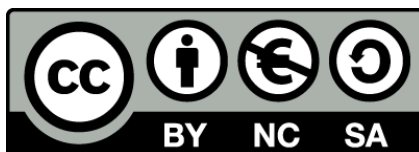




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Josep Llimona i el seu taller

Natàlia Esquinas Giménez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartirlqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartirlqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

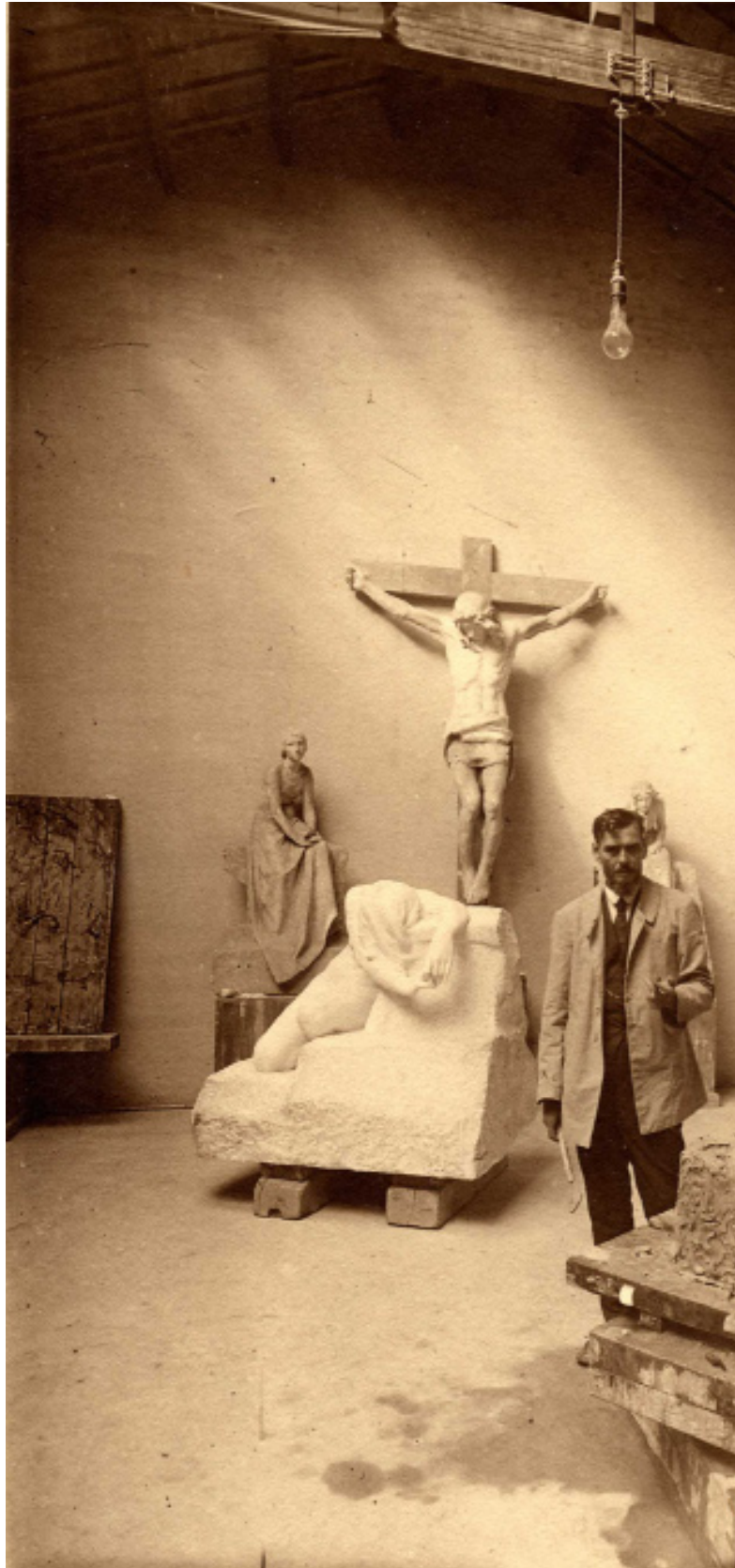
JOSEP LLIMONA I EL SEU TALLER

Natàlia Esquinas Giménez

Tesi doctoral dirigida per la
Dra. Cristina Rodríguez Samaniego

Tutora: Dra. Teresa-M. Sala Garcia

Programa de Doctorat:
Història i Teoria de les Arts
Pla d'execució: 2010-2016
Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona
Octubre 2015



Algunes imatges han estat suprimides d'aquesta versió digital per
qüestió de drets

JOSEP LLIMONA I EL SEU TALLER,
per Natàlia Esquinas Giménez

ÍNDEX

BLOC I. INTRODUCCIÓ. EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT	11
1 Introducció	13
1.1 Presentació. El perquè de tot plegat.....	13
1.2 Objectius.....	15
1.3 Metodologia.....	18
1.3.1 Algunes breus consideracions a tenir en compte abans de continuar.....	21
2 Estat de la qüestió	22
2.1 Sobre Josep Llimona.....	22
2.2 Sobre els seus deixebles.....	33
3 Agraïments	35
BLOC II. JOSEP LLIMONA I BRUGUERA (1863-1934)	41
4 Vida	43
4.1 El naixement d'un artista (1873-1889).....	47
4.1.1 Els inicis. Primers anys de formació. Llotja (1873-1879).....	47
4.1.2 Pensió Fortuny. Medievalisme a Roma (1879-1883).....	48
4.1.3 Tornada a Barcelona. Els primers encàrrecs. L'Exposició Universal (1883-1889)..	51
4.2 La consolidació de l'escultor (1890-1900).....	55
4.2.1 La fi d'un segle. L'Eclosió d'un artista. La creació d'una família (1890-1901).....	55
4.2.2 L'Exposició General de Belles Arts de Barcelona. El simbolisme llimonià (1891).	56
4.2.3 El Cercle Artístic de Sant Lluc. Primera exposició col·lectiva (1893).....	56
4.2.4 II Exposició de Sant Lluc. Crítiques negatives (1895).....	58
4.2.5 III Exposició de Sant Lluc. <i>La Primera Comunió</i> (1897).....	59
4.2.6 IV Exposició de Sant Lluc. Bisbes catalans (1899).....	60

4.2.7 “Exposició d’Art Íntim”. Els dibuixos escultòrics de Llimona. Un triomf (1900)...	61
4.2.8 «Els objectes d’art den Josep Llimona» (1900).....	62
4.3 Un artista de renom (1901-1920).....	64
4.3.1 La mort de Mercè Benet. Encàrrecs funeraris (1901).....	64
4.3.2 La culminació d’una carrera. <i>El Monument al Dr. Robert</i> (1903-1910).....	66
4.3.3 El nu femení. La V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona (1907)....	67
4.3.4 Una evolució constant (1910-1919).....	69
4.4 La culminació d’una carrera (1920-1934).....	77
4.4.1 Un mestre admirat. Els primers homenatges (1920).....	77
4.4.2 Viatge a l’Argentina. Reconeixements internacionals (1925).....	79
4.4.3 Inicis dels anys 30. Un darrer homenatge al Treball (1930).....	80
4.4.4. President de la Junta de Museus (segona etapa). Novetats definitives en el desenvolupament dels museus barcelonins (1931-1934).....	81
4.4.5 La Mort (27 de febrer de 1934).....	82
5 Obra	85
Una primera introducció.....	85
5.1 La figura femenina.....	89
5.1.1 La Verge Maria. El model sagrat.....	90
5.1.1.1 La Verge Maria.....	91
5.1.1.2 La Mare i el Nen.....	92
5.1.1.3 La Mare de Déu.....	96
5.1.1.4 Altres Santes.....	97
5.1.2 <i>Modèstia</i> i l’inici del simbolisme.....	98
5.1.2.1 <i>Modèstia</i>	99
5.1.2.2 Les reproduccions (Hoyos, Esteva i Cia).....	101
5.1.3 L’explosió del simbolisme. El <i>Desconsol</i>	103
5.1.4 “Els castos nus de Josep Llimona”.....	107
5.2 Grups: Obra monumental i commemorativa. La tipologia del monument commemoratiu.	115
5.2.1 <i>El Monument al Dr. Robert</i>	116
5.2.1.1. Les influències del realisme social de Meunier.....	130
5.2.2 Els infants dins l’obra de Llimona.....	134

5.2.2.1 <i>Amor a la infància</i>	134
5.2.2.2 <i>La Primera Comunió</i>	137
5.2.2.3 <i>Jesús i els Nens</i>	140
5.2.3 El catalanisme i la importància de les institucions.....	142
5.2.3.1 <i>Catalunya i les Ciències</i>	143
5.2.3.2 Les Arts i les Ciències dins l'obra llimoniana.....	145
5.2.4 Sant Jordi i les estàtues eqüestres.....	151
5.2.4.1 Sant Jordi a peu i a cavall.....	155
5.3 L'escultura relacionada amb l'arquitectura (L'època Art Total, el <i>Gesamtkunstwerk</i> wagnerià).....	159
5.3.1 L'historicisme.....	160
5.3.1.1 Personatges a la façana del Palau de Justícia.....	160
5.3.1.2 <i>Ramón Berenguer 'el Vell'</i> . Saló de Sant Joan, 1888.....	164
5.3.1.3 Relleu del Sepulcre de Ramon Berenguer III 'el Gran'.....	165
5.3.1.4 Becat a Roma. Recuperació del passat clàssic.....	165
5.3.1.5 Altres personatges històrics. Colom i els <i>Màrtirs de la Independència</i>	167
5.3.2 <i>La Virtut i el Treball</i> . La figura del Treball.....	169
5.3.2.1 La representació del Treball en l'escultura catalana contemporània.....	174
5.3.3 Baixos relleus arquitectònics.....	177
5.3.3.1 <i>Sant Nicolau i els Pescadors</i>	177
5.3.3.2 L'església dels Caputxins de Pompeia.....	179
5.3.4 Imatges devocionals i mobles litúrgics en l'època de l'art total.....	182
5.3.4.1 Crist a la Creu.....	182
5.3.4.2 Màrtirs en temps de guerra.....	184
5.3.4.3 Religioses encara avui.....	192
5.3.4.4 Entorn del Monestir de Montserrat.....	199
5.3.4.5 El Pujol dels Misteris de Lluc.....	204
5.4 Monuments funeraris.....	207
5.4.1 Àngels.....	208
5.4.1.1 Comillas. Més enllà del Cementiri.....	211
5.4.2 De l'àngel a la dona feta sentiment.....	219

5.4.2.1 La Resignació.....	220
5.4.2.2 El Dolor.....	227
5.4.2.3 Del Dolor la Magdalena. De la Resignació a la Mare de Déu.....	228
5.5 Retrats.....	232
5.5.1 L'escassetat de retrats femenins. Retrats anònims.....	232
5.5.2 Retrats homenatge.....	234
5.6 Arts de l'objecte.....	240
5.6.1 Medalles.....	240
5.6.2 <i>L'Enervament i La Por</i> . Vaixelles i Gerros.....	242
5.6.3 Les joies de Lluís Guarro.....	244
5.6.4 El bàcul de Torras i Bages.....	246
5.7 Dibuixos.....	247
6 Catàleg Raonat de l'obra de Josep Llimona.....	251
Escultura i relleu	254
Arts de l'objecte	304
Medalles	306
Dibuixos	308
 BLOC III. EL TALLER DE JOSEP LLIMONA.....	 315
7 Els tallers de Josep Llimona.....	317
7.1 L'espai físic.....	319
7.1.1 Els primers tallers.....	319
7.1.2 Els tallers de l'artista consolidat.....	319
7.2 Josep Llimona i el seu taller	325
7.3 El dibuix, l'aliat final	328
8 Els deixebles de Josep Llimona.....	330
Una primera introducció	330
8.1 Francesc Juventeny i Boix (1906-1990).....	335
8.1.1 Apunts biogràfics.....	335
8.1.2 Connexions amb Llimona.....	340

8.1.2.1 Religió i infància.....	341
8.1.2.2 Entorn de Montserrat.....	343
8.1.2.3 Feminitat i necròpolis.....	345
8.1.2.4 Versionant. Una nova mirada sobre una escultura preexistent.....	346
8.1.3 Llimona després de Juventeny. La <i>Mater Dei</i> i els esbossos.....	348
8.2. Antoni Ramon González López (1908-1980).....	354
8.2.1 Apunts biogràfics.....	354
8.2.2 Connexions amb Llimona.....	361
8.2.2.1 La feminitat.....	364
8.2.2.2 Sants dempeus i a cavall.....	366
8.2.2.3 Educació i infància.....	367
8.2.2.4 Al·legories i ciutats.....	368
8.3 Margarita Sans Jordi (1911-2006).....	371
8.3.1 Apunts biogràfics.....	371
8.3.2 Connexions amb Llimona.....	376
8.3.2.1 La dolça feminitat.....	378
8.3.2.2 Religiositat	379
8.3.2.3 Les arts bidimensionals.....	380
9 Reflexions entorn del taller.....	382
9.1 Reflexions entorn del funcionament dels tallers. Connexions i equivalències.....	383
9.1.1 Dionís Renart, l'artista ocult.....	384
9.1.2 Miquel Ros i l'àngel terrassenc.....	389
9.1.3 Ricard Guinó, a l'ombra de la llum.....	392
9.1.4 Camille Claudel, o l'ombra que prengué vida pròpia.....	393
9.1.5 Còpies i reproduccions. Tallistes i picapedrers.....	395
9.1.5.1 Lluís Cera, <i>Sant Josep</i> i el puntòmetre.....	398
9.1.6 L'experiència dins un taller.....	400
9.1.7 Qui? Com? Quan?.....	401
BLOC IV. CONCLUSIONS.....	403

10 Una mirada definitiva a l'estudi sobre Josep Llimona	405
10.1 El catàleg raonat.....	405
10.2 La vida.....	406
10.3 L'obra.....	407
10.3.1 El cas de l'art religiós.....	408
10.3.2 Art i història.....	409
10.3.3 L'arquitectura com a espai de creació.....	409
10.3.4 L'art del carrer.....	409
10.3.5 L'art a les necròpolis.....	410
10.3.6 Rostres en fang, pedra i bronze.....	411
10.3.7 Arts de l'objecte.....	411
10.3.8 Art sobre paper.....	412
10.3.9 L'eterna feminitat.....	412
11 Josep Llimona i el seu taller	413
11.1 Els deixebles al taller de Llimona.....	413
11.2 Llimona al taller dels deixebles.....	417
11.3 El llegat de Josep Llimona.....	420
11.4 Les connexions Llimona-deixebles.....	421
11.5 Creació vs Execució.....	423
BLOC V. FONTS	427
12 Bibliografia i Hemerografia	431
13 Fonts d'arxius i/o manuscrites (FAM)	482
14 Selecció de webgrafia	484

BLOC I.
INTRODUCCIÓ. EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT

BLOC I. INTRODUCCIÓ. EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT

1 INTRODUCCIÓ

1.1 PRESENTACIÓ. EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT

Hi ha persones indecises i persones que tenen clar cap on avançar. Dins el primer grup hi ha els que els costa decidir els grans temes transcendents de la vida o els que triguen massa a triar què dinar. Paradoxalment es pot ser d'aquests darrers i, en canvi, tenir unes metes claríssimes.

Més enllà de les curiositats amagades que des de sempre m'han fet moure pel món de les arts, als quinze anys se'm feia conscient l'existència d'una obra que apareixia a un llibre d'introducció a la història de l'art. Als setze havia transformat la curiositat en fascinació. Als disset, després d'haver-la dibuixat a partir de fotografies, visitava el Parc de la Ciutadella amb llapis i paper a la bossa. Segurament, aquesta atracció cap al *Desconsol* –barrejada curiosament amb un amor incondicional cap a l'obra del surrealista Magritte- va ser un element decisiu a l'hora de triar carrera. Les primeres hores a la biblioteca de la facultat van ser per escrutar tota informació possible sobre Josep Llimona. Començava a caminar unes primeres passes d'un llarg camí que, sense saber-ho encara, em portarien fins al moment en què ens trobem avui.

Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934) és un dels artistes clau d'un dels períodes més brillants de l'art català. Aquest fet fa que sempre sigui esmentat, que tothom el conegui, que sembli que no calgui afegir res més. Però quan ens endinsem dins el món de la historiografia artística, quan volem anar una mica més enllà de les obres més conegudes, observem un gran buit. Veiem que falten moltes peces dins d'aquest gran trencaclosques. Des d'un punt de vista divulgatiu, la popularitat d'algunes de les seves obres ha fet que hagi restat present en la memòria col·lectiva catalana, però, tot sovint, el seu record ha quedat únicament lligat a aquesta mirada unidireccional. Des d'un punt de vista més científic, un coneixement més ampli de la seva producció, així com la consciència de la seva participació en importants certàmens, no han resolt la manca d'un estudi que recollís de manera definitiva la seva producció, ni que formulés una anàlisi i reflexió de la mateixa. La necessitat de l'ampliació, aprofundiment i construcció definitiva d'un estudi complet sobre l'escultor Llimona, cada cop es tornava més evident i justificada.

Les ganes d'omplir el gran buit que restava pendent ens van fer iniciar aquest estudi, sobre

l'autor, que pretén ser definitiu. Així mateix, la voluntat d'anar més enllà del mateix escultor Llimona, ens feia plantejar fins on va perdurar la seva petjada, com de profunda va ser la marca que va deixar en l'art posterior, i si aquells que van rebre de manera directa les seves lliçons van permetre que quedés directa o indirectament palesa en la seva manera de fer. Això va potenciar que, de mica en mica, anéssim descobrint quins van ser els artistes que van passar pel seu taller, fent-nos adonar, sovint, de la dificultat que hi havia a l'hora de saber més coses sobre alguns d'ells.

Què passa, doncs, amb la generació que seguí la de l'escultor Llimona? La de Llimona és també l'esplendorosa generació de Blay, d'Arnau i de Clarasó. Amb ells quasi considerem renéixer l'escultura catalana que anà més enllà de l'anecdòticisme realista (més o menys present en les primeres obres d'aquests mateixos escultors) i que es convertí en un llenguatge més internacional i relacionat amb allò que succeïa més enllà de les nostres fronteres. És cert que no tota la generació seguí la mateixa línia de treball, ni ho feren amb la mateixa rapidesa o intensitat. Llimona fou dels primers que mostrà aquest canvi, aquest fugir anecdòtic que en altres casos protagonitzà tota la producció d'escultors, com passà en el cas de Josep Montserrat (1860-1923)¹.

Aquesta següent generació fou formada per algun nom que sobresurt de manera molt clara, però la fortuna crítica ha fet que la fama d'aquests pocs hagi eclipsat els altres, no havent arribat a un públic més ampli i popular. Trobem, fins i tot, noms que podrien gairebé passar desapercebuts als ulls dels més experts.

Després d'haver analitzat els diversos artistes que vam anar localitzant al llarg dels anys de la recerca, vam decidir limitar l'estudi d'aquests deixebles a tres noms en concret, per tal de centrar-nos -hi de manera més específica²: Francesc Juventeny (1906-1990), Antoni Ramon González (1908-1980) i Margarita Sans Jordi (1911-2006). Tot i la dificultat que suposava l'absència de dades publicades sobre aquests artistes, justament aquest era un bon motiu per fer recerca i endinsar-se en una primera aproximació sobre la seva vida i obra, amb la pretensió de buscar una connexió entre ells i la producció llimoniana o, si més no, entendre la vinculació que hi havia hagut entre mestre i deixebles.

Se sumava a la nostra vocació historiogràfica la curiositat del fet artístic des del punt de vista més íntim de la seva creació. En algunes ocasions el concepte "tastaolletes d'art" (fugint del pes més pejoratiu que sovint es vincula al terme "tastaolletes") ha pretès definir la nostra manera de fer i les

1 Per saber-ne més veure Jordà 2011.

2 A l'apartat corresponent ens aturarem més concretament a parlar d'altres artistes dels que tenim constància que passaren pel taller de Josep Llimona com són Enric Casanovas, Enric Monjo, Miquel Oslé, Dionís Renart o Ismael Smith, entre d'altres.

nostres motivacions. És així com, amb aquesta idea d'anar més enllà, ens vam trobar volent saber com treballava l'artista en el seu taller, com rebien les lliçons els seus deixebles, com es constituïa –o no- una escola o taller que seguís el gran mestre, i quines nocions i experiències viscudes es devien haver acumulat entre les parets d'aquelles sales destinades a la creació i l'amuntegament de peces d'art. És així com vam començar a assistir, durant dos anys, al taller d'un escultor consolidat, avesat tant a rebre encàrrecs públics i privats com a rebre alumnes i ajudants al seu taller. Volíem aproparnos a una realitat, que per cronologia se'ns feia llunyana, a partir de l'experiència més propera que podíem assolir. Barrejàvem ser alumna i investigadora al mateix temps que barrejàvem el fang o els colors de la paleta, aprofitant tot el que succeïa al nostre voltant.

1.2 OBJECTIUS

A partir del que hem exposat com a les nostres inquietuds inicials en el moment de començar la nostra recerca, considerem que l'objectiu de l'actual estudi el podríem dividir en diverses grans branques situades a diversos nivells d'importància però totes ben entrelaçades i, que en conjunt, donen sentit a tot el cos del treball. Cada un dels punts-objectius definits, acaben coincidint amb diversos apartats dins el cos de la tesi. A continuació no els citem en l'ordre exacte de presentació dins el treball, sinó que els exposem segons van anar despertant el nostre interès, mentre ens adonàvem que, inevitablement, un punt ens duia a l'altre.

Un catàleg raonat definitiu. Com a punt de partida ens plantejàvem la reformulació del catàleg raonat definitiu de Josep Llimona. Tot i que desgranarem tot seguit, a l'estat de la qüestió, quin ha estat el grau d'intensitat de la presència de l'escultor dins la historiografia artística, ja podem avançar que quedava pendent un estudi catalogràfic que tingués en compte tota la seva producció. Malgrat és cert que als anys seixanta es va fer una primera aproximació a aquest catàleg raonat³ (revisat alguns anys més tard⁴) i que aquests treballs havien estat la base, fins al moment, de qualsevol petit article posterior sobre l'artista, tant l'allunyament temporal del mateix, com algunes mancances que el defineixen fa que hagi quedat totalment obsolet. Tot i que aquest primer estudi ha estat una eina bàsica, les obres que no eren citades, la falta de dades, els errors i l'absència d'un catàleg de peces que anés més enllà del fet escultòric, reforçaven la urgent necessitat d'elaborar aquest catàleg raonat que presentem. En els últims mesos hem afegit una nova publicació dedicada a l'artista, catàleg

3 Monedero 1966.

4 Infiesta i Monedero 1977.

de l'exposició retrospectiva que vam comissariar al Museu Europeu d'Art Modern (MEAM)⁵, on presentàvem una primera mirada que ens introduïa a aquest catàleg que, molt més ampliat i definitiu, forma part de la present tesi. La importància d'aquest apartat ens ha fet decidir per situar-lo dins el cos de la tesi i no deixar-lo, com a apèndix, al final de la mateixa. Per tal que es puguin apreciar les fotografies que acompanyen les fitxes -en millor qualitat que la impressió a escala de grisos que s'ha presentat- adjuntem un CD per tal que puguin ser més ben estudiades.

Anàlisi de tot el corpus productiu de Llimona. Un cop realitzat el catàleg raonat -que ha estat obert a modificacions al llarg dels anys de recerca-, aquest ens havia d'ajudar a organitzar i realitzar una bona anàlisi de tota l'obra de l'artista, que suposa ser un dels punts forts del nostre estudi, ja que presenta les diverses tipologies, iconografies i àmbits de treball que van interessar Llimona i que, per tant, defineixen el seu art. Per tenir una visió prou general, després de diversos plantejaments, vam decidir crear diversos blocs que, amb les justificacions que podrem llegir en un apartat introductori, han quedat definits de la següent manera: la figura femenina; grups, obra monumental i commemorativa; escultura relacionada amb l'arquitectura; monuments funeraris; retrats; arts de l'objecte; dibuixos. A partir d'aquestes diverses categories que enllacen el fet compositiu amb l'iconogràfic, es crea el que hem considerat la millor xarxa de connexions que engloba tota la producció d'una manera que ens ha semblat la més fluïda possible .

Una mirada revisada i ampliada a la biografia. Al mateix temps, hem recuperat i revisat tots els elements biogràfics que constitueixen l'evolució vital de l'escultor. Unim, en aquesta biografia, els aspectes més personals i els esdeveniments més vinculats a la vida pública que van acabar definint el seu pas per la Catalunya del moment, deixant una empremta bàsica en la cultura i la societat del seu temps. Queden reflectits naixements, morts, viatges, exposicions, fets que marcaren la seva trajectòria i que, com és d'esperar, sovint tingueren un especial ressò en la seva producció. El seu treball compromès, més enllà del fet escultòric, defineix el destacat paper que tingué i pel que fou admirat. Si en el cas de la seva producció hem establert una mena de teranyina de connexions que ens fan deambular per tota la seva obra com si ens trobéssim navegant en un riu amb els seus afluents, per desenvolupar l'apartat biogràfic hem pres com a mena de referència la premsa del moment. És per aquest motiu que, en la majoria de casos, les imatges que il·lustren aquest bloc són fotografies d'època (amb algunes excepcions que han vingut marcades per certes necessitats insalvables), i els textos es van succeint en diversos apartats com si es tractessin de notícies, que en alguns casos resulten

5 Del 3 de desembre del 2014 al 1 de març del 2015 el Museu Europeu d'Art Modern va presentar l'exposició "Una passejada a l'obra de Josep Llimona", que vam comissariar i de la que vam escriure el pertinent catàleg (Esquinas 2014).

prou curtes, sota el seu titular que les introdueix.

Espais i persones. Definició del taller de Llimona. Malgrat que tota la primera part (repartida en els tres punts que ens precedeixen) ja constitueix per ella mateixa un gran repte que conforma el segon bloc de l'actual estudi, volem anar més enllà per tal d'enfrontar-nos a allò encara mai estudiat: Quins artistes van passar pel taller de Josep Llimona? Quina influència exercí el mestre sobre d'ells? Hi passaren com a deixebles i aprenents, o com a col·laboradors? Amb cada un d'ells es relacionà de la mateixa manera o s'establiren rols diferents? Com era i com funcionà el taller i quina era la metodologia que es duia a terme? Aquestes són algunes de les preguntes que ens conviden a endinsar-nos en aquest tercer bloc i que suposen aquest pas endavant respecte a l'estudi de l'escultor Llimona, eix i base de tota la nostra tesi doctoral. A partir de la troballa de noms ben diversos, vam procedir a una selecció limitada d'artistes que pogués fer realista la recerca. La inexistència d'un arxiu documental del taller de l'escultor ha dificultat en tot moment la troballa de qui foren aquests deixebles/aprenents i quines tasques anaren realitzant. Aquest fet va comportar un treball ben extens que buscava trobar respostes a partir de camins alternatius, davant una manca de documentació més detallada de les qüestions a estudiar. Amb tot, són justament aquestes absències les que donaven més sentit a la nostra recerca. La necessitat de definir la vinculació establida entre les diverses figures, o la impossibilitat de fer-ho, ens va dur a estudiar, no només a tres d'aquests especialistes que sabem que van sovintejar el taller llimonià, sinó a buscar paral·lels més o menys contemporanis, o lleument allunyats en el temps, que podien ser casos amb certes connexions interessants que ens ajudessin a arribar als nostres objectius. Aquest punt pretén, en un primer instant, apropar-nos al taller de l'escultor Llimona -tant pel que fa a l'espai físic que el comprenia com pel grup de persones que l'integraven-, veure aspectes biogràfics dels tres deixebles seleccionats, i mirar d'establir les connexions –en el cas que n'hi hagi– amb l'obra del mestre. Serà, a més, el punt de partida per l'apartat final.

L'estudi del taller de Llimona. A partir de l'anterior punt, buscarem els casos concrets que relacionen els deixebles amb Llimona, no només en els tres casos estudiats, sinó afegint altres vinculacions del mestre amb altres artistes, així com reflexionant sobre altres escultors que pretenem que ens ajudin a definir el funcionament dels tallers en l'època i les tasques realitzades per uns i altres. Aquesta miscel·lània, que inclourem al final del tercer bloc, començarà a donar pas a les conclusions, que resultaran ser el darrer apartat del present projecte i on pretenem reflexionar sobre la influència de Llimona en aquella generació que el va seguir i, en definitiva, en l'escultura catalana posterior.

1.3 METODOLOGIA

Investigar pot voler dir moltes coses. Significa treure l'entrellat, desvetllar les incògnites, descobrir el desconegut o oblidat. Trobar conclusions. Els mitjans per fer-ho poden ser diversos i, de fet, seran especialment diferents segons els àmbits d'actuació. Ens centrem en l'àmbit que ens pertoca, l'àmbit històric-artístic. Més enllà del gran nombre d'hores passades rere volums que a vegades semblen haver estat oblidats en algun racó fosc d'un gran magatzem, o fullejant diaris i revistes centenàries, són també infinites les hores de recerca davant pantalles d'ordinador, ja sigui per consultar versions digitalitzades de textos antics, com per buscar possibles pistes a seguir que no sempre ens condueixen cap a camins correctes, tornant-se autèntics atzucacs. Les noves tecnologies també han estat presents en els moments d'organització de la informació que hem anat acumulant al llarg dels anys d'estudi amb bases de dades i programes diversos que ens han funcionat de millor o pitjor manera depenent del moment i la inspiració. La metodologia que hem anat seguint al llarg de la present investigació ha passat, doncs, per diverses fases i en cada moment ha prevalgut més un tipus de treball que un altre.

La inquietud que ens caracteritza (i també la necessitat investigadora) ens fa viatgers durant la nostra recerca i, llibreta i càmera fotogràfica en mà, hem anat d'una banda a l'altra, per tal d'assolir troballes i pistes tot i que també aquells citats i temuts atzucacs. Convertint-nos també en periodistes, les trucades, preguntes, trobades i entrevistes, han estat importants en força moments per tal de conèixer de primera mà l'opinió i coneixements dels experts, dels descendents d'un artista o els testimonis més o menys directes dels fets i les èpoques que hem estudiat, així com per observar de primera mà tantes obres que defineixen la producció de l'artista. Els viatges a diversos punts de la geografia catalana (destacant, entre esglésies i col·leccions privades, l'experiència de caminar per cementiris amb una mirada diferent de l'habitual), així com la visita a diversos punts de l'estat espanyol, han definit en gran mesura el treball de camp, sempre necessari per a localitzar i documentar les obres realitzades per l'escultor, realitzant, en la distància dels anys, bona part del recorregut vital i productiu que li endevinem rere les petjades deixades. La consulta a experts de cada un dels llocs ha facilitat la localització i història d'algunes de les peces.

Malgrat tot, com ja dèiem a l'inici, una bona part del treball és el que passa entre textos, i és aquí on podem diferenciar diversos tipus bàsics de fonts escrites: monografies específiques; capítols o petits fragments dins d'obres de caràcter més general, sigui sobre escultura, o sobre art dins volums enciclopèdics no tan específics; articles en publicacions periòdiques, alguns –pocs- dels quals tenen rellevància de monografia i molts altres en què citen algun fet en particular; documents en què es parla d'altres temes en concret i on es parla puntualment d'alguna obra de l'escultor; i,

finalment, aquells que resulten pràcticament inexistents i on encabim documents d'època tant de caràcter oficial -com els que podríem anar localitzant a l'Arxiu Notarial- com de caràcter personal, com ara correspondència o memòries. Sobre aquest darrer aspecte, cal concretar que malgrat que no es conserva directament documentació escrita guardada pel mateix artista (tot i que sí que la família ha conservat un important conjunt de fotografies de les seves obres), molt puntualment hem tingut al nostre abast alguna carta o postal que va enviar al seu deixeble Antoni Ramon González i que s'ha conservat en l'arxiu personal d'aquest⁶. En aquest sentit destaquem també unes memòries de Pilar Llimona Gispert, filla del germà de l'escultor, el pintor Joan Llimona, i que conserva la mateixa família. Tot i que la informació assolida a partir d'aquests citats documents és molt escassa, destaquem com a una font de clara inspiració, i bàsica per extreure informació i noves dades, l'anàlisi i estudi acurat tant de les fotografies que ens han arribat com, especialment, el gran buidatge hemerogràfic. Tot plegat, és arrodonit per altres monografies i fonts documentals que seran descrites a l'estat de la qüestió que tot seguit presentarem.

Un dels fets que han marcat la metodologia utilitzada al llarg del procés d'elaboració d'aquesta tesi doctoral han estat els treballs que vam realitzar al llarg dels anys previs a la mateixa, així com de manera paral·lela. Les diverses experiències en l'àmbit de la recerca, tant pel que fa a la documentació i investigació com a la redacció d'articles i comunicacions, també ens han aportat la formació necessària com per fer créixer la mirada davant el projecte en qüestió. Unes línies més amunt –amb un cert aire literari- fèiem referència a com ens havíem introduït dins el món llimonià. Aquestes incipients passes van anar donant forma al camí de la investigació, en l'àmbit que ens pertoca, a partir de diversos estudis. El curs 2004-2005, en el context d'una assignatura de la llicenciatura d'Història de l'Art, "Barcelona 1900", impartida per la Dra. Teresa-Montserrat Sala, vam presentar un treball sobre el *Monument al Dr. Robert* que vam exposar davant d'un grup d'estudiants el curs següent. Anys més tard seria el punt de partida per un parell de publicacions sobre el citat conjunt⁷. Entorn dels cursos de doctorat, el 2006-2007, dins l'assignatura "Art i Indústria" de la Dra. Mireia Freixa, presentàvem el treball "Josep Llimona: l'escultura aplicada a l'arquitectura", on repassàvem els projectes més destacats de l'escultor dins l'àmbit arquitectònic. Després de l'adaptació al nou Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, finalitzàvem els estudis amb "La figura femenina dins l'obra de Josep Llimona", a partir de la qual publicaríem un article a la *Revista de Catalunya*⁸. En paral·lel

6 Avui conservat a l'arxiu del Museu Frederic Marès.

7 Esquinas 2011a i Esquinas 2013.

8 Esquinas 2011b.

a la creació de la tesi i sobre l'escultor són altres els textos publicats i la participació en congressos⁹. El clar interès pel coneixement de l'art més enllà del mateix Llimona, ens ha dut a la col·laboració i participació en altres estudis o comunicacions al voltant de l'escultura o l'època¹⁰. La culminació d'aquestes publicacions i, al mateix temps, el preludi d'aquesta tesi doctoral és el comissariat de l'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona.", al Museu Europeu d'Art Modern, amb la publicació del seu catàleg corresponent¹¹.

