



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo.

Entre la tradición y la modernidad (1899-1936)

Clara Beltrán Catalán

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

7. MÁS ALLÁ DE LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL

A lo largo de su trayectoria como escenógrafo, Oleguer Junyent recibió encargos de diseño y ornamentación de espacios no estrictamente teatrales pero que, en circunstancias determinadas, funcionaron bajo las leyes de la ficción y la representación y, por tanto, tenían también una función escénica. Isidre Bravo se ha referido a este tipo de diseños como «paraescenografías», y aunque podían ser encargados a artistas plásticos de otros ámbitos, se consideraba a los escenógrafos como los más idóneos para su realización, pues:

Es tractava, de fet, de portar al carrer o a interiors no teatrals aquells elements escenogràfics que produïen un gran efecte en els plans del decorat, l'*atrezzo*, el figurinisme, la il·luminació i la tramoia a fi de reproduir en grau màxim els mateixos resultats embadalidors i meravellosos.¹

Las modalidades de esta «paraescenografía» eran muy variadas, como también lo eran los comitentes. Entre ellos destacaban las instituciones eclesiásticas, que contaban con el concurso de los escenógrafos para realizar arquitecturas efímeras o perspectivas de altar relacionadas con ceremonias religiosas, exequias, etc. Uno de los trabajos de estas características que realizó Junyent fue la ornamentación del Monasterio de Poblet en 1935 con motivo del traslado de los restos del Príncipe de Viana desde la catedral de Tarragona al Panteón Real. También eran clientes habituales las entidades municipales, que solían encargar a los escenógrafos la ornamentación de festividades o eventos puntuales –recordemos, por ejemplo, la tribuna que Moragas y Alarma erigieron en la plaza Cataluña para los actos en homenaje a Àngel Guimerà en 1909–. En el caso de Junyent, fueron numerosos los encargos que recibió para acontecimientos de estas características. Una de sus intervenciones más recordadas es la de la «partida de ajedrez viviente» que Francesc Cambó, concejal del Ayuntamiento de Barcelona en aquel momento, organizó en el Palacio de Bellas Artes con motivo de las fiestas de la Merced de 1904, en la que Junyent asumió la dirección artística (fig. 355). Fue el acto más importante de las fiestas, según la prensa:

De todos los números que componían el programa de las pasadas fiestas, ha sido este el más importante, el que más ha llamado la atención y el que ha tenido mayor éxito sin duda alguna, debido no sólo a la novedad de la idea, que se sale de lo que es tan corriente en materia de festejos, sino además a su organización irreprochable y al buen gusto y al arte que en su ejecución han precedido. El efecto del salón era sorprendente: en el centro, rodeado de grupos de plantas y flores, destacábase el grandioso tablero, de baldosas de cristal blancas y encarnadas, en donde había de jugarse la partida de ajedrez viviente; el fondo bailábase convertido en pintoresco paisaje chino formado también con plantas y flores de diversas clases, por entre las cuales brillaban centenares de luces eléctricas; y el resto de la sala estaba adornado con artísticas guirnaldas y magníficos tapices. En el jardín chino se colocaron los jugadores que habían de dirigir la partida. A

¹ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit. p. 272.

los toques de trompeta de los heraldos aparecieron las piezas vivientes de cada bando, precedidas de trompeteros y portaestandartes y seguidas de grupos de soldados armados de lanzas, y después de algunas evoluciones, situáronse en sus respectivas casillas, cruzáronse las banderas y comenzó la partida. A cada pie que movían los jugadores en su tablero, iluminábase por su parte inferior el cuadro en que estaba la pieza que había de moverse y al mismo tiempo aquel al cual debía dirigirse: este sistema de aviso, completamente nuevo en esta clase de espectáculos, se realizó por medio de interruptores eléctricos que manejaba un electricista obedeciendo las indicaciones del director del juego. [...] Las figuras estaban rica y elegantemente vestidas con trajes chinos adornados con bordados preciosos. [...]. El espectáculo resultó tan hermoso y su éxito ha sido tan grande, que ha debido repetirse otras tres veces, viéndose siempre ocupadas en su totalidad las localidades dispuestas en el inmenso salón. Los organizadores de tan agradable fiesta han sido el concejal de este Ayuntamiento Sr. Cambó, iniciador de la idea; el reputado pintor D. Olegario Junyent, encargado de la parte artística; y D. Valentín Marín, joven notario de esta ciudad y uno de los ajedrecistas más distinguidos en todo el mundo, a cuyo cargo estuvo la dirección técnica. Todos ellos y cuantos les ayudaron en su empeño merecen los más entusiastas aplausos por haber hecho una cosa verdaderamente digna de la importancia de Barcelona.²

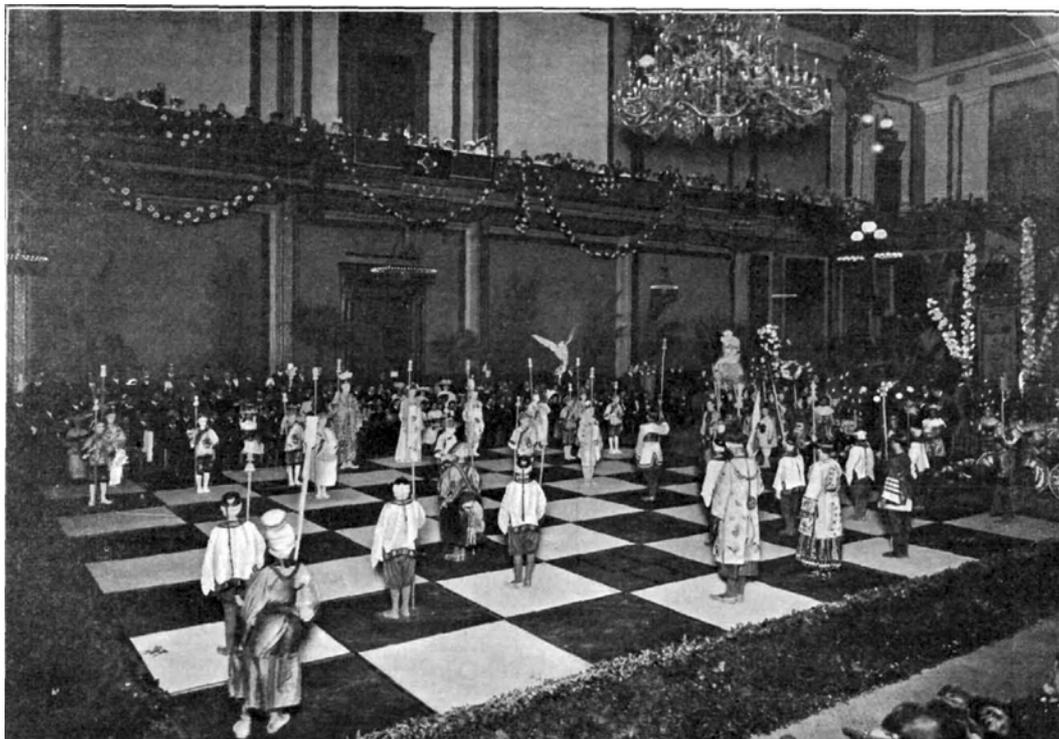


Fig. 355 Partida de ajedrez viviente jugada en el Palacio de Bellas Artes con motivo de las fiestas de la Merced (1904). Reproducida en: *La Ilustración Artística*, núm. 1189, 10/10/1904, p. 674.

² Cfr. «Nuestros grabados. Barcelona. Fiestas de la Merced. Partida de ajedrez viviente jugada en el Palacio de Bellas Artes», *La Ilustración Artística*, núm. 1189, 10/10/1904, p. 674.



Fig. 356 Decoración de la calle Bonavista por Oleguer Junyent con motivo de las fiestas de Gracia (1915). Portada de la revista *Il·lustració Catalana*, núm. 637, 22/08/1915.

Otro ejemplo destacado en este sentido es el de la ornamentación de la calle Bonavista – en la que recordemos que se encontraba su casa y su taller– para la fiesta mayor de Gracia del año 1915, de la que fue director artístico (fig. 356).³

Por otra parte, los escenógrafos también participaban con frecuencia en la organización y ornamentación de cabalgatas, como las de Carnaval, las de Reyes, las de las festividades de los gremios o las de las celebraciones anuales de los mercados de la ciudad. En el caso de Junyent es recordada la carroza que diseñó en 1910 titulada «Roda'l mon y torna al Born», cuyo nombre hacía referencia, además de al célebre refrán, al título homónimo del libro de su viaje alrededor del mundo, que precisamente se publicó completo ese mismo año, tras aparecer el último fascículo:

Carro del mercado del Borne. Un gigantesco payés, vendedor de huevos, sosteniendo en la izquierda un mástil con aquella divisa; una red de pescar, de la que pendían innumerables peces, y dispuesta en guisa de dosel; varios chiquillos semejan-do gallos á medio desplumar, y artísticas guirnaldas de follaje y frutas, constituían el núcleo de esa composición. Las caballerías, bien engalanadas, llevando, á manera de cascabeles, ristras de ajos. Obtuvo un éxito entre la gente menuda. Era de muy buen gusto. Director: don Olegario Junyent.⁴

³ Se conservan testimonios gráficos en la revista *Il·lustració Catalana*, núm. 637, 22/08/1915, p. 498 y portada.

⁴ Cfr. «La cabalgata», *La Vanguardia*, 17/06/1910, p. 2.

Otra carroza destacada es la que Junyent concibió para la rúa de Carnaval de 1932, de la comparsa «Las Calderas de Pere Botero», por la que recibió el primer premio.⁵ Igualmente, también se encargaría de la dirección artística de la cabalgata alegórica celebrada en el marco de las fiestas de Primavera conmemorativas del IV aniversario de la proclamación de la República, celebrada el 15 abril de 1935.⁶

No obstante, de todos los variados trabajos paraescenográficos elaborados a lo largo de su trayectoria profesional, en el presente capítulo nos detendremos en dos categorías concretas, que abordaremos a modo de caso de estudio, y que sobresalen del resto tanto por la gran implicación de Junyent en su concepción, como por la relevancia social de los acontecimientos. Se trata, por un lado, de los diferentes bailes de máscaras organizados por el Real Círculo Artístico –entidad a la que, como veremos, estuvo vinculado toda su vida– que, desde finales del siglo XIX y hasta la Guerra Civil, se celebraron anualmente en Barcelona, muchos de los cuales fueron organizados bajo su dirección artística. Por otro, del caso de la Exposición Internacional de 1929, de la que Junyent fue el principal responsable de la asesoría artística. Este cargo le llevó a estar implicado en la organización y decoración de muchos de los eventos relacionados con la muestra, para la que, a su vez, ejecutó numerosos dioramas, otra de las categorías de trabajos paraescenográficos en las que Junyent sobresalió.

⁵ Cfr. *La Vanguardia*, 10/02/1932 (portada).

⁶ Cfr. «Las fiestas conmemorativas del IV aniversario de la proclamación de la República», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 11/04/19035, p. 10.

7.1. La participación de Junyent en el Real Círculo Artístico⁷

Antes de detenernos a analizar la actuación de Oleguer Junyent en los diferentes bailes del Real Círculo Artístico, consideramos necesario repasar la historia de su relación con la institución, de la que fue socio desde muy joven y en la que asumió cargos de responsabilidad que marcaron en cierto modo el devenir de la entidad, principalmente en los años veinte.

La primera noticia de dicha relación data de 1896, cuando Oleguer entró como socio de número, admitido por unanimidad el 9 de diciembre, junto con Jaime Figueras, el conde de la Rosa, Pablo Ferrer, su hermano Sebastià Junyent,⁸ y Baldomer Gili i Roig.⁹ Junyent estuvo muy vinculado a la institución desde el principio y únicamente nos consta que interrumpió transitoriamente su condición de miembro en 1908, año en el que estuvo dando la vuelta al mundo.¹⁰ Después se reincorporó y ya no se daría de baja hasta su fallecimiento.

Junyent estuvo implicado en las actividades de gestión del Real Círculo Artístico en diferentes épocas, de acuerdo con la información localizada. Por ejemplo, consta documentalmente que en 1898 fue elegido vicesecretario de la Junta Directiva.¹¹ No obstante, es en la segunda década del siglo XX cuando lo encontramos más activo en la dirección de la entidad. Así, el 4 de febrero de 1924, Oleguer entró a formar parte de la nueva Junta de Gobierno, de la que Mariano Fuster fue nombrado presidente y él vicepresidente,¹² y el 24 de febrero de 1925 pasó a presidir la institución sustituyendo a Fuster, cargo que ejerció hasta el 19 de septiembre de 1927.¹³

⁷ El nombre de la institución ha ido cambiando a lo largo de los años. Entre 1881 y 1884 fue Círculo Artístico. Entre 1884 y 1887 fue «Centro de Acuarelistas de Barcelona». De 1887 a 1917 volvió a denominarse Círculo Artístico y ya a partir de 1917 comienza a ser, por Real Orden, Real Círculo Artístico, nombre que conserva en la actualidad.

⁸ Sebastià se dio de baja en sesión de la Junta del 2 de abril de 1897.

⁹ Los miembros que aprobaron su admisión fueron Chía, Belau, Pallejà, Llorens i Riu, Llorens i Servat, Labarta y Rodríguez Codolà. *Cfr.* Libro de Actas de Juntas directivas de 1895 al 1900. Acta de la sesión celebrada por la Junta directiva el 09/12/1896. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁰ «Quedó enterada la Junta con sentimiento de las bajas de socio de los Sres. D. Olegario Junyent, D. Mauricio Vilumara, D. Manuel Rodríguez Codolà y D. Antonio Pedragosa, con respecto á la del Sr. Vilumara se acuerdo visitar á dicho Señor para que desista de su baja». Libro de actas. Junta directiva. Acta del 02/04/1925, p. 82. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹¹ *Cfr.* MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona: 1881-2006: primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2006, p. 33.

¹² La candidatura se presentó en la Junta General del 31/01/1924, que fue aclamada por la asamblea. *Cfr.* «Libre d'Actes de Junes Generals. Anys 1922-1936». Acta del 31/01/1924». Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona; «Libro de Actas de Juntas Directivas del 1923 al 1927». Acta del 04/02/1924, p. 106.

¹³ La nueva Junta de gobierno que Junyent pasó a presidir estaba constituida por: Ernesto Jaumeandreu Opisso, vicepresidente; Carlos Pascual Soldevila, secretario; Fernando Fuster Tahó, vicesecretario; Victoriano Seix Miralta, contador; Víctor Lillo, tesorero; Alejandro Cardunets Cazorla, conservador; Generoso Añés Rodríguez, bibliotecario; y vocales: José Colomer, Antonio Cuyàs Lagrifa y Julio García Gutierrez. Oleguer firmó las actas conjuntamente con Mariano Fuster, junto con el secretario saliente, Joan

Fue en esos años cuando el Real Círculo Artístico, instalado desde 1918 en la Casa Roldós, en la Rambla dels Estudis 6, adquirió un edificio en la calle Cortes 642 para establecer su nueva sede social. La intención era reformar la finca para dar cabida a todas las secciones que integraban la entidad y la citada compra suponía la actuación de mayor envergadura que había emprendido el Real Círculo desde su constitución.

Las escrituras se firmaron el 31 de diciembre de 1920 y Oleguer formaba parte de la Comisión de Arte de la reforma del edificio, cuyo proyecto había sido encargado a Adolf Florensa.¹⁴ El inmueble costaba 2.200.000 ptas., y en 1923 tan solo se habían pagado 950.000 ptas., teniéndose que acabar de pagar el importe en 1927. No obstante, el Real Círculo no pudo asumir el coste, al que había que añadir el de la reforma, y en 1927 tuvo que regresar a la sede de la Casa Roldós.¹⁵

Oleguer Junyent, por tanto, fue miembro de la Junta de Gobierno y presidente de la entidad en un periodo de crisis económica, debido a la gran deuda que tenía la institución con la sociedad que había prestado los fondos para construir la nueva sede.¹⁶ De hecho, el final de su presidencia vino marcado por la dimisión de todos los miembros de la Junta de Gobierno por no haber encontrado el apoyo del resto de los socios asistentes a la Junta General para resolver la crisis del local y las deudas. Curiosamente Junyent no se hallaba presente ese día, sino que fue el presidente accidental, Alexandre Cardunets, quien formuló dicha dimisión.¹⁷ Hay que destacar que durante el tiempo en que presidió la entidad, Oleguer estuvo ausente en la mayoría de las reuniones de la Junta de Gobierno, por lo que otros miembros de la misma actuaron en su nombre. Es el caso de

Baptista Trias y el entrante, Carlos Pascual. *Cfr.* Libro de actas de la Junta directiva. Acta del 24/02/1925. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁴ Para más información, *vid.* Llibre d'actes de la Comissió d'obras (1923). Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁵ MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, *op. cit.*, pp. 183-184. El edificio de la calle Cortes, no obstante, tuvo tiempo de acoger diferentes eventos en cuya organización estuvo directamente implicado Junyent; entre estos destacan, sin duda, los bailes de Carnaval de 1926 y 1927, como después veremos. También se programaron otros festejos, como el festival en homenaje a los soldados heridos que luchaban en tierras africanas, a celebrar en 1921, aunque desconocemos si finalmente tuvo lugar. Se conserva una carta dirigida a Ramon Casas en la que se le invitaba a formar parte de la comisión: «La Junta Directiva de este Real Círculo Artístico en sesión celebrada el día de ayer acordó comunicar a Ud., haber sido designado unánimemente por la misma en unión de D. Mariano Fuster, D. Olegario Junyent, D. Santiago Rusiñol, D. Mauricio Vilumara, D. Luis Labarta, D. Hermen Anglada Camarasa, D. Jose Maria Jorda, D. Jose M^a Gomis, D. Victoriano Seix y D. Juan B. Trías para formar parte de la comisión organizadora del festival que ha de tener lugar en la terraza del nuevo local social en pro de los heroicos soldados que luchan en tierras africanas. Al trasladarle gustosos el citado acuerdo, dado su probado amor y los laudables fines que se propone esta junta, confiamos merecer la aceptación de Ud. contribuyendo. Barcelona 14 de septiembre (A/A: Ramón Casas)». Libro copiator de cartas junio de 1921-mayo de 1922, p. 107. Al cabo de una semana, el 22 de septiembre, convocaron a Junyent a una reunión para tratar el tema de la organización del festival. *Cfr.* Libro copiator de cartas junio de 1921-mayo de 1922, p. 112. Una de las reuniones de la comisión organizadora de la fiesta se celebró en su taller de la calle Bonavista. *Cfr. La Vanguardia*, 26/11/1921, p. 3.

¹⁶ Esa situación se refleja en las memorias anuales de la entidad, donde se hace alusión a la rígida administración económica a la que se vio obligada la entidad.

¹⁷ *Cfr.* Libro de Actas de Juntas Generales. Años 1922-1936. Acta del 19/09/1927. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

Ernest Jaumeandreu, Generoso Añés, Alexandre Cardunets, Josep Maria Jordà, Ramon Tobella y Frederic Marés, entre otros. Desconocemos el motivo de tales ausencias, pero probablemente se debía al gran volumen de trabajo que tenía Junyent en la preparación de la Exposición Internacional de Barcelona, que consumió la mayor parte de su tiempo durante esos años.

No podemos dejar de hacer referencia a las principales actuaciones que el Real Círculo Artístico llevó a cabo durante la presidencia de Oleguer. Así, en el ejercicio de 1925, la entidad ofreció conferencias tales como «El maleficio de la crítica», de Ricardo Marín; un concierto de piano a cargo de Felipe Ribas; una audición de sardanas en la terraza del local de Las Cortes y recitales de poesía de Berta Lingerman y Ernesto Jaumandreu, vicepresidente de la institución.¹⁸

Igualmente, en la memoria de ese año se destacaba la presencia de Junyent en la «Comisión de ornato público pro carnaval» en representación de la entidad; en el comité organizador de la «Exposición del moderno grabado artístico alemán», que se celebraría próximamente en su sede social; y en la comisión dictaminadora de la urbanización de la plaza Cataluña.

También se hacía mención a que el Real Círculo Artístico había mantenido las subvenciones a artistas necesitados pese a las estrecheces económicas que sufría; que había colaborado en el homenaje a Santiago Rusiñol; y que pretendía honrar la memoria del malogrado Isidre Nonell solicitando al Ayuntamiento la erección en la plaza pública de un monumento en su honor, proyectado por el escultor Casanovas.

A su vez, se señalaba que se estaba organizando un homenaje a Eusebio Corominas «periodista de vida austera y noble y limpia»¹⁹ y otro a Jaume Pahissa «que en su avanzada edad lucha honrada y firmemente por el arte de nuestra tierra: ambos ochentones queremos orlar sus testas soñadoras próximas acaso a doblegarse al yugo de la muerte con un filial homenaje de amor y simpatía».²⁰ También fueron nombrados socios de mérito Antoni Gaudí, Pau Casals y Joan Lamotte de Grignon.²¹

A lo largo de ese ejercicio la entidad trató de mejorar la biblioteca y se continuaron celebrando exposiciones artísticas «prestando especial atención al sostenimiento de la clase costeando adquisiciones de material, procurando la apertura de salas de exposición que se inaugurarán muy en breve en nuestro domicilio; [patrocinando] la organización de excursiones artístico-colectivas».²² Además, no podemos olvidar el baile de máscaras anual, que en esta ocasión se celebró en la nueva sede, en cuya decoración participó Oleguer Junyent, junto con otros artistas socios de la entidad, como veremos. Finalmente

¹⁸ *Cfr.* Memoria del ejercicio de 1925. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

señalar que en ese ejercicio de 1925, Oleguer al parecer donó «una de sus mejores obras».²³

El año 1926 fue, sin duda, uno de los más duros de la historia del Real Círculo Artístico debido a la mencionada crisis, que implicó la necesidad de emprender una política de total austeridad, siendo la acción más destacada del ejercicio la campaña para salvar de la ruina los monasterios de Poblet y Santes Creus. La memoria de ese año resume las acciones llevadas a cabo de la siguiente manera:

En colaboración con los presidentes de las secciones nos dirigimos a las Diputaciones de Barcelona y Tarragona y a la Junta de Museos, clamando en forma vehemente por la salvación de los egregios cenobios: dirigimos más tarde un llamamiento a las sociedades de Barcelona interesándolas por nuestra campaña a la que se adhirieron 99 de ellas, entre las cuales figuran las más significadas en el cultivo de la cultura y el arte. Nos dirigimos asimismo a las del resto de Cataluña para que en su radio de acción secundaran nuestra gestión que mantuvimos vibrante por mucho tiempo, popularizándola con un sinfín de artículos, telegramas y comunicados en prensa y con la conferencia que en nuestro local desarrolló el eminente arqueólogo y refinado artista D. Feliu Elias, ilustrada con diapositivas que galantemente nos facilitó el «Centre Excursionista»; y mientras tanto, en Madrid, colaboraban con nosotros y de común acuerdo los Sres. Marquina y Marès, quien presentó y recomendó personalmente al Director General de Bellas Artes, Conde de las Infantas, un documento suscrito por todas las asociaciones de esta ciudad, interesando el rápido socorro a los históricos monasterios: esta primera parte de nuestra campaña en la cual persistirá sin duda la junta que nos suceda, se cerró con la adquisición de la pila que todos habéis admirado en nuestro hall y que por suscripción popular reintegraremos en el lavatorio siete veces secular del claustro cisterciense de Poblet.²⁴

Fue Oleguer quien «rescató» la citada pica del mercado del arte —al localizarla en poder de su buen amigo, el anticuario y bibliógrafo de Barcelona Salvador Babra— con la intención de retornarla al claustro del monasterio, de donde se cree que procedía. Él mismo relató cómo conoció que se hallaba en comercio:

Me encontraba yo en Tarragona, poco después de pasar unos días en Poblet, cuando el culto director del Museo Arqueológico de aquella ciudad, vino a comunicarme cómo se había enterado de quien era el actual poseedor de una pica de años ha desaparecida del citado Monasterio. Al decirme que este era el señor Babra, el conocidísimo bibliógrafo de Barcelona y buen amigo mío, tuve una alegría. Sabía que puesta en sus manos aquella joya ofrecería una mayor posibilidad de adquisición rescatadora que puesta en las manos de un desconocido. Así fue; cuando al llegar a nuestra ciudad, corrí a su casa para hablarle del caso, dando la casualidad de encontrarle en aquel momento hablando con el bibliófilo de Reus, señor Font de Rubinat, el cual estaba exponiéndole precisamente toda la gran importancia que tendría para las personas entendidas el retorno de la pica allí a

²³ *Ibid.* Lamentablemente desconocemos de que obra se trata y en inventarios que se realizaron en los años 1939 y 1940 no aparece. Actualmente no se tiene constancia de ella.

²⁴ Memoria del ejercicio de 1926. Archivo del Real Círculo Artístico.

Poblet. Momentos después, el señor Babra, siempre amabilísimo se ofreció a mostrarme la pica. Al enterarse del asunto la Junta del Real Círculo Artístico, surgió la idea de organizar una suscripción popular iniciada por los artistas catalanes, al objeto de que toda persona pudiera tener su parte en tan noble gesto.²⁵

Se abrió, por tanto, una suscripción popular para la que Oleguer Junyent redactó la circular «Una preciosa reliquia de Poblet» en la que realizaba un llamamiento a la contribución para su adquisición (fig. 357). Gracias fundamentalmente a sus esfuerzos, la pica finalmente regresó a Poblet en 1928, tras ser custodiada y expuesta en la sede del Real Círculo Artístico.

REAL CÍRCULO ARTÍSTICO. Cortes, 64a - BARCELONA

Una preciosa reliquia de Poblet

Distinguido Señor: Hace más de un siglo, fué arrancada del centro del templete, en el claustro mayor del insigne cenobio, la pila de piedra labrada al estilo de la obra, del mismo tiempo y en armonía con ella. En Poblet se recogieron indicios del paradero de la pila, que el *Real Círculo Artístico* de Barcelona ha tenido interés en comprobar y completar con extraordinaria fortuna, merced a las eficaces gestiones realizadas por su Junta de Gobierno.

Del campo de Tarragona fué la preciosa reliquia transportada a Barcelona, y ahora está ya expuesta a la admiración de artistas y arqueólogos en el vestibulo del *Real Círculo Artístico* de Barcelona.

El cuenco de piedra, segmentado en lóbulos de afinada convexidad, remata en un festón de purísimo relieve, y suelta los chorrillos del agua abajo por las bocas de menudos mascarones. Posee, pues, un alto valor de escultura decorativa, acrecentada enormemente por sus caracteres histórico y arqueológico.

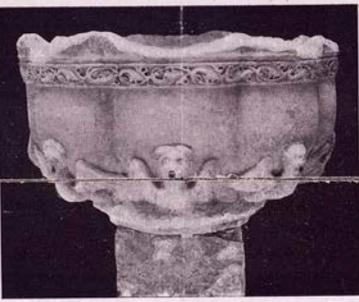
Nuestro *Círculo*, al encargarse de custodiar la pila de Poblet, se ha propuesto iniciar una suscripción popular a fin de comprarla. Los artistas, los amantes de las artes, los buenos ciudadanos que-rrán cooperar a esa adquisición. Y un día, cuando esté asegurada la consolidación y la sabia reedificación, en lo posible, del glorioso monumento nacional, será devuelta la preciosa reliquia a su primitivo destino, y una sencilla inscripción en el pedestal perpetuará la memoria de la donación.

Las adhesiones corporativas e individuales reunidas en la solicitud a favor del salvamento de Poblet, infunden a la Junta de Gobierno del *Real Círculo Artístico* la confianza en una rápida siluencia de suscripciones para adquirir la pila del templete.

Y se dirige especialmente a usted en la seguridad de que será fructuoso el llamamiento.

Le ofrece sus respetos, y le estrecha la mano, suyo afectísimo, s. s.

OLEGARIO JUNYENT, *Presidente*
Barcelona, Diciembre 1926



ciudadanos que-rrán cooperar a esa adquisición. Y un día, cuando esté asegurada la consolidación y la sabia reedificación, en lo posible, del glorioso monumento nacional, será devuelta la preciosa reliquia a su primitivo destino,

Fig. 357 Circular de llamamiento a la participación popular para adquirir la pica de Poblet, fechada en diciembre de 1926 y firmada por Oleguer Junyent. Colección particular.

²⁵ «Sobre la pica de Poblet. Una carta de Olegario Junyent», *El Día Gráfico*, 30/01/1928, s. p. Dicha carta fue escrita por Oleguer Junyent en respuesta a otra carta anterior que se había enviado al diario, en la que se cuestionaba la autenticidad de la pica.

En la memoria de 1926 se señalaba, a su vez, que estaba en estudio la constitución de un patronato que se llamaría «Amigos de los monumentos artísticos catalanes» con el fin de «velar por la conservación y el amparo de las glorias artístico-arqueológicas de nuestro pueblo».²⁶ En el terreno de las exposiciones, se enviaron algunas obras de los socios a la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, aunque ninguna recibió premio alguno.

También se celebró en la sede del Real Círculo la ya citada muestra de grabado alemán, organizada bajo los auspicios del cónsul general de Alemania que había comenzado a gestarse en el ejercicio anterior. Junyent y algunos miembros de la Junta de Gobierno del Círculo formaron parte, a su vez, del jurado del concurso de carteles para la V Exposición del Automóvil y del celebrado por la Casa Martí, que se exhibieron unos días en la sede del Círculo.²⁷ La memoria de ese año también destaca que se construyó una sala de exposiciones proyectada por Ramon Rigol; que se celebró una cena en homenaje al pintor Ignasi Mallol y otra con la agrupación de acuarelistas de Cataluña; que se organizó un homenaje al pintor Antoni Fabrés por la cesión de gran parte de sus obras al Museo de Arte Moderno; y, finalmente, recoge una propuesta que el Círculo realizó al coleccionista Charles Deering para realizar «una memoria-exposición de la obra que podríamos desarrollar en la casa museo Mar y Cel de Sitjes que utilizaríamos como “casal de estudio de artistas” si se digna a concedernos su donación», que no trascendió.²⁸ Por último, hay que destacar la celebración del baile de Carnaval, que tuvo lugar en la sede del Círculo, y en cuya ornamentación también participó Junyent con el tema «Salón Oriental y Selva Virgen».

El año 1927 fue el más delicado para el Real Círculo Artístico, llegando incluso a temerse por su continuidad. Fue, asimismo, el último año de presidencia de Junyent y, además de la celebración del baile de Carnaval con el tema «La China» —del que fue, una vez más, director artístico—, lo más destacado que aconteció en el ejercicio fue la programación de una exposición celebrada en la Sala Parés con el fin de recaudar fondos para construir un monumento en homenaje a Francesc Soler i Rovirosa. Fueron muchos los artistas que contribuyeron a la muestra y Oleguer Junyent, como no podía ser de otra forma, también donó una obra suya, al igual que otros colegas escenógrafos como Salvador Alarma y Maurici Vilomara.²⁹

²⁶ «Memoria del ejercicio de 1926», *op. cit.*

²⁷ *Cfr.* «Un concurso de carteles», *La Vanguardia*, 15/10/1926, p. 10; «Automovilismo. Concurso de carteles», *La Vanguardia*, 31/12/1926, p. 10. El diario *La Publicidad* anunciaba el concurso de carteles de la Casa Martí. Entre los miembros del jurado figuraban, además de Junyent, Marès, Alexandre Cardunets, Ramon Rigol y el gerente de la empresa. *Cfr. La Publicidad*, 28/11/1926, p. 3. El concurso lo ganó Lluís Muntané Muns.

²⁸ «Memoria del ejercicio de 1926», *op. cit.*

²⁹ *Cfr.* MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, *op. cit.*, p. 94.

Junyent también participó en la exposición colectiva inaugurada el 28 de mayo, a la que concurrieron numerosos miembros de la entidad, y fue jurado en el concurso de retratos infantiles de los almacenes Jorba junto con Alexandre Cardunets, Frederic Marès y Ramon Rigol.³⁰

No podemos dejar de destacar, a pesar de no formar parte de sus gestiones en la Junta de Gobierno, otros acontecimientos relevantes en la relación de Oleguer Junyent con el Real Círculo Artístico. Es el caso de su implicación en 1928 en la celebración de un homenaje a Maurici Vilomara, formando parte de la comisión organizadora junto a destacadas personalidades vinculadas al universo escénico. Entre ellas estaban Salvador Alarma, Josep Rocarol, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglèsias, Jaume Pahissa, Apel·les Mestres, Ramon Batlle, Emili Amigó, Joan Mestres (empresario del Liceo), Josep Canals (empresario del Novedades), Clarasó, Montero, Ambrosi Carrión o Rafael Moragas. Entre los actos del homenaje se celebró una exposición en la Sala Parés, una función de honor a cargo de todas las compañías catalanas con decorados suyos en el Teatro Novedades, y diversas conferencias, entre la que destacó la que Ambrosi Carrión pronunció el 16 de junio titulada «El teatro que he visto de Mauricio Vilomara». El homenaje culminó con un banquete celebrado el 17 de junio en el restaurante del Parque de la Ciudadela al que parece que Oleguer no pudo asistir, pues no se cita su nombre entre la destacada concurrencia.³¹

Otro acontecimiento de gran importancia fue la exposición «Barcelona vista por sus artistas», organizada por el Real Círculo Artístico y patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona. Tuvo un gran éxito de convocatoria, pues concurrieron numerosos artistas, exponiéndose un total de trescientas cuarenta y cinco obras. Los participantes se disputaban diversos premios en metálico otorgados por el municipio, diversas entidades y también particulares.³²

La muestra fue inaugurada el 28 de febrero de 1931 en el Palacio de las Artes Decorativas y al evento asistieron numerosas personalidades, entre las que destacó el alcalde, conde de Güell, que presidió el acto; estuvo acompañado por otros miembros de las instituciones políticas, así como por el presidente del Real Círculo Artístico, Pere Casas Abarca. También se hallaba presente Francesc Cambó —otorgante de uno de los premios principales—, que recorrió la exposición acompañado de Oleguer Junyent con quien, como es sabido, tenía una gran amistad (figs. 358 y 359).

³⁰ Cfr. *La Vanguardia*, 22/03/1927, p. 11.

³¹ Para más información véase: «Homenatge a Maurici Vilomara», *La Publicitat*, 17/05/1928, p. 2; «Música y teatros», *La Vanguardia*, 09/06/1928, p. 19; «En el Real Círculo Artístico. En homenaje al señor Vilomara», *La Vanguardia*, 17/06/1928, p. 10; «Homenaje a un artista. El banquete a Vilomara», *La Vanguardia*, 19/06/1928, p. 18.

³² Para conocer los artistas que expusieron *vid.* MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, *op. cit.*, p. 210.



Fig. 358 Oleguer Junyent [identificado con una flecha] y Francesc Cambó junto con otras personalidades el día de la inauguración de la exposición «Barcelona vista por sus artistas» (1931). Fondo Armengol-Junyent.



Fig. 359 Oleguer Junyent [identificado con una flecha] junto con otras personalidades el día de la inauguración de la exposición «Barcelona vista por sus artistas» (1931). Fondo Armengol-Junyent.

Precisamente Junyent recibió el primer premio otorgado por el Ayuntamiento de Barcelona, consistente en 10.000 ptas., por su obra *Tapineria i Corribia* (figs. 360 y 361). No obstante, renunció a parte del mismo, tal y como notificó al jurado de la exposición:

Tenint en compte el nombre bastant crescut d'obres mereixedores d'esser premiades presentades en aquest concurs, en comparació ab el reduït nombre de premis oferts per recompensar la mateixa, i desitjant amb la meua cooperació aportar un estímul a manifestacions com aquestes, em plau manifestar-els-hi el següent: [...] cedeixo la meitat del [premi], o sigui, la quantitat de 5.000 pessetas per crear un tercer premi i recompensar ab el mateix l'artista que al seu acertat criteri en sigui mereixedor, ab lo que crec complir un deure de companyerisme.³³

Gracias a su generosidad se pudieron conceder premios extraordinarios de 1.000 ptas. cada uno a Joan Baptista Porcar y Rafel Padilla; y de 500 ptas. a Josep Amat, Rafael Duran Camps, Alexandre de Cabanyes, Josep Pujol, Pau Sabaté y Carles Bècquer. Dicha acción altruista fue objeto de reconocimiento por muchos de sus compañeros del Círculo, que dirigieron un escrito a su presidente, Pere Casas Abarca, para que transmitiera a la Junta Directiva el deseo de que la noble iniciativa no quedara en el olvido y se rindiera a Junyent «un homenatge de germanor i simpatia, on la concreció dels nostres sentiments pugui esser ofrenada en forma perdurable».³⁴ La Junta de Gobierno envió una nota de profundo agradecimiento a Junyent por su gesto.³⁵ La pintura fue adquirida tras el concurso y actualmente se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 011055).

Oleguer fue nombrado «socio propietario» núm. 555 en abril de 1920³⁶ y en 1949 fue distinguido como socio de honor «por sus relevantes méritos contraídos en el cultivo del Arte». Con tal motivo donó el óleo «Tarragona», del año 1932, que en la actualidad cuelga en las paredes de la entidad.³⁷

³³ «Carta de Oleguer Junyent al Jurado de la Exposición “Barcelona vista per els seus Artistes”» (sin fecha). Archivo Armengol-Junyent.

³⁴ Entre las firmas del escrito, se adivinan la de Francesc Llop, Lluís Foix, Lluís Sans Buigas, Rafael Pascual, Torres Fuster, J. Casals i Peypoch, P. Sabaté, Josep Morell, Rafael Úbeda, Muntané, Tiberio Ávila, Josep Guardiola, Josefa Serraviñals, Camilo Blanes, Alexandre Cardunets, etc. *Cfr.* Escrito dirigido a Pere Casas Abarca por varios miembros del Real Círculo Artístico en marzo de 1931. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

³⁵ «La Junta de Govern d'aquest Reial Círcol artístic en la sessió celebrada el dia 16 del mes que som, va acordar regraciar-vos vivament la vostra cessió de la meitat del premi de deu mil pessetes, que del Excm. Ajuntament os fou tan merescudament adjudicat en el concurs “Barcelona vista pels seus artistes” bell gest altruista digna dels majors elogis a favor dels nostres artistes, en nom dels quals també us dona les gràcies la Junta. I amb el major afecte ens plau renovar-vos la nostra admiració. Deu vos guardi molts anys. Barcelona 18 de març de 1931». Copiador de cartas (octubre 1930-marzo 32). Carta del 18 de marzo de 1931, p. 50. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

³⁶ *Cfr.* Lista de señores socios del Real Círculo Artístico de Barcelona en 30 de abril de 1920. Barcelona: Farré y Asensio, p. 73. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

³⁷ Memoria del ejercicio de 1949. Archivo del Real Círculo Artístico; *Cfr.* MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, *op. cit.*, pp. 171 y 222. En el fondo personal de Oleguer Junyent se conserva una carta de agradecimiento por la donación firmada por el presidente de la entidad, el vizconde de Güell, y el secretario de la misma (29/01/1949). Junyent respondió a la mencionada nota dando las gracias por el



Fig. 360 Oleguer Junyent, *Vista de Barcelona* (1931). Cuadro ganador del concurso «Barcelona vista por sus artistas» Museu Nacional d'Art de Catalunya.

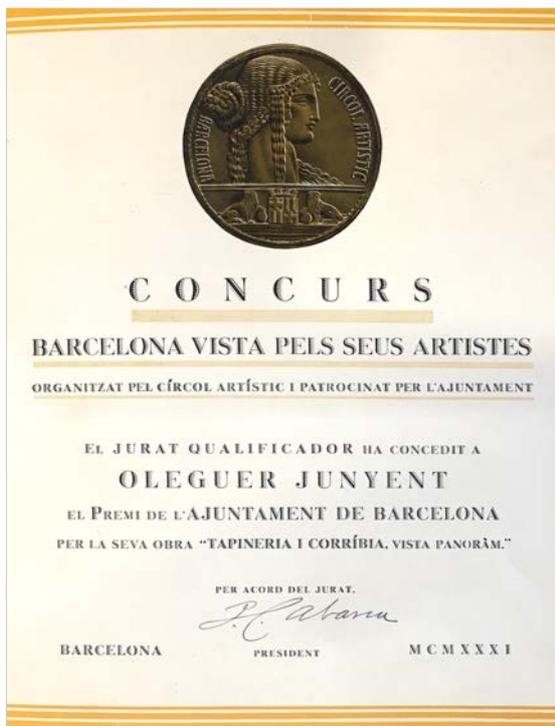


Fig. 361 Diploma obtenido en el concurso «Barcelona vista por sus artistas» (1931). Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

nombramiento, «injustificada distinción para la que no creo poseer otros méritos que mi antigüedad y el acendrado cariño que he tenido ocasión de demostrar en múltiples ocasiones».

Finalmente, en 1951, cuando había alcanzado los 75 años, fue nombrado socio de mérito, junto con Alexandre Cabanyes, Bonaventura Puig Perucho, Francesc Llop Marquès y Francesc Labarta. En el archivo personal del artista se conserva la carta de nombramiento, así como la copia de la carta de agradecimiento por parte de Junyent:

Al recibir el nombramiento de socio de mérito de la entidad que tan dignamente preside quiero expresar mi agradecimiento a V. y a los señores socios fundadores por esta distinción y prueba de afecto. Convaleciente de una grave enfermedad es para mí un gran consuelo y una profunda satisfacción sentirme rodeado del afecto de los que durante tantos años han sido mis estimados consocios y leales amigos. Todo cuanto haya podido hacer con mi modesto esfuerzo para elevar el prestigio de nuestro querido círculo artístico lo doy por de sobra pagado al recibir esta inmerecida distinción.³⁸

En definitiva, la trayectoria profesional de Junyent transcurrió de forma paralela a su vinculación con el Real Círculo Artístico, que mantuvo hasta su fallecimiento en 1956. Participó activamente en la vida de la entidad y contribuyó a su adecuado asentamiento. Cabe destacar especialmente las actuaciones de índole diversa que impulsó cuando fue miembro de la Junta Directiva, así como los diversos bailes de carnaval en los que intervino como pintor-escenógrafo, aspecto este que abordamos a continuación.

7.1.1 Los bailes de máscaras

Desde mediados del siglo XIX, uno de los acontecimientos más esperados por la sociedad civil barcelonesa era la celebración anual de los bailes de carnaval. Estos se desarrollaban por toda la ciudad entre finales de febrero y principios de marzo. Eran organizados por las principales sociedades recreativas y cada una contaba con el suyo propio, que competía con los del resto. Entre los más célebres de la historia de estos bailes se encuentran los organizados por la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País, la Junta de Dames, el Gran Teatro del Liceo, el Teatro Novedades, la Societat Coral Euterpe, el Taller Baldufa, La Paloma o la Sociedad La Alhambra, entre otras entidades.³⁹ Sin perjuicio de ello, si hubo una que destacó por encima de todas en este menester fue el Círculo Artístico de Barcelona. Este comenzó a celebrar los bailes en 1889 –ocho años después de su fundación en 1881– y en poco tiempo se convirtieron en los más apreciados de la ciudad por su esplendor y buen gusto. Su celebración se prolongó hasta el estallido de la Guerra Civil. Posteriormente, fueron prohibidos por el régimen franquista. Era tal la cantidad de público que acudía que las crónicas de la prensa casi

³⁸ Carta de Oleguer Junyent al Real Círculo Artístico (sin fecha). Archivo Armengol-Junyent.

³⁹ El Archivo Histórico de Barcelona custodia casi un millar de invitaciones de estos bailes fechadas entre 1840 y 1968, dentro de su colección «Ephemera». Estas nos permiten conocer la identidad de multitud de entidades que los celebraban y, a su vez, dan una idea de la importancia que tuvo el asociacionismo en Barcelona y Cataluña en materia de ocio. Casi todos los documentos son litografías coloreadas de gran valor artístico. *Vid.* «Col·lecció Ephemera. Invitació de balls». AHCB4-347/C16.08. Para más información acerca de la historia de estos bailes véase: CAPMANY, A. *Un Siglo de baile en Barcelona: qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX: los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos, «balls d'any» y «d'envelat»*. Barcelona: Ediciones Librería Millá, 1947.

siempre señalaban la falta de aforo necesario para acoger a tanta gente, algo que, por otra parte, también se hace patente en algunas de las fotografías conservadas.

Los espacios en los que tenían lugar los bailes eran transformados completamente gracias al buen hacer de los escenógrafos seleccionados para su ornamento en cada ocasión, que concebían ambientaciones de ensueño en función del tema del baile de ese año. Entre los profesionales que se encargaron de la dirección artística destacan, además de Junyent – que ideó algunas de las decoraciones más recordadas–, Salvador Alarma, Maurici Vilomara, Francesc Chía, Josep Castells o Josep Rocarol, entre otros. Estos contaban, a su vez, con la colaboración de los artistas integrantes de la entidad, como Francesc Labarta, Ricard Canals, Josep Maria Xiró, Ramon de Capmany, Gerard Carbonell, Josep Pallejà, Ramon Rigol o Antoni Mataró.

A lo largo de su trayectoria, el Círculo celebró los bailes en diferentes emplazamientos en función de sus circunstancias internas: el Teatro Lírico, el Teatro Novedades, el Salón de Contrataciones de la Llotja, la *Maison Dorée*, los diferentes locales sociales de la entidad o la Bohemia Modernista, entre otros. No obstante, los más recordados por su espectacularidad –y que, a su vez, han dejado más documentación– son los que tuvieron lugar en el Gran Teatro del Liceo, el escaparate social por excelencia. Se celebraban en la platea, sobre una tarima que se colocaba por encima del patio de butacas, así como en otros pisos, para aprovechar al máximo la capacidad del teatro.⁴⁰ La tarea de montaje de la tarima y de colocación de la decoración solía realizarla la brigada de maquinaria del propio coliseo, labor para la que contaba con muy poco tiempo, pues el baile se celebraba intercalándose entre los días de función. Aquellas veladas «imprimieron al teatro una nota característica de buen gusto, iniciándose una aristocratización en el baile y en las costumbres de Carnaval, cosa que repercutió favorablemente en la ciudad».⁴¹

Para anunciar el ansiado evento, se solía convocar un concurso de carteles y también se generaban artísticos folletos y programas que detallaban las actividades de la fiesta. Según Santi Barjau, los sucesivos carteles anunciadores de los bailes de disfraces del Real Círculo Artístico:

[...] mostren una notable continuïtat des del Modernisme, passant per les diferents manifestacions de l'Art Déco fins arribar a les tendències més avançades dels anys trenta. Curiosament, en els cartells que el Cercle escollia [...] no hi té lloc el Noucentisme, ni

⁴⁰ Una excepción fueron los bailes de 1908, que se celebró en el salón de descanso, el vestíbulo y la escalera principal del Gran Teatro del Liceo, y el de 1909, que transcurrió en el salón de descanso. *Cfr.* «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 15/02/1908, p. 2005; «Noticias de Sociedad», *Diario de Barcelona*, 05/02/1909 (Ed. Noche), p. 1625.

⁴¹ «Los bailes de máscaras en el Liceo». En: *Cien años del Liceo: libro conmemorativo de su primer centenario, 1847-1947*. Barcelona: Gráf. Londres, 1948, p. 23.

tan sols en els cartells de Xavier Nogués, que habitualment s'enquadra en aquest corrent artístic.⁴²

Entre los carteles más destacados de la historia de estos bailes figuran los realizados por Manuel Fontanals, Josep Alumá, Xavier Nogués, Ramon Rigol, Gerard Carbonell o Ramon Miret, entre otros. Algunos de estos carteles se conservan en la sede actual de la asociación.⁴³

No nos consta que Junyent dissenyara ninguno de los carteles o publicidad anunciadora para estos eventos, lo que nos llama la atención, pues otra de las facetas que el artista cultivó con gran éxito fue la de ilustrador. No en vano, a lo largo de su trayectoria profesional diseñó numerosos carteles para campañas publicitarias y acontecimientos, entre los que destacan los estrenos de algunas óperas, como hemos visto.



Fig. 362 Oleguer Junyent. Cartel de carnaval. Fuente: *Catalunya en 1000 cartells: des dels orígens fins a la Guerra Civil*. Barcelona: Postermil, 1994, p. 232.

⁴² «Els balls de carnaval del Cercle Artístic fins a 1936». Blog de Santiago Barjau «Els “meus” cartellistes» <<http://cartellistes.blogspot.com/2015/04/els-balls-de-carnaval-del-cercle.html>>. Fecha de consulta: 03/07/2019.

⁴³ El MAE-Institut del Teatre también custodia algunos materiales como, por ejemplo, una hermosa invitación, programa y carnet de baile diseñados por Alexandre de Riquer. *Vid.* «Carnets de ball per al 4 de març de 1889, amb disseny d'Alexandre de Riquer. Teatre Líric de Barcelona» [Registro: 451105; Topográfico: B 833-32]; «Invitacions als balls de màscares de 1889, una amb disseny d'Alexandre de Riquer» [Registro: 451112; Topográfico: B 833-32]; «Programa de ball pel 08 de febrer de 1891, amb disseny d'Alexandre de Riquer. Baile de trajes» [Registro: 451109; Topográfico: B 833-32].

Se conserva, no obstante, un cartel protagonizado por cuatro máscaras de carnaval que podría tratarse de una propuesta no materializada para alguno de los bailes del Real Círculo Artístico. Por ejemplo, la máscara central, de aspecto demoníaco, nos sugiere el baile de 1924 ambientado en el infierno, por lo que podría tratarse de un proyecto presentado y no escogido (fig. 362).

En cualquier caso, siguiendo la historia de la entidad, hemos podido documentar la participación de Junyent, bien como colaborador o bien como director artístico, en varios de los bailes acaecidos a partir de 1902. En ellos pudo dar rienda suelta a su creatividad, pues no contaba con las limitaciones a las que muchas veces se enfrentaba cuando llevaba a cabo escenografías teatrales, lo que le permitió concebir ambientaciones sorprendentes y de gran originalidad.

El baile de 1902

La primera vez que nos consta que Oleguer Junyent participó en la decoración de un baile del Círculo Artístico fue en el celebrado en 1902. Tuvo lugar en su sede social, en la conocida como «Casa Rull», en la calle Cortes 313-315, la noche del 10 de febrero. El baile se ubicó en la sala habitualmente empleada para exposiciones y fueron muchos los artistas de la entidad que se implicaron en su organización, trabajando duramente los días previos a su celebración para adecuar el espacio a las características del evento. No parece que el baile estuviera dedicado a ninguna temática concreta establecida bajo los criterios de una dirección artística, como veremos en los bailes de años posteriores. Así pues, fueron diferentes socios del Círculo los que se encargaron de concebir la decoración, que combinaba elementos de muy diversa índole: desde antigüedades heterogéneas, a esculturas clásicas y orientales, estampas japonesas, etc., todo ello ambientado con una iluminación espectacular que debió de causar una impresión impactante al público asistente. Los miembros del Círculo que, de acuerdo con la prensa, tuvieron un mayor papel en la decoración de la sala fueron, además de Oleguer Junyent, el coleccionista y mecenas Josep Ferrer-Vidal, los pintores Ramiro Lorenzale, Galofre Oller, Ricard Capmany y Ursino Mitjans, el ingeniero Romano y el floricultor Piera, que se encargó de los elementos de jardinería.⁴⁴

Además de contribuir en la disposición general de los diversos elementos ornamentales, Junyent se encargó de diseñar una instalación protagonizada por un diorama:

[...] en la cual se abre un hueco de gran tamaño y de airosa curva que deja entrever en el fondo un paisaje de cuento azul, soberbiamente pintado [...] cuyo es el proyecto de exornación de aquel testero, que resulta de delicado gusto moderno, no solo por su lineamiento, sino por la delicadeza de la suave y sobria coloración empleada.⁴⁵

⁴⁴ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 11/02/1902 (Ed. Tarde), p. 1898.

⁴⁵ *La Vanguardia*, 10/02/1902, p.1

No hemos localizado testimonios gráficos del evento, pero sí completas descripciones en la prensa que nos permiten hacernos una idea bastante nítida del aspecto que presentaba la sala. Destaca especialmente la crónica publicada en el *Diario de Barcelona*:

El salón de baile, adornado con riqueza y exquisito arte, presentaba aspecto deslumbrador. La comisión organizadora se esmeró en su ornamento y logró un conjunto muy armónico con elementos heterogéneos, sacando partido hasta de objetos insignificantes para contribuir al efecto espléndido y original que ofrecía. Las paredes fueron cubiertas con preciosos tapices, damascos floreados, trofeos militares, espejos, cuadros, repisas en las cuales se veían ricos objetos de cerámica y con cien objetos más combinados admirablemente. Las columnas estaban cubiertas con ramajes y flores. La iluminación era espléndida, siendo producida por centenares de lámparas incandescentes que formaban parte del adorno de las columnas, por las cuales trepaban y se extendían, con aspecto de grandes racimos, por casi todo el techo. Además, por medio de un gran proyector se arrojaba al salón de baile un torrente de luz eléctrica. Contribuía principalmente a dar aspecto encantador y artístico al salón una especie de diorama pintado por D. Olegario Junyent, colocado en un hueco del testero principal y que representaba un paisaje de tonos delicadísimos, envuelto por las misteriosas sombras de la noche y lleno de poesía. Arrimado al muro de la izquierda veíase un Buda de gran tamaño y en un ángulo una Venus de Milo dorada, que se destacaba sobre un fondo de plantas y flores, delante de la entrada del *boudoir*, adornado con exquisito gusto.⁴⁶ Los músicos se hallaban en una tribuna construida en la parte superior de la derecha del testero principal y debajo de ella estaban los regalos para el cotillón, en una especie de bazar árabe guardado por un negro. Las demás habitaciones estaban adornadas también con gusto. El restaurant [...] estaba adornado sencillamente con stores japoneses de abalorios y con un friso de kakémonos alternados con abanicos, y, sin embargo, producía excelente efecto.⁴⁷

El cronista del diario *La Vanguardia* se entretuvo en describir algunos elementos de manera más detallada, lo que contribuye a completar la evocación del espacio:

De los muros penden valiosos tapices y floreados damascos, y sobre ellos destacan trofeos militares, espejos y cuadros, repisas rococó sosteniendo costosos jarrones y mil objetos combinados con sumo gusto. Y allí, en un caballete, un tiepolesco boceto del malogrado Francisco Sans atrae la mirada y cultiva el espíritu. Y más allá, en uno de los ángulos del salón, un esculturado banco recuerda los tiempos aquellos en que formaba parte integrante de una sillería de coro. Con tales elementos han conseguido los infatigables socios del Círculo Artístico componer un conjunto muy homogéneo, a pesar de lo heterogéneo de los objetos de que han echado mano para adornar su salón de baile, que de fijo llamará la atención de cuantos concurran a la fiesta. Las restantes dependencias han sido también enriquecidas con plantas, flores y tapices [...]. El éxito

⁴⁶ De acuerdo con *La Vanguardia*, invitaba a entrar al *boudoir* su puerta de tracerías y alicatados árabes. Cfr. *La Vanguardia*, 10/02/1902, p.1

⁴⁷ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, *op. cit.* Véase también: *La Vanguardia*, 11/02/1902, p.1; «En el Círculo Artístico», *La Publicidad*, 11/02/1902 (Ed. Noche), p. 2.

de la fiesta puede darse por asegurado, á juzgar por el número de tarjetas postales⁴⁸ ilustradas por los artistas barceloneses de más fama que han sido ya entregadas a las familias de gran posición social que las han solicitado, correspondiendo á la invitación que se les hizo por el Círculo Lírico y el Círculo Artístico. ⁴⁹

Se conserva la partida de gastos que implicó la organización, en la que se indica que para el decorado del local se gastaron 251,10 ptas. en carpintería; 127, 55 ptas. en telas y material de escenografía; 230 ptas. en jornales; 250 ptas. en una alfombra; 348 ptas. en jardinería y flores; 105 ptas. en el alquiler de sillas; 113 ptas. en transparentes, cerrajeros, lampista, pintor, empapelador y lavar fundas; 329,62 ptas. en iluminación (instalación y consumo); y, finalmente, 5,20 ptas. en gastos menores. El total de gastos en decoración fue, por tanto, de 1.759,47 ptas.⁵⁰ El balance general de la celebración fue muy positivo, además de saldarse con un saldo a favor de la entidad de 30.008, 39 ptas.⁵¹

El baile de 1918: «Teatro de Guignol del pasado»

Tras la celebración del baile de 1902 no volvemos a tener noticias de la implicación de Junyent en estos eventos hasta 1918, al menos a nivel documental. En ese amplio paréntesis se encargaron de la ornamentación de los bailes los hermanos Miquel y Luciano Oslé, Maurici Vilomara, Josep Vidal, Fèlix Urgellès, Miquel Moragas y Salvador Alarma, entre otros. En el baile de 1918 el papel de Oleguer fue más relevante que en el anterior, pues no sólo llevó a cabo el diseño de la decoración, cuya temática fue «Teatro de Guignol del pasado», sino que también asumió todo lo relativo a la dirección artística del mismo.

Ese año el baile tuvo lugar en el entorno inigualable del Gran Teatro del Liceo –tras mucho tiempo sin celebrarse en el coliseo–, por lo que el evento, si cabe, se revestía de una mayor importancia y solemnidad.⁵² Además, se trataba de un entorno con el que

⁴⁸ Algunas de las postales a las que se refiere el cronista de *La Vanguardia* fueron dadas a conocer por el investigador y coleccionista Leandre Villaronga en el artículo *Les postals del Cercle Artístic*. En él se señalaba que estas podían considerarse como el «súmmum» de la cartofilia catalana, una de las series de más valor y rareza. De acuerdo con Villaronga, la entidad puso en 1902 a disposición de sus socios artistas «unes cartolines de grandària i forma postal de 9 x 14 cm. i amb l'imprès del revers sense partir, amb el segell en sec CS i la inscripció "Fiesta del Círculo Artístico. Febrero 1902" [...]. Els artistes associats hi pintaren o dibuixaren un motiu, i en el revers foren numerades, essent el número més alt que coneixem el 212». De entre los artistas que decoraron estas postales-invitación destacan Ramon Casas, Mariano Andreu, Xavier Nogués, Lluís Masriera, etc. *Vid.* VILLARONGA, L. «Les postals del Cercle Artístic», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, núm. 26, 2008, s. p.

⁴⁹ *La Vanguardia*, 10/02/1902, p.1.

⁵⁰ *Vid.* la documentación relativa a los bailes del Círculo. Archivo del Real Círculo Artístico. Llama la atención el hecho de que las partidas de gastos más elevadas fueran las destinadas a jardinería y flores e iluminación, algo que será una constante a lo largo de varios años y que se hace patente en algunas de las fotografías e ilustraciones conservadas –sobre todo las de los bailes de finales del siglo XIX y principios del XX–. Con el paso del tiempo la ornamentación vegetal perderá importancia y las flores dejarán de ser naturales, tal y como sucede, por ejemplo, en el baile de 1933, en el que se aprecia que la decoración está hecha a base de guirnalda y elementos vegetales realizados en papel y recortados.

⁵¹ Acta de la Junta General del 30 de diciembre de 1902. Archivo del Real Círculo Artístico.

⁵² *cf.* PÉREZ-TEROL. «Los bailes de máscaras del Círculo Artístico», *Butlletí R. C. Artístic. Instituto Barcelonés de Arte*, núm. 0, 1981, p. 11; MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, *op. cit.*, pp. 74 y 254; El

Junyent estaba muy familiarizado gracias a las numerosas escenografías que ya había realizado para diversos estrenos operísticos.

Su designación estuvo sujeta a una concurrencia convocada a nivel interno por parte del Real Círculo Artístico. La Junta Directiva citó a los escenógrafos que eran socios y conocedores del Liceo «para que prescindiendo de concursos, que la premura del tiempo impedía, se encontrara la fórmula de adorno del local para dicha fiesta». La cantidad disponible para invertir en la decoración oscilaba entre 15.000 y 17.000 ptas. Comparecieron a la reunión Junyent, Castells, Ros y Güell y Alarma, y cada uno expuso su opinión. La Junta les dio ocho días para presentar «un proyecto de adorno, para que en su vista se pueda resolver o encargarlo a quien crea esté en mejores condiciones para llevarlo a realización[...]».⁵³

Transcurrido el plazo, volvieron a reunirse los escenógrafos con los miembros de la Junta. Cada uno expuso su proyecto y fueron llamados los miembros de la comisión organizadora del baile, formada por los Sres. Tusquets y Ferrater, por la Junta del Liceo, y los Sres. Anglada, Rigol, Jordà, Tolosa y Cuyàs por el Círculo, para que decidieran el proyecto ganador. No obstante, se acordó finalmente someterlo a votación conjunta de los miembros de la comisión y los de la Junta Directiva presentes en la reunión.⁵⁴ El resultado fue de nueve votos a favor de Junyent, nueve de Castells y tres de Alarma; Junyent resultó ganador en una segunda ronda de votos para desempatar.⁵⁵

En el acuerdo pactado entre la Sociedad del Gran Teatro del Liceo y el Real Círculo Artístico para la organización del baile, se señalaba que el teatro aportaría, libre de gastos, sus locales y los anexos, los gastos de calefacción e iluminación y el personal necesario para la adecuación y el adorno del local. Esta contribución comprendía:

[...] colocación del tablado y la decoración completa del baile; montaje y desmontaje; guardia de noche; bajar y subir las arañas; arreglo de las mamparas; pintar las barandillas y escaleras del tablado; forrar en papel encarnado las mamparas, arreglo de los 13 aparatos del anfiteatro; honorarios Sr. Plantada, reconocimiento del tablado; alumbrado electricidad catalana; alumbrado electricidad Barcelonesa; id supletorio bujías y servicio; servicios varios Pujadas, Barcelonesa; Servicios varios Torrente, Catalana; Servicios

primer baile de máscaras celebrado en el Gran Teatro del Liceo tuvo lugar el 26 de febrero de 1848 y el encargado de la ornamentación fue el escenógrafo Fèlix Cagè. Para más información acerca de la historia de los bailes de máscaras celebrados en el Gran Teatro del Liceo *vid.* TORRENT, J. «Los bailes de máscaras del Gran Teatro del Liceo», *Destino*, núm. 1787, 01/01/1972, pp. 40-41; IBORRA, J. *La mirada del conserge. Dietari del Gran Teatre del Liceu*, *op. cit.*, pp. 283-295; «Los bailes de máscaras en el Liceo». En: *Cien años del Liceo...*, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁵³ *Cfr.* Libro de Actas de Junta directiva del Círculo Artístico (1917-1918). Acta del 08/01/1918, p. 90. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

⁵⁴ Figuran citados en el margen de las actas: Masriera, Ridaura, Solà, Areñas, Ferrer, Foix, Ribó, Cardunets, Compte, Santasusana, Trias, Gomis y Puig i Perucho. *Cfr. Ibid.*, p. 94.

⁵⁵ *Cfr.* Libro de Actas de Junta directiva del Círculo Artístico (1917-1918), *op. cit.*, p. 94.

varios calefacción; Servicios varios bomberos; personal empleado [mozos, mayordomos, porteros, etc.].⁵⁶

El Real Círculo, por su parte, debía encargarse de todo lo relativo a la organización del baile, así como de los gastos de la decoración, la propaganda, la contribución industrial, la orquesta y demás importes derivados del espectáculo.

El cartel anunciador, titulado «Danza» y diseñado por Gerard Carbonell, seguía el esquema habitual de una pareja de máscaras bailando, enmarcados por una arquitectura profusamente ornamentada y con un fondo de personajes.⁵⁷ En él figuraban como entidades organizadoras tanto el Real Círculo Artístico como el Gran Teatro del Liceo.⁵⁸

El baile se celebró el 9 de febrero y días antes la prensa ya daba cuenta del buen ritmo de los trabajos en la confección del decorado que Junyent estaba ultimando en su taller, y avanzaba cuál iba a ser la temática:

Olegario Junyent, el ilustre escenógrafo, está terminando el decorado del baile. El taller de escenografía del teatro Condal, donde Junyent trabaja, está ocupado por un ejército de oficiales á sus órdenes, que no se dan punto de reposo pintando y recortando apliques y decoraciones. El amplio escenario del Liceo quedará convertido en un teatro Guignol del año 40, en cuyo escenario aparecerá un taller de artistas a la manera, de los de Murger,⁵⁹ hechos con maniqués y muñecas de tamaño natural. La decoración, del escenario y de la sala será de flores naturales, enormes almendros floridos, combinados con macizos de geranios que se juntarán con la parte, pintada. La iluminación será espléndida, y de distintos tonos.⁶⁰

⁵⁶ Cfr. Memoria manuscrita de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo tras la celebración del Baile de Máscaras de 1918. Figura como epígrafe del documento: «Baile de máscaras celebrado en el Gran Teatro del Liceo la noche del sábado 9 de febrero 1918 organizado de acuerdo con la Junta de Gobierno de la Sociedad, por el Real Círculo Artístico». En: Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174754>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

⁵⁷ En el archivo del Real Círculo Artístico se conserva el recibo de Gerard Carbonell conforme recibió el premio de 1.000 ptas. por su cartel el 21 de enero de 1918.

⁵⁸ Al parecer, fue la Junta de Propietarios del teatro la que manifestó al Círculo su deseo de figurar en el cartel como entidad coorganizadora del baile. Cfr. Libro de Actas de Junta directiva del Círculo Artístico (1917-1918). Acta de la sesión del 08/01/1918, p. 89. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

⁵⁹ Se refiere a los talleres que aparecen en las *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, célebre en los cenáculos artísticos de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Consistían en un conjunto de relatos con personajes comunes publicados al principio como folletín en *Le Corsaire* y luego en volumen en 1851, y cuya versión teatral –elaborada con el poeta Théodore Barrière– fue representada con gran éxito en el *Teatro des Variétés* de París el 22 de noviembre de 1849. Esta pieza sirvió de base a dos óperas, una de Giacomo Puccini y la otra de Ruggiero Leoncavallo, ambas tituladas *La bohème*, a la opereta *Das Veilchen vom Montmartre*, de Emmerich Kálmán, a la zarzuela «Bohemios» de Amadeo Vives, y al musical de Broadway *Rent*, de Jonathan Larson, además de la versión cinematográfica de Aki Kaurismäki.

⁶⁰ *La Vanguardia*, 07/02/1918, p. 11. En una crónica posterior, tras el baile, se criticaba la iluminación: «[...] a pesar de la profusión de luces, no puede decirse que la iluminación fuese muy espléndida. Los faroles rojos que, en guirnaldas partían de la araña central, amortiguaban un tanto el resplandor de las bombillas. «El baile del Liceo», *La Publicidad*, 10/02/1918, p. 9.

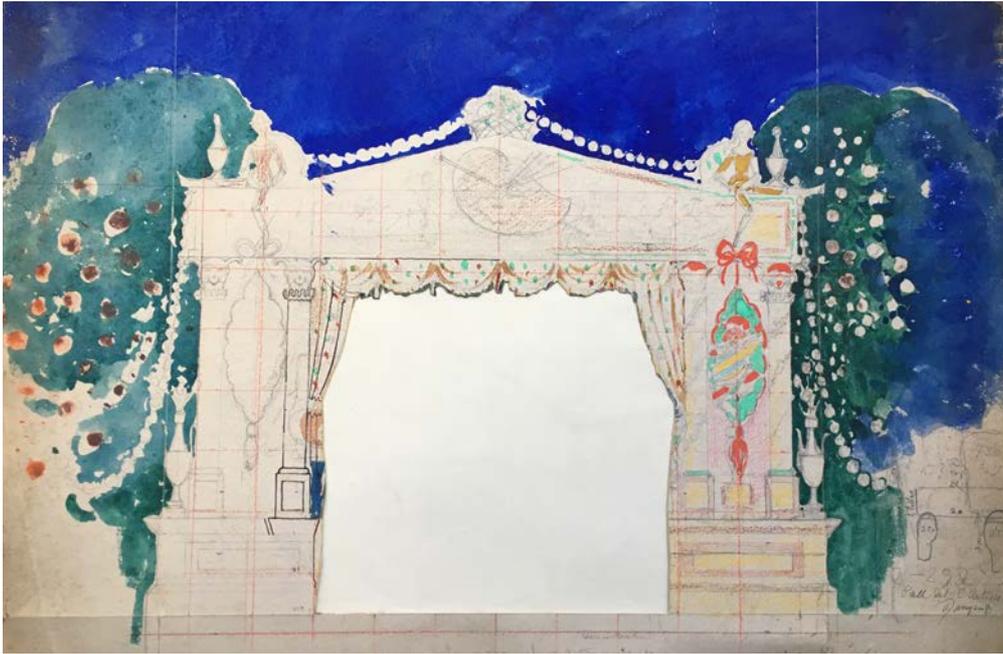


Fig. 363 Fragmento de teatrín para la decoración del baile de máscaras de 1918, con el tema: «Teatro del Guignol del pasado». Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 364 Fotografía del baile de máscaras de 1918, con el tema: «Teatro del Guignol del pasado». Archivo Armengol-Junyent.

Con motivo de su trabajo, Junyent fue entrevistado por José Artís para *La Publicidad* y explicó de manera más detallada cómo había concebido el decorado:

Quedará el escenario del Liceo convertido en platea de un teatro guignol, en la estación de estío. Convenientemente distribuidos por el escenario, habrá una serie de pabellones, o glorietas, en número de 16, habilitados para palcos. En el fondo, y aprovechando el espacio natural del arco que preside el escenario, se instalará el escenario [*sic.*],⁶¹ en el que unos muñecos movibles, personajes de la farsa que habrá de representarse, interpretarán unas escenas cuya acción se desarrollará en un taller de pintor. Los trajes y accesorios reflejarán fielmente la época de 1840. El jardín, que jardín será la platea guignolesca, convenientemente iluminado con infinitos farolillos de color apropiado a la hora en que la función tendrá lugar. Esto, por lo que afecta el escenario. El decorado del salón lo constituirán grupos de guirnaldas que, partiendo de la lámpara central, irán a posarse en la barandilla de uno de los pisos. Esto es lo que, dada la configuración de la sala, he ideado para este baile del «Círculo Artístico» [...] Enemigo de los autobombos, omito algunos detalles de ornamentación, que verán quienes asistan a la fiesta.⁶²

A diferencia del baile de 1902, en esta ocasión sí que contamos con diversos testimonios gráficos que nos muestran cuál fue la concepción de Junyent. Así, se conserva un fragmento de teatrín parcialmente acuarelado en el que se aprecia la fachada del teatro de guignol. Esta seguía una estructura de templo clásico (fig. 363). No obstante, Junyent se inventó su propio «orden arquitectónico carnavalesco», pues colocó cabezas de arlequines a modo de capiteles de las pilastras que flanqueaban la escena. El frontón estaba presidido por una paleta de pintor que hacía alusión a la representación ejecutada por los títeres, ambientada en el taller de un artista. Sin embargo, también podríamos interpretarla como un guiño a la profesión que le definía, la de pintor-escenógrafo, así como a sus raíces familiares, vinculadas al carnaval.

Se conserva también una fotografía que nos muestra el resultado final (fig. 364). En ella apreciamos que ha sustituido la paleta de pintor por un busto femenino enmascarado, flanqueado por una sucesión de muñecas rusas conocidas como *matrioskas*.

En relación a las circunstancias de la organización del evento, sabemos que tras la última función de la temporada, el 3 de febrero, el teatro se cerró para proceder a la preparación del baile y a la colocación de la compleja escenografía. El maquinista encargado de ayudar a Junyent con todas las tareas de montaje y posterior desmontaje del decorado fue Antonio Melá, que cobró 1.005,75 ptas. por su trabajo, de acuerdo con la factura presentada a la Junta de Gobierno del Liceo (fig. 365).

⁶¹ El teatro.

⁶² ARTÍS, J. «Los bailes de máscaras», *La Publicidad*, 09/02/1918, p. 3

A su vez, la empresa contratada para llevar a cabo el «empapelado de las piezas forradas de tela destinadas a la platea del teatro para el baile de máscaras» fue la de Josep Pallejà, especializada en papeles pintados, que cobró 210, 50 ptas. por ello.⁶³

Fueron muchas las crónicas que se publicaron durante los días siguientes a la celebración del baile y todas coincidían en alabar la decoración de Junyent por la originalidad y el refinado gusto artístico de la ornamentación, que «llevaba a la memoria de los que peinan canas, el esplendor de los carnavales barceloneses debida a otra ilustre personalidad de su mismo apellido».⁶⁴

ANTONIO MELÀ
Maquinista de Teatro
SE CONSTRUYE DECORADO
CADENA, 53, ENLO.

Barcelona 12 de febrero de 1918

S. D. Junta de Gobierno del Gran Teatro Liceo DEBE:

MES	DÍA	DESCRIPCIÓN	PESETAS	CTS.
		Jornales de montar el tablado de platea y desmontarlo y la decoración dirección del Sr. Junyent por el baile de máscaras del Círculo Artístico. Por transportar toda la madera del tablado del almacén al teatro y viceversa 4 jornales de carro con a 25 pta	100	
4		15 jornales por el mismo a 5 pta	75	
5		15 " " " " a 5 pta	75	
6		9 jornales para el decorado a 6 pta	54	
7		7 " " " " y 9 a 11 noche	55	
8		7 " " " " y 9 a 11	66	
9		7 " " " " ante la 10	55	
11		7 " " decorado de montar	21	50
12		7 " " " "	21	50
13		3 y 1/2 " " " "	15	35
15		3 jornales por el tablado a 5 pta	15	
16		15 " " " " a 5 pta	75	
		10 jornales de rep. Maquinista a 10 pta	100	
		Por bajar y subir la oración y pasantes a su puesto	85	
		Servicio o guardia durante el baile de 8 horas y el Sr. Junyent	65	
		Por el arreglo o ampliación en los mangos de jornales y madera	115	
		Total	1005	75

Jan 1905 75
Recibí
Antonio Melà

Fig. 365 Factura presentada por el maquinista Antonio Melà a la Junta de Gobierno del Gran Teatro del Liceo. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

⁶³ Cfr. «Facturas de los profesionales contratados por la Junta de Propietarios del Gran Teatro del Liceo (factura de J. Pallejà)». En: Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174754>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

⁶⁴ «De Sociedad. El baile del Liceo», *Noticiero Universal*, 10/02/1918. Para más información acerca de este baile véase: «El baile del Liceo», *La Publicidad*, 10/02/1918; SOLROEL. «El baile del “Círculo Artístico” en el Liceo», *La Tribuna*, 10/02/1918; «El baile del Liceo», *Las Noticias*, 10/02/1918; «Los bailes de máscara. El del Círculo Artístico», *El Liberal*, 11/02/1918; FIVE. «El ball de disfresses del Círcol Artístic», *La Ven de Catalunya*, 11/02/1918; «Bailes de máscara. El baile del Artístico», *El Diluvio*, 11/02/1918; «Los bailes. El del Liceo», *La Publicidad*, 11/02/1918; «El baile del “Círculo Artístico”», *El Día Gráfico*, 11/02/1918; «Revista de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 10/02/1918; «En el Liceo. El baile del Real Círculo Artístico», *La Vanguardia*, 10/02/1918 [recortes de prensa conservados en el Archivo del Real Círculo Artístico].

Estas también incluían elaboradas descripciones que completaban los datos dados por Junyent en la citada entrevista, como la proporcionada por «Solroel» en *La Tribuna*:

La suntuosa sala de espectáculos, prolongada hasta el fondo del escenario y cubierta de mullida alfombra, la monumental araña que pendía del techo y a la cual afluían desde los palcos del tercer piso verdes guirnaldas matizadas de globos rojos de encantadoras transparencias, las coquetonas glorieta que, adornadas de verde ramaje se destacaban sobre un fondo que recordaba la belleza de los campos cuando los almendros ofrecen su alba flor prometedora de abundante cosecha y cuando los naranjos conservan aun en sus ramas el dorado fruto; el teatro Guignol que se destacaba en el fondo del palco escénico y que representaba el estudio de románticos artistas en el cual el eterno Pierrot mecía a la coquetona Colombina sentada en su columpio, mientras «Arlequín» contemplaba burlonamente la escena y un pintor trabajaba afanoso ante el lienzo presunto origen de su gloria y la numerosa concurrencia [...] ofrecían tan encantador y sorprendente aspecto que, en nuestra imaginación, nos creímos transportados a una de las fantásticas escenas que se describen en los cuentos de «Las mil y una noches».⁶⁵

Además de elogiar profusamente la decoración de Junyent, estas crónicas también explicaban cómo había acontecido la multitudinaria fiesta, que se extendió desde las once de la noche hasta las cuatro y media de la madrugada, y daban cuenta de los disfraces y de la identidad de algunos de los asistentes. Destaca en este sentido, la algo estrambótica reseña de *La Publicidad* que, no obstante, nos permite hacernos una idea del público que concurrió a la cita:

Los disfraces, en general, eran algo menos que poco artísticos. Las había sí, que estaban elegantísimas. Eran principalmente las amigas de nuestros «dandis» y acaudalados comerciantes más populares. Algunas de ellas con pelucas blancas que favorecen mucho. Otras con ricos mantones de Manila. Circasianas, moras, damas de la corte de Luis XV, pavos reales, en fin, había un buen grupo que daba gusto verlas, porque tuvieron además el acierto de no ponerse careta, que solo beneficia a las feas. Pero, como en todo, numerosos son los llamados y pocos los escogidos. Algunos grupos de máscaras recordaban vagamente las manifestaciones callejeras contra el encarecimiento de las subsistencias. La mayoría no se quitaron la careta, pero dejaron al descubierto sus manos deladoras. Con todo, quizás fueron ellas las que más contribuyeron a que no perdiese la fiesta su carácter de baile de máscara. ¿No se impuso a los caballeros que fuesen de etiqueta? Pues podía obligarse a que llevasen disfraz todas las damas. Ciertamente vimos algunos «fracs» imposibles y algunas levitas heredadas; pero no puede negarse que esto es una nota de color y de carnaval que invita doblemente a pedir el complemento de los disfraces femeninos. Gente de la que llamamos buena sociedad vimos bastante. Recordamos entre el sexo femenino a las señoras Senillosa de Eguilior, Bulbena de Salas, de Marsans, Fabra de Pallejá, Ribas de Ros, Ribas de Carreras, Rius de Carreras, Pilar Oliva, María Josefa Eulate, Navas de Oliveras, Artemán, Nuria y Montserrat Ferrater

⁶⁵ SOLROEL. «El baile del Círculo Artístico en el Liceo», *op. cit.*

Llorach, de Vivó, de Cuevas y de Puig. Fueron sin duda infinidad más, unas con disfraz y otras que con la aglomeración no nos fue posible ver. Del sexo feo estaban todos.⁶⁶

En el intermedio del baile los asistentes aprovecharon para cenar en las mesas que se habían colocado en el primer piso, aunque al parecer la concurrencia era tan numerosa que muchos comensales no tuvieron sitio y optaron por marcharse a los restaurantes de los alrededores, para después no regresar. Este hecho, unido a la «aparente seriedad» del público elitista, más ocupado –como era habitual en el coliseo– en mirar y ser visto que en el propio jolgorio del baile, restaron animación a la fiesta. En este sentido, cronistas como el del diario *El Diluvio* calificaron la fiesta de aburrida y triste, evocando con nostalgia las de antaño:

Nuestros padres se ponen recíprocamente sentimentales recordando aquellos bailes liceístas, de donde salían con el corazón alegre y la chistera rota. ¡Aquellos tiempos divertidos, cuando no se sentía el ridículo de correr un galop y de vociferar el contento! Hoy, después del baile del sábado vuelven a repetirnos que fue mejor cualquier tiempo pasado y se ha perdido la alegría. Ya no saben ni beber champaña, ni cortejar máscaras, ni alborotar, ni bromear honesta o deshonestamente. El baile del artístico fue, para los abuelos, un baile triste. Y para nosotros. Mucha gente, todo el barcelino femenino y masculino. Desde la marquesa con peluca blanca o la trotacalles; desde el señor Cambó al estudiante que vendió el Romano o la Fisiología para recolectar unos duros. Pero tanta persona seria, tanta burguesía espectadora, tantos ojos curiosos que esparcían el chismorreó al llegar el día, contuvieron la alegría. Añádase la prohibición de lanzar serpentinas y «confeti» y se comprenderá pareciese la fiesta un baile de sociedad. En el descanso y en el «fumoir» se llenaron las mesas dispuestas para restaurant. Parecía la cena una boda de viudos. [...] Decididamente nuestra burguesía no sabe divertirse.⁶⁷

El libro del conserje del Gran Teatro del Liceo, no obstante, registró en sus páginas el balance del acontecimiento, celebrando su éxito:

Gran Baile de Máscaras en la platea y escenario organizado por el Real Círculo Artístico terminado a las 5 de la madrugada. Gran animación y enorme concurrencia. Aspecto de la sala magnífico. El salón de descanso convertido en restaurant. Ningún incidente de ninguna clase que perturbara la alegría de la concurrencia.⁶⁸

⁶⁶ «Las fiestas del Carnaval», *La Publicidad*, 11/02/1918, p. 3. Para más información: FIVE. «El ball de disfresses del Circol Artístic», *La Veu de Catalunya*, 11/02/1918, p. 2; *El Diluvio*, 11/02/1918, p. 8; «De Sociedad. El baile del Liceo», *El Noticiero Universal*, 10/02/1918; *Diario de Barcelona*, 10/02/1918; *Las Noticias*, 11/02/1918 [recortes de prensa conservado en el archivo del Real Círculo Artístico].

⁶⁷ «Bailes de máscara», *El Diluvio*, 11/02/1918, p. 8. La prohibición de lanzar confeti y serpentinas se especificaba en las «Bases y condiciones de abono del Baile del Real Círculo Artístico». Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174754>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

⁶⁸ Libro del Conserje (1862-1981). Año 1918, pp.132-133. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

REAL CÍRCULO ARTÍSTICO - SOCIEDAD DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

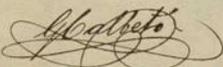
BAILE CELEBRADO EL DIA 9 de FEBRERO 1918

<u>I N G R E S O S</u>	<u>G A S T O S</u>
Pesetas	Pesetas
Entradas	Propaganda
18.816'75	2.841'40
Butacas	Orquesta
1.280'50	1.377'50
Palcos	Decorado
12.896 -	15.000 -
	Alquiler alfombra y sillas
	830 -
	Timbre, contribución, etc..
	3.896'10
	Tiraje billetes y programas
	863 -
	Gastos pequeños y propinas
	347'50
	Nota de gastos de la Socie-
	dad G.T.del L.
	2.802'60
32.993'25	27.958'10

--- R E S U M E N ---

Ingresos	Ptas.	32.993'25
Gastos	"	27.958'10
Beneficio	Ptas.	5.035'15

Entregado al Montepío de Artistas Ptas. 1.258'80



199-9

Fig. 366 Balance de los gastos e ingresos del Real Círculo Artístico en el baile de máscaras de 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

La Junta de Propietarios del Liceo también registró con satisfacción en las actas de una reunión posterior los resultados económicos obtenidos con su celebración:

El Sr. Presidente da cuenta a la Junta General, de que el baile de máscaras [...] dio un magnífico resultado pues produjo un beneficio [...] que según lo convenido ha sido destinado de común acuerdo entre ambas sociedades, a diferentes entidades benéficas. Que la junta acordó la celebración de esta fiesta aun a riesgo de perder en ella los gastos que iban a su cargo y que importaron ptas. dos mil ochocientos dos, con sesenta céntimos, para saber si después de nueve años de no darse bailes de máscaras en el Liceo, tendrían vida propia, sirviendo de ensayo para lo sucesivo, y el resultado ha sido por demás satisfactorio, pues se ha demostrado que el Carnaval aún no ha muerto, y que el año venidero podrán organizarse, no solamente este baile, sino otros si se estima conveniente.⁶⁹

Los gastos totales del baile ascendieron a 27.958,10 ptas. Los ingresos para cubrirlos los percibió de la venta de entradas asignadas, cuyo importe total ascendió a 32.993,25 ptas. El beneficio neto que se obtuvo fue de 5.035,15 ptas., de las cuales 1.258,80 fueron

⁶⁹ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1918). Acta del 23/03/1918, pp. 58-59. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

entregadas al Montepío de artistas y el resto se destinó a beneficencia (fig. 366).⁷⁰ Los gastos iniciales del Gran Teatro del Liceo ascendieron a 2.802,60 ptas.⁷¹

Por su parte, el Real Círculo Artístico registró en su diario de contabilidad los gastos que asumió en relación al baile. De este modo, sabemos que de las 15.000 ptas. citadas en el balance de gastos, 8.000 ptas. fueron destinadas a pagar a Junyent por su trabajo, a quien también se le abonaron 7.000 ptas. a cuenta de los adornos de la sala.⁷²

La Junta Directiva del Real Círculo Artístico envió una carta de agradecimiento a Oleguer Junyent por su contribución al mismo:

La Junta directiva de este círculo acordó testimoniar a V. el agradecimiento de la misma por sus gestiones con motivo del adorno del Gran Teatro del Liceo con ocasión del baile de máscaras organizado por este círculo y que con tanto acierto y maestría llevó a cabo. Igualmente cúpleme manifestarle que por unanimidad se tomó el acuerdo de que constara en acta un voto de gracias por sus desvelos y amor de artista que supo imprimir a dicha manifestación que es orgullo de esta Junta. Lo que tenemos el honor de

⁷⁰ La cantidad final del beneficio indicado en el balance difiere de la mencionada en la memoria anual de la institución, en la que se señala que con el beneficio de las entradas pudo destinarse a la caridad «5.370 y pico de ptas.». *Cfr.* Memoria. Real Círculo Artístico, 1918. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona. Algunas de las entidades que recibieron donaciones —que oscilaban entre las 250 y las 500 ptas.— fueron: la Caja de Alquileres, el Patronato de Cataluña para la lucha contra la tuberculosis, las Hermanitas de los Pobres de la calle Caspe, la Junta de las Señoras de las Salas del Asilo, el Patronato para las Obreras de la Aguja, la Junta de Damas de Barcelona, el Asilo de San Rafael para niñas lisiadas, escrofulosas y raquíticas pobres, el Asilo de San Juan de Dios para niños escrofulosos, raquíticos y ciegos pobres, la Casa de Familia, la Congregación de la Caridad Cristiana, el Hospital Clínico y el Hospital de la Santa Cruz. *Cfr.* «Recibos de distintas entidades que recibieron caridad». Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174754>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

⁷¹ Además de las facturas ya citadas cobradas por el maquinista Antonio Melà y por Pallejà, también se conservan otras asumidas por el coliseo en relación a otros trabajos para la organización del baile. De la tarea de pintar las mamparas y las barandillas se encargó José Serra, que presentó una factura por un importe de 145,20 ptas., en cuyo membrete se anunciaba como: «José Serra. Fachadas, anuncios, obras, rótulos de todas clases y demás concerniente al arte decorativo», situado en la calle Aragón, núm. 213. Por su parte, el arquitecto José Plantada cobró 50 ptas. en concepto de honorarios por el reconocimiento practicado en el entarimado instalado en la platea para la celebración del baile. La empresa de Domingo Pujadas, ingeniero electricista especializado en iluminaciones para fiestas, localizado en la calle Aviñón núm. 34, presentó dos facturas a la Junta de Propietarios del Gran Teatro del Liceo. En una de ellas se especifica que «por trece enchufes especiales de latón con montura aislante y su colocación (platea) cobró 195 ptas.; por dos aparatos con tres lámparas cada uno, tulipas y demás accesorios (pasillo central) cobró 101 ptas. Total 296 ptas.». En otra «por el servicio de un operario desde el día 4 al 8 inclusive y tres operarios para el servicio del baile (60 ptas.); por dos jornales con tres operarios para el desmontaje y montaje de los aparatos de platea, atriles (45 ptas.); conservación de la instalación de luz, recambio de lámparas y servicio de timbres del día 9 (36 ptas.). Total 141 ptas.». La empresa Torrente Catalana cobró 38 ptas. «por los servicios de electricidad catalana y [...] 6 lámparas de filamento metal (10,50 ptas.), 5 pares de carbones para los arcos (5 ptas.), servicio operario noche (10 ptas.), servicio ayudante día y noche (10 ptas.), servicio de encender y apagar letrero (2,50 ptas.)». Por los servicios de calefacción y ventilación del baile de máscaras José Salat cobró 125 ptas. El cuerpo de bomberos cobró 30 ptas. El gasto de personal ascendió a 350 ptas. *Cfr.* «Facturas de los profesionales contratados por la Junta de Propietarios del Gran Teatro del Liceo». En: *S* Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174754>> [Fecha de consulta: 01/07/2019].

⁷² *Cfr.* Diario del Círculo Artístico (1915-1918). Entrada del 15/02/1918, p. 177; Entrada del 28/02/1918, p. 179; Entrada del 15/03/1918, p. 183. Archivo del Real Círculo Artístico.

comunicarlo para su conocimiento. Dios guarde a V. muchos años. Barcelona, 13 de febrero de 1918.⁷³

Los trabajos de desmontaje se extendieron casi una semana, desde el día 10 hasta el 16 de febrero, de acuerdo con el libro del conserje.⁷⁴

El baile de 1924: «Los siete pecados capitales»

Oleguer Junyent no volvió a participar en la ornamentación del baile de carnaval del Círculo hasta 1924, año en el que tuvo lugar el 3 de marzo. En esta ocasión se celebró en el Teatro Novedades y el tema escogido fue «Los Siete Pecados Capitales».

El programa de mano, cuya bella portada diseñó el pintor Gerard Carbonell, anunciaba que el teatro se convertiría:

[...] en un infierno de alegre pasatiempo y jolgorio, sustituyendo el bullicio y buen humor a las torturas y a los tormentos dantescos. Organizada por valiosos artistas, aparecerá en la pista la gran cabalgata de los Siete Pecados Capitales, representados por originales grupos de máscaras, condenados, diablos, monstruos más o menos infernales y furias más o menos pacientes y discretas.⁷⁵

El citado programa señalaba que el disfraz era obligatorio y que en el vestíbulo del teatro podrían adquirirse disfraces según los modelos diseñados por la comisión. Igualmente, los anuncios de la prensa puntualizaban que no era preciso ir disfrazado acorde con el tema del baile: «a pesar de estar decorado el salón a guisa de un fantástico infierno, no es preciso ir disfrazado de diablesa o de diablo. En el infierno debe haber gentes de todas clases y de las más variadas indumentarias y en el del Círculo podrán presentarse hasta muchachas angelicales».⁷⁶

Además de Junyent, participaron en la decoración del baile Francesc Labarta, Ricard Canals, Josep Maria Xiró, Ramon de Campmany, Gerardo Carbonell, Josep Pallejà, Ramon Rigol y Antoni Mataró, entre otros.⁷⁷

La prensa alabó «el excelente gusto y buen humor» de los artistas,⁷⁸ que convirtieron el teatro en una «sucursal del infierno»⁷⁹ llena a rebotar, tal y como pone de manifiesto la única fotografía que hemos localizado del evento (fig. 367).

⁷³ Carta del Real Círculo Artístico a Oleguer Junyent (13/02/1918). Archivo Armengol-Junyent.

⁷⁴ Libro del Conserje (1862-1981). Año 1918. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 01/07/ 2019].

⁷⁵ Librito anunciador del Carnaval de 1924 organizado por el Real Círculo Artístico en el Teatro Novedades. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

⁷⁶ *La Vanguardia*, 29/02/1924, p. 15.

⁷⁷ *Cfr.* «El baile del Círculo Artístico», *El Diluvio*, 05/03/1924, p. 20.

⁷⁸ «Barcelona. El Baile del Círculo Artístico», *El Día Gráfico*, 04/03/1924, p. 14.

⁷⁹ *Ibíd.*



Fig. 367 Aspecto de la platea del teatro Novedades durante la celebración del baile de máscaras organizado por el Real Círculo Artístico (1924). Fuente: *El Día Gráfico*, 05/03/1924, p. 8.

El diario *El Diluvio* proporcionó la descripción más completa que hemos localizado del acontecimiento:

La platea y el escenario de Novedades se convirtieron en una de las dependencias del infierno, un infierno en el que se pasó muy agradablemente la noche y que no tenía más inconveniente que el no ser eterno. Adornada soberbiamente la platea, aparecía en la boca del escenario un enorme dragón infernal cubista, que al abrir las fauces, tragaba a los condenados. En el fondo se veía un grupo de diablillos jugando al fútbol muy cerca de unas calderas en las que se abrasaban algunos conocidos personajes en caricaturas muy graciosas. A las doce de la noche, entre un ruido infernal, empezaron a proporcionarle condenados al dragón, muñecos y peles que tragaba el monstruo con gran facilidad. Desde lo alto del segundo piso descendía al infierno un condenado cada medio minuto. Fueron devorados un banquero, un comerciante, una niña, un poeta, un músico, un pintor, un crítico, un torero, una bailarina, una ruleta, un payés, etc., etc. A la una de la noche cuando mayor era la animación, apareció en la platea del teatro la cabalgata de los siete pecados capitales. Cada uno [...] estaba representado por un gigante y su acompañamiento formado por lindas muchachas, elegantemente ataviadas. Cada uno de los grupos fue muy justamente aplaudido y unánimemente elogiado por su originalidad, su buen gusto y su humorismo. [...] La animación en el baile no decayó ni un solo momento. Entre la concurrencia figuraba la gente más conocida do Barcelona.⁸⁰

⁸⁰ «El baile del Círculo Artístico», *El Diluvio*, 05/03/1924, p. 20. Para más información *vid.* «El ball del “Círcol Artístic”, *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2348, 07/03/1924, p. 138; «El baile del Círculo Artístico», *La Vanguardia*, 05/03/1924, p. 10.