Així doncs, l'experiència adquirida amb el pas dels anys en el terreny de la investigació, la documentació, la publicació i la participació en congressos i conferències, ens han dotat d'una mirada més àmplia i oberta que han promogut una millor organització en el moment de plantejar determinats temes i qüestions relacionades tant amb la recerca com amb la fase de redacció i exposició final de les dades recollides. L'observació i anàlisi de manuals de referència i de treballs realitzats per altres historiadors i grans experts de renom, en alguns casos també ens han servit d'inspiració per tal de reflexionar sobre la nostra pròpia recerca, obrint el ventall de possibilitats i fent-nos trobar el camí més idoni que ens portés al resultat que ens va semblar més adequat.

Tota aquesta evolució al llarg dels darrers anys, com dèiem, ha acabat configurant i completant la formació en el moment de crear la investigació que hem resumit sota el concepte de "Josep Llimona i el seu taller".

9 Esquinas 2010; «Josep Llimona and Constantin Meunier», comunicació llegida a *ModernArt.Cat, Internacional Conference*, 24 i 25 de Juny de 2011, organitzat per The Centre for Catalan Studies de la Universitat Queen Mary de Londres; «*Desconsuelo*, de Josep Llimona. Réplicas y variantes. La imagen del Dolor en la escultura del XIX-XX», comunicació llegida al II Encuentro Internacional de Museos y colecciones de Escultura: Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, del 14 al 16 de febrer de 2013; «Josep Llimona i el seu Taller», comunicació llegida al Congrés Internacional *CoupDefouet*, Barcelona, del 26 al 29 de juny de 2013; «Josep Llimona (1864-1934) Una vida dedicada a l'escultura.» Conferència realitzada a Palma de Mallorca (ARCA) i a Sóller (Museu modernista Can Prunera), el 23 i el 24 de juliol de 2014; «Una passejada per l'obra de Josep Llimona» Conferència al Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona, 20 de gener de 2015; Esquinas 2015; «Els tallers de Josep Llimona», presentació al workshop *Escultura i Recerca. L'escultura en la recerca acadèmica actual. Projectes i resultats*, organitzat pel Gracmon, 23 de juny de 2015, Universitat de Barcelona.

10 «El Monumento al general dominicano Ulises Heureaux, de Pere Carbonell (1897)», Comunicació llegida al XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA: Las artes y la arquitectura del poder, en col·laboració amb la Dra. Cristina Rodríguez Samaniego, Universitat Jaume I de Castelló, del 5 al 8 de setembre de 2012; ESQUINAS, Natàlia, "Casa Laplana", "Casa Rovira" i "Casa Ubarri", a *Joiens del modernisme privat*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2014; ESQUINAS, Natàlia, "Del model a la matèria definitiva: del guix a la pedra", a *Els escultors de Lluís Domènech i Montaner. Arnau, Gargallo i Masana*, Canet de Mar, 2015 (27 de març - 20 de setembre de 2015, Casa museu de Lluís Domènech i Montaner) Pp. 28-29.

11 Esquinas 2014.

1.3.1 Algunes breus consideracions a tenir en compte abans de continuar

Sobre les notes al peu

Tot i que quedarà justificat a la introducció del Bloc V. Fonts, cal tenir en compte que les cites de les diverses fonts documentals han seguit el sistema americà, que ens ha resultat més útil pel tipus de treball i redacció realitzada al llarg de la present tesi.

Sobre les obres de Josep Llimona i el seu catàleg raonat

Cada vegada que se cita per primera vegada una peça (o quan la referència que s'han fet a ella queda allunyada en aquella part del text), l'obra anirà acompanyada per un "cat." i una referència que va vinculada amb el número de fitxa que li correspon dins el catàleg raonat. Si "cat." va seguit d'un número de tres xifres, es tracta d'una escultura o relleu. Si trobem "M 00" es tracta d'una medalla. "AO 00" es vincula a les arts dels objectes. "D 00" es refereix als dibuixos.

Sobre les imatges

Les fotografies que acompanyen tant el text com el catàleg raonat, sempre que no s'especifica el contrari són realitzades per l'autora de les mateixes línies que llegeixen. Quan no és aquest el cas, el peu de la imatge (dins el cos del text) anirà finalitzat, entre parèntesis, per: "AFLI", quan la imatge procedeix de l'Arxiu de la Família Llimona, o pel nom de l'autor o la procedència de la fotografia precedida d'una "F: ". Dins la introducció del catàleg raonat podran trobar més especificitats que fan referència només a aquell apartat de la tesi.

Sobre les transcripcions literals

A totes les cites que acompanyen el text, s'ha decidit respectar tant l'idioma com l'ortografia original.

2 ESTAT DE LA QÜESTIÓ

«Quan hom redacta un treball, i per tal d'informar-se sobre les dades que, per antigues, es desconeixen, s'acostuma a recórrer a consultes d'altres treballs publicats anteriorment, perquè no sempre és fàcil accedir als documents originals, a la font de la qual, qui sap, van sorgir. Per aquesta causa, de les referències imprecises, equivocades o bé omeses, en són responsables, també, els «follets» que s'hi enreden, en la composició de la tipografia i dels textos: les inevitables errades.»¹²

2.1 SOBRE JOSEP LLIMONA

Com hem comentat anteriorment, són diverses les investigacions que hem realitzat entorn de l'escultor al llarg dels darrers anys, cosa que ens ha permès analitzar la seva producció des de diversos punts de vista. És aquesta experiència en l'estudi de la seva figura, la que ens fa més evident la necessitat d'aprofundir més en aquesta recerca, davant les mancances amb què hem anat topant. En alguns casos, fins i tot, han estat altres experts en la matèria els que ens han animat a avançar i dur a terme tots aquests treballs. De fet, aquests estudis que portem elaborant des dels primers anys de la carrera universitària, han començat, lleument, a omplir petits forats a partir d'algunes publicacions que hem iniciat i que han d'acabar culminant amb l'elaboració de la present tesi doctoral.

Per tal de poder dur a terme aquest estat de la qüestió, ens cal fer una revisió i un buidatge exhaustiu de les fonts bàsiques d'on hem pogut obtenir la informació sobre l'existència i creació de les obres de l'escultor Llimona.

Tot i que podríem caure en l'error de creure que els grans noms van lligats a grans estudis insuperables en l'àmbit historiogràfic, de tant en tant ens sorprenen grans mancances. Situem el cas de Josep Llimona com un d'ells.

Malgrat que la present tesi parteix del món teòric propi de la historiografia artística, per un moment volem fugir de la "simplicitat" del punt de vista unilateral que envolta aquests comportaments teòrics, per tal de travessar una frontera que mai hauria de fer-se tan evident: el món del taller, el món creatiu, el món real de l'escultor. Així, tot i el vessant teòric que envolta tot l'estudi, volem apropar-nos més que mai a l'altra banda de la porta, aquella que sempre veiem amb tanta distància. Els historiadors de l'art no pretenem veure-ho tot únicament des de les sales d'exposició, també entrem al taller per tal de conèixer de primera mà aquest món de creacions.

12 Garcia-Martín 1986, p. 33.

Per tal de posar en paral·lel l'obra de Llimona i el desenvolupament del seu taller dins el context nacional i internacional, el posarem en relació amb altres artistes més o menys coetanis, citant en alguns moments a noms clau com August Rodin, Constantin Meunier¹³ i Aristides Maillol. Malgrat que el nostre estudi tracti d'un escultor català, la nostra mirada no ha deixat de buscar les referències de tipus més internacional, especialment pel que fa al moviment expositiu i a la publicació de noves monografies. En aquest sentit destaquem l'exposició que es dedicà a finals del 2014 i fins als primers dies del 2015 a Meunier, al Museu de Belles Arts de Brussel·les, que va suposar ser la gran retrospectiva dedicada a l'artista belga, amb la publicació d'un catàleg que esdevé únic dins la historiografia¹⁴. És interessant, al mateix temps, veure el ressò que van tenir aquests artistes dins l'àmbit català. Un exemple el trobem a la *Il·lustració Catalana* del 2 de juny del 1907¹⁵, on es parla de Meunier com d'un dels grans noms de l'escultura del canvi de segle quan tot just feia dos anys de la seva mort. Al mateix temps també ens serviran com a referència els estudis sobre escultors catalans, com per exemple Eusebi Arnau i Miquel Blay, ja que no només ens ajudaran a tenir un punt de vista més obert amb l'oportunitat de crear connexions entre uns i altres, sinó que també ens poden donar pistes sobre com fer plantejaments de temes paral·lels¹⁶. El fet d'anar més enllà del mateix artista per poder tornar a ell mateix s'ha d'entendre com una necessitat bàsica que ens ha dut a fer les referències que ens precedeixen.

Ens centrem, ara, en l'artista i la seva individualitat dins la historiografia. Si fem una mirada a tot allò que s'ha dit de l'escultor Llimona, des de l'inici fins a l'actualitat, són diverses les fonts que podem destacar.

L'any 1964 Manuela Monedero finalitzà la seva llicenciatura amb la primera aproximació a la vida i obra de l'escultor Josep Llimona¹⁷, creant un punt de partida pels investigadors que en un moment o altre, de manera més o menys puntual, hem hagut de consultar detalls sobre l'artista. Fins a pràcticament l'actualitat, ha estat el treball de referència. L'estudi es vertebrava en una part més narrativa que repassa alguns moments vitals i estilístics de l'escultor, i un segon capítol que acaba

13 Justament sobre aquests dos primers artistes citem una destacada publicació de Michelin Hanotelle (Hanotelle 1997).

14 Meunier 2014.

15 *Il·lustració Catalana* 1907d.

16 Els treballs sobre aquests i d'altres artistes, ens han servit, en determinats moments, com a font d'inspiració o referència. Els estudis d'Isabel Marín, sobre Eusebi Arnau, o de Pilar Ferrés, sobre Miquel Blay. Anant més enllà del cas de l'escultura i buscant altres exemples de com realitzar un estudi monogràfic, amb el seu catàleg raonat corresponent, sobre un artista en particular, hem partit de volums que ens han servit de referència, com per exemple el del Dr. Fontbona sobre l'artista Mompou (Fontbona 2000).

17 Monedero 1966.

essent un primer catàleg raonat a la seva obra. Base per qualsevol recerca posterior, mostra encara moltes mancances que en alguns casos s'havien anat fent evidents al llarg dels anys, però que en cap cas s'havien revisat. Algunes d'aquestes mancances passen per la desconeixença de la ubicació d'algunes de les obres, o fins i tot per un gruix important d'elles que no són citades en cap moment. Ens cal, per tant, refer gran part de la feina tot i la clara evidència que aquesta primera investigació ens atorga moltes pistes i que, sense ella, els contactes inicials a la seva producció haguessin estat més complexos d'establir. Pel que fa a la part biogràfica, la recopilació de dades se centra especialment en anècdotes recollides anteriorment, fet que ens porta al primer gran article que recopilà la biografia de l'artista, publicat pel seu nebot, Rafael Benet, poc després de la mort del gran mestre¹⁸, qui ja li havia dedicat algun text més curt, pel mateix motiu, a *La Veu de Catalunya*¹⁹.

És curiós adonar-se que alguns dels errors que s'havien donat com a certs i que han arribat als nostres dies provenen del mateix moment en què vivia l'artista i s'han anat arrossegant fins avui. L'exemple més clar, i que ja introduïm com a important aportació de la present tesi, és la data de naixement de l'escultor. El 8 d'abril de 1864 és la data que s'havia donat com a vàlida fins al dia d'avui i que va motivar, per exemple, que a finals del 2014 se celebrés la ja citada exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys." L'organització que havíem fet en el moment de desenvolupar aquests anys de recerca ens va portar a la consulta de certs arxius de manera posterior a la citada inauguració de la mostra (amb la conseqüent publicació del catàleg de la mateixa), no essent a temps de rectificar la data que modificava la celebració de l'efemèride que, suposadament, commemorava els 150 anys del naixement de l'artista. En definitiva, i després de les comprovacions pertinents, hem de dir que Josep Llimona va néixer un 8 d'abril, però del 1863²⁰. La confusió que ens fa moure les dates a un any abans prové, no dels estudis posteriors, sinó, com dèiem, del mateix temps de l'artista²¹. Això ens fa pensar en la possibilitat que el mateix escultor -o els seus pares- hagués confós, en algun moment de la seva vida, l'any de naixement. De fet, el 1864, tot i que el juny, va néixer un dels seus germans que, mai citat a les biografies, degué morir molt jove²².

18 Benet 1934b.

19 Benet 1934a.

20 Aquesta dada la trobem localitzada al Registre de Naixements de l'any 1863, conservat a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

21 Benet inicià una biografia de l'artista donant aquesta dada l'abril del 1934, poc després de la seva mort (Benet 1934b), Però en vida de l'escultor, la dada errònia ja hi era present. Recordem, per exemple, l'entrevista feta a Llimona per Miquel Duran de València a *La Veu de Catalunya*, on la data donada era la del 10 d'abril del 1864 (Duran 1930). La "popularització" d'aquesta equivocació ha fet que fins al moment de la presentació d'aquesta tesi no s'hagi posat en dubte.

22 En farem esment unes pàgines més endavant, a la biografia de l'artista.

Tal com ens diu en els seus textos Benet, tant l'escultor com els seus fills mai van dedicar-se a conservar ni organitzar cap mena de documents, cosa que queda ben evidenciada quan observem que les dades biogràfiques inicialment conservades no són massa extenses. El 1934, amb motiu de la mort del seu tiet, Benet publicà les anomenades «Notes biogràfiques sobre Josep Llimona», dins el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*²³. Aquest text és el primer recull real sobre la seva vida de manera prou completa, que fins al moment havia quedat esbossada amb breus anècdotes que l'artista havia explicat a alguna entrevista, com la que li féu Miquel Duran de Valencia a *La Veu de Catalunya* del 23 de febrer de 1930²⁴, una de les més extenses i destacades de la seva carrera. Benet aportà detalls sobre la seva vida personal, la qual dotà de certa intimitat a partir de la relació familiar que els unia, i també cità alguns encàrrecs d'obres de les quals no ens han restat més vestigis que les paraules. El repàs que féu dels tallers, amb la ubicació aproximada, i la seva mirada que barrejà el fet familiar amb la veu de l'expert, fan d'ell un document indispensable en l'estudi del gran artista. Després de l'anàlisi de tot el publicat ens adonem, de fet, que és la base real per tot el dit amb posterioritat.

Algunes dècades més tard, el 1971, Josep Pla²⁵ convertí l'escultor en protagonista d'una de les seves inigualables històries, paral·leles a les que escrigué sobre Santiago Rusiñol o Manolo Hugué. Li dedicà el tercer bloc de *Tres Senyors: un senyor de Barcelona; un senyor de terra de foc; l'escultor Josep Llimona*. En ell va fer un complet repàs de la vida i l'entorn de l'artista, esmentant fets vinculats tant al més personal com al més professional. Pla, sempre amb l'estil literari elegant que el caracteritzà, va fer un retrat biogràfic de l'escultor on recuperà idees presents al text de Benet, aconseguint anar encara una mica més enllà, però basant-se molt en les experiències i les paraules del nebot de l'artista. Podríem dir, de fet, que és la biografia més completa que conservem sobre l'escultor, amb l'afegit excepcional de la qualitat literària que l'envolta. Amb tot, i justament per aquest motiu, hem de tenir en compte que, malgrat el gran interès de les biografies escrites per l'autor, és aconsellable no prendre-les com el gran dogma de la veritat única, sent capaços de poder qüestionar alguns detalls que poden resultar més o menys anecdòtics. No podem oblidar l'art literari de Pla amb les seves capacitats creatives. Un fet curiós si analitzem bé l'obra de Pla, fixant-nos en certs detalls, és que evidenciem que no fou aliè a l'època en què escrigué els seus textos, moment en què encara hi havia una certa reticència cap al Modernisme, que no fou recuperat de forma totalment definitiva ben bé fins als inicis dels anys 80. De la mateixa manera veiem com en els seus escrits criticà alguns dels noms que actualment són considerats els capdavanters de l'escultura internacional del moment. Aquest fet el

23 Benet 1934b.

24 Duran 1930.

25 Pla 1992a.

descobrim quan l'autor feia referència als tres escultors que, de manera tradicional, s'han situat com a importants influències internacionals que va poder rebre Llimona. És així com ens sorprèn la lectura de les seves paraules:

«Meunier és un escultor clar, pintoresc i dolent. Rodin és un escultor obscur, pesat i dolentíssim. Bartholomé és un estaquirot francès revengista, que quan morí la seva senyora quedà dominat per una tristesa loquaç i aparatosa i fou anomenat a París, el «boeuf à la mode». Si hagués estat tan bon escultor com vidu important, no crec que hi hagués perdut res.»²⁶

La consciència que cada època té un pensament i la seva pròpia subjectivitat, aparentment objectiva, es fan més evidents que mai amb aquest tipus de reflexions al mateix temps que donen més sentit al concepte de la fortuna crítica segons el moment viscut.

Uns anys més tard, el 1977, l'arquitecte José Manuel Infiesta, junt amb la mateixa Manuela Monedero, revisaren el primer treball de la historiadora de l'art, fent algunes modificacions i mostrant el seu resultat al llibre *Josep Llimona i Joan Llimona. Vida i obra*²⁷. Amb tot, tot i presentar alguna aportació respecte a la monografia de la dècada anterior, l'evidència de la necessitat d'una reformulació del catàleg continua quedant palesa quan veiem, per exemple, que seguia sent la referència més utilitzada davant de la presentació d'obres que fins ara restaven desconegudes i que ni tan sols foren citades directament a l'estudi²⁸. Dividit igualment en dos blocs, seguint l'esquema del primer llibre, segueix sense aportar massa novetats i sense parlar d'algunes de les facetes de l'artista que van més enllà de la mateixa escultura, com és el cas del dibuix o les arts de l'objecte. En cap cas, igual que en els textos anteriors, es fa una anàlisi detinguda del conjunt de la seva producció, aturant-se en els aspectes que més la defineixen, sinó que acaba resultant un resum tipològic que no acaba d'ésser complet, tot i que sí que amb interès davant la buidor restant en la historiografia.

De forma posterior i de manera bastant monogràfica només podríem citar dos textos. En primer lloc el complet article de Judit Subirachs dins el quart volum de l'enciclopèdia sobre el Modernisme d'Edicions L'isard, *El Modernisme: les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*²⁹, que és la darrera i única aproximació més actualitzada a la seva obra, després dels citats treballs de Monedero,

26 Pla 1992a, p. 916-917.

27 Infiesta i Monedero 1977.

28 Fem referència, per exemple, a quan l'1 de juliol de 2008 es va presentar al Museu d'Art de Cerdanyola el relleu en guix *La Font* (cat. 171), conservat al taller d'un dels deixebles de l'artista, Francesc Juventeny, que va ser donat al museu per la seva dona. Durant l'acte de presentació, al costat del relleu es mostrava el llibre d'Infiesta i Monedero, tot i que realment en el seu catàleg no es parla de la versió en concret, sinó d'altres variants de la mateixa obra amb més figures en actituds similars.

29 Subirachs 2003.

i la que millor s'apropa a la idea d'un estudi més complet, malgrat que es tracti d'un article i per tant no sigui tan extens com si es tractés d'un estudi de tipus monogràfic. Va ser justament Judit Subirachs una de les especialistes a qui anteriorment fèiem referència que, en una de les etapes de la nostra recerca, ens va empènyer a avançar el present estudi davant la consciència de la seva necessitat.

El segon text a esmentar és el catàleg sobre l'exposició duta a terme al llarg de l'octubre i novembre de 2004, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, sobre els germans Llimona³⁰. En aquest darrer cas, el citat catàleg resulta ser un recull de gran part del que ja havia estat publicat fins al moment, sense mostrar cap aportació destacada. Tenim en compte, a més, que l'exposició no va resultar ser massa innovadora i ni tan sols mostrava totes les obres del fons del museu realitzades pels germans. Podríem considerar, en aquest sentit, que es va perdre l'oportunitat de dedicar una bona exposició dedicada als artistes, quedant reduïda a l'espai de la petita sala d'exposicions temporals número dos del gran museu. Pel que sembla, el compromís de dedicar una petita mostra al pintor, amb massa poca obra a presentar, va conduir a ampliar la mostra als dos germans. El resultat va ser en aquest sentit, una resumida presentació d'obres dels dos artistes.

Amb tot el que hem exposat fins al moment, la conscient necessitat de retre un merescut homenatge a l'escultor Llimona va propiciar la creació d'una mostra dedicada a l'escultor que ha suposat la nostra primera experiència dins el camp del comissariat d'exposicions. L'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys", celebrada entre el 3 de desembre de 2014 i el dia 1 de març de 2015 al Museu Europeu d'Art Modern de Barcelona ha suposat ser la primera retrospectiva dedicada a Llimona, així com un primer i petit tastet de la present tesi doctoral a partir del catàleg publicat³¹. Tant el catàleg com l'exposició, tal com diu el mateix títol, suposava una passejada per tota la producció de l'artista, esmentant els aspectes més destacats de tota la seva obra i no només els més coneguts i recurrents. El darrer i definitiu pas sobre l'estudi de Llimona ha de ser, doncs, aquest estudi que amb aquestes primeres pàgines tot just presentem.

A més d'aquestes obres citades, de caràcter monogràfic, hem d'evidenciar que la importància de l'escultor en el seu context vital i productiu fa que sempre sigui citat als grans llibres de referència que tracten l'època des de diversos aspectes. Amb tot, la informació que podem trobar en aquests manuals sol ser molt superficial i prou repetitiva, per molt que en alguns casos trobem cites bibliogràfiques o hemerogràfiques que han pogut ajudar a desenvolupar la investigació. Un dels primers que hauríem de

30 Llimona 2004.

31 Esquinas 2014.

citar és el gran bàsic de Feliu Elias, *L'escultura catalana moderna*³², font documental indispensable per l'estudi de l'escultura del moment i que, en alguns casos, aporta dades d'autors dels quals no es té més referència que aquesta. Més enllà d'aquest clàssic i com a claus per l'estudi de l'escultura catalana del moment, en aquesta línia destaquem l'obra d'Infiesta titulada *Un siglo de escultura catalana*³³, on trobem la presència tant dels grans noms vinculats a l'època, com la introducció a noms de la següent generació que en alguns dels casos han estat pràcticament oblidats, i que serà important en el moment de recuperar els deixebles de l'escultor. Un altre dels casos interessants és el del catàleg *Escultura Catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*³⁴ que, en aquest cas, més enllà del fet de la mateixa exposició que es dugué a terme, suposa una bona aproximació a la realitat sobre l'escultura i la seva creació al llarg del segle XIX. Malgrat que cronològicament es queda a les portes del nostre camp d'estudi, s'inclouen conceptes que es vinculen a les primeres etapes de Llimona, així com idees que podem lligar a l'escultura de tot un període bàsic per entendre el que succeiria posteriorment i que, en definitiva, es correspon amb l'etapa formativa de l'escultor així com amb els seus primers anys més realistes. Encara en aquest mateix bloc considerem la importància d'obres específiques com *La escultura conmemorativa en España*, de Carlos Reyero³⁵, amb una impressionant visió general del gènere i un intens treball catalogràfic. Tornant de nou al cas català, recuperem alguns exhaustius estudis de Judit Subirachs, encara que no siguin plenament específics de l'època de Llimona, com són *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*³⁶ i *L'escultura conmemorativa a Barcelona (1936-1986)*³⁷.

Més enllà de monografies o catàlegs de tipus específics, destaca l'existència d'obres enciclopèdiques, com el setè volum d'*Art de Catalunya: Escultura moderna i contemporània*³⁸. Tot i així, la majoria d'aquestes obres, com dèiem, solen reflexionar sobre les mateixes idees, no anant més enllà de les anècdotes i obres més conegudes de l'escultor. Justament el fet que sigui citat a tots els llibres de caràcter més general i de referència, tot i encara que no afegeixi novetats en la recerca, recorda la importància que se li dóna i per tant la necessitat definitiva del present estudi. Aquest fet és especialment evident en els casos en què Llimona és destacat per sobre la resta d'escultors, com veiem que succeeix en el cas del llibre de Heilmeyer, on Rafael Benet afegeix un apèndix titulat "Facetas

32 Elias 1926-1928.

33 Infiesta 1975.

34 Escultura 1989.

35 Reyero 1999.

36 Subirachs 1994.

37 Subirachs 1989.

38 L'isard 1998.

post-rodinianas” i al parlar de l’artista ens diu: «en la hora del renacimiento artístico de Cataluña, con su poderosa personalidad donde convergen varias de las tendencias estéticas de su tiempo, abre la puerta a una concepción más noble de la Escultura.»³⁹. El record cap a l’escultor sempre hi és present amb força. Ja que hem citat un cas internacional, el de Heilmeyer, afegim la cita que es fa a Llimona en el llibre del britànic Kineton Parkes⁴⁰, ja la dècada dels vint i, per tant, en un context anglosaxó i a la mateixa època de l’artista. D’ell n’esmenta alguns dels fets i obres més destacats.

Com a llibres de caràcter específic vinculats a l’escultura del període no voldríem deixar d’esmentar altres exemples interessants, alguns més propers als nostres dies que d’altres, com poden ser els diversos treballs de Manuel García-Martín⁴¹, el d’*Art Públic*⁴² i el catàleg de l’exposició “Un Segle d’Escultura Catalana”⁴³.

Hi ha també tot un seguit de documents destacats que ens aporten informació rellevant encara que sigui de manera puntual. Són aquells llibres que fan referències a algun aspecte de l’obra de Llimona i que a vegades podrien semblar anecdòtiques, però que aporten dades que d’una altra manera no han estat recollides. En aquest cas es tracta de monografies específiques que estudien alguns conjunts monumentals, edificis o municipis, en què es conserven peces de l’escultor. Com a exemple podem citar l’estudi dedicat a Comillas de María del Mar Arnús⁴⁴, on ens ajuda a situar algunes obres de l’escultor que no quedaven ben localitzades en altres fonts que havíem consultat. L’aportació de les fotografies que acompanyen la documentació ens van ajudar a resoldre dubtes plantejats fins al moment i van començar a donar llum a certes qüestions, errors o certes incongruències que s’havien exposat en les primeres i llunyanes monografies. Aquests estudis han estat bones referències per continuar estirant del fil i apropar-nos a definir certs problemes que no havien estat resolts. El fet que alguns d’aquests treballs són de caràcter més aviat local, ha dificultat la seva localització i consulta, fet que ens ha dut a contactar amb diversos especialistes de les zones que, especialment, ens han quedat més allunyades. En aquest sentit, també afegim la importància del ja comentat treball de camp, amb el nostre trasllat a diverses localitats i que en diversos casos ha estat bàsic per tal de desentrellar alguns errors donats per certs a partir dels textos més antics sobre l’escultor. Amb aquestes recerques, per exemple, hem reubicat peces que tradicionalment havien estat situades en un espai mentre es

39 Benet 1949, p. 271.

40 Parkes 1921, p. 22-23.

41 García-Martín 1983, García-Martín 1984 i García-Martín 1986.

42 *Art Públic* 2009.

43 Segle 2013.

44 Arnús 1999.

trobaven a quilòmetres de distància, demostrant un cop més la necessitat d'investigació que ha anat molt més enllà de les poques monografies que existien i que amb el temps han resultat estudis limitats. Com aquest, són diversos els casos que hem trobat i que han fet que tant la investigació bibliogràfica com el treball de camp hagin estat molt més intensos i que s'hagin estès al llarg de les diverses etapes de la investigació, anant més enllà d'uns primers passos dins la recerca. De fet, els treballs vinculats a la ja citada exposició al MEAM, duta a terme al llarg del darrer any, han produït l'aparició de tot un seguit d'obres que, per trobar-se en mans de particulars, se'ls havia perdut la pista o eren directament desconegudes.

Un altre dels casos d'estudis similars que destaquem per la seva importància és la monografia dedicada a Enric Sagnier i Vilavecchia⁴⁵. El fet que Llimona hagués col·laborat en diverses ocasions amb l'arquitecte, fa que trobem dades rellevants a la seva monografia i que seria ben difícil de localitzar d'una altra manera. En elles fins i tot ens sorprèn alguna fotografia de peces que van ser destruïdes i de les que només ens restaven notícies a la premsa del moment.

D'altra banda, parlàvem de la importància de l'estudi de l'hemerografia del moment, tenint en compte que són moltes hores les dedicades a buidar diaris i revistes, des de l'època que va viure l'escultor fins a l'actualitat, havent de destriar entre falses pistes. Si és ben cert que avui en dia la tecnologia ha facilitat infinitament les nostres recerques, els paranys també ens les han complicat al trobar moltes dades sobre el seu germà Joan, sumades a les vegades que els articulistes confonien els seus noms o simplement els citaven com a "Llimona" o "J. Llimona". S'afegeix a l'embolic l'existència d'altres Joseps Llimona que van guanyar prou protagonisme per a ser citats als diaris en diverses ocasions, com és el cas dels seus homònims que de manera contemporània es dedicaren a ser reconeguts barítons que cantaven les òperes de més anomenada del moment o fins i tot els que foren soldats.

Aquests textos a la premsa coetània a l'artista, que acaben essent fonts primàries d'un interès bàsic, sovint ens aporten detalls que parlen sobre l'evolució del mateix escultor al llarg de la seva vida, l'existència de peces de què no ens ha quedat cap més documentació, i les consideracions que es tingueren de les seves obres i d'ell mateix, fet que ens indica la fortuna crítica de la qual gaudí al llarg de les diverses èpoques, tant en vida com després de la seva mort. El fet de veure com de ben jove començà a rebre valoracions prou positives de les seves peces i observar que, de cop, un dels grans crítics del moment, Raimon Casellas, criticà una de les seves obres avui més populars a escala espanyola, l'*Àngel Custodi* (cat. 039), aporta dosis de realitat a la trajectòria de l'artista i al gust del moment, de les que amb la distància podríem no ésser tan conscients. En aquell context Casellas

45 Sagnier 2009.

crítica el resultat i l'execució de la peça⁴⁶ per considerar que havia realitzat una obra que trencava, en un sentit negatiu i seguint el seu criteri, amb la trajectòria que portava fins al moment. Aquesta crítica negativa resultaria un fet bastant aïllat en tota la seva producció trobant altres articles lloant la seva obra, com la que quatre anys més tard, de la mà d'Alfred Opisso, considerà que l'escultor tenia allò que calia per ser un gran artista⁴⁷. Pensem que a final de segle XIX i primers anys del segle XX el fet que s'incrementés l'existència de publicacions periòdiques, així com la continuïtat en l'organització d'exposicions, tant de caràcter oficial com per iniciatives privades, comportà una presència cada cop més destacada i definitiva de la figura del crític, veu de referència a tenir en compte per artistes i afeccionats.

A grans trets, doncs, podríem dir que la fortuna crítica ha somrigut a Josep Llimona, malgrat haver passat per alguns daltabaix al llarg de les dècades.

En vida, va ser un dels artistes més reconeguts del seu temps i és així com anem trobant aquests articles i crítiques que l'elogien fins i tot més enllà de les fronteres catalanes. La seva participació en certàmens oficials a Madrid⁴⁸ i la repercussió del que se'n digué d'ell a la premsa, així com els encàrrecs que li feren a diversos punts de l'estat espanyol i el seu viatge a l'Argentina, en són un bon reflex.

Pel gran respecte i admiració que de manera general ha suscitat la figura de Llimona, i que ha viscut una revifalla entorn de la citada retrospectiva que se li ha dedicat recentment, ens resta la sensació que la seva figura ha gaudit d'un èxit continu al llarg dels anys. És per aquest motiu, tot i que el podem considerar prou excepcional, que ens aturarem en una etapa en què el seu art -bàsicament pel seu lligam amb l'època que protagonitzà- no va viure el millor moment pel que fa a la seva recepció.

Els gustos són canviants. No totes les èpoques han rebut un mateix art de la mateixa manera. És així com als anys seixanta podem trobar textos que podrien sorprendre'ns -per no estar-ne avesats- per les seves connotacions pejoratives. L'octubre de 1962 després de parlar-nos del modernisme com d'un moviment que plasma un món ple de melancolia, un món crepuscular que balla entre el patiment i la violència, un redactor de *La Vanguardia* que dedicava un article a Llimona, narrava una anècdota desafortunada de l'escultor per provar de justificar que «Llimona era violento: es decir, que iba de

46 Casellas 1895.

47 «Dice Taine -é imitando al predicador de marras diré que dice bien- que los dos únicos preceptos que se le pueden dar á un artista son que nazca con mucho talento, ó genio, y que trabaje mucho, á fin de poseer bien su arte. Y creo yo que el ilustre escultor de quien voy á hablar es de los que mejor se han atendido á tan sensato consejo.» Opisso 1899.

48 Un bon exemple podria ser quan presentà *La Primera Comunió* a la destacada *Exposición de Bellas Artes* de Madrid, el 1901. Un article publicat a *Arte Joven* en feia referència valorant-lo quasi per sobre del ben considerat Benlliure: «En Cataluña ha conquistado un nombre, su reputación es envidiable y todos sabemos que es un artista de talento que ha llegado con su propio esfuerzo muy adelante (...) No necesita hacer como Benlliure las cosas grandes para que se vean.» Luís Altada 1901.

un extremo de pasión a otro de melancolía, como casi toda la gente de su generación.»⁴⁹. El que en aparença podria ser un text que evoca la melancolia i la presència d'un dolor fet literatura, d'un temps concret, pot ser llegit com una crítica exacerbada de tota una època exemplificada amb la figura de l'escultor⁵⁰.

Un altre exemple en què les paraules ballen entre un insinuat elogi i una evident crítica a l'estil, el trobem tres anys més tard a la mateixa *Vanguardia*. Els termes «pomposidad modernista» i «bulto, evidentemente desmesurado y anacrónico» acompanyen la descripció del *Monument al Dr. Robert*, malgrat la voluntat de l'articulista que el conjunt acabés recuperant-se amb el lleu matís de fer-ho «sobre todo si se adapta con discreción y tino al estilo contemporáneo.»⁵¹ Més enllà del gust artístic que s'evidencia dins el text, ens trobem en plena dictadura franquista, que ja portava un recorregut de 25 anys a l'esquena, i les paraules semblen obviar -o més aviat intenten oblidar- el motiu real que va comportar el desmuntatge del monument, amagant-lo rere el criteri artístic⁵². Sense entrar en les qüestions polítiques, haurien de passar alguns anys abans que hi hagués la revifalla de la passió cap al Simbolisme i el Modernisme.