Fig. 368 Oleguer Junyent. Boceto del decorado del Baile de Máscaras del Real Círculo Artístico (1924). MAE-Institut del Teatre [Registro: 239120; Topográfico: P7].



Fig. 369 Postal con el «Gusano monstruo» del Saturno parque (c. 1911). Colección particular.

Gracias a dicha descripción hemos podido atribuir a este acontecimiento un boceto acuarelado conservado en el MAE, que muestra precisamente al dragón con las fauces abiertas, rodeado de calderas –las calderas de Pere Botero, de acuerdo con la crónica de *El Día Gráfico*–,⁸¹ a cuyos pies se vislumbran huesos y calaveras (fig. 368). La figura monstruosa que concibió Junyent recuerda al «gusano monstruo» de la montaña rusa del «Saturno Park», parque de atracciones inaugurado en 1911 en la Ciudadela y desaparecido diez años después. La montaña rusa, conocida como «Los Urales», era la atracción favorita de los visitantes, y el dragón o gusano –que aparecía a mitad del trayecto–, poseía una enorme boca con la que parecía tragarse las vagonetas, provocando los gritos de los pasajeros (fig. 369), al igual que el dragón infernal de Junyent en el baile.

No hemos hallado, ninguna noticia que identifique a Junyent como director artístico del evento, por lo que entendemos que este fue coordinado conjuntamente por los citados artistas.

El baile comenzó a las once de la noche y concluyó a las cuatro y media de la madrugada. Las crónicas coincidieron en resaltar que la fiesta fue todo un éxito y que la animación no decayó en ningún momento, aunque remarcaban el hecho de que el espacio del teatro resultó insuficiente para tanta concurrencia:

La platea y el escenario del Novedades resultaron insuficientes para contener el gran número de danzantes que en ella se apretujaban siendo materialmente imposible seguir el ritmo de los bailes. El local es pequeño para esta fiesta, siendo este el mejor elogio que pueda hacerse en honor de sus organizadores.⁸²

De acuerdo con el diario económico del Real Círculo Artístico, se recaudaron 28.575 ptas. Parece ser que los gastos superaron a los ingresos, pues en otra entrada del citado diario se indica «Por pagado gastos del mismo según nota de Secretaría» 29.185,70 ptas.»⁸³ No figuran especificados los gastos ni qué cantidad percibieron los artistas por su trabajo.

Baile de máscaras de 1925: «Carnaval en Marte»

Al año siguiente el baile se celebró nuevamente en el Teatro Novedades y esta vez el tema se trasladó del infierno al espacio cósmico con el tema «Carnaval en Marte». Tuvo lugar el lunes 23 de febrero, un día antes de que Junyent fuera nombrado nuevo presidente de la entidad.

La decoración fue concebida nuevamente por un conjunto de artistas entre los que se hallaba Junyent, junto con Labarta, Oslé, Carles, Xiró, Pallejà, Padilla, Carbonell, Rigol, Capmany, Mataró, Alumà y Batlle, encargándose cada uno de un motivo decorativo.

⁸¹ «Barcelona. El Baile del Círculo Artístico», *El Día Gráfico*, 04/03/1924, p. 14.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Cfr.* Diario del Real Círculo Artístico de Barcelona (1924-1928). Entrada del 15/03/1924, p. 9; Entrada del 31/03/1924, pp. 15-16. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

Por su parte, el cartel fue elaborado por Alumà, aunque por el momento no conocemos su aspecto.⁸⁴ La prensa lo anunciaba como un gran acontecimiento que superaría en fantasía y buen gusto a los que se celebraron años anteriores en el mismo teatro.⁸⁵ El diario *El Diluvio* nos proporciona una descripción muy completa acerca de cómo estaba decorada la sala:

Fue el baile del Circulo Artístico, celebrado el lunes por la noche en Novedades, un éxito, y la única nota de buen gusto de este Carnaval. Estaba el teatro magníficamente adornado. La puerta [...] se decoró en forma que, con un poco de buena voluntad por parte del observador, se veía un dirigible que se dirigía a Marte, cuyo planeta, a grandes rasgos, se reproducía en la entrada al vestíbulo. En el interior del local, profusión de colgaduras de todos estilos y clases, guirnaldas y luces; colgando de las barandillas de los palcos y anfiteatros, atributos caprichosos del planeta Marte, y también, representados por figurines alusivos, a Saturno, Neptuno, Urano, la Osa Mayor, la Osa Menor, el Carro, la Vía Láctea, las Tres Marías, etc. Pendían también del techo un dirigible, un aeroplano y una cometa, que iban dando vueltas, representando los medios de transporte desde la Tierra al Cielo, y en grotesca confusión un oso, un carro con titiritero y cuanto la loca fantasía de los jóvenes que se encargaron de la decoración creyeron propio para la mascarada. En el escenario estaba representado el Templo de Marte, ocupando un trono el dios Marte, teniendo a sus pies a Venus, rodeado de heraldos, habiendo, además, gran número de estrellas celestes en figuras simbólicas. El disfraz era obligatorio. La concurrencia fue extraordinaria [...] y la animación no decayó un solo momento. Felicidades a los organizadores. Y felicidades también a los artistas [...] que con su talento supieron dar a la fiesta una nota de arte y buen gusto.⁸⁶

El diario *La Publicitat* también hizo alusión al mismo señalando que había sido la nota más brillante del Carnaval, a pesar de los esfuerzos económicos municipales. Acerca de la decoración, señalaba:

Enguany els artistes ens transportaren a Març, el deu que avui està mes atès i més oficialment honorat. Els altres planetes però, no deixaren d'ésser-hi convidats, presidits tots per l'astre-rei, al fons de l'escenari i amb un sol moviment, el de rotació. Les estrelles eren de carn mortal, les dansarines de la Pauleta Pamiàs. La decoració, aèria, naturalment, amb núvols del temps, aeroplans, dirigibles, toreros penjats, etc.⁸⁷

Para mayor comodidad de los asistentes, la Junta Directiva se puso de acuerdo con la casa «Industrial Bolsera» para que el día de Carnaval facilitase disfraces y mantones de manila de papel a un precio especial y único.⁸⁸

⁸⁴ «Bailes de máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 08/02/1925, p. 18.

⁸⁵ *Cfr. Ibid.*

⁸⁶ «Bailes de máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 25/02/1925, p. 14.

⁸⁷ «El Carnaval. El ball de màscares de l'artístic», *La Publicitat*, 25/02/1925, p. 2.

⁸⁸ *Cfr. El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 22/02/1925, p. 19

No hemos localizado ninguna imagen que nos muestre la sala el día de la celebración del baile. Sin embargo, en el fondo personal de Junyent se conserva una fotografía en blanco y negro que muestra lo que parece un boceto con el proyecto decorativo de la sala, aunque desconocemos si es obra del artista (fig. 370). En él se aprecia que el techo fue transformado en un cielo estrellado y se identifican, a su vez, algunos de los elementos que comentan las citadas crónicas, como el Templo de Marte, el dirigible, la cometa y los planetas –con un dispositivo que les permitía girar alrededor del sol–; además, anticipa el habitual bullicio ocasionado por la numerosa concurrencia del que dieron noticia las crónicas: «el teatro estaba plenissim; ni una sola llotja, ni una butaca, ni un pam de terra de la platea deixaven de tenir llurs ocupants».⁸⁹

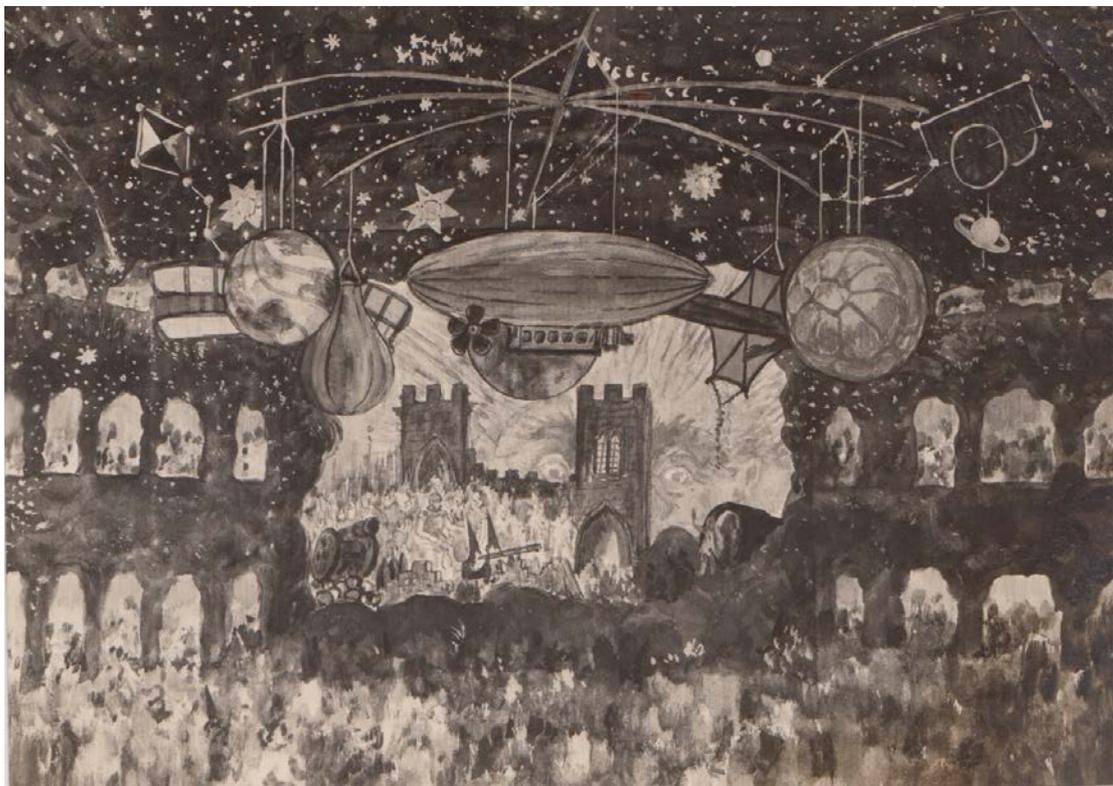


Fig. 370 Proyecto del baile del Real Círculo Artístico de 1925 con el tema «Carnaval en Marte». Archivo Armengol-Junyent.

En el fondo del artista se conservan, a su vez, un espléndido dibujo y dos figurines firmados correspondientes a este baile. El dibujo está protagonizado por el elemento principal de la decoración, el Templo de Marte que, de acuerdo con la citada crónica, se situaba en el centro del escenario y que probablemente se trate de la parte que asumió Junyent (fig. 371).

⁸⁹ «El Carnaval. El ball de màscares de l'artístic», *La Publicitat*, 25/02/1925, p. 2



Fig. 371 Oleguer Junyent. Proyecto del baile del Real Círculo Artístico de 1925 con el tema «Carnaval en Marte». Detalle del templo de Marte. Colección Armengol-Junyent.



Fig. 372 Figurines de los guardianes del Templo de Marte. Baile del Real Círculo Artístico de 1925 con el tema «Carnaval en Marte». Colección Armengol-Junyent.

El templo estaba concebido a modo de fortaleza –como también se apreciaba en la imagen en blanco y negro– y compuesto por dos torres en su parte frontal conectadas por un puente. A los pies de las torres vemos diversas construcciones de aspecto cubista. Un tobogán desciende de cada una de ellas, sin duda un divertimento ideado por el escenógrafo para que los asistentes al baile pudieran deslizarse (recurso que veremos que empleará de nuevo en el baile de 1929). Ambas torres están conectadas por un puente sobre el cual sitúa a Marte sentado junto a Venus. La diosa se halla desnuda y cómodamente inclinada hacia atrás recibiendo los rayos de un potente sol que les observa sonriente y que emite una explosión de rayos multicolor de los que parecen salir disparados otros planetas humanizados con rostros grotescos. El empleo antinaturalista del color apreciable en muchas de sus escenografías teatrales lo lleva aquí a su última expresión. Conecta así con las obras fantásticas o las comedias de magia, que permitían a los escenógrafos desbordar la fantasía como ninguna otra producción y que tanto prodigó su maestro Francesc Soler i Rovirosa.

Por su parte, los figurines (figs. 372) retratan a los guardianes del templo, vestidos con vistosas armaduras, también apreciables en el mencionado boceto, a los pies de las torres, junto a los toboganes.

En el diario económico del Real Círculo Artístico figura registrada la cantidad de 26.075 ptas. en concepto de ingresos por el baile. Parece que, nuevamente, resultó un balance negativo, pues en otra de las entradas consta que los gastos derivados del baile ascendieron a 26.527,15 ptas.⁹⁰ Al igual que en el baile del año anterior, no se detalla la cantidad que cobraron los artistas por su trabajo.

Baile de máscaras de 1926: Salón Oriental y Selva Virgen

El baile de 1926 ya no se produjo en el Teatro Novedades –tras tres años celebrándose allí–, sino en la sede del Real Círculo Artístico, ubicada en aquel momento en la calle Cortes núm. 642. Una de las principales razones del cambio era que la entidad atravesaba por un periodo de graves dificultades económicas y buscaba economizar al máximo, tal y como se señaló en la memoria que cerraba el ejercicio de 1925:

Y siguiendo la costumbre establecida procedemos al decorado de la gran sala sita debajo de la terraza para la celebración de un espléndido baile de máscaras: entendemos que aparte de la distinción de celebrarlo en nuestro propio hogar había de permitirnos considerables ventajas en el orden económico y mayores facilidades para obtener, sin la premura del tiempo, un máximo efecto artístico que aseguran la competencia y abnegación de nuestros artistas.⁹¹

⁹⁰ *Cfr.* Diario del Real Círculo Artístico de Barcelona (1924-1928). Entrada del 28/02/1925, p. 113; Entrada del 31/03/1925, p. 122. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

⁹¹ Memoria del ejercicio de 1925. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

La celebración estaba prevista para el día 13 de febrero (así figuraba en el cartel anunciador), pero tuvo que aplazarse hasta el día 15. El motivo fue que el día inicialmente programado coincidía con un banquete y baile de gala organizado en el Gran Teatro del Liceo en honor a las Repúblicas Sudamericanas por haber recibido y agasajado a los aviadores militares españoles que acababan de realizar el raid Palos-Buenos Aires, acontecimiento al que iba a acudir un gran número de personalidades:

El ball de disfresses del Círcol Artístic s'ha ajornat fins al dilluns. És una llàstima, però ja se sap que el bo es fa esperar. I bo ho ha d'ésser havent-se'n encarregat en Junyent que en aquestes coses –com en totes les que es relacionen amb l'art– és el rei. Diuen que el saló estarà convertit en una selva tropical, però de les més tropicals que corren, amb palmeres, cocos, i tot el que s'acostuma a trobar en una selva. Diuen que serà una cosa fantàstica. Diuen que serà una cosa magnífica. Ho creiem. Tractant-se d'en Junyent, ho creiem tot.⁹²

Junyent, como señalaban esta y otras noticias, fue el director artístico del baile, que ese año se celebraba bajo la temática «Salón Oriental y Selva Virgen». Contó con la ayuda de otros artistas que habían participado en ediciones anteriores, como Francesc Labarta, Ramon Rigol, Gerard Carbonell, Campmany, Batlle, Domènec Carles, Canals y Alexandre Cardunets.⁹³ En esta ocasión el cartel lo diseñó Xavier Nogués bajo su seudónimo «Babel» (fig. 373).

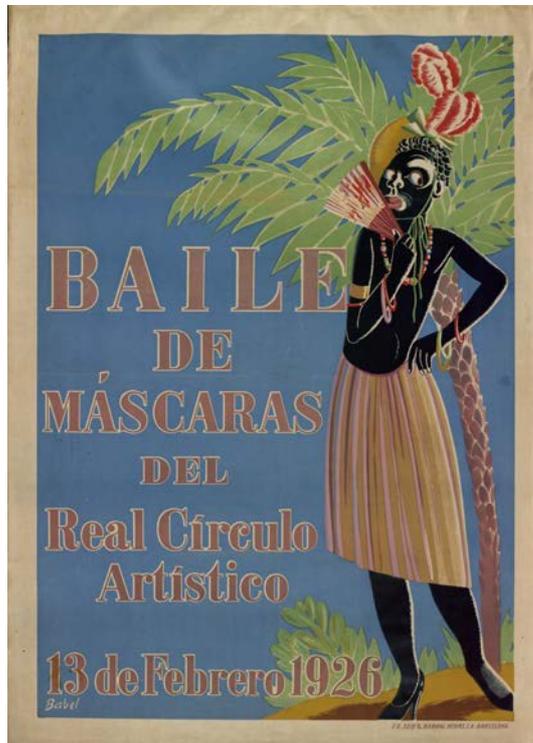


Fig. 373 Xavier Nogués, Cartel anunciador del Baile de Máscaras del Real Círculo Artístico (1926). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

⁹² «El ball de l'artístic», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2434, 12/ 02/1926, p. 103.

⁹³ Cfr. *Ibid.*; «Esquellots», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2432, 29/ 01/1926, p. 78; «Bailes de máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 23/01/1926, p. 24; «El baile del Círculo Artístico», *El Día Gráfico*, 16/02/1926, s. p.; «Música y teatros», *La Vanguardia*, 22/10/1926, p. 9.

El objetivo de la comisión del baile era que el decorado superase ese año en buen gusto y fantasía a todos cuantos se habían celebrado anteriormente. El local social quedó convertido en una selva virgen «con toda clase de fauna y flora y hermosos ejemplares de negras y morenas auténticas», precedido por una zona oriental, a modo de antesala.⁹⁴ El Círculo contó con la colaboración de la antigua casa «Blanco Bañeros» que prestó hermosos tapices y otras telas para el completar el decorado de la citada zona oriental, cuya confección dirigió Gerard Carbonell.⁹⁵

La crónica de *El Día Gráfico* —que destacó la celebración como la única fiesta sobresaliente de todas las que en Barcelona se organizaban en el Carnaval— nos proporciona una extensa descripción del evento y de la ornamentación:

Esta vez los socios del Real Círculo comprendieron que, teniendo un espléndido inmueble, dotado de amplios salones, no era necesario dar el baile en un teatro de la ciudad. Pensaron que el edificio de la Calle de Cortes era suficiente para dar cabida a los que acudirían al baile, y a tal objeto se habilitaron los salones de la casa, en los que dos orquestas y dos bandas amenizaron la fiesta. Pero los amplios salones resultaron ser insuficientes, tal fue el gentío que acudió al Artístico. Se bailó también en el restaurante, en el Hall, vestíbulo, y no se hizo en las escaleras porque con ello había peligro de descalabrarse. El departamento que en su día será sala de espectáculos y exposiciones, fue convertido en una originalísima selva virgen, no faltando el más mínimo detalle de decoración. Los palcos, convertidos en cabañas indígenas, y en el centro gran difusión de palmeras, cocoteros, todo ello combinado con la maestría y humorismo que revelan la mano y el pincel de Olegario Junyent, con la colaboración de Labarta, Rigol, Carbonell, Campmany, Batlle, Carles, Canals y Cardunets. En el vestíbulo, al lado izquierdo, fue levantado el templo del ídolo de la Selva Virgen, y frente a él se dispuso una tienda oriental con toda propiedad y riqueza, con una fastuosidad de ropas y alfombras cedidas galantemente al Círculo, cuyo valor era de 40.000 ptas. En esta tienda, lindas esclavas recreaban con sus danzas voluptuosas a un sultán. También se adornó la escalera principal y el Hall con ricos tapices y abundantes flores. En conjunto, una maravilla. [...] Al comenzar el baile, una comparsa de negros, vestidos según figurines de Labarta, hizo entrada en el salón principal con un griterío ensordecedor, que se confundía con las estridencias de los jazz-band. A media noche llegaron al Artístico el capitán general, don Emilio Barrera, y el gobernador civil que fueron recibidos por el presidente del Círculo [Oleguer Junyent], ocupando un palco. Cuando cerramos esta edición sigue el baile en todo su apogeo, pudiéndose afirmar que ha sido la única nota brillante y artística del carnaval barcelonés.⁹⁶

⁹⁴ Cfr. «Bailes de Máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 04/02/1926, p. 29.

⁹⁵ «Bailes de máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 29/01/1926, p. 28.

⁹⁶ «El baile del Círculo Artístico», *El Día Gráfico*, 16/02/1926, s. p.



Fig. 374 Oleguer Junyent. Dibujo del «Salón oriental» del Baile de máscaras del Real Círculo Artístico de Barcelona (1926). Colección Armengol-Junyent.

No hemos localizado ninguna fotografía que nos muestre el aspecto del local social del Círculo reconvertido en selva virgen. Sí que contamos, no obstante, con un dibujo de Junyent que, pese a no estar datado, podemos atribuir a este baile, al contrastarlo con las descripciones proporcionadas en las crónicas (fig. 374). El dibujo nos permite evocar cómo sería el «salón oriental» que se ubicaba en el vestíbulo. Está protagonizado por las exquisitas telas de colores que penden del techo y caen a modo de entoldado, en cuyo centro destaca una gran lámpara orientalista, y también se aprecian ricas alfombras. En uno de los lados figura una especie de trono en el que aparece sentado un grupo de indígenas. Junyent bosquejó, a su vez, a algunos de los asistentes ricamente disfrazados.

Tal y como figura registrado en el diario económico, la entidad ingresó 28.275,25 ptas. y los gastos ascendieron a 28.467 ptas., por lo que el evento nuevamente se saldó con un moderado déficit.⁹⁷

⁹⁷ *Cfr.* Diario del Real Círculo Artístico de Barcelona (1924-1928). Entrada del 15/04/1926, pp. 222-223. Archivo del Real Círculo Artístico.

Baile de máscaras de 1927: «La China»

En 1927 el baile se volvió a celebrar en la sede del Círculo. Oleguer asumió la dirección artística y fue, además, autor del proyecto de decorado, que ejecutó con la colaboración de Ramon de Capmany.⁹⁸ El cartel anunciador corrió a cargo del artista argentino Enrique Cenac Bereciartu, ganador del concurso convocado al efecto por la entidad, por el que recibió 500 ptas.⁹⁹

El evento tuvo lugar el 26 de febrero y fue el último organizado por el Círculo bajo la presidencia de Junyent. Pese a la acusada crisis económica de la entidad, la decoración de ese año fue de gran espectacularidad, superando a la de los años anteriores, a juzgar por las fotografías conservadas. En el hall de entrada se colocó un gran buda, fondos de diorama y pinturas murales realizadas por Capmany, mientras que en el centro del salón de exposiciones, circundada por una arboleda, destacaba una gran pagoda china concebida por Junyent (fig. 375).¹⁰⁰



Fig. 375 Decoración del baile del Real Círculo Artístico de 1927 con el tema de: «La China». Archivo Armengol-Junyent.

⁹⁸ Ramon de Campany i Montaner, era sobrino de Lluís Domènech i Montaner y alumno de Francesc Labarta. En 1933 realizaría el decorado de *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla, que se estrenó junto con *La Vida Breve* en el Gran Teatro del Liceo, cuyo decorado corrió a cargo de Junyent, como hemos visto.

⁹⁹ «Reunido el jurado calificador del concurso de carteles para anunciar el baile de máscaras que el Círculo Artístico celebrará el día 26 del corriente en su local social, acordó conceder el único premio del certamen al que lleva el lema «Hao», del que resultó ser autor don Enrique Cénac Bereciartu. Los carteles presentados a concurso quedan expuestos en la sala de exposiciones de dicha sociedad». *La Vanguardia*, 05/02/1927, p. 9.

¹⁰⁰ «Carnaval de 1927. El baile del Círculo Artístico», *Diario de Barcelona*, 26/02/1927, p. 3.

Así describía la prensa los preparativos del baile:

El presidente, Olegario Junyent, cuyo talento de artista está sobradamente probado, dirige sin reposo los trabajos. En un soñador rincón de la propia China, con su pagoda rodeada de floridos almendros, sus graciosos quioscos, sus fantásticos dragones sagrados y sus farolillos, ha sido convertido el gran salón de fiestas. Un entusiasta colaborador, ha hallado el señor Junyent, en el joven artista, Ramón de Campmany, ambos transformaron el salón destinado a Exposiciones en una evocación japonesa. Desde el templo búdico al interior de una habitación nipona y desde los ricos tapices a las armaduras, podrá contemplar todo aquel que concurra al brillante baile de máscara.¹⁰¹

Aunque el lema del baile era «la China», también había elementos inspirados en Japón y en Corea, países que conocía muy bien después de su viaje de juventud alrededor del mundo en 1908. Sin duda, sus conocimientos acerca del arte y la arquitectura de los mismos –plasmados en el libro *Roda el món i torna al Born*– le inspiraron para crear la decoración.

La gran pagoda del salón central característica de la arquitectura china combinaba con las pinturas del hall realizadas por Capmany en las que había algunos detalles nipones y coreanos. Es el caso del *torii* –arco tradicional japonés que suele encontrarse en la entrada de los santuarios marcando la frontera entre el espacio sagrado y profano– o del personaje situado al lado, en la misma fotografía, que recuerda a unos que Junyent dibujó en su libro, identificados como «coreanos con sombreros de duelo»;¹⁰² también el de la joven de espaldas asomada en un balcón que disfruta de un paisaje con un cerezo o el del guerrero portando armadura y katana, elementos ambos que parten de modelos japoneses (fig. 376).

En la sede del Círculo se facilitaban disfraces en consonancia con la decoración de la sala «confeccionados bajo experta dirección artística».¹⁰³ Había dos orquestas en la planta baja y otras dos en el piso principal, tocando charlestones, tangos, chotis, etc. desde las once hasta las cinco de la madrugada.¹⁰⁴

La celebración del baile generó 25.314,50 ptas. de ingresos frente a las 23.522, 25 ptas. de gastos,¹⁰⁵ por lo que el balance económico resultante de la celebración por fin fue positivo, obteniéndose un beneficio neto de 1.792, 25 ptas. Oleguer Junyent percibió 4.000 ptas. por su trabajo.¹⁰⁶

¹⁰¹ «El Baile del Real Círculo Artístico», *El Día Gráfico*, 26/02/1927, s. p.

¹⁰² JUNYENT, O. *Roda el món i torna al Born*, *op.cit.*, p. 278.

¹⁰³ «Carnaval de 1927. El baile del círculo artístico», *Diario de Barcelona*, 26/02/1927, p. 6

¹⁰⁴ «Bailes de máscara. El baile del Círculo Artístico», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 01/03/1927, p. 13.

¹⁰⁵ Los gastos se dividían en: gastos generales (19.930,80 ptas.), orquestales (1.800 ptas.), propaganda (871,30 ptas.), gratificaciones (610 ptas.), desmontaje (310,15 ptas.). El gasto de la decoración estaba incluido en la partida de gastos generales. Para más información acerca de cada uno de los gastos *vid.* «Carpeta 3 Balls 1920-1957». Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁰⁶ *Cfr. Ibid.*; Memoria del ejercicio de 1927. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.



Fig. 376 Decoración del baile del Real Círculo Artístico de 1927 con el tema de: «La China». Pinturas de Ramon de Campmany. Archivo del Real Círculo Artístico.

El baile de 1928: «La Plaza del Pueblo»

En 1928 el Círculo ya había regresado a su antigua sede de la Casa Roldós. Ese año el baile volvió a celebrarse en el Gran Teatre del Liceo, el lunes 20 de febrero, tras casi una década sin haber ocupado el coliseo.¹⁰⁷ En esta ocasión, no obstante, todos los gastos corrieron a cargo del Real Círculo Artístico.¹⁰⁸ El cartel anunciador lo diseñó Pascual Capuz y, de acuerdo con Santi Barjau, era una muestra excelente de la tendencia *art déco* más simplificada o purista y de los años del charlestón (fig. 377).¹⁰⁹

La responsabilidad de la dirección artística recayó nuevamente en Junyent. Bajo el lema «Plaza del Pueblo», llevó a cabo una de las decoraciones más espectaculares de las vistas hasta el momento. Esta vez desarrolló su proyecto en exclusiva, sin contar con la ayuda de otros artistas de la entidad.¹¹⁰



Fig. 377 Pascual Capuz, Cartel anunciador del Baile de Máscaras del Real Círculo Artístico (1928). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

¹⁰⁷ La última vez había sido en 1919, con decoración de Josep Castells y Alfons Santa Cruz. Cfr. MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona...*, op. cit., pp. 254- 255.

¹⁰⁸ Cfr. *Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje (1862-1981)*. Año 1928. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 13/07/2019].

¹⁰⁹ «Els balls de carnaval del Cercle Artístic fins a 1936». Blog de Santiago Barjau «Els “meus” cartellistes»: <<http://cartellistes.blogspot.com/2015/04/els-balls-de-carnaval-del-cercle.html>>. Fecha de consulta: 08/07/2019.

¹¹⁰ «Bailes de máscara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 10/02/1928, p. 15. Junyent presentó su propuesta de decoración en la reunión de la Junta Directiva del 26/11/1928, que en principio mereció su aprobación. Cfr. Libro de Actas de Junta de Gobierno del Real Círculo Artístico (1927-1931). Acta del 26/11/1928, p. 162. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.



Fig. 378 Vista con la decoración del baile del Real Círculo Artístico de 1928 con el lema «Plaza del Pueblo». Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 379 Vista con la decoración del baile del Real Círculo Artístico de 1928 con el lema «Plaza del Pueblo». Archivo Armengol-Junyent.

De este baile se conservan dos fotografías que nos permiten apreciar el aspecto de parte del decorado concebido por Junyent (figs. 378 y 379). Como ya se hizo en 1918, el patio de butacas se cubrió con una tarima y, en la parte del escenario, el escenógrafo instaló un panorama que recreaba una gran plaza de pueblo en día de fiesta mayor. La ornamentación se completaba con diversas atracciones de feria auténticas, como columpios y un carrusel que funcionaron toda la noche, mesas de flores, un puesto de fotografía ambulante, tiendas de baratijas, anillas, *clowns* luciendo sus habilidades acrobáticas, un organillo, barracas para la venta de chucherías y golosinas, etc.¹¹¹ Había incluso una zambra gitana con guitarras y danzas típicas. En la platea se instalaron algunos palcos provisionales, y el vestíbulo estaba adornado con plantas tropicales. Los bailes fueron ejecutados por las bandas del regimiento de Alcántara y La Martinense.¹¹² En el salón de descanso se dispuso el servicio de restaurante a cargo del arrendatario del bar. La fiesta terminó a las cinco de la madrugada sin ningún incidente, tal y como se registró en el libro del conserje del Gran Teatro del Liceo.¹¹³



Fig. 380 María Junyent con el disfraz ganador del concurso del baile de máscaras, 1928. Fuente: *D'Ací D'allà*, núm. 124, 04/1928, p. 132.

¹¹¹ Cfr. «El baile de máscaras del Círculo del Liceo», *Diario de Barcelona*, 21/02/1928, p. 33.

¹¹² Cfr. «En el Liceo. El baile del Artístico», *La Vanguardia*, 22/02/1928, p. 10; «En el Liceo. El baile del Círculo Artístico», *El Imán*, 03/1928, p. 7; «El baile de máscaras del Círculo Artístico», *Diario de Barcelona*, 21/02/1928, p. 33.

¹¹³ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje (1862-1981). Año 1928, p. 50. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 11/07/2019].

Una novedad de aquel año fue que la Junta de Propietarios del Liceo ofreció un premio al mejor disfraz. En principio, este galardón debía haberse entregado en el baile de máscaras organizado junto con la empresa del teatro a beneficio de la Ciudad Universitaria, que había tenido lugar en el coliseo dos días antes. No obstante, quedó desierto en esa ocasión y fue cedido al Círculo para que lo otorgara a la máscara que estimase merecedora en su baile. El jurado, por unanimidad, lo concedió a María Junyent, sobrina de Oleguer, que vestía «un riquísimo, histórico y auténtico traje de la Dama de las Camelias, de la ópera *La Traviata*, luciendo, además, riquísimas y valiosas joyas, auténticas también, de la época» (fig. 380).¹¹⁴ La fiesta se prolongó hasta hora avanzada de la madrugada, sin que en ningún momento decayera la animación.

El Círculo ingresó 18.907,75 ptas. por el baile, aunque no hemos localizado a cuanto ascendieron los gastos.¹¹⁵ No obstante, el balance debió ser positivo, pues de acuerdo en la memoria de ese año se señaló: «En el orden económico dicho baile con su recaudación ha permitido al Círculo atender parte de sus compromisos y ayudado a nivelar sus presupuestos».¹¹⁶ Oleguer Junyent percibió 8.000 ptas. por su trabajo.¹¹⁷

Baile de 1929: «Los Deportes»

En 1929, año de la Exposición Internacional de Barcelona, el baile del Círculo Artístico se celebró de nuevo en el Gran Teatro del Liceo. Tuvo lugar el 11 de febrero, una fecha algo más temprana que la del año anterior.

El tema escogido para la ocasión fue «Los Deportes» y la dirección artística volvió a estar a cargo de Junyent. Aunque eran fechas en las que Oleguer se encontraba inmerso en los trabajos para la Exposición Internacional de Barcelona, ello no afectó a la esplendidez de la ornamentación del evento, por cuyo trabajo cobró 10.000 ptas.¹¹⁸

El diseño del cartel fue obra de Lluís Muntané, ganador del concurso convocado en diciembre, por el que fue premiado con 500 ptas. Para Santi Barjau, con el cartel ganador, Muntané inicia una tendencia más moderna con la yuxtaposición de elementos de escalas diferenciadas: una máscara que ocupa toda la anchura del cartel y unas figuras de tamaño mucho menor; además, abandona las armonías de color para buscar el impacto visual a través del contraste del rojo y el negro (fig. 381).¹¹⁹

¹¹⁴ *La Vanguardia*, 22/02/1928, p. 10. El vestido se conserva todavía y se exhibe en el piso superior del taller de Oleguer Junyent, donde se halla la colección de muñecas de María Junyent.

¹¹⁵ *Cfr.* Diario del Real Círculo Artístico de Barcelona (1924-1928). Entrada del 31/03/1928, pp. 370, 374. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹¹⁶ *Cfr.* Memoria del ejercicio de 1928. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹¹⁷ Libro de Actas de Junta de Gobierno del Real Círculo Artístico (1927-1931). Acta del 18/01/1928, p. 97. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹¹⁸ *Vid.* Carpeta 3 Balls 1920-1957. Baile 1929. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹¹⁹ *Cfr.* «Els balls de carnaval del Cercle Artístic fins a 1936». Blog de Santiago Barjau «Els “meus” cartellistes» <<http://cartellistes.blogspot.com/2015/04/els-balls-de-carnaval-del-cercle.html>>. Fecha de consulta: 08/07/2019.



Fig. 381 Lluís Muntané. Cartel anunciador del Baile de Máscaras del Real Círculo Artístico (1929). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

El baile tuvo un enorme éxito de concurrencia que convirtió el coliseo en un «hervidero humano que llenaba por completo el amplio patio de butacas, el escenario, los pasillos y aun las escaleras y sala de descanso».¹²⁰

De acuerdo con la documentación conservada, todos los gastos del baile corrieron una vez más a cargo del Real Círculo Artístico, mientras que el Liceo únicamente cedió el local. No obstante, debían respetarse los servicios del teatro relativos al montaje y desmontaje por parte de la brigada de maquinaria, la calefacción, los electricistas, el alquiler de la alfombra, el guardarropía, y la cafetería, así como la plantilla de porteros, acomodadores y servidores de retretes, a pagar por el Real Círculo.¹²¹ Además los socios propietarios del Liceo solicitaron una entrada gratuita por cada acción, en total 782. Por su parte, el Real Círculo Artístico podía disponer de las siguientes localidades para vender: cinco palcos del primer piso, trece palcos del segundo, veinte palcos del tercero y dos palcos prosenios de los pisos segundo, tercero y cuarto.¹²²

¹²⁰ «El baile del Círculo Artístico», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 13/02/1929, p. 15.

¹²¹ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1929. Archivo de la Sociedad del Gran del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/191887>> [Fecha de consulta: 09/07/2019].

¹²² *Cfr. Ibid.*

El importe del alquiler del espacio pactado con Juan Mestres, empresario del Liceo, ascendió a 10.000 ptas., cantidad que el Círculo se mostró dispuesto a pagar, aunque la entidad apuntó al empresario que en el listado de servicios facilitado había omitido – probablemente de manera involuntaria– el servicio de empapelador de la parte correspondiente a los palcos de la platea. Igualmente le indicaba que dicha cantidad debería ser rebajada proporcionalmente en caso de que se celebrara algún otro baile en el Gran Teatro del Liceo durante los días de Carnaval.¹²³ Este importe era inferior al que inicialmente había reclamado el empresario –12.800 ptas.– y que había puesto en peligro la celebración del baile. El Círculo no podía asumir esos costes, tal y como puso de manifiesto Alejandro Cardunets, presidente del Círculo, a Augusto Rull, presidente de la Junta de Propietarios del teatro.¹²⁴ Al parecer, este último pudo intermediar y renegociar hasta alcanzar la cantidad señalada.

Haciendo gala del tema del baile, centrado en los deportes de invierno, se colocó en el escenario una decoración que representaba una colina nevada en la que se ubicaron dos toboganes del estilo de los del baile de carnaval de 1925. Estos iban a parar al patio de butacas y, de acuerdo con la prensa «rara fue la mascarita que resistió la tentación de dejarse caer por la inclinada y emocionante pendiente» (fig. 382).¹²⁵ Previamente había sido verificada la seguridad de los mismos por el arquitecto Salvador Viñals.¹²⁶

¹²³ *Cfr.* Carpeta 3 Balls 1920-1957. Baile 1929. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹²⁴ Señalaba la carta, fechada el 9 de enero de 1929: «Mi distinguido amigo: Ante todo damos a Vd. nuestras más expresivas gracias por haber esta Entidad accedido a nuestra solicitud para celebrar en ese Teatro, el baile de máscaras que tradicionalmente venimos organizando. Muy a pesar nuestro nos vemos obligados a renunciar. Como si las setecientas ochenta y dos entradas que se nos exigen para los Sres. Propietarios fuera un detalle sin importancia, la Empresa del Gran Teatro del Liceo, y cuando ya habíamos accedido a lo primero, nos pide doce mil ochocientas ptas. para los gastos de montaje del tablado, luz y personal. No creíamos que tales gastos pudieran acceder [sic.] a tal cantidad que escapa a toda posibilidad de nivelar nuestro presupuesto. Y lo más lamentable es que tales exigencias quizás son debidas únicamente al éxito obtenido el año anterior. Es muy posible que el baile no se celebre, pues realmente no podemos disponer de local apropiado. Pero ni aun así podemos acceder a las condiciones que Vds. nos exigen, ya que tomando como base la recaudación del año anterior no cubrimos el presupuesto y si por cualquier circunstancia los ingresos bajaban se produciría un déficit que el Círculo no podría cubrir dada la insuficiencia de sus medios normales, sintiendo prescindir de dar a Barcelona la única nota alegre y aristocrática de los próximos carnavales. No esperamos ni pretendemos en esta carta un cambio en la actitud de Vds. aunque mucho lo celebraríamos. No tiene otro objeto que darle cuenta de los motivos que nos obligan a la determinación de no celebrar el baile en el Teatro del Liceo. Sin otro particular es de Vd. suyo siempre afmo. amigo y S.S.q.e.s.m. El presidente [firma de Alejandro Cardunets]. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1929. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/191887>> [Fecha de consulta: 09/07/2019]. Una copia de la carta se conserva en el Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹²⁵ «El baile del Círculo Artístico», *La Vanguardia*, 13/02/1929, p. 21

¹²⁶ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje (1862-1981). Año 1929. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 11/07/2019].



Fig. 382 Decoración del baile del Real Círculo Artístico de 1929 con el tema «Los Deportes». Archivo Armengol-Junyent.

El diario *El Diluvio* describía así la decoración:

Púsose una vez más de manifiesto la habilidad del que podríamos llamar «meteur en scene», que supo sacar del motivo deportivo –este año el decorado se basaba en el deporte– el máximo efecto espectacular. Al efecto se convirtió el escenario en una verdadera montaña de nieve. A los lados, a la manera de los naturales de Davos, se dispusieron dos toboganes que hicieron las delicias de los asistentes y distintas figuras de tamaño natural representando futbolistas, boxeadores y toreros que ornaban las entradas a ellos.¹²⁷

Completaba la descripción el diario *La Publicitat* señalando que:

Entre la neu, tres o quatre ninots al legòrics acabaven de completar el magnífic conjunt, sobretot un d'ells, esplèndida nota de bon humor, que representava l'herald anunciador de l'Exposició [Exposición Internacional de 1929] en la seva pose habitual, i un cirabotes que li neteja la sabata del peu que té enlaire.¹²⁸

Además se instaló un bar, un puesto de flores, un fotógrafo y varias pequeñas atracciones. Fueron contratadas dos bandas, una militar (Regimiento de Badajoz) y una civil (la Martinense), a las que se agregaron «para dar el tono de modernidad más del día, intermedios de música mecánica por la grafonola “Kolster” cedida por la casa Guarro».¹²⁹

¹²⁷ «El baile del Círculo Artístico», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 13/02/1929, p. 15.

¹²⁸ «El ball del Círcol Artístic al Liceu», *La Publicitat*, 13/02/1929, p. 7.

¹²⁹ *La Vanguardia*, 09/02/1929, p. 11. Se conserva el programa de mano del baile, con las piezas interpretadas por las bandas. Cfr. Real Círculo Artístico de Barcelona; Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Durante el baile se habilitó un restaurante en el salón de descanso, cuyo servicio se encargó al Hotel Oriente; se vio tan concurrido que se tuvieron que organizar dos turnos para poder atender al público.

El baile fue todo un éxito. Se recaudaron 48.287 ptas., cantidad que, una vez minorados los gastos totales de 25.940 ptas., resultó un beneficio neto de 22.347 ptas.¹³⁰

Al igual que el año anterior, se premiaron los mejores disfraces y María Junyent fue nuevamente galardonada, obteniendo el segundo premio en el concurso, por el disfraz «sports de neu».¹³¹

Una propuesta desestimada: «el barrio Chino» (1932)

Entre 1929 y 1933 Oleguer Junyent no se encargó de ninguna de las decoraciones de los bailes, que fueron asumidas por Josep Castells en 1930 con el tema «Pueblo Español»; Salvador Alarma, en 1931 con el tema «Un harén en una ciudad mediterránea»; y Antoni Mataró y Enric Cénac en 1932 con el tema «El somni del senyor Canons la nit de Carnaval».

Ese último año, la entidad había promovido un concurso de ideas para la decoración del baile, que se celebraría el 8 de febrero en el Gran Teatro del Liceo. Aunque lo ganaron Mataró y Cénac, Junyent también había presentado una propuesta temática y de decorado a Pere Casas Abarca, Presidente del Real Círculo: convertir la sala del Liceo en una plaza del «barrio Chino» de Barcelona en fiestas.

Esta no trascendió, entre otras razones, por su complejidad, por el escaso tiempo con el que se contaba, y porque, con toda probabilidad, el tema no le resultaría decoroso a la Junta de Propietarios del Liceo, al tratarse de uno de los barrios de los bajos fondos de Barcelona. El 10 de enero de 1932 Junyent envió una carta a Casas Abarcas presentando de manera detallada el proyecto:

Amic Casas: No pensaba pendre part al concurs del ball de l'Artístic per diferents motius que vaig a exposar-vos: en primer lloc perquè crec que el temps de que disposem per l'execució del decorat es justíssim; segonament perquè dada la proximitat de la data no tenim mes remei que anar a caure al Liceo y subjectant-se a les exigències i abusos dels

Documentación diversa sobre la realización de los bailes de máscaras de 1929. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/191887>> [Fecha de consulta: 08/07/2019].

¹³⁰ Para una información más detallada de los gastos *vid.* Carpeta 3 Balls 1920-1957. Baile 1929. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹³¹ En el archivo de Oleguer Junyent se conserva una carta fechada el 14 de febrero de 1929 en la que se felicita a María Junyent «por haberle sido adjudicado el premio cedido por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, en el baile de máscaras celebrado en el “Gran Teatre del Liceo”». El primer premio, con una medalla de oro acuñada por Vallmitjana, le fue concedido a Elisea Roels por el disfraz «sports rus»; el tercero, de la Diputación, a María Luisa Montero, por el disfraz «Veneciana»; el cuarto, de la exposición de Barcelona, a Manolita López, por el disfraz «sport rosa»; el quinto, de los almacenes Jorba, a Antonieta Mas por el disfraz de «dama de la corte de Luis XIV»; y, finalmente, el sexto premio, de la Bombonería Ribera, a María Luisa Fontova por su disfraz «Federica».

propietaris i en tercer lloc perquè els que ja hem fet altres balls per el Circol la experiència ens ha ensenyat que hi han variats dificultats a resoldre que ab temps podrien subsanar-se; pero enfi, el mal ja está fet i aquí vá en quatre ratlles el meu projecte: «El Barri Chino en plena festa». Al centre de l'escena, construïda i practicable una mansana de casas donant la volta a un carrer. Las casas contindrian botigas ahont el public es podria entretenir, tabernas, cabarets, casas de meucas (ahont no fora obligat entretenir-se), etc. etc. En els balcones d'una de las casas del centre de l'escenari hi hauria instal'lada «La Criolla» en plé ball, ab marinos i “senyoretas que alternan”. Aquí s'instal·laria la orquesta que podria “alternar” com les senyoretas, pero ab la banda. Els carrers laterals estarian representats per casa La Filomena, c'al “Sagrístá” i altres establiments coneguts per la gent del bronze; els balcones i finestres de tot el barri il·luminats per dintre i veient-se per transparencia las intimitats domesticas dels distingits habitants de les mateixas. He pensat ab el barri Chino per complaure a un sector de familias decents que desitjan conèixer-lo i no s'atreveixen a fer-ho per els perills i escabrositats del lloc... Per altra part resulta tant interessant que no ha passat amic extranger per Barcelona que no s'en hagi quedat boca-badat. L'assumpte podria dar també l'animació i vida de l'any de la festa major catalana. Potser trobareu dificultós dar forma a aquest projecte, pro aixó ja corre a compte meu, podent portar-se a cap ab un caire modern i simplista. Afectuosament vos saluda el vostre amic. O. Junyent [firma].