La recepció del seu art per part dels artistes posteriors també parla de la fortuna crítica des del punt de vista de companys de professió. Són aquells que podien admirar-lo o criticar-lo des de l'experiència artística en primera persona. En aquest sentit recuperem breument la figura de l'escultor Manolo Hugué a partir de les paraules de Josep Pla, que considerarà que Llimona «Potser fou l'únic escultor coetani que Manolo elogià sense reserves, sistemàticament.»⁵³

49 Vanguardia 1962, p. 28.

50 « (...) Parece que el escultor, requerido por temblores, requerido por temblores de ultratumba trata de plasmar el dolor y el desconsuelo. Su época es literaria, ama la dulzura de los crepúsculos y las almas alternan por caminos de tristeza y de violencia. Vigor y taxitud discurren en alternancia. Quien desee penetrar en los secretos del modernismo ha de tener en cuenta estos altibajos, estas alternativas disparatadas y curiosas. (...) Fe, Dolor, Desconsuelo, Hojas, son vocablos que los escritores del tiempo escriben con letras mayúsculas. Llimona se obsesiona con los misterios y se aplica a desnudos de mujeres acongojadas, rayanas en la más terrible de las desesperaciones. Llimona es el genio de la escultura funeral de Cataluña. // «Desconsol» invita a seguir las correrías del artista en esta línea un tanto lúgrube (...) ¿No es el modernismo un desbarate del fenómeno romántico en busca de realidades operantes? Lo peor es que resulta difícil definir el modernismo y quizá haya que apelar a muestrarios, actitudes y resoluciones. (...) esa dualidad de tristeza y violencia la percibimos, no sólo en las obras de los artistas, sino también en sus anecdóticos más o menos pintorescos. Llimona era violento: es decir, que iba de un extremo de pasión a otro de melancolía, como casi toda la gente de su generación. (...) Se comprende que no haya tenido discípulos ni herederos. Su plástica se fue con él.» (Vanguardia 1962) Si analitzem el text, observem la negativitat que es desprèn de les paraules. La insistència en el concepte de la negativitat, el dolor i la violència, com si es tractés d'una època i obra torturada, ajuden a que trobem aquest sentit pejoratiu respecte el Modernisme i l'art llimonià dins l'article.

51 Vanguardia 1965, p. 20.

52 «Su pomposidad modernista y el bulto, evidentemente desmesurado y anacrónico, que tenía inetervinieron demodo notable en la medida municipal de desmontarlo, medida de la cual, que recordemos, no se dio ni se ha dado explicación alguna.» Vanguardia 1965, p. 20.

53 «En la paorosa dialèctica de Manolo Hugué, Llimona no sols fou respectat, sinó admirat. Potser fou l'únic escultor

2.2 SOBRE ELS SEUS DEIXEBLES

Com hem comentat inicialment, el nostre estudi no només pretén girar en exclusivitat entorn de l'obra de Llimona sinó que vol veure l'abast de les seves influències especialment sobre la següent generació d'escultors, els seus deixebles més directes. És aquí, en el moment d'analitzar aquest fet, on observem especialment un gran buit existent i, per tant, un dels apartats en què volem fer especials aportacions.

Per tal de començar a identificar alguns dels deixebles de l'escultor, hem partit de textos sobre escultura catalana dels segles XIX i XX. Una de les obres clau en aquest context, i que ja hem comentat, és *L'Escultura Catalana Moderna*, de Feliu Elias, el segon volum de la qual presenta tot un seguit de biografies dels escultors més importants, alguns dels quals encara estaven vius en el moment de la seva execució, com és el cas del mateix Llimona. Elias cita de manera breu qui són mestres i deixebles d'uns i altres i, per tant, podem considerar-ho un bon punt de partida per la investigació. Tot i així, malgrat la importància d'aquesta publicació, la cronologia de l'obra fa que no hi siguin inclosos els noms d'aquells que passaren pel taller de Llimona en els últims anys de la seva vida, en els que ja intuïem, i hem pogut comprovar, que hi hagué força moviment de taller.

D'alguns dels escultors que, a primer cop d'ull, sabíem que podien ésser considerats deixebles del mestre, existeixen estudis on sovint se cita molt superficialment el seu pas pel taller de l'artista barceloní⁵⁴, sense donar-ne més dades. En intentar recollir informació sobre aquests escultors per tal de poder apropar-nos a la seva vinculació amb Llimona i a l'anàlisi de la producció de cada un d'ells, ens adonem que encara són molts els artistes dels quals ens manca una monografia bàsica que els estudiï. Alguns dels artistes en qüestió, en ser objecte de recerca a qualsevol catàleg de les biblioteques més especialitzades, ens donen resultats nuls. El buit historiogràfic s'evidencia encara més especialment quan observem que la majoria d'ells amb prou feines són citats a llibres que estudien l'època de manera més general. La duresa de l'època franquista sembla haver deixat en l'oblit a molts d'aquests artistes. És en aquests casos quan guanya força la documentació que prové del mateix artista que han pogut conservar alguns dels seus descendents. Tot i que a vegades la documentació és més aviat

coetani que Manolo elogià sense reserves, sistemàticament. -Hauríeu hagut de veure –ens havia dit moltes vegades- com Llimona deixava el fang, com el treballava amb els dits. Era una pura meravella. Deixava el fang fresc com una rosa, la forma li sortia de les mans a raig, els seus dits contenien una capacitat de formació d'una sensibilitat indicible. I d'acord amb la seva teoria segons la qual els homes tenen la intel·ligència en els òrgans de més rendiment sensible, afegí: -Com tots els grans escultors, Llimona, tingué la intel·ligència en el tacte, en els dits.» Pla 1992a, p.927.

54 Quan ens dirigim a algunes monografies d'aquests escultors que queden marcats com a deixebles de Llimona, trobem aquestes referències. Un exemple el trobem amb l'escultor Enric Monjo, en fixar-nos en la monografia que li dedicà Maximiliem Gauthier, (Gauthier 1968), on l'única referència a Llimona i la presència de Monjo al seu taller és tan superficial com les trobades al text d'Elias i a qualsevol volum general: «Más tarde, tuvo contactos profesionales con Eusebio Arnau y el gran maestro José Llimona, primer escultor catalán de su siglo.» (p. 14).

minsa, en altres hem pogut accedir a importants arxius personals⁵⁵ que ens aporten moltes dades que ens han ajudat a reconstruir part de la vida i obra dels diversos artífexs.

Més enllà que hi hagi alguna publicació hemerogràfica que els citi –que en el cas d’alguns autors és més aviat anecdòtica–, destaquem un sol llibre on es recullen breus dades d’alguns d’ells. Es tracta del també citat volum *Un siglo de escultura catalana*. En ell es mostra una ràpida biografia i una petita entrevista als escultors encara vius, al costat d’alguns uns reculls de la premsa del moment. Davant la buidor bibliogràfica podem considerar com a gairebé única sortida el contacte amb alguns especialistes de la matèria així com amb alguns possibles descendents, que ens han aportat la informació bàsica per crear part del puzzle del recorregut vital d’aquests artistes.

Amb tot, i com era d’esperar, les dades recollides no ens facilitaràn directament la informació per saber si aquestes persones passaren pel taller de Llimona com a alumnes o com a col·laboradors, o quin va ser el funcionament i la metodologia aplicada en cada cas, una de les qüestions que inicialment ens havíem plantejat en la investigació. És per aquest motiu que en alguns moments ens fixarem en figures paral·leles, més o menys contemporànies, que ens puguin donar llum sobre el tema plantejat. És per aquest motiu que la bibliografia s’ha anat ampliant per millorar en la recerca de dades que ens hagin pogut proporcionar fets similars als que suposem, o hem tingut indicis que visqueren entorn del taller llimonià. És en aquests instants quan hem recuperat des de figures de sobres conegudes, com la famosa Camille Claudel, a personatges dels qui existeix una bibliografia molt més reduïda, com podria ser el cas del català Ricard Guinó.

L’estudi i anàlisi de les diverses fonts, les converses mantingudes al llarg dels anys, els centenars (milers!) de fotografies realitzades i els quilòmetres recorreguts, han confluït, s’han barrejat i organitzat de maneres ben diverses fins a trobar cabuda entre les pàgines que tot just ara comencen. De les hores de reflexió –més enllà de les de redacció, correcció, maquetació i totes aquelles que queden quasi oblidades en ser invertides sense retorn–, sorgeix aquesta tesi doctoral que pretén poder recollir definitivament, i per primera vegada, un estudi complet, així com el catàleg raonat, d’un artista que ha resultat ser inspiració per algunes generacions, començant per la dels seus propis deixebles, els quals volem començar a conèixer per les seves individualitats, i que, encara avui, segueix inspirant i despertant l’admiració d’aquells qui restem fascinats per les seves obres.

55 Alguns dels arxius han estat conservats per la pròpia família dels artistes (com és el cas de l’escultora Margarita Sans Jordi), i en d’altres van ésser dipositats a museus com el Museu Frederic Marès (en el cas de l’Antonio Ramon González López) i el Museu d’Art de Cerdanyola (pel que fa a la figura de Francesc Juventeny). La quantitat de documentació i el grau d’informació rellevant varia segons el cas, assolint fruits força desiguals.

3 AGRAÏMENTS

Realitzar una tesi doctoral és un repte que afecta no només la persona que el realitza sinó també a les persones més properes que l'envolten. Familiars, amics i companys de fatigues es tornen illes enmig de l'oceà de la recerca, sempre tan solitari.

Al llarg del camí que ha fet créixer, evolucionar i enllestir aquest projecte, són moltes les persones que han estat a prop i m'han donat suport des de diversos punts de vista. Els anys que han passat mentre duia a terme l'estudi de la figura, especialment, de Josep Llimona i Bruguera, han fet que compti per desenes els noms de les persones que han aportat el seu granet de sorra. Són tants els noms, que sé del cert que em serà impossible citar-los a tots. Així que em disculpo per si algú es troba a faltar entre aquestes línies. Tingueu en compte que encara que no hi surtin els vostres noms, us he tingut present i us agraeixo aquell mail, trucada, visita, missatge i pensament que m'heu dedicat i on heu fet present el vostre interès cap al projecte. Si em paro a pensar en cada instant que algú ha posat el seu granet en aquest gran projecte, em trobo enmig d'un bon tros de platja plena de sorra que m'envolta, i no puc fer una altra cosa que quedar-me ben sorpresa.

Permeteu que comenci pràcticament jugant, com si es tractés quasi d'un joc de pistes, on us heu de trobar entre les paraules que segueixen.

Gràcies per les troballes que m'heu regalat des de quilòmetres de distància, per les pistes que han donat forma a una apassionant gimcana. Gràcies per les fotografies, que han estat regals inigualables, i per convertir-vos en els meus ulls en els casos en què se'm feia impossible traslladar-me. Gràcies per entendre les meves desaparicions, les meves absències, especialment al llarg dels darrers mesos. Gràcies per la companyia al llarg de camins i carreteres a la recerca de bronzes i marbres. Gràcies pels somriures, les complicitats, l'entusiasme compartit. Gràcies, també, per treure'm de casa en alguns moments, per arrencar-me de davant de l'ordinador, per ajudar-me a agafar aire. Gràcies per les converses, per escoltar-me, i fins i tot per parlar-me de coses ben diferents quan calia canviar de tema. Gràcies per les vegades que m'heu preguntat per la tesi i no es tractava d'una fórmula per dir 'bon dia'. Gràcies pels 'ànims!' llençats a l'aire de manera tan sincera.

Gràcies a tots aquells que, quasi anònimament, us heu creuat en el meu camí i, a vegades, m'heu confessat la vostra admiració cap a Llimona i heu manifestat les ganes de llegir un estudi sobre ell. Espero que estigui a l'altura de l'esperat! Gràcies per les paraules, els mails, les idees expressades.

Entre agraïments em ve a la ment un escenari: el museu en el que he treballat durant uns deu anys. Més enllà de les persones que el poblen durant força hores cada dia, algunes de les quals m'han aportat més del que es pensen, les obres s'han convertit en un paisatge familiar. Parlar d'elles, explicar-les, mirar-les i ajudar que altres les descobrissin ha format una important faceta que em representa i que fa que sigui com sóc. El que m'uneix a aquest patrimoni artístic, va més enllà del que és una professió.

Jocs i escenografies a part, permeteu, ara, que sigui més concreta.

Família Llimona, moltes gràcies per la vostra col·laboració i entusiasme. Carme Fernández de Castro, Rafel, Joan, Francesc, Anna, Carme i Josep Llimona, Joaquim i Miquel Llimona, Marta i Maria Juandó Llimona, Roser Llimona. Gràcies, perquè la vostra presència ha dotat de quelcom més íntim i personal a aquest treball.

Eduardo de Mendoza i família, gràcies per apropar-me al món d'una escultora que de mica en mica serà descoberta i que és plena de sorpreses que no han de deixar-nos indiferents.

Gabriel Pinós (Museu del Modernisme), Marc Codina, Rafael Aróztegui, Javier de Dios, Esther Celma, Tony Flores, Àgueda Romañá, Maria Ordóñez, Pedro Garcia, Gorka Rueda i Ana Fernández, així com els col·leccionistes privats que de manera, a vegades, anònima s'han fet presents, gràcies pel suport i per l'interès, pels missatges i els contactes, per apropar-me a més peces ocultes, a pistes, per entendre i compartir l'amor cap a la cultura, cap a l'art, cap a l'escultura, cap a Llimona.

Txema Romero (Museu d'Art de Cerdanyola), Ernest Ortoll (Museu Frederic Marès), personal de les diverses institucions, responsables i capellans d'esglésies que m'he anat creuant al llarg dels darrers anys, gràcies per compartir els vostres arxius i els vostres coneixements que han fet créixer les fonts bàsiques per aquesta recerca.

Laura, Anna, Sebastià, Eloi, Roberta, Jose, Fàtima, gràcies per convertir un sac ple de pedres cantelludes en bonics còdols agradables al tacte i en sorra ben fina. Compartir el pes dels dubtes i les frustracions dins la recerca, ha fet més fàcil part del viatge.

José Manuel Infiesta, gràcies per la Gran Oportunitat, així, en majúscules, per col·laborar en fer d'un somni, una realitat en forma d'exposició i de llibre.

Enrique Campuzano, M. Isabel Marín, Mireia Freixa, Judit Subirachs, gràcies pel suport en la recerca, per l'empenta en el fet de continuar estudiant l'escultura de Llimona, per compartir tot el que sabeu i per animar-me a dur a terme el projecte.

Francesc Fontbona, gràcies per ser un dels meus grans referents, per inspirar-me, per animar-

me a créixer en el món de la investigació i la recerca.

Teresa-M. Sala, gràcies per ser en els meus inicis. Gràcies per donar-me ales quan tenia les primeres ganes d'estudiar Llimona. Gràcies per "Barcelona 1900", en format assignatura, llibre i exposició. Gràcies pels consells al llarg dels anys, especialment durant les primeres èpoques de la investigació, en què tantejava camins desconeguts encara.

Cristina, gràcies per ser el meu gran suport, la meva guia, la directora de tot l'espectacle llimonià, i una amiga. Gràcies per llençar-me flotadors cada vegada que sentia que em podia enfonsar. Gràcies per transmetre'm calma i seguretat en tot moment i per incloure'm en tot i més.

Jorge, gràcies per ensenyar-me escultura des de dins l'escultura. Gràcies per apropar-me a la pràctica d'una teoria que ja em fascinava a priori. Gràcies per ajudar a transformar la meva mirada i per donar-me les bases per poder continuar experimentant dins el camp de la creativitat. Gràcies per fer-me conèixer el teu taller (l'espai físic i les fantàstiques persones que l'habiten: Joan (estimat Joan!), Lluís, Nuri, Ramon, Coco... gràcies pel vostre recolzament!).

Blanca, Joan, Violeta, Josep, Rafela, Pere Ollers i Pep Morell, gràcies per portar-me trossets de Mallorca a Badalona i per convidar-me i acollir-me a la vostra illa. Gràcies per fer-me de guies, pel vostre entusiasme, per escoltar-me i parlar-me amb amor cap a l'art i la terra. Gràcies per la sal de les vostres paraules.

Juan Carlos i Joan Miquel, gràcies pels dinars i les trobades, gràcies pels riures! Gràcies per ser capaços de fusionar l'art i el *divertimento* amb una elegància increïble.

Alicia, Marc, Gemma, Javi, Enric, Maria, Marta i Marc, gràcies per la companyia en la distància, per entendre que no sempre hi ha hagut temps per fer-ho tot. Gràcies per compartir alguna pizza i algunes braves.

Sergi, Àlex, Mireia, Josep i Carme, gràcies per les notes teatrals que heu posat a la meva vida al llarg dels anys i que de manera prou intensa han marcat el meu recorregut, la meva manera de moure'm i de pensar.

Cèlia, gràcies per escoltar, per preguntar, per ser present en els moments més enllimonats.

Laia i Judith, gràcies per ser unes grans *cheerleaders*, per la seguretat, per creure més en mi que jo mateixa, per les abraçades cada matí, ben puntuals. Gràcies per marcar una etapa que barreja moments foscos amb els millors instants que qualsevol voldria viure en una feina.

Maria, gràcies per llegir-me, per les visites, pels consells, per ser aquells altres ulls que ho veuen tot des de fora, i per dedicar-me espais entre els teus impressionants projectes. Gràcies per ser-hi sempre, sense que importés l'hora o el lloc. Gràcies per ser com ets.

Lluís, gràcies per empènyer-me des del trampolí i fer-me saltar, per estar a l'altra banda del

café, per dir-me les veritats i fer mil i un esquemes vitals al primer tovalló de paper que caigués sobre la taula. Gràcies per convertir-te en un mestre de dibuix improvisat i en una mena de guru indispensable.

Isma, gràcies per posar-hi la banda sonora, per fer música de les meves paraules sobre Llimona. Gràcies per raptar-me, a vegades, i per acompanyar-me a buscar llimonades, d'altres. Gràcies per deixar-te fascinar pels marbres i apuntar-te als cursets "Com ho faria...". Gràcies per les carreteres amb música a tot volum, per les excursions per muntanyes mai caminades, per les descobertes entre móres i esgarrapades de branques. Gràcies per llegir les meves paraules, pels consells de disseny i per trobar faltes repelents. Gràcies per les bromes àcides, les mirades, la complicitat i per fer-me riure.

Papes, Iaia i Jordi, gràcies per ser el meu equip, el meu suport, els meus incondicionals. Gràcies per les orxates d'estiu i els cafès d'hivern, pauses indispensables. Gràcies per aconseguir-me la Lluna i portar-m'hi! Gràcies per escoltar conferències i resums, per anar de punta a punta del mapa. Gràcies per intentar entendre el meu camí, per emocionar-vos i per deixar-vos arrossegar entre marbres i bronzes dels què us heu tornat uns experts impensables. Gràcies per comprar una enciclopèdia de pintura que vau entendre perquè havíeu adquirit molt temps més tard, quan em passava les hores fullejant textos que parlaven de pinacoteques llunyanes. Mama, gràcies per les hores buscant respostes que semblaven impossibles a la "Temàtica". És ara, tants anys després, que m'adono que estaven començant les meves bases com a investigadora. Papa, gràcies per estar sempre a punt d'anar on calgués.

Gràcies a la petita quadrúpeda amb closca que m'ha acompanyat al llarg del 100% del temps de redacció d'aquest projecte, ignorant què deu amagar-se darrere la pantalla que s'il·lumina al meu davant.

Gràcies, també, a totes les persones que al llarg de la vida m'han inspirat. Elles no saben que són presents en aquestes línies i que en algun moment inconcret es van convertir en la inspiració amagada rere aquestes pàgines que segueixen. Algunes han estat citades en les paraules que ens precedeixen. Altres han quedat ocultes amb el pas dels anys. Professors que van deixar anar frases que potser ni ells recorden, idees innocents sortides de la boca dels més petits, grans estudiosos que es relaxen entre llibres infinits, amics que, tot i que no són del tot conscients, són esperits inquiets que inspiren amb les seves ganes constants de crear. Tot plegat s'ha convertit en l'humus per a la meua producció.

Gràcies, per acabar, al mateix Josep Llimona, a qui, sense dubtar-ho i sense saber ben bé el perquè concret, vaig voler dedicar les meves investigacions quan tenia poc més de quinze anys. Les seves creacions, encara avui, segueixen essent la meva principal font d'inspiració.

Fa anys, dins les parets d'una aula que volia fer-se freda, ressonaven les paraules d'un gran mestre que el temps semblava fer veure sever i allunyat. Tot i que el grup d'alumnes no era massa nombrós i tot i que havíem creuat un parell de ràpides entrevistes, imaginava que el meu nom i rostre passaven desapercebuts i, poc més tard, esborrats entre tants estudiants. Les seves arrugues guardaven bocins d'èpoques passades que s'endevinaven plenes de duresa i que, alhora, esdevenien fascinants. No recordo especialment cap gran aprenentatge però sí algun descobriment i com em va remoure en alguns instants. L'admirava. Temps més tard (havien passat mesos, potser algun any...?) el vaig veure entrar a les sales del Museu que durant deu cursos ha format part de la meva rutina professional. Vaig acostar-me a saludar-lo tot i que dubtava que em recordés. El seu rostre afable i la simpatia que va despendre la seva mirada, van acompanyar unes paraules que donaven força i sentit al projecte que, d'alguna manera, culmina amb la present tesi. Temps més tard, la seva mort esquinçava un trosset de mi i aquest record es tornava un tresor més preuat.

El meu avi no s'assemblava al professor Ricard Salvat. Tot i que tenien més o menys la mateixa edat -havien nascut amb mesos de diferència- es devien haver mogut per ambients ben diferents. El meu avi no era un especialista del món del teatre ni havia sovintejat la universitat, però les seves inquietuds el portaven a anotar les curiositats que sentia arreu, a tenir un despatx ple de llibres de diferents èpoques, un mapa de Catalunya amb tots els seus pobles existents penjat a la paret, i a fer les millors ensaïmades de xocolata que ningú ha pogut tastar mai. Recordo les seves anècdotes de joventut difoses en la ment. La seva presència és en cada racó d'aquest projecte, i és acompanyat de la meva àvia, la meva mare, el meu pare i el meu germà. Tot és ple d'olor a llimona i de gust de móres acabades de collir.

Badalona, 24 d'agost de 2015

BLOC II.
JOSEP LLIMONA I BRUGUERA (1863-1934)

BLOC II. JOSEP LLIMONA I BRUGUERA (1863-1934)

4 VIDA⁵⁶

«Toda vida es inexplicable, me repetía. Por muchos hechos que se cuenten, por muchos datos que se muestren, lo esencial se resiste a ser contado. Decir que fulanito nació aquí y fue allá, que hizo esto y aquello, que se casó con tal mujer y tuvo estos hijos, que vivió, que murió, que dejó tras de sí estos libros o esta batalla o ese puente, nada de eso nos dice mucho. Todos queremos que nos cuenten historias, y las escuchamos del mismo modo que las escuchábamos de niños.»

Paul Auster “La habitación cerrada”, *La trilogía de Nueva York*

Reescriure una biografia quan gran part de les dades són les que ja han estat dites pot semblar inadequat, repetitiu... Tot i que la biografia de Josep Llimona no ha estat presentada en infinitat d'ocasions, algunes de les seves experiències viscudes sempre han estat a l'abast de tothom. Podem citar, bàsicament, tres biògrafs: el seu nebot Rafael Benet, Manuela Monedero i Josep Pla. Més enllà del que ens diuen, hi ha detalls minuciosos -alguns més destacats que d'altres- que hem desenterrat d'alguns arxius, d'hemeroteques... Alguna data, alguna matriculació abans de temps... Però en pocs casos la mateixa família de l'escultor té més dades de les recollides pels tres noms abans esmentats. El mateix Rafael Benet es lamentava (si se'ns permet fregar lleugerament el dramatisme en



Josep Llimona (AFLI)

56 En aquest apartat volem fer un recull dels esdeveniments més importants que van marcar la vida de l'escultor Josep Llimona, tant des d'un punt de vista privat com professional però sense entrar en molts detalls pel que fa a la seva producció, qüestió que serà desenvolupada en el segon apartat d'aquest bloc. L'excusa cronològica ens permet, a més, fer referències temàtiques a qüestions que van ser importants per l'escultor, per molt que comportin fer alguns salts temporals. Inspirats per la rellevant informació que ens dóna la premsa del moment, aquest apartat ens podrà recordar, lleugerament, en alguns moments, al format propi d'aquest mitjà de comunicació amb notícies curtes i altres de més desenvolupades.

utilitzar aquesta paraula) d'aquest fet, tot recordant que

«Josep Llimona fou d'aquests: vingué a la terra per crear els seus personatges en marbre o en bronze, però mai sentí la necessitat d'ordenar els seus «fets» en un arxivador.(...) Els fills de Josep Llimona, que heredaren del pare moltes virtuts, també heredaren la seva despreocupació per la precisió històrica.»⁵⁷.

Amb tot, malgrat els entrebancs i els buits, es fa impossible començar una tesi sobre l'escultor sense reescriure aquesta necessària biografia, entenent que, a més, pretenem que aquest sigui el recull més complet possible i definitiu. És així com, sense més preàmbuls, podem dir que...

Josep Llimona i Bruguera va néixer a Barcelona el 8 d'abril del 1863⁵⁸, al carrer Correu Vell, i va ser batejat a la parròquia de Sant Just, dos dies més tard, amb els noms de Josep, Llorenç i Ignasi. Els seus pares, Josep Llimona i Bonafont (Barcelona, 1826-1889⁵⁹)⁶⁰ i Josefina Bruguera i Casamitjana (Barcelona, 1837 - 11 de juny de 1873)⁶¹, tingueren més fills: Joan (Barcelona, 23 de juny de 1860 - 23 de febrer de 1926)⁶², Alfons (Barcelona, 21 d'agost de 1861 - ?), Higini (22 de juny de 1864 - ?)⁶³, Joaquim (1866 - 15 de novembre de 1868), Lluís (6 de novembre de 1867 - ?)⁶⁴, M. Dolors (22 de novembre de 1868 - ?)⁶⁵, Magdalena (7 de maig de 1870 - 16 d'abril de 1874)⁶⁶, Enriqueta (10 d'abril de 1871 - ?)⁶⁷ i Clàudia (1 de novembre de 1872 - ?)⁶⁸. Alfons i Enriqueta van morir abans de temps, en plena joventut⁶⁹. Els altres, excepte Joan, no devien viure molt més enllà de

57 Benet 1934b, p. 100.

58 Tal i com hem introduït dins l'estat de la qüestió, hem de tenir en compte, a partir d'aquest moment, que Llimona no va néixer el 1864, si no que fou el 1863, tal i com hem trobat al registre de naixements conservat a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Les dades de naixements, baptismes i defuncions de la família Llimona són extretes dels registres del mateix Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, excepte quan s'indica el contrari.

59 El funeral se celebrà el 4 de febrer del 1889 (Vanguardia 1889).

60 Fou fill de Josep Llimona (natural d'Alella) i Francesca Bonafont (de Barcelona).

61 Fou filla de Josep Bruguera i Magdalena Casamitjana (tots dos de Mataró).

62 Batejat a la parròquia de Sant Just el 25 de juny de 1860 amb els noms de Juan Bautista, Ramon i Francisco de Asís.

63 Batejat a la parròquia de Sant Just el 25 de juny de 1864 amb els noms d'Higinio, Luis Gonzaga i Estanislao.

64 Batejat a la parròquia del Pi el 9 de novembre del 1867 amb els noms de Luís Gonzaga, Francisco de Paula i José Oriol.

65 Batejada a la parròquia del Pi el 24 de novembre del 1868 amb els noms de M^a Dolores, Balbina i (il·legible).

66 Batejada a la parròquia del Pi el 9 de maig del 1870 amb els noms de Magdalena, Consuelo i Encarnación. Morí de meningitis.

67 Inscrita al jutjat núm. 431 el dia 11 d'abril del 1871 amb els noms d'Enriqueta, Dolores i Ana.

68 Inscrita al jutjat núm. 1655 el dia 1 de novembre del 1872 amb els noms de Clàudia, (il·legible) i Maria.

69 Pilar Llimona Gispert, neboda de l'escultor, va deixar escrites unes memòries inèdites que ens han facilitat els descendents del pintor Llimona. En elles, malgrat parlar especialment del seu pare, Joan Llimona, Pilar esmenta certs

la infantesa⁷⁰. Josep fou el tercer dels germans.

No seria exagerat dir que la sensibilitat artística va entrar a les vides dels Llimona a través del pare, Llimona i Bonafont, a qui podem arribar a considerar que era músic en el seu temps lliure. Tocava el piano i la flauta alguns caps de setmana a cafès i trobades familiars. Aquestes actuacions, en alguns moments, ajudaren l'economia familiar. La música fou present, també, en les amistats dels fills, acompanyats, a vegades, pels músics Albéniz i Vidiella⁷¹. El pare, més enllà de les estones musicals a què fem referència, havia treballat a la fàbrica Barrau, dedicada als velluts⁷². Amb el temps, quan la fàbrica quedà embargada, va aconseguir recuperar la maquinària d'aquesta, fent néixer la seva pròpia indústria, que després va ser anomenada «Herederos de José Llimona»⁷³, i que, anys més tard, després de la mort d'Alfons, que es va encarregar de la fàbrica mentre va poder, va acabar portant molts mals de cap als germans artistes⁷⁴.

Rafael Benet, i també Josep Pla, explicaren a la perfecció les ventures i desventures de la família: les morts i casaments que se succeïren; com Josefina Bruguera morí i quedant el pare vidu, com aquest es casà amb la germana de la difunta; com la família es traslladà del carrer Correu Vell a

detalls biogràfics que també fan referència a l'escultor. Per exemple, dona informació de la mort d'aquests dos germans dels artistes. Fins al moment sabíem que Alfons morí prou jove i Enriqueta essent encara adolescent. Pilar Llimona, amb la distància dels anys, afegí: «Una germana del pare, la tia Enriqueta, de la qui ell parlava sovint, morí també tuberculosa als vint anys. El contagi llavors era fàcil i certament ella en va ser una víctima. El pare l'estimava molt i la va cuidar fins a la fi. També un altre germà del pare que es deia Alfons morí de tuberculosi òsea, després de molt sofrir cuidat abnegadament per la seva muller Maria, extreballadora de la fàbrica de velluts.» (Llimona, Pilar (FAM), p. 4).

70 Benet (Benet 1934b, p. 106) esmenta el fet que tingueren més fills a part de Joan, Alfons, Josep i Enriqueta, però no en dona més dades. Com hem esmentat, les dades que aportem són el resultat del buidatge del registre de naixements i defuncions de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, d'on hem extret les dates de naixement, la de la mort de la mare, i la d'alguns dels fills que hem afegit.

71 Llimona executaria el retrat a Carles G. Vidiella que trobem al Palau de la Música. A més, el músic va confeccionar una important col·lecció d'art al llarg de la seva vida, que, finalment, va ser donada a la Junta de Museus de Barcelona per la seva vídua. Entre les peces, hi havia dues pintures de Joan Llimona, cosa que mostra l'admiració de Vidiella cap al Llimona pintor. L'amistat entre el músic i els germans és explicada també per Rafael Benet: «el pare Llimona, influït també pels fills, que eren molt amics d'Albéniz i Vidiella, executava Wagner i Mendelssohn.» Benet 1934c, p. 221.

72 Tal com ens recorda Benet (Benet 1934b, p. 107) la fàbrica Barrau va ser «la primera fàbrica de velluts de seda», tenint en compte, a més, que Barrau fou «l'inventor del primer teler mecànic per a fer vellut.»

73 Rafael Benet ens diu que la fàbrica es va acabar fusionant amb «La España Industrial» (Benet 1934b, p.107).

74 L'any 1919 la fàbrica encara era oberta i es publicitava a l'Exposició d'Art de Barcelona com a «Fàbrica de terciopelos y tapices» (Exposició 1919, p. 33 dels anunciants).

Portaferrissa⁷⁵, davant el Palau de Comillas⁷⁶; les trapelleries dels germans amb les seves excursions temeràries per les baranes dels terrats barcelonins.

Des de ben jovenet Josep Llimona mostrà la seva capacitat pel dibuix i començà a apassionar-se pel món dels cavalls, l'animal que representaria tants cops tant en dibuix com en escultura. Explica l'anècdota que fins i tot, de tant en tant, feia campana de l'escola del Sr. Càndid⁷⁷, a la plaça de Santa Anna, per anar a veure cavalls. Llegim-ho de les mateixes paraules del protagonista:

«Però la major part de les meves campanes consistien a passar-me el temps mirant i admirant els cavalls d'una quadra que hi havia al carrer del Duc de la Victòria. La meva il·lusió eren els cavalls. Provava de dibuixar-los. Vaig aconseguir dibuixar cavalls de totes menes i en totes les postures.»⁷⁸

I és que des de ben jovenet les hores de dibuix ja se li anaven escapant d'entre els dits, fent-se famós entre els companys de classe:

«Vaig començar a dibuixar per intuïció. A casa, a l'escola, dibuixava tot quant volia. Els meus dibuixos eren admirats i sol·licitats pels nois de l'escola. I, en vista de l'acceptació que tenien, vaig voler treure'n profit. Rifava els dibuixos i feia pagar a tantes plomes els números. (...) Una vegada vaig fer l'auca d'un dels mestres de l'escola, dibuixos i rodolins. L'auca tingué un èxit foll entre els condeixebles, però em va costar ésser expulsat de l'escola.»⁷⁹

El dibuix ja formava part de la seva vida, i, amb la pràctica i la consegüent millora, acabaria convertint-se en un veritable artista.

75 Seguint els registres de naixement dels diversos germans de l'escultor veiem que el 1868 ja vivien a Portaferrissa moment del naixement de Lluís Llimona, el sisè dels fills.

76 Aquest sembla ser el primer contacte amb els Comillas. Anys més tard, Josep Llimona acabaria executant, per a aquesta família, tot un seguit d'obres que trobem a Comillas, Santander, i també a Portugalete, el País Basc.

77 Sembla que coincidí en aquestes classes amb alguns noms que, anys més tard, serien realment rellevants: «Condeixebles meus de primeres lletres eren Miquel Utrillo, Meifrèn, Barrau, Lorenzale, els Pons, l'Armet i d'altre noms coneguts» (Duran 1930).

78 Duran 1930.

79 Duran 1930.

4.1 EL NAIXEMENT D'UN ARTISTA (1873-1889)

4.1.1 Els inicis. Primers anys de formació. Llotja (1873-1879)

Va ser el pintor Frederic Trias, conegut del pare del futur escultor, qui va veure un talent emergent en observar els dibuixos del jove Josep. És així com cap als deu anys, el 1873, va començar a rebre classes, especialment, del fill del pintor, en Joan de Déu Trias i Giró.

Fou el mateix escultor qui, molts anys després, explicava els seus inicis escultòrics amb la cera que guardava de les candeles quan anava als funerals, amb la que va començar a modelar crucifixos i, per descomptat, cavalls.

Resumíem a l'estat de la qüestió certes dades contradictòries que havíem anat trobant al llarg de les nostres investigacions, algunes de les quals descol·loquen anys i dates. Aquestes dades són el resultat de consultes a fonts i arxius. Les diverses fonts ens parlen de com cap als catorze anys Llimona entrà a l'Escola de Belles Arts de la ciutat. Va ser el mateix escultor qui digué que dels catorze als setze anys «vaig anar a dibuix a Llotja»⁸⁰. Les primeres hores a l'arxiu de l'Escola de Belles Arts donen els seus petits fruits. Arriben a les nostres mans les reproduccions del llibre de matriculacions dels alumnes de Llotja i ens sorprèn trobar que les dades no es corresponen. Josep Llimona i Bruguera apareix matriculat ja el curs de 1875-1876, moment en què devia tenir dotze anys. Així doncs, si totes les altres fonts ens deien que era cap als catorze anys quan començava els seus estudis a Llotja, basats segurament en aquesta entrevista que es féu a l'escultor el 1930, els papers de la institució no ens diuen el mateix. Segons el llibre, el jove estudiant va assistir a l'Escola entre el 1875 i el 1879 realitzant diverses assignatures al llarg dels cursos⁸¹.

En paral·lel a aquests estudis a Llotja, digué Llimona, que entre els catorze i setze anys estigué d'aprenent al taller dels germans Vallmitjana (segurament hi entrà per contacte amb el mateix Agapit Vallmitjana, professor seu a Llotja) i, al cap d'un temps, al taller de Rossend Nobas.

80 Duran 1930.

81 Curs 1875-1876: Assignatura de "Dibujo del Antiguo" (matrícula nº 35, menció honorífica 1ª). Curs 1876-1877: Assignatura de "Dibujo del Antiguo", prof. Ramon Martí i Alsina (matrícula nº 21, per fragments); Assignatura de "Paisage", "Sección 1ª, copia de estampa", prof. Lluís Rigalt (matrícula nº 12); Assignatura de "Perspectiva", prof. Lluís Rigalt (matrícula nº 25). Curs 1877-1878: Assignatura de "Dibujo del Antiguo", prof. Claudi Lorenzale (matrícula nº 17, "por ropajes"); Assignatura "de Escultura", "Sección 1ª Antiguo", prof. Agapit Vallmitjana (matrícula nº 15); Assignatura de "Paisage", "Sección 1ª, copia de estampa", prof. Lluís Rigalt (matrícula nº 33); Assignatura "de Anatomía pictórica", prof. Jeroni Faraudo (matrícula nº 21. Mencions: Notable). Curs 1878-1879: Assignatura de "Dibujo del Antiguo", prof. Claudi Lorenzale (matrícula nº 5); Assignatura "de Escultura", "Sección 1ª Antiguo", prof. Agapit Vallmitjana (matrícula nº 2, menció honorífica 1ª); Assignatura de "Perspectiva", prof. Lluís Rigalt (matrícula nº 4); Assignatura de "Teoría é Historia de las Bellas Artes", prof. Josep de Manjarrés (matrícula nº: 5). (Llibre de Matriculacions (FAM)).

4.1.2 Pensió Fortuny. Medievalisme a Roma (1879-1883)

El 1879 Josep Llimona començà a fer-se present dins la vida cultural de Barcelona amb la seva participació, per primera vegada, a una mostra a la Sala Parés, amb un bust de terracota⁸². Aquest mateix any, malgrat que Nobas no ho veia massa clar⁸³, Llimona participà en un concurs per tal d'accedir a la Pensió Fortuny atorgada per l'Ajuntament de Barcelona⁸⁴. En ella, segons el mateix escultor, «hi prengueren part setze opositors i quedaren deu finalistes. Entre ells, Clarassó, Campeny, Montserrat, Alentorn i Ferrer.»⁸⁵ El tema

del concurs va ser “El fill pròdig”, escultura que realitzà, per tant, quan comptava amb uns setze anys, i amb la que va guanyar la beca per marxar a Roma. El bronze de la peça (fosa el 1924 per la Junta de Museus a partir del guix original) avui es troba al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 002). En una entrevista que Ignasi Folch i Torres féu a Llimona el 1920 sembla que la distància feia dubtar l'artista (o que les notes de l'entrevistador haguessin estat mal preses), ja que llegim en paraules del mateix Josep Llimona,

«era molt jove; conti que als divuit anys vaig fer les oposicions per a la pensió de Roma de l'Ajuntament.»⁸⁶

Malgrat que de manera tradicional s'havia situat el viatge a Roma entre 1880 i el 1884,

82 No tenim referència de quina fou la peça que presentà Llimona en aquest context, tot i que sabem de la presentació d'una peça amb les citades característiques a partir de la monografia sobre la Sala Parés (Maragall 1975). Tot i això, podríem aventurar la possibilitat que fos el retrat del Sr. Barrau (cat. 001), única obra que coneixem datada de manera tan primerenca, i que es tracta justament d'un bust de terracota.

83 «No hi tenia pas cap confiança en Nobas en que les guanyés jo les oposicions; malgrat això, però, quant el meu pare li preguntà que li semblava, va dir-li: -Que les fassi per a això; no hi perdrà res...» Folch, Ignasi 1920, p. 607.

84 «El Ayuntamiento por su cuenta había creado la pensión «Fortuny», en homenaje al gran pintor reusense; la primera correspondió a Arcadio Mas y Fondevila y la segunda a José Llimona. La Academia sólo cuidaba de dar los informes de las obras que mandaban desde Roma los pensionados, solicitados por la corporación municipal.» (Marès 1964, p. 248).

85 «Vàrem treballar a Llotja durant dos mesos, tancats cadascú en un lloc diferent. El jurat era format pels escultors Nobas, Vallmitjana i Roig; els pintors Lorenzale, Martí Alsina, Caba i el crític d'Art Miquel i Badia.» Duran 1930.

86 Folch, Ignasi 1920, p. 607.

situem el pensionat entre 1879 i 1883. Tal com digué Doñate⁸⁷, la convocatòria del concurs va publicar-se al *Boletín Oficial de la Provincia* el 2 d'abril de 1879, apareixent els resultats el 23 de setembre del mateix any.

El jove pensionat -*massa jove*, devia pensar el pare- va ser acompanyat en el seu viatge per Joan, el germà gran, vivint tots dos amb la pensió del petit. De fet la història de Joan i de Josep seria força paral·lela. Joan, tres anys més gran, havia iniciat estudis d'enginyeria que va abandonar al cap de poc temps de començar i als quals els van seguir els d'arquitectura. La vocació artística, però, era més forta, així que tot just li faltaven algunes assignatures quan Josep va guanyar la beca per anar a Roma i la carrera va quedar sense finalitzar.



Joan Llimona i Bruguera (Barcelona, 1860-1926) (AFLI)

Joan i Josep Llimona van a Roma quan els artistes romans marxaven de la seva ciutat. Amb aquesta frase podríem definir l'estat en què es trobava una urbs que havia estat al llarg dels segles el gran centre artístic europeu. Roma, la ciutat eterna, començava a veure's envoltada pels aires efimers. Sorgia, amb més força i llum que mai, una ciutat que l'havia de deixar en un estat ombrívol. Roma cedia el seu lloc a París. Alguns autors han arribat a opinar que els anys dels Llimona a Roma van ser una inversió a fons perdut⁸⁸. Malgrat aquestes opinions, i segons recuperà Pla, Llimona va aprofitar el viatge per visitar també Nàpols, Pompeia, la Campania i Torí, guanyant, amb la intensitat que es mereixia, l'atenció cap a Roma. Altres crítics, en canvi, han donat més importància a l'observació que féu l'artista del món medieval. En alguns moments, de fet, es considera que Llimona arribà a l'apropament dels clàssics a partir d'un cert medievalisme⁸⁹. Més enllà del que llegim en veus més

87 MNAC 2004, p. 126.

88 «Entre la crítica professional hi ha hagut la tendència a considerar els anys de Roma de l'escultor com quelcom negligible, menyspreable. No conegueren –diuen els crítics- cap mestre, ni una direcció aguda i sòlida, i quedà tot reduït per a ells a una pugna per millorar l'ofici.» Pla 1992a, p. 882.

89 «Josep Llimona havia potser vist a Roma, a través, del medievalisme d'Overbeck i de Peter Cornelius, les primeres avançades del pre-refaelitisme. Fou indubtablement sensible al corrent que d'una manera tan estranya, però de perfecta bona fe, pretengué portar la font de totes les arts a una interpretació anglesa, goticitzant, de l'art florentí.» Pla 1992a, p. 900.

antigues, certament quan recuperem algunes obres del període formatiu de l'escultor, especialment amb dues de les seves obres de pensionat, hi ha en elles quelcom medievalitzant i que al mateix temps ens pot reportar al món més antic, com succeeix amb el *Senador Romà* (cat. 003) i, sobretot, amb l'estàtua eqüestre de *Ramon Berenguer 'el Gran'* (cat. 005).

En arribar a Roma els joves van situar-se al taller de l'artista Enric Serra i més tard en van llogar un altre on treballarien fins a la seva tornada i que s'ubicava a la vil·la Estrollfern⁹⁰. Combinaven el treball diürn al seu taller amb la pràctica dels vespres, quan anaven a la Via Margutta, a l'acadèmia lliure de Gigi, un model que ja s'havia jubilat, que havia treballat pel gran Fortuny i que feia posar els seus fills com a models⁹¹.

El 1880 envià la seva primera obra de pensionat, l'anomenat *Senador Romà*, peça que parla de la inspiració en el món romà a partir de la indumentària del personatge, molt allunyat, en tot cas, dels orígens del romà que li féu de model, que era, segons el mateix Llimona, un carnisser. L'estiu d'aquell any els germans Llimona el passaren a Barcelona, on l'escultor hagué de retocar l'obra, que havia patit algun desperfecte en el viatge, i on s'exposà la peça a la Sala Parés⁹², en una mostra d'obres

fetes per estudiants catalans a Roma. Tornà a Roma el 29 de setembre, l'endemà de celebrar «una vetllada musical-literaria» a casa de Carles Pirozzini, al costat d'altres artistes.⁹³

La segona obra de pensionat de Llimona, del 1881, va ser un relleu (actualment dividit en dues parts i conservat al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya) que representa l'*Entrada del procònsol Màrius a Roma* (cat. 004). En aquesta peça, tan iconogràfica com

90 «Era un edifici exprés per a tallers que un suís amant de les arts havia construït dintre del recinte de la seva vil·la.» Benet 1934b, p. 110.

91 «Per deu lires mensuals tenien quatre hores nocturnes de model, que els germans Llimona aprofitaven amb real delit i amb extraordinària serietat.» Benet 1934b, p. 111.

92 Il·lustració Catalana 1880b.

93 «Lo día 28 del present nostre apreciat amich, lo ferm catalanista Cárles Pirozzini y Martím obsequiá als pintors Srs. Tamburini, Llimona y Roca, al escultor señor Llimona y al baix Sr. Maffei, ab una vetllada musical-literaria, que tingué lloch en los salons de sa casa, situada en lo Passeig Pujades. (...) Los obsequiats deuen marxar demá cap á Romam los uns á continuar los estudis, y 'l Sr. Maffei á cumplir sa contracta de primer baix en lo teatro Real de Venecia.» Il·lustració catalana 1880a.

formalment, tornem a recuperar el món més clàssic. Fou, però, la darrera obra de pensionat la que li va fer allargar un any la seva estada a la Ciutat Eterna, així com li va valer especials honors en la seva tornada. L'estàtua eqüestre de *Ramon Berenguer 'el Gran'* (cat. 005) va ser executada al llarg del 1882 a Roma, des d'on va enviar l'esbós de la peça que més tard executaria en gran format.

Amb tot això, considerem que aquesta etapa formativa, més enllà de les experiències d'independència personal que el poguessin fer avançar cap a la maduresa, marcà les seves primeres obres, on observem un estil que ens apropa al gust pel clàssic propi dels artistes que passaven aquests anys formatius a Roma. El viatge els serví per avançar en tècnica, en pràctica, en estudi. Les formes del clàssic, quedarien també plasmades en les primeres peces que realitzà a la seva tornada a Barcelona.

4.1.3 Tornada a Barcelona. Els primers encàrrecs. L'Exposició Universal (1883-1889)

Quan Josep Llimona tornà de Roma es trobà amb una ciutat que estava en un moment de màxima efervescència. El 1888 se celebrarà l'Exposició Universal, i els anys previs estigueren plens de projectes pels artistes de la ciutat.

Gairebé quaranta anys més tard, l'escultor recordava que un dels primers encàrrecs que rebé va ser el que li «va fer En Falqués, l'arquitecte, quan la restauració del Liceu, l'any 85, em sembla. Vaig fer uns relleus per al bastiment de l'escenari i per a l'ampit de l'amfiteatre. De tot plegat em van donar tres cents duros»⁹⁴. De les citades peces no en quedà res.

Més enllà dels grans encàrrecs que executaria i dels que en tenim més coneixença, hem d'entendre que es devia començar a moure pels ambients artístics de la ciutat, malgrat que no en tinguem massa constància. Hem de tenir en compte que fins a l'Exposició Universal del 1888 i, posteriorment, les exposicions oficials de belles arts (que s'iniciaren a partir del 1891), la vida artística barcelonina, pel que fa a mostres, havia estat més aviat marginal, quedant sovint reduïda a exhibicions dins botigues de marcs o mobles on s'aprofitava per ensenyar algunes obres⁹⁵ i que desencadenarien en les primeres galeries d'art⁹⁶. El 1883, any de la tornada dels germans a Barcelona, sabem de la participació d'un d'ells en una mostra a l'Ateneu Barcelonès. El 20 de febrer del mateix any ja havia quedat inaugurada la manifestació artística, que no van voler qualificar d'exposició pel

94 Amb tot, quan Duran de València li pregunta per les primeres obres que li fan guanyar diners fent d'escultor, Llimona respon: «Aquest record té per a mi la seva mica d'ironia. La primera escultura que em varen encarregar –jo tenia aleshores quinze anys–, fou un model de terra cuita per a fer cotilles. Me l'encarregà un industrial cotillaire, el qual em féu passar amb raons i no me'l va pagar.» Duran 1930

95 És el cas, per exemple, de la sala oberta pel moblista Francesc Vidal al Passatge de Crèdit de Barcelona.

96 L'any 1877 obria a Barcelona la Sala Parés.

tipus de peces que es presentaven⁹⁷. La breu descripció que s'usà al parlar de l'obra de l'artista, no ens ajuda a saber amb seguretat de quin dels dos germans es tractava, resultant confús⁹⁸, però evidencia aquestes possibles incursions que no sempre han quedat en la memòria historiogràfica. Tot i el dubte de quin dels dos germans va ser el que participà en aquesta citada mostra, sí que ens queda constància de l'exposició d'una peça de l'escultor a la Sala Parés, un bust de *Beethoven* (cat. 006).

Un dels primers grans projectes en què Llimona es veié involucrat, vinculat, a més, a la febre que visqué Barcelona entorn de l'Exposició, és el *Monument a Colom* (cat. 007-011). Ja el juny de 1883 es començaren a publicar gran part dels esbossos de les obres⁹⁹ que formarien part del conjunt i en què participarien un bon nombre dels escultors de l'època. Les peces s'exposaren al públic el 1886¹⁰⁰ tot i que el monument no fou inaugurat fins al mateix any de l'Exposició.



Arc del Triomf (cat. 015)

El 1884 s'encarregaren i s'obriren concursos per les escultures que guarnirien el Passeig Pujades, actual Passeig de Lluís Companys. Les obres en qüestió havien de representar a vuit il·lustres catalans que mostrarien «vuyt pàgines de la gloriosa historia del Principat.»¹⁰¹. El març del 1887, mentre ja s'havia decidit qui serien els escultors que realitzarien set de les escultures, s'obria un nou concurs per decidir qui seria l'executor de l'estàtua de Ramon Berenguer d'entre tres candidats: Carcassó, Llimona i Gamot¹⁰². La peça l'acabaria realitzant, finalment, Josep Llimona¹⁰³ (cat. 016).

97 «Más que una Exposición, para la cual se hayan preparado algo los organizadores y cooperadores, parece una requisita hecha por los talleres, en la cual se ha arramblado con todos los bocetos, cuadros á medio hacer y estudios que se han encontrado á mano» Época 1883.

98 «una vigorosa testa de Llimona, que peca sólo de cierta suciedad en los oscuros». Época 1883. Per la primera part de la frase podríem pensar que es tracta d'una escultura, però la segona part, que fa més referència a les ombres, sembla referenciar una pintura.

99 Il·lustració Catalana 1883.

100 Il·lustració Catalana 1886.

101 Il·lustració Catalana 1888.

102 Il·lustració Catalana 1887.

103 Finalment les vuit escultures dels catalans il·lustres van acabar essent realitzades pels següents escultors (disposats en ordre alfabètic): Pere Carbonell (per concurs, *Jaume Febrer*), Manel Fuxà (per encàrrec, *Bernat Desclot*),

L'altre gran monument de l'Exposició Universal en què s'implicà l'artista va ser l'*Arc del Triomf*¹⁰⁴, obra en què trobem la participació de diversos escultors més, sota la direcció de l'arquitecte Josep Vilaseca: Reynés, Tasso, Vilanova, Fuxà i Carbonell. La part realitzada per Llimona és un dels dos relleus principals, el que s'encara directament al que fou el recinte de l'Exposició i que representa *Les Recompenses* (cat. 015).

Amb tot això, veiem com Llimona va estar perfectament involucrat en la creació de les grans construccions que van acabar essent l'emblema d'aquest gran certamen. Més enllà d'aquests monuments, la presència de l'artista en l'esdeveniment torna a trobar-se a partir de la seva participació dins el Saló de Belles Arts de l'Exposició, amb la ja mencionada estàtua eqüestre de *Ramon Berenguer 'el Gran'*, amb la que guanyà la medalla d'or, i que fou molt positivament valorada¹⁰⁵.

Llimona també va presentar-se al concurs convocat per tal de realitzar el modelatge dels escuts que anaven a col·locar-se a la façana de l'anomenat, popularment, Castell dels Tres Dragons, de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, però finalment va ser triat un altre escultor, Antoni Vilanova. El seu germà, el pintor Joan, sí que va participar en aquesta decoració, en la part de dibuix, de la que es va encarregar junt amb Alexandre de



Ramon Berenguer 'el Gran' (cat 005), en el context de l'Exposició Universal del 1888 (AFLI)

Josep Llimona (per concurs, *Ramon Berenguer*), Rossend Nobas (per encàrrec, *Rafael de Casanovas*), Josep Reynés (per encàrrec, *Roger de Llúria*), Torquat Tasso (per concurs, *Antoni Viladomat*), Venanci Vallmitjana (per encàrrec, *Guifré el Pilós*) i Antoni Vilanova (per concurs, *Pere Albert*). Il·lustració Catalana 1888.

104 Lázaro 1888.

105 «Entre los no conocidos está la hermosa estatua ecuestre de Berenguer III, por Llimona, que resalta junto á uno de los muros del salón, como obra de grande aliento, modelada con singular energía: el caballo, particularmente, en sus proporciones como en su postura, en la corrección de sus líneas como en la vida y fogosidad que el autor ha sabido comunicarle, nos parece uno de los fragmentos más acabados del artista.» Yxart 1888, p. 258.



El Patge Florentí (cat. 017) en una fotografia d'època (AFLI).

Riquer¹⁰⁶.

La fama i la producció llimoniana no havien fet més que començar i el 1889, en plena joventut i quan els diaris parlaven d'ell com d'un jove «casi barbilampiño»¹⁰⁷, les lloances que se li dedicaven se seguien les unes a les altres de manera continuada. Observem, fins i tot, en aquest 1889, la seva participació dins importants concursos i l'estranyesa que causà el fet que no fos ell l'elegit pel jurat. Ens referim al que succeí en el concurs obert per tal d'erigir el monument al general Prim a Reus¹⁰⁸ (cat. 019), projecte que finalment va ser encarregat a l'escultor Lluís Puiggener, davant la queixa del poble i la sorpresa del periodista que ho explicava¹⁰⁹. De fet, això és el que ja havia succeït al concurs per aixecar un monument al mateix personatge a Barcelona, temps abans¹¹⁰. Aquest mateix any, Llimona exposà una de les darreres escultures que encara presentaven uns clars aires de reminiscència cap al passat, el *Patge Florentí* (cat. 017). Aquest tipus d'obres, però, anirien desapareixent de la seva producció.

106 Art Públic 2009.

107 Ilustración 1889, p. 606.

108 Mercè Doñate recull a la cronologia que fa de l'escultor que aquest concurs es du a terme el 1891, però trobem aquesta notícia a la premsa el 22 de setembre de 1889 (Ilustración 1889), moment en què, per tant, ho hem situat (MNAC 2004, p. 161).

109 «El proyecto de monumento al héroe de los castillejos, general Prim, que presentó Llimona en el concurso celebrado en la ciudad de Reus, patria del caudillo y en donde debe erigirse, es la obra más completa de Llimona y en la que se da á conocer por entero. Si el jurado pospuso su obra á la de Puiggener, casi igual á la que posee ya Barcelona, la casi general protesta del pueblo Reus, que quizás con mejor sentido artístico que los por él escogidos para ilustrarle, debe satisfacer su amor propio y servirle de recompensa á sus esfuerzos.» Ilustración 1889, p. 606.

110 L'any 1882 s'erigeix a Barcelona el monument al general Prim, encarregat a Puiggener per ser elegit al concurs que s'havia realitzat. Tot i que no s'arriba a anomenar a la premsa de l'època (Vanguardia 1882a) en sorgir la resolució del concurs, sembla que Llimona també hi participà ja que a una carta dirigida a Pirozzini en què parla del seu Ramon Berenguer equèstre, fa referència al projecte que havia fet de Prim: «El caballo lo tengo ya completamente fuera de peligro; lo tengo ya como el de Prim pero está mejor;» Llimona 1882.

4.2. LA CONSOLIDACIÓ DE L'ESCUPTOR 1890-1900

4.2.1 La fi d'un segle. L'Eclosió d'un artista. La creació d'una família (1890-1901)

Paral·lelament al progrés que vivia la seva producció, la vida privada de l'escultor quedà marcada, el 1890, pel casament amb Mercè Benet i Salas a la Capella de la Puríssima de Terrassa. Terrassenca de naixement, Mercè era filla del doctor Rafael Benet i Petit i de Francisca Salas. Va ser presentada a l'escultor per part del cosí d'aquesta, el doctor Blanc i Benet, amb qui els germans Llimona havien compartit unes quantes tertúlies a la rebotiga de can Cunill, «fàbrica de xocolata del carrer del Call»¹¹¹. La coneixença de l'escultor amb altres personatges terrassencs va propiciar la coincidència amb Mercè Benet durant una Festa Major de la ciutat. Des d'aquell moment, Josep Llimona no deixà de freqüentar Terrassa.

A partir del casament, l'escultor i la seva dona passaven algunes estades a Terrassa, especialment a l'estiu, on l'escultor, a vegades, acabava improvisant algun espai com a taller, on va fer algunes de les seves peces.

«Josep féu a la nostra casa pairal algunes escultures, habilitant com a taller, de vegades, una cambra del primer pis que dóna a llevant-nord i que anomenem «el quarto fred», i altres vegades en una altra cambra de les golfes.

A casa hi féu el retrat de la germana de la seva muller, anomenada Concepció, que era aleshores una criatura tendra i bonica¹¹². També hi reféu l'original per al bàcul del bisbe de Vic, a ben segur el seu primer «Sant Jordi.»¹¹³

Fruit d'aquest matrimoni nasqueren vuit fills: els bessons, en Joan, en Lluís, la Maria, la Francesca, en Rafael i en Josep. La felicitat familiar, però, no acompanyaria l'escultor molt més enllà d'una dècada.

111 «Allí els trobàveu molts vespres amb els Cunill, els Blanc, l'Antoni Utrillo, en Nubiola, el que més tard fou en canonge doctor Dachs –el més jove de la colla, que encara no era capellà i que, per ésser fill d'una perfumeria del carrer Fernando, no li costava gaire d'arribar-se fins a can Cunill.» Benet 1934b, p. 115.

112 D'aquestes paraules podríem extreure la idea que el retrat de Concepció es tractés del retrat d'una nena o, com a molt, d'una adolescent. Malgrat això, no sabem quin és el retrat en qüestió. Pla en parla com d' «una senyoreta tendra i bonica» (Pla 1992, p. 911), sense que ens arribi a donar més pistes i sense saber, de fet, si va arribar-lo a veure o es basava en les mateixes paraules de Benet.

113 Benet 1934b, p. 117.

4.2.2 L'Exposició General de Belles Arts de Barcelona. El simbolisme llimonià (1891)

Josep Llimona s'anà consolidant a partir dels encàrrecs que anava executant i de les obres que presentava en diversos certàmens. L'any 1891, l'artista participà en l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona amb *Modèstia* (cat. 020), l'obra que avui entenem com una de les primeres passes dins el simbolisme escultòric a Catalunya. *Modèstia*, citada en algun moment com *Ensomni*, va ser premiada i adquirida per part de l'Ajuntament de Barcelona per a la col·lecció del museu de la ciutat. Aquest mateix any, l'obra de l'artista començà a esdevenir internacional, ja que envià un bronze a Berlín després que aquest fos exposat a la Sala Parés¹¹⁴.

Més enllà d'aquestes exposicions que poden resultar més transcendents dins la societat artística del moment, Llimona va presentar alguna peça a altres mostres col·lectives, fent que, cada cop més, el seu nom tingués un lloc destacat dins el panorama cultural català. En aquest context veiem, per exemple, com a l'abril de 1892 presentà la *Mare de Déu del Roser* (cat. 025) a la Sala Parés. A la mateixa sala d'exposicions, uns mesos abans, al febrer, s'hi havia fet una subhasta on l'escultor també participà amb una peça¹¹⁵.

4.2.3 El Cercle Artístic de Sant Lluç. Primera exposició col·lectiva (1893)

Aquesta dècada dels 90 no només quedà marcada en el camp més personal, sinó que també, com estem veient, succeïren tot un seguit de fets que marcarien la vida artística de l'escultor i, de fet, de tota la ciutat. Estem fent referència a la creació del Cercle Artístic de Sant Lluç. Per aquella època, a Barcelona, els artistes solien agrupar-se a l'entorn del *Círculo Artístico*, que en els seus orígens

114 Veu 1891a.

115 «La exposició setmanal de casa'n Parés la han fet gran número de sócis del Círcol Artístich que hi han enviat obras pera subastar, al objecte de cedir lo cinquanta per cent del preu de venda y pagar los deutes que contragué la citada societat de resultas del ball de disfressas que l' any passat doná en la Sala de la Llotja.» Cabot 1892a.

s'havia anomenat *Centro de Acuarelistas*. Són diverses les fonts que pretenen explicar quin és l'origen del trencament del *Círculo Artístico* i que derivà en la creació del Cercle Artístic de Sant Lluç. Enric Jardí en féu un recull i esmentà diverses anècdotes que han servit per explicar aquesta escissió¹¹⁶. Fent un resum d'una de les anècdotes, citem a Pla, que explicà, segons uns papers manuscrits inèdits escrits per Miquel Utrillo, que va ser a Montjuïc, durant la celebració d'una exposició de Casas, Rusiñol i Clarasó organitzada a la Sala Parés, que després de textos i paraules malsonants que van ofendre a part dels assistents a l'acte, aquests alçaren tot un seguit de protestes que van desencadenar en el trencament del grup¹¹⁷. Seguint a Jardí i segons el puny i lletra de Joan Llimona, fou arran de «dissentir d'opinió en una qüestió d'ordre moral en motiu d'un ball de trajos al Teatre Líric.»¹¹⁸. En definitiva, fos arran de la celebració de l'exposició o succeís en un ball de màscares, el resultat acabà essent la divisió dins el pensament dels artistes de la ciutat. Des d'aquell moment es diferenciaren dues tendències artístiques vinculades a aquests dos grups. L'una, plena d'una modernitat prou aclaparadora i que es mouria entorn de Casas i Rusiñol o, el que seria gairebé el mateix, entorn del fugaç però etern Els Quatre Gats. L'altra, enlluernada per la defensa de l'art al servei de la religió i moguda sota les consignes de “Fe i Pàtria”. Amb tot això, el 22 de febrer de 1893 quedava constituït

«un círculo de artistas y aficionados a las artes del dibujo bajo el patrocinio de San Lucas Evangelista y consagrado al Sagrado Corazón de Jesús con el deseo de interpretar las intenciones de Nuestro Santísimo Padre y Papa León XIII, de restablecer las antiguas agremiaciones católicas que tanto fomentan el desarrollo de las artes.»¹¹⁹

Seria aquest mateix 1893 quan els llucetans farien la seva primera exposició com a grup¹²⁰. La seu triada per l'esdeveniment fou la més que essencial Sala Parés i l'escultor Llimona hi participà amb quatre peces: *Sant Joan*, *Santa Paula*, una imatge de la *Puríssima* (cat. 029-031) en fusta i un retrat en bust de bronze. Dues de les peces podien ser comprades, com la majoria de les presents a la mostra, mentre que l'altre parell només eren presents per a la seva exposició. *Sant Joan*, *Santa Paula*,

116 Jardí 1976, pp. 7-8.

117 Pla 1992b p. 238.

118 Jardí 1976, p. 8, citant uns papers inèdits de Joan Llimona.

119 Jardí 1976, p. 9.

120 El Cercle Artístic de Sant Lluç va rebre moltes crítiques per part dels grups més moderns, degut al seu caràcter marcadament religiós i conservador. Això va portar a alguns prejudicis que, sembla ser, van fer que hi hagués sorpreses en el moment de presentar l'exposició. Destaquem, en aquest sentit, les opinions mostrades per Joaquim Cabot i Rovira a *La Veu de Catalunya*: «-Vaja que, per ser la primera exposició, los socis de Sant Lluç s'han portat bé -Y que han donat un xasco á mes de quatre. Algú's pensaba que porque están baix la advocació d'un Sant, lo Saló resultaría una sagristia; muchas imagés, assumptos religiosos, escenas místicas. (...) Han fet lo que tothom, fins seguint la corrent modernista del dia.» Cabot 1893, p. 598.

i la *Puríssima* eren més que adequades tenint en compte les idees religioses que identificaven el grup, malgrat que aquest no era cap requisit a tenir en compte pels participants. L'exposició va tenir prou repercussió dins la ciutat i quedà ben present en la premsa del moment, d'entre la que destaquem el text escrit a *La Veu de Catalunya* del 10 de desembre¹²¹. En ell, després de comentar algunes de les pintures que es podien trobar a l'exposició amb diversa fortuna, presentaven aquelles «duas cosas que valen la exposició tota plegada.» Feien referència a *Els Primers Freds* de Miquel Blay, i a la *Santa Paula* de Llimona. L'escultura sobresortia. Hem de dir, però, que encara que se cités Llimona com un pes important dins l'exposició, la valoració màxima se la va emportar l'obra de Blay¹²², tot i que ens interessa veure que, vinculat al pensament religiós del Cercle Artístic de Sant Lluc, la *Santa Paula* es considerà com a «única nota mística que vivra, sencera y destacantse, en lo concert»¹²³. Tot i saber-ne el nom, no tenim constància de quina és la peça en qüestió a la qual es referien i podríem aventurar que es tractés d'alguna figura que finalment acabà en una església i que, potser, fos destruïda en temps de guerres i revoltes.

4.2.4 II Exposició de Sant Lluc. Crítiques negatives (1895)

El maig del 1895 els lluquets presentaren la seva segona exposició col·lectiva. Repetim escenari: Can Parés. Però en aquest cas les crítiques foren més punyents, més dures, i es trobà a faltar alguna peça de gran qualitat equiparable al que va suposar *Els Primers Freds* en la primera mostra.

«Mas estos síntomas de iniciativa estéril, de trabajo infecundo, resultan todavía más palpables en la actual Exposición, á todas luces insignificante, ñoña, y evidentemente inferior á la celebrada anteriormente.»¹²⁴

La duresa de les paraules encara resultaven més feridores en ser escrites per la ploma del gran crític del moment, i amic dels germans Llimona, Raimon Casellas. La negativitat de les lletres no quedava només generalitzada entorn de tota l'exposició, sinó que l'escultor rebé ganivetades directes

121 Cabot 1893.

122 «La conversa pata á la llana que acabém de transcriure, reflexa completament nostra opinió. Ella demostra la importancia que ha tingut la exposició, y de ella's deduheix la bondat de moltes obras sense que, fora de las d'en Blay, se'n desprenga cap revelació d'un artista, ni cap forma nova, ni horitzonts desconeguts, ni res extraordinari.» Cabot 1893, p. 599.

123 «Santa Paula d'en Joseph Llimona. –Bella figura! Es la monja que ha donat l'adéu al mon y endormits sos sentits, espera á donar lo Deu te quart á la eternitat. –Aquest ropatge, sents, ab quina sobrietat acusa lo cos de sota –Sí, un cos que no mes viu y brega per donar pas lliure al esperit; un cos d'aquells que passa perla terra sense enfangarse, com una boyra, primer compacte, aclarintse, destriantse després, pera volar amunt, cap al cel. –Ab la cara n'hi ha prou pera endevinar l'arrobament sobre natural de la Santa.» Cabot 1893, p. 598.

124 Casellas 1895.

cap a una de les darreres obres que presentava: l'*Àngel Custodi* (cat. 039). Casellas criticà un mal estudi anatòmic, una actitud poc adequada. Mentre s'esperava un àngel acollidor, alentidor, ple de comprensió, Llimona presentà un àngel que semblava aterrir aquells qui l'observessin. L'escultor havia decebut el gran crític que en altres moments el lloaria fins als últims extrems¹²⁵.

Aquest citat *Àngel Custodi* estava destinat a coronar la part alta del Cementiri de Comillas, a Santander. És, de fet, la primera d'una important llista d'obres vinculades a aquesta localitat, lligades a l'encàrrec del Marquès de Comillas, de qui havia estat veí quan vivia a Portaferri. Curiosament, i com bé és sabut, aquest criticat àngel es convertiria en emblema de la població càntabra.