Un año antes se había publicado el libro *Nits de Barcelona*, del periodista Josep Maria Planes (1907-1936). Estaba ricamente ilustrado por el propio Junyent y prologado por Josep María de Sagarra, gran amigo de ambos. En él Planes describía los bares y cabarets de moda de la Barcelona noctámbula de la época, desde locales glamurosos como el Excelsior, a locales más canallas, como el Café Catalan o La Criolla, que Oleguer pretendía recrear en la platea del Liceo. Con toda probabilidad su colaboración como ilustrador inspiró su malograda idea de decorado que, de haberse materializado, habría resultado una de las más rompedoras e innovadoras de todas las realizadas en la historia de los bailes del Real Círculo Artístico.

El baile de 1933: «Ball negre»

El último baile de máscaras del Real Círculo Artístico del que tenemos constancia de la participación de Junyent en su dirección artística y ornamentación es el de 1933. Ese año se celebró en un espacio totalmente diferente al del Gran Teatro del Liceo, que lo venía acogiendo desde 1928: el salón de baile conocido como «La Bohemia Modernista», ubicado en la calle Casanovas del ensanche barcelonés. Dicho local era célebre por su intensa actividad lúdica y social: acogía fiestas de diversas entidades, actos políticos y sindicales y, en la época de carnaval, se celebraban bailes de máscaras. El baile del Real Círculo Artístico sería de los últimos en celebrarse en La Bohemia Modernista, pues se clausuró tan sólo un año después.

La fecha escogida para el evento fue el lunes 27 de febrero y, como era habitual, participaron artistas del Real Círculo en el diseño de los documentos propagandísticos. De este modo, del cartel se encargó Ramon Rigol, con el lema «Ball negre», y el tríptico publicitario fue diseñado por Lau Miralles, que incluía la siguiente presentación:

El Círcol artístic durà enguany les virolades banderes del seu Carnaval a les amples sales de «La Bohèmia». Deixa la vella Barcelona del vuit-cents i el seu cor daurat, que és la sala del Liceu, per a plantar-se d'un bot, al cor xiroi d'un barri alegre a mig camí entre la Rambla i el Paral·lel. Creiem que el Carnaval d'avui ja no s'adiu amb els vells vernissos i amb la rànica riquesa del Gran Teatre dels nostres avis. Calia cercar un escenari nou per a la nostra festa, i cap altre ens ha semblat més ajustat al nostre intent que les sales de «La Bohemia». Les seves dues sales, les més grans que se'ns podien oferir, seran per als nostres artistes com una pàgina en blanc, com una tela a punt de començar. A les sales de «La Bohèmia», s'hi pot fer néixer, de cop i de nou, un món de fantasia. I és això el que volíem. Un ball de disfresses ha de tenir cada any un marc diferent, i més encara si és, com el nostre ball, una festa d'artistes, un escenari que duri una nit, que no deixi rastre en el temps, que sia com el somni d'una nit d'hivern. I és això el que serà el ball d'enguany del Círcol Artístic a La Bohèmia: una festa molt 1933. Des d'ara us convidem. En entrar-hi us acollirà una verdor de palmeres i de canyes de sucre, i un aire tebi de cançons negres i rumbes us farà oblidar el fred prosaic de la ciutat dormida. El Círcol Artístic emprèn un nou camí amb aquesta festa, que voldria que fos una manifestació viva del nostre art plena del ritme dels dies que vivim. Vulgueu trobar-vos-hi tots en aquesta nit sonada que després us recaria d'haver-la perdut.¹³²

Aunque con el traslado del Liceo a «La Bohemia» se anunciaba que lo que se pretendía era renovarse y dar al baile «un carácter más original y auténticamente artístico»,¹³³ la verdadera razón era, al parecer, la decreciente recaudación que en los últimos años había reportado la celebración en el Gran Teatro del Liceo, además de las continuas exigencias del empresario y los propietarios:

No es sols per raons artístiques i sentimentals que hom salta del Liceu a la Bohemia. Existeixen uns certs motius netament econòmics, que són els que han decidit el canvi. Se'ns ha dit que el Cercle del Liceu [sic.] havia agafat massa entendriment amb el ball del Artístic; s'hi havia enternit tant, que gairebé ja el considerava cosa seva –en el sentit afectuós que jo podria considerar casa meva el domicili particular de l'admirat lector, i, en justa conseqüència, venir-hi a sopar tots els vespres—. Se'ns ha parlat d'abusos, d'excessos i d'extralimitacions. I els artistes de l'Artístic després de fer números, han agafat «les virolades banderes del seu Carnaval i se n'han anat a les amples sales de la Bohemia».¹³⁴

¹³² El texto del programa se publicó íntegramente en *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2799, 24/02/1933, p. 117 y en *La Publicitat*, 26/02/1933, p. 3.

¹³³ *La Vanguardia*, 11/02/1933, p. 8.

¹³⁴ PLANES, J.M. «Carnaval barceloní. El ball de l'Artístic a la Bohèmia», *La Publicitat*, 26/02/1933, p. 3.



Fig. 383 Oleguer Junyent. Ilustraciones del baile del Real Círculo Artístico celebrado en «La Bohemia». Fuente: *La Publicitat*, 26/02/1933, p. 3.



Fig. 384 Figurines diseñados por Oleguer Junyent con propuestas de disfraces para el baile del Real Círculo Artístico celebrado en «La Bohemia». Colección Armengol-Junyent.

Fue gracias a las gestiones de Vilanova, Seix y Bagaria que se consiguió el nuevo emplazamiento.¹³⁵ No obstante, el cambio del suntuoso marco ochocentista a una sala de menor solera preocupaba al Real Círculo, por si ello suponía una menor afluencia de público. Fue por esto por lo que decidió asesorarse para dar al baile una buena difusión y así asegurarse el éxito de asistencia del que venía disfrutando cada año. En el archivo del Real Círculo Artístico se conserva una propuesta de campaña publicitaria firmada por M. Ribalta, titulada «Estudi per la campanya “Ball de l’artístic” a celebrar al local “La Bohemia”», en la que exponía las acciones propagandísticas que consideraba imprescindible adoptar para garantizar el éxito del baile en el nuevo local, como, entre otras, invertir una buena cantidad en propaganda y concebir anuncios originales.¹³⁶

Días antes de la celebración, la prensa daba cuenta del avance de los trabajos de la ornamentación del local: «En la preparación del decorado se trabaja con toda actividad, pudiendo asegurarse que la grandiosa sala de la Bohemia y del Cine, ofrecerán original aspecto, ya que los artistas las transformarán en el «cor xiroi d’un barrí alegre».¹³⁷ De ella se encargó un conjunto de artistas dirigido por Oleguer Junyent –que también ejecutó parte del decorado–, asumiendo cada colaborador un espacio diferente:

Els nostres artistes decoraren la barraca del carrer de Floridablanca amb gust i fantasia estalviant als ulls dels espectadors la misèria del local. La gran sala de ball fou convertida per Oleguer Junyent en una jungla: els corredors, convertits en cabanes de palla; la portalada de la façana, dirigida per Ramon de Campmany amb la col·laboració de Bécquer convertida en una fantàstica construcció de Papuasias. La decoració discretíssima del restaurant era deguda a Rigol i la del bar a Fontanals. En aquest lloc l’artista encertà a donar la sensació d’espai.¹³⁸

El diario *La Publicitat* destacó específicamente el trabajo de Junyent y Fontanals: «Oleguer Junyent ha decorat la sala gran de la Bohemia amb aquella fuga i aquell sentit del color i del moviment que li han valgut tants èxits. Fontanals té cura de la decoració de l’altra sala, i cal esperar una nova prova del seu gust exquisit».¹³⁹ El artículo, firmado por Josep Maria Planes, estaba ilustrado con simpáticos dibujos de Oleguer Junyent que daban una idea de la temática del baile (fig. 383). Gracias a ellos hemos podido atribuir a este baile dos figurines conservados en el fondo personal de Junyent con dos modelos de disfraces de gran originalidad que concibió para la ocasión (fig. 384).

¹³⁵ Memoria referente al ejercicio de 1932. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹³⁶ Para conocer en detalle la propuesta *Vid.* Carpeta 3 Balls 1920-1957. Baile de 1933. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹³⁷ *La Vanguardia*, 24/02/1933, p. 11.

¹³⁸ «El ball del Círcol Artístic», *La Veu de Catalunya*, núm. 11458, 03/03/1933 (Ed. Mañana), p. 6. Inicialmente parece que tenía que participar en la decoración Josep Castells, pero al no presentar un proyecto con su propuesta de decoración, se nombró a Fontanals. Parece que a Castells le sentó muy mal esa decisión y se retiró de la comisión organizadora del baile, a la cual pertenecía. *Cfr.* Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1931-1936). Acta del 18/02/1933, pp. 101-102. Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹³⁹ PLANES, J.M «Carnaval barceloní...», *op. cit.*, p. 3.



Fig. 385 Aspecto de la sala de «La Bohemia» decorada por Oleguer Junyent para el baile de máscaras del Círculo Artístico (1933). Archivo Armengol Junyent.



Fig. 386 Aspecto de la sala de «La Bohemia» decorada por Oleguer Junyent para el baile de máscaras del Círculo Artístico (1933). Archivo del Real Círculo Artístico.

Este mismo periódico publicó días después la crónica de cómo había transcurrido el baile:

El lunes por la noche se celebró en el salón de «La Bohemia» el baile de máscaras organizado por el Círculo Artístico, la nota más fuerte del Carnaval barcelonés. El público que asistió a la fiesta fue numerosísimo, llenando por entero la sala, que había sido artísticamente decorada, simulando viviendas de negros en los países tropicales. En varias chozas construidas en diversos lugares de los salones que habían sido habilitados para el baile, se situaron orquestas que durante toda la noche ejecutaron modernos bailables, que tuvieron en constante danza a un sinnúmero de máscaras que pasaron alegremente la noche. La animación fue grande y no decayó ni un momento hasta bien entrado ya el nuevo día, en que se retiraron buen número de máscaras, satisfechas todas de haber disfrutado de una noche carnavalesca de gran intensidad. «Miss Cataluña» estuvo en el baile vistiendo un traje de payesa catalana y fue recibida por la junta directiva del Artístico, que le hizo los honores.¹⁴⁰

De la decoración se conservan diversos testimonios gráficos. De la sala decorada por Junyent hemos localizado dos fotografías que nos muestran su aspecto final, preparado para la celebración (figs. 385 y 386). Esta tenía como elemento más destacado una choza tropical ubicada en el centro de la sala, en la que se situó la orquesta. Llamaba la atención, a su vez, la profusión de elementos vegetales realizados en papel que reproducían lianas, cactus y palmeras. Estaban dispuestos por toda la sala y cubriendo el techo, entre los que pendían lámparas que arrojaban una luz potente. Finalmente, rodeando la sala se dispusieron cabañas a modo de palcos.

Se conserva, a su vez, el proyecto original concebido por Ramon de Campmany para la fachada de la sala que, de acuerdo con la prensa, transformó en una construcción característica de las tierras del suroeste del Pacífico (fig. 387). También existe una fotografía que muestra el resultado final, totalmente fiel al proyecto (fig. 388). El bar fue decorado por Fontanals con diversos adornos dispuestos por las paredes, en la línea con el resto de la decoración de las salas.

Además, se llevó a cabo una exposición de «arte negro visto por artistas blancos» en una de las salas del local, en la que participaron distintos artistas de la ciudad:

En alguns indrets dels corredors hi havia obres de pintors i escultors glossant costums dels pobles de les illes de l'Oceà Pacífic, teles de Mataró, Seix, Bosch-Roger, Santasusagna, Puigdemogolas, etc. I escultures de Monjo (danzarina negra), Duran (idol) i Marés (careta).¹⁴¹

¹⁴⁰ «El baile del artístico», *La Vanguardia*, 01/03/1933, p. 7. Miss Cataluña era la señorita Gabi Rigoberto.

¹⁴¹ «El ball del Círcol Artístic», *La Veu de Catalunya*, núm. 11458, 03/03/1933 (Ed. Mañana), p. 6.

Los artistas Grau Sala, Serra y Monjo obtuvieron un premio de 500 ptas. Pese a la elevada cifra de gastos que generó su organización (35.537,50 ptas.), el balance se saldó con superávit, pues los ingresos ascendieron a 48.317, 35 ptas., lo que permitió a la entidad adquirir algunas de las obras exhibidas. Al parecer, la decoración se reaprovechó para otro baile celebrado días después en la Bohemia, anunciado como «Gran baile de piñata».¹⁴²

Tras la celebración, Oleguer Junyent recibió una carta del Real Círculo Artístico firmada por el presidente, Pere Casas Abarca, y el secretario, Ramon Almeda en representación de la Junta de Gobierno, mediante la que se le daba la enhorabuena y se le agradecía su «valiosa y entusiasta colaboración al mejor éxito del baile de disfraces tan brillantemente celebrado en La Bohemia».¹⁴³



Fig. 387 Proyecto de decoración de Ramon de Capmany para el baile de máscaras del Real Círculo Artístico (1933). Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.



Fig. 388 Decoración de Ramon de Capmany para el baile de máscaras del Real Círculo Artístico (1933). Archivo del Real Círculo Artístico de Barcelona.

¹⁴² *La Vanguardia*, 03/03/1933, p. 2.

¹⁴³ Carta de la Junta de Gobierno del Real Círculo Artístico a Oleguer Junyent, el 08/03/1933. Archivo Armengol-Junyent.

7.2 Junyent y la Exposición Internacional de Barcelona

Oleguer Junyent redujo muy considerablemente el ritmo de creación de escenografías teatrales a partir de 1920. La razón fundamental para ello fue su implicación en un proyecto al que iba a dedicar la mayor parte de su tiempo en la década que iba a comenzar y en el que asumió un papel protagonista: la Exposición Internacional de 1929. Fue el certamen más importante organizado en la ciudad desde la Exposición Universal de 1888 y uno de los eventos más destacados del siglo XX en Barcelona. Se inauguró el 19 de mayo de 1929 y se clausuró el 15 de enero de 1930. No obstante, la muestra comenzó a gestarse mucho antes, concretamente en 1913. La idea inicial de organizar la exposición nació en mayo de ese año y fue planteada por un grupo de empresarios del ramo de la electricidad. De hecho, inicialmente se la iba a denominar «Exposición Internacional de Industrias Eléctricas y General Española» y se pretendía centrar en estas industrias y sus aplicaciones. Este planteamiento, como veremos, acabaría totalmente transformado.¹⁴⁴ La propuesta de la muestra recibió una calurosa acogida por parte del Ayuntamiento de Barcelona, que en diciembre constituyó una Junta Directiva cuyos miembros¹⁴⁵ acordaron inaugurar el certamen a mediados de abril de 1917. Entre los emplazamientos que se barajaron, se escogió la montaña de Montjuïc, cuya urbanización se emprendió poco después. El 16 de julio de 1914 se aprobó la normativa de la Exposición y el Gobierno estableció la Comisaria Regia, que asumió el marqués de Comillas, Claudi López Bru. Los comisarios generales de la muestra eran Francesc Cambó, miembro destacado de la Lliga Regionalista, y Joan Pich, político de filiación lerrouxista y exitoso empresario en el sector eléctrico,¹⁴⁶ ambos vicepresidentes de la junta organizadora y buenos amigos de Oleguer Junyent, sobre todo el primero.

Fue una exposición de muy larga preparación y que sufrió numerosas transformaciones, fruto de la inestabilidad política del periodo. Entre los sucesos que le afectaron, destaca especialmente el estallido de la Primera Guerra Mundial, que paralizó Europa y, a su vez, provocó que la inauguración del certamen se aplazara sin una fecha clara de celebración, al no saber cómo evolucionarían los acontecimientos. Otro suceso trascendental que modificó considerablemente el planteamiento original fue el golpe de estado de Primo de Rivera, en septiembre de 1923, que, en último término, convirtió la exposición de

¹⁴⁴ Para más información acerca de la gestación de la muestra *vid.* MALLART, L. «National identity and the planning of the 1929 Barcelona International Exhibition». En: HOCHADEL, O.; NIETO-GALAN, A. (eds.). *Barcelona: An Urban histories of science: Making knowledge in the city, 1820-1940*. Nueva York: London: Routledge, 2018, pp. 208-223.

¹⁴⁵ Estaba integrada por el Conde de Torroella de Montgrí; Josep Collaso; Raimon de Abadal; el Conde de Lavern; Josep A. Mirí y Miró; Alexandre Lerroux; Joan Pich; Pere Corominas; Emili Junoy; Jaume Carner; Ferran Fabra y Puig, marqués de Alella; Francesc Cambó; y el Duque de Solferino.

¹⁴⁶ En 1916 inauguró unos establecimientos de instalaciones eléctricas que también contaban con una sala de cinematografía, situados en la Plaza de Cataluña 9. Del diseño del local se encargó Oleguer Junyent. El establecimiento recibió el primer premio del concurso anual de edificios artísticos en la categoría de mejor establecimiento comercial.

Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla –que se celebró paralelamente en 1929– en instrumentos propagandísticos del nuevo régimen.¹⁴⁷

Oleguer Junyent estuvo presente desde la gestación de la muestra, integrando la plantilla fija de trabajadores, como un funcionario más. Era el máximo responsable de la sección de asesoría artística, perteneciente a los servicios técnicos.¹⁴⁸ Dicha sección se instituyó oficialmente en 1917 por acuerdo de la Junta Directiva y el nombramiento de Junyent se produjo el 1 de abril, fijándosele un salario de 1.000 pesetas mensuales.¹⁴⁹ En el fondo personal del artista se conserva un documento en el que se detallaban los cometidos de dicha sección:

Ser el órgano de relación entre el Comisariado y las personas o Juntas que tengan confiados trabajos de carácter artístico; Asesorar al Comisariado para cuanto afecte a la estética de los trabajos que se realicen; Reunir cuantos datos sean necesarios relativos al modo de presentar diferentes instalaciones; proyectar dioramas, panoramas explicativos; reconstrucciones de antiguas industrias, etc.; Preparar bocetos de vitrinas, zócalos, frisos decorativos alusivos a las instalaciones, escudos, banderas, gallardetes, tapices, velarium, etc. etc.; Preparar los mismos elementos relativos a la decoración exterior; jarrones, pedestales, mástiles, etc.; Formar un inventario de estatuaria moderna de autores españoles propias para ser reproducidas en grupos aislados o decorando los edificios; Tener a su cargo el taller de confección de maquetas, de reproducción de esculturas u otros objetos a los fines anteriores; Confeccionar teatrines y otros modelos destinados a tener idea del aspecto que tendrá cada una de las salas de la Exposición, con suficiente anterioridad a la época en que hayan de realizarse dichas instalaciones.¹⁵⁰

Testimonio de aquellos primeros años de gestación lo constituye una fotografía de 1915 en la que vemos al artista en el recinto de la exposición «donant sobre'l terreno disposicions als industrials que han de decorar les planes d'en Lledó de Montjuich, per la festa del pròxim diumenge ab motiu d'inaugurar les obres del passeig de circumvalació de la referida exposició universal» (fig. 389).¹⁵¹

¹⁴⁷ Para más información, *vid.* MENDELSON, J. «El Poble Espanyol/El Pueblo Español (1929)». En: *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Barcelona: Ediciones La Central; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 39-77.

¹⁴⁸ Los servicios de la exposición comprendían dos grandes grupos: los administrativos y los técnicos. Los administrativos se dividían en: secretaría general y del comité; contencioso e intervención; contabilidad y caja; sección de expositores; propaganda; biblioteca y prensa; compras; almacén; mayordomía; expropiaciones; y servicios especiales. Por su parte, los servicios técnicos se componían de las secciones de: asesoría técnica; asesoría artística; dirección general de las obras; jardinería; urbanización; España histórica; y servicios técnicos. *Cfr.* Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Fons Lluís Plandiura [LP 5D.54-5. Legajo 1-9b]. En adelante nos referiremos a este archivo como AHCB.

¹⁴⁹ Los otros componentes que la integraban eran Manuel Grau, con el cargo de subjeffe (con un salario de 666,66 pesetas mensuales); José Úbeda, como oficial (salario de 500 pesetas mensuales); Carlos Pérez de Rozas, como fotógrafo (salario de 500 pesetas mensuales); Luis Minguella, como modelista, (salario de 475 pesetas mensuales); Ramon Miró, como delineante (salario de 350 pesetas mensuales) y Juan Pérez, como ordenanza (salario de 250 pesetas mensuales). *Cfr.* AHCB. Fons Lluís Plandiura [LP 5D.54-5. Legajo 1-9b].

¹⁵⁰ «Cometido confiado a la Asesoría Artística por acuerdo de la Junta Directiva en 17 del actual». Documento conservado en el Archivo Armengol-Junyent.

¹⁵¹ *Il·lustració Catalana*, 11/07/1915, s. p. [pie de la foto].



Fig. 389 Oleguer Junyent con algunos industriales en les «planes d'en Lledó» de Montjuich (1915). Fuente: *Il·lustració Catalana*, 11/07/1915, s. p.

En 1924, ya bajo el Directorio de Primo de Rivera, se revisó el plan original de la muestra, que se reorganizó definitivamente en torno a tres secciones o ejes fundamentales: el industrial, el deportivo y el artístico.¹⁵² Asimismo se formuló una nueva ordenanza de servicios, que los dividía en tres grupos: a) Elementos directores y servicios centrales con funciones de carácter general; b) Elementos a los que correspondía la preparación del sitio donde se iba a emplazar la exposición y los edificios que debían cobijarse en ella; c) Elementos encargados de todo lo referente a la exposición propiamente dicha y a su funcionamiento. La sección de asesoría artística pasó a estar integrada en el primer grupo, dentro de la sección octava, correspondiente a los «Servicios Artísticos» y Junyent dejó de ser el director y se convirtió en un asesor artístico más. De acuerdo con las ordenanzas, esta sección tenía a su cargo:

- a) Todos los servicios relativos a las manifestaciones de carácter artístico que hayan de figurar en la Exposición, debiendo [...] atender muy especialmente las exhibiciones de carácter histórico-artístico, puesto que han de constituir una de las más importantes del certamen.
- b) La ejecución de los proyectos de decoración de las salas, letreros, anuncios y todo cuanto pueda dar al conjunto y al detalle de la Exposición, un aspecto digno y bello. Con este mismo criterio seguirá el curso de los trabajos que se lleven a cabo para realizar las instalaciones y aun después de la inauguración del Certamen velará constantemente a fin de que no se olviden las reglas fijadas en el Reglamento Orgánico, para mantener en el más alto grado en este concepto, el prestigio de la Exposición.

¹⁵² Cfr. *Exposición Internacional de Barcelona, 1929: guía oficial*. Barcelona: Rudolf Mosse, 1929, p. 45.

- c) La inspección, de acuerdo con la Sección de Organización y Funcionamiento, de las instalaciones particulares.
- d) La inspección de los materiales de propaganda y demás publicaciones de acuerdo con las secciones correspondientes.
- e) La inspección de los festejos que se celebren en el interior de la Exposición, de acuerdo con la sección encargada de organizarlos.
- f) Los proyectos y la dirección de las instalaciones que se efectúen por cuenta directa de la Exposición.

En el momento de la reformulación, Oleguer Junyent redactó un informe que nos resulta de gran interés, pues en él resumió el amplio abanico de actividades que había llevado a cabo la sección que había liderado hasta entonces, además de destacar las actividades cuya dirección artística había asumido él directamente:¹⁵³

Esta Asesoría organizó y dirigió la primera fiesta que se celebró en Montjuich cuando aun no había ni caminos abiertos para trasladarse a él, donde se reunieron más de 100.000 personas a presenciar la primera paletada dada por el Alcalde con asistencia de las demás autoridades, instalándose grandes entoldados en los que se celebraron toda clase de festejos populares.

Al comenzar, sus primeros trabajos fueron:

Dibujos de proyectos y perspectivas.

Modelos, moldes de yeso y piedra artificial para jarrones, balaustradas, estatuas, fuentes y demás elementos decorativos instalados en el parque.

Maquetas de Montjuich, Barcelona, Cataluña, Miramar y otras varias de diferentes proyectos.

Reproducción en Caldas de la puerta de su iglesia que sirvió de modelos para las entradas de los Palacios.

Bajo mi dirección artística se han celebrado dos Exposiciones Internacionales del Automóvil.¹⁵⁴

Igualmente se celebró la Exposición del Mueble bajo mi dirección artística, confeccionándose las maquetas, decoración y distribución total de los palacios y muy particularmente la Sección Retrospectiva compuesta de nueve interiores de diferentes estilos con sus correspondientes maniqués vivientes y muebles de época, para cuya adquisición, tuve que hacer viajes a Madrid, logrando, debido a mis gestiones, que nos fuesen prestados objetos de gran valor, así como también nos cedieron las colecciones de tapices de la casa Real, varios particulares de Barcelona y Mallorca y el de Tarragona.

¹⁵³ Cfr. «Estudio de la organización actual y proyecto de reorganización. Anexo nº 3 (A). Asesoría Artística. Declaraciones del Jefe Asesor Artístico D. Olegario Junyent. Año 1924». Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47106. En adelante nos referiremos a este archivo como AMCB.

¹⁵⁴ Se refiere a las exposiciones celebradas en mayo-junio de 1922 (Cfr. *La Vanguardia*, 04/05/1922, p. 8) y en abril de 1924. Esta última recibió muy buenas críticas por parte de la prensa, que la elogiaba con entusiasmo: «Por la magnificencia, con que están presentadas las mercancías en los «stands», por el extraordinario buen gusto que ha presidido en la decoración y en el adorno del amplio Palacio, dirigido por los técnicos de la Exposición de Barcelona don Eduardo Ferrés y don Olegario Junyent, puede decirse que pocas manifestaciones han alcanzado un esplendor igual». *La Vanguardia*, 03/04/1924, pp. 11 y 13.

Trillages para los Palacios y jardines.

Dirección artística de la Exposición de Avicultura, habiendo construido por encargo del Ayuntamiento un «Stand» panorámico para la instalación de Pavos Reales del Parque de Barcelona.

Con motivo de los viajes Regios, esta Asesoría ha dirigido toda la ornamentación en festejos celebrados.

También bajo mi dirección por encargo de la Alcaldía se celebraron las fiestas de mayo-junio entre ellas la fiesta nocturna del «Stadium».

Corre a mi cargo la dirección artística de toda clase de publicaciones tipográficas.

Tengo en mi sección un laboratorio fotográfico dotado de todos los elementos más modernos existiendo un índice general compuesto de 2.878 negativos.

En la actualidad esta sección tiene a su cargo la conservación de edificios construidos, pérgolas de los jardines del parque, rótulos del mismo y toda reparación necesaria en su parte artística.

Esta relación de tareas de las que Junyent había sido responsable como director de la asesoría artística demuestra que su función era transversal y que debía de estar disponible para acometer cualquier labor relacionada con cuestiones artísticas de la muestra que se le encomendase; esto era algo que se adecuaba perfectamente a su versátil y polifacética personalidad. Así pues, contribuyó a múltiples festejos, eventos y exposiciones vinculadas a la gran muestra, pero también se ocupó del diseño de *stands* o pabellones y de otros menesteres relacionados con la comunicación y propaganda del certamen.

Entre los primeros destaca, por ejemplo, el Festival Wagneriano celebrado el 7 de junio de 1924 en el Estadio de Montjuïc, dirigido por Lamote de Grignon, del cual Oleguer fue nombrado director artístico a instancias del comité ejecutivo.¹⁵⁵ También lo fue de la fiesta que evocaba un «torneo a la antigua usanza», celebrado en el Pueblo Español el 3 de noviembre de 1929.¹⁵⁶ Miquel Utrillo, que también estaba muy implicado en la exposición, se encargó de los aspectos organizativos del torneo. Finalmente, otro de los eventos destacados en el que Junyent estuvo implicado fue en la fiesta nocturna que se celebró en el puerto de Barcelona para solemnizar la clausura de la exposición. Contó con una cabalgata marítima de embarcaciones en cuyo adorno e iluminación participó Junyent junto con Salvador Alarma, Adrià Gual, Francesc Labarta, Manuel Grau y otros artistas valencianos.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cfr. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 31/05/1924, p. 2 y 05/06/1924, p. 13.

¹⁵⁶ Reproducía, en gran parte, un torneo célebre celebrado en Barcelona el 6 de junio de 1585 en la plaza del Borne, ante Felipe II. Fotografías de este torneo pueden verse en *La Ilustración Iberoamericana*, núm. 1, 12/1929, p. 46.

¹⁵⁷ Cfr. *La Ilustración Iberoamericana*, vol. I, núm. 4, 08/1930, s. p.



Fig. 390 Oleguer Junyent. Diversas propuestas de diseño de encabezamiento del papel de cartas oficial de la Exposición Internacional de Barcelona (1929). Archivo Armengol-Junyent.

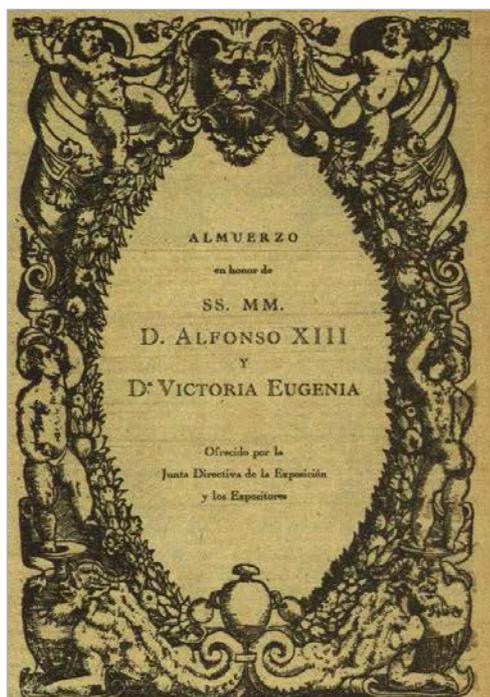


Fig. 391 Portada de la minuta del banquete ofrecido a los reyes de España por la Junta Directiva de la Exposición del Mueble (1923) ilustrada por Oleguer Junyent. Reproducida en: *Destino*, núm. 802, 20/12/1952, p. 9.

En relación con la difusión y propaganda del certamen, destacó especialmente su trabajo como diseñador de la imagen corporativa de la exposición empleada en la cabecera de las comunicaciones escritas (fig. 390). Ideó igualmente la portada de la minuta del banquete ofrecido a los reyes de España por la Junta Directiva de la Exposición del Mueble (fig. 391).¹⁵⁸ También se encargó de supervisar todo lo relativo a la:

[...] confección de un folleto de propaganda en varios idiomas, la edición de unas banderolas anunciadoras destinadas a ser incluidas en la correspondencia de casas industriales y de particulares, y la de otro folleto que habrá de llevar consigo el señor López de Sagredo¹⁵⁹ en su viaje para la organización de los «comités regionales y provinciales de España» en relación a la exposición «El Arte en España».¹⁶⁰

Se ocupó, a su vez, de diseñar diferentes carteles propagandísticos de eventos relacionados con la exposición, así como de diversas muestras monográficas. Destaca, por ejemplo, los que diseñó para la «Batalla de flors» (fig. 392);¹⁶¹ para el «Segundo congreso-exposición mundiales de avicultura» (fig. 393);¹⁶² o para el ya citado «Torneo a la antigua usanza» (fig. 394).¹⁶³ En cuanto a carteles relativos a exposiciones monográficas, llevó a cabo el de la «Exposición del Mueble y decoración de Interiores» y el de «El Arte en España», sin duda el más conocido de todos los que diseñó. Está protagonizado por una imagen de la célebre escultura de la Dama de Elche sobre un fondo bicolor en negro y rojo, dividido por una diagonal. El texto «Exposición Internacional. Barcelona 1929. El Arte en España» enmarcaba la figura (fig. 395).¹⁶⁴ A su vez se editaron sellos reproduciendo dichos carteles, concretamente el de la muestra «El Arte en España» y el de la Exposición del Mueble.

¹⁵⁸ Cfr. CABANÉ, J.; VILARÓ, J. E. «Defensa-historial de la minuta gastronómica», *Destino*, núm. 802, 20/12/1952, p. 9.

¹⁵⁹ Se trata de Jorge López de Sagredo, representante de la exposición.

¹⁶⁰ Comunicación dirigida a Oleguer Junyent (22/12/1926). Archivo Armengol-Junyent.

¹⁶¹ Se celebró el 5 de junio de 1922 en el parque de Montjuïc y consistió en un desfile de vehículos (tanto de instituciones como particulares) decorados con flores que concursaban por varios premios en metálico. A su vez, con motivo de la fiesta, se celebró un concurso fotográfico entre profesionales y «amateurs» para premiar las seis mejores fotografías. Oleguer Junyent fue jurado en este concurso, junto con Miquel Renom y Rafael Areña. Para más información *vid. La Vanguardia*, 26/05/1922, p. 4; *La Vanguardia*, 06/06/1922, p. 6.

¹⁶² Celebrado del 10 al 18 de mayo de 1924 en el Palacio de Arte Moderno. Además de diseñar el cartel, Junyent se encargó de la dirección artística de la Exposición de Avicultura, y llevó a cabo la construcción de un «stand» panorámico para la instalación de Pavos Reales. Para más información sobre el congreso *vid. La Vanguardia*, 11/05/1924, p. 19; CASTELLÓ, S. «Del Congreso y Exposición mundiales de Avicultura», *La Vanguardia*, 30/05/1924, p. 10.

¹⁶³ En la parte inferior del cartel anunciador del torneo, diseñado también por Junyent, figuraba el texto que informaba de la convocatoria, en tipografía gótica: «El día 3 de noviembre del año de gracia de 1929, a las tres y media de la tarde, los nobles señores D. Juan de Queralt y D. Enrique de Cardona, con los caballeros de la Cofradía de San Jorge, justarán con armas corteses, asistidos de sus numerosas cuadrillas, ante jueces y padrinos. Retan los mantenedores a cualquier caballero aventurero que osara presentarse en la liza. Comenzará la fiesta con el desfile de lujosas invenciones costeadas por los mantenedores. Luego los caballeros romperán las lanzas convenidas. Después de la falla habrá juegos de sortija. Finalizará la fiesta con un carrusel». Los citados carros de las «invenciones» representaban la fragua de Vulcano, una alegoría de Venus y los cisnes místicos. Cfr. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 23/10/1929, p. 15

¹⁶⁴ Santi Barjau hace referencia a este cartel, así como otros de Oleguer Junyent en un artículo de su blog «Els meus cartellistes»: <<http://cartellistes.blogspot.com/>> [Fecha de consulta: 07/11/2018].



Fig. 392 Oleguer Junyent. Cartel anunciador de la «Batalla de flors» celebrado el 5 de junio de 1922. Colección Carulla.



Fig. 393 Oleguer Junyent. Cartel anunciador del segundo congreso-exposición mundiales de avicultura (1924). Colección Carulla.

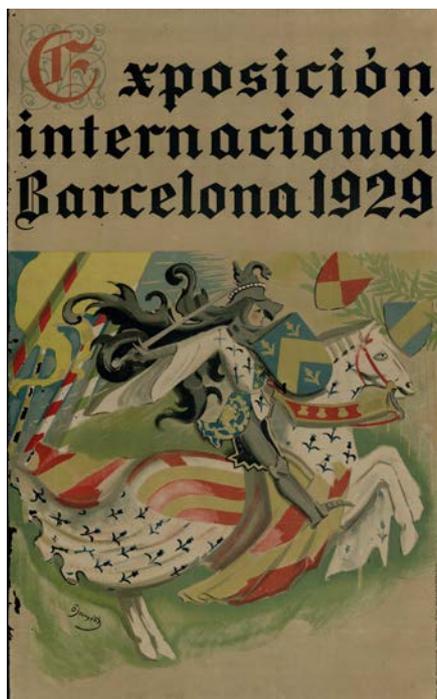


Fig. 394 Oleguer Junyent. Cartel anunciador del «Torneo a la antigua usanza» celebrado el 3 de noviembre de 1929. Arxiu Històric de Barcelona.



Fig. 395 Oleguer Junyent. Cartel anunciador de la exposición «El Arte en España» (1929). Arxiu Històric de Barcelona.

En relación al diseño de pabellones o *stands*, destacó especialmente el del Pabellón del Aceite de Oliva de España (fig. 396), cuya construcción fue iniciada en marzo de 1929 por los contratistas de obras Pujadas y Llobet a instancias del «Comité para la Exposición de Aceite de Oliva Español en la Exposición Internacional de Barcelona». Se levantó en el paseo del Pabellón Real, a la izquierda del Palacio Nacional y, de acuerdo con el contrato, se trataba de un edificio compuesto:

[...] únicamente de planta baja abrazando tal construcción todos los ramos hasta dejar completamente listo y terminado el edificio a punto de colocar los stands sujetándose para ello a los planos trazados por D. Olegario Junyent, el cual ejercerá de Director de las expresadas obras y a cuyas órdenes deberá estar el contratista.¹⁶⁵

El edificio, que tenía forma de masía catalana –tipo de construcción con la que estaba muy familiarizado y que había incluido en las escenografías de *L'estiuet de Sant Martí* (1912) o *L'Arlesiana* (1915)– fue inaugurado el 11 de julio de 1929 (fig. 397). En el interior también llevó a cabo unos plafones decorativos. Lamentablemente se desmanteló poco después de la clausura de la muestra.¹⁶⁶

A su vez, en colaboración con Francesc Labarta decoró el «stand» de las Galerías Layetanas, que formaba parte de la Sección Retrospectiva de la Exposición del Mueble y Decoración de Interiores. De la ebanistería, se ocupó la casa Linares Hermanos.¹⁶⁷

También contribuyó en diversas gestiones relacionadas con la construcción de otros pabellones e instalaciones, como el relativo a Japón, para cuya edificación se encargó de solicitar presupuesto a diversos industriales del ramo de la ebanistería a petición del comité ejecutivo, y del que también fue el director artístico.¹⁶⁸ El pabellón fue decorado por José Sañes, de acuerdo con la prensa oficial de la exposición.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Oleguer Junyent cobró 6.681,88 ptas. en concepto de honorarios, ejecución de planos y dirección de la obra; 15.000 ptas. en concepto de cuadros y gráficos; y 1.499,32 ptas. en concepto de pasamanerías, pivote y letreros, etc. sumando un total de 23.181,20 ptas. *Cfr.* Contrato para la construcción del Pabellón del Aceite de Oliva, firmado el 23 de marzo de 1929. Archivo Armengol-Junyent.

¹⁶⁶ *Cfr.* *La Vanguardia*, 10/07/1929, p. 6; *ABC* (Madrid), 12/07/1929, p. 20. También llevó a cabo algunos plafones el artista Tomàs Bergadà, que pintó una vista de Reus y su comarca. *Cfr.* *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 06/08/1929, p. 26.

¹⁶⁷ *Cfr.* Carta de Cipriano Pagès a Enric Maynés (19/11/1923). AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47182.

¹⁶⁸ Oleguer Junyent dirigió un escrito al Presidente del Comité Ejecutivo en el que, tras entrevistarse con varios industriales de la ebanistería, facilitaba un presupuesto para la construcción del pabellón de «ciento treinta mil ochocientas pesetas a cuya cantidad debe añadirse el 10% que percibirá el suscrito [Junyent] en concepto de honorarios que le corresponden por la dirección artística del referido proyecto y confección de maquetas, cuyo 10% asciende a la suma de trece mil ochenta pesetas, siendo por lo tanto, el importe total de esta instalación por el concepto expresado, de ciento cuarenta y tres mil ochocientas ochenta pesetas». Carta de Oleguer Junyent sin fechar dirigida al presidente del Comité Ejecutivo de la Exposición Internacional de 1929. Archivo Armengol-Junyent.

¹⁶⁹ *Cfr.* «Yugoslavia y el Japón abrieron sus pabellones el pasado domingo», *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona*, núm. 15, 28/06/1929, s. p.



Fig. 396 Oleguer Junyent. Proyecto del Pabellón del Aceite de Oliva. Exposición Internacional de Barcelona (1929). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 397 Fotografía del Pabellón del Aceite de Oliva. Exposición Internacional de Barcelona (1929). Archivo Armengol-Junyent.

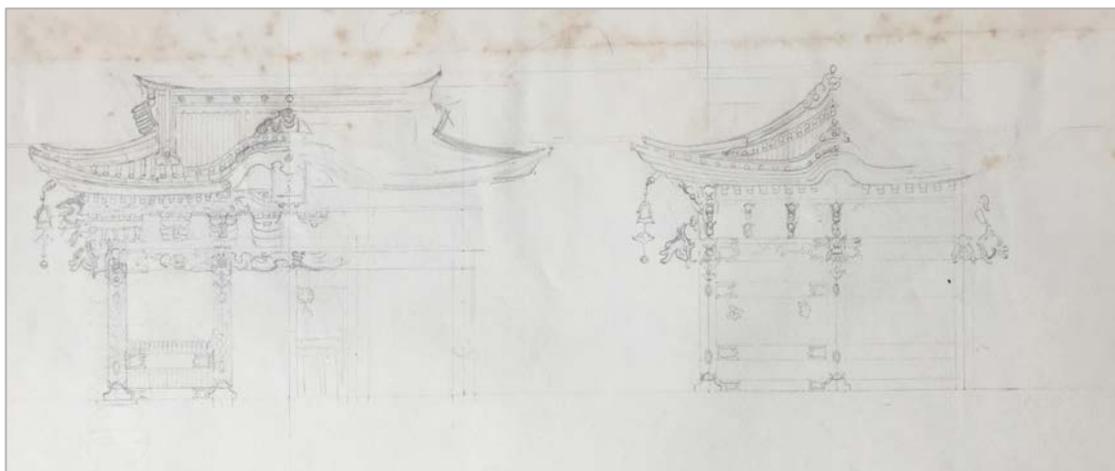


Fig. 398 Oleguer Junyent. Diseño del Pabellón de Japón de la Exposición Internacional de Barcelona (1929). Colección Armengol-Junyent.

En su fondo personal se conserva un boceto del pabellón (fig. 398), para cuyo diseño tuvo presente, probablemente, la célebre puerta Yomeimon del santuario Toshogu, en Nikko, que visitó durante su viaje de 1908. Sin duda, su gran conocimiento de la cultura y arquitectura japonesas le convertían en el candidato idóneo para este proyecto. El pabellón final, no obstante, presentó algunas variaciones, simplificándose su estructura y restándole elementos ornamentales.¹⁷⁰

Por otra parte, en el recinto de la exposición se celebraron dos eventos relacionados con el teatro, impulsados por la Diputación Provincial, en los que también estuvo implicado Junyent en calidad de miembro del comité organizador de los mismos: el III Congreso de la Sociedad Universal del Teatro, que tuvo lugar entre el 23 y el 31 de junio de 1929,¹⁷¹ y la Exposición Internacional de Teatro, que se inauguró el 5 de octubre del mismo año. La muestra, comisariada por Adrià Gual, se ubicó en el corredor del primer piso del Palacio de Proyecciones.¹⁷²



Fig. 399 Diploma de honor concedido a Olegario Junyent por sus bocetos de los dioramas del Pueblo Español expuestos en la Exposición Internacional del Teatro (1929) Colección Armengol-Junyent.

¹⁷⁰ Cfr. *Ibid.* Agradecemos a Ricard Bru la referencia acerca de la puerta de Yomeimon en la que pudo inspirarse Junyent.

¹⁷¹ El programa del congreso se puede consultar en el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, núm. 13, 09/06/1929, s. p.

¹⁷² Inicialmente se preveía que todo el Palacio de Proyecciones estuviera destinado a la muestra, pues no había sido solicitado por ningún expositor y además contaba en la parte central con el único teatro de la Exposición. Finalmente, la planta baja tuvo que destinarse a los expositores cinematográficos, por lo que únicamente quedó disponible el corredor del primer piso, junto a las dos paredes laterales del escenario, y la parte trasera de la galería del primer piso de la sala del teatro; la superficie total era de 868 m². Cfr. BOHIGAS, P. *Congreso y exposición internacionales del teatro, celebrados en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929: memoria y catálogo*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional de la Diputación Provincial, 1929, p. 13.

Junyent fue el encargado, junto con Salvador Alarma, de decorar el local e instalar las obras que se mostraron.¹⁷³ En la exposición, en la que se exhibieron trabajos de los principales escenógrafos nacionales, no podía faltar Junyent, que expuso el célebre teatrín de la plaza del barrio de la Ribera de *L'Auca del Senyor Esteve* y otro de *El Reino de Dios*. También exhibió bocetos originales de algunos de los dioramas que realizó para el Pueblo Español, como veremos más adelante.¹⁷⁴ Por estos bocetos recibió un diploma de honor diseñado por Francisco Povo, artista valenciano afincado en París (fig. 399).¹⁷⁵

También fue importante su papel en la ya citada exposición «El Arte en España», para la que trabajó localizando obras de arte. Para ello se desplazó por diversos puntos de la península, visitando museos y colecciones particulares. Tras regresar de sus visitas elaboraba fichas con los datos y descripción de las diversas piezas candidatas.¹⁷⁶

Otra misión que asumió Junyent fue la de estudiar los parques de atracciones de diferentes ciudades europeas y elaborar un informe que incluyera aquellas susceptibles de ser incluidas en el proyecto del parque que se quería montar en la exposición. Así, sabemos que en verano de 1928 estuvo en contacto con el ingeniero constructor del «Luna Park», en París, que le prometió un informe con la relación de todas sus atracciones y fotografías de las mismas. También visitó la ciudad de Rotterdam, donde se estaba celebrando una Exposición Industrial en la que había un parque de atracciones¹⁷⁷

¹⁷³ *Cfr. Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ Expuso los bocetos de diorama de: Almería; la catedral de Girona i Sant Feliu, de Girona; Las Huelgas, de Burgos; Santo Domingo de Silos; Vitoria y Jaén. *Cfr. Ibid.*, p. 124. Para más información sobre la exposición, *vid.* MADRID, F. «La Exposición Internacional de Teatro», *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, núm. 35, 02/11/1929, s. p.; MARTÍNEZ DE RIBERA. «La Exposición de Teatro y los nuevos elementos del arte escénico», *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, núm. 40, 07/12/1929, s. p.; MADRID, F. «La escenografía catalana en la Exposición Internacional de Teatro», *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, núm. 43, 28/12/1930, s. p.