Més enllà de les exposicions de Sant Lluç, l'artista participava en certàmens de tipus més oficials, com és el cas de la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, el maig del 1896. En aquesta ocasió, però, l'objecte presentat era el resultat d'una col·laboració entre diversos artistes i quedà estretament vinculat, justament, a Comillas i als lluquets, ja que fou un tríptic ofert a Claudi López Bru pels integrants del Cercle i que es troba al Saló de Recepcions del Palau de Sobrellano (cat. 040).

4.2.5 III Exposició de Sant Lluç. *La Primera Comunió* (1897)

Si a la primera exposició del Cercle hi va haver un nom protagonista, una escultura *única*, aquests van ser Miquel Blay i *Els Primers Freds*. Obviant el ressò negatiu en la premsa de la segona mostra, Blay semblava cedir l'espai a Llimona. Aquest cop *La Primera Comunió* (cat. 047) removia el panorama escultòric català, sent capaç de, malgrat l'esperit religiós que impregna la peça de forma tan clara, omplir de modernitat l'escena i



Model de *La Primera Comunió* (cat. 047) en una imatge d'època, segurament al taller de l'artista. (AFLI)

125 «Ni por su concepto ni por su plasticismo, tampoco el “Angel Custodio” de José Llimona se presenta á la altura de los grandes méritos contraídos, un tiempo, por el autor. Lo que al momento choca en la figura, destituida de toda grandeza é idealidad, es la contradicción anatómica que ofrece un tórax raquíptico, huesoso, demacrado, con los brazos robustos, musculosos, de un acróbata. Además de esto, aquella imagen, de actitud descompuesta y de colérica expresión, no representa el ser angélico que custodia con celestial serenidad, tranquilo en el eficacia de su misión divina, sino una criatura huraña y desaforada que, en vez de guarar, acecha, inquieta, provocadora, furiosa, pronta á liarse á cintarazos con el primero que se atreva á surgir ante su airada presencia. Llimona ha padecido una equivocación. Su estatua podía ser, en todo caso, el angel tremendo del juicio final ó el que lanza del paraiso a nuestros padres. Nunca el custodio de las ruinas silenciosas, nunca el que vela la paz de los sepulcros cristianos.» Casellas 1895, p. 4.

destacar per sobre de la resta de peces i socis expositors de la mostra.

Tot i que es recull que Llimona preferia evitar les reunions socials -o si més no, són alguns els comentaris sobre el fet que estava més a gust quan es reunia amb la gent del poble, d'Olot, per jugar a cartes, que no pas en elevades reunions d'artistes-, estigué vinculat a la ciutat i a algunes de les seves societats més destacades, com ara l'Ateneu, d'on els germans Llimona formaren part a partir d'aquest 1897 i on, fins i tot, l'escultor ocupà alguns càrrecs¹²⁶. Segurament aquest gran lligam amb Olot, la seva terra i la seva gent, fou el que va fer, de manera anecdòtica, que el juny de 1898 oferís una obra d'art com a premi extraordinari pel Novè Certamen literari del municipi¹²⁷.

4.2.6 IV Exposició de Sant Lluç. Bisbes catalans (1899)



Resignació (cat. 056). Segurament es tracta de la peça que participà a la IV Exposició de Sant Lluç i que formaria part del panteó Ciuró del Cementiri de Granollers (AFLI)

La IV exposició dels llucquets, celebrada al carrer de Boters, a la seu de l'entitat, es va caracteritzar per la gran quantitat d'obres que van mostrar els socis. Llimona, per la seva banda, en va presentar sis, entre les quals va destacar sense cap mena de dubte *L'home guiant la força* (cat. 054). Les altres queden descrites com «un Sant Crist, de grans proporcions, un Sant Josep, un àngel per a una tomba, un patge de sexe femení intítulat *Resignació*, una figura de combregant»¹²⁸.

Aquest mateix 1899 el Cercle viuria un altre moment important dins la seva història inicial. Mort el Bisbe de Barcelona, Jaume Català i Albosa, el seu lloc va ser ocupat pel Bisbe de Vic, Josep Morgades, i aquest darrer fou substituït per Josep Torras i Bages, fins al moment, consiliari de Sant Lluç. Aquests esdeveniments, més enllà de la repercussió que tingueren pels llucquets, també incidiren en la carrera artística de Josep Llimona. Com a homenatge al bisbe Català, promogut per l'Ajuntament d'Arenys de Mar i gràcies a una subscripció popular, el 9 de juliol de 1900

126 Per exemple, fou triat president de la secció de Belles Arts el juny del 1921. Vanguardia 1921b.

127 «per a la millor poesia humorística, sobre “la mania de certa gent que, siguent catalans, parlen castellà per tot dia”», Veü 1898a.

128 Jardí 1976, p. 57.

s'inaugurà un monument dedicat al bisbe a la plaça de l'església del municipi, que fou realitzat per l'escultor (cat. 058). A més, Llimona dissenyà i modelà el bàcul que el Cercle de Sant Lluç decidí regalar al nou Bisbe de Vic (cat. AO 01), en commemoració al seu nomenament. La peça, es convertí en un dels objectes artístics més reconeguts dins la producció de l'artista.

En aquests anys, del 1898 i fins al 1902, justament fou Josep Llimona el president de l'entitat artística.

4.2.7 “Exposició d'Art Íntim”. Els dibuixos escultòrics de Llimona. Un triomf (1900)

Un bon escultor, un bon pintor, ha de ser un bon dibuixant. L'art del dibuix sembla que, al llarg de la història, hagi quedat amagat, ocult als ulls del gran públic perquè, durant segles, havia quedat relegat a un segon terme per la quasi mediocritat secundària en què l'havien situat. El fet que s'hagués considerat la base de l'aprenentatge per altres arts considerades “superiors”, i que s'entengués com una disciplina de caràcter més tècnica i amb aplicacions a la fabricació, semblaven justificar aquesta baixa consideració cap el dibuix. Però en el dibuix resten els secrets, la màgia, el geni del veritable artista, i el gran crític Casellas n'era perfectament conscient.

«Lo més difícil de conservar fins a las acaballas d'una obra, es l'espontanitat d'un principi. (...) En aquells fulls de paper del fondo de las carteras, en aquells gargots d'un primer pensament, en aquells estudis directes del natural, sense arreglar, ni idealisar, ni estilisar, en aquells tanteigs pera una composició, en aquells estudis parcials d'una figura, es allá ahont se transparenta més bé l'ànima de un pintor ó un esculptor.»¹²⁹

L'any 1900 el Cercle Artístic de Sant Lluç presentava “Art Íntim” a la Sala Parés. L'exposició mostrava tot un recull de dibuixos dels integrants de la societat. El dibuix, com a art petit, com a art

129 Casellas 1900a, p. 1.

íntim i privat, es convertí en el protagonista. Un dels participants més lloats fou l'escultor Llimona, els dibuixos al carbó del qual «constitueixen el gran clou de la exposició (...) (i) se mereixerien una exposició per ells sols»¹³⁰.

En diverses ocasions s'ha llegit i escoltat: “Casellas va comparar els dibuixos de Llimona als de Casas!”. Caldria posar-nos en context. Sembla que Casellas sortia de l'exposició quan va sentir algú dir que els dibuixos de Llimona superaven els del mateix Casas¹³¹. Aquesta anècdota motivà l'article que escrigué per *La Veu de Catalunya*, on fou capaç de marcar les diferències que defineixen l'art dibuixístic dels dos artistes, tal com comentarem més endavant, i on els valorà de forma paral·lela i quasi complementària. Al llarg del 1900 i 1901 trobem publicats, a diverses revistes, dibuixos de Llimona que entenem que podrien ser alguns dels presentats a la citada exposició.

Malgrat que els integrants del Cercle seguiren fent algunes exposicions col·lectives, podríem dir que aquestes primeres són les que van marcar les pautes dels de Sant Lluç, tot i que és cert que la premsa seguiria fent ressò de les mostres al llarg dels anys.

4.2.8 «Els objectes d'art den Josep Llimona»¹³² (1900)

La carrera d'escultor de Josep Llimona quedà completada pel treball de l'artista en altres camps i que duagué a terme al llarg de la seva vida. L'any 1900 se li dedicà un article vinculat a aquestes peces que van més enllà de l'escultura i que acaben de donar sentit al concepte d'*Art Total* lligat a aquest final del segle XIX i principis del XX. En aquesta línia, observem uns objectes decoratius lloats des de les pàgines de la revista *Pèl i Ploma*. Els objectes reproduïts són una cafetera decorativa, *La Por* (cat. AO 03), una tassetta, *L'enervament* (cat. AO 02), i la crossa del bàcul pel bisbe Torras i Bages (cat. AO 01), que ja hem comentat, i on veiem un Sant Jordi matant el drac. El Sant, el trobarem en repetides ocasions al llarg de la producció llimoniana. En aquell moment ja es tenia la consciència de la vàlua que tindrien obres com aquestes a altres punts d'Europa. Un cop més, malgrat les ganes d'uropeïtzació que vivia la ciutat, seguíem unes passes més enrera que la resta¹³³.

Un any més tard, de fet, Llimona presentava en públic altres peces que vinculem al món de les arts de l'objecte: les joies. Es tractava d'un encàrrec concret, a partir del qual trobem la col·laboració

130 Casellas 1900a, p. 1.

131 Casellas 1900b, p. 1.

132 Títol de l'article publicat a *Pèl i Ploma* el 17 de març de 1900 (*Pèl i Ploma* 1900a).

133 «Els artesans de la Bellesa han produït mil objectes d'art d'ús quasi domèstic en aquells afortunats països on l'afició a les arts no és, com aquí, una vana paraula. L'art de l'objecte petit, del trastet d'art, que no altra cosa vol dir la paraula bibelot, requereix un gust absolut en el que l crea; (...) Una cafetera pot ésser artística, i la prova és que n Josep Llimona n'ha fet una digna d'ésser posada entre l més artístic bibelot dels que publiquen les afortunades revistes estrangeres.» *Pèl i Ploma* 1900, p. 4.

de l'escultor amb un dels tallers més importants de l'època: el taller dels Masriera, els grans joiers de la ciutat. Lluís Guarro, amb motiu del seu casament, encarregà aquestes joies que el juny de 1901 eren exposades a l'aparador de la botiga dels germans Masriera, al carrer Ferran (cat. AO 05-07). D'aquesta manera, el ressò de la creació de les peces, fou molt més ampli, tal com podem comprovar a la premsa¹³⁴.

134 «Als aparadors del acreditat establiment dels senyors Masriera germans, del carrer de Fernando, han quedat exposadas unas preciosas joyas, encargadas per conegut industrial y amich nostre don Lluís Guarro, ab motiu del seu casament, que ab molta justicia poden dur el títol de joyas d'art. No és aixó d'estranyar pera qui sápiga que han sigut projectadas y modeladas pel eminent escultor en Joseph Llimona, que tan hermosas obras ha creat, aixís en estatuaria monumental com en escultura de crativa.» Veü 1901.

4.3 UN ARTISTA DE RENOM (1901-1920)

4.3.1 La mort de Mercè Benet. Encàrrecs funeraris (1901)

El 5 de març 1901 la vida de Josep Llimona patí el més gran dels trasbalsos. Amb només trenta-tres anys moria la seva dona, Mercè Benet. Molt poc després morien els bessons que acabaven de néixer. Morí també el seu fill Joan, de només dos anys. Les esgarrifances recorren el cos quan llegim el record que dedicà a aquest moment el crític i nebot de Mercè, Rafael Benet, qui explicà com va viure aquells últims dies:

«Feia un dia gris, rúfol, que veia des del llit pels vidres del balcó; la figura de la tia Mercè, abrigada amb un mocador gran, es retallava a contrallum damunt dels vidres. Tenia les primeres esgarrifances de fred de la bronconeumònia que la portà a la tomba. (...) Al cap de pocs dies moria a Barcelona Mercè Benet; la bronconeumònia l'havia trobat embarassada i si ella morí uns bessons la sobrevisqueren un temps curt.»¹³⁵

Sembla que el caràcter de Llimona es va tornar més tancat, més profund, més interior. Així com el pare o el germà es tornaren a casar després de quedar vidus, a l'escultor Llimona no se li coneixeria cap més dona. Fou com si amb la mort de Mercè el seu cor fos bolcat únicament als seus fills, més tard als néts, i sempre al treball de les seves obres, com envoltat d'un silenci malenconiós que l'acompanyaria fins al final de la vida.

«La seva trista concentració s'accentuà de manera profunda. Josep Llimona feia aleshores un cavall, un gran cavall, en escultura. Havia promès que si la seva muller guaria destruiria aquella obra seva, en la qual havia treballat desesperadament. La tristesa l'anà tornant misàntrop; el cavall, després de la mort de la muller, no sabia com continuar-lo. L'obra havia esdevingut una estranya obsessió: cada dia canviava l'estructura d'aquella escultura enorme. L'artista hauria acabat per emmalaltir. Els metges li recomanaren repòs, però ell no obeïa: el cavall, el gran i ferm cavall era la seva obsessió. El seu germà Joan, sempre providencial, el vigilava. Un dia el pintor es decidí a destruir aquella gran escultura, per tal d'alliberar el germà de tantes penes. Calia terminar amb aquell enutjós entrebanc, i l'escultura, mai no resolta, però sempre a punt d'ésser-ho, fou sacrificada.»¹³⁶

No volem dir que abans d'aquest fet les seves obres no fossin plenes d'una sensibilitat melancòlica, però cal admetre que a partir d'aquest moment els sentiments semblen més a flor de pell que mai. Els àngels que a finals de segle XIX omplien els panteons començaven a deixar pas

135 Benet 1934b, p. 117-118.

136 Benet 1934b, p. 118.

a les figures de dones melancòliques, resignades, dones fetes de sentiments des dels extrems dels cabells fins a la punta dels dits dels peus. Va ser especialment a partir de la mort de Mercè Benet quan trobem la majoria de figures al·legòriques femenines que comencen a omplir els cementiris d'arreu¹³⁷. Sembla que la mort no deixà de perseguir l'escultor.

L'any 1902 Llimona semblà reafirmar-se dins el món dels encàrrecs funeraris a partir de la presentació a la Sala Parés d'un dels conjunts que foren més admirats, *L'Àngel de la Fe consolant la Desolació Humana* (cat. 070). No va ser el primer ni l'últim dels encàrrecs en aquest context, però en ell recollí la doble tipologia que trobem en l'escultura funerària de l'època, la figura de l'àngel i la de l'al·legoria femenina. Un àngel que ha deixat de ser el portador de les trompetes del judici final per tornar-se més melancòlic. Una dona que representa de forma plena el simbolisme de l'època i que queda tan ben exemplificada en altres obres del mateix artista com a *Record dels morts* (cat. 069), feta el mateix any i dins el mateix context. Algunes de les produccions funeràries més destacades que realitzaria corresponen justament a aquest període.

En aquesta època Llimona ja havia deixat enrere tres dels sis tallers pels quals acabaria passant al llarg de la seva vida a Barcelona¹³⁸. Benet és qui ens recull les dades de la manera més acurada que conservem¹³⁹. El primer fou al carrer Petritxol, un dels carrers que acolliria part de les accions artístiques del moment. A la mateixa escala on s'ubicava el taller de l'escultor també tenia el seu Joan Llimona i Antoni Utrillo. El segon fou als baixos d'un edifici del Passeig de la Indústria,



L'Àngel de la Fe consolant la Desolació Humana (cat. 070)
(AFLI)

137 Hem de dir que endinsant-nos ja al segle XX encara trobem algun àngel masculí, com l'Àngel del Panteó Campessol i Borrell (cat. 081), al Cementiri de Montjuïc del 1903, i que, tot i que el 1899 ja trobem publicada una de les figures femenines que s'ubicaran a un cementiri (Opisso 1899), és a partir del 1901 quan es tornen més habituals.

138 Posteriorment en parlarem de manera més detinguda (veure apartat 7.1 dins el tercer bloc).

139 Benet 1934b, p. 118.

actual Passeig Picasso. El tercer, a un punt inconcret del carrer Aragó. Així com d'aquests tres primers no tenim dades massa concretes, dels altres ens resten pistes que ens ajuden a datar-los encara que no sigui encara d'una manera del tot precisa. El quart taller, el situat al carrer Diputació núm. 271, va ser on treballava Llimona quan va perdre la seva dona, sabent també que és on va realitzar el primer grup del *Monument al Dr. Robert*. Amb aquestes dades podem deduir que, segurament, l'escultor restaria en aquest obrador fins cap al 1906 i 1907, anys en què es van fondre les primeres figures del Monument i en què presentà el grup a la V Exposició Internacional de Belles Arts, respectivament.

4.3.2 La culminació d'una carrera. *El Monument al Dr. Robert* (1903-1910)

L'any 1902 havia mort una de les figures que havien estat més admirades en la Barcelona de l'època: el metge i alcalde de Barcelona, el Dr. Bartomeu Robert i Yarzábal. Aviat la ciutat va voler retre homenatge a la seva figura per la gran estima que li professava, de manera que en molt poc temps, i per subscripció popular, del 13 d'abril al 31 d'agost del mateix any, van aconseguir reunir la suma per tal de construir un monument en memòria seva. El gener del 1904 fou col·locada la primera



Josep Llimona treballant en el *Monument al Dr. Robert* (cat. 073)
(F: Serra - AFLI)

pedra, però no seria fins al novembre del 1910 quan es veuria el resultat de tanta feina. Malgrat aquestes datacions, ja el juliol del 1903 començaren a aparèixer algunes fotografies dels esbossos del monument que permeten veure l'evolució del projecte¹⁴⁰ (cat. 072).

En paral·lel, Llimona aniria participant a diverses mostres com la que féu el Cercle Artístic de Sant Lluç per inaugurar el seu nou local, el gener del 1904.

4.3.3 El nu femení. La V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona (1907)

Una de les normes que va definir

els orígens del Cercle Artístic de Sant Lluç va ser la prohibició del nu femení, tal com queda recollit en els Estatuts fundacionals:

«Queda prohibido en el Círculo el modelo de mujer.»¹⁴¹

Malgrat que el 1907 Josep Llimona presentà *Desconsol* (cat. 083) a la V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona, no seria fins dos anys més tard que el Llibre d'actes del mateix Cercle recolliria la introducció del model femení:

«El president dona compte d'haber accedit la Junta de socis fundadors, previa consulta al Excm. Sr. Bisbe y (...) Consiliari a establir model femení en la clase de dibuix d'academia que sosté el Círcol, d'acort ab la sollicitut feta ja de temps per bon nombre de socis. Aquesta innovació ha de venir regida per un reglament»¹⁴².

Amb tot, des de l'any 1907 ja s'havia començat a recollir signatures, tal com explica l'acta del 17 d'octubre,

«se presentá una instancia firmada per 23 Srs socis demanant que s'alternés lo model nú ab home y dona, lo Sr Serrahima prengué la paraula indicánt que la Junta general no estava facultada conforme'ls estatuts pera poguer prendre una resolució en tal sentit, per afectar contra lo que disposa'l reglament»¹⁴³

Els socis, adonant-se que a efectes pràctics aquesta era l'única cosa que els diferenciava de la resta d'artistes de la ciutat, limitant-los artísticament, finalment aconseguiren abolir la norma.

Sovint s'ha considerat Joan Llimona com el més conservador de tots els llucquets, i, tot i que ell mateix també va adonar-se de la importància del model femení¹⁴⁴, va protagonitzar algunes anècdotes que avui ens poden semblar radicals dins el context del conservadorisme. A l'Exposició Internacional de Barcelona del 1907, va ser un dels membres de la Junta organitzadora que decidien quines obres eren admeses a l'exposició i quines no. Un dels dies no va ser present en aquesta recepció i, en tornar,

141 Article XIX, dins Estatuts 1893.

142 Acta del dia 11 de desembre de 1909, Llibre d'actes Sant Lluç.

143 Acta del dia 17 d'octubre de 1907, Llibre d'actes Sant Lluç.

144 «més tard adoptàrem el model femení, que no teníem en començar, i feta aquesta innovació ens trobàrem ja al nivell de totes les altres societats similars.» (Llimona 1930, p. 260).

es va trobar amb la presència d'una «escultureta de bronze, vergonya de tota honestedat» que va decidir llençar a les escombraries, acte que s'havia de prendre com a mena de lliçó: «Ara faran el que vulguin, va dir, però la lliçó ja està donada». L'escultura era, de fet, una obra de Rodin, que ja llavors es marcava com la punta més alta de totes les llances escultòriques del moment i que ja «aleshores era per als artistes com un semidéu.»¹⁴⁵

Aquest, però, era un moment en què Josep ja començava a treballar el nu femení. Tot i així, segons ens diu Rucabado, Joan es mirava les obres del seu germà des d'un punt de vista diferent, mostrant-se totalment en contra de «fer el nu pel simple culte a la forma, sense tenir en compte d'actituds i suggestions».

«“Veu? –deia mostrant-me la fotografia d'una de les primeres estàtues del seu germà Josep, de l'època del *Desconsol*-. Aquí té un exemplar d'un nu cast i digne.” Però dubto molt que la seva tolerància anés gaire més enllà del *Desconsol* i de les seves estrictament similars.»¹⁴⁶

Però hem de dir que la participació de Josep Llimona a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona no es limita només al *Desconsol*, sinó que al Saló Central del Palau de Belles Arts, lloc on es va realitzar la cerimònia d'inauguració de l'Exposició, els assistents podien trobar el fragment del *Monument al Dr. Robert* (cat. 073a), conjunt amb el qual va guanyar el Premi d'Honor. Volem afegir una darrera participació de l'escultor en aquest certamen, tot i que fins a l'actualitat no se li havia donat cap mínima importància. A les pàgines de la revista *Forma*, en un número vinculat a la secció d'escultura presentada a la mostra, reproduïen algunes de les ceràmiques realitzades per la «fàbrica de porcelana artística de A. Serra»¹⁴⁷, tractant-se d'un conjunt de «Noventa y cuatro ejemplares de porcelana polícroma, lisa decorada y en relieve»¹⁴⁸, exposades a la Sala IX. En observar una d'aquestes fotografies que reproduïen alguns gerros, advertim que ens diuen «*el tercero modelado por J. Llimona*»¹⁴⁹ (cat. AO 08). Sabem que el ceramista Antoni Serra havia iniciat una important trajectòria i que al llarg de la seva vida havia col·laborat amb un gran nombre d'escultors com Miquel Blay, Ismael Smith i Pau Gargallo entre d'altres, però no s'havia ubicat de manera concreta la col·laboració de Llimona en una peça que a més va pertànyer a la llista de les presentades a l'Exposició.

Amb tot, aquest any 1907 quedaria marcat per altres aspectes artístics en la vida de l'escultor

145 Rucabado 1930, p. 26.

146 Rucabado 1930, p. 27.

147 *Forma* 1907, p. 373 .

148 *Exposición* 1907, p. 43.

149 *Forma* 1907, p. 373.

més enllà de la ja citada Exposició Internacional; els homenatges que se li dedicaren, a Barcelona¹⁵⁰ i a Olot¹⁵¹, en motiu d'haver rebut el Premi d'Honor; la participació en una exposició a la Sala Parés amb el Cercle Artístic de Sant Lluç i a una altra al *Círculo Ecuéstre*; a més d'altres encàrrecs i inauguracions d'obres¹⁵².

4.3.4 Una evolució constant (1910-1919)

És possible que fos cap als entorns del 1908 quan Llimona es traslladés al seu cinquè taller, al carrer Consell de Cent número 413-415, a la cantonada amb Bruc, ja que Benet, a partir del que li relatà Enric Monjo, assenyala que entre les obres que executà en aquest espai es trobava part del *Monument al Dr. Robert*, i les notícies publicades en premsa ens confirmen que el 1908 estava finalitzant la part en pedra del conjunt¹⁵³. De fet, en aquest sentit, ens solen mancar les dades que ens informen dels trasllats que visqué al llarg de la seva vida, no només de taller sinó també de casa, tot i que de tant en tant encara trobem noves pistes que ens situen en temps i llocs concrets. És l'any 1911, per exemple, quan ubiquem el trasllat de la família al carrer Llúria, número 42, primer pis, dades que trobem a partir d'una carta que l'artista envià al seu amic, i també escultor, Josep Clarà¹⁵⁴.

L'artista no deixà de treballar ni d'anar avançant de manera ben constant, sempre amb la presència de projectes diversos, fos en forma d'encàrrecs o amb la seva participació en mostres i exposicions.

L'any 1910 la carrera de l'escultor quedaria marcada, com la d'altres artistes catalans del moment, per un fet de repercussió internacional:

150 Il·lustració Catalana 1907d.

151 Vanguardia 1907.

152 Ens referim a l'acord de la Comissió de Tresoreria, Reforma i Obres extraordinàries d'encarregar a Llimona el model de la medalla que ha de commemorar el projecte de reforma interior de Barcelona (8 d'agost de 1907), i a la benedicció de l'altar a la Beata Margarita Alacoque a la Catedral de Barcelona (16 de novembre de 1907).

153 Benet 1934, p. 119.

154 Carta provinent del Fons Clarà, (Llimona1911 (FAM)). Datada del desembre de 1911, mostra la cordialitat entre els artistes, més enllà de les seves relacions professionals. Així com es parla de certes qüestions econòmiques, que entenem vinculades a feines pendents de pagament («Fins dissapte passat no'm varen notificar que podia saldar lo vostre comta ab l'Ajuntament y encara puch dirvos que sou lo mes afortunat... els altres tindran de esperarse fins... i que puguin que mai se sap quan será. De la Diputació me penso que dintre pochos dias també saldaran per lo tan si teniu ganas de comprarvos un automovil ja sabeu podeu disposar de unas cuantas mils pessetas»), també fa referència a la coneixença entre les famílies («Dias enrera varey ser a Olot y tingué lo gust de saludar a la vostra familia»).

l'Exposició Internacional de Brussel·les. El març del mateix any s'exposaren a la Sala Parés les obres seleccionades per sortir de viatge. Llimona, que no resta aliè al panorama cultural de la ciutat, hi participà amb el *Treball*¹⁵⁵ (cat. 099), obra que també trobem a la façana de la Caixa de Sabadell en una mida superior i que es convertí en un dels motius bàsics en la seva producció artística, representant la figura del treballador com a mena d'heroi dins la societat del moment, i fent referència a una de les influències bàsiques en l'escultura de finals del XIX i principis del segle XX, Constantin Meunier. L'escultor belga havia mort cinc anys abans i a Barcelona s'havia dedicat una sala a la seva obra dins la V Exposició Internacional de Belles Arts del 1907.

A finals de 1910, durant uns dies, Llimona compartí part de protagonisme amb el Dr. Robert en el moment de ser inaugurat el monument que encara avui homenatja el gran doctor i alcalde barceloní (cat. 073). El 13 de novembre de 1910, la plaça Universitat es convertia en el punt de mira de la ciutat. L'èxit assolit fou inigualable i l'admiració cap a Josep Llimona seguia creixent. Tant és així que el Cercle Artístic de Sant Lluc li va retre un banquet homenatge l'1 de desembre del mateix any.

El nom de Llimona creuaria les fronteres catalanes i una de les parades on tindria més repercussió seria el nord d'Espanya, amb encàrrecs especialment vinculats al Marquès de Comillas, per qui ja havia realitzat diverses obres al llarg de la darrera dècada del segle XIX. Un encàrrec que li féu el Marquès i que el portà més enllà dels límits de Comillas va ser el que Llimona executà el 1911, el monument funerari a Manuel Calvo, a Portugaleta, obra de grans dimensions que representa a Crist a la Creu amb la Verge Maria i Sant Joan als seus peus i que centra el cementiri de la ciutat (cat. 124a). A Comillas, a més d'haver realitzat el ja esmentat *Àngel Custodi* (cat. 039), que havia presentat a l'exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc del 1895 i que era destinat a coronar l'entrada al Cementiri, trobem també un

155 *La Ilustración Artística* recull el fet a la revista del 21 de març de 1910, presentant fotografies de la mostra, on podem observar el *Treball* de Llimona. Malgrat això, entenem que hi ha un error quan en el text que acompanya les imatges es diu que Llimona presenta el *Desconsol*. Al catàleg del MNAC de l'any 2004 es diu que la seva participació va ser amb les dues peces.

Àngel adolescent (cat. 080) i el Mausoleu a Claudio López i Benita Díaz de Quijano (cat. 077a, 078, 079), a la Capella-Panteó de la ciutat, al costat del Palau de Sobrellano, entre altres peces que esmentarem en pròxims capítols de manera més detinguda.

És ben clara la vinculació que Llimona tingué amb la política catalana del moment, havent estat elegit Regidor per la Lliga Regionalista el 1909. Aquestes referències de catalanisme (que en el fons també lliguen amb l'esperit dels lluquets que definíem sota les idees de "Fe i Pàtria") també queden plasmades amb la participació de Llimona el 1912 en la decoració de la Sala de lectura de la llavors Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans, a unes dependències del Palau de la Generalitat, la que es transformà, sota el nom de Biblioteca de Catalunya, en una biblioteca d'investigació i, el més important, en una biblioteca pública i que és l'origen de l'actual Biblioteca Nacional de Catalunya. L'obra en qüestió fou *Catalunya i les Ciències* (cat. 129a), que vessa simbolisme al·legòric en cada una de les cinc figures que la configuren¹⁵⁶.

Ben lligada a la seva carrera política i a la seva ideologia es troben algunes accions que també queden reflectides en la seva obra. Llimona, de fet, va ser un dels impulsors de l'Escola del Bosc, situada a Montjuïc. És per aquesta escola que el 1914 l'escultor regalà a l'Ajuntament el conjunt *Amor a la Infància* (cat. 141).

La seva faceta com a polític, seria recordada també més tard, al final de la seva vida, en el moment de retre-li alguns homenatges. L'any 1932, per exemple, enmig d'un banquet que l'homenatjava, l'alcalde de la ciutat, Jaume Aguadé, digué que la figura de Llimona

«havia estat sempre inspirada pel més pur patriotisme, com ho demostra el fet de què en determinada època col·laborés a l'obra ciutadana del catalanisme, no sols amb el seu treball d'artista, sinó amb la seva tasca de regidor de la ciutat»¹⁵⁷.

Amb aquestes paraules Aguadé unia perfectament aquest caràcter patriòtic de la seva escultura, entenent les seves diverses tasques públiques sota una única manera de ser i de fer. Amb tot això, no és casual que el mateix President de la Generalitat, Francesc Macià, el tractés en aquell moment del «seu gran amic». Però tornem a la segona dècada del segle XX que de mica en mica anem desgranant.

L'estiu de 1914, fou un estiu més en què Josep Llimona i els seus fills passaren les vacances a

156 Fontbona 2009.

157 Butlletí 1932, p. 263.

una terra que sempre estimaria l'artista, Olot, a la casa del carrer de Mulleres¹⁵⁸. Aquell estiu, a més, els acompanyarien ben a prop, i per primera vegada, el seu germà Joan amb la seva segona muller, Maria Raymat -amb qui s'havia casat el 1911¹⁵⁹- i els fills. Olot i la família sempre devien ser entorns reconfortants per Josep i de fet ens arriben les notícies que el 1900 comprà l'anomenat Mas Oriol¹⁶⁰, a Fontcoberta, i que el 1905 amplià l'edificació, fent construir una casa nova al costat de l'anomenat mas Armadàs, que conservava l'aspecte medieval. La casa fou aixecada per Francesc Aradas, seguint un estil que s'ha qualificat de modernista. El 1915 l'escultor encarregà a l'arquitecte Rafael Masó el disseny de la façana del que seria un taller en aquesta nova edificació¹⁶¹. Llimona vengué la propietat el 1924.

Els darrers dies del 1914, el dolor remogué de nou els Llimona. Al definir la personalitat de l'escultor, alguns dels que escrigueren part de les seves cròniques referenciaren el fet que, després de la mort de la seva dona es va tornar més introvertit, més tancat en ell mateix. El 29 de desembre de 1914, Francesca, la seva filla gran, morí de tifus, quan tot just feia poc que s'havia casat i esperava un fill¹⁶². El dolor envoltà de forma més intensa encara la vida de l'escultor¹⁶³.

A finals de 1915 els germans Llimona van fer una exposició al Salón Vilches de Madrid, junt amb el pintor Félix Mestres. La mostra és un bon exemple de la fama dels artistes en l'àmbit nacional. Segons la premsa, Josep participà amb cinc escultures: *Purísima*, *El despertar*, *Ensueño*, *Desconsol* i

158 «L'oncle Josep vivia unes cases més amunt en el mateix carrer de Mulleres; una casa destartada, gran, que feia olor de fresc i remor de bomba d'aigua. Les vidrieres dels pisos alts que donaven al jardí servien de blanc a les perdigonades dels nois.» (Llimona, Pilar (FAM), p. 31).

159 «El casament hagué lloc el dia 16 d'octubre de 1911, a l'església de N^a S^a de Betlem i a l'altar del Sagrament on hi havia una Verge dels Dolors.» (Llimona, Pilar (FAM), p. 18).

160 Ventura Planella 2011.

161 Palmada i Galofré 2007, p. 34.

162 «(...) Francisca Llimona, filla gran de l'oncle Josep, que morí durant la terrible epidèmia de tifus de l'any 191?. També morí amb ella el fill que esperava. (...) L'oncle sofrí llavors un gran trastorn que repercutí en la seva salut i en la seva moral.» (Llimona, Pilar (FAM), p. 18).

163 «la voz opaca, rota, mojada de lágrimas del escultor Llimona evocó á la amada hija muerta. Se enfriaba la luz de los cristales. (...) Al momentáneo paganismo con que el sol las auriencendió, sustituía, las místicas blancuras de las estatuas inmóviles, adivinadas entre los cipreses, bajo la silenciosa é impalpable nevada de la luna. -Dispense -murmuró Llimona-. Encenderemos. Y dando vuelta al conmutador se iluminó el taller con esa luz agresiva, inhospitalaria, indiferente de los arcos. -¡Oh! No; apague... apague... -Gracias. Yo también, todas las noches al venir á encerrarme con mis estatuas y con el querido recuerdo, enciendo primero y apago en seguida, y quedo con las manos cruzadas y el corazón palpitante...» Francés 1915, p. 285.

*La pastora*¹⁶⁴. Inaugurada cap al 27 de novembre, restà oberta fins al 15 de desembre¹⁶⁵. L'exposició tingué prou ressò i va ser visitada per la reina Maria Cristina, cosa que fa pensar en el possible motiu pel qual Llimona arribés a realitzar el no localitzat retrat en bust de la seva figura¹⁶⁶ (cat. 224). El mateix 1915 s'adquiria una versió del *Desconsol* per part del govern espanyol, que entenem que deu ésser la versió exposada al Salón Vilches, i que avui es troba al Museo Nacional del Prado.