¹⁷⁵ «El Jurado Internacional de premios concede Diploma de Honor a D. Olegario Junyent-Barcelona por bocetos de dioramas. Barcelona 5 Diciembre 1929». Firmado por el presidente del Jurado superior, el Conde de Fígols, el director de la exposición, Marqués de Foronda, y el secretario, Joaquim Montaner.

¹⁷⁶ Por ejemplo, en la relación de trabajos mensuales de la Sección de Arte del mes de noviembre de 1926, se señala: «Procedentes del viaje que hizo a Castilla el Sr. D. Olegario Junyent, han entrado en este archivo unas noventa fichas de arte diversas [...]. *Cfr.* «Pautas y planes de trabajo de la sección», núm. 16 (1). AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja. 47178 [no se indica núm. de folio].

¹⁷⁷ En una carta enviada a Santiago Triás, tesorero del comité ejecutivo de la Exposición, le decía: «He visitado varias veces la Exposición que en estos momentos se celebra en esta ciudad para hacerme cargo del parque de atracciones de la misma y darle a Vd. cuenta de la importancia del mismo. La impresión que de mis visitas he sacado es la de que el campo de atracciones instalado en Rotterdam no se diferencia en nada del “Luna Park” de París, esto es, no contiene ninguna atracción verdaderamente original como yo esperaba. En suma: son las mismas atracciones vistas ya en París pero de un aspecto “fané”, pobre en conjunto y no conteniendo ninguna originalidad; todas han sido vistas ya en Barcelona. [...] La única instalación que podría ser de utilidad para nuestra Exposición es el ferrocarril en miniatura que hace todo el recorrido de la Exposición y parque de atracciones. Referente a este ferrocarril no pienso hacer proposición alguna, porque pienso que la Exposición podría explotar por su cuenta el mismo, ya que su instalación es relativamente sencilla, de poco costo y de un rendimiento bastante apreciable; he observado que la instalación de estos pequeños trenes es siempre un éxito, pues lo mismo aquí que en la exposición de “Wembley” donde ya tuve ocasión de apreciarlo va siempre lleno. En estas circunstancias creo que el interés de nuestra exposición está en instalar el ferrocarril por cuenta propia». Carta de Oleguer Junyent a Santiago Trias (23/08/1928). Archivo Armengol-Junyent.

y, por el mismo motivo, acudió a Berlín, cuyo parque, como el de París, se llamaba «Luna Park».¹⁷⁸

Pero sin duda, de todas las labores que llevó a cabo para la gran muestra, resulta adecuado detenernos especialmente en el conjunto de dioramas que realizó para la exposición «El Arte en España» y el recinto del Pueblo Español, pues son los trabajos que están más directamente relacionados con su profesión de escenógrafo, además de estar entre los más desconocidos de su trayectoria. No obstante, antes de comentarlos nos referiremos a su trabajo como director artístico de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores, celebrada en 1923, pues los interiores históricos que ideó también están estrechamente relacionados con la escenografía. Además, para ambientar cada uno de los espacios, organizó en días señalados una serie de espectáculos de maniqués vivientes. Por último nos detendremos en el cuadro *Le village espagnol*. Concebido a modo de herramienta propagandística de la Exposición, que se representó como uno de los números de la revista *Tout Paris*, en el Casino de París. Esta creación también es de gran interés, pues Junyent no sólo fue el artífice del concepto del cuadro, sino que además se encargó de diseñar la escenografía y los figurines.

El papel de Junyent en la exposición no finalizó al inaugurarse la muestra, pues a lo largo de los meses en los que esta estuvo en funcionamiento –y cuando muchos de los trabajadores de la plantilla fija habían cesado en sus cargos–, continuó trabajando en el seno de la comisión de fiestas, a la cual también pertenecía Adrià Gual, entre otros.¹⁷⁹ Sus responsabilidades quedarían extinguidas el 15 de enero de 1930, fecha de finalización del contrato, al clausurarse la exposición. Así se lo notificó el Marqués de Foronda en una comunicación en la que le reconocía su labor: «complaciéndome en significarle el haber

¹⁷⁸ Tras la visita al parque de atracciones de Berlín también escribió puntualmente a Trias comentándole su opinión: «La impresión que saqué de mis visitas al mencionado parque fueron, desde luego, mucho más agradables que en Rotterdam. La instalación en conjunto es muy importante, tiene aspecto de grandiosidad y las atracciones dan la impresión de seguridad y riqueza. Las mejor instaladas son las montañas rusas, la decoración de las cuales parece que la empresa varía todos los años [...]. Como número de atracción he de hacer constar a Vd. que no contiene nada nuevo, todas ellas han sido vistas ya en Barcelona [...]. En suma el “Luna Park” de Berlín es como el de París, pero instalado con mayor lujo y grandiosidad [...] Las diferentes atracciones que explotan en el mismo pertenecen a distintos propietarios, los cuales ceden un tanto por ciento elevado a la empresa y hacen el negocio por cuenta propia. Al empezar las gestiones para entrevistarme con los empresarios de dicho parque me encontré [...] con don Enrique Rodiño, quien resultó ser el representante de la Exposición de Barcelona en Berlín [...] me comunicó que precisamente recibía constantemente proposiciones de constructores de atracciones para que se les concediera la explotación del parque que debe construirse en nuestra ciudad [...] encontré lo más acertado confiar las gestiones que deben llevarse a cabo para el asunto que nos ocupa al mencionado Sr. Rodiño. Quedamos pues con el Sr. Rodiño que vds. mandarían, y les ruego que así lo hagan, un plano de extensión y altura del espacio destinado en Montjuich a parque de atracciones, cuyo plano dará él a estudiar a los constructores más indicados de Berlín, y seguidamente mandará a Vds. las proposiciones [...] acompañadas de dibujos y toda clase de detalles sobre las atracciones a instalar». Carta de Oleguer Junyent a Santiago Trias (17/08/1928). Archivo Armengol-Junyent.

¹⁷⁹ El 30 de junio de 1929, Junyent quedó adscrito como asesor artístico del Comité de Fiestas de la Exposición bajo la dependencia inmediata de la propia jefatura. *Cfr.* Comunicación dirigida a Oleguer Junyent por el director de la exposición, el Marqués de Foronda (22/06/1929). Archivo Armengol-Junyent; «Gral. de la Sección de Arte». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178.

quedado satisfecho del celo, inteligencia y laboriosidad con que ha desempeñado V. en dicho certamen el cargo de Asesor Artístico». ¹⁸⁰

El 21 de mayo de 1949 los profesionales que colaboraron en la realización de la muestra celebraron el XX aniversario de la inauguración con una misa en la parroquia de los Santos Justos y Pastor, después de la cual acudieron a comer al restaurante «Font del Gat» de Montjuïc, que congregó a unos doscientos antiguos compañeros. ¹⁸¹

7.2.1 La Exposición del Mueble y Decoración de Interiores

Antes de la celebración del gran certamen se llevaron a cabo diversas muestras monográficas preparatorias, para, sin perjuicio del interés de las mismas, someter a prueba la organización y la acogida por parte del público. La primera de ellas fue la «Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores». Pese a que su celebración estaba prevista para los meses de mayo y junio de 1923 –y así se anunciaba en los carteles–, una huelga de transportes obligó a aplazar su inauguración hasta mediados de septiembre. La exposición se instaló en el Palacio de Arte Moderno –cuyas obras se habían ejecutado en fechas recientes–, y en el Palacio de la Industria –que se concluyó para el certamen–, además de en la plaza situada entre ambos palacios (donde posteriormente se colocaría la fuente luminosa de Carles Buigas).



Fig. 400 Tarjeta de visita de Oleguer Junyent en la que figura como Director artístico de la muestra. Archivo Armengol-Junyent.

El Comité Ejecutivo de la exposición, designado el 6 de marzo de ese año, estaba integrado por el Marqués de Alella –alcalde de Barcelona y tesorero de la Exposición–, Manuel Vega i March, Marian Fuster, Artemi Valls, Santiago Marco, Joan Busquets, Cassimir Giralt, Pere Reig, Lluís Nicolau d’Olwer y Pere Bohigas –este último fue nombrado, a su vez, secretario de la muestra–. Oleguer Junyent fue escogido para asumir el cargo de Director Artístico de la Exposición (fig. 400).

El citado comité acordó el 28 de marzo comenzar los trabajos de propaganda del certamen. La primera medida que adoptó al respecto fue la de confeccionar un cartel

¹⁸⁰ Comunicación del Marqués de Foronda dirigida a Oleguer Junyent (10/01/1930). Archivo Armengol-Junyent.

¹⁸¹ Cfr. *La Vanguardia*, 24/05/1949, p. 10. En el estudio de Oleguer Junyent se conserva la minuta con el menú.

anunciador del evento, recayendo la responsabilidad de dirigir dicho trabajo en Oleguer Junyent. Este reunió a los artistas Ricard Canals, Pascual Capuz, Josep Obiols, Francesc Galí, Adrià Gual, Gerard Carbonell, Manuel Humbert y Pere Torné Esquius, encargando a cada uno de ellos un proyecto de cartel. De todos los presentados, fueron seleccionados los realizados por Galí y Canals y, seguidamente, se inició su distribución.¹⁸² No obstante, la mencionada huelga de transportes obligó a diseñar con urgencia un nuevo cartel, tarea que asumió el propio Junyent. Dicho cartel «reproducía» el interior de su alcoba privada de su residencia de la calle Bonavista, en cuyo centro destacaba una cama catalana de mediados del siglo XVIII, de las conocidas «camas de Olot» (fig. 401). Años después, en 1948, se publicaría una imagen real de la alcoba en el libro *El Arte popular en España*, de Joan Subias Galter (fig. 402).¹⁸³

Pere Bohigas describió en sus memorias la decoración de los emplazamientos en los que se instaló la muestra:

La decoració general dels locals i el recinte de l'Exposició s'acomodà al caràcter, a l'estructura i a l'extensió de les instal·lacions, així com a les necessitats pròpies de la concurrència de públic. En els vidres del sostre es col·locaren velàriums que suavitzaven la llum. Dels capitells de les columnes del Palau d'Art Modern, penjaven artístiques garlandes de fulles naturals [...]. En els distints passadissos per al públic s'instal·laren nombroses plantes de caràcter decoratiu [...] a més d'una sèrie de reproduccions en guix d'obres escultòriques famoses. Alguns dels tapissos aportats per particulars i, principalment, els que pertanyien a l'aportació de la Reial Casa, foren col·locats en diversos llocs de l'Exposició, per contribuir al decorat general. Pel voltant del brollador existent en el Palau d'Art Modern s'instal·là un paravent de trillatge, que separava aquell espai de les instal·lacions immediates, formant un vestíbul que fou destinat al servei del te. Al llarg de l'Avinguda, entre les columnes i la Plaça d'Espanya s'instal·laren dues sèries de Pals amb gallarets decoratius i a l'entrada d'aquesta Avinguda dos cartells decoratius, en català i castellà, que acabaven amb les banderes d'Espanya, Catalunya, Sant Jordi i Barcelona. Les dites obres foren dirigides pel Director General d'Obres senyor Eduard Ferrés, ajudat pels arquitectes funcionaris de l'Exposició senyors Raventós, Moragas i Termens; i la decoració va estar a càrrec del Director Artístic senyor Olaguer Junyent, al qual treball col·laborà directament el funcionari auxiliar del mateix, senyor Manuel Grau.¹⁸⁴

¹⁸² El primero fue premiado con 2.000 ptas. y el segundo con 1.000 ptas. Los otros proyectos recibieron la cantidad de 300 ptas. BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors de 1923*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1930, p. 25.

¹⁸³ En el libro, la cama aparece descrita de la siguiente manera: «Es del tipo llamado olotino por hallarse en Olot su principal centro de difusión, y está decorada con motivos rococó dorados y policromados, sobresaliendo entre ellos el medallón que ornamenta la cabecera, donde en plateado sobre fondo rojo se representa un coloquio cortesano. La silla, torneada y dorada, y el crucifijo son también obras catalanas del siglo XVIII». SUBIAS, J. *El Arte popular en España*. Barcelona: Seix Barral, 1948, p. 583.

¹⁸⁴ BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Moble...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

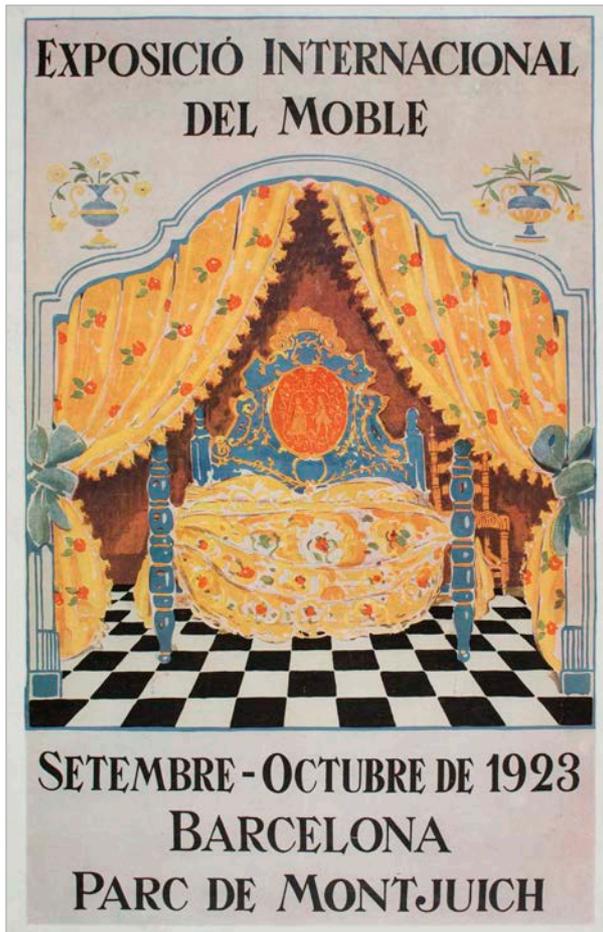


Fig. 401 Oleguer Junyent. Cartel Anunciador de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores (1923). Arxiu Històric de Barcelona.

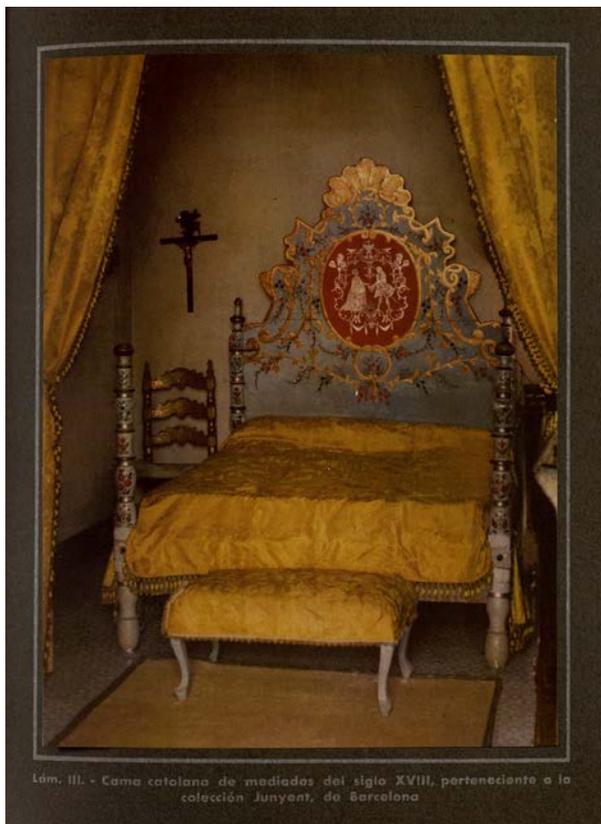


Fig. 402 Lámina con la alcoba de Oleguer Junyent publicada en el libro *El Arte popular en España*, de Joan Subias Galter (1948).

Cabe destacar que uno de los colaboradores de Junyent en la muestra fue Adrià Gual, que le ayudó en el montaje de la exposición durante un mes y medio; por dicho trabajo Gual percibió 600 ptas. (fig. 403). Con Gual, Junyent había debutado como escenógrafo, trabajando a sus órdenes en 1899. Ahora sucedía a la inversa: Gual se ponía a las órdenes de Junyent en un momento en que su labor como escenógrafo teatral prácticamente se había agotado.

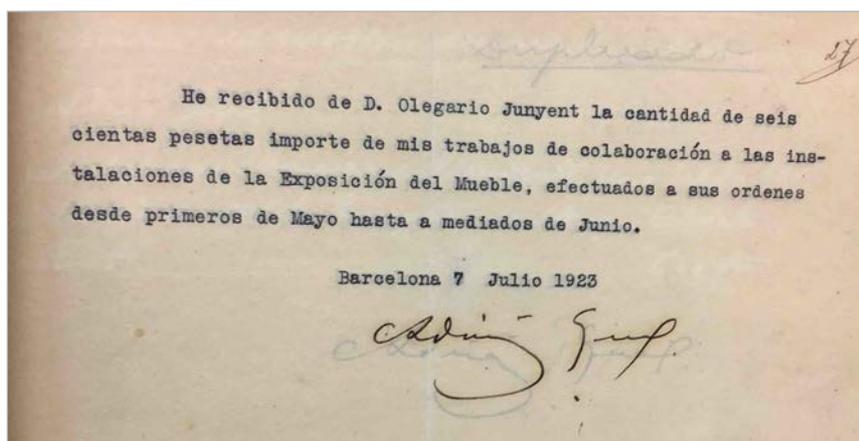


Fig. 403 Recibo emitido por Adrià Gual por los honorarios recibidos por su trabajo en la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores (1923). «Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47183.

Como Director Artístico, además de ser el responsable de tutelar la decoración del conjunto del recinto, Junyent también estuvo directamente implicado en la Sección Primera de la Exposición, la denominada «Retrospectiva». Esta, que estaba destinada a exhibir mobiliario y decoración de diferentes estilos y épocas a nivel nacional, se ubicó en la Sala D del Palacio Industrial. Para la adecuación de los diferentes ambientes, Junyent contó con el asesoramiento de la sección de la España Histórica y Monumental, así como de la Sociedad Española de Amigos del Arte.¹⁸⁵ El Comité, igualmente, utilizó el archivo Repertorio Iconográfico de España.

En total fueron nueve las instalaciones que se llevaron a cabo en la Sección Retrospectiva, en las que se reproducían de forma cronológica interiores completos. En la decoración de dichos interiores había mobiliario antiguo, que en algunos casos era original —prestado por destacados coleccionistas particulares— y en otros se trataba de fieles reproducciones. La Casa Real española también contribuyó prestando la serie de tapices de los Hechos de los Apóstoles. Todas las gestiones destinadas a la localización de obras de arte y al contacto con los coleccionistas fueron acometidas por Junyent.

¹⁸⁵ Cfr. BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Mueble...*, *op. cit.*, p. 33.

Se editó un lujoso álbum resumen en el que, junto con los demás aspectos generales de la muestra, se describen e ilustran profusamente los mencionados interiores; también ofrece testimonio de los mismos Pere Bohigas en las citadas memorias y, por supuesto, el catálogo-guía de la muestra.¹⁸⁶ A su vez, es especialmente interesante la guía del visitante de la Sección Retrospectiva, pues en ella se indica la identidad de los coleccionistas y se especifica, además, el papel directo de Junyent como decorador en algunos casos.¹⁸⁷ Destaca igualmente el número monográfico de la revista *Ilustración Ibérica. Revista Ibero-Americana* correspondiente a los meses de septiembre y octubre de 1923, que recoge numerosas fotografías de la muestra; por el mismo motivo debemos referirnos al *Anuari de les arts decoratives* de 1923.¹⁸⁸ Para la descripción de las salas nos vamos a servir de todas estas fuentes.

La primera de las salas era la «Sala Románica catalana del último tercio del siglo XIII, época de Pedro III de Aragón».¹⁸⁹ De acuerdo con el catálogo-guía:

Es copia de la Sala del «Castell Vell de Solsona». Presenta los arcos apuntados, apoyándose en robustos capiteles que muestran esculpido los simbólicos cardos de los Cardona. La decoración es entresacada de pintura de la época, en particular de la que se conserva en el Castillo de los Caballeros del Hospital, en Alcañiz.¹⁹⁰

Se dispusieron dos muebles auténticos para ambientarla: un brasero de hierro, perteneciente a Lluís Plandiura, y un arca de los Museos de Barcelona. El resto de muebles y objetos decorativos eran copias: la silla faldistorio reproducía la de la catedral de Roda de Isábena, en Aragón; la lámpara estaba diseñada siguiendo el modelo de las representadas en antependios de la época; y las telas pintadas de la pared reproducían las procedentes de la tumba de San Bernardo Calbó, conservadas en el Museo Episcopal de Vic.

La siguiente sala era la «Gótica catalana, mitad del siglo XV, época de Alfonso V de Aragón», que se inspiraba en las habitaciones de la casa de la «Pia Almoyna» de Girona. El techo se copió del que fue del castillo de Santa Coloma de Queralt; la puerta se realizó con el molde de una que existía junto a la capilla de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat; el campanario pintado al fondo, que se vislumbraba a través de la ventana de doble ajimez, era el de la colegiata de Sant Feliu de Girona. Todo el mobiliario y demás

¹⁸⁶ TORRAMADÉ, A. (dir.). *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores: álbum-resumen*. Barcelona: Ediciones de Arte Pro-Barcelona, 1924. La parte correspondiente a la Sección Retrospectiva fue redactada por Macari Golferichs; BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Moble...*, op. cit., pp. 33-35; *Catàleg de l'Exposició internacional del moble i decoració d'interiors: Palau d'Art Modern i Palau Industrial del Parc de Montjuich*. Barcelona: La Exposición, 1923, pp. 14-15.

¹⁸⁷ *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores. Sección retrospectiva. Guía del visitante*. Barcelona: La Exposición, 1923.

¹⁸⁸ *Vid. Anuari de les arts decoratives. Arxiu de la producció artística- industrial recopilat i publicat baix la direcció de Josep Triadó*, año V. Barcelona: Imprenta Elzeviriana i Llibreria Camí, 1923 pp. 105-124.

¹⁸⁹ Las denominaciones de las salas son las que figuran en el *Catàleg de l'Exposició internacional del moble i decoració d'interiors...*, op. cit.

¹⁹⁰ *Catàleg de l'Exposició internacional del moble i decoració d'interiors*, op. cit., p. 14.

elementos decorativos eran auténticos, a excepción de la lámpara, que era una imitación. El tapiz era el conocido como de «La Buena Vida», procedente de la catedral de Tarragona, que Junyent reprodujo en su diorama de Colón para la exposición «El Arte en España», como veremos posteriormente. Las arcas y el sillón de marquetería pertenecían a Plandiura; la pequeña arqueta tallada era propiedad de el anticuario Juan Lafora; y el candelero, la tabla de la virgen y diversas armas eran del Conde del Valle, de Canet.

A continuación venía la «Sala Renacimiento Español, mitad del siglo XVI, época de Carlos I», diseñada por la Sociedad de los Amigos del Arte de Madrid. Reproducía la del castillo de Peñaranda del Duero (los yesos se moldearon sobre el techo y las paredes originales). Todos los elementos que se dispusieron para decorarla eran auténticos, destacando un ejemplar de cerámica vidriada de Teruel, propiedad de Oleguer Junyent, y un bargueño y una alfombra de Plandiura.

La cuarta era la «Sala Morisca del siglo XVI en los últimos años de Carlos I». Comunicaba con la anterior y no quedaba a la vista del público. Era de dimensiones más reducidas que las demás. Estaba inspirada en una sala existente en Cortes de Baza, en Granada, con azulejos pintados en las paredes figurando un arrimadero. Las lámparas eran copias, pero los muebles, el techo y la puerta de una de las ventanas eran originales. Fueron facilitados por la Sociedad de los Amigos del Arte de Madrid, encargada de esta sala, cuyo proyecto comisionó a Leopoldo Torres Balbás.

La «Sala Barroca castellana de fines del siglo XVII, época de Carlos II», que venía a continuación, era una copia de la Sala de la Panadería del Ayuntamiento de Madrid, cuyos modelos facilitó la Sociedad Española de los Amigos del Arte. Los muebles y los ornamentos eran auténticos: las mesas eran propiedad de coleccionistas madrileños; los sillones, el mueble de ébano y el tapiz pertenecían a familias mallorquinas; el contador era de Emilio Cabot; y la alfombra de Lluís Plandiura. Destacaban, a su vez, los azulejos de Talavera que ornamentaban las paredes, pertenecientes a la duquesa de Parcent, procedentes del Castillo de Ronda.

La siguiente sala nos interesa especialmente por la implicación directa de Junyent en su concepción. Se trataba de la «Sala Barroca mallorquina de la primera mitad del siglo XVIII, época de Felipe V» (fig. 404). Estaba inspirada en la biblioteca del marqués de Vivot de su palacio de Palma de Mallorca. Fue proyectada y pintada por Junyent, y Bohigas señaló que «la seva construcció era escenogràfica».¹⁹¹ Destacaban en ella dos espléndidos tapices, pertenecientes al ex torero Ricardo Torres Reina «Bombita». Los había heredado de su esposa, la ya fallecida coleccionista María Regordosa que, como hemos explicado en un capítulo anterior, había sido discípula de Junyent en el arte del coleccionismo. Formaban parte de una serie de diez tapices flamencos de la primera mitad del siglo XVII adquiridos en Mallorca que representan pasajes de la vida del militar

¹⁹¹ BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Moble...*, *op. cit.*, p. 34.

romano Publio Decio Mus; concretamente, los exhibidos eran los de *La batalla de Vesperis* y las *Exequias de Decio Mus*.¹⁹² Junyent fue el encargado de escogerlos en la casa de Bombita, de acuerdo con una carta de este último en la que manifiesta que accede gustoso al préstamo de los mismos.¹⁹³ La araña de vidrio veneciano pertenecía a las galerías Layetanas; el aparato astronómico, al reputado anticuario José Valenciano – amigo de Junyent de las tertulias del Hotel Colón–; la mesa era de un coleccionista de Madrid, el brasero del Ayuntamiento de Palma de Mallorca, y los taburetes, sillones y el velón de plata sobre la mesa también eran mallorquines.¹⁹⁴



Fig. 404 Sala Mallorquina. Sección Retrospectiva de la Exposición del Mueble y Decoración de Interiores (1923). Arxiu Mas [cliché: C-40248]

¹⁹² En la guía del visitante se señala erróneamente que mostraban la historia de Alejandro Magno. *Cfr. Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores: sección retrospectiva: guía del visitante, op. cit.*, p. 16. Los tapices estaban basados en unos cartones creados por Rubens por encargo de un noble genovés, nueve de cuyos modelos –seis principales y tres menores– se conservan en el Museo Lieschtenstein de Viena. La serie completa de estos tapices se exhibió al público por primera vez en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), en la «Sala María Regordosa»; posteriormente, se mostraron en la exposición monográfica que en 1935 dedicaron los Amigos de los Museos a la coleccionista en el Palacio de la Virreina. Oleguer Junyent redactó el prólogo del catálogo de la muestra. Para más información sobre la colección Regordosa *vid. Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina exhibida per Amics dels Museus de Catalunya al Museu de les Arts Decoratives del 2 al 30 de juny del 1935*. Barcelona: Junta de Museus, 1935; BELTRÁN, C.; LÓPEZ, M. A. «Oleguer Junyent y María Regordosa: amistad y pasión coleccionista», *op. cit.*, pp. 107-154.

¹⁹³ «Carta de Ricardo Torres dirigida a Francesc Cambó y Joan Pich, el 5 de marzo de 1923». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 45389.

¹⁹⁴ El Dr. Miquel Àngel Capellà hace referencia a esta sala decorada por Junyent en su artículo «Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): el cas del vidre». En: BASSEGODA, B; DOMÈNECH, I. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges: Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2018, pp. 13-41.

La séptima era la «Sala de estilo neoclásico de la última década del siglo XVIII, época de Carlos IV». Las pinturas del techo y las paredes representaban episodios de la historia de Roma pintadas por Francesc Pla, el Vigatà, y pertenecían a Eusebi Bertrand, propietario también de las arañas. Al parecer las pinturas procedían de una casa derruida que había existido en Barcelona en la esquina de la Riera de Sant Joan y la Calle Baja de San Pedro. Las sillas pertenecían al anticuario Llorens i Riu, y el magnífico piano de cola a Oleguer Junyent.¹⁹⁵

A continuación venía la «Sala catalana de fines del siglo XVIII o principio del siglo XIX, época de Carlos IV». Como en la sala anterior, las paredes estaban decoradas por las mismas telas que en su tiempo habían ornamentado la sala de una casa de la calle Nueva de San Francisco. Pertenecían al conde de Güell, al igual que el resto de mobiliario, auténtico de época, quien lo había adquirido a los Sres. Guasch. Las pinturas representaban escenas mitológicas de influencia francesa, a excepción del techo, en el que el tema era una alegoría del Comercio y la Navegación. En la parte exterior de la sala, más allá de las puertas vidrieras, se instalaron otras telas de temática bíblica.

Finalmente, la novena era la sala isabelina, denominada en el catálogo «Sala Románica Catalana del año 1860, época de Doña Isabel II». La decoración de esta sala, al igual que la mallorquina, también fue proyectada y pintada por Junyent quien se inspiró en modelos franceses de la época sin copiar ningún espacio original determinado. Aparecían los motivos y tonalidades más características de la producción artística del citado periodo en Barcelona. La sillería pertenecía al marqués de Alella, destacando el tapizado con «gobelinos»; el retrato de Napoleón III pertenecía a las galerías Layetanas, así como la araña de cristal y las cómodas. Sobre ellas se dispusieron jarrones de porcelana «de tipo marcadamente francés» y una muñeca vestida con la indumentaria característica de la época, con abultado miriñaque.

Es interesante destacar que para llevar a cabo las decoraciones de las salas, Junyent se valió de pinceles de escenógrafo, tal y como especificó en el recibo que emitió a la muestra: «He recibido de la Exposición de Barcelona, la cantidad de doscientas cuarenta pesetas por la compra de los pinceles de escenografía que se han utilizado para los trabajos de la Exposición del Mueble».¹⁹⁶

La prensa elogió fervorosamente esta sección de la muestra. Destaca el comentario publicado en el número monográfico de la revista *Ilustración Ibérica. Revista Ibero-Americana*:

¹⁹⁵ El piano fue restaurado por el propio Junyent para su exhibición; por este trabajo cobró 300 ptas. *Vid.* Recibo emitido el 15 de noviembre por Oleguer Junyent. «Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47183.

¹⁹⁶ Recibo emitido por Oleguer Junyent por los honorarios recibidos por su trabajo en la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores (1923). «Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929». Caja 47183.

La Sección Restrospectiva de este Certamen, es un verdadero alarde de reproducción, de reviviscencia histórica, que honra sobremanera a los que la concibieron y a los que la ejecutaron bajo la dirección de un artista cuyo nombre convierte en vanos todos los elogios: Olegario Junyent. Es imposible dar una idea siquiera aproximada de la riqueza, del esplendor, del gusto refinado, del alto y profundo sentido artístico y de verismo, de que se halla impregnado esta sección, donde cada Sala representada es un prodigio de evocación, cada objeto y cada motivo ornamental, una voz elocuente y lejana que sintetiza una sociedad, un espíritu, una cultura, un pueblo. [...]. El maravilloso efecto que produce esta sección Retrospectiva, crece de punto, al aparecer en las salas las figuras vivientes de personajes de cada época, con indumentaria apropiada.¹⁹⁷

Las «figuras vivientes» a las que hace referencia el comentario fueron una de las atracciones más destacadas de esta sección. Se trataba de figurantes que deambulaban por las distintas salas en días señalados y anunciados puntualmente, vestidos con indumentarias de la época de cada espacio (figs. 405 y 406). Del diseño de las ropas se encargó Francesc Labarta, que percibió 2.500 ptas. por su trabajo en concepto de «figurines, dirección y dietas de las representaciones de maniqués vivientes».¹⁹⁸ La confección de los mismos fue llevada a cabo por la empresa de indumentaria y atrezzo teatral de José Coderch.¹⁹⁹ Se realizaron un total de veinticuatro trajes y en el coste de cada uno de ellos se incluían tanto los materiales necesarios para la elaboración como la confección en sí, las pelucas, el calzado, las medias, los guantes, los sombreros y demás complementos. El presupuesto inicial para la realización de los figurines y los trajes, así como para las nóminas de los figurantes fue de 20.000 ptas., cantidad que se adelantó a Junyent y que él se encargó de administrar convenientemente.²⁰⁰ Cada función se ilustró con fragmentos musicales acordes a cada época.

¹⁹⁷ «La Sección Primera. Retrospectiva», *Ilustración Ibérica. Revista Ibero-Americana*, 09-10/1923, s.p.

¹⁹⁸ Recibo emitido por Francesc Labarta por los honorarios recibidos por su trabajo en la Sección Retrospectiva de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores (27/10/1923). «Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble», *op. cit.*

¹⁹⁹ Se confeccionaron tres trajes de época romana por 268,50 ptas. (dama primera), 285 ptas. (caballero nº2) y 346,25 ptas. (caballero nº3); cinco de época gótica por 224 ptas. (dama nº 4), 286,50 ptas. (caballero nº 5), 286, 50 ptas. (caballero nº 6), 245,50 (caballero nº 7), 332, 50 ptas. (caballero nº8); dos de época Carlos V por 607,25 ptas. (dama nº 9 «morado y oro») y 534 ptas. (dama nº 10 «verde»); dos de época Carlos II por 362 ptas. (dama nº 11) y 423,50 ptas. (caballero nº 12); dos de época de Felipe V por 439,50 ptas. (dama nº 13) y 338 ptas. (caballero nº 14); cuatro de época Carlos III por 394,75 ptas. (dama nº 15), 332,50 ptas. (dama nº 16), 270 (caballero nº 17) y 275 ptas. (caballero nº18); tres de época Carlos IV por 288 ptas. (dama nº 19 «maja lila»), 259 ptas. (dama nº 20 «verde») y 300 ptas. (caballero nº 21 «majo»); y tres de época de Isabel II por 395,50 ptas. (dama nº 22 «granate»), 448,25 ptas. (dama nº 23 «rosa») y, finalmente, 455 ptas. (dama nº 24 «gris»). *Cfr.* «Relación de las facturas parciales de los 24 trajes que integran la factura del Sr. Coderch de 8397 ptas.». Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble». *Ibid.*

²⁰⁰ Oleguer Junyent dirigió un escrito al comisario de la muestra, Pich i Pon, en el que señalaba: «Con fecha 7 de marzo de 1923 esa Comisaría General acordó aprobar el presupuesto presentado por esta Asesoría Artística, relativo a los gastos que había de originar la Sección Retrospectiva en la Exposición del Mueble y como consecuencia de ello, autorizar a la misma para realizar los gastos que en él se determinan. Habiendo recibido el que suscribe de la Tesorería General de la Exposición con fecha 31 de marzo, 27 de abril, 7 de junio y 9 de octubre, por Decretos de Comisaría de 17 de marzo, 19 de abril, 27 de mayo y 26 de septiembre, respectivamente, la cantidad de pesetas 20.000, para atender a los gastos de figurines, trajes y



Fig. 405 Sala Románica con los maniqués vivientes. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_C_121_153).



Fig. 406 Sala Barcelonesa de la primera decena del siglo XIX de la época de Carlos IV. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_C_121_151).

modelos de Labarta, para los maniqués vivientes de dicha Sección Retrospectiva; reunidas todas las facturas y comprobantes de los mismos, los que tengo el honor de adjuntar [...] como liquidación o data al cargo de las 20.000 ptas. que recibí, permitiéndome hacer notar que el gasto fue menor a lo presupuestado por este concepto». «Carta de Oleguer Junyent al Comisario de la Exposición del Mueble (12/02/1924)» incluida en el «Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble», *op. cit.* El citado importe sobrante fue de 1.183,95 ptas. Las mencionadas facturas que se adjuntaban eran por los siguientes importes: 3.448,60 ptas. a los almacenes «Higinio Blanco Bañeros» especializados en tapicerías, cortinajes y damascos, por los tejidos para confeccionar los trajes; el almacén de panas, veludillos y otros géneros «Gatell, Sdad. En Cta.» percibió, a su vez, en concepto de materiales, 88 ptas.; la empresa de indumentaria y atrezo para teatro de José Coderch presentó dos facturas, una de 312,50 ptas. por diversos tejidos, y otra de 8.397 ptas. en concepto de la confección, forros, zapatería, joyas, atrezo y peluquería de los trajes para los maniqués; Modesto Teixidor cobró 84 ptas. por materiales de dibujo; la empresa de cortinajes y alfombras «Rodríguez Hermanos» también proporcionó tejidos por un importe total de 80 ptas.; y la Casa de confecciones de Pedro Puig cobró 13,20 ptas. por tejido. «Liquidación y sus justificantes de las 20.000 ptas. de la tesorería de la Exposición por decretos de Comisaría». Expediente de la Rendición de cuentas por el Sr. Asesor Artístico de la Exposición del Mueble», *op. cit.*



Fig. 407 Pàgina del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (núm. 53, 10/1935, p. 310) con una imagen de la sala barroca castellana con los «maniqués vivientes» (parte superior) y dos maniqués de Lambert Escaler destinados al Museo de Artes Decorativas de Pedralbes, vistiendo los correspondientes trajes (parte inferior).



Fig. 408 Sala LIV del Museo de Artes Decorativas del Palacio de Pedralbes (1935). Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_A_5_1_S4_396).

Estos vestidos pasaron a integrar las colecciones municipales, y a partir de junio de 1935 se exhibieron en una de las salas del Museo de Artes Decorativas en Pedralbes. Se mostraban en orden cronológico en veinticuatro vitrinas de la sala LIV sobre maniqués confeccionados por Lambert Escaler (figs. 407 y 408).²⁰¹

Cabe destacar que la inauguración de la muestra coincidió con el golpe de estado de Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923.²⁰² A partir de ese momento, como ya hemos comentado, se sucedieron muchos cambios en la organización general de la Exposición Internacional, que condujeron a hablar de una «comisaria antigua», integrada por todos aquellos personajes que impulsaron y prepararon la exposición hasta la fecha, y la «comisaria nueva», formada por personajes afines al nuevo régimen. Poco antes del golpe había dimitido de su cargo de comisario general Francesc Cambó. Igualmente, Joan Pich también abandonó el comisariado cuando el Ayuntamiento nombrado por la dictadura votó un nuevo Comité de la Exposición.²⁰³ A partir de ese momento casi todos los responsables de impulsar la preparación del certamen y la ejecución de la Exposición del Mueble quedaron relegados a un segundo término y, en algunos casos, dejaron de tenerse en consideración.²⁰⁴

²⁰¹ Cfr. «A propòsit de la sèrie de vestits històrics al Museu de Pedralbes», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 53, 10/1935, pp. 306-313. Para más información sobre Lambert Escaler *vid.* BEJARANO, J.C. *Lambert Escaler*. Barcelona: Infiesta, 2005.

²⁰² Se comportó «como si fuera la encarnación del gobierno legal y no un militar amotinado [e] inauguró una exposición del mueble en Barcelona, entre las aclamaciones de un público eufórico, ante el cual rindió un demostrativo homenaje a la lengua catalana». BEN-AMI, S. *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Barcelona: RBA, 2012, p. 67.

²⁰³ El 28 de diciembre se publicó una noticia que relata la despedida de Pich en las oficinas de la muestra: «Ayer mañana estuvo en las oficinas de la Exposición de Industrias Eléctricas el ex comisario de la misma don Juan Pich con objeto de despedirse del personal de aquellas. En el salón de juntas se reunieron con el señor Pich los altos empleados, señores López de Sagredo, Tarragó, Almirall, Ferrés, Junyent (don Olegario), y Maynés y todo el personal de las distintas secciones. El señor Pich visiblemente emocionado, les manifestó que iba a despedirse de ellos, y lo hacía elogiándoles muy justamente por la laboriosidad, inteligencia y entusiasmo con que habían luchado a su lado durante doce años en aquella obra de la exposición que tanto estaba contribuyendo al engrandecimiento y prosperidad de Barcelona. Recomendó a todos los empleados que siguieran como hasta ahora, sin desmayar ante la ingratitud de que él habla sido objeto, encareciéndoles que no abandonaran el celo y buena voluntad que demostraron en todo momento trabajando a su lado. Añadió que él salía de la Exposición con la frente muy alta, lo que no puedan hacer todos los que salen de otras Corporaciones o entidades, pues no pocos de ellos resultan deshonorados. Yo estoy satisfecho –terminó diciendo– de lo que aquí he hecho, y como creo firmemente que cada uno tiene el pago a que se ha hecho acreedor, prescindí de este “Incidente” que me obliga a salir ahora de la Exposición y espero tranquilo que se me haga la Justicia debida a mi actuación. El señor López de Sagredo, en nombre de todo el personal, contestó al señor Pich que en el semblante de todos los allí presentes bien reflejado estaba el sentimiento profundo y sincero por su salida de la Exposición. Realmente, el señor Pich ha sido objeto de una desconsideración, tanto más censurable cuanto que la ha cometido un Ayuntamiento sin arraigo alguno en la opinión barcelonesa. El triunfo de la reciente Exposición del Mueble fue debido principalmente a la constancia del señor Pich, pues cuando la huelga hubo quien propuso desistir de ella. Y después de tal éxito le premian dándole un puntapié. Es de lamentar esta ausencia de educación ciudadana tan arraigada en Barcelona. «Despedida del señor Pich», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 28/12/1923, p. 12.

²⁰⁴ Esto fue profundamente lamentado por Pere Bohigas en la memoria que redactó acerca de la muestra, cuya publicación asumió a sus expensas, al no tener el soporte de la nueva comisión organizadora: «L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors» es va inaugurar el dia 13 de setembre de l'any 1923 a les cinc de la tarda, és a dir, unes hores després del famós cop d'Estat del general Primo de Rivera,

7.2.2 Cuadros históricos y dioramas

Durante la Exposición Internacional de 1929 fue muy habitual el uso de dioramas para complementar las exhibiciones, tanto artísticas como industriales. Además de los diferentes dioramas repartidos por todo el recinto expositivo, también se instalaron varios conjuntos de carácter unitario que recibieron una gran atención por parte de los visitantes de la muestra. Uno de los más admirados fue el del Palacio de la Luz, ubicado en el primer piso del Pabellón de Arte Textil. Estaba constituido por veintiún dioramas, trece de los cuales mostraban una suerte de «Historia de la Luz» que ensalzaba el progreso acaecido desde el episodio bíblico de la creación de la luz, hasta la instalación de la luz eléctrica en las principales avenidas de las ciudades modernas, sin olvidar su amplia presencia en la propia exposición.²⁰⁵ Otro de los conjuntos destacado fue el de la «Historia de Barcelona». Obra de los escenógrafos Josep Rocarol, Joaquín Jiménez Solà y Salvador Alarma, se instaló en el Pabellón de la Ciudad y los dioramas recorrían el pasado de la urbe recreando sus murallas medievales o la ciudad romana, entre otros aspectos.²⁰⁶ Asimismo, y ubicados en el recinto del Pueblo Español, debemos mencionar los seis «cuadros-dioramas» dedicados a las aventuras de don Quijote por el paisaje de la Mancha, compuestos por el artista Vicente Navarro a partir de los lienzos de Carlos Vázquez y basados en las fotografías de Charles Alberty.²⁰⁷

que va sorprendre als organitzadors de l'Exposició, els quals havien fixat aquesta data sense sospitar, naturalment, que pogués coincidir amb aquest fet extraordinari. L'exposició va viure, doncs, dintre el període de més febre trasbalsadora de la Dictadura, en termes que, com se pot veure en la llista de persones que formaven el seu Comitè [...] els canvis de càrrecs varen ésser ràpids i nombrosos, complicant molt sovint el protocol o el cerimonial d'alguns dels actes oficials que es celebraven, per què hi va haver dia que al matí no se sabia qui fóra l'alcalde o el regidor al que tocava presidir el banquet del vespre». Cfr. BOHIGAS, P. *L'Exposició Internacional del Moble*, op. cit., p. 7. En la biblioteca particular de Oleguer Junyent se conserva un ejemplar con su exlibris y la dedicatoria: «Amic Junyent: fins a aquestes hores [...] i lo mostrar honor i amistat a l'amic que queda d'aquesta [...] d'honor i fe».

²⁰⁵ FERRAN, J.; NIETO-GALÁN, A. «The city of electric light: Experts and users at the 1920 international exhibition and beyond». En: HOCHADEL, O.; NIETO-GALÁN, A (eds.). *Barcelona: An Urban History of Science and Modernity...*, op. cit. pp. 223-244. Para una descripción contemporánea a la muestra, que incluye imágenes de la sala de los dioramas vid. VIDAL, M. «L'Exposició de Barcelona 1929-1930: El Palau de la llum de la nostra Exposició», *Ciència* 4, núm. 36, 1930, pp. 596-603; ARRÚÉ, M. «Los dioramas de la Historia de la Luz», *La Ilustración Iberoamericana*, núm. 4, agosto 1930, s.p. Para un análisis de los dioramas de la luz y de su relación con otros espectáculos afines de la Exposición vid. CUENCA, C. «La Ciudad óptica: Espectáculos de luz y color en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929». En: *Entre Ciudades. Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, en prensa.

²⁰⁶ Vid. D'Ací i d'Allà. Núm. extraordinario de la *Exposició Internacional de Barcelona*, 12/1929, p. 37; SERRA, J. C. «L'Exposició de Barcelona 1929-1930: El pavelló de la ciutat», *Ciència*, vol. 4, núm. 36, pp. 553-564; *Exposició Internacional de Barcelona, 1929: guía oficial*. Barcelona: Rudolf Mosse, p. 87; Igualmente se editó una serie de postales que muestran todos los dioramas exhibidos en el pabellón. Vid. *Exposició de Barcelona 1929-1930. Pabellón municipal. Evolución Histórica de Barcelona*. Barcelona: Ricart, 1929. Véase también la extensa reseña del pabellón que le dedica el diario *La Publicitat* (07/03/1930, pp. 10-11). En el 2018 se celebró en el MUHBA la exposición «El port franc i la fàbrica de Barcelona. Les edats de la Zona Franca», para la que se reprodujo el diorama que mostraba el puerto franco en el Pabellón de Barcelona.

²⁰⁷ Para más información vid. FERNÁNDEZ, A. «Don Quijote en el Pueblo Español», *Exposició Internacional de Barcelona. Diario Oficial*, núm. 23, 17/08/1929, s.p.; CHAPARRO, C. «La Mancha 1926. Los escenarios del Quijote en la fotografía de Loty». En: *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, 2018, pp. 353-364.

No obstante, de todos los grupos de dioramas que se exhibieron en la gran muestra, hubo dos especialmente relevantes en cuya confección estuvo directamente implicado Oleguer Junyent. Nos referimos, por una parte, a los quince cuadros históricos del Palacio Nacional que se realizaron con motivo de la exposición «El Arte en España». Estos representaban distintos episodios de la Historia de España desde el periodo visigodo hasta la inauguración del primer ferrocarril. Oleguer llevó cabo el que representaba a *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493*. Por otra parte, a los cincuenta y cinco «dioramas de España» ubicados en el recinto del Pueblo Español, que constituyeron una de las principales atracciones para el visitante. Junyent se implicó especialmente en la realización de este conjunto, pues fue el autor de prácticamente la mitad.²⁰⁸

Antes de entrar en el estudio en profundidad de los dioramas de Oleguer Junyent para la Exposición Internacional, es interesante clarificar qué entendemos por este tipo de dispositivos visuales, tan famosos durante el siglo XIX, cuyo uso y disfrute perduró hasta bien entrada la pasada centuria. Si bien la historiografía comúnmente los ha englobado dentro del término genérico de «diorama», en lo que atañe a la exposición de 1929 vemos que tanto las fuentes documentales y bibliográficas generadas a raíz de la exposición, como la prensa de la época e historiografía posterior, se refieren a ellos de diferentes maneras. Por ejemplo, a los que se exhibieron durante la exposición «El Arte en España» en el Palacio Nacional se les llamó «cuadros históricos» en el catálogo oficial de la muestra,²⁰⁹ pero otras fuentes los denominan cuadros esculpturados, cuadros plásticos, panoramas o dioramas.²¹⁰ En cambio, al conjunto de teatrines de la «Historia de la Luz» sí que se le dio desde el principio el nombre de «dioramas», al igual que a las cincuenta y cinco «vistas de España» del Pueblo Español. En contraste, los del Quijote, exhibidos en el mismo recinto, son citados como «cuadros-diorama».

Como se puede apreciar, esta diferencia terminológica para distinguir dispositivos de características similares se dio principalmente en función de la temática que representaban e indica, en cierta manera, una jerarquía o estatus. Así, con la

²⁰⁸ En relación a estos dioramas ya se ha publicado algún trabajo fruto de la investigación de esta Tesis. *Vid.* BELTRÁN, C. «Un episodio de la conquista de América en la Exposición Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico de Oleguer Junyent», *op. cit.*, pp. 241-263. A su vez, próximamente se publicará otro trabajo en el que se analizan los dioramas del Pueblo Español, prestando especial atención a los confeccionados por Oleguer Junyent. *Vid.* BELTRÁN, C.; CUENCA, «Presentando España en el Mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)». En: *Actes del 12è Seminari Internacional sobre els antecedents i orígens del cinema. La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*, en prensa.

²⁰⁹ GÓMEZ, M. *Exposición Internacional de Barcelona 1929: El Arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional*. Barcelona: Impr. Eugenio Subirana, 1929, p. 688.

²¹⁰ En el Boletín Oficial de la Exposición se les llama «cuadros plásticos» y en la revista *Barcelona atracción* se les denomina cuadros esculpturados. *Cfr.* *Barcelona atracción. Revista mensual de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, núm. 217, 07/1929, p. 208. La guía oficial de la exposición, no obstante, se refiere a ellos como dioramas: «En el Palacio se han instalado también bellísimos dioramas representativos de momentos culminantes de la Historia Patria». *Exposición Internacional de Barcelona, 1929: guía oficial*. Barcelona: Rudolf Mosse, 1929, p. 92.

denominación de cuadros históricos se les «barnizaba» con el prestigio de la pintura de historia y, al mismo tiempo, se transmitían unos valores ideológicos; en cambio, el término diorama a secas solía emplearse más para visiones o paisajes pintorescos.

El término «diorama» fue acuñado por Louis Jacques Daguerre (1787-1851) y Charles-Marie Bouton (1781-1853) para referirse al espectáculo ilusionista que ambos concibieron, basado en un decorado de varios planos recortados que, gracias a la combinación de telones semitransparentes o translúcidos y mediante un juego de luces adecuado, producían diversos efectos ópticos. Sus escenas buscaban el efecto de movimiento a través de diferentes recursos y mecanismos y se acompañaban con música y otros efectos sonoros. Funcionó en París entre 1822 y 1839 y pronto comenzó a ser imitado por toda Europa. No obstante, el impacto de este tipo de espectáculos audiovisuales fue remitiendo de forma paulatina y reemplazado progresivamente tras el invento del cinematógrafo. En España, el primero se presentó en Madrid en 1837, ejecutado por el pintor y escenógrafo Juan Blanchard.²¹¹ En Cataluña, la primera noticia, que data de 1845, se refiere a un diorama del artista Casimiro Prieto.²¹² El gran éxito de estos espectáculos, que constituían una forma de ocio habitual, ocasionó que, con el tiempo, surgieran auténticos especialistas en la materia. Uno de los más destacados fue Salvador Alarma, con su célebre «Diorama Animado», inaugurado en 1902. Según la prensa de la época, consistía «en la exhibición escenográficamente presentada, de varios cuadros pintorescos, animados por figuras, que mecánicamente se mueven y maniobran por el escenario».²¹³ También tuvieron mucho éxito los dioramas de la Sala Mercé, proyecto empresarial del pintor Lluís Graner, al que ya hemos hecho referencia. En el sótano de ese local, concebido como una gruta fantástica por Antoni Gaudí, se dispusieron diversas atracciones para sorprender y entretener al público; entre ellas destacaron los dioramas concebidos por Salvador Alarma y su socio y tío, Miquel Moragas, con la colaboración del escultor Lambert Escaler.

A inicios del siglo XX el diorama comenzó a emplearse con una finalidad que iba más allá del puro entretenimiento, explotando sus posibilidades pedagógicas y propagandísticas. En un momento en el que las instituciones museísticas comenzaron a poner énfasis en comunicar, educar, difundir y transmitir al público lo que conservaban, estos dispositivos visuales se convirtieron en recursos didácticos idóneos para apoyar el discurso. De manera general, podemos definir este tipo de dispositivos como una representación tridimensional caracterizada por «asociar un primer plano en tres dimensiones con un fondo constituido por una superficie plana pintada que da la

²¹¹ «Sobre el nuevo espectáculo. El diorama (I)», *Semanario pintoresco español*, núm. 119, 8/7/1838, p. 627.

²¹² ARTIGAS, J. «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX». En: *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics. Actes del III Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema coorganitzat pel Museu del Cinema i la Universitat de Girona el dia 4 de maig de 2001*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, 2003, p. 194.

²¹³ *Las Noticias*, 25/09/1902, p. 2. Una descripción más detallada sobre el Diorama Animado se publicó en *La Ilustración artística*, 27/10/1902, p. 7.

impresión de fondo y vida».²¹⁴ A diferencia del diorama de Daguerre y sus derivados, estos eran estáticos y, en su mayoría, representaban un espacio específico, una época del año y un momento del día concreto.²¹⁵ Se empleaban sobre todo en los museos de historia natural, reproduciendo ecosistemas que ya no existen o a los que no tenemos acceso. También los había en los de carácter etnológico, folklórico o histórico,²¹⁶ es decir, aquellos que mostraban al público la historia, la cultura, las costumbres y las tradiciones populares de un territorio.²¹⁷

Los dioramas también fueron recurrentes en eventos de carácter efímero, como en la exposición que ocupa nuestro análisis, ya que a través de ellos se podían transmitir mensajes y garantizar al mismo tiempo una experiencia sensorial que permitía al espectador un viaje espaciotemporal en una época de incipiente turismo. Estas representaciones podían incluir figuras humanas, vehículos, animales, ecosistemas, paisajes, etc., presentados en un entorno cuyo propósito era representar una escena y que potenciaba el ilusionismo que se buscaba, principalmente en aquellos dioramas en los que se intentaba narrar algún episodio histórico o de costumbres. Ello facilitaba las conexiones con la pintura, el teatro o la ópera para su montaje, pero también podemos encontrar paralelismos con la nascente fotografía en el estatismo de las figuras, así como con algunos de los principales pasatiempos de la época, como las charadas o sobre todo los *tableaux vivants*. Así pues, en el momento de la celebración de la muestra barcelonesa, la inclusión del diorama como dispositivo visual –espectacular y pedagógico a la vez– estaba plenamente justificada, puesto que partía de una larga tradición y seguía siendo un recurso muy del agrado del público.

7.2.2.1 El cuadro histórico de Colón en la exposición «El Arte en España»

Como hemos señalado anteriormente, la Exposición Internacional de Barcelona se reorganizó definitivamente en torno a tres ejes fundamentales: el industrial –de carácter internacional–, el deportivo y el artístico. Este último tenía el ambicioso propósito de reunir las riquezas artísticas, históricas y arqueológicas que hubiera en España y comprendía varias exposiciones. La principal fue «El Arte en España», que se ubicó en el

²¹⁴ STAROPOLSKY, G. «Maquetas y dioramas en la comunicación expositiva». En: PÉREZ, L. (coord.), *Estudios sobre públicos y museos Volumen I. Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?*. Publicaciones digitales Encrym, 2016, p. 192.

²¹⁵ *Ibid.* p. 196.

²¹⁶ Uno de los museos pioneros en emplear dioramas en Cataluña fue el Museo Etnográfico de Ripoll, inaugurado en 1929. En 1931 encargó unos dioramas a Salvador Alarma, quien los ejecutaría entre ese año y 1933, junto a su discípulo, Josep Mestres Cabanes. Concretamente llevó a cabo *La Botiga del clavetaire* (1932) y el *Diorama dels pastors* (1933). Hoy en día son considerados obras de arte, pero en su momento su misión era contribuir a la museografía.

²¹⁷ Los museos de arte originalmente no contaban con estos elementos de «museografía didáctica», en parte debido a la idea de que el arte «se explica por sí solo» y porque estos recursos podían interponerse en la contemplación tradicional de una obra de arte. Hoy en día, los recursos audiovisuales e interactivos están plenamente integrados en los discursos expositivos, aunque su inclusión no está exenta de polémica. Cfr. LÓPEZ, V. «La Museografía de los Museos de Arte: un Modelo en Proceso de Cambio», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, Núm. Especial, 2013, pp. 462-463.

Palacio Nacional. En ella se exhibieron objetos artísticos de periodos que abarcaban desde la prehistoria hasta el final del reinado de Isabel II.

Por su parte, la «Exposición Internacional de pintura, escultura, dibujo y grabado», ubicada en el Palacio de Arte Moderno, mostraba colecciones de artistas contemporáneos.²¹⁸ También vinculado a la sección artística se hallaba el conjunto arquitectónico del Pueblo Español y el Pabellón Real. Por otra parte, además de estos grandes ámbitos expositivos, dicha sección también se encargó de organizar congresos, conferencias y festivales artísticos.

El director de la sección de «El Arte en España» era el escritor Joaquín Montaner (1892-1957). Figura ligada políticamente al dictador Primo de Rivera, trabajaba a las órdenes del Comité Ejecutivo Delegado, del cual era el secretario.²¹⁹ Montaner presentó al Comité Ejecutivo una memoria en la que señalaba la forma en que debía organizarse y desenvolverse la muestra, así como la plantilla de asesores que la integraría, documento que fue aprobado el 18 de mayo de 1926.²²⁰

Oleguer Junyent fue propuesto como «asesor de los servicios artísticos», es decir, su mano derecha (fig. 409). El resto de asesores seleccionados eran Pere Bosch Gimpera, como asesor del ramo de prehistoria y arqueología clásica; Ángel Vegué Goldoni, como asesor de historia general del arte español; Miquel Utrillo y Domènec Carles, como asesores de la sección de arte retrospectivo; Ricard Canals, Francesc Galí y Xavier Nogués, como asesores de Arte Moderno; Francesc Labarta, como asesor de

²¹⁸ El Palacio de Arte Moderno, proyectado por el arquitecto Antonio Darder, fue destruido a finales de los años cincuenta, cuando se proyectó la ampliación y reforma del Palacete Albéniz. Oleguer Junyent participó en esta muestra exhibiendo dos lienzos que en el catálogo figuraban con los títulos de *Corpus (Gerona)* [núm. 128] y *San Sebastián (Calella)* [núm. 129]. *Cfr. Exposición Internacional de pintura, escultura, dibujo y grabado organizada por la Dirección General de Bellas Artes y patrocinada por el Ministerio de Instrucción Pública: catálogo de la Sección Española...*, Barcelona: L'Exposició, 1929, p. 31. El primero de ellos ingresó en 1931 en las colecciones municipales y actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Cataluña (MNAC 011020). El diario oficial lo describía como: «Una visión magnífica, pletórica de vida nos ofrece Oleguer Junyent y logra transportarnos a la inmortal ciudad de Gerona en día tan señalado como es el del Corpus. Así titula su cuadro que tiene todo el carácter de aquel ambiente y está pintado con envidiable soltura». «CICLÓN». «Palacio de Arte Moderno. Sección española-Pintura IV», *Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, núm. 16, 30/06/1929, s. p.

²¹⁹ Montaner fue nombrado director por el comité ejecutivo de la exposición de Barcelona, según acuerdo confirmado en una reunión el 17 de agosto y en la Junta Directiva el 25 de noviembre de 1925. *Cfr. Exposición de Barcelona. Sección especializada de «El Arte en España». «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926»*. AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47178. Ejerció de secretario general de la Exposición de 1925 a 1930 y fue jefe, a su vez, de los servicios artísticos. Tuvo a su cargo en esta sección la dirección y creación del Palacio Nacional, la Exposición de Arte Moderno y los talleres artísticos. También cooperó en la dirección y creación del Pueblo Español.

²²⁰ La memoria rectificaba la organización que hasta ese momento habían tenido las secciones independientes vinculadas a la exposición, las llamadas «España Monumental o Repertorio Iconográfico de España» y «Servicios Artísticos». Estas fueron disueltas como tales, y sus empleados pasaron a formar parte del equipo encargado de materializar el proyecto de la exposición «El Arte en España» que dependía de la dirección, sujeta, a su vez, a las órdenes del Comité Ejecutivo, a quien presentaba todas las propuestas que adoptaba para su aprobación definitiva. Los asesores artísticos propuestos fueron aprobados en una sesión posterior, el 22 de mayo de 1926. *Cfr. Exposición de Barcelona. Sección especializada de «El Arte en España». «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926»*. AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47178.

indumentaria; y Pere Domènech, como asesor de construcciones. Todos los asesores eran funcionarios de la exposición y el sueldo anual que cobrarían era de 18.000 pts.²²¹



Fig. 409 Tarjeta de identificación de Olegario Junyent como asesor de los servicios artísticos de la Exposición Internacional de 1929. Fondo Armeongol-Junyent.

Trabajando estrechamente con la dirección se hallaba el vocal delegado de arte de la Junta directiva, Lluís Plandiura,²²² y a ambos les correspondía encargarse de todo lo relacionado con la muestra, algo que quedaba también especificado en el artículo 7 del reglamento de la misma, aprobado el 20 de abril de 1928.²²³ Probablemente Plandiura tuvo mucho que ver en la elección de los artistas que formaron parte de la asesoría artística, pues entre ellos se hallaban grandes amigos suyos, como Canals, Nogués y Utrillo que, junto con Junyent, eran habituales de las citas gastronómicas del Hotel Colón.²²⁴

²²¹ Cesar Martinell, Luis Azúa y Pedro Casas Abarca fueron nombrados asesores artísticos en abril de 1928, de acuerdo con la memoria relativa a los trabajos realizados en la sección de auxiliaría administrativa. A mediados de junio también fue nombrado asesor artístico Feliu Elías «Apa». Cfr. «Copias de los documentos relativos a la sección (1926)». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178; *La Veu de Catalunya*, 19/06/1926, p. 4.

²²² Fue nombrado vocal delegado de arte el 22 de mayo de 1926: «Se acuerda, delegar al vocal de este comité D. Luis Plandiura, para que de acuerdo con el presidente del mismo y el director de la exposición especializada de El Arte en España, entienda en todo cuanto se relacione con la misma, teniendo presente el alto prestigio y las condiciones personales de competencia que tanto distinguen al Sr. Plandiura en este ramo tan importante». Cfr. «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja. 47178, fol. 33.

²²³ Vid. *Reglamento de la Sección Especializada «El Arte en España»: Palacio Nacional*. Barcelona: la Exposición, 1929.

²²⁴ Un valiosísimo testimonio de las reuniones de la «Peña Plandiura», como se conocía al selecto grupo de artistas que comía los sábados, es un documental conservado en la Filmoteca de Catalunya titulado *Gent i paisatge de Catalunya*, dirigido por Josep Gaspar i Serra en 1926.

El reglamento de la exposición «El Arte en España», aprobado el 20 de abril de 1928, señalaba como objeto de la misma:

[...] poner de manifiesto la importancia de la producción artística de autores nacionales o extranjeros, creada o situada en España y su relación con los momentos culminantes de la historia patria. En atención a esta finalidad figurarán tres clases de objetos: a) Las obras más importantes y características de la referida producción artística, en todos los órdenes o manifestaciones del arte b) Los objetos que, además de tener algún valor artístico, tengan principalmente una significación histórica o como recuerdos personales insignes y c) Una serie de cuadros plásticos en los que se reproduzcan fielmente las escenas o episodios más relevantes o trascendentales de la historia de España. Para que el público pueda formarse fácilmente idea clara de la importancia histórica del Arte en España dentro de cada periodo, las obras de arte y los objetos históricos se agruparán ordenadamente, en lo posible, en la misma sala en que se instale el cuadro plástico relativo al mismo periodo.²²⁵

Las obras que se exhibieron procedían de colecciones particulares, museos, archivos, bibliotecas e instituciones religiosas y Junyent ayudó en la localización y selección de las mismas, como ya hemos apuntado. Cabe destacar también la contribución personal de Oleguer a la muestra como coleccionista, pues prestó una selección de su preciada colección de arquetas.²²⁶

Fueron quince los cuadros históricos instalados en el Palacio Nacional y, aunque originalmente se preveía exponer bastantes más, ese ambicioso propósito tuvo que ajustarse por razones de presupuesto y tiempo. Su concepción y confección formó parte de un proceso largo y complejo, pues la sección artística se tomó muy en serio su realización, al considerarlos parte fundamental de la muestra, al mismo nivel de importancia que las obras de arte y los objetos históricos, como hemos visto en el reglamento.²²⁷ Su función consistía en enriquecer y completar el discurso expositivo ambientando y contextualizando las piezas, para que el visitante pudiera comprender y conocer de primera mano «la grandeza de España y sus grandes gestas y personajes, además del valor como nación cristiana».²²⁸

²²⁵ *Reglamento de la Exposición especializada de «El Arte en España», op. cit.*, Barcelona: la Exposición, 1929.

²²⁶ En el archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) se conserva el libro de registro piezas que se exhibieron en «El Arte en España» en el que figuran un total de 34 entradas relativas a las arquetas que se prestaron de la colección Junyent. Ingresaron en el Palacio Nacional el 15 de mayo de 1929 con los números de registro que van del 2869 al 2902; numeración que se preservó en el catálogo de la muestra. *Cfr.* «Libro de registro de entrada de objetos en el Palacio Nacional (1929)». Topográfico: D02FI11-1.1/4. Para conocer en detalle las arquetas que prestó y su distribución en las salas *vid.* GÓMEZ, M. *Exposición Internacional de Barcelona 1929, op. cit.*, pp. 165-166, 250-254.

²²⁷ También se incluyeron en la muestra una serie de reproducciones de obras que no se podían trasladar a Barcelona, como tumbas, columnas o portadas de catedrales confeccionadas por miembros de los talleres artísticos que se desplazaron a los lugares pertinentes y, en algunos casos, fueron encargadas a los museos de origen.

²²⁸ El punto cuarto del reglamento de la muestra insistía en dicha función: «Para que el público pueda formarse fácilmente idea clara de la importancia histórica del Arte en España dentro de cada periodo, las

Desde el principio se consideró importante que los cuadros tuvieran un interés artístico y fueran admirados como obras con entidad propia. Por ello se encomendó su elaboración a los mejores artistas que integraban la asesoría artística: Oleguer Junyent, Ricard Canals, Miquel Utrillo, Francesc Galí, Francesc Labarta y Xavier Nogués. Aunque sus creadores eran los responsables últimos de la interpretación artística del momento histórico representado,²²⁹ uno de los requisitos que debían tener bien presente era que los diferentes cuadros reprodujeran de manera fiel, sin anacronismos, el acontecimiento histórico que representaban. Para ello, la organización contó con la colaboración de reputados historiadores del país, entre ellos Antonio Ballesteros, Menéndez Pidal, Manuel Gómez Moreno, José Ramón Mélida, Luis Pérez Bueno y Pedro María de Artiñano, que se encargaron de facilitar datos históricos y documentación gráfica y bibliográfica.

Los quince cuadros históricos que se exhibieron en la planta baja y en el primer piso del Palacio fueron los siguientes:²³⁰

1. Periodo visigodo. Siglo VII. Recesvinto y la consagración de la iglesia de San Juan de Baños. Planta baja, sala 3. Francesc Labarta.
2. Almanzor. Agosto del año 1002. Planta baja, sala 6. Francesc Labarta.
3. El Cid. Siglo XI. Planta baja, sala 7. Ricard Canals.
4. La pintura románica. Planta baja, sala 15. Francesc Galí y Miquel Utrillo.
5. Jaime I, el Conquistador. Siglo XIII. Planta baja, sala 15. Francesc Galí.
6. Alfonso X el Sabio. Planta baja, sala 16. Francesc Labarta.
7. El rey don Pedro I de Castilla. 4 de abril de 1367. Planta baja, sala 16. Ricard Canals.
8. Entrada del rey Alfonso V en Nápoles. Planta baja, sala 22. Xavier Nogués.
9. Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Planta baja, sala 23. Oleguer Junyent.
10. Fray Luis de León. Primer piso, sala 27. Francesc Galí.
11. Carlos V en Yuste. Entrevista con Francisco de Borja. Primer piso, sala 28. Ricard Canals.
12. El duque de Alba [don Fernando Álvarez de Toledo]. Primer piso, sala 32. Francesc Labarta.
13. Quevedo en las gradas de San Felipe. Primer piso, sala 34. Francesc Labarta.
14. Cartas. Siglo XVIII. Primer piso, sala 36. Francesc Galí.
15. Inauguración del primer ferrocarril de España, desde Mataró a Barcelona, en el año 1848. Primer piso, sala 38. Xavier Nogués.

obras de arte y los objetos artísticos se agruparán ordenadamente, en lo posible, en la misma sala en que se instale el cuadro plástico relativo al mismo periodo». *Reglamento de la Sección Especializada «El Arte en España»: Palacio Nacional*. Barcelona: la Exposición, 1929.

²²⁹ Este aspecto se acordó en una reunión de la sección artística celebrada el 24 de marzo de 1928. *Cfr.* AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajos: 17-20 (1-2)].

²³⁰ GÓMEZ, M. *Exposición Internacional de Barcelona 1929, op. cit.*, pp. 689-702.

Su disposición en las salas de la exposición respondía a una sucesión cronológica y de comodidad de circulación del público.

Originalmente se había previsto la redacción de un catálogo-guía especial para los cuadros, algo que finalmente no se llevó a cabo. Quedaron recogidos al final del catálogo general de la muestra, en un apartado independiente titulado «cuadros históricos». Pese a que en el listado que acabamos de proporcionar indicamos el nombre del autor de cada uno de ellos y la sala donde se exponían, en el catálogo se incluía únicamente una descripción de la obra –no siempre completa, y en algunos casos ausente, como en el cuadro número ocho, que representaba la entrada del rey Alfonso V en Nápoles–, sin mencionar el nombre del artista responsable de cada uno de ellos, algo que no deja de llamarnos la atención. Tampoco se señala su ubicación en las salas ni se aporta ninguna imagen.²³¹ Todo ello podría haber contribuido al posterior olvido de estos dioramas, que en su día recibieron grandes alabanzas en la prensa como «uno de los aspectos más atrayentes de este maravilloso Palacio de Arte y de la Historia patria [...], que dejan en el visitante una impresión imborrable, un grato sabor de superación artística».²³²

El único cuadro que concibió Oleguer Junyent, *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona* (fig. 410), fue, sin duda, el más complejo de todos por la gran cantidad de personajes que conformaban la escena, prácticamente medio centenar.²³³ Desconocemos por qué se le confió una única obra frente al resto de sus compañeros, pero lo más probable es que se debiera a la sobrecarga de trabajo que tenía, derivada de sus numerosas responsabilidades en la Exposición. No olvidemos que, además, debía realizar un total de veinticuatro dioramas de vistas de España para el Pueblo Español, trabajo que le ocupó gran parte de su tiempo y que, sin duda, le atraería mucho más, pues el paisaje fue uno de sus temas predilectos en su faceta de pintor de caballete.

²³¹ *Ibid.*, pp. 689-702.

²³² BRUNET, L. «Los cuadros históricos...», *op. cit.* Incluso un empresario, Antonio Regué Roura, representante de las manufacturas Gráficas B. Sirven, dirigió una carta al comité ejecutivo en el que, respondiendo a un concurso de iniciativas para las atracciones de la exposición, proponía confeccionar unos teatrines de cartón que reprodujeran los cuadros históricos aludiendo a que: «[...] a nuestro juicio sería malograr una buena parte de los beneficios morales que es justo esperar de esta manifestación de arte, de los cuales no son los menores los de origen pedagógico, si no se obtiene de la misma otro fruto que el muy efímero de su exhibición durante el certamen. Otra cosa sería si, terminada la Exposición, quedase un objeto material que perpetuase su recuerdo, especialmente en las almas infantiles, en las que más falaces son las impresiones y en las que más nos interesa hacerlas duraderas si por ellas tratamos de completar el caudal de sus conocimientos». «Copias de los documentos relativos a la sección. 1927». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja. 47178: «Exposició Art. Organització», fols. 39-40. Esta propuesta aparentemente no trascendió, pues no hemos hallado testimonio de ello, pero es interesante el hecho de que se planteara, pues es un ejemplo de la consideración que se tenía de los mismos.

²³³ No era la primera vez que Junyent realizaba este tipo de dispositivos. En la Exposición del Traje Regional e Histórico, celebrada en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid en 1925, se encargó, junto con Francisc Labarta, de diseñar la instalación de Cataluña. Esta mostraba una típica masía catalana en cuyo interior aparecían distintos personajes bailando una sardana, ante un telón pintado con vistas de Montserrat. *Vid. Exposición del traje regional: guía. Madrid-1925: Palacio de Bibliotecas y Museos*, Madrid: Imprenta de artes de la ilustración, 1925, p. 32.



Fig. 410 Cuadro histórico «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493» concebido por Oleguer Junyent (1929). Fotógrafo: Gabriel Casas i Galobardes. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC- 1-5-N-972).

Proceso y confección de los cuadros históricos

El proceso de realización de estos dioramas o cuadros históricos fue, como ya hemos apuntado, muy laborioso y caro e implicó a multitud de profesionales. De hecho, se empezó a trabajar en ellos tres años antes de la celebración de la muestra, en octubre de 1926, y se conserva documentación que relata mensualmente los avances en los talleres artísticos, desde su concepción hasta su ejecución final.²³⁴

Cada uno de los temas se seleccionó cuidadosamente y su composición estaba muy pensada. Su elaboración incluía ensayos de ejecución y viajes de estudio por parte de los artistas a los lugares que figuraban en sus cuadros para inspirarse y tomar apuntes, fotografías, etc.²³⁵ Sin embargo, Junyent no realizó ningún viaje para su cuadro, ya que se inspiró en relieves escultóricos y pinturas que habían abordado el mismo tema, como veremos más adelante. Igualmente, ya hemos apuntado que los artistas recibieron el asesoramiento de reconocidos historiadores a parte de contar también con el apoyo de la subsección de archivo y estudio, dirigida por Macari Golferichs. Esta les suministraba el

²³⁴ *Vid.* «Pautas y planes de trabajo de la sección. Año 1926-1927, núm. 16 (1-3)». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178.

²³⁵ Por ejemplo, para realizar el de Carlos V en Yuste, Ricard Canals visitó el monasterio de Yuste acompañado por el responsable de la exposición, para obtener: «informaciones históricas detalladas e impresiones pictóricas directas del paisaje que tenía que aparecer al fondo del cuadro y otros pormenores del mismo». «Copias de los documentos relativos a la sección. 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178, fol. 86.

material gráfico que pudieran requerir los artistas y los trabajadores de los talleres, por lo que realmente el trabajo de documentación era muy exhaustivo.

Gracias a la documentación conservada sabemos que, en primer lugar, el artista designado presentaba un boceto que tenía que ser aprobado por Joaquín Montaner, director de la exposición; por Lluís Plandiura, vocal delegado del comité ejecutivo; y por una sección especial de cuadros y dioramas, integrada por algunos de los asesores de arte. Una vez aprobados los bocetos, la sección de proyectistas de los talleres artísticos de la exposición comenzaba a trabajar en las maquetas o teatrines, siempre supervisados por el director de los talleres, Manuel Grau, y por el autor del diseño, que velaba por que se respetara su idea original. A continuación, la sección de carpinteros construía el tablado, la embocadura, los armazones, etc., a escala real y, seguidamente, los electricistas procedían a la instalación provisional de luz —en la iluminación final se emplearon bastidores reflectores—. Cuando todo ello se había completado, se entraba en la ejecución definitiva de la obra.²³⁶ Paralelamente se trabajaba en la elaboración de las figuras y demás elementos decorativos que debían integrar la composición.

El presupuesto destinado a estos dioramas inicialmente era de 5.000 pesetas; pero, a medida que avanzaban los trabajos de los diferentes cuadros, se hizo patente la necesidad de aumentar la partida consignada para cada uno, por lo que se solicitó que «para el más fácil desarrollo de los mismos, así como para la simplificación de la contabilidad, sería conveniente que los créditos solicitados a cuenta del presupuestado importe de cada uno de ellos se ampliara a la totalidad respectiva, que es de 10.000 pesetas».²³⁷ En esta cantidad se incluían los salarios de los trabajadores de los talleres y los materiales para su ejecución, así como la decoración y la confección de trajes, armas y demás objetos de los figurines y del atrezzo. Se apelaba a la necesidad de que la calidad de los materiales, especialmente en los trajes, estuviera en consonancia con el carácter artístico de la instalación. En ese presupuesto no se contemplaban, en cambio, las vitrinas, sujetas a otra partida.

En general, los avances en los trabajos de los cuadros históricos fueron muy lentos, algo que preocupaba a los responsables de la sección artística. En septiembre de 1927 únicamente habían comenzado a realizarse nueve de los veintiséis cuadros originalmente previstos, la mayoría de los cuales aún no se habían concluido. Teniendo en cuenta que en el mencionado plan de trabajo se había fijado como fecha de finalización de los mismos noviembre de 1928, resultaba evidente que iba a ser muy difícil el llegar a acometer la totalidad de los mismos.²³⁸ Ante la situación, Plandiura solicitó a todos los

²³⁶ *Vid.* «Proyecto de ordenación de los talleres artísticos». AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-21].

²³⁷ *Vid.* «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja. 4718, fols. 52 y 110.

²³⁸ El 9 de mayo de 1927 Macari Golferichs, responsable de la sección de auxiliaría administrativa, ya había escrito a Plandiura manifestándole su inquietud con respecto a la lentitud con la que avanzaban los

artistas encargados de su confección que elaboraran un dictamen con su opinión acerca de cuál sería la forma idónea de presentación de los dioramas y cuadros históricos y la mejor y más rápida manera de proceder en su ejecución a partir de esa fecha, teniendo en cuenta lo poco que quedaba para la inauguración. Cada uno de ellos envió un escrito a Plandiura en el que especificaba su parecer.²³⁹

El informe que elaboró Junyent, redactado el 10 de octubre de 1927, tuvo muy presente la importancia de economizar tiempo y recursos. El dictamen delataba su profesión de escenógrafo, pues abogaba por el uso de telones pintados y por el empleo de la perspectiva para dar ilusión de realidad, frente a los elementos corpóreos, cuyo uso, de acuerdo con su propuesta, quedaría relegado a casos imprescindibles, lo que conllevaría un ahorro de tiempo y dinero considerable. Propuso, a su vez, que para su realización se empleasen los recursos de la escenografía, elaborando maquetas o teatrines previos, que deberían entregarse a los talleres «para que fuera reproducida en las dimensiones consiguientes, por los procedimientos propios de la escenografía y por gente entendida en estas materias, pues el perfecto conocimiento de todos los efectos posibles de luz y perspectiva, evitaría los innumerables y costosos ensayos, que en el actual sistema es necesario acometer, antes de haber llegado al fin que se busca».²⁴⁰ Planteó, a su vez, pactar previamente el precio de los cuadros con la finalidad de evitar sorpresas y el encarecimiento que podría derivarse de una búsqueda de excesiva perfección por parte de los operarios de los talleres. Por último remarcó la importancia de que el autor del proyecto estuviese atento a todo el proceso de ejecución para constatar que se respeta su idea y que no se resta valor artístico a la obra.

No parece que las opiniones de los artistas consultados tuvieran ninguna función más allá de la meramente consultiva y sus propuestas tampoco afectaron a la forma en se venía procediendo, a juzgar por el resultado final, pues de los veintiséis dioramas originalmente planteados y aprobados el 14 de enero de 1927,²⁴¹ únicamente los quince señalados acabarían viendo la luz.²⁴²

trabajos. En su carta se avanza ya la posibilidad de reducir el número de cuadros previstos: «Entre todos tiene Vd. un buen amigo en el pintor Canals y él podrá indicar si dado el modo de hacerse los llamados “cuadros históricos” estarán listos y procure saber, por él, cuántos y cuáles lo estarán que el resto lo supliremos con buenos ejemplares de la época y no lo notará el público y a última hora siempre nos queda el buen amigo Mauricio Vilumara para dar un cop de coll, pues es amigo del que puede disponerse». *Cfr.* «Carta de Macari Golferichs dirigida a Lluís Plandiura, el 9 de mayo de 1927». AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-23].

²³⁹ Pueden consultarse todos los dictámenes en el AHCB. «Opinions dels assessors artístics, Canals, Galí, Junyent, Labarta, Nogués i Utrillo sobre els quadres d'història i diorames». Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-10-15].

²⁴⁰ «Opini3n de Oleguer Junyent sobre los cuadros de historia y dioramas». AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-12].

²⁴¹ *Cfr.* «Copias de los documentos relativos a la secci3n (1927), Tomo I, fols. 36-38». AMCB. Fondo de la Exposici3n Internacional de 1929. Caja 47178.

²⁴² El resultado se vivi3 como un fracaso para algunos de los implicados, tal y como se desprende en esta carta de Macari Golferichs enviada a Plandiura poco antes de la clausura de la muestra, en la que culpaba a Joaqu3n Montaner: «Querido amigo. Bien me se yo los amargos ratos que la Exposici3n le ha causado, pero

El cuadro histórico de Junyent fue de los últimos en acometerse en los talleres. La primera noticia en la que aparece mencionado es de agosto de 1928, fecha en que se inició su confección, que se prolongó hasta el mes de octubre –desconocemos cuándo se concluyó, pues la documentación que hace referencia al ritmo de los trabajos se interrumpe en este mes–.²⁴³ Lamentablemente no hemos localizado el boceto que Junyent presentó a la dirección para su aprobación.²⁴⁴

Las fotografías encontradas nos revelan que su estructura era la habitual del diorama de caja y que tenía grandes dimensiones, con figuras de aproximadamente medio metro. Pese a que no hemos hallado documentación acerca de la técnica de ejecución de las figuras, sí que existen datos del procedimiento en el caso de otros cuadros históricos. Esto, junto con el análisis de las fotografías y la opinión del profesor de escultura de la Universidad de Barcelona, Jorge Egea –a quien consultamos durante el proceso–, nos ha permitido formular una hipótesis acerca de cómo se procedió.

Así pues, pensamos que, primeramente, las figuras se modelaban en barro –partiendo de modelos vivos o de vaciados del natural– en el que sería su tamaño definitivo; después se procedía al vaciado en escayola a través de la técnica del molde perdido y, finalmente, se obtenía la pieza definitiva en escayola, material que les otorgaba gran calidad y perfección. Esta se policromaba y ornamentaba confiriéndole su acabado final, que en el caso del cuadro de Junyent sobresalió por el uso del pan de oro. Probablemente, salvo en algunos casos, las figuras no se modelaron de una sola pieza, sino por partes que más tarde, tras ser vaciadas, se unían. Parece verosímil que de un mismo molde se extrajera más de un vaciado y se empleara para distintas esculturas. Esto se ve con claridad, por ejemplo, en el caso de las figuras que representan a los Reyes Católicos, pues tienen iguales dimensiones y adoptan la misma pose, lo que nos lleva a pensar que parten de un prototipo semejante cuyo molde se vació dos veces en escayola, a excepción de las manos, que partirían de otro modelo. En cambio, en el caso de las figuras de los indios, lo más probable es que se modelaran de manera independiente, pues se muestra todo el cuerpo, a diferencia de las figuras de los monarcas, cuyos ropajes permiten camuflar las uniones que delatarían el mencionado trabajo por partes. Las caras y manos de los

puede comprender que los míos no han sido menores. [...] Montaner engañó a Vs desde el primer día; utilizó a Vs. Para sus fines y románticas fantasías, en particular los cuadros históricos, que nos han puesto en ridículo poniéndonos a la altura de Belchite. Yo quiero seguir cultivando su amistad y le suplico me tenga entre el número de sus desinteresados amigos». *Cfr.* «Carta de Macario Golferichs dirigida a Lluís Plandiura, el 10 de diciembre de 1929». AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-59].

²⁴³ «Relaciones de trabajos mensuales de la sección de “El Arte en España”, 1928, núm. 16 (3)». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja. 4718.

²⁴⁴ De todos los bocetos que se debieron presentar, solo se conoce un estudio preparatorio, el correspondiente al cuadro del Cid, ejecutado por Ricard Canals. Se trata de un óleo sobre cartón de 45 x 60 cm que fue subastado en Balclis el 31 de mayo de 2017. Agradecemos a Juan Carlos Bajarano su ayuda en la localización de dicho boceto.

personajes secundarios probablemente las ejecutarían los maestros escultores del taller por iniciativa propia, partiendo de los bocetos del artista.²⁴⁵

«*Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona*»: análisis del cuadro

El cuadro histórico *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona* se hallaba en la planta baja del Palacio Nacional, en el extremo izquierdo de la sala 23, antecedido por un cortinaje y una bambalina que potenciaban la teatralidad del espacio (figs. 411 y 412). La sala estaba destinada a exhibir obras de arte y documentos históricos del periodo de los Reyes Católicos (XV-XVI), algunos directamente relacionados con el fenómeno colonial.²⁴⁶

Los episodios del descubrimiento de América eran un tema habitual de la pintura histórica. Su representación se generalizó, principalmente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a raíz del impulso que Isabel II dio a la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, cuya primera muestra tuvo lugar en 1856. Muchos de los lienzos exhibidos en ellas representaban momentos del reinado de los Reyes Católicos. Los temas preferidos entre los artistas para ser representados eran el encuentro de Cristóbal Colón con los Reyes Católicos producido en Córdoba en 1486, en el que Colón les propuso su proyecto de descubrir el Nuevo Mundo; la [supuesta] venta de joyas por parte de la reina Isabel para sufragar la empresa americana; Isabel la Católica orando por la empresa de Colón; el recibimiento de Colón por los Reyes Católicos en Barcelona; y, finalmente, la Reposición de Colón.²⁴⁷ Por tanto, vemos que el encargo a Junyent se basaba en uno de los temas coloniales «estrella» en el ámbito pictórico.

Representaba el momento de la recepción de Colón por los Reyes Católicos tras el regreso de su primer viaje, que tuvo lugar en Barcelona, donde se encontraban los monarcas desde octubre de 1492; episodio que, con toda probabilidad, se seleccionó por estar directamente vinculado con la ciudad donde se celebraría la exposición.

²⁴⁵ Conocemos la identidad de algunos de estos trabajadores de los talleres. Como escultores trabajaban Manuel Soto y Vicente Antón. En calidad de dibujantes escenógrafos, Lluís Alsina, Albert Junyent – sobrino de Oleguer– y Enrique Montón; como dibujantes, Ramon Miró y José Margot; y, entre los trabajadores que figuran como operarios, estaban Lluís Iglesias, modelista; Jaime Mestres, carpintero; Joaquín Marfà, pintor; Luís Baldrich, pintor; y Emilio Robles, como peón. *Vid.* «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 47178.

²⁴⁶ *Vid.* GÓMEZ, M. *Exposición Internacional de Barcelona 1929*, *op. cit.*, pp. 293-324.

²⁴⁷ *Vid.* RINCÓN, W. «Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX», *Arbor*, núm. 701, 05/2004, pp. 147-156; ARIAS, E.; RINCÓN, W. «La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX». En: *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 273-364.

Para su concepción, Junyent recibió el asesoramiento de Antonio Ballesteros, catedrático y miembro de la Real Academia de la Historia especializado en la Historia de América, que se encargó, a su vez, de la redacción del texto del catálogo, en el que incluyó las fuentes consultadas.²⁴⁸ Como hemos señalado, aparece identificado con el número 9 y su título completo es «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493».

Según la tradición, el emplazamiento en el que tuvo lugar la reunión entre los monarcas y el navegante fue el Palacio Real Mayor, probablemente en el salón del Tinell, principal espacio de representación.²⁴⁹ No obstante, la historiografía posterior ha señalado que el encuentro se produjo realmente en el monasterio de San Jerónimo de la Murtra, en Badalona, donde el monarca se estaba recuperando de un atentado perpetrado por Joan de Canyamars el 7 de diciembre de 1492.²⁵⁰ Ni uno ni otro lugar se indican en la descripción del cuadro proporcionada por Ballesteros, algo comprensible debido a que, por un lado, en esa época se desconocía el salón del Tinell —era la iglesia del convento de Santa Clara— y se había perdido la memoria histórica después de que sus arcos hubieran permanecido más de dos siglos ocultos bajo los yesos de la iglesia de las monjas clarisas. Por otro lado, las fuentes que afirman que se produjo en el monasterio jerónimo son posteriores a la muestra barcelonesa y, por tanto, dicho emplazamiento todavía no se consideraba en la época.

Por consiguiente, a falta de indicaciones concretas, podemos afirmar que Junyent recreó la escena descrita en un espacio inventado. Se trata de un interior medieval decorado con dos tapices, probablemente pintados al temple sobre lienzo de algodón —como solía hacerse en las escenografías teatrales— y adheridos sobre la pared, que flanqueaban una ventana trífora de arcos apuntados. Estos paños son una copia del *Tapiz de la Buena Vida* (c. 1460-1480) atribuido al taller de Arras o de Tournai y conservado en la sala capitular de la catedral de Tarragona. Junyent, en una libre interpretación, dividió en dos la composición original, como si se tratara de dos tapices independientes. Es de suponer que reprodujo este tapiz porque había sido adquirido por el arzobispo de Tarragona, Gonzalo Fernández de Heredia, un personaje de confianza de los Reyes Católicos.²⁵¹

²⁴⁸ GÓMEZ, M. *Exposición Internacional de Barcelona 1929*, *op. cit.*, pp. 696-697.

²⁴⁹ RUMEU DE ARMAS, A. *Colón en Barcelona*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1944, p. 38, n. 74.

²⁵⁰ La hipótesis de que la recepción se produjo en este monasterio jerónimo, orden a la que estaban vinculados los Reyes Católicos, quedaría reforzada por el hecho de que uno de los primeros evangelizadores del Nuevo Mundo, fray Ramón Pané, que acompañó a Colón en su segundo viaje, era jerónimo de esta casa, en donde pudo conocerlo. *Vid.* AYMAR, J. «Cristòfor Colom i Sant Jeroni de la Murtra», *Carrer dels Arbres, Revista anual del Museu de Badalona*, núm. 5, 1994, pp. 47-66.

²⁵¹ *Vid.* BATLLE, P. «El tapís de la “Bona Vida” de la catedral de Tarragona i les pintures d’Ambroggio Lorenzetti del Palau Públic de Siena», *Quaderns d’història tarraconense*, núm. 1, 1977, p. 82.



Fig. 413 Cuadro histórico «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493» elaborado por Oleguer Junyent (1929). Detalle con las figuras de Colón y los indios. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_ C_110_207_001).

Además, era una pieza que el artista conocía a la perfección, pues se había exhibido años antes en la sección retrospectiva de la Exposición del Mueble y Decoración de Interiores de 1923, de la que fue su director artístico y que ambientó la sala gótica.²⁵²

Para realizar la ventana, Junyent –que por su profesión de escenógrafo era un gran conocedor del arte y la arquitectura de todas las épocas– pudo inspirarse en cualquier edificio del gótico civil del casco histórico barcelonés. Las encontramos, por ejemplo, en la fachada lateral del Palau de la Generalitat o en el palacio del marqués de Lió en la calle Moncada. Los capiteles son los habituales con palmetas, que fueron muy empleados durante los siglos XIV y XV –presentes en los claustros de los monasterios de Ripoll, de Santa Ana de Barcelona, de Pedralbes o de Sant Joan de les Abadesses, entre otros–.

²⁵² *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores: sección retrospectiva: guía del visitante, op. cit., p. 9.*

Igualmente, el arco rebajado del interior del muro también era muy común. Las puertas (*porticons*) que cerraban las ventanas eran asimismo frecuentes en el periodo, pero no se conservaban testimonios. La estructura del envigado sí que responde a la tradición medieval, al igual que la distribución de la decoración con la heráldica de la familia promotora de la obra; pero, en cambio, los motivos ornamentales no son los acostumbrados en la época, sino que parecen inspirados en modelos historicistas de finales del siglo XIX.