El reconeixement de l'artista va fer que al llarg de la vida fes de jurat de certàmens i concursos de diverses categories. En aquesta línia citem, el mateix 1915, quan va fer de jurat per a l'adquisició de peces per una exposició que s'havia de realitzar a San Francisco, Califòrnia¹⁶⁷ i per un concurs de dibuixos organitzat pel Centre de Nostra Senyora de la Mercè¹⁶⁸.

El 1916 quedà marcat per algunes inauguracions de monuments i presentacions de l'escultor en actes públics. Participà també en algunes mostres com una organitzada pel Cercle Artístic de Sant Lluç, on mostrà un dels seus carbonets¹⁶⁹, una altra realitzada a Olot¹⁷⁰ o la celebrada al saló de *La*

164 El fet que els títols difereixin del nom amb el que es coneixen les peces dificulta el seu reconeixement de manera més concreta.

165 Època 1915a.

166 «La Reina D^a Cristina, acompanyada de la duquesa de la Conquesta y el Príncipe Pío de Saboya, visitó esta tarde la Exposición de cuadros y esculturas de los Sres. D. Juan y D. José Llimona y D. Félix Mestres, en el Salón Vilches, de la calle del Príncipe. La augusta señora tuvo frases de elogio para todas las obras expuestas, y felicitó por ello á los jóvenes artistas.» Època 1915b.

167 Vanguardia 1915b.

168 Vanguardia 1915c.

169 Il·lustració Catalana 1916b.

170 Vanguardia 1916b.

Publicidad el mes de desembre¹⁷¹.

Malgrat la col·locació d'*Amor a la Infància* (cat. 141) esdevingués el 1914, coincidint amb la inauguració de l'Escola del Bosc, no fou fins al 1916 quan es féu un acte d'homenatge a Josep Llimona, en agraïment, per haver regalat l'escultura que se situà al jardí del centre. L'acte reuní un gran nombre de gent, entre els quals destacaren els membres de Colònies Escolars i d'Escoles de Bosc i gran part dels polítics de la ciutat, a més de la directora del col·legi, Rosa Sensat¹⁷². La presència d'aquesta quantitat de personalitats mostra la importància del que suposà l'acte en la societat civil del moment. Sumem també, al fet, l'estreta col·laboració de Llimona en les citades Colònies

Escolars, on en alguna ocasió féu donacions per al seu bon funcionament¹⁷³.

Una altra obra en la que es posa de manifest el catalanisme de l'artista és el pedestal realitzat pel *Monument a Rafael de Casanova* (cat. 151), de Rossend Nobas, inaugurat l'11 de setembre de 1916¹⁷⁴. Catalanisme que anys més tard deixava en evidència Folch i Torres al parlar de la importància

171 «una petita exposició d'obres d'artistes catalans, per a que el delegat del Govern francès pugui conèixer una part del'art català i una representació d'artistes catalans.» Vell i nou 1916b, p. 301.

172 «Presidió el acto el alcalde señor marqués de Olérdola y a él concurrieron, además del homenajeado, el presidente de la mencionada comisión Sr. Puig y Alfonso; los vocales de la misma señores Gili, Bracons, Alfonso, Serrat, Tarrés, Iglesias (D. Ignacio); el primer teniente de alcalde Sr. Durán y ventosa, los concejales señores Morales Pareja, Cararach, Llopis, Fusté, Pagés, Cirera, Rita, Cuadrench, Rovira y Vila Marieges; el secretario accidental del Ayuntamiento Sr. Puig; el diputado a Cortes señor Giner de los Rios; D. Roque Grau, en representación del delegado regio de primera enseñanza, y otras personalidades.» Ilustración Artística 1916a.

173 «En la secretaría de la comisión de Colonias Escolares y con destino al Patronato Infantil, se han recibido cantidades de lossiguientes señores: don José Barbey, don Benito Adroer, don Luis Jover Castells, don José Llimona Bruguera, don Salvador Torras Doménech y Real Círculo Artístico.» Vanguardia 1923d, p. 8.

174 Ilustració Catalana 1916.

de l'escultor en el panorama artístic català,

«car l'art d'En Llimona es tant nostre i està tant estretament lligat amb el renaixement de Catalunya com la seva mateixa actuació dins el catalanisme i en el desenrotllament de l'art català dels nostres temps.»¹⁷⁵

Els viatges al nord d'Espanya no es van limitar únicament a les seves relacions amb el Marquès de Comillas, i el 24 setembre 1916 Llimona viatjà a Sant Sebastià per a la inauguració del *Monument a Usandizaga* (cat. 154), músic a qui homenatjà el poble basc després de la seva mort prematura, i que encara avui es troba a una de les places de la ciutat. A Llimona no li fascinaven els actes en què li tocava ser el centre d'atenció. És així com acabà passant desapercebut durant la inauguració, quan, un cop traslladat a la Pl. de Guipúscoa, no el deixaren passar a la zona de les autoritats per no reconèixer-lo. L'artista no va insistir i va quedar barrejat entre la multitud, aprofitant la confusió. L'escultor preferia quedar en segon terme. Aquesta anècdota ens recorda el seu caràcter tímid i reservat.

Fou també el 1916 quan s'inaugurà el Primer Misteri de Glòria del Rosari Monumental de Montserrat en què Josep Llimona realitzà el *Crist Ressuscitat* (cat. 142), l'*Àngel* (cat. 143) i féu els models de les Tres Maries a partir dels quals Dionís Renart realitzà les escultures definitives. No suposà ser aquesta, però, l'única intervenció de l'escultor entorn del Monestir. Vint anys abans, el 1896 ja havia creat la imatge de *Crist a la Creu* (cat. 041) pel Cinquè Misteri de Dolor del mateix conjunt monumental. D'aquesta cronologia primerenca també es daten els quatre Profetes Majors (cat. 042-045) i l'*Altar de Sant Martí* (cat. 046), obres situades a l'església del Monestir.

Un dels gèneres que conreà Llimona, malgrat que no hagi estat especialment recordat per aquest fet, fou el del retrat. L'any 1917 Llimona realitzà el retrat del músic Carles G. Vidiella (cat. 160), a qui havia conegut anys enrere, i que va ser col·locat al vestíbul del Palau de la Música.

175 Folch i Torras 1920, p. 606.

Les exposicions es van anar succeint a la ciutat i sorgien nous grups d'artistes que promovien l'art del moment. El 4 de gener del 1917 s'inaugurava a Madrid, a l'antic Palau de Montijo, situat a la destacada plaça de Santa Ana, una exposició organitzada pel setmanari *España* «con obras donadas por los principales artistas españoles y franceses, a beneficio de los legionarios españoles que luchan en Francia.»¹⁷⁶. En ella participaren molts artistes de renom entre els quals trobem els germans Llimona.

El mateix 1917 l'escultor fou nomenat Cavaller de la Legió d'Honor de França, junt amb Santiago Rusiñol i Ramon Casas, per la seva col·laboració amb la famosa Exposició d'Art Francès que hi hagué¹⁷⁷. Temps més tard, el 1919, participà en l'Exposició d'Art Espanyol a París, sembla que amb dues escultures. A partir d'aquest fet es diu que el museu de Luxemburg es quedà amb una de les seves obres malgrat que ens queda per confirmar del que no hem trobat més dades.

L'any 1918 l'Associació d'Amics de les Arts iniciaren el Primer Saló de Tardor, inaugurat el dia 7 de desembre a les Galeries Laietanes¹⁷⁸, i Josep Llimona hi participa amb una escultura de marbre. Tot i que l'Exposició que va tenir una repercussió més clara va ser la que es va realitzar al Palau de Belles, inaugurada el 2 de maig de 1918, organitzada pel Foment de les Arts Decoratives i l'Ajuntament de Barcelona i on Llimona va presentar *Retrat de la Senyoreta X* (cat. 165) i *Meditació* (cat. 145).

176 Época 1917.

177 Vanguardia 1917e.

178 Vanguardia 1918b.

4.4 LA CULMINACIÓ D'UNA CARRERA (1920-1934)

4.4.1 Un mestre admirat. Els primers homenatges (1920)

A partir de l'any 1920, dins les exposicions de Belles Arts de Barcelona, es començaren a concedir sales d'honor a artistes. La primera de totes fou dedicada a l'escultor Llimona. Es va distingir també al pintor Ricard Canals i a l'escultor Enric Casanovas amb dues Sales Especials. En aquesta sala, Llimona presentà algunes de les seves obres més representatives, que es poden considerar un bon resum de la seva producció. Es mereix una especial menció el *Sant Jordi Triomfant* (cat. 167a) que es mostrà per aquesta ocasió i que només coneixem a partir de les fotografies que el reproduïxen, caracteritzat per l'espectacularitat de les seves formes i la força del conjunt. Les altres obres que queden citades segons el catàleg de l'exposició són: «2 La Font (*relleu en curs d'execució*). 3 Estàtua per sepulcre. 4 Estàtua funerària. 5 Estàtua del qui treballa. 6 Nu de dona (*estàtua en marbre*). 7 Nu de dona (*id.*) 8 Nu de dona (*id.*)»¹⁷⁹.



Sant Jordi Triomfant a l'Exposició de Belles Arts (cat. 167a) (desaparegut) (AFLI)

És en aquests anys 20 quan podem ubicar-nos ja en el que va ser el darrer taller de l'escultor, a Diagonal, a prop del carrer Bruc. En ell, sabent quines van ser algunes de les obres que va realitzar, marquem com a tard la data de 1920, en què realitzà *L'Enterrament de Crist* del Claustre de la Catedral de Barcelona (cat. 166).

Avançant una mica en aquesta dècada trobem una altra de les poques exposicions individuals

179 Exposició 1920 p. 14.

de l'escultor. Inaugurada el 16 de maig de 1924¹⁸⁰ a les Galeries Laietanes, i duta a terme durant a la segona quinzena d'aquest mes¹⁸¹, es van exposar un total de dotze¹⁸² peces de marbre¹⁸³ entre els que podem citar *Cordèlia* (cat. 181), *Bellesa* (cat. 178 o 179), un *Nu femení*, *Adolescent* (cat. 176), el bronze de *Juventut* o *La Cabellera* (cat. 180) i un parell d'imatges de la Verge, una d'elles amb el nen en braços¹⁸⁴ (cat. 127).

Aquesta exposició, suposà ser per a alguns la demostració definitiva de la qualitat de l'artista, amb la possibilitat de comparar-lo als grans noms internacionals:

«L'escultura de les darreries del segle XIX produí a Europa, a part del cas de Rodin, tres casos paral·lels, fills del mateix realisme humanista (...) Aquests tres casos foren Bartholomé a França, Meunier a Bèlgica, Llimona a Catalunya»¹⁸⁵.

Però, un cop més, la consciència de la petitesa s'imposa al moviment europeïtzant en paraules de Joaquim Folch i Torres quan considera Llimona com

«un cas que comptarà en la història artística; que comptaria ja en la història de l'escultura moderna europea, si la nostra vida mesquineta no ens tingués retrets i allunyats dels centres on es formen els prestigis universals»¹⁸⁶.

Paral·lelament a la seva vida professional, la vida privada de l'escultor s'il·luminava amb el naixement dels seus tres néts: Josep, Maria i Francesc. El primer de tots, Josep Llimona i Barret

180 Vanguardia 1924b, p. 9.

181 Tot i que Rafael Benet parla del juny del 1924 (Benet 1934b, p. 120), en veure les notícies de l'època datem l'exposició del maig del mateix any. Entenem que la dècada de distància que hi ha entre el moment en què s'esdevé l'exposició i el moment en què Benet fa les notes biogràfiques provoca la confusió.

182 «También en las mismas Galerías Layetanas expone el escultor José Llimona doce obras en mármol: desnudos, figuras de mujeres humildes, esculturas religiosas.» Francés 1924.

183 Malgrat es parla de l'exposició com de la presentació d'obres de marbre, en una fotografia podem veure un bronze de l'escultor. Entenem que la resta de peces sí que devien ser marbres.(Benet 1934b, p. 104).

184 Folch, Lluís 1924.

185 Folch, Joaquim 1924, p. 1.

186 Folch, Joaquim 1924, p. 1.

(1924-1999), seria conegut com al pare caputxí Jordi Llimona i va ser precisament d'ell de qui el 1927 l'escultor executà el més tendre de tots els seus retrats (cat. 194).

4.4.2 Viatge a l'Argentina. Reconeixements internacionals (1925)

La repercussió que tingué l'obra de l'artista vingué acompanyada d'un ressò internacional. Benet assegurà que obres seves van acabar a col·leccions de Londres, Berlín, París i Buenos Aires, havent-hi escultures fins i tot a museus de les dues darreres ciutats¹⁸⁷. Podem considerar la culminació de la seva internacionalització el moment en què féu una exposició individual a la seva obra a Buenos Aires, al local d'*Amigos del Arte*, entre el 15 d'octubre i el 4 de novembre de 1925. Posteriorment se celebrà a Rosario de Santa Fe. L'escultor, acompanyat pel seu fill Lluís, viatjà a la capital argentina, amb el que considerem el viatge més ben documentat de tota la seva trajectòria, conservant fotografies i algunes dades del mateix. Entre les diverses peces presentades, Llimona mostrava aproximadament vint-i-dues obres¹⁸⁸. Fruit d'aquest viatge va néixer un altre encàrrec, una escultura que havia d'esdevenir un monument públic als carrers de Buenos Aires (cat. 200).

El reconeixement que rebé al país sud-americà no va ser un cas aïllat dins l'art internacional, ja que al llarg de la seva carrera, i com hem comentat abans en un dels casos, també va ser nomenat «Cavaller de la Legió d'Honor pel govern francès i Oficial de la Corona pel rei d'Itàlia»¹⁸⁹.

187 Rafael Benet parla del Museu de Buenos Aires i del Jeu de Paume de París. (Benet 1934b, p. 120).

188 *La Vanguardia*, 16 d'octubre de 1925, p. 10.

189 Benet 1934b, p. 120.

4.4.3 Inicis dels anys 30. Un darrer homenatge al Treball (1930)

El 1930 fou un any marcat per diversos esdeveniments destacats. Del 15 al 28 de febrer féu una exposició individual a la Sala Parés on presentà nou de les seves obres. Entre elles es trobava *La Font* (cat. 200), per Buenos Aires, i la figura destinada a l'Escala d'Honor de l'Ajuntament de Barcelona que, tot i representar la imatge de Sant Jordi, sovint ha estat confosa per la de Sant Miquel (cat. 156).

Precisament el 1930 fou un any amb cert ressò popular cap a la figura de Llimona per la inauguració de l'escultura que homenatjava el treball (cat. 153b), el dia 1 de maig i que, dies abans, l'escultor havia decidit regalar a la ciutat. Va ser, de fet, a partir d'aquest acte que va néixer la idea de fer-hi un veritable homenatge en nom de la seva ciutat¹⁹⁰.

Per sort, no sempre és certa aquella dita que ningú és profeta a la seva terra, i Josep Llimona n'és un bon exemple, ja que, també a casa seva, rebé el reconeixement merescut. L'any 1932 rebé la Medalla de la Ciutat per tota la feina duta a terme al llarg de la seva vida. Modelada per Enric Casanovas, després de la mort del mestre, fou donada pels fills de l'artista a la Junta de Museus, essent conservada al Gabinet Numismàtic del Museu Nacional. Aquest va ser, de fet, el primer cop que es donava i quedava constituït tal guardó.

Els homenatges a la consagració de tota una vida dedicada a l'escultura anirien més enllà de la medalla, quedant en el record més anecdòtic que recull la premsa del moment, on es mostra l'artista com a símbol de tot un art i una època:

«El homenaje que el Real Círculo Artístico organiza en honor del escultor José Llimona se pretende que constituya una manifestación de homenaje a la escultura catalana»¹⁹¹.

190 Vanguardia 1930i.

191 Vanguardia 1930j.

4.4.4 President de la Junta de Museus (segona etapa). Novetats definitives en el desenvolupament dels museus barcelonins (1931-1934)

Una de les facetes rellevants dins la vida pública de Josep Llimona va ser el càrrec que ostentà com a President de la Junta de Museus de Barcelona. Amb tot, potser aquesta tasca és la que, actualment, passa més desapercibuda dins la seva biografia. Alguns dels fets més importants que defineixen gran part de la col·lecció actual del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que és el resultat de tants esforços passats, van succeir, justament, en temps de Llimona com a president. Malgrat que ja havia ocupat el citat càrrec dins la Junta de Museus entre el 1919 i el 1924 (moment en què es van dur a terme les primeres campanyes d'arrencament de pintura mural romànica i s'adquirí l'emblemàtica *Vicaria* de Marià Fortuny), la segona etapa de la seva presidència dins la institució, es considera especialment esplendorosa. Per tal de comprovar-ho, només cal fer una ullada en la història dels museus, i veurem el pes de les accions dutes a terme sota el seu mandat. Entre elles recordem l'any 1932 l'adquisició de la col·lecció Plandiura i la inauguració, el 18 de desembre del mateix 1932, del nou Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, al Palau de Pedralbes. El 1933 visqué la constitució del Cau Ferrat com a museu de Sitges, després de la mort de Santiago Rusiñol i, de fet, fou membre del seu Patronat¹⁹².

Tots aquests fets, que a més quedarien culminats per la gestió del trasllat i la instal·lació del museu a la seu del Palau Nacional, i que avui en dia la gran institució museística catalana sembla haver deslligat de la figura del gran escultor, foren agraïts i admirats per Joaquim Folch i Torres després de la mort del mestre¹⁹³. El gran Llimona, però, no veuria enllestit el projecte del trasllat¹⁹⁴.

192 Gaya 1933.

193 «Era dels que treballen per amor a la terra, i, sense temença a equívocs, podem dir que en el seu cor no hi havia vanitat ni altra ambició que aquesta. L'orgull del càrrec el sentia com el sent el soldat mobilitzat en un lloc d'honor. Tots els ressorts del seu cor i del seu enteniment tendien a l'única glòria d'ajudar els que refeien Catalunya, i s'esforçà tothora en la noble tasca. Per això, ben al revés d'una mena de presidents que seuen a la cadira com si ja fossin dalt d'un monument, amb el cap entre la glòria dels núvols, Josep Llimona hi seia amb el cap una mica cot, com una cariàtide, torçat el bust sota el pes de les coses que fèiem i sota aquell altre, encara, de les il·lusions que calia portar a fets.» Folch, Joaquim 1934, p.98.

194 «Quinze dies abans encara va pujar a Montjuïc per veure com anaven les coses, i en sortir del Palau Nacional va

4.4.5 La Mort (27 de febrer de 1934)



Josep Llimona (AFLI)

Llimona havia arrossegat la malaltia al llarg de la seva vida, i durant els últims anys s'havien incrementat els mals que anava patint. Malgrat que no ens han quedat documents personals per part de l'artista, a través d'un dels seus deixebles hem conservat algunes de les seves lletres d'aquells moments en què, no podent suportar el dolor, marxava a prendre les aigües a balnearis. Recuperar alguns dels breus escrits que enviava a Antoni Ramon González, ens mostren el seu vessant més humà. En anecdotiques i personalíssimes cartes, el mestre demanava al seu deixeble que engegés l'estufa per tal que el taller fos calent a la seva arribada i li parlava del seu estat de salut¹⁹⁵.

L'agost del 1933 Llimona estigué un cop més -segurament per darrera vegada- a Olot, un dels seus paratges més estimats. Allà encara es devia sentir amb forces per dibuixar, ja que escrigué a González demanant que li enviés unes fotografies i materials per dibuixar. Potser li mancava esma per l'escultura, però el dibuix continuava essent el seu aliat¹⁹⁶.

El desembre de 1933 encara participà en una exposició al Cercle Artístic de Sant Lluç, on presentà un *Sant Jordi* en fusta (cat. 197b). La mostra va estar oberta del 23 de desembre fins al 12 de

somriure amb la il·lusió del que serien les noves instal·lacions. Dos dies abans de morir, en les darreres hores de claredat mental, ens va dir la recança de no veure l'obra finida.» Folch, Joaquim 1934, p.97.

195 «Estimat amic González, Divendres sere a Barcelona. Tingam la estufa preparada o millor dit encesa. No estic gaire bé, ting uns dolors mol forts i no em conve tenir fret.» Llimona 1931 (FAM).

196 «Estimat amic i deixeble González: Estic molt millorat - He augmentat de pes - ting gana de menjar i fins de treballar. Penso que la intoxicació (?) ja gairebé es fora, ara sols manca entusiasme. Tindries de fer-me un favor - recull-me fotografias que teng escampades per el taller, doncs ting de fer-ne una tria per un llibre que m volen editar pro ves tot seguit a casa i digas a la minyona Francisca que a la galeria del meu cuarto en aquell moble escriptori n'hi han moltes de totas plegadas. Me fas un paquet. Hi ho portas a cal recader. (me sembla carrer de Claris. Aragó, centre de recaders). Junt amb les fotos, posi els albums i aquellas fullas per signar i els estris de dibuixar (goma, carbó, llapis, (_ ?), ploma, a fi de poguer entretenir-me i preparar-me per la campanya vinenta. Donem noves del taller de si ha vingut algú. I la Srta Sans es a Barcelona? Ya li escriuré. Recorts a en Roxy_(?) Procura cuidar-ten aquesta temporada que yo no puc fer-ho. Adeu. Ja sabeu vos estima. Josep Llimona.» Llimona 1933 (FAM). (No tenim notícia de a quin llibre feia referència Llimona).

gener del 1934.

Poc després, el 27 de febrer de 1934, Josep Llimona i Bruguera moria a Barcelona, a l'edat de 70 anys. Les notícies de la premsa combinaven el dolor de la pèrdua de l'escultor, que omplia pàgines amb fotografies de les seves obres, amb l'anecdotes d'una nevada esdevinguda a la ciutat els primers de març. Quedaren com òrfenes les obres que encara es trobaven al seu taller del número 289 del carrer Mallorca en el moment de la seva mort, esperant que, en un moment o altre, l'escultor tornés a entrar per aquelles portes.

Dos mesos i mig més tard, i fins al 15 de juny¹⁹⁷, la Sala Parés obria l'exposició homenatge pòstum a l'artista amb una selecció d'algunes de les seves obres: *Un Sant Jordi* (cat. 197), una *Maternitat* i *Adolescent*, entre d'altres. L'any següent, del 9 al 23 de març del 1935, el Cercle Artístic de Sant Lluc organitzà una exposició dels dibuixos de l'artista, amb un total de 25 peces, les dues darreres de les quals eren escultures. Totes eren propietat de familiars, amics i deixebles de Llimona¹⁹⁸.

La notícia del final de la vida d'un dels artistes més destacats de l'art català era paral·lela a la consciència del final d'una època¹⁹⁹.

L'admiració, els records, l'estima i l'enyorança es respiren encara, tot i la distància del temps, en les paraules escrites per Rafael Benet després de la mort de l'artista.

«Ni un sol dia deixà d'anar al taller, mentre pogué. Fins i tot, quan sense forces, en els darrers temps de la dolorosa malaltia, tot i no tenir esma per acariciar la terra molla, no podia estar-se de tracejar davant dels seus guixos, les seves argiles i les seves ceres terminades: en un immens desig de contemplació, les interrogava en un desesperat silenci, ajudant-se amb totes les metzines guaridores de

197 «Continúa abierta en la Sala Parés, hasta el próximo día 15, la exposición de José Llimona. El éxito que ha obtenido es un digno homenaje al gran escultor. Todo Barcelona ha desfilado por esta exposición y casi la totalidad de las obras han sido adquiridas por los mejores coleccionistas.» Vanguardia 1934g, p. 11.

198 A continuació transcribim la relació d'obres i, entre parèntesi, el propietari que la tenia en el moment de la mostra, tal i com apareixia al catàleg de l'exposició: 1. *Cavall* (Lluís Llimona); 2. *Nu femení* (Josep Llimona Benet); 3. *Estudi d'home* (Carles Pirozzini); 4. *Estudis* (Lluís Llimona); 5. *Estudi* (Lluís Serrahima); 6. *Nu femení* (Lluís Bonet); 7. *Estudi de cavalls* (Carles Pirozzini); 8. *Nu d'home* (Dionís Renart); 9. *Estudis* (Lluís Llimona); 10. *Nu femení* (Josep Llimona Benet); 11. *Projecte d'un monument funerari* (A.R. González); 12. *Testa de dona* (Lluís Serrahima); 13. *Estudi* (Lluís Bonet); 14. *Testa de dona* (Lluís Serrahima); 15. *Projecte* (Lluís Serrahima); 16. *Estudi* (Joaquim Cabot); 17. *Nu de dona* (Rafael Llimona); 18. *Cavall* (Miquel Llobet); 19. *Nu femení* (Lluís Llimona); 20. *Nu femení* (Lluís Llimona); 21. *Estudi* (Margarida Sans Jordi); 22. *Nu femení* (Rafael Llimona); 23. *Estudi* (Margarida Sans Jordi); ESCULTURES (per falta de documentació gràfica, no tenim constància de quines són aquestes dues escultures que queden relacionades sota les següents dades, tot i que podríem intuir que la segona es degué a una versió de *La Primera Comunió*): *Cavalls* (bronze) del monument a Colom (Carles Pirozzini); *L'oració* (marbre) (Lluís Serrahima). (Llimona 1935).

199 «La setmana passada, acompanyàrem al cementiri vell el cos d'un aquests homes positius, el darrer que ha caigut d'una generació original, laboriosa, plena de fantasia, d'improvisació i d'ambició, i naturalment anàrquica perquè era profundament barcelonina. La generació d'aquells als quals atrapà la fi de segle en plena vigoria de joventut, i varen ésser els destinats a donar cara i ulls i embelliment a la nostra terra en el moment difícil del 1900.

Josep Llimona, de tots aquells grans homes, ha estat el més personalment original i el que a la noble continuïtat de creador afegia aquelles dues condicions que el faran tan viu en el record dels que hem estat els seus amics: la gràcia i la simpatia.» Sagarra 1934, p. 2.

cal apotecari.»

«La seva figura d'anava allargant, afinant. Els braços, sobretot, prenien unes proporcions enormes. Les seves faccions anaven semblant-se extraordinàriament a les del retrat del pare Llimona, pintat per Joan. La seva figura esdevenia més simpàtica que mai.

Un dels últims dies que vaig trobar-lo amb coneixement, encara estava assegut al silló, vestit amb pijama i barnús. Els seus millors amics anaven a acomiadar-se d'ell. (...)

Els sofriments es feien cada vegada més aguts, però el malalt durava, durava. Aquell home que en plena vida temé tant la mort, ara l'esperava cara a cara, amb una serenitat que commovia. «¡Tan ben preparat que estic, Déu meu, que costa de morir!», deia sovint.

Però la mort arribà i donà descans a aquell cos torturat pels dolors més terribles. Una finor serena va posar-se en les faccions del seu rostre dur: havia expirat. L'encís de la mort havia tornat somrient, després del llarg panteix de l'agonia, aquell rostre que s'havia anat afinant. Llimona morí el 27 de febrer de 1934, a un quart de sis de la matinada»²⁰⁰.

200 Benet 1934b p. 104, 127-128.

5 L'OBRA

UNA PRIMERA INTRODUCCIÓ

Parlar de la producció total d'un artista, i fer-ho de manera exhaustiva, pot resultar complex. No ens referim, només, al fet de la investigació individual, a resseguir els camins que han portat a la creació i evolució històrica de cada peça o a la creació definitiva d'un catàleg raonat. Un moment de plena reflexió és aquell en què decidim com organitzar i mostrar tot el gran corpus creatiu, essent prou exhaustius però sense haver de passar, necessàriament, per totes les seves obres.

El nostre punt de partida per tal d'exposar aquest apartat, de la manera més completa possible, i que les paraules flueixin, proposa una organització que ballarà entre la tipologia i la iconografia de les obres. Com si es tractés d'una mossegada a la magdalena de Proust, teixirem una gran tela d'aranya que ens farà anar d'una banda a l'altra de la seva producció. Unes peces ens conduiran a parlar d'altres. Algunes d'aquestes obres les entenem com a claus pel desenvolupament de petits blocs productius, creant subapartats que considerem amb entitat pròpia suficient per tenir una repercussió concreta dins el corpus llimonià. En alguns casos aquests entramats textuais ens conduiran a parlar d'altres artistes: aquells que van influir, de manera més o menys intensa, en l'escultor català, i alguns contemporanis que van treballar temes paral·lels. Algunes peces podrien trobar-se a diversos blocs, així que hem decidit situar-les al lloc més escaient segons les connexions que hem establert amb altres obres, tot i que en alguns casos també queden citades en altres apartats per crear una xarxa de relacions completa dins la producció de l'artista.

Dins la producció llimoniana un dels eixos temàtics amb més representació és el de la figura femenina²⁰¹. És per aquest motiu que aquest serà el primer bloc que presentarem i on parlarem d'aquelles obres exemptes que tanta fama van donar a l'escultor. A partir de la *Mare de Déu del Roser*, del 1892, (cat. 025), observarem alguns exemples de la Verge, a vegades en solitari, a vegades acompanyada pel seu fill. Aquest conjunt ens permetrà ser conscients de la importància de la religiositat en la figura de Llimona i la conseqüent repercussió en la seva producció, ben vinculada sempre al Cercle Artístic de Sant Lluç. La imatge de la Verge queda enlluernada per tot un seguit de virtuts que hauria de definir la més idealitzada perfecció de la dona del moment. Per parlar d'aquestes virtuts partirem de *Modèstia*

201 El tema de la figura femenina dins l'obra de Josep Llimona el vam desenvolupar al llarg del projecte final del màster d'estudis avançats en història de l'art l'any 2008, essent presentat davant tribunal el febrer del 2009.

(cat. 020), una de les obres més reproduïdes de l'artista, i que ens permetrà fer referència al món del mercat artístic a partir del concepte de la còpia realitzada per algunes empreses especialitzades, com Hoyos, Esteva i Cia., posada en paral·lel amb altres obres de l'artista amb similar fortuna.

Una de les obres amb més repercussió i de les més versionades de Llimona és *Desconsol*. Situat dins el món de l'al·legoria, suposa endinsar-se en el món de les actituds i els sentiments que tan bé se situen dins el món del simbolisme.

Vinculat, en algunes ocasions, al món al·legòric i, d'altres vegades, sense definir concretament què hi ha rere cada representació, trobem tot un conjunt de figures femenines nues que omplen col·leccions privades, galeries i sales de museus i que es relacionen amb la mà de l'artista. Figures com *El Bany* (cat. 177), *Joventut* (cat. 133) i molts altres castos nus femenins tindran aquí el seu moment de protagonisme. En aquest apartat inclourem una gran quantitat d'obres que citarem per tal de mostrar el gruix que suposa dins el seu conjunt creatiu i que també tenen el seu espai de representació a la via pública.

Per tal d'organitzar les figures femenines exemptes, podríem encara parlar d'un darrer apartat amb obres que no queden definides per la seva nuesa, sinó per tractar-se de busts de dones, sovint no concretes, i que, a vegades, han estat "batejades" en arribar a les col·leccions de les quals formen part actualment, com és el cas de *Melangia* (cat. 213).

Presentem un segon bloc sota el títol "Grups: Obra monumental i Commemorativa". En ell volem encabir totes aquelles obres de caràcter monumental en què apareixen més d'un personatge interaccionant o bé peces que, sota un mateix context, s'entenen com un gran conjunt. Es tracta, en alguns casos, de monuments públics que van anar engalanant la ciutat al llarg de les primeres dècades del segle XX. Queden fora d'aquest apartat els conjunts realitzats entorn de l'arquitectura, que rebran un tractament especial posteriorment.

De tots ells, i sense cap mena de dubte, el monument públic que sobresurt dins l'obra llimoniana és el *Monument al Doctor Robert* (cat. 073). Capaç de ser un bon resum de tota la seva producció, les vicissituds viscudes pel monument deixen palesa part de la història contemporània. Com veurem, les figures que conformen el conjunt tenen clars paral·lels amb moltes altres escultures de l'artista. Peces al·legòriques femenines conviuen amb figures vinculades a un art de tipus més social que ens remet a l'escultor belga Meunier. Sota aquest concepte del Treball, situem una altra de les línies iconogràfiques bàsiques en l'escultor.

Per l'escola del Bosc de Montjuïc, Llimona creà *Amor a la infància* (cat. 141), que ens permetrà parlar, més enllà del mateix monument, d'aquelles peces en què els nens tenen un paper fonamental

o prou rellevant.

Dins aquest bloc considerem també les estàtues eqüestres. Partint de la figura del *Sant Jordi* de Montjuïc, reflexionarem sobre les peces d'aquesta tipologia endinsant-nos en el món d'un dels animals que apassionà l'escultor des de la seva joventut.

Dedicarem un tercer capítol a aquelles obres que Josep Llimona realitzà entorn de l'arquitectura i que ens duren a un moment força inicial de la seva producció, quan l'escultor tornà de Roma i es trobà una Barcelona necessitada d'artistes que executessin importants projectes. Una Barcelona on els aires de la Renaixença encara feien perviure l'historicisme en el camp escultòric, tal com observem, entre d'altres, amb les peces relacionades amb el Palau de Justícia. Propers a aquest historicisme es troben els treballs de pensionat realitzats a Roma, on recuperà una temàtica més antiga, i d'altres peces realitzades entorn de l'Exposició Universal del 1888.

Dins també del context d'escultura aplicada a l'arquitectura destaquen les peces realitzades per la façana de la Caixa de Sabadell, una de les quals, el *Treball* (cat. 099a), podem considerar (més enllà de les realitzades pel *Monument al Dr. Robert* (cat. 073), com la primera d'un seguit de peces similars que presenten la figura masculina com un símbol de l'heroïcitat treballadora que fa avançar la societat i que, si en altres escultors contemporanis té connotacions més realistes, Llimona fusionà amb el llenguatge més simbolista.

Llimona també destacà per la qualitat dels seus relleus, la majoria dels quals realitzà en un context religiós, a façanes d'esglésies o formant part de retaules. Serà aquest el moment de parlar de les imatges devocionals -partint de la figura de *Crist a la Creu* (cat. 041)- moltes de les quals han desaparegut amb el pas dels anys en diversos episodis històrics en què la mà de l'home les ha fet màrtirs en temps de guerres i revolucions. Malgrat tot, encara en queden exemples que ens permeten ubicar-les en el seu context original, com succeeix a Montserrat, on trobem també un dels grans conjunts religiosos en què també participà l'escultor, el Rosari Monumental, i que, en diferent mesura, té un paral·lel molt desconegut, encara, al Santuari de Lluç, a Mallorca.