Junyent representa el momento exacto en el que Cristóbal Colón está narrando sus hazañas a los reyes, tal y como evidencia el gesto de su mano: «Colón habla, habla... Habla y *muestra*. El verbo se ha hecho carne».²⁵³ Ocupa justo el centro de la composición y es el único personaje que está sentado, además de los monarcas y su hijo, el príncipe Juan de Aragón; privilegio raramente concedido a un súbdito. Aparece acompañado por seis indios que lo rodean y que son los que portan los objetos para obsequiar a los monarcas: un papagayo, un mono, oro, etc. (fig. 413).

La figura de Colón se muestra con su iconografía habitual, con el pelo largo y vestido con abrigo de cuello de piel y calzas. Parece estar directamente inspirado en la escultura del monumento a Colón de Rafael Atché, al igual que la composición del cuadro, que podría basarse en el bajorrelieve del mismo tema que ornaba el pedestal del monumento, ejecutado por Josep Llimona.²⁵⁴ No sería extraño, pues el monumento a Colón era la fuente que tenía más a mano y, además, Junyent era amigo personal del escultor, que quizás pudo asesorarlo en su confección. A su vez, en su archivo personal hemos localizado una carpeta en la que conserva varios números monográficos de revistas publicadas en 1892, con motivo del centenario del descubrimiento de América.²⁵⁵ Concretamente, en *L'Esquella de la Torratxa* aparecen ilustraciones de los bajorrelieves del pedestal del monumento barcelonés, y la influencia es evidente.

También podría haber tenido presente el cuadro del mismo tema, titulado *Cristóbal Colón ante los Reyes de España al regresar de su primer viaje*, del pintor portugués Ricardo Balaca (1844-1880), realizado en 1874 y conservado actualmente en el Museo Nacional de Buenos Aires. Una ilustración de esta pintura figura en otros de los mencionados

²⁵³ DÍEZ DE TEJADA, V. «Cuadros plásticos de la Exposición...», *op. cit.*, pág. 4.

²⁵⁴ Formaba parte de un ciclo temático relativo a la vida de Colón con ocho episodios que realizaron Llimona y Antoni Vilanova: Colón solicita alojamiento en el monasterio de La Rábida; Colón se presenta a los Reyes Católicos en el campamento de Granada; Colón explica su proyecto al consejo de Salamanca; Aceptación del proyecto de Colón por los Reyes Católicos; Las Carabelas abandonando el puerto de Palos; Colón llega a tierra americana; Colón toma posesión de las tierras americanas; Los Reyes Católicos recibiendo a Colón tras su primer viaje. Estos relieves fueron sustituidos en 1929 por otros elaborados por Manuel Fuxà, Pere Carbonell y Josep Tenas.

²⁵⁵ Son las revistas: *La Ilustración Artística*, núm. 562, 03/10/1892; *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 718, 14/10/1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 509, 01/10/1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 510, 08/10/1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 511, 15/10/1892; *La Campana de Gracia*, núm. 1120, 08/10/1892.

números archivados, en este caso de *La Ilustración Artística* y *La Ilustración Ibérica*.²⁵⁶ Que Oleguer Junyent conservara tanta documentación sobre Colón no resulta extraño, pues su profesión de escenógrafo le obligaba a documentarse exhaustivamente para poder llevar a cabo sus trabajos. Además, no era la primera vez que abordaba la temática colonial, ya que en 1902 concibió, junto con Maurici Vilomara, la escenografía de la ópera *Cristoforo Colombo*, estrenada con gran éxito en el Gran Teatro del Liceo.

Entre los personajes que figuran en el cuadro de Junyent podemos identificar, por el capelo cardenalicio, a don Pedro González de Mendoza, gran cardenal de España, consejero real, y también uno de los negociadores más capacitados de su aparato diplomático. Junto a la reina, figura la marquesa de Moya, su consejera y persona de confianza, poderosa mujer que influyó, a su vez, en la decisión de aceptar la «descabellada idea» de Cristóbal Colón.²⁵⁷ Otros personajes representados, según la descripción de Ballesteros, son Alonso Quintanilla, contador mayor de Castilla, micer Lluís de Santàngel, escribano de ración, el camarero mayor Juan Cabrero y Gonzalo Fernández de Oviedo, que era paje de cámara del príncipe Juan. La indumentaria que portan reproduce fielmente la de la época y se adecua a la veracidad requerida.²⁵⁸

Cabe destacar que, al mismo tiempo que la Exposición de Barcelona, se celebró la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde el acontecimiento del descubrimiento de América y la colonización estuvieron muy presentes y protagonizaron, además, una de las muestras monográficas que organizó la sección de Historia, la «Exposición histórica y cartográfica del descubrimiento de América». En ella, junto a las piezas expuestas, se exhibió un conjunto de seis cuadros históricos de los momentos más destacados del descubrimiento.²⁵⁹ Los diseñó Alarma, con la colaboración de su discípulo Josep Mestres Cabanes, y Lambert Escaler ejecutó las figuras.²⁶⁰ No obstante, entre los episodios seleccionados no estaba la escena de la recepción de Colón en Barcelona, probablemente

²⁵⁶ *Vid. La Ilustración Artística*, núm. 562, 03/10/1892, p. 645. De esta revista conserva únicamente un pliego de cuatro páginas en la que, además de la pintura de Balaca, figura una página que muestra monumentos erigidos a Colón en distintas partes del mundo; *La Ilustración Ibérica*, núm. 511, 15/10/1892, p. 665.

²⁵⁷ MÁRQUEZ, V. *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*. Madrid: Castalia, 2005, p. 22.

²⁵⁸ Para más información sobre la indumentaria de la época *vid.* BERNIS, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.

²⁵⁹ *Vid.* BELTRÁN, C.; BEJARANO, J.C.; SIERRA, M. «Escenografías de la colonización en la Exposición Iberoamericana. Los dioramas de la Exposición Histórica y Cartográfica del descubrimiento de América». En: *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana*, vol. 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 111-136.

²⁶⁰ La gran participación de Alarma en la muestra de Sevilla –donde también decoró cuatro de las salas de la exposición y ejecutó los dioramas del Pabellón de Barcelona– explicaría en parte su escasa presencia en la de Barcelona, donde únicamente ejecutó uno de los dioramas del Pueblo Español, el de Soria –en realidad, la mayor parte del trabajo la realizó su discípulo Josep Mestres Cabanes–. No obstante, a pesar de que no llevó a cabo dioramas, sí que trabajó en otros ámbitos de la exposición, tal y como él mismo narró: «Me encargaron unos veinte *stands* de diversos estilos; unos sujetos a pensamiento impuesto, otros originales de mi fantasía; varios de carácter particular, algunos oficiales». CIERVO, J. «Al margen de la exposición. Una charla con Salvador Alarma», *Diario oficial de la exposición de Barcelona*, núm. 29, 28/09/1929, p. 38.

para evitar la repetición.²⁶¹ Frente a las artísticas urnas en las que se exhibieron los cuadros históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el caso de los expuestos en Barcelona se dispusieron en sencillas vitrinas semejantes a las que contenían los objetos artísticos.

El destino de los cuadros históricos

Tras la clausura de la Exposición Internacional, el destino de los cuadros históricos es incierto. El 8 de julio de 1930, Joaquim Folch i Torres, director de los museos de Barcelona y secretario de la Junta de Museos, realizó un informe a petición del comité directivo de la exposición en el que elaboraba un plan para traspasar a los museos de la ciudad los objetos artísticos propiedad de la muestra. Entre los objetos y materiales «útils en alguns casos, indispensables en altres, a les col·leccions d'art de la ciutat» se señalaban «tots els quadres, objectes d'art, originals dels cartells anunciadors de l'Exposició, bocets i estudis fets pels artistes autors dels quadres històric-plàstics que hi ha al Palau Nacional», y proponía que los cuadros históricos se trasladaran y colocaran en el Pueblo Español.²⁶² Lamentablemente, no hemos hallado más datos acerca de la suerte que corrieron. En el Museu Nacional d'Art de Catalunya no hay ni rastro de ellos²⁶³ y tampoco tienen noticia en el Museu d'Història de Barcelona ni en el Museu Etnològic i de Cultures del Món, instituciones donde, de haberse conservado las obras, por lógica habrían ido a parar. A falta de información, intuimos que los cuadros históricos quedaron relegados al olvido en algún almacén hasta ser destruidos, pues se trataba de composiciones efímeras y de materiales delicados, cuya exhibición «perdió el sentido» tras la clausura de la muestra. Lo mismo ocurrió con los mencionados cuadros históricos de Sevilla, que también acabaron destruidos, de acuerdo con algunos testimonios que vieron los pedazos.

²⁶¹ Los episodios escogidos fueron «La entrevista de la reina Isabel I de Castilla con Cristóbal Colón en Santa Fe (Granada), en cuyo lugar se firmaron las Capitulaciones de este nombre. Abril, 1492»; «El desembarco de Cristóbal Colón en la isla Guanahani (hoy Watling). 12 de Octubre de 1492»; «Entrevista de Hernán Cortés con Moctezuma, jefe de la Confederación Azteca, en Tenochtytlan (México). Noviembre de 1519»; y un diorama diptico que mostraba «La primera vuelta al Mundo» —en su primera parte representa la «Salida de Hernando de Magallanes del puerto de Sevilla en 10 de agosto de 1519» y en la segunda, «La llegada al puerto que se llamó de las Mulas (Triana) de Juan Sebastián el Cano con la nao Victoria, en 8 de septiembre de 1522»—; y, finalmente, «La fundación de Buenos Aires, por Juan de Garay (11 de junio de 1580) según el cuadro de D. José Moreno Carbonero». *Vid. Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*. Sevilla: [s.n.], 1929.

²⁶² «Informe de la direcció-secretaria dels museus d'Art i d'Arqueologia relatiu a la Secció d'Art de l'Exposició de Barcelona». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja 4180.

²⁶³ El Dr. Jordi Casanovas, que en el momento de redacción de la presente Tesis es el responsable del departamento de registro y gestión de colecciones del MNAC, no tiene noticia de su conservación en el museo. Únicamente recuerda haber visto algunas fotografías en las que aparecían diversos fragmentos de las reproducciones de monumentos históricos, que también se ejecutaron para la muestra, esparcidos por el suelo.

7.2.2.2 Los «dioramas de España» del Pueblo Español

De los diferentes conjuntos de dioramas que se mostraron en la Exposición Internacional, el más numeroso de todos –constituido por 55 vistas– fue el de los «dioramas de España» que se exhibió en el interior del recinto del Pueblo Español.

El conjunto del Pueblo Español, idea impulsada por Josep Puig i Cadafalch, fue fruto de un proyecto realizado por los arquitectos Francesc Folguera y Ramon Reventós con la ayuda de Miquel Utrillo y Xavier Nogués, asesores artísticos de la Exposición. Todos ellos trabajaron bajo la supervisión de Lluís Plandiura.²⁶⁴ Fue concebido como un «museo arquitectónico» al aire libre; una imagen idealizada de la España típica, en el que se reprodujeron las calles, las plazas y las construcciones más emblemáticas de algunos de los municipios con mayor encanto y personalidad, con el común denominador de plasmar el carácter propio de la localidad que evocaban, a la vez que se perseguía transmitir una visión de unidad nacional por encima de las diferencias regionales retratadas.²⁶⁵

Los dioramas venían a completar el Pueblo Español y su presencia, tanto por su temática como por su dispositivo espectacular, generaba un juego de espejos entre lo que el espectador podía observar paseando por el recinto arquitectónico exterior y las vistas reproducidas en la galería interior donde se exhibieron.²⁶⁶ Dicho juego referencial no fue fruto del azar, sino que respondía a un programa iconográfico meditado. De hecho, inicialmente se pretendía ubicar los dioramas en el Palacio Nacional, pero, a finales de 1926, se decidió unánimemente colocarlos en el recinto del Pueblo,²⁶⁷ reforzando de este modo la coherencia ideológica del conjunto y el mensaje que se quería transmitir. Jordana Mendelson ha puesto de relieve el carácter dual del Pueblo Español como lugar en el que fueron «visiblemente» negociados los discursos de los nacionalismos catalán (partidario de ensalzar las diferencias regionales) y español (apostando por una unidad estilística).²⁶⁸

Con la llegada al poder de Primo de Rivera «las diferencias regionales fueron despojadas de su fuerza política y convertidas en un mero espectáculo al servicio de la agenda política de la dictadura»,²⁶⁹ que pasaba por reforzar el vínculo nacional a través de grandes manifestaciones multitudinarias y de la promoción del turismo. Con este fin se

²⁶⁴ Para documentarse, los citados artífices realizaron diversos viajes por el país en un Hispano Suiza, entre 1926 y 1928. En el Arxiu Històric de Barcelona se halla el fondo documental de Lluís Plandiura en el que se conserva correspondencia relativa a dicho viaje. *Cfr.* AHCB. Fons Plandiura. LP-5D.54-6 Legajo 26. Para más información acerca de la gestación del Pueblo Español y de los viajes, con los itinerarios detallados, *vid.* MOLINER, S. *Un viaje en el tiempo: el "Poble Espanyol" de Montjuïc*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015; Jordana Mendelson en el artículo citado anteriormente también hace referencia a este viaje.

²⁶⁵ *Vid.* MENDELSON, *op. cit.*, p. 47 y siguientes.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁶⁷ *Cfr.* AHCB. Carta de Joaquín Montaner dirigida a Lluís Plandiura (11/12/1926). Fondo Lluís Plandiura (LP17-3a).

²⁶⁸ *Vid.* MENDELSON, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

acababa de crear el Patronato Nacional de Turismo. En este sentido, dentro del conjunto del proyecto del Pueblo Español,²⁷⁰ los dioramas fueron una pieza clave en pro de dicho objetivo:

El alma nacional alienta en los bellos rincones del Pueblo Español, donde la poesía adquiere insospechados matices de emotividad. [...] Cada Provincia es una tentación para el turista, porque todas ellas encierran, con el alma de España, los tesoros artísticos españoles, las bellezas de los paisajes maravillosos que doran nuestro sol, que besan nuestros mares o que se sienten amparados por nuestras pintorescas sierras... España alienta con ansias de ser conocida. Las corrientes del turismo acentúan cada vez más su tendencia a favorecerlos. La bella realización de los dioramas del Pueblo Español ha de servir de estímulo a todos los anhelos. Debemos felicitarnos del acierto que inspiró estas realizaciones y felicitar a los artistas españoles que de manera tan bella supieron darles vida.²⁷¹

No obstante, los cronistas de la exposición comentaron en repetidas ocasiones la oportunidad que brindaban a los visitantes, tanto los dioramas como el Pueblo Español en su conjunto, para conocer las «maravillas» que ofrecía el país evitando las incomodidades del viaje. El propio Oleguer Junyent también destacaba en este sentido que pasearse por la galería de los dioramas suponía:

[...] para quien visita nuestra nación un ahorro considerable de tiempo y dinero. Estando, como lo está, reunido lo más saliente de ciudades, villas, pueblos, caseríos... es un encanto, porque no hay necesidad de hacer peregrinaciones con el fin de recorrer Galicia, Valencia, Andalucía, Cataluña, Aragón, el Norte y Castilla para ir a admirar determinadas cosas.²⁷²

De hecho, esas peregrinaciones las habían realizado buena parte de los artistas implicados en la realización de los dioramas, incluido el propio Oleguer –como veremos más adelante–, a fin de recopilar todo el material que necesitaban para su concepción, tomar fotografías y realizar anotaciones y dibujos que les inspiraran en la resolución de sus montajes.²⁷³ Aquellos que no viajaron probablemente basaron sus dioramas en documentos gráficos, como fotografías, postales o ilustraciones en prensa.

²⁷⁰ Creemos que la presencia de los «cuadros-dioramas del Quijote» en el Pueblo Español debe entenderse también dentro de este marco conceptual, conectando en este caso al visitante con una de sus herencias culturales más destacadas con el propósito de actualizar y reforzar el vínculo comunitario entre los espectadores autóctonos.

²⁷¹ «Los bellos dioramas de España en el Pueblo Español», *Exposición Internacional de Barcelona. Diario Oficial*, núm. 22, 11/08/1929, s. p.

²⁷² CIERVO, J. «Al margen de la Exposición: cambio de impresiones con el prestigioso artista Olegario Junyent», *Diario oficial de la Exposición Internacional Barcelona 1929*, núm. 35, 02/11/1929, pp. 9-10.

²⁷³ Véase por ejemplo el testimonio del escenógrafo Josep Rocarol, autor del diorama de Ronda (Málaga), en cuyas memorias recordó su participación en la muestra: «Per l'Exposició Internacional de l'any 1929, a més de fer-hi alguns stands i pavellons per a particulars, vaig fer el diorama de la Ronda, de la col·lecció que hi havia muntada al Poble Espanyol, i puc dir que *La Vanguardia* l'únic que reproduí fou aquest». ROCAROL, J. *Memòries de Josep Rocarol i Faura*. Barcelona: Hacer, 1999, p. 92. Entre paréntesis, a continuación, hay una anotación de su hijo: «Un detall que retrata el caràcter del meu pare: Per donar

El acceso a la galería de los dioramas se efectuaba por el número 9 de la Plaza Mayor, situado frente al quiosco de los músicos, a través de una puerta inspirada en unos soportales de Borja, en Zaragoza (fig. 414).²⁷⁴ Los dioramas se disponían en el interior de las casas del lado sur de la plaza, hasta la iglesia incluida, que no estaba dedicada al culto. Una vez dentro, se encontraban expuestos atendiendo a un recorrido preestablecido.



Fig. 414 Entrada al recinto de los dioramas del Pueblo Español. Colección particular.

Se conservan diversos trazados de planta del Pueblo Español que indican el lugar que ocupaban los dioramas, pero quizás los más representativos y detallados son los localizados en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (figs. 415 y 416). Uno de los planos detalla un espacio diferenciado en tres áreas principales: un primer pasillo donde se suceden los dioramas uno al lado del otro; una segunda zona cuadrangular que acoge diferentes hileras de dioramas; y, finalmente, una última galería con los dioramas alineados dispuestos en sus paredes principales y desde la que se accedía a la iglesia, que también contenía dioramas.

l'ambient de color i concepció en aquesta feina, va anar a la Ronda a fer-hi uns apunts i així resoldre el diorama sobre el terreny. Estic segur que dels autors dels altres 48 diorames [sic], cap es prengué aquesta feina i ho resolgueren amb postals».

²⁷⁴ «La Plaza Mayor del “Pueblo Español”», *Diario Oficial de la Exposicion Internacional de Barcelona 1929*, núm. 8, 23/05/1929, s.p.

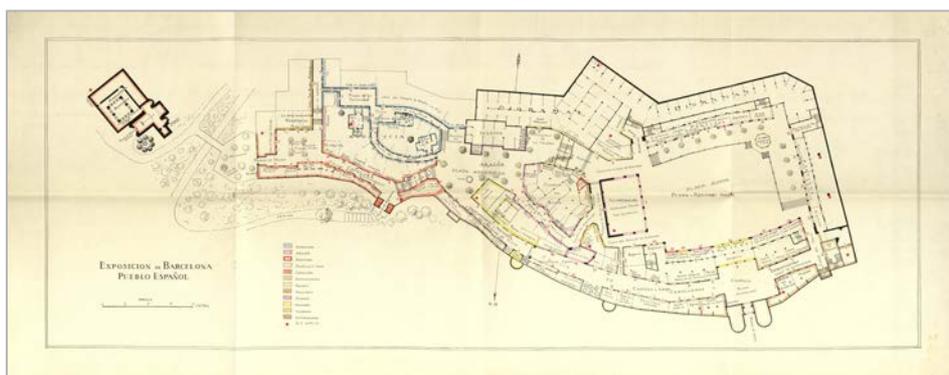


Fig. 415 Plano del Pueblo Español. AHCB. Fons Lluís Plandiura [5D54-LP-24-28].

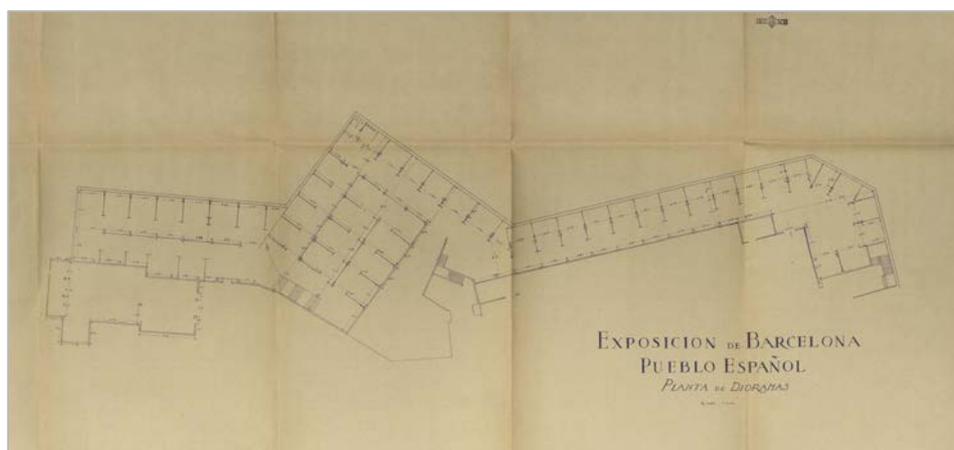


Fig. 416 Plano del recinto de los dioramas. AHCB. Fons Lluís Plandiura [5D54-LP-24-26].

La relación de los dioramas se incluyó en la *Guía del Pueblo Español*, en el apartado correspondiente a los establecimientos instalados en el recinto.²⁷⁵ Su enumeración en el catálogo parece ser la que marcaba el itinerario a seguir en la galería que los contenía,²⁷⁶ enlazando de manera simbólica las dos grandes Exposiciones que España celebraba ese mismo año. Así, «el viaje» se iniciaba en Sevilla (con tres dioramas) y la región de Andalucía (10 en total), continuaba por Extremadura (2), Castilla la Nueva (5), Castilla la Vieja (9), León (3), Galicia (4), Asturias (1), Navarra (1), Vascongadas (3), Aragón (3), Valencia (3), Murcia (2), el Protectorado de Marruecos con una vista de Tetuán (1),

²⁷⁵ *Guía del Pueblo Español Exposición Internacional Barcelona 1929*. Barcelona: Seix Barral, 1929, pp. 39-40. Una cuestión importante a tener en cuenta es la organización territorial de España en la época de la Exposición Internacional. España era un estado centralizado compuesto por cincuenta provincias (tras la incorporación de Las Palmas, en 1927), de acuerdo con la división territorial fijada tras la reforma de Javier de Burgos de 1833, que las agrupaba en regiones con un carácter meramente clasificatorio, sin reservar para éstas ningún tipo de competencia administrativa o jurisdiccional común a las provincias que agrupaban. Hemos seguido dicha nomenclatura en la descripción y relación que presentamos de los dioramas.

²⁷⁶ Puede compararse por ejemplo con la descripción que ofrece NOTÁN DE SÁ, F. *Visita al Pueblo Español: itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Romana, 1929, p. 17, donde se explica una visita a los citados dioramas en el orden mencionado en el catálogo, evocando de nuevo la noción de «viaje nacional».

Baleares (1), Canarias (2) y finalizaba en Cataluña (5) –región anfitriona de la Exposición– con dioramas dedicados a Lleida, Girona y Tarragona, concluyendo curiosamente no en Barcelona, sino en Montserrat.²⁷⁷

Eran vistas de gran tamaño; la mayor parte medían, aproximadamente, 5 metros de ancho (había alguno de unos 3 metros), con una longitud de 3 a 4 metros. El hecho que las fotografías conservadas sean en blanco y negro dificulta el análisis estructural de las piezas, aunque en la mayoría de los casos los dioramas parecen estar compuestos a partir de elementos corpóreos combinados con distintos planos recortados o pintados. También se añadían figuras volumétricas o apliques como personajes o árboles. Es muy probable que la mayor parte de los dioramas, si no todos, incluyeran un juego de luces que recreara el paso del día a la noche o distintos cambios atmosféricos. La dimensión temporal introducida por dicho juego de luces, junto con el talento de los artistas que intervinieron en sus composiciones y de los que, a partir del caso de Junyent, nos ocuparemos a continuación, acabaron de maravillar a los espectadores en su viaje nacional:

Los dioramas constituyen una interesante colección de cuadros de España, dispuestos artísticamente en estupendos y maravillosos «escenarios», donde la mano maestra de los artistas que han intervenido en su composición ha sabido plasmar, con notoria y prodigiosa habilidad, y sorprendentes efectos de luz y de color, los diversos ambientes y paisajes de las ciudades y pueblos españoles.²⁷⁸

Como en el caso de los cuadros históricos que se exhibieron en el Palacio Nacional, los dioramas del Pueblo Español fueron encargados a artistas de reconocido prestigio. Si bien en el caso de los primeros, sus autores –Labarta, Canals, Utrillo, Nogués, Galí y Junyent– eran empleados de la Exposición, concretamente como asesores artísticos, en el de los dioramas del Pueblo Español tan solo dos de los artistas formaban parte de la plantilla fija de trabajadores. Estos eran Oleguer Junyent, que como veremos después realizó casi la mitad de los dioramas, y Manuel Grau, jefe de los talleres artísticos, que realizó tres (uno de ellos, el de Albacete, lo realizó con Miguel Xirgu, hermano de la célebre actriz Margarita Xirgu, funcionario, a su vez, de la exposición).²⁷⁹ Para acometer el resto, Joaquín Montaner, director de la sección de arte, apostó por contar con las principales figuras de la escenografía «por la indiscutible ventaja que ofrecerá, además del prestigio de sus firmas, la ejecución personalísima, la diversidad de visión, de colorido y

²⁷⁷ La ausencia de la ciudad anfitriona podría deberse a que ya contaba con su conjunto de dioramas en el Pabellón de la Ciutat.

²⁷⁸ NOTÁN DE SÁ, F. *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁹ En la *Guía oficial del Pueblo Español* figura Fontanals como el autor del diorama correspondiente a Albacete, lo que constituiría una errata, pues en la documentación se hace patente el encargo a Xirgu y su satisfactorio cumplimiento, en noviembre de 1929. *Cfr.* «Gral de la Sección de Arte». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178.

matiz que han de imprimir a sus obras en la representación de las provincias que se les confíe»;²⁸⁰ la decisión pareció acertada y fue reconocida por la crítica:

Los artistas escenógrafos que han pintado los *Dioramas* cuyos nombres ya son una sólida garantía han puesto en la ejecución de sus obras todo el talento, la maestría e inspiración de que están dotados, habiendo conseguido, en el bello conjunto de los «Dioramas de España», armonizar las exquisiteces de su arte depuradísimo con la más clara y exacta visión de la realidad.²⁸¹

Entre ellos no podían faltar escenógrafos consagrados, fieles a la escuela realista de la que procedían, como Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Antoni Ros i Güell, Frederic Brunet i Antoni Pous —Brunet y Pous formaban sociedad— o Josep Rocarol.²⁸² También se contó con otros de las nuevas generaciones que venían «pisando fuerte», como Manuel Fontanals, Ramon Batlle (asociado con Emili Amigó), Cesar Bulbena, Josep Castells, Joan Morales, Bosch [¿Emili Bosch i Roger?] y Ángel Fernández, cuyas aportaciones respondían a tendencias más vanguardistas en las que predominaba la masa de color por encima de la línea realista, y con inclinación a la estilización.²⁸³ Asimismo, participaron otros artistas ajenos al ámbito teatral, como el reputado pintor Josep Triadó —que fallecería de manera inesperada días antes de inaugurarse la muestra— y otro pintor, menos conocido, del que tan sólo figura su apellido, «Alsina», y que creemos que podría tratarse de Ramon Alsina i Amils. Cada uno de ellos se encargó de una de las vistas, a excepción de Manuel Fontanals, que llevó a cabo quince, el mayor número después de Junyent.²⁸⁴

Los dioramas de Oleguer Junyent

De los cincuenta y cinco dioramas del Pueblo Español, Oleguer Junyent llevó a cabo un total de veinticuatro. Así, se ocupó de la mayoría de las vistas de Andalucía. De la parte central de la península abordó vistas de Castilla la Nueva, Castilla la Vieja y León. Del Norte acometió únicamente el de la región de Navarra y una vista de las Vascongadas. Igualmente realizó uno de la región valenciana, el representativo de las Islas Baleares y tres dioramas de Cataluña.

²⁸⁰ *Cfr.* Carta dirigida por Joaquín Montaner al director de la exposición internacional de Barcelona, el marqués de Foronda (16/02/1929). Incluida en el expediente «Gral de la Sección de Arte». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178 (no se indica núm. de folio).

²⁸¹ NOTÁN DE SÁ, *op. cit.*, pp.16-18.

²⁸² *Vid.* por ejemplo las fotografías relativas a los dioramas de Cáceres de Vilomara [ANC1-5-N-1034] y Soria, de Salvador Alarma [ANC1-5-N-1033], conservadas en el Arxiu Nacional de Catalunya. Pese a que el autor que figura es Salvador Alarma, sabemos que en realidad lo confeccionó conjuntamente junto con Mestres Cabanes, su discípulo más aventajado y el encargado de su taller; Mestres fue, además, coautor de los dioramas históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. *Vid.* BELTRÁN, C; BEJARANO, J.C; SIERRA, M. «Escenografías de la colonización en la Exposición Iberoamericana...», *op. cit.*

²⁸³ Dos ejemplos muy claros son los de los dioramas de Cuenca, de Fontanals [ANC1-5-N-996], y de Huesca, de Alsina [ANC1-5-N-1013], también conservados en el Arxiu Nacional de Catalunya.

²⁸⁴ Desconocemos los criterios que siguieron Montaner y Plandiura, para distribuir los encargos de cada una de las vistas entre los diferentes artistas. La interpretación de cada asunto dependía exclusivamente de su autor, aunque ambos responsables debían dar su conformidad. En caso contrario, el diorama debía modificarse.

Tabla 3: Dioramas realizados por Junyent²⁸⁵

Núm.	REGION	CIUDAD	AUTOR	VISTA
1	Andalucía	Sevilla	Oleguer Junyent	Reales Alcázares. El estanque de Mercurio
2		Sevilla	Oleguer Junyent	Puente de Triana
3		Sevilla	Oleguer Junyent	Exterior de la plaza de toros de la maestranza, con la puerta del Príncipe
4		Almería	Oleguer Junyent	Barrio de la Chanca con vistas a la catedral de la Encarnación.
7		Córdoba	Oleguer Junyent	Interior de la Mezquita. Vista de la sala hipóstila
8		Jaen	Oleguer Junyent	Vista de la catedral de Jaén desde la carrera de Jesús
10		Huelva	Oleguer Junyent	Muelle de mineral de la compañía Riotinto, sobre el río Odiel
13	Castilla la Nueva	Ciudad Real	Oleguer Junyent	Plaza de la Constitución y Casa Consistorial
14		Toledo	Oleguer Junyent	Entrada de Toledo por el puente de Alcántara
16		Guadalajara	Oleguer Junyent	Claustro del Palacio del Infantado
19	Castilla la Vieja	Segovia	Oleguer Junyent	Acueducto y plaza del Azoguejo
21		Burgos (Las Huelgas)	Oleguer Junyent	Coro de la iglesia del monasterio de las huelgas
22		Burgos (Santo Domingo de Silos)	Oleguer Junyent	Claustro de Santo Domingo de Silos
24		Santillana del Mar	Oleguer Junyent	Plaza Mayor
25		Palencia	Oleguer Junyent	Vista de la Catedral de San Antolín
26		Valladolid	Oleguer Junyent	Claustro de San Gregorio de Valladolid
27		León	Salamanca	Oleguer Junyent
35	Navarra	Estella	Oleguer Junyent	Vistas con el convento de Santo Domingo e Iglesia del Santo Sepulcro
38	Vascongadas	Vitoria	Oleguer Junyent	Catedral de Vitoria y plaza de la Virgen Blanca
44	Valencia	Elche, Alicante	Oleguer Junyent	Palmeral de Elche
48	Baleares	Palma de Mallorca	Oleguer Junyent	Vista catedral de Palma desde el puerto
51	Cataluña	Tarragona (Poblet)	Oleguer Junyent	Claustro del monasterio de Poblet
53		Girona	Oleguer Junyent	El monasterio de San Pedro de Galligants y la Catedral de Girona vistos desde el camino viejo de Montjuïc.
54		Tarragona (Santes Creus)	Oleguer Junyent	Plaza de San Bernardo Calvo

²⁸⁵ El número corresponde al asignado en la *Guía del Pueblo Español Exposición Internacional Barcelona 1929*. Barcelona: Seix Barral, 1929, pp. 39-40.

Gracias a las fotografías localizadas en el Arxiu Nacional de Catalunya, realizadas por los fotógrafos Gabriel Casas Galobardes y Joan Fontanillas Ginabreda, cronistas gráficos de la exposición, hemos podido identificar cada uno de los lugares representados, pues en la guía de la muestra no figuran especificados (ver tabla 3).²⁸⁶

Frente al resto de artistas contratados, Oleguer Junyent tenía la ventaja de que todos los viajes que realizó para la concepción de sus dioramas estaban sufragados por la Exposición, al ser funcionario de la misma. Gracias a ello tenemos constancia documental de los lugares que visitó, pues iba informando de sus avances a Plandiura por correspondencia, algo que no ocurrió en el caso de los artistas externos a la plantilla, de los que apenas contamos con datos. Además, otra información muy valiosa la proporcionan los informes que relatan mensualmente los avances en la construcción de los dioramas en los talleres artísticos, desde su concepción hasta su ejecución final.²⁸⁷

El primer viaje de Junyent del que tenemos constancia tuvo lugar en mayo de 1926. En su transcurso visitó Zamora, Valladolid, León, Palencia y Burgos.²⁸⁸ Aunque en la documentación no se especifica que el motivo de este viaje fuese inspirarse para los dioramas –pues, como hemos señalado, entre sus funciones como asesor también estaba la de localizar piezas para la exposición «El Arte en España»–, sin duda aprovecharía el desplazamiento para tomar apuntes que le servirían para la futura confección de los mismos. No obstante, los dioramas relativos a estas ciudades no fueron los primeros en ejecutarse en los talleres, sino que se escogió el representativo de la provincia de Tarragona, cuya confección se inició en noviembre de 1926. Al tratarse del primero, se consideró como un ensayo que serviría de modelo para la realización de los siguientes.²⁸⁹ Reproducía el monasterio cisterciense de Poblet, uno de los monumentos más importantes de la provincia. Junyent debía representar Poblet «en la integridad del momento de esplendor de su arquitectura y de las valiosas obras de arte que en él se encerraron». A dicha «prueba» se destinó la cantidad de 3.000 ptas.²⁹⁰

²⁸⁶ Cfr. *Guía del Pueblo Español: Exposición Internacional Barcelona 1929*, *op. cit.*, pp. 39-40. Para conocer en detalle los dioramas realizados por el resto de artistas *vid.* BELTRÁN, C.; CUENCA, C. «Presentando España en el Mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)», *op. cit.*

²⁸⁷ Cfr. «Pautas y planes de trabajo de la sección. Año 1926-1927», núm. 16 (1-3). AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178 (no se indica núm. de folio).

²⁸⁸ Viajó en coche y se le abonó por adelantado en concepto de dietas y kilometraje la cantidad de 1.381,55 ptas. Cfr. «Copias de los documentos relativos a la sección. 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178, fols. 43-44.

²⁸⁹ En el informe realizado por la sección de la auxiliaría administrativa de la dirección relativo al mes de octubre se señalaba que se habían estudiado las condiciones y características técnicas en que debían realizarse los dioramas; se habían empezado los estudios teóricos previos para la ejecución del primero de dichos dioramas [Poblet]; y se había procedido a recopilar gran parte de los datos y elementos necesarios para proceder, con las debidas informaciones, a la ejecución de los dioramas. Cfr. «Pautas y planes de trabajo de la sección (1926-27)». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178 (no se indica núm. de folio).

²⁹⁰ Cfr. «Copias de los documentos relativos a la sección. 1926». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178, fols. 93-94.

Junyent conocía perfectamente el lugar pues, como hemos visto con anterioridad, estaba directamente implicado en la campaña que en esos años se estaba realizando para su restauración.²⁹¹ Escogió representar el patio del claustro visto a través de una de las ventanas de la galería, que deja vislumbrar el templete del lavatorio, donde los monjes se lavaban antes de entrar en el refectorio. El 1 de febrero Luis Iglesias, modelista de los talleres artísticos, se desplazó a Poblet «para tomar algunas medidas y datos para la reproducción corpórea de dicho monasterio, que se está ejecutando en los talleres artísticos de la Exposición para figurar entre sus exhibiciones».²⁹² En el mes de mayo debió quedar finalizado, pues ya no se le vuelve a mencionar en la documentación relativa a los avances mensuales.²⁹³

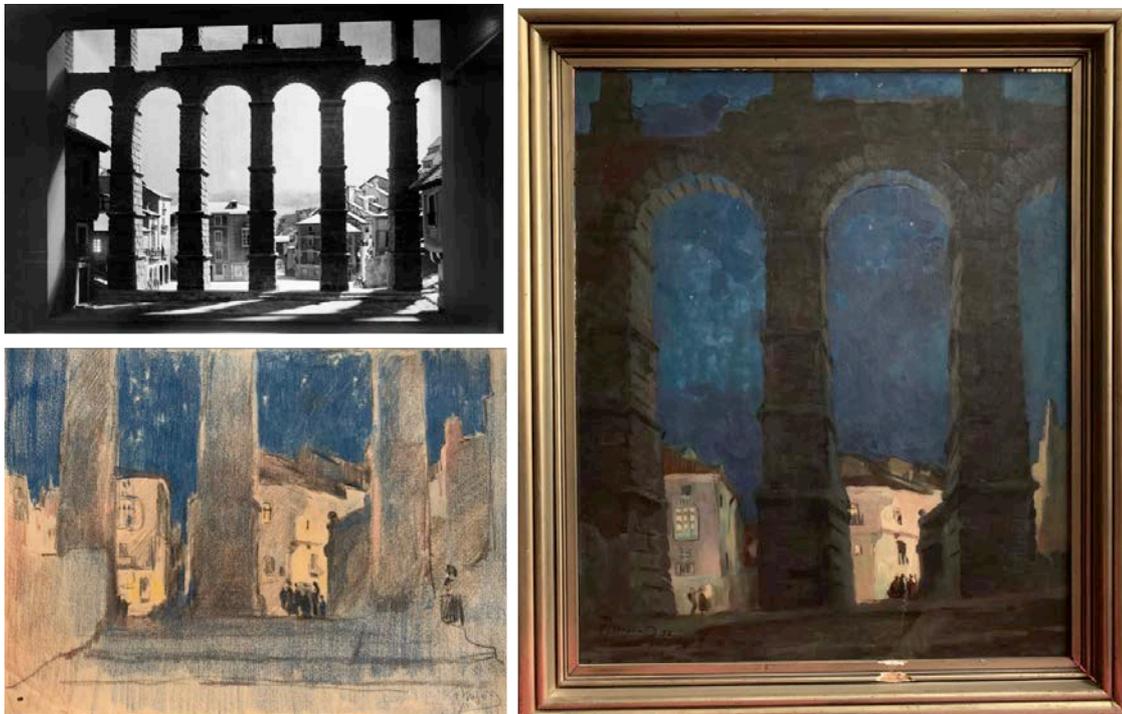


Fig. 417 Fotografía del diorama de Segovia realizado por Oleguer Junyent. Fotógrafo: Gabriel Casas, ANC1-5-N-1044; y boceto y óleo del diorama. Colección Armengol-Junyent.

²⁹¹ En el monasterio de Poblet se conserva una pintura sin datar que muestra el mismo asunto y punto de vista del diorama, por lo que podría haberla ejecutado perfectamente con el motivo que nos ocupa, y que después le adquiriría su gran amigo Eduard Toda, presidente del patronato del monasterio.

²⁹² *Cfr.* «Copias de los documentos relativos a la sección. 1927». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178, fol.128.

²⁹³ *Cfr.* «Pautas y planes de trabajo de la sección (1926-27)». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178 (no se indica núm. de folio).

El siguiente diorama elaborado por Junyent del que tenemos noticia es el de Segovia, ejecutado en los talleres entre junio y agosto de 1927, aunque desconocemos en qué momento visitó la localidad (probablemente aprovechó el viaje anteriormente mencionado realizado por otras poblaciones de Castilla la Vieja en 1926). El diorama está protagonizado por su monumento más emblemático: el Acueducto. Captado de manera espectacular, a través de sus arcadas se vislumbra la Plaza del Azoguejo, antigua sede del mercado. En el estudio del artista se conservan un dibujo sin fechar y un óleo firmado en 1932, probablemente pintados a partir de apuntes para el diorama, que reproducen el punto de vista exacto, con la misma agrupación de personas situadas en los mismos puntos. Se trata de vistas nocturnas, lo que nos inclina a pensar que el diorama también lo era (fig. 417).

En agosto de 1927 Junyent visitó Mallorca –isla que conocía muy bien, pues desde 1919 poseía una casa en Llucacari, donde pasaba temporadas–, y también se desplazó, al menos, a Santillana del Mar, Santo Domingo de Silos y Burgos, para tomar notas y apuntes para los dioramas, que se ejecutaron en los talleres entre octubre de 1927 y abril de 1928; en esos meses también se trabajó en los dioramas de Vitoria y Estella.²⁹⁴

En el caso de Santo Domingo de Silos representó el célebre claustro del monasterio, concretamente la galería norte, esquina con la este, en la que se sitúan los relieves que muestran el Descendimiento y el Entierro y Resurrección de Cristo.²⁹⁵ En el estudio de Junyent se conserva un óleo que reproduce el punto de vista exacto y que constituye uno de los muchos apuntes que tomó (fig. 418). En el caso del otro monasterio de Burgos, el de Las Huelgas, el diorama mostraba un interior, concretamente el coro de la iglesia engalanado con reposteros flamencos del siglo XVI en los que figuraban representados emperadores. Para el de Santillana del Mar, por su parte, escogió plasmar su Plaza Mayor vista desde la calle Juan de Infante, mostrando sus características calles empedradas, sus bellos soportales y sus arquitecturas nobiliarias más representativas, como la torre Don Borja. De Mallorca mostró la monumental catedral de Palma vista desde el puerto, en una original construcción que sitúa al espectador en el muelle, con los mástiles de los pequeños barcos pesqueros en primer plano. El diorama de Vitoria representaba la céntrica plaza de la Virgen Blanca con una vista frontal de su catedral y el de Estella un paisaje característico con el convento de Santo Domingo y la iglesia del Santo Sepulcro, vistos desde el otro lado del río.

²⁹⁴ En noviembre de 1927 se solicitó autorización al comité ejecutivo para obtener los fondos destinados a la ejecución de los dioramas de Estella, Burgos y Mallorca. *Cfr.*: «Copias de los documentos relativos a la sección. 1927». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Caja. 47178, fol. 343-344 y 419.

²⁹⁵ No sería la primera vez que visitó Santo Domingo de Silos con motivo de la muestra, ya que se conserva una postal enviada a Plandiura en julio de 1926 desde el cenobio en la que le manda saludos y le dice que a su regreso les explicará las maravillas halladas. *Cfr.* Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (07/1926). AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-5].



Fig. 418 Fotografía del diorama de Santo Domingo de Silos realizado por Oleguer Junyent. Archivo Armengol-Junyent (izda.) y pintura del artista con el mismo motivo. Colección Armengol-Junyent (dcha.)

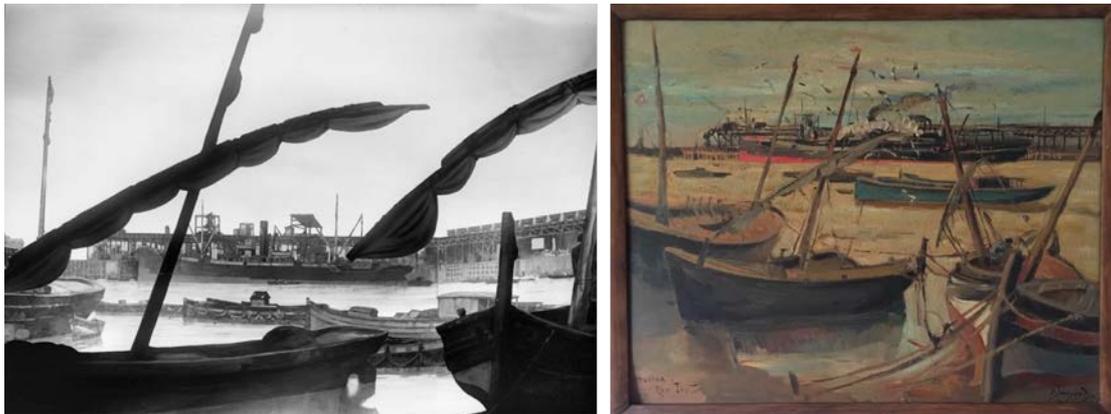


Fig. 419 Izda.: Fotografía del diorama de Huelva realizado por Oleguer Junyent. Fotógrafo: Gabriel Casas. Arxiu Nacional de Catalunya [ANC1-5-N-1009]. Dcha.: Oleguer Junyent. Vista de Río Tinto. Colección Armengol-Junyent (dcha.)

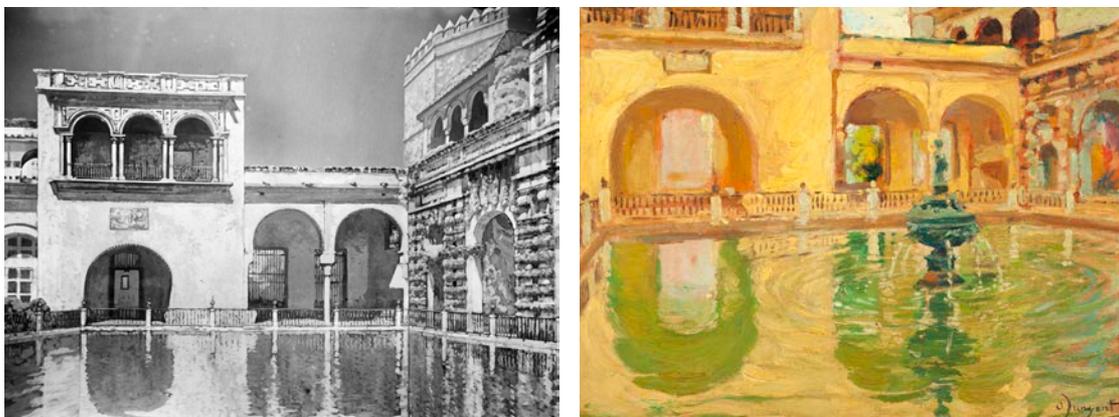


Fig. 420 Izda.: Fotografía del diorama de los Reales Alcázares (Sevilla) realizado por Oleguer Junyent. Archivo Armengol-Junyent. Dcha.: Oleguer Junyent. Pintura del estanque de Mercurio en los Reales Alcázares de Sevilla. Colección particular.