Un dels blocs més destacats serà el que dediquem al món de les escultures funeràries, on ens trobem una extensa producció definida per diverses iconografies. Partirem de la figura de l'àngel, que farà que viatgem fins a Comillas, i ens endinsarem en el món de les al·legòriques figures femenines que poblen els cementiris d'arreu i que, en alguns casos, tindran com a paral·lel imatges religioses.

Tot i que són altres els escultors més o menys contemporanis a Llimona que són més recordats pel seu treball en el gènere del retrat, l'artista també executà un bon nombre d'aquestes

peces relacionades amb els encàrrecs de l'esplendorosa burgesia del moment, tal com veurem quan esmentem alguns d'ells com a exemple.

Llimona va ser un home del seu temps i si bé hem vist que ajudà a donar sentit al concepte de l'art total amb les seves escultures creades per ubicar-se a contextos arquitectònics, també féu que l'art arribés a tots els racons amb el disseny de tot un grup de peces considerades dins el camp de les arts de l'objecte.

Finalment, i no per això el menys important, dedicarem unes línies a parlar de la primera de totes les arts, el dibuix. Base de tota creació, plasmador d'idees i present en tot moment, el dibuix protagonitzarà el darrer instant d'aquest apartat sobre l'obra de l'escultor Llimona.

5.1 LA FIGURA FEMENINA

El panorama artístic català de l'entorn del 1900 mostra, a grans trets i de manera simplificada, dues tipologies de dona. Trobem d'una banda la dona moderna, trencadora, entesa sovint com a *femme fatale*, la dona de la gran urbs amb aires de parisenca, que tants cops representarien pintors com Rusiñol i Casas, que serien les protagonistes de les escenes de cabarets i tavernes. D'altra banda trobem la dona que acompanya l'espòs, que cuida la família, que resa pels seus tot llegint la *Bíblia*, model de puresa i de virtuosisme a seguir, i que pren d'exemple la imatge de la Verge. A vegades aquestes figures es tornen evanescents, delicades, com trets de somnis emboirats de melancolia. Les figures de Llimona ompliran d'exemples aquest darrer bloc fins al punt de trobar sovint de protagonista la imatge de la mateixa Mare de Déu.

La importància de la ideologia cristiana, seguint les passes del seu germà Joan, és bàsica per entendre la producció de l'escultor. Com vèiem anteriorment, la Fe, junt amb la Pàtria, va ser una de les bases per a la creació del Cercle Artístic de Sant Lluc. Aquest fet marcaria la gran quantitat d'encàrrecs que rebria d'institucions religioses al llarg de la seva vida, tal com succeí amb altres lluquets. Conjunts monumentals, imatges devocionals, decoracions d'esglésies i peces per oratoris privats esdevindrien una constant del seu taller. És per aquest motiu que hem decidit iniciar aquest bloc iconogràfic amb les representacions de la Verge Maria dins la producció de Llimona.

5.1.1 La Verge Maria. El model sagrat



Puríssima. És la mateixa imatge que la reproduïda a la portada de *La Ilustración Artística* el 29 de març de 1915 (cat. 031f) (AFL)

La Verge Maria ha estat, tradicionalment, una de les imatges més habituals dins les obres d'art religiós. Més enllà de la seva importància i simbologia dins la iconografia cristiana que l'arribà a mostrar com a mare de tota la humanitat, si la vinculem de manera estreta amb el pensament dels "lluquets", i per l'ambient viscut per Llimona en primera persona, seria un model a tenir en compte en tots els contextos possibles. Es tracta de veure la Verge Maria com a símbol de la puresa per sobre de totes les pureses, la Mare de tots els homes, sí, però la que serviria de model per totes les mares, com si d'alguna manera fos la Idea que intentava explicar Plató en el seu Mite de la Caverna, i les mares del món, fossin l'ombra que vol recordar la gran Idea, en aquest cas, sagrada.

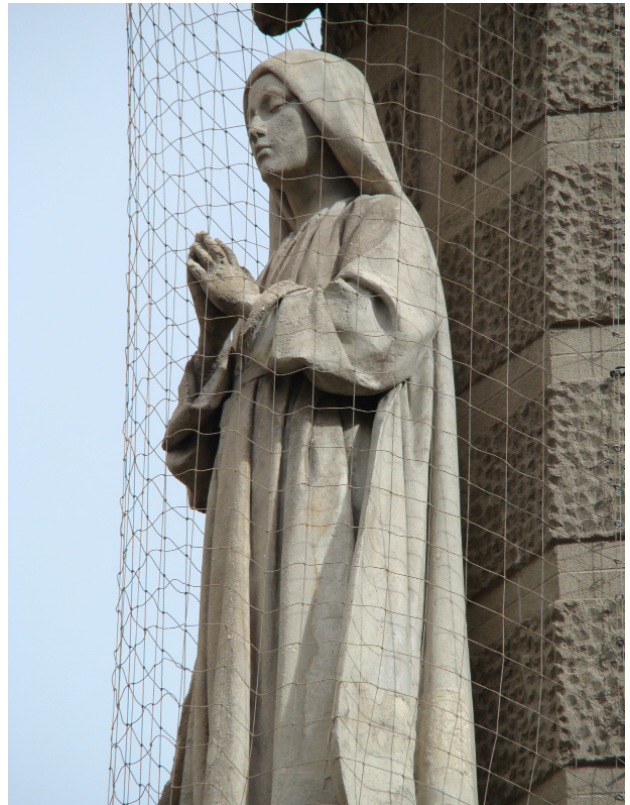
Josep Llimona executà peces de Maria que foren reproduïdes amb gran èxit i d'altres de les que conservem exemples més únics i concrets. Especialment l'escultor la representà de tres maneres que hem diferenciat sota tres conceptes

que la defineixen: la Verge Maria, La Mare i el Nen i la Mare de Déu.

La figura de la Verge té per ella sola una gran importància dins aquest context. És representada, com dèiem, com a model sagrat en què les dones han de voler emmirallar-se. Tota ella és virtut i puresa i, per tant, no és d'estranyar la seva similitud amb obres de l'escultor que parlen justament d'aquestes qualitats. Imatges com la de la Puríssima són les que se situen en aquest apartat. La Verge més maternal és la representada al costat del seu Fill, quan és encara un nadó, entre els seus braços amorosos. Finalment, la trobem com a Mare de Déu, amb un Crist que mor a la Creu o a qui plora en la seva santa sepultura. La Mare, en aquest cas, és el gran model de l'acceptació davant l'adversitat, de la resignació.

5.1.1.1 La Verge Maria

Tot sovint dins l'àmbit escultòric llimonià Maria va acompanyada de Jesús. Tot i així també trobem la seva representació en solitari mostrada com a la Immaculada Concepció (cat. 031), de la que coneixem diverses versions. Vinculada al Temple de la Sagrada Família fou publicada a *La Ilustración Artística* el 29 de març de 1915. De la peça en qüestió no ens resten dades i, segons les dades que ens faciliten des de l'Arxiu del Temple, la manca de constància i els atacs que patí l'edifici en temps de la Guerra Civil fan pensar en la seva destrucció. La mirada baixa i, de fet, tota la seva actitud ens recorden altres obres de l'escultor, d'entre les que destaquen *Virtut* (cat. 098a), c. 1908, a la façana del Banc de Sabadell. Imatges com aquesta amb lleus diferències (la presència d'algun rosari, la mida o el fet que siguin



Puríssima a la cantonada de l'edifici de Dolors Vidal, obra d'Enric Sagnier, Barcelona, c-1892-1894 (cat. 031a)

policromades) van ubicar-se a capelles i esglésies al llarg dels anys i, en alguns casos, les coneixem a partir de fotografies d'època, com el del cas esmentat. Per sort, encara ens resten algunes versions que podem admirar com és el cas de la que trobem a la façana de la Casa de Dolors Vidal, obra d'Enric Sagnier²⁰², que, en trobar-se a l'aire lliure -a la cantonada de Rambla Catalunya amb el passatge de la Concepció-, presenta diversos desperfectes per l'erosió de pluges i vent, com veiem a les mans de la figura. Es conserva també, en aquest cas a la Fundació Privada de les Arts i els Artistes, un guix de mida més reduïda de la mateixa (cat. 031c). En totes elles veiem com la Verge és presentada sobre mitja esfera en la qual s'enrosca una serp, símbol del pecat i de la perdició, a la que Maria supera i venç, eixint d'Ella tota la puresa i bondat que la defineix.

Uns dels escultors que van ser referència per Llimona especialment en els seus anys de formació, ja que en van ser mestres, són els germans Vallmitjana²⁰³, a la producció dels quals també

202 Es tracta de l'habitatge familiar de l'arquitecte Sagnier, casat amb Dolors Vidal cinc anys abans de començar el projecte de la casa. Va ser realitzat entre 1892 i 1894. Se situa a Rambla de Catalunya, 104, cantonada amb el Passatge de la Concepció.

203 Venanci Vallmitjana i Barbany (Barcelona 1830-1919) i Agapit Vallmitjana i Barbany (1832-1905) (dates de naixement extretes de Rodríguez Samaniego 2015).

sobresurt la temàtica religiosa. Entre les seves obres recordem l'apostolat per la façana de la Catedral de Barcelona que Agapit realitzà entre 1887 i 1888. Fent un paral·lel del context en què ens estem fixant, citem una *Immaculada* del mateix Agapit (c. 1898, Museu Diocesà de Barcelona). Evidenciem, però, en la de Llimona uns aires plenament simbolistes que la diferencien clarament de l'obra del seu mestre.

5.1.1.2 La Mare i el Nen

Les imatges de la Mare amb el Nen són perfectes maternitats que ens recorden a d'altres realitzades per l'escultor fora de l'àmbit religiós, diferenciades només per certs detalls de la vestimenta. Com una de les versions primerenques, la *Mare de Déu del Roser*²⁰⁴ (cat. 025) se situa com a capdavantera dins la cronologia, tractant-se, a més, d'una imatge única i de les que no se'n coneixen més versions. Tot i que no trobem de forma plena el llenguatge madur de l'artista, observem ja el seu gran domini escultòric en detalls com el cabell de la Verge i la gran qualitat dels teixits treballats. Més enllà d'aquesta obra, l'èxit del motiu iconogràfic de la Verge i el Nen, que comprovem per la quantitat de reproduccions que se'n feren, el trobem sobretot en dues escultures. Una d'elles mostra una mare especialment maternal, tendre, que acarona el fill amb la seva galta i de la que recordem la versió perduda del claustre de l'església dels Caputxins de Pompeia, també anomenada *Mater Dei* (cat. 127), de la que se'n faria una nova versió el 1960. Per testimonis gràfics, o bé per conèixer directament la peça, sabem que se'n van fer altres versions policromades i algunes en marbre que, més enllà de l'espai estrictament clerical, també van ser comprades per oratoris privats, com és el cas de la que veiem a la fotografia²⁰⁵ (cat. 127c). Excepcionalment, es va conservar el

204 Conservada al Museu de Montserrat, procedent de la col·lecció privada de Margarita Mur Carreras. La donació fou feta el 29 de juny de 2006, després que la peça hagués format part de la família Carreras Martí durant 114 anys. <http://abadiamontserrat.net/Noticies/castellano/Virgen%20del%20Rosario.pdf> (consultat 16 de febrer de 2008).

205 A partir de l'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona" al MEAM, ens va arribar la coneixença d'aquesta escultura, degut a que hi havia una altra similar exposada a la mostra. La peça va ser donada oficialment el 7 d'abril de 2015 al Museu de Montserrat per la família Arañó Güell, els propietaris fins al moment (cat. 127c).

model en guix de la peça, que trobem al Museu d'Art de Cerdanyola, on resten marcats alguns dels punts que es prengueren com a referència per fer les còpies en material definitiu (cat. 127a). Si observem la producció total de l'escultor, podríem reprendre la mateixa figura en altres contextos, captant el mateix gest tendre entre mare i fill. És especialment el cas d'una de les figures que trobem al *Monument al Dr. Robert* (cat. 073), que veurem més endavant. Citem també com un paral·lel a tenir en compte la imatge de *Sant Josep i el Nen* del mateix artista, del que en féu diverses còpies, com la que trobem a la cantonada de la Casa Martí, de Puig i Cadafalch, i que és una còpia actual reproduïda pels escultors Lluís Cera, pare i fill (cat. 093a*).

L'altra figura de la Verge i el Nen a la que fem referència, i que hem presentat en una fotografia a la introducció d'aquest apartat sobre la figura femenina, és molt menys coneguda tot i que, com a mínim, se'n feren tres versions, com estudiarem en parlar de les obres de Llimona a Comillas. Difereix de les altres pel dinamisme creat entre les dues figures, ja que el Nen s'avança endavant, mentre Maria el sosté de manera més reposada.

Seguint la tradició tipològica de les Mare de Déu romàniques, Llimona recuperà i féu seva una versió d'una de les imatges més conegudes i estimades pel poble català, la *Mare de Déu de Montserrat* (cat. 215), figura que realitzà per la Biblioteca Popular de la Dona de Barcelona (avui al Museu de Montserrat) i que trobem reproduïda a la Biblioteca del Monestir de Montserrat. Tot i que segueix fidelment l'emblemàtic original, resulta ser una imatge menys rígida i plena de tendresa,



Mare de Déu amb el Nen en l'oratori privat en el que s'ubicà durant anys. Actualment la peça es troba al Museu de Montserrat (cat. 127c) (Arxiu Família Arañó Güell)



Sant Josep i el Nen a la façana de la Casa Martí. Reproducció feta pels escultors Cera (novembre 2000)



Mare de Déu de Montserrat (cat. 215) (AFLI)

havent passat pel filtre de les mans de l'artista, amb una expressivitat que no trobem en la imatge romànica.

Totes aquestes imatges religioses no les hem d'entendre com a simples representacions dels personatges en qüestió. Llimona aconseguí plasmar tots els sentiments que li despertà la religió en les seves escultures, arribant a transmetre'ls, al mateix temps, als fidels que se les miraren. Les imatges transcendeixen el mateix material que les ha creat i s'eleva. És així quan pren sentit aquest art posat al servei de la religió. Quan observem aquestes peces a museus, fora del seu context de creació, gairebé mai les mirem amb els ulls amb què l'autor va pensar que les miraríem. Si, per una vegada, més enllà de les nostres creences, ens posem a la pell d'un fidel veritable, entendrem de més a prop el seu significat, arribant a viure les paraules que Carme Karr va escriure en l'època:

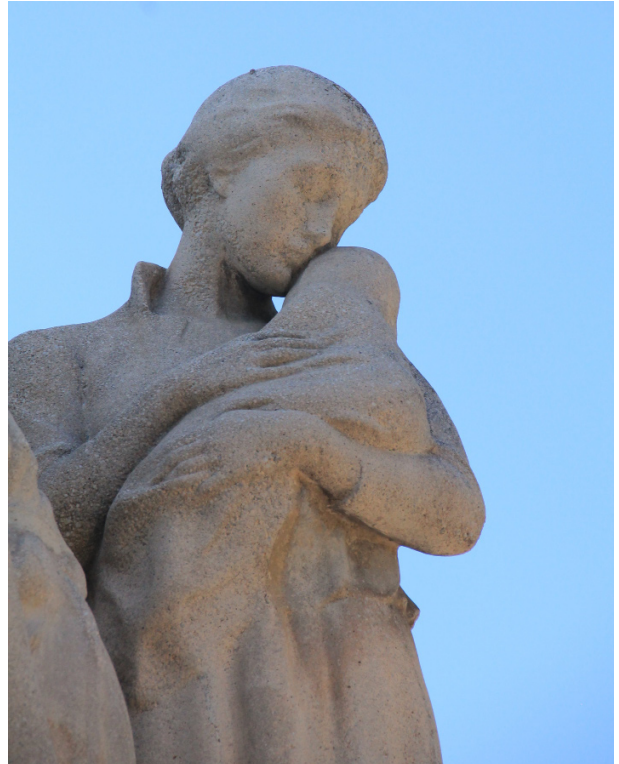
«(...) us detureu en el pati dels claustres a contemplar la estàtua de la Mare de Deu, bella de tota bellesa, convindreu ab mi, benivolgudes lectores, qu'una de les causes qui millor predisposen l'esperit a elevarse vers el Cel en el temple, es la sobrietat, la Bellesa y la puresa de les imatges religioses.»²⁰⁶

Llimona també va incloure la imatge de la Mare amb el Fill en altres contextos, acompanyats per altres personatges, com és el cas de la façana de l'església dels Caputxins de Pompeia on apareixen amb sant Bonaventura i sant Tomàs, que són beneïts per l'Infant, o formant part del relleu *La Sagrada*

206 Karr 1913, p. 3, fent referència a la versió de *Mater Dei* situada al claustre del convent dels Caputxins de Pompeia, a Barcelona.

Família, on es presenta amb Sant Josep i el Nen i on són representats amb una actitud que els apropa al món més quotidià i familiar (cat. 090). Aquest tema gaudeix de gran tradició dins de la historiografia artística, i destaca per la seva sensibilitat. A l'escena, els pares miren el nen amorosament mentre el fill sembla saludar amb respecte el pare. En ella no es mostra amb cap mena de sacralització, sinó que esdevé una escena que es converteix en model sagrat per la unió familiar de la mateixa manera que dèiem que la Verge Maria era el model sacre per la dona i per la mare. En aquest sentit, veiem com Maria, asseguda, ha deixat momentàniament de cosir, tasca que havien de desenvolupar perfectament les bones mares i esposes, per mirar el seu fill. Fent una referència a aquesta actitud que marcava en gran part l'educació de l'època, si revisem l'obra de Joan Llimona trobem una pintura amb el motiu de la dona cosint, lligada a la dona casada que espera l'espós, com a dona de la seva llar, i justament sota el títol de *L'esposa* (c. 1906, Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Aquesta imatge de la Mare amb el Fill, tindrà un paral·lel fora de l'àmbit sagrat dins la mateixa producció llimoniana i que trobem vinculada a dos contextos: o bé formant part d'un conjunt monumental o bé directament com a tema iconogràfic. Dins l'àmbit monumental citem les maternitats del relleu de *Sant Nicolau i els Pescadors* (c. 1897-1899, Església de Sant Nicolau, Bilbao) (cat. 055) i del *Monument al Doctor Robert* (1903-1910, Barcelona). En elles veiem un gran paral·lelisme tant iconogràfic com en el compositiu.



Detall del *Monument al Dr. Robert*, 1903-1910, Pl. Tetuan, Barcelona



El Fill, 1925, Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 185a) (AFLI)

En els dos casos observem la imatge d'una dona amb el cabell recollit que dedica tota la seva atenció al nadó que porta entre els braços, restant com aliena a l'escena que l'envolta. La sensibilitat que posa en aquestes escenes ens fan recordar el dolor que degué sentir l'artista davant la mort de tres dels seus fills, essent només infants i que, al mateix temps ens recorda l'alt índex de mortalitat infantil que hi havia en l'època.

De forma paral·lela Llimona dedicà el protagonisme d'aquesta temàtica en alguns dels seus marbres com a *La Mare* (1924, Museu del Modernisme de Barcelona) (cat. 182), on trobem una típica actitud reflexiva que reprendrem al observar moltes altres escultures llimonianes i *El Fill* (1925, Museu Nacional d'Art de Catalunya) (cat. 185a), una de les obres on l'escultor capta millor el sentiment de l'amor maternal, d'una manera diferent, tot i que al mateix temps ben propera, que el marbre d'Eusebi Arnau *Bes de mare* (1898).

5.1.1.3 La Mare de Déu

Introduïm ara, tot i que ho desenvoluparem posteriorment, la imatge de la Verge Maria representada com a Mare d'un Crist mort que després ha de ressuscitar, com defineix la seva natura divina. Acompanyant el seu cos jacent, en els peus de la Creu, o directament sostenint entre els seus braços a Jesús mort, l'anirem trobant en contextos eclesiàstics i funeraris. Maria és l'exemple de la resignació en el dolor profund i últim, tot i que pacient i acceptat, davant la pèrdua del seu Fill. És aquest un dolor sagrat, de nou model a seguir davant l'adversitat terrenal, que fuig de la passió i dramatisme relacionat amb el fet més humà²⁰⁷.

Un dels escultors referència per Josep Llimona va ser el belga Constantin Meunier (1831-1905). Bàsicament vinculem l'obra dels dos artistes a partir de la seva plasmació del món del treball, però hem de dir, que Meunier tingué una important obra (en aquest cas especialment pictòrica), lligada al camp religiós. Destaquem *Lamentation* (1867-1870, Sint-Pieters-Kapelle, Herne, Bèlgica), on representa la lamentació de la Mare de Déu als peus de Crist jacent. Ben propera resulta la peça *Saint Étienne martyr* (1866, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Bèlgica), on Sant Esteve resta totalment estirat a terra davant la mirada d'unes dones. El gran treball realitzat dóna una sensació ben realista a l'escena, com si realment no es tractés de la representació d'un sant màrtir, com segles enrere havia succeït amb moltes pintures barroques. Una de les obres cabdals de Meunier, i en aquest

207 Aquest fet va ser valorat ja en l'època, com veiem amb el text publicat en relació al Monument Funerari a Manuel Calvo, al cementiri de Portugaleta, al País Basc, on trobem Jesús Crucificat amb Sant Joan i la Verge Maria als peus de la Creu: «la austeridad de la figura del Crucificado y la sobriedad de las de la Virgen y de San Juan, demuestran una vez más que Llimona no necesita recurrir á los grandes efectos para producir la verdadera emoción estética, sino que con los medios más sencillos sabe hacer vibrar las más sensibles fibras del corazón.» Ilustración Artística 1911a p.720.

cas escultòrica, resta molt propera a aquesta iconografia tot i que la portà a un terreny totalment profà i que partia d'un fet concret de la seva història contemporània. *Le Grisou. Femme retrouvant son fils parmi les morts* (1888-1890, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) s'inspira en els fets succeïts durant una catàstrofe minera succeïda a Quaregnon el 4 de març de 1887. La figura estirada morta d'un d'aquests miners resta acompanyada per la d'una mare que busca el seu fill entre els morts. La composició, així com el mateix sentit del conjunt, ens recorden les figures de la Mare de Déu al costat del cos mort del Fill.

5.1.1.4 Altres Santes

Encara que serveixi només de petita introducció per quan tractem el tema de l'escultura religiosa de manera plena, més enllà de la Mare de Déu, però ben propera a ella, l'escultor va representar a diverses santes, tot i que no s'han conservat massa casos, o bé no han estat localitzats. Citem a tall d'exemple un parell d'imatges de santa Paula, una en marbre que va ser presentada a una exposició a la Sala Parés²⁰⁸ el 1893, i una altra que, juntament amb una de santa Margarita Alacoque van formar part d'un retaule de Joan Martorell, que anava centrat per la figura del Sagrat Cor i que es va trobar a l'església del Sant Esperit de Terrassa fins a la seva destrucció²⁰⁹.

208 «Ara vina y sentirás la única nota mística que vivra, sencera y destacantse, en lo concert. *Santa Paula*, d'en Joseph Llimona. -Bella figura! Es la monja que ha donat l'adéu al mon y endormits sos sentits, espera á donar lo Deu te quart á la eternitat. -Aquest ropatge, sents, ab quina sobrietat acusa lo cos de sota. -Sí, un co que no mesviu y brega per donar pas lliure al esperit; un cos d'aquells que passa per la terra sense enfangarse, com una boyra, primer compacte, aclarintse, destriantse després, per volar amunt, cap al cel. -Ab la cara n'hi ha prou pera endevinar l'arrobament sobre natural de la Santa.» Veu 1893, p. 598.

209 Veure capítol "Màrtirs en temp de guerra" p. 184.

5.1.2 *Modèstia* i l'inici del simbolisme

Modèstia (cat. 020) és la peça que introdueix de manera clara a l'autor al seu llenguatge de maduresa. És, a més, una de les obres clau que fa evident l'existència d'un canvi en la representació escultòrica de l'època, arribant a ser considerada una de les iniciadores del simbolisme. Doñate remarcà com amb ella Llimona fou capaç de «depassar l'estricta representació realista d'unes fesomies per accentuar el sentiment»²¹⁰ que desprèn el seu rostre. Fins al moment, l'escultura catalana, que havia començat a viure una important revifalla a finals del segle XIX, s'inclouïa dins el món del realisme més anecdòtic o bé presentava peces d'arrels més romàntiques i pròpies de la renaixença que brindaven el record del passat més gloriós. Es considera que, si bé la pintura ja feia anys que havia

començat a avançar cap a la modernitat, no succeïa d'igual manera amb l'escultura. El simbolisme escultòric suposà la superació d'aquest vuitcentisme tant pel que fa a la seva iconografia com als aspectes més formals i estilístics. Les figures al·legòriques tornaven a omplir el panorama artístic del moment. Eren figures que anaven més enllà del que representaven, deixant de banda el fet concret per derivar cap a la idea, cap al que resultava etern. Deixem de veure dones particulars a qui els passa alguna cosa per veure els sentiments que elles mateixes ens desperten. Són dones que deixen de ser algú, que tenen quelcom d'eteri tant en les seves formes com en el seu significat. Aquesta idea simbòlica és la que trobarem materialitzada a partir de formes sinuoses, suaus, que semblen desfer-se en cada un dels seus detalls i del seu propi sentit, formes inacabades, ondulants, amb cabells que, tot i que recollits, semblen totalment desfets, o directament amb cabells que cauen com cau l'aigua fins al punt que s'acabà parlant d'elles com a dones d'aigua.

Les representacions al·legòriques dins l'obra llimoniana són extenses i amb una gran riquesa iconogràfica que passa pel camp dels sentiments, les actituds, les localitzacions o el patriotisme i les arts i les ciències. Situant les peces en diversos apartats, segons l'apropament a un o un altre concepte,

210 Doñate 2003, p. 13.

ens aturem ara a parlar de l'escultura que, com dèiem, presenta per primera vegada algunes de les característiques que l'escultor recreà en les seves obres al llarg de bona part la seva producció, ens referim, clarament, a *Modèstia*.

5.1.2.1 *Modèstia*

Josep Llimona va presentar *Modèstia* a l'Exposició General de Belles Arts del 1891, on tingué una gran repercussió, no només pel que representava aquest tipus de certàmens, sinó perquè la peça va ser especialment aplaudida i guardonada. A la mateixa mostra es va presentar el *Torero moribundo* (1871), més coneguda com a *Torero ferit*, de Rossend Nobas, qui havia mort aquell mateix any i que havia estat, recordem, mestre de Llimona. El fet que les dues obres fossin presentades en el mateix context ens fa adonar, encara més, de l'evolució que representa *Modèstia* dins el camp de l'escultura contemporània. El *Torero ferit*, encara que fos una peça realitzada vint anys abans, és un exemple perfecte de vuitcentisme escultòric, del realisme imperant que, de fet, encara va conviure amb l'inici del simbolisme. Llimona, en aquest sentit, va ser un dels escultors que més ràpidament va mostrar aquesta superació vuitcentista a finals de segle, mentre que altres artistes coetanis encara el van allargar dins la seva producció.

A més, la importància d'aquesta obra rau en el fet que, com dèiem, la considerem el punt de partida que portaria a Llimona a la maduresa del seu llenguatge, a la seva plenitud, al desenvolupament i creixement de la seva producció amb la presència d'unes figures femenines molt característiques envoltades d'una mena de sentiment melancòlic. És l'inici d'aquelles «doncellas dulces, tristes, profundas, de párpados caídos, carentes de deseo, de ilusión, con el rostro enmarcado por el cabello

que cae»²¹¹ que sempre recordem al parlar de l'escultor i que trobarem en tantes obres, entre les que podem destacar algunes de les ja estudiades. Aquestes figures femenines, dins d'una mena d'estat melancòlic i evanescent, semblen pertànyer a un món delicat, de somnis, fet que potser ens apropa al títol amb què es va conèixer aquesta obra en el seu moment, *Ensomni*. Així doncs, a l'època, l'obra no es va mostrar amb el nom amb el qual ara és coneguda, sinó que durant la seva presentació, fou titulada *Estudi* i *Ensueño (Somni)*. Amb tot, aquest esperit de "modèstia" semblava marcar el pensament dels lluquets. Encara que sigui com a simple anècdota, i tot i que la fundació del Cercle va ser en una data més tardana que la de la peça, recuperem algunes paraules de Joan Llimona, un dels més fervents creients que van encapçalar el grup, qui va escriure diversos textos que, en part, foren recollits en el volum *El Do de Déu*, publicat el 1930. En un d'aquests escrits s'entretenia a parlar sobre les virtuts que havien de definir una dona i sobre com la virginitat era el seu més preuat tresor.

«La santa virginitat té molts enemics; el primer i més formidable és el món modern, qui amb espectacles i modes, i llibres i revistes i periòdics indignes, i màximes i prejudicis fa perdre a la noia una de les armes més poderoses que té per a defensar-la; és la modèstia»²¹².



Modèstia, Col. Marc Codina, és una de les reproduccions fetes per la Casa Esteva (cat. 020e)

No volem, amb això, buscar una connexió directe entre l'obra escultòrica i les paraules del pintor, ja que el vincle, en aquest cas, és fruit de l'atzar. Amb tot, volem mostrar com aquest pensament que penetra en camps que fugen del fet artístic queda impregnat a moltes de les obres d'aquests artistes. La puresa que observem a *Modèstia* resta present a gran part de la producció de l'escultor. De fet, l'actitud que presenta el bust femení la trobarem en moltes altres figures -religioses o no- identificades amb les inconfusibles mirades baixes, amb uns ulls que es mostren pràcticament tancats que denoten malenconia i delicadesa.

L'èxit de la peça queda demostrat en observar la quantitat de reproduccions que se'n van fer. La presentada a l'Exposició és la versió que avui trobem al Museu Nacional d'Art de Catalunya, fosa en bronze

211 Infiesta i Mondero 1977, p. 16.

212 Llimona 1930, pp. 210-211.

per la “Fundición Artística Masriera y Campins”. D’aquesta mateixa peça i amb la mateixa marca de fosa, coneixem una versió al Palau Güell, comprada el 2009 en subhasta, i que entenem que és del mateix moment original. Aquesta compra va estar marcada per la voluntat de recuperar l’escultura, ja que originalment va haver-hi un d’aquests bronzes al Palau. És probable que hi hagi més versions d’època que no tenim localitzades. Curiosament existeixen també algunes versions en marbre, una al Museu de Montserrat i també a una col·lecció privada. Però el cas més clar que ens parla de l’èxit de la peça dins el mercat artístic és la reproducció seriada que en feren a la Casa Hoyos, Esteva i Cia.

5.1.2.2 Les reproduccions (Hoyos, Esteva i Cia)

Considerem *Modèstia* la peça més reproduïda de l’escultor, tenint en compte les versions que es feren per estar a l’abast de més butxaques. Això seria assolit gràcies a les reproduccions de la Casa Hoyos, Esteva i Cia, qui faria les versions en estuc policromat. Els acabats policroms varien molt en les diverses peces que anem trobant, encara avui, en el mercat artístic o en col·leccions privades.

Joan Esteva i Casal (1874-1957) va associar-se amb Claudio Hoyos i Ayala (1875-1905) per crear la societat comercial Hoyos, Esteva i Cia l’any 1900. Tots dos havien coincidit a l’Escola Oficial de Belles Arts i també eren socis del Cercle Artístic de Sant Lluc, fet que els apropa més a l’escultor Llimona. Dedicats a la creació d’objectes decoratius, estaven especialitzats en la creació de mobles i en la reproducció de peces artístiques, entre altres coses. La seva existència responia perfectament a aquell moment en què les classes benestants volien omplir la seva llar de bellesa, envoltant-se d’objectes artístics que reflectissin els seus gustos i les seves capacitats adquisitives. Com a membres actius de Sant Lluc també havien participat amb les seves peces a algunes de les mostres que organitzaven els lluquets²¹³. En les seves diverses ubicacions, més enllà del mateix taller,

213 «El «Círcol Artístich de Sant Lluch» ha inaugurado su nuevo local con una exposición interesante, en la que figuran importantes cuadros de Llimona (Juan), Baixeras, Balcells, Llaverías, Opisso, Pascual, Viver, Domenge, Ros y Güell, Vilá, Torres García, Lleixá, Romeu, bellísimas esculturas de Llimona (José) y Clarassó, notables dibujos de Araye y Sardá, elegantes muebles de Hoyos, Esteva y una bonita vidriera de Amigó.» La Ilustración Artística 1904a, p. 34.

tenien una sala d'exposicions on presentar les seves peces i que acabaria esdevenint una veritable sala de mostres. El 1901 s'inaugurava el Saló Hoyos, Esteva i Cia. Després de la mort de Claudio Hoyos el 8 d'agost de 1905, el nom de la societat canvià²¹⁴, però continuà les seves activitats. De fet, aquesta sala expositiva finalment seria coneguda com a Saló Esteva i oferiria una gran activitat artística a la ciutat²¹⁵.

Són diverses les peces de Llimona que aquesta societat artística va reproduir. A més de *Modèstia* (cat. 020e-020f), ens han arribat les reproduccions del *Bust del Patge Florentí* (cat. 017a) i de *La Primera Comunió* (cat. 047a-047c). Justament d'aquesta darrera peça, de la que coneixem diverses versions, trobem una fotografia en un dels anuncis publicitaris publicats a *La Il·lustració Catalana* del 7 de juny de 1903. Trobem també algunes dades que ens parlen d'una col·laboració d'importants escultors per a modelar marcs per a pintures, entre els quals destaquen Pau Gargallo i el mateix Josep Llimona²¹⁶.