A finales de marzo de 1928, aproximadamente, Junyent inició su viaje por Andalucía, región que recorrió durante el mes de abril. Después continuó su periplo por Castilla la Nueva. Al parecer, no fue un viaje agradable a causa del mal tiempo, lo que dificultó y ralentizó considerablemente el recorrido y con ello la entrega de los dioramas.

Estas incomodidades las puso de manifiesto en sus cartas a Plandiura. Así, el 9 de abril de 1928 Junyent se hallaba en Huelva, buscando inspiración para el diorama que debía representar a esta provincia. No resultó tarea fácil, pues envió una postal a su amigo con una vista del convento de la Rábida en la que le decía: «Amic Plandiura un afectuos saludo; per mes que rodo no trobo res interesant per el diorama. Aquesta tarde visitare el port y molt serà que no trobi res. El temps dolentissim, cada dia plou seguit de tempestas».²⁹⁶ Efectivamente, esa tarde encontró la vista idónea: un paisaje que mostraba el muelle de mineral de la compañía Riotinto. Lo explicaba en otra carta enviada desde su siguiente destino, Sevilla: «[...] accompanyanme un temps infernal; vareig pintar una nota del port en el moment de carregar el mineral de “Rio Tinto”. Despres vareig adonarmen que potser per la importancia historica seria millor pintar “Niebla” [castillo de Niebla], murallas romanes pont roma, mudejar, etc. si disposi de temps encara hi dongui una escapada».²⁹⁷ Parece que, o bien no dispuso de tiempo, o se decantó de todos modos por el paisaje del puerto, pues fue el que finalmente se mostró en el diorama, con una pintoresca panorámica del muelle de Mineral sobre el río Odiel, con barcos en primer plano. Debió tomar numerosos apuntes como era habitual en él, de los que se conserva un bello testimonio en su estudio taller: un óleo datado en ese año que capta la misma vista al atardecer. En él podemos apreciar los matices de luz y color que no se distinguen en la fotografía en blanco y negro del diorama; la calma absoluta es interrumpida por una bandada de gaviotas que emprenden el vuelo (fig. 419).

Tras Huelva, además de a Sevilla, se desplazó a Jaén, Córdoba y Almería. De la primera pintó tres vistas de lugares emblemáticos: los Reales Alcázares, captados desde el estanque de Mercurio (fig. 420); un panorama de la ciudad protagonizado por el célebre puente de Triana, observado desde el muelle por un conjunto de personas representadas como figuras recortadas; y la plaza de toros de la Maestranza, mostrada desde el exterior, con la puerta del Príncipe —entrada principal del recinto—, y con multitud de personas que acuden en sus vehículos a presenciar una corrida. De su paso por Córdoba también nos queda una postal enviada a Plandiura, fechada el 21 de abril de 1928, en la que le explicaba los apuntes que había tomado para el diorama de la ciudad, que representaría la célebre sala hipóstila de la mezquita: «En aquets momens acabo de Córdoba fen dugues notes mes del interior de la Mesquita y del pont de la part oposada del rio. Casi cada dia

²⁹⁶ Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (09/04/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura. [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-40].

²⁹⁷ Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (10/04/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura. [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-41].

plou y per això porto retras, dema al mati surto cami de Jaen y Almeria. Salut».²⁹⁸ De Jaén y Almería no se conserva correspondencia, pero de la primera escogió una imagen de postal típica: la catedral vista desde la carrera de Jesús; de Almería optó por mostrar un barrio popular y pintoresco de la ciudad que años después popularizó el célebre escritor Juan Goytisolo: la Chanca. En este caso, Junyent adoptó un punto de vista original, situando en un primer plano, en un lateral, una de las casas de pescadores características de este barrio; estas casas eran de una sola planta, con una peculiar estructura cúbica y pintadas de colores vivos. Al fondo situó un panorama de la ciudad, en el que destaca el campanario de la catedral, resuelto de manera esquemática. En lo que se refiere a este diorama, podríamos hablar de recreación, pues no mostraba una mirada acorde a la realidad; la ciudad se vería así desde la Alcazaba, pero no desde la Chanca, situada justo a sus pies. Como buen escenógrafo, reconstruyó la escena, adaptándola para mostrar al espectador lo que quería que se viera. Reproduciendo esta misma vista, se conservan dos óleos en el estudio del artista, datados de ese año que nos revelan los colores que presentaría el panorama, en los que la luz es la absoluta protagonista (fig. 421).

De los dioramas dedicados a Castilla la Nueva, Oleguer Junyent llevó a cabo tres: los de Guadalajara, Toledo y Ciudad Real. De esta etapa de su viaje, que siguió al de Andalucía, también podemos realizar el seguimiento a través de la correspondencia. Así, el 27 de abril escribía una carta a Plandiura desde Ciudad Real en la que, junto a otros aspectos, revelaba la vista seleccionada para el diorama, una perspectiva de la Plaza Mayor protagonizada por el ayuntamiento, de la que también se conserva un óleo en su estudio:

Amic Plandiura: Acabo de arribar dintre una tempestat d'aigua ¡valgam la verge del Remey, quin viatge! entre [?] de neumatic i una cuberta al caray, enfi totes les calamitats reunidas. «Ciutat Real» es lo mes antiestetic que imaginava [...] penso ferme una nota de la plasa y l'ajuntament y ab ajuda de la foto farem algo que pugui posar. [...] De aqui penso trasladarme a Toledo [...], luego Madrid y Guadalajara. A no ser el temps dolentissim que m'acompanyat tot el viatge que seria a Barcelona de tots modos a primer de mes hi sere.²⁹⁹

En el óleo, además de los colores, podemos percibir el temporal que se avecina a través de las nubes que se agolpan en el cielo, una atmósfera tormentosa que trasladó al diorama (fig. 422).

²⁹⁸ Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (21/04/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-42].

²⁹⁹ Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (27/04/1928) AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-43]. El edificio del ayuntamiento de Ciudad Real que se muestra en el diorama ya no existe, pues en los años setenta fue derruido y sustituido por un nuevo edificio.

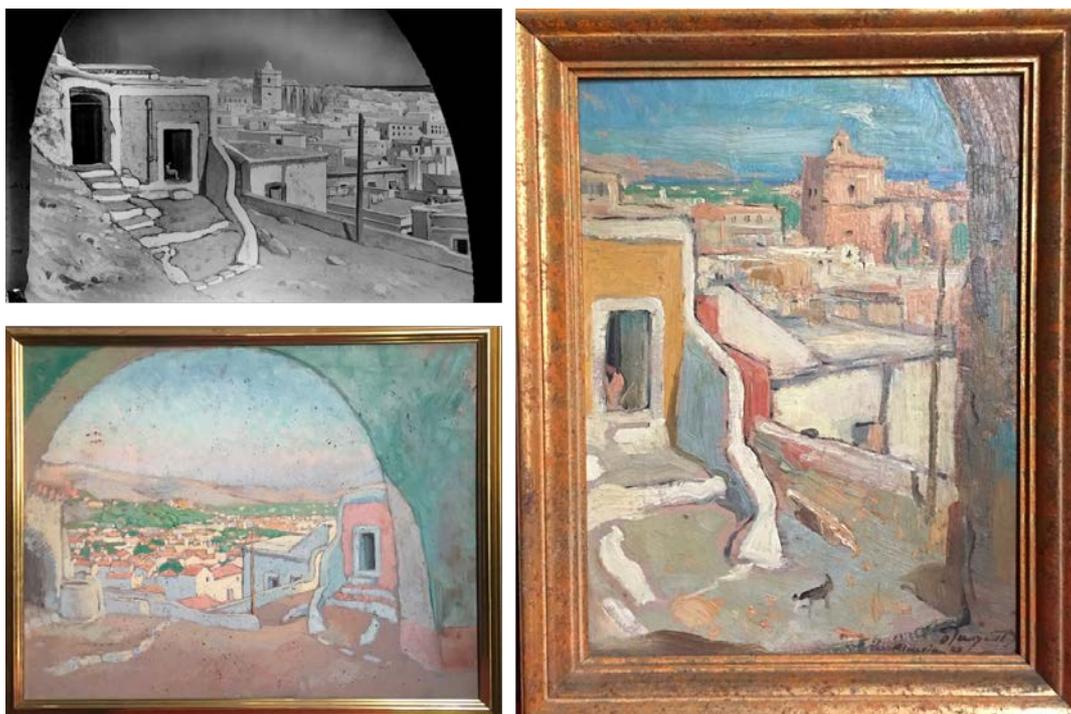


Fig. 421 Fotografía del diorama de Almería realizado por Oleguer Junyent. Fotógrafo: Gabriel Casas. Arxiu Nacional de Catalunya [ANC1-5-N-1020]; y dos óleos con el mismo panorama. Colección Armengol-Junyent.



Fig. 422 Fotografía del diorama de Ciudad Real con el Ayuntamiento, realizado por Oleguer Junyent. Fotógrafo: Gabriel Casas. Arxiu Nacional de Catalunya [ANC1-5-N-1030]; y óleo con el mismo motivo del diorama. Colección Armengol-Junyent.

El 1 de mayo escribía desde Toledo una postal ilustrada con el cuadro de San Bernardino de El Greco: «En aquests moments acabo la nota de Toledo entre pluja i xafecs. Ja sols queda Guadalajara y cap al 5 de maix penso eser a Barcelona».³⁰⁰ De Toledo representó otro de sus monumentos más emblemáticos: el puente de Alcántara y su arco triunfal barroco, tomados desde una perspectiva lateral, *sotto in su*, lo que le proporcionó una mayor grandiosidad, acentuada, a su vez, por las minúsculas figuras que la cruzan y penetran en la ciudad.

³⁰⁰ Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (01/05/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-44].

El 4 de mayo mandó una postal desde Guadalajara que muestra el patio del Palacio del Infantado, precisamente la vista que posteriormente representó en el diorama: «Estimat Plandiura: en aquest moments acabo la impressió de color de Guadalajara, així es que aquesta tarda surto cap a Zaragoza ahon pasaré la nit de cami de Barcelona» (figs. 423 y 424).³⁰¹ Poco después ya estaba otra vez en Barcelona, supervisando la ejecución de esta nueva serie de dioramas en los talleres artísticos. Así, ese mismo mes de mayo se ejecutaron los relativos a Almería, Jaén y Ciudad Real, en junio los de Huelva y Córdoba y en julio se iniciaron los de Sevilla.

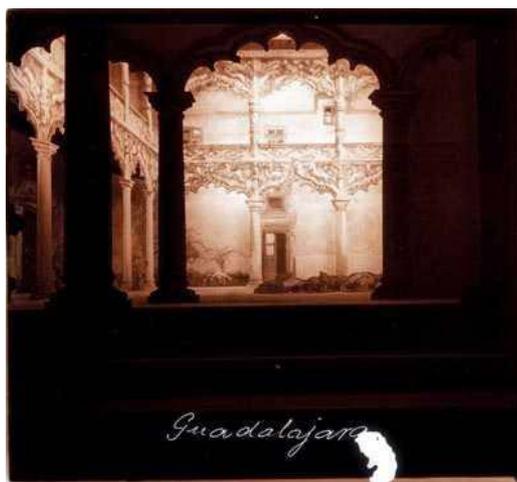


Fig. 423 Anverso y reverso de la postal enviada por Oleguer Junyent a Lluís Plandiura desde Guadalajara. AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo 15-39] (izda.)

Fig. 424 Vista del diorama de Guadalajara de Oleguer Junyent. Fotografía de Joan Fontanillas Ginabreda. Arxiu Nacional de Catalunya [ANC1-726-N-1649] (arriba).

Las siguientes noticias de desplazamientos relacionados con los dioramas son de julio de ese año. Al parecer estaba viajando a Girona «per acabar el cuadro de la catedral que de pas servira per el diorama» cuando sufrió un accidente de tráfico que, si bien podría haber sido muy grave, se quedó en un susto, tal y como relató a Plandiura en una carta enviada desde el Balneario de Vichy Catalan, donde acudió a guardar reposo para recuperarse de las heridas sufridas. En ella se autorretrató con la cabeza vendada y, a su lado, un dibujo en el que reflejó el accidente (fig. 425).³⁰²

³⁰¹ Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (04/05/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-39].

³⁰² «Amic Plandiura, [...] el pasat disapte anaba a Girona per acabar el cuadro de la catedral que de pas servira per el diorama cuan al entrar a Girona enfron dels burots [?] noto que el auto es decantaba a la cuneta al cridar la atenció al chofer sento una topada tan forta que vareig dar contra el repaldo de sayen

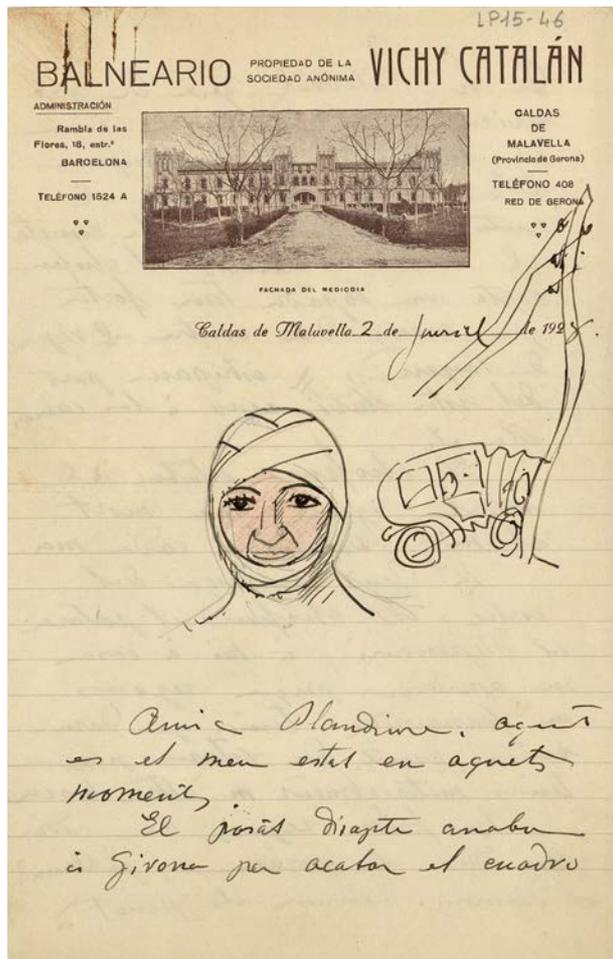


Fig. 425 Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura desde el balneario Vichy Catalan tras el accidente de coche. AHC.B. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo 15-46].

El percance ocasionó un retraso en los trabajos y, además, motivó el aplazamiento de un viaje que tenía previsto realizar a París y a otras ciudades europeas para tratar diferentes aspectos relativos a la Exposición. Una de las cuestiones que debía abordar era la visita a diferentes parques de atracciones para recoger experiencias con vistas al que se quería instalar en el parque de Montjuïc, al que ya hemos hecho referencia. A su vez, debía reunirse con el director del Casino de París para organizar todo lo relativo al montaje de un espectáculo como instrumento de propaganda de la Exposición para el público francés, como después veremos.

estripan part del sota llavi cops a las cames etc. etc. El chofer estaba al sital, igual que mort ab mitj volant a cada ma. La jent ens tregue [?] del coche, el chofer el portaren al dispensari; a mi a casa un operador porque segons un farmaceutic, tenia que darme varios punts de sutura porque tenia materialment una altra boca. La ferida seguix be cada dos dias la curan y pobablement el diumenje treuran els punts. Lo mes greu, que no puc menjar y sols pendre el caldo ab tasa de broc [?]. No vareig poguer anar al telefono porque en aquells moments m cambiaban las gassas. Si desitjeu algo maneu. Fora moure les brassos lo demes esta be. Sou la primera persona que sabeu la britat del fet ya que no vareig dir res a la familia per evitar alarmas. Saluda als companys y maneu sempre. Pd. El chofer no li pasa res». Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (02/07/1928). AHC.B. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-46]; Jordana Mendelson reprodujo la imagen de la carta en su trabajo. Cfr. MENDELSON, J. «El Poble Espanyol/El Pueblo Español (1929)», *op. cit.*, p. 71.

Tras el desafortunado incidente, finalizó el diorama, en el que plasmó una panorámica del monasterio de Sant Pere de Galligants y la catedral, vistos desde el camino viejo de Montjuïc. Parece que le ayudó a concluirlo su amigo Domènec Carles, también funcionario de la exposición: «Dijous varen tenir aquí al amic Carles que li agrada moltíssim el diorama de Girona mirare, si ? avans que estigui be li dona l'últim toc».³⁰³

A finales de julio, ya recuperado del todo, reemprendió su periplo, desplazándose a París, desde donde escribió una postal a Plandiura: «Amic Plandiura. Acabo de cumplir l'encarrec, visto la dama de Elche [...]».³⁰⁴ Probablemente con «cumplir el encargo» se refería a que ya había cerrado el acuerdo para el montaje del citado cuadro teatral que se representaría en el casino, dentro de la revista «Tout Paris». Sin embargo, también podría aludir a que había realizado las gestiones pertinentes para exhibir la célebre escultura íbera en la muestra, que además, como hemos visto, fue la protagonista del cartel que diseñó para la muestra «El Arte en España».

Mientras, en los talleres se trabajaba en la realización de los dioramas de Sevilla, Toledo y Guadalajara, concluidos en octubre, junto con el de Girona.

A partir de ese mes ya no tenemos más noticias en relación a la confección de los dioramas, pues la documentación que hace referencia al ritmo de los trabajos se interrumpe en este punto. Los únicos dioramas de los que no hemos localizado ningún dato referente a los viajes y su confección son los relativos a Palencia, Valladolid, Alicante, Salamanca y Santes Creus, en Tarragona. El diorama de Palencia estaba totalmente protagonizado por la fachada principal de su catedral; el de Valladolid, siguiendo la línea del diorama de Poblet, era una vista tomada desde la galería del piso superior del claustro del colegio de San Gregorio, con sus sobresalientes arcadas profusamente decoradas; el de Alicante mostraba el célebre palmeral de Elche, representado en perspectiva con sus barracas típicas; el de Salamanca mostraba una vista panorámica de la ciudad desde el río Tormes, en cuyo centro destaca la imponente presencia de su catedral; y el de Santes Creus constituye un original punto de vista de la plaza de San Bernardo Calvó, con la fuente homónima en primer plano y la fachada del monasterio al fondo, cerrando la composición.

Al ser funcionario de la exposición, los dioramas diseñados por Junyent fueron realizados en los talleres artísticos siguiendo un procedimiento semejante al de los cuadros históricos. También fue un trabajo muy laborioso que implicó a numerosos operarios.

³⁰³ Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (06/07/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-49]. Carles probablemente se trata del pintor Domènec Carles, buen amigo de Junyent y miembro de la asesoría artística de la exposición.

³⁰⁴ Postal de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (02/08/1928). AHCB. Fondo Lluís Plandiura. [LP 5D. 54-5. Legajo: 15-50].

Como hemos visto, a medida que se iban seleccionando las vistas en los distintos viajes, se procedía a materializarlas bajo la supervisión del artista, que intervenía en la realización de los de su autoría, para garantizar «el buen efecto artístico que se haya propuesto».³⁰⁵ El resto de artistas contratados, en cambio, los llevaron a cabo en sus respectivos talleres y presentaban el trabajo una vez finalizado.

Gastos ocasionados para la ejecución de los «Dioramas»
desde su comienzo hasta el 4 de febrero de
1 9 2 8.

Dioramas	Materiales	Jornales	Viajes	Total pesetas.
	Pesetas	Pesetas	Pesetas	
Poblet	808'75	2.322'50	761'50	3.892'75
Segovia	788'15	2.917'50	1.064'55	4.770'20
Burgos	526'10	1.226'--	---	1.752'10
Estella	260'65	524'--	---	784'65
Mallorca	722'15	803'--	---	1.525'15

Joaquín Montaner

Fig. 426 Documento que muestra los gastos ocasionados para la ejecución de los dioramas desde su comienzo hasta el 4 de febrero de 1928. AHCB. Fondo Lluís Plandiura [5D. 54-5-LP17-27].

En cuanto al coste de realización, inicialmente se partía de un presupuesto de 3.000 ptas. por diorama, cantidad prefijada en las condiciones del encargo realizado a cada artista.³⁰⁶ En el caso de los dioramas que nos ocupan, no obstante, dicha cantidad prácticamente fue superada en todas las ocasiones. Se conserva un documento firmado por Joaquín Montaner en el que figuran los gastos relativos a cinco de los dioramas ejecutados por Junyent, concretamente los de Poblet, Segovia, Burgos, Estella y Mallorca (fig. 426).³⁰⁷

³⁰⁵ Cfr. AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Expediente: «Copias de los documentos relativos a la sección. 1927». Caja. 47178, fol. 189.

³⁰⁶ Cfr. AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Expediente: «Gral de la Sección de Arte». Caja. 47178 (no se indica núm. de folio). En este expediente hay diversos escritos de Joaquín Montaner dirigidos al director de la Exposición Internacional confirmando la recepción de los diversos dioramas por parte de los artistas y su conformidad con los mismos, solicitando el permiso para realizar el pago.

³⁰⁷ Cfr. «Gastos ocasionados para la ejecución de los Dioramas desde su comienzo hasta el 4 de febrero de 1928». AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-27]. Es interesante, a su vez, mencionar otro documento en el que figuran los nombres de las empresas proveedoras de materiales para su ejecución: Hijo de Antonio Sanz Benito, materiales para instalaciones eléctricas; Hijos de Esteban Bachs, papeles y cartones; Hijos de Joaquín Jover, comercio de maderas; Monguió y Scharlau Suc. pinturas y

En el importe total de los gastos se incluían los materiales empleados, los jornales de los operarios de los talleres y los viajes. No se consideraban los honorarios de Junyent, pues estos estarían incluidos en el salario que recibía como funcionario de la exposición. El más caro de todos ellos fue el de Segovia, con un coste de 4.770, 20 ptas. Curiosamente, y pese a que en la documentación se refleja que Junyent viajó a dichas poblaciones, en los casos de Burgos, Estella y Mallorca no se incluyen gastos de viaje.

No cabe duda de que los recursos de todo tipo movilizados para la concepción y realización de los dioramas contribuyeron a que se convirtieran en una de las muestras más destacadas y visitadas del Pueblo Español, al igual que ocurrió con los cuadros históricos en la exposición «El Arte en España». Lamentablemente, los dioramas del Pueblo Español tampoco se han conservado. Por fortuna, la documentación, las fotografías y las reseñas de la época nos han permitido recuperarlos y darlos a conocer como un notable testimonio de la museografía de una época.

7.2.3 *Le village espagnol* en el Casino de París

Una de las acciones publicitarias de la Exposición Internacional más desconocidas y, sin embargo, de las más interesantes fue el montaje de un cuadro breve para ser representado en el Casino de París. Se tituló *Le village espagnol* y se representó dentro de la revista *Tout Paris*, como un cuadro más de los cuarenta y cinco que la integraban [cat. 48].

A finales de julio de 1928, tras haberse recuperado del aparatoso accidente de tráfico que sufrió, Junyent se desplazó a París para tratar todo lo relativo a los preparativos del número y las condiciones del contrato. El Casino tenía previsto estrenar la citada revista el 21 de octubre de 1928, por lo que el tiempo apremiaba. Gracias a la correspondencia conservada podemos seguir las negociaciones que llevó a cabo Junyent con León Volterra, empresario del Casino.³⁰⁸

El 27 de julio Junyent escribió una carta a Santiago Trías comentándole las impresiones recibidas tras el primer encuentro para tratar el asunto:

barnices; Carreras S.A., maderas chapadas; Enrique Cardona, metales y vidrios. *Cfr.* AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-28]. Igualmente se conservan las nóminas de los operarios de los talleres encargados de la ejecución, de enero a marzo de 1928, así como de los gastos efectuados en los materiales. *Cfr.* AHCB. Fondo Lluís Plandiura [LP 5D. 54-5. Legajo: 17-29]. Las nóminas de los operarios sumaban un total de aproximadamente 3.000 ptas. semanales.

³⁰⁸ Llama la atención que Junyent informaba a través de cartas escritas en castellano a Santiago Trías y al Marqués de Foronda –director de la Exposición–, y en paralelo escribía a Lluís Plandiura cartas en catalán explicándole las mismas cuestiones, pero en un tono mucho más informal, lo que denota claramente la confianza y estrecha amistad que tenían. Junyent compartía con él su afición coleccionista y también le asesoró en varias de las adquisiciones de obras de arte, al igual que hizo con Cambó. A su vez, le vendió piezas medievales de su propia colección (Plandiura podía ser muy persistente cuando anhelaba poseer una determinada obra) y le restauró otras que el coleccionista compraba por su cuenta. Este también era uno de los propietarios del Hotel Colón –cuya bodega andaluza decoró Junyent en 1929–, además de «presidir» la peña de artistas que se reunía a comer los sábados, de la que eran miembros Junyent, Utrillo y el anticuario Valenciano, entre otros.

Estimado amigo: Tan pronto como llegué a esta me entrevisté con el Sr. Dehillote³⁰⁹ para tratar el asunto encomendado por Vds. Dicho Sr. me ha dado todas las facilidades y por la impresión que he sacado de esta primera entrevista, creo que podremos montar en el Casino de París un número que esté a la altura bajo todos los puntos de vista de la Exposición de Barcelona; algo que salga de lo vulgar y que por lo mismo atraiga al buen público de París y en el que la réclame esté hecha de forma que pase desapercibida. Seguidamente hablé con el Sr. Volterra [...]. En lo que no está completamente de acuerdo [...] es en la forma de pago señalada por Vd., esto es que desearía que se le abonara el 50% en el momento de cerrar contrato, un 25% a los tres meses de representarse el número y el restante 25% a los seis meses. Pero como de ello, así como de los demás puntos de vista hemos de tratar nuevamente, escribiré a Vd. posteriormente puntualizando las condiciones propuestas por el Sr. Volterra. La forma de pago propuesta por el Sr. Volterra se apoya en que dicho Sr. manifiesta tener que pagar al contado la mayor parte de gastos para la representación. Por otra parte, el Sr. Volterra se compromete a montar dicho número con todo esplendor, no mirando a los gastos que la presentación del mismo representará. En cuanto a la contingencia de que el cuadro representando la Exposición de Barcelona fuese retirado de la revista después de unos meses de representación no creo que exista peligro por este lado, pues la revista a la que asistí ayer en el Casino de París, hace más de un año que se estrenó y desde luego se representa con los mismos cuadros con que fue estrenada sin modificación alguna. Durante la entrevista con el Sr. Dehillote, este me esbozó algunos planes de propaganda que creo podrían interesar a Vd. y que serían eficaces para el éxito de nuestra réclame en el extranjero. Uno de ellos es la publicidad del Certamen Barcelonés por medio del cinema a bordo de los barcos que hacen la travesía de América a Europa, así como en los diarios de a bordo, que el pasaje no deja de leer y que estando ya de viaje para el Continente Europeo se sentiría interesado por visitar la Exposición. El mismo Sr. Dehillote proporcionaría un presupuesto de gastos y todos los datos necesarios. Otra idea que también me parece aprovechable es la réclame en los «Journaux Illustrés» de los cinemas de París [...].³¹⁰

En los siguientes días Junyent se reunió con el «regisseur»³¹¹ del Casino de París para enfocar la forma de presentación del cuadro de la Exposición de Barcelona en la revista. En una carta enviada el 4 de agosto al Marqués de Foronda le expuso las conclusiones a las que habían llegado:

Después de haber estudiado el ambiente en que debe desarrollarse la mencionada revista y de haber pulsado la opinión del empresario y «regisseur» del Casino de París hemos determinado presentar en primer término un telón y rompimiento como franco anuncio de la Exposición de Barcelona, en el que siempre dentro del mejor buen gusto se vería representada la Exposición con sus edificios y palacios y una vista de la ciudad con el puerto; en lontananza se aperibiría la vista del pueblo español que creo yo sería de gran

³⁰⁹ Pierre Dehillote, redactor del diario *Le Temps*.

³¹⁰ Carta de Oleguer Junyent a Santiago Trias (28/07/1928). Archivo Armengol-Junyent.

³¹¹ Director del escenario.

efecto por su contraste con la gran ciudad; seguidamente vendría la mutación y aparecería un pueblo español en plena fiesta con todo el colorido y la alegría peculiar del pueblo latino, y en la plaza del mismo se bailarían a la derecha del escenario, al son de una copla catalana de sardanas, el baile típico de nuestra región, mientras por las escaleras de una fuente monumental que se vería en el fondo y a la izquierda del escenario, descenderían muchachas vestidas con los trajes típicos de la región vasca, valenciana, aragonesa, andaluza, etc. y cuando parara la danza catalana, varias parejas de cada una de las mencionadas provincias ejecutarían, a su vez, bailes tradicionales. Es mi parecer que esta amalgama de trajes había de ser de gran efecto escénico, sin olvidar que las parejas serían conducidas a la escena por carros engalanados y caballerías enjaezadas en la forma típica tan pintoresca. No sé si mis numerosas ocupaciones me permitirán pintar las decoraciones y telón para el mencionado número, como sería el deseo de los Sres. interesados en París, pero en todo caso, y desde luego, sería yo quien pintaría las maquetas para los mismos y dibujaría los trajes para los artistas, vigilando su buena ejecución, pues sería sensible exponerse a caer en una «espagnolade» cuando tengo la convicción que podemos obtener un éxito con la presentación de un cuadro adecuado a la importancia del Certamen en nuestra ciudad.³¹²

Las negociaciones se desarrollaron magníficamente, pues el 2 de agosto se firmó el contrato entre la Exposición de Barcelona y León Volterra. Sin duda el dominio del francés de Junyent y su conocimiento del mundo de la escena facilitaron las cosas, pero también ayudó su personalidad afable. No en vano, aunque no deja de ser anecdótico, días después Volterra le invitó a cenar en compañía de su esposa —que al parecer también estaba activamente implicada en la organización de las revistas del Casino— y del «régisseur». A pesar de que la cena tenía por objeto seguir planeando la forma artística que debía darse al cuadro, no deja de ser una muestra de que entre Junyent y el empresario hubo buena sintonía.³¹³ En el citado contrato se especificaba que:

[...] por el precio acordado de 90.000 ptas. a pagar por la Exposición de Barcelona a Mr. León Volterra [...] este se comprometía a representar durante los meses de octubre de 1928 a septiembre de 1929, y en cada representación de la revista, un cuadro sobre Barcelona y la Exposición. El cuadro, de una duración mínima de 15 minutos, se dará en el segundo número del II acto. El cuadro debe ser compuesto de acuerdo con el asesor artístico y pintor de la Exposición M. Olegario Junyent y todos los costes de decorados, trajes, música, artistas y todo tipo de gastos están a cargo de M. Volterra. La suma de 90.000 pesetas se pagará de la siguiente manera: 50% el 15 de agosto; 25% el 1 de febrero de 1929 y 25% el 1 de agosto de 1929. Si la revista fuera, por razón de fuerza mayor, interrumpida antes del mes de agosto o el cuadro retirado antes del fin de la revista, el último pago será reducido proporcionalmente. M. Volterra se compromete a encargarse de la publicidad en los programas y salas de espectáculos bajo su control,

³¹² Carta de Oleguer Junyent al Marqués de Foronda (04/08/1928). Archivo Armengol-Junyent.

³¹³ La anécdota de la cena se la explicó Junyent a Santiago Trias en una carta escrita el 10 de agosto. La carta se conserva en el archivo Armengol-Junyent.

especialmente en el Casino de Paris, a favor de la Exposición de Barcelona, sin suplemento de precio alguno.³¹⁴

A su vez, el 7 de agosto se firmó el acuerdo conforme al que Junyent se comprometía, por su parte, a realizar las maquetas del decorado por la suma de 2.500 ptas., y tres días después también se pactó que por el diseño de los figurines percibiría 1.000 ptas.³¹⁵ Aunque en un principio se acordó que Junyent también se encargaría de ejecutar el decorado, finalmente esta tarea se delegó a uno de los pintores escenógrafos del Casino, pues Oleguer estaba sobrecargado de trabajo. No en vano, antes de partir hacia Holanda a mediados de mes –donde debía buscar atracciones para incluir en el referido parque de Montjuïc–, tuvo que dibujar a toda prisa los figurines, tal y como explicó a Plandiura:

Avans d'ahir em proposava sortir cap a Amsterdam [sic.] pro aquesta gent es van esbarar tant quant varen sapiguer que m'en anava sense haber dibuixat abans els figurins que no vaig tenir més remei que desistir del meu propòsit i posar-me immediatament a la feina per poder dar feina als tallers, perque aquesta part d'els trajos els tenia molt preocupats, pues hi ha moltíssima feina a confeccionar tants vestits. Hem quedat entesos ab el Sr. Volterra que jo els hi faré las maquetas per a la decoració i ells las faran pintar a Paris, en quant als figurins hi estic com vos dic treballant ab tota pressa, hi quedaran enllestits desseguida.³¹⁶

Parece que el 31 de agosto aún no había concluido parte del trabajo, pues recibió una carta de Volterra en la que le reclamaba con urgencia el envío de las maquetas, pues sin ellas no se podía avanzar en la ejecución del cuadro, ya que los bocetos con los que contaban no eran suficientes. El 3 de septiembre Junyent se apresuró a enviar la práctica totalidad del material a París, a falta del boceto del telón y el rompimiento, además de dos figurines, que prometió remitir enseguida:

J'ai le plaisir de vous remettre per colis racommandé la maquette du décor pour le tableau espagnol, ainsi que les dessins de tous les costumes, y compris ceus que des «gigantes» (manequins gigantesques comme leur nom l'indique) et qui, je crois, ajouteront du caractère à l'ensemble, vu que les «gigantes» figent dans totes les fetes typiques de l'Espagne. Dans la maquette du décor vous verrez que je n'ai fait que peindre quelques'uns des détails de celui-ci, laissent a votre meilleur opinion de les faire en relief si vous croyez qu'ils seraient mieux comme ça. De mon coté, je vous coinsellerais de faire une petite rampe partant du décor du fond jusqu'au practicable, ce qui rehausserait les personajes et l'ensamble y gagnerait. Le décor représente la place publique d'un village de l'Espagne inconnue. Si vous aviez quelque doute sur certains

³¹⁴ Copia mecanografiada del contrato entre la Exposición de Barcelona y «Establecimientos Volterra». Archivo Armengol-Junyent. Traducido del francés al castellano por la autora.

³¹⁵ Documentos conservados en el archivo Armengol-Junyent.

³¹⁶ Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (09/08/1928). Archivo Armengol-Junyent. En una carta enviada al día siguiente, en la que le reiteraba la misma información le decía al final de la misma «A pesar del trágul no deixo de vista que si surt alguna taula románica també vos la compraría, i faig el que diuen vulgarment els castellans “un ojo al caldo y otro a las tajadas”». Carta de Oleguer Junyent a Lluís Plandiura (10/08/1928). Archivo Armengol-Junyent.

détails au momento de mettre en place le tableau, je suis a votre disposition pour toute information necessaire. Vous trouverez l'échelle de réduction du décor sur la plante de celui-ci, néamoins, si j'ai comis quelque erreur de calcul, votre peintre scénographe habitué au Casino pourra le rectifier. J'ai ajouté aux déssins des costumes régionaux, la maquette pour un costume fantasie, représentant la ville de Barcelonne et qui pourrait etre richement exécuté. Je suis en train de finir l'esquisse du rideau et de la rupture que je vous enverrai un des ces jours. J'ajouterai encore deux esquisses de costumes en plus, pour que vous puissiez choisir entre ceux-ci et les autres envoyés auparavant. Je me ferais un plaisir de vous envoyer un petit résumé de la façon dont je conçois le tableau. Je crois qu'avec le matériel envoyé vous pourrez mettre en place le spectacle, et vous promets d'envoyer incéssamment le peu qui reste [...].³¹⁷

El «resumen» que adjuntó Junyent, eran una suerte de acotaciones del cuadro, pues en él explicaba el aspecto que, en su opinión, debía tener la escena, así como el movimiento escénico, por lo que constituye un documento de gran interés, al ofrecernos la versión más definitiva del mismo –que no sufrió prácticamente variaciones con respecto al planteamiento original–. En este sentido, cabe destacar la labor de Junyent no sólo como escenógrafo sino como autor de la trama del cuadro en sí.

En primer lugar, señalaba que antes de levantar el telón se tenía que explicar al público que iba a ser transportado, por un instante, a España y a su Exposición Internacional. El telón que había concebido representaba la vista general de la Exposición durante la noche, con los edificios profusamente iluminados y, a lo lejos, el conjunto del Pueblo Español. Mientras el público estuviese ocupado mirando en el telón el panorama de la Exposición, la música popular de la «copla» comenzaría a escucharse desde el interior. Al levantarse el telón, aparecería el conjunto del pueblo español y las bailarinas y bailarines catalanes danzarían una sardana al ritmo de la «copla»; por su parte, el grupo de bailarinas andaluzas descenderían las escaleras que conducen a la fuente instalada al lado izquierdo de la escena, balanceándose graciosamente con sus jarras. Mientras tanto las comparsas aragonesas y las lagarteranas avanzarían lentamente por el centro de la escena hasta ocupar el lugar en el que se bailaba la sardana y comenzaría la jota aragonesa y la danza lagartera. Si hubiera tiempo, se podría bosquejar una «gallegada» al son de la gaita, una jota valenciana y una danza andaluza. Cuando los distintos grupos regionales hubieran bailado sus danzas típicas, continuarían ejecutando los motivos plásticos, mientras el grupo catalán llevaba a cabo de nuevo algunas medidas de la sardana para dar lugar a

³¹⁷ Carta de Oleguer Junyent a Léon Volterra (03/08/1928). Archivo Armengol-Junyent. La parte restante de material la envió el 13 de septiembre, tal y como confirmó Junyent en una carta dirigida a uno de los autores de la revista, Jean Leseyeux, en la que se manifestaba sorprendido por no haber recibido ninguna respuesta a sus cartas por parte de Volterra confirmando la recepción del envío anterior. Le pedía, a su vez, noticias acerca de cómo evolucionaban los preparativos del cuadro y se ponía a su disposición ante cualquier duda sobre la confección de los trajes u otras cuestiones que se les pudiesen plantear. *Cfr.* Carta de Oleguer Junyent a Léon Volterra (13/09/1928). Archivo Armengol-Junyent. Debieron cruzarse las cartas, pues el día 11 de septiembre el secretario del Casino, escribió a Junyent en nombre de Mme. Volterra confirmando la recepción de los diseños y el teatrín; carta que también se conserva en el fondo documental de Junyent.

seguir escuchando la música estridente de la «copla». Entre los intervalos de los distintos ballets se podría escuchar un diálogo o un verso sobre Barcelona. Al final del cuadro los «gigantes» que habrían presidido la fiesta delante del edificio del ayuntamiento comenzarían a bailar al son de las gaitas así como todo el resto de la compañía con gran estruendo. En ese momento también se podrían hacer sonar las campanas como es habitual en las fiestas de pueblo. Al final del resumen, Junyent pedía a Volterra que en beneficio mutuo no suprimiese ningún detalle típico que diese carácter al conjunto, pues es precisamente eso lo que contribuiría al éxito al cuadro.

Lamentablemente no hemos localizado ninguno de los figurines diseñados por Junyent. En cambio, sí que se conservan en su fondo documental dos bocetos –uno de ellos dibujado a plumilla y el otro acuarelado [cat. 48, núms. 1 y 2]– en los que aparece representada la escena final del cuadro, reflejando ese ambiente de total algarabía descrito por Junyent, con todos los personajes en escena bailando animadamente al son de la música de la banda, representada a la derecha. Igualmente se conserva un cartel anunciador con el mismo motivo, en el que se observa el festival multicolor generado por la multitud de danzantes vestidos con trajes regionales y que llevado a la escena, sin duda provocaría un gran efecto (fig. 427). Por otro lado también existe una fotografía del teatrín representando la plaza de un pueblo español que aparece al levantarse el telón, que también destacaría por su riqueza cromática (fig. 428). En ella se aprecian claramente las diferentes partes componentes del decorado: el visual de la izquierda con la fuente y la escalera practicable a sus pies; y a la derecha otro visual con la fachada del Ayuntamiento, también practicable, enarbolando la bandera española. Al fondo, el telón representando diversos modelos arquitectónicos característicos del territorio español, así como una torre con una puerta de acceso a otra plaza de la que se vislumbran algunas casas. Finalmente, se conserva el plano de implantación con la disposición de los elementos [cat. 48, núm. 3].

Por otro lado, en un anticuario de Barcelona hemos localizado el programa de la revista (fig. 429), en el que se detallaban los diversos profesionales implicados en la puesta en escena. Figuraban como autores de la revista Albert Willemetz Saint-Granier y Jean Le Seyeux. La dirección escénica corría a cargo de André Bay. La música era del célebre compositor almeriense José Padilla, afincado en París en aquellos años, donde cosechaba grandes éxitos en los principales locales.³¹⁸

³¹⁸ Inicialmente, el Marqués de Foronda tenía el deseo de que se adaptasen fragmentos de otros compositores españoles célebres, pero pronto se desistió de esa idea. Así, el 30 de julio, en una de las cartas enviadas por Junyent a Santiago Trias le explicaba: «Referente a la música, creo difícil poder adaptar a este cuadro trozos de Albéniz, Granados y Falla, como era el deseo del Marqués de Foronda, principalmente por la premura de tiempo, y según opinión del «régisseur» y de Mr. Dehillote, sería mejor encargarla al maestro español Sr. Padilla, quien se ha especializado en cuadros de revista y ha obtenido grandes éxitos con la «Violetera», «Valencia» y «El Relicario». Carta de Oleguer Junyent a Santiago Trias (30/07/1928). Archivo Armengol-Junyent.

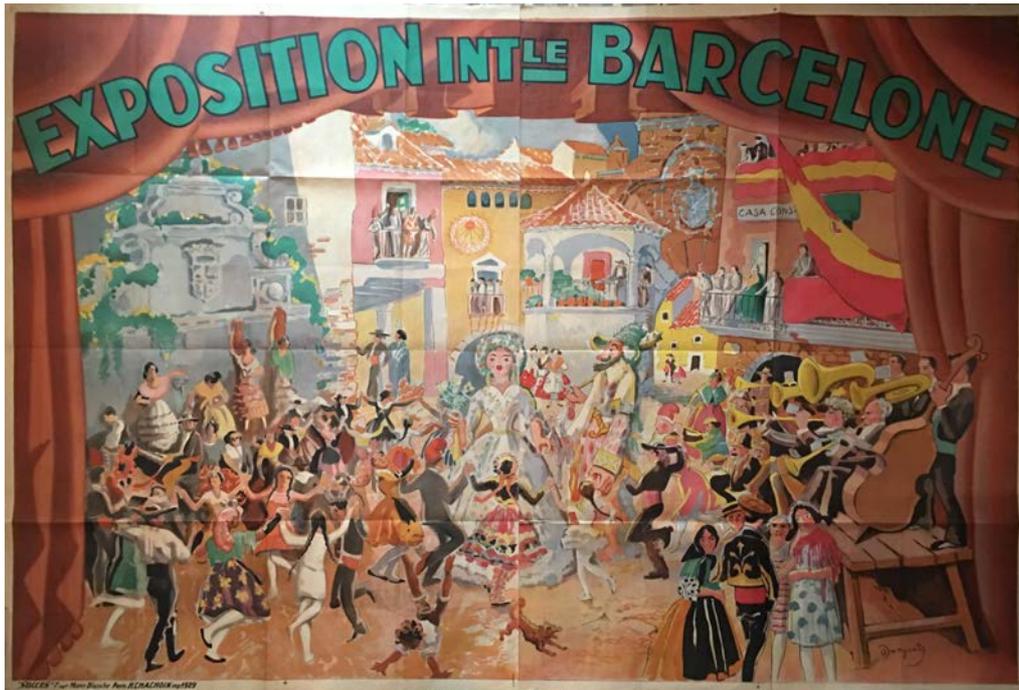


Fig. 427 Oleguer Junyent. Cartel anunciador del cuadro *Le village espagnol* estrenado en la revista *Tout Paris* en el Casino de Paris el 21 de octubre de 1928. Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 428 Fotografía del teatrín del cuadro *Le village espagnol* concebido por Oleguer Junyent y estrenado en la revista *Tout Paris* en el Casino de Paris el 21 de octubre de 1928. Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 429 Anuncio del cuadro *Le village espagnol* dentro del programa de la revista *Tout Paris* del Casino de Paris (1929). Programa propiedad de «Isabel Aragó antigüedades».

De la confección de los trajes diseñados por Junyent se encargó «Ateliers Antoinette». Fueron multitud los artistas participantes, destacando especialmente la artista Odette Florelle representando a Barcelona.

En una entrevista realizada a Oleguer Junyent en 1930 en *La Veu de Catalunya* se le preguntó acerca de su trabajo para la Exposición, y su respuesta constituye un resumen ideal de su aportación a la muestra:

Es cosa sabuda que Oleguer Junyent és un dels homes que amb més intensitat i més amor ha treballat en l'actual Exposició de Barcelona. Però per més que tothom ho sàpiga, hem volgut que ell mateix ens donés algún detall de la seva aportació al nostre Certamen. —A l'Exposició fa catorze anys [sic.] que hi sóc— ens diu —i ja tinc ganas que s'acabi. —Us dona molta feina? —En un lloc com l'Exposició, per al qui vol treballar, sempre n'hi ha de feina. I jo vull que s'acabi per dedicar-me a la pintura. —Que hi heu fet a l'Exposició? —Que hi he fet? A part d'intervenir com assessor a les festes que hi ha estat celebrades, he construït vint-i-cinc diorames. El quadre dels Reis Catòlics també és meu. També hi tinc la millor tela que, al meu entendre, he pintat: és la processó del Corpus de Girona [fig. 430]. A més, a la Secció d'Escenografia hi ha els bocets de totes les meves obres. De la meva col·lecció d'arquetes n'hi vaig trametre quaranta, la majoria arquetes catalanes, molt rares. Es a dir, he tramès a l'Exposició el millor que tinc.³¹⁹

³¹⁹ NAVARRO, J. «Oleguer Junyent ens parla de la seva exposició i d'altres coses», *La Veu de Catalunya*, op. cit.



Fig. 430 Oleguer Junyent, *Corpus de Girona* (1928). Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 011020).