214 El 1906 ja s'anomenava casa Figueras, Esteva y Sucesores de Hoyos.

215 Sala 2011, pp. 45-51.

216 Sala 2011, p. 47.

5.1.3 L'explosió del simbolisme. El *Desconsol*

Si amb *Modèstia* (cat. 020) començàvem a endinsar-nos en el llenguatge més simbolista de l'escultor, la seva producció és ben plena d'exemples que l'emmarquen dins d'aquest moviment artístic. La representació de sentiments, actituds i idees, omplen tota la seva obra i impregnen, amb la seva manera de fer, peces que iconogràficament semblarien allunyar-se. Si *Modèstia* representa l'inici d'aquesta transició amb uns clars canvis formals, aquest procés culminà amb *Desconsol* (cat. 083). La peça desprèn simbolisme per cada una de les



Una de les versions de *Desconsol*, Col. Streep, Barcelona (cat. 083f)

seves corbes i textures. Si el realisme en el seu moment havia revolucionat l'art més acadèmic trencant amb el món més tradicional i conservador i apostant per un art que parlava de la vida i de les realitats més anecdòtiques i quotidianes, un art que esdevenia veritat, el simbolisme canviava el fet concret per allò que es tornava atemporal. L'obra no representa una dona concreta que havia patit un fet determinat, sinó que expressa el sentiment del desconsol sota la seva forma al·legòrica. L'escultor fou capaç de passar del fet anecdòtic al més etern. En aquesta figura, que respira aires del sublim malgrat l'aparent simplicitat, trobem les grans característiques presents en l'escultura simbolista que tant la defineixen. Els cabells resten desfets cap endavant, com una veritable cascada d'aigua d'aquelles que donen sentit al terme de les dones d'aigua, com a personatges gairebé evanescents. Evanescents semblen, de fet, els acabats de les seves formes, així com les corbes del cos de la figura, de la que no distingim on comença la pell i acaba el cabell, què se n'ha fet de les ungles i on comença un dit i acaba l'altre. Tota ella és tan evanescent com el mateix sentiment que reflecteix. Les sinuositats del cos contrasten amb la duresa de la peanya, de la mateixa manera que contrasta també l'acabat que li dóna, d'una certa rudesia, i que fa ressaltar la finesa de la pell de la noia. Un sol material amb infinitat de matisos en les textures.

Desconsol fou mostrada per primera vegada a la V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona el 1907. Situada a la sala XXI, sala de dibuixos, va ser presentada sota el nom de «*Desconsol* (fragmento de un monumento funerario en mármol)». Fou adquirida per l'alcalde de

Barcelona, Sr. Domènec Sanllehy²¹⁷, qui el 1909, només dos anys més tard²¹⁸, la va donar al museu de la ciutat²¹⁹. A la mateixa mostra Llimona va presentar un fragment del *Monument al Dr. Robert* (cat. 073a), amb el que va guanyar el Premi d'Honor de l'Exposició.

Malgrat que la datació de *Desconsol* es relaciona amb el 1907, moment d'aquesta presentació, vinculem la peça a un moment anterior, el 1903. Fou aquest l'any quan Llimona finalitzà l'encàrrec del monument funerari a Mercedes Casas de Vilanova, al Cementiri de Montjuïc, anomenat *El Dolor i*

la Resignació (cat. 082). En ell veiem que una de les figures és una versió de la mateixa peça però vestida. Dins la creació escultòrica, és molt normal, encara que una figura es vulgui mostrar vestida, realitzar primer la versió nua per tal de fer un bon estudi de l'anatomia i de la posició del cos. És fàcil imaginar, per tant, que hagués treballat ja amb la representació nua encara que no la presentés fins més tard. Si recordem les normes del Cercle Artístic de Sant Lluc i que la finalitat de la primera versió era situar-se a un cementiri, entenem que passessin uns anys abans de la presentació pública de la peça en qüestió²²⁰. El *Desconsol*,

217 Vanguardia 1907c, p. 2.

218 Pot cridar l'atenció que la peça passés tan poc temps en mans de l'alcalde barceloní. Respecte això recuperem una anècdota que ha arribat als nostres dies, tot i tractar-se d'un fet transmés oralment. Tot i no quedar cap document com a testimoni, ha acabat sent *vox populi* el fet que el motiu pel qual el Sr Sanllehy acabés regalant el *Desconsol* fos perquè a la seva esposa li semblés poc decorosa una escultura en què es mostrava nu el cos femení. És especialment curiós si tenim en compte les bases ideològiques dels lluquets i que justament aquesta peça la presentà abans de treure la prohibició de representar el nu femení.

219 Vanguardia 1909a, p. 2.

220 Altres autors també s'han plantejat aquesta qüestió, com és el cas d'Aguado que directament es pregunta «Quina va esculpir primer Llimona? La nua o la tapada? Ens arrisquem a creure que la nua i que després ell mateix o la propietària del panteó la va trobar massa agosarada per un sepulcre. De tota manera fou impossible esborrar definitivament la voluptuositat de l'escultura d'una dona jove malgrat la túnica.» (Aguado 1992). Davant d'aquestes paraules ens agradaria defensar la idea de la realització anterior del *Desconsol*, entès, però, com a estudi. A més, coneixent la trajectòria de l'escultor, no sembla gaire lògic el fet que es plantegés incloure la figura nua al conjunt funerari per diversos motius. Primer de tot és cert que el Cercle encara prohibia la representació del nu, però a més sembla poc convincent que pensés representar-la tenint en compte el context i per tant molt menys plantejar-ho a la propietària. Sobre el fet de la «*voluptuositat de l'escultura*», defensem la idea de la puresa dels nus de Llimona. Per molt que les formes de les dones ens poden arribar a semblar sensuals, és la sensualitat que es desprèn de forma natural de la bellesa de la figura femenina, cosa que veurem amb la representació dels nus, i per tant, queda lluny de qualsevol idea d'erotisme que s'hi vulgui veure, tenint sempre presents les idees religioses i morals que seguien els germans artistes.

de fet, des d'un punt de vista iconogràfic, és una de les peces més vinculades a la plasmació dels sentiments i que restaran ben properes a alguns dels monuments funeraris que estudiarem més endavant, com el ja esmentat.

Tot i que la primera versió de la peça és d'un format relativament petit, més vinculat al col·leccionisme privat, la seva vinculació amb el cementiri i, especialment, la versió que es va adquirir el 1917²²¹, la va convertir en monument públic i en emblema de la ciutat. Instal·lada el 22 de desembre de 1917, l'obra acabava de donar forma al nou llac dels jardins del Parc de la Ciutadella, que havien estat projectats per l'enginyer francès Forestier (1861-1930). L'any 1982 es va restaurar l'obra *in situ*, però finalment, per motius de conservació, el 7 de novembre de 1984 es va retirar l'obra original que va ser substituïda per una còpia d'un material més resistent, mentre aquesta quedava guardada al Parlament. Actualment es troba a les reserves del Museu Nacional. La popularitat i importància d'aquesta obra



Desconsol, reproducció regalada per Barcelona a Boston (cat. 083h**) (F: Miquel Llimona)

és tal que es va realitzar una segona còpia per ser entregada com a regal a Boston, com a símbol d'agermanament entre les dues ciutats. L'èxit del *Desconsol* fa que es tracti d'una de les peces més reproduïdes de l'artista, no només al llarg de la seva vida, sinó també posteriorment²²².

Pel que fa a les referències que hi ha entre el *Desconsol* i altres obres que li són més o menys contemporànies, cal recordar la personalitat de Rodin, un dels artistes més influents en l'època. Amb tot, cal evidenciar la clara càrrega eròtica de les peces de l'escultor francès, més passionals, que l'allunyen de les castes figures llimonians, més contingudes. Una de les peces més properes a *Desconsol*, en aquest sentit, és *Danaïde*, on una figura femenina nua s'estira sobre una mena d'espai

221 «Fueron tomadas en consideración las siguientes mociones: De los señores de Riba, Vega, Balañá, Calén, Calderó, Colominas y Morales Pareja para que se adquiriera la reproducción en mármol y en tamaño natural de la estatua del eminente escultor Llimona, titulada *Desconsol*, por el precio de 10.000 pesetas, importe del material y ejecución de la obra, emplazándola en el centro de la plaza de Armas del Parque y que se signifique al señor Llimona la gratitud del Consistorio por su desprendimiento y amor á la ciudad.» Vanguardia 1917b, p. 3.

222 Per veure referenciades totes les peces conegudes del *Desconsol* consultar, al catàleg, les fitxes número 083.

rocós. El seu cabell queda especialment fusionat amb l'aigua en trobar el seu paral·lel amb un gerro d'on brolla aquest líquid, al seu costat. Dona i natura es fan una a través de les sinuositats.

Com a altres paral·lels dins l'art català del moment, es recorda *Eva*, del 1904, d'Enric Clarassó, per tractar-se també d'una figura femenina, tot i que de formes més voluptuoses, amb una actitud que resulta propera a la del *Desconsol*. Afegiríem encara altres peces ben properes, entre les que no voldríem oblidar la del malaguanyat Llorenç Rosselló (Alaró, Mallorca, 1868-1901) amb la seva obra cabdal, *Desolació*, del 1894.

Una mica més enllà dels sentiments però encara vinculant-s'hi, trobem algunes figures al·legòriques que mostren actituds reflexives, amb personatges que semblen estar en un món a part, pensatius, que no queden tan lluny del món dels sentiments i les emocions.

Una de les peces llimonianes a què fem referència és *Meditació* o *Insomni* (cat. 145), ja publicada cap a 1915 i de la que es conserven diverses versions i variants a museus i, especialment, a col·leccions privades. L'obra ja queda ben vinculada al que són els delicats i purs nus femenins que desenvolupà Llimona al llarg de la seva producció i dels que *Desconsol* resulta ser un clar punt de partida. El gest subtil, les formes sempre delicades, allunyades de tota agressivitat, rostres recolzats sobre mans desfetes però que mai queden renyides amb un gran estudi de l'anatomia, seran el gran fil conductor per totes aquestes figures femenines.

5.1.4 “Els castos nus de Josep Llimona”²²³

«La més lleu idea de sensualisme és ben lluny del concepte creador de totes aquestes figures d'en Llimona.»

«Eva, abans de tastar la fruita prohibida, devia mostrar-se a Adam amb la mateixa castedat amb que es mostren aquestes donzelles d'en Llimona.»

Més enllà del món de l'al·legoria i dins, també, d'ella mateixa, una part important de la producció llimoniana queda definida per ser figures nues plenes de castedat, puresa i evanescència. Són peces que podrien ser representacions de bellesa, joventut, melancolia, ingenuïtat... i que en algunes ocasions acaben rebent títols que les identifiquen d'aquesta manera. D'altres vegades se'ns escapa el significat que vindria donat a través del títol, però que, en canvi, pel que fa a la tipologia, van perfectament unides amb algunes de les figures al·legòriques que podem reconèixer, i que ja hem començat a esmentar. Hem de dir que, tot sovint, el títol que la defineix esdevé quelcom secundari, ja que és la mateixa figura la que traspua totes les emocions que suscita.

En el seu article, Lluís Folch²²⁴ trobà les paraules més adequades que defineixen aquest art llimonià, explicant amb gran claredat la capacitat de l'artista a l'hora de representar la bellesa a partir d'unes formes que, tot i ser d'un cos despullat, desprenen una puresa indubtable.



Fang de *Joventut*, c. 1913 (cat. 133a) (AFLI)

223 Aquest és el títol de l'article que Lluís Folch va publicar a *La Gasetta de les Arts* el dia 1 de juny de 1924 en motiu de l'exposició de Llimona a les Galeries Laietanes on va presentar tot un seguit de nus femenins perfectament representatius del seu art. Les cites introductòries també procedeixen d'aquest article.

224 Folch, Lluís 1924.

«Es que en aquestes figures d'en Llimona no hi ha res que no sia essencialment necessari per a fer ressaltar la bellesa formal amb que Déu va complaure's vestir l'anima humana, és que les figures d'en Llimona lluny d'exposar ostentosaament les seves nueses, les velen amb el vel del seu continent naturalment honest.»

Aquestes paraules són plenament vinculables al pensament dels lluquets que, si bé inicialment van prohibir la nuesa femenina, van evolucionar fins a acceptar-la i necessitar-la com un tema més dins la seva iconografia i estudi artístic.

L'observació amb detall d'aquests cossos femenins nus ens fa adonar del gran domini tècnic de l'escultor. Les formes femenines es corben en posicions rítmiques perfectes. Els dinamismes creats pels cossos respiren sinuositat en cada un dels seus detalls. Les figures, tot i la calma que mostren, no deixen de moure's creant unes harmonies només possibles gràcies al gran domini de l'anatomia que demostrà l'escultor, mostrant uns resultats pràcticament inigualables, i captant la dolçor i la innocència del jove cos femení. Aquest tipus d'obres van ser, ja en temps de l'artista, unes de les més valorades per la crítica del moment.²²⁵



Nu de dona, 1918 (cat. 164a), Col. Família Llimona

Dins aquest gran apartat productiu podem diferenciar dos grans blocs depenent del context i, especialment, del format de les peces: les vinculades a l'espai públic, de caràcter més monumental, i les de mida més reduïda, que lliguem amb un àmbit més privat i de col·leccionisme. Malgrat aquesta distinció, en alguns casos trobem la mateixa peça en ambdós contextos, com succeeix amb la *Bellesa* (cat. 178), o amb el ja comentat *Desconsol* (cat. 083).

Si esmentem en primer lloc les escultures de petit format, que són les que especialment va començar a executar, les vinclem a figures que foren presentades a exposicions i que van passar a formar part de col·leccions particulars i de fons museístics. Entre

225 «Alguns escultors catalans han volgut seguir Llimona en la manera de concebre els volums i en la manera gairebé miraculosa d'expressar-los; sobretot la finor de dicció del'anatomia de la donzella. Cap d'ells no ha reeixit en aquesta imitació. Només Llimona ha sabut fer parlar al marbre per a expressar els valors, els traspassos infinitessimals, vagues i canviants, dels cossos subtils de les noies. No hi ha pas manera d'explicar-se aquest art d'infinite fineses, on no apunten arestes ni traspassos violents, on tot és tendror, i vida juvenil perfectament articulada en un esquelet present però tan sols inferible, tan graciosament articulat i movable com són panteixants i sensuals de vida càndida la carn i els tendons que l'enfunden. / En aquestes estàtues, particularment en les estatuetes que representen la noia púber, innocentíssima, Josep Llimona fou el nostre primer escultor, l'escultor del moment més enciser de la vida humana.» Sacs 1934b,p. 7.

aquestes, i fins al moment, havien estat més popularment conegudes algunes de les que formen part del fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on havien estat exposades habitualment²²⁶, com són *Joventut*, c.1913 (cat. 133b), *Nu de dona*, 1918 (cat. 164), i *El bany*, 1924 (cat. 177a). Aquesta darrera obra mostra una curiositat en trobar-la publicada a un article de Folch i Torres²²⁷ on a la llegenda de la fotografia s'anomena *La Primavera*, títol que es veuria segurament suscitat per les flors que duu a la mà esquerra i sobre la seva falda²²⁸. És interessant, també, perquè resulta ser una mostra de la representació de les estacions que tants cops han inspirat els artistes i que en aquest cas no havíem trobat encara en l'obra de l'escultor. Pel que fa a *Joventut*, recordem com en alguna ocasió (tot i que puntualment) ha estat anomenada *Ondina*. Ens aturem en aquest detall per definir el seu significat, ja que amb ell ens trobem amb quelcom interessant. Citant a Geoffrey Hodson²²⁹, Brasey recorda una de les maneres en què s'han definit aquests personatges com a éssers d'aigua, de formes femenines i nues²³⁰. Aquesta descripció lliga directament amb certs aspectes de la figura, com és aquesta bellesa femenina nua que va desprendre una idea clara de moviments harmoniosos i delicats. A més, la vinculació de l'ondina amb la natura i, més concretament, amb l'aigua, ens recorda a les dones d'aigua, amb aquells cabells delicats que

226 Amb la nova museografia, presentada a finals de setembre de 2014, algunes de les peces han estat guardades als espais de reserva del museu.

227 Folch, Joaquim 1925, p. 1-3.

228 De la mateixa manera que passa amb aquesta peça, aquesta variació de noms, que també trobem en d'altres casos, són recollits al catàleg raonat de l'artista, inclòs a la present tesi.

229 *Les Fées au travail et au jeu*, traduït a l'anglès per J.-P. Couzet, Éditions Adyar, 1995.

230 «La ondina pertenece al elemento agua y, hasta donde alcanza mi experiencia, nunca se la ve lejos de los ríos, de los torrentes y de los saltos de agua. Tiene una forma femenina bien definida y siempre va completamente desnuda; habitualmente no tiene alas y sólo raras veces lleva algún ornamento. Ya sea de tamaño reducido o tenga estatura humana, siempre es de una belleza encantadora y todos sus movimientos son armoniosos. Su morada favorita son los saltos de agua; allí es donde se la ve divirtiéndose, generalmente con otras ondinas, gozando al máximo de la fuerza magnética del salto.» Brasey 2001.



Adolescent o Ingènua, 1924, Museu del Modernisme de Barcelona (cat. 176a)

cauen com si s'haguessin convertit en aquest element. En aquesta època fou prou àmplia la iconografia de la figura femenina amb les formes de la natura i amb el món de les fades, les ondines, i aquests éssers entre màgics i evanescents. En aquest sentit, podem recordar algunes imatges d'artistes de l'època, com ara les nimfes d'Alexandre de Riquer o un dels artistes que van ser una de les grans referències del moment, Alphonse Mucha, on a les seves obres mostren la unió entre la dona i la natura d'una manera clara, amb uns cabells deixats anar, lliures, que sovint uneixen amb flors i que en alguns casos «abandona la seva fantasia ornamentista i deixa solt, com un salt lliure d'aigua»²³¹. I tot i que algunes obres d'aquest artista txec desprenen una sensualitat que no és intencionada a les escultures llimonianes, veiem com es respira una certa relació en aquesta manera de representar les dones que es barregen amb la natura i que juguen amb el seu cabell. Hi ha una obra escultòrica contemporània a Llimona, que reprèn la idea de l'ondina. Es tracta d'una escultura de Miquel Blay que trobem sota aquest mateix nom, del 1902. L'originalitat d'aquesta obra rau en el fet que tot i ser un bust, notem com aquest personatge està com dins d'una onada, la part superior de la qual queda confosa amb els seus cabells, donant encara més sentit a aquesta idea de les dones d'aigua.

Són moltes altres, però, les escultures amb aquestes mateixes característiques de casta nuesa, formes evanescents i desfetes i sinuositats dins la producció llimoniana, la majoria de les quals es troben dins col·leccions privades. Alguns d'aquests exemples

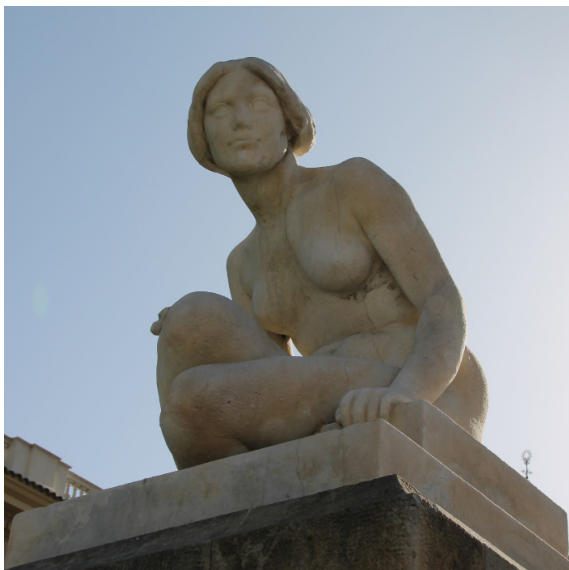
231 Bornay 2008, p.43.

són *Adolescent* o *Ingènua*, 1924 (cat. 176), *Joventut* o *La Cabellera*, 1924 (cat. 180), i *Cordèlia*, 1924 (cat. 181). Tenim constància que són diverses de les peces citades les que van participar justament a l'exposició de les Galeries Laietanes del 1924, essent reproduïdes a les revistes del moment.

Després de les investigacions dutes a terme al llarg dels últims anys, hem pogut localitzar peces que fins al moment només coneixíem a través de fotografies, havent-ne trobat diverses versions. Sovint aquestes estàtues van tenir un èxit ben clar, que en aquest cas demostrem, no per les reproduccions en estuc com havia succeït en el cas de *Modèstia*, sinó per reproduccions realitzades en marbre o en bronze. En alguns casos, i de manera bastant excepcional, es feren reproduccions en fusta, com succeí amb *Adolescent* (cat. 176g). És així com trobem versions de diverses mides en marbre de *Nu de dona* (cat. 164) o de *La Cabellera* i de bronze també d'ambdues, així com de *Bellesa* (cat. 178), de la que també en coneixem una versió en fusta. El cas de *Bellesa*, però, mereix un apartat específic, ja que en ella trobem el nexa d'unió entre aquestes peces de petit format i l'àmbit monumental.

L'any 1925 fou col·locada a la plaça Dant de Montjuïc, enmig d'una font, una versió de *Bellesa* de caràcter monumental (cat. 178b). Aquesta va ser, nou anys més tard, la peça triada per homenatjar l'artista després de la seva mort. Fosa en bronze expressament, va formar part del monument homenatge que s'aixecà en honor a Llimona l'11 de novembre de 1934, durant la inauguració del Palau Nacional com a Museu d'Art de Catalunya. Relativament a prop de *Bellesa*, trobem a Barcelona dos nus femenins més de l'escultor que, en aquest cas, acaben essent els més monumentals dels realitzats. A les escalinates que baixen de Montjuïc, entre la plaça de les Cascades i la plaça de Josep Puig i Cadafalch, trobem *Les Flors* (cat. 202) i *Sedent* (cat. 203).

Les peces tenen un clar ressò amb les de petit format, la majoria de les quals també són figures sedents sobre petites peanyes. És inevitable no recordar la figura de *Cordèlia*, per exemple, al costat d'aquestes de gran format. Les formes, però, es tornen no només més monumentals, sinó també



Sedent (cat. 203)



Cordèlia (cat. 181) (AFLI)

més voluminoses, perdent part de la seva delicadesa, però essent igualment de formes suaus i gràcils. Aquestes dues obres, comencen a adquirir formes que ens recorden a algunes peces més noucentistes, amb cossos més arrodonits, però tenim en compte que aquest apropament, com dèiem, ve marcat pel gran format de l'obra.

Un altre d'aquests exemples és la *Figura femenina*, realitzada per ser ubicada a la plaça Catalunya i que va acabar a l'avinguda Diagonal, davant del Palau de Pedralbes, curiosament, per problemes de caràcter moral. Tot i el marcat conservadorisme del Cercle Artístic de Sant Lluc i la castedat que desprenen els nus llimonians, una de les seves peces va ser víctima de la censura social, juntament amb altres obres d'altres artistes que havien d'ubicar-se a la plaça de Catalunya durant la urbanització del 1929. Finalment es va decidir situar aquestes peces a altres llocs de la ciutat com l'Avinguda Diagonal, on va ser traslladada l'obra de Llimona afectada «a conseqüència de la insistent campanya de moralitat que tant preocupà algunes persones»²³². Llimona no va ser l'únic escultor que va patir les conseqüències d'aquesta onada de moralitat. Recordem, per exemple, el cas de la *Deessa* de Josep Clarà, que va ser col·locada i al cap de vint-i-quatre hores es va retirar per aquest mateix motiu,

tot i que el dia de la inauguració va tornar a aparèixer al lloc que li havia estat destinat des del primer moment. Davant de tot això, «al comentar los incidentes de aquellos días, el estatuario [Clarà] dijo sencillamente que prefería copiar la obra de Dios a copiar la de cualquier sastre»²³³. Sí que se salvaren d'aquesta gran campanya en contra de la nuesa artística, dues peces de Llimona: el *Forjador* (cat. 153a), que veurem més endavant, i una altra *Figura femenina* (cat. 198) en bronze, amb uns drapejats

232 García-Martín 1984, p.92

233 Aguilera 1967.

que impedién mostrar de manera tan evident el cos.

Hi hagué una altra escultura de Llimona que també patí certs problemes de nuesa, en aquest cas més enllà de les fronteres catalanes. L'obra fou el resultat d'un encàrrec que li havia fet de la comunitat de catalans a l'Argentina, on l'autor havia viatjat el 1925 amb motiu d'una exposició a Buenos Aires i a Rosario. La peça va ser col·locada el 1931 al parc Rivadavia de la capital argentina. Temps després es varen iniciar tot un seguit de queixes, davant la nuesa de la figura, que van desembocar a la retirada de la mateixa el 1969 per, dos anys més tard, ser col·locada a la plaça de San Martín de la mateixa urbs. El 2003, després de diverses remodelacions del barri del Caballito (on es troba el citat parc Rivadavia), els veïns vam demanar el seu retorn al lloc original, fet que finalment succeí l'any 2009. La iconografia de l'obra, anomenada *La Font* (cat. 200) i també coneguda com a *La fuente de la Doncella* o *Fuente Catalana*, sembla directament extreta d'una altra obra de l'autor. De fet, el món de l'aigua al que hem fet algunes referències, simbòlica o literalment parlant, resta també present en aquestes altres obres on s'inspira la peça monumental: els relleus anomenats *La Font* (cat. 168-171). Entorn del 1920 i



La Font (cat. 200) de Buenos Aires al taller de l'artista (AFLI)

1921, Llimona estigué treballant en uns relleus que, per les fotografies que es conserven del taller, semblen d'un important format. En ells, vuit figures femenines en posicions ben diferenciades van creant un ritme dinàmic i sinuós mentre recorden la imatge d'un grup de dones a uns banys, com si es tractés d'una púdica imatge de *toilet* com les que es troben al llarg de la història de l'art. Una d'aquestes vuit figures, suposa ser la mateixa que la representada al monument bonairense. Ens ha arribat una segona imatge on es reproduueix un relleu de vuit figures i, en aquest cas, dues de les figures han modificat la seva posició. Si observem els diversos personatges representats, podem trobar alguns dels motius que Llimona utilitzà a altres obres, de manera similar. Una d'aquestes composicions la

trobem, per exemple, com a motiu en una medalla de l'artista²³⁴. Més enllà d'aquestes dues versions que no tenim localitzades (tot i que alguna dada ens diu que alguna d'elles va acabar a una col·lecció a l'Argentina) arriben a nosaltres dos relleus de petit format i amb menys figures. Una versió amb sis personatges de guix patinat, que pertany a la col·lecció familiar de l'artista, mostra una mínima variació en cada un dels personatges respecte de les primeres obres esmentades. D'altra banda, hi ha una versió de quatre figures, del Museu d'Art de Cerdanyola, i que prové de la col·lecció que tenia l'escultor Francesc Juventeny, deixeble de Llimona. Aquesta peça queda relacionada amb el relleu de sis figures, essent el fragment de la dreta. Com que no es va aplicar cap pàtina sobre el guix i ha estat perfectament netejada, es pot apreciar molt més el treball realitzat en el moment de crear les figures i la gran capacitat de l'escultor en el camp del relleu. Hem de dir en aquest sentit que, tot i que les obres llimonianes més conegudes són escultures exemptes, són molts els relleus que va confeccionar al llarg de la seva producció. En aquests dos relleus es pot veure perfectament la figura d'on, com dèiem, sembla sortir l'escultura portenya, on la dona doblega el seu cos per omplir un recipient d'aigua de la font on es repenja.



Una de les versions del relleu *La Font* (cat. 169) (AFLI)

234 Es tracta de la segona figura, començant per la dreta, que trobem al relleu que observem sobre aquestes línies.

5.2 GRUPS: OBRA MONUMENTAL I COMMEMORATIVA. LA TIPOLOGIA DEL MONUMENT COMMEMORATIU

Al llarg dels segles una de les grans funcions de l'escultura de tipus monumental ha estat la commemorativa²³⁵. Grups que homenatgen personatges concrets –grans polítics, caps d'estat, artistes, herois contemporanis o d'un passat més remot...-, ciutats senceres, moments històrics esdevinguts fets rellevants dins una societat determinada, o grups que acaben commemorant, de manera simbòlica, grans conceptes que es fan eterns, com el treball o l'educació.

Depenent de l'època n'han prevalgut uns tipus més que d'altres, però han conviscut fins als nostres dies tal com encara observem pels nostres carrers. La història viscuda ha fet que el pensament de cada moment els hagi aixecat o enderrocat segons la ideologia que l'emmarcava. És així com, entre la runa o dins magatzems tancats, arriben fins als nostres dies peces que en altres moments van centrar les places més destacades dins la ciutat. És també així com han ressorgit de les tenebres peces que en altres temps van ser condemnades a l'oblit.

Una bona part de l'escultura de Josep Llimona la podem emmarcar, justament, dins d'aquest important bloc artístic, començant per un dels conjunts monumentals que li atorgaren més renom i que, al mateix temps, és ple d'història de silencis i reivindicacions: el *Monument al Dr. Robert* (cat. 073). A partir d'ell reflexionarem sobre la imatge del realisme social tan vinculat a la figura de l'escultor belga Constantin Meunier.

Més enllà d'un personatge concret, ens aturarem en un grup d'obres on Llimona semblà plasmar la seva esperança en el futur. Per fer-ho, partirem del conjunt *Amor a la infància* (cat. 141), i ens fixarem en altres peces que fan protagonistes els més petits, entorn del concepte de l'educació i la formació.

Aquesta preocupació per l'esdevenir, les arrels pròpies d'una nació, el sentiment de pertinença, les relacions polítiques, en definitiva, la pàtria sentida, quedaren plasmades en altres peces llimonianes com s'evidencia al monument dedicat al malaguanyat metge i alcalde barceloní i com s'observa en altres conjunts com la inigualable *Catalunya i les Ciències* (cat. 129), on la gran pàtria, al costat de les altres figures, vetlla per la formació i l'educació del poble.

Amb tot, si pensem de manera més tradicional en l'escultura commemorativa, segur que no podem apartar de la nostra ment el clàssic concepte de l'estàtua eqüestre, àmbit que l'artista també explorà per recuperar personatges històrics i per recordar, i ja que parlàvem de pàtria, el gran patró català, Sant Jordi.

235 Per aprofundir en aquest tema, veure Reyeró 1999.

5.2.1 *El Monument al Dr. Robert*

L'any 1902 morí a Barcelona el doctor Bartomeu Robert i Yarzábal, un dels alcaldes més estimats de la ciutat. Nascut el 20 d'octubre de 1842 a Tampico, Mèxic, on havia emigrat la seva família d'origen sitgetà, la seva carrera es va desenvolupar prenent dos camins ben paral·lels: la política i la medicina. Com a metge destacà la seva feina a l'Hospital de la Santa Creu, la seva càtedra de patologia interna a la Universitat de Barcelona (1875) i tots els treballs vinculats a lluitar contra les epidèmies de febre groga (1870) i de còlera (1885). Més enllà d'estudis i conferències, va ser president de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques i també és recordat per haver estat un dels fundadors de l'Hospital de Sant Pau. El seu reconeixement com a metge el va portar a ser demanat per assistir al rei Alfons XII en la seva malaltia final. Com a polític és recordat per haver estat alcalde de Barcelona, càrrec del qual va dimitir per no actuar com manava el Govern davant el conflicte del

Tancament de Caixes²³⁶. Va ser, també, president de la Unió Regionalista i de la Lliga Regionalista i va ser triat diputat a les Corts (1901)²³⁷. L'admiració que la ciutat va sentir cap a ell quedà palesa en la premsa del moment i, especialment, en el monument que es va aixecar en honor seu.

Va ser la Lliga Regionalista, concretament per iniciativa d'Enric Prat de la Riba, qui va formar la comissió per tal d'organitzar la creació del *Monument al Dr. Robert* (cat. 073). A través del *Diario de Barcelona* es va obrir una subscripció popular i en poc més de quatre mesos i mig (del 13 d'abril al 31 d'agost del 1902) el cost del monument va quedar sufragat.

El disseny del monument va ser encarregat a l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, qui va escollir a Josep Llimona per tal que dugués a terme l'execució de la part escultòrica. Els dos eren, de fet,

236 Moviment de protesta dels industrials i botiguers catalans, el 1899, contra els pressupostos presentats pel ministre Fernández Villaverde per sufragar les pèrdues de la guerra de Cuba, els quals representaven un fort augment dels impostos. La protesta consolidà la base social per a la formació de la Lliga Regionalista (1901).

237 Per tal de conèixer més detalls biogràfics sobre el dr Robert veure Jardí 1969.

membres de la Lliga i, per tant, afins al pensament i al catalanisme polític que es desprendria de tot el conjunt de manera ben evidenciada. Temps després, però, per discrepàncies amb el grup, Domènech va deixar la Lliga i conseqüentment també abandonà el projecte del monument, quedant-se Llimona encarregat de tota la construcció²³⁸.

L'evolució de la seva creació des dels primers instants fou un dels esdeveniments artístics més seguits en la premsa del moment per la seva gran repercussió ciutadana. Va ser així com, ja des del 1903, es van començar a publicar els primers projectes del conjunt²³⁹ (cat. 072), que de mica en mica es van veure lleument modificats malgrat mantenir sempre una mateixa essència. Una de les transformacions que trobem en el conjunt final és la desaparició d'una figura femenina, a la part inferior del mateix, que no ens resulta desconeguda, ja que, avançant-nos al que serà el nostre estudi sobre els monuments funeraris, observem el seu paral·lel en peces que trobem a Comillas (cat. 078) i al Cementiri de Montjuïc²⁴⁰ (cat. 078a). La peça de Comillas, la datem del 1903, així que resultaria ser una peça totalment paral·lela a la que comentem, fet que augmenta la importància de la seva presència. Les figures funeràries esmentades, conegudes amb el nom de *Resignació*, lliguen totalment amb el sentiment que es podria despendre de l'homenatge

238 Al llarg dels anys hi hagut bastant polèmica sobre la possible participació de Gaudí en el projecte. Tot i arribar a la conclusió generalitzada de que no hi va participar és força la crítica originada a l'entorn d'aquesta qüestió (veure: Pastor 1975, Lluís Permanyer 1985, Cardoner 1985).

239 El 19 de juliol de 1903 *La Il·lustració Catalana* publicà les dues fotografies del citat projecte a les pàgines 109 i 110, que aquí presentem.

240 Ens referim al Mausoleo a Claudio López i Benita Díaz de Quijano, a la Capella-Panteó de Comillas, Santander, i a la Resignació del Panteó Rialp, respectivament.



Monument a Usandizaga, 1916, Pl. de Guipúscoa, Sant Sebastià (cat. 154)

al doctor Robert, qui resultava ser tan enyorat per la ciutat. És així com aquesta figura resignada es mostra asseguda, reflexiva, com si es parés a recordar cada una de les virtuts del gran personatge perdut. Aquest mateix enyor és el que sembla sentir la musa que trobem al *Monument a Usandizaga*²⁴¹ (cat. 154), que amb el seu gest trist i melancòlic, resta als peus de la columna que sosté, com a gran peanya, el bust del músic basc a la donostiarra plaça de Guipúscoa²⁴². Aquest sentiment és el que desprendran tantes altres figures llimonians, malgrat que en aquests casos esmentats la seva actitud es fonamenta en el context concret en què s'ubiquen.

Tornant, al monument barceloní, són altres les modificacions que trobem entre el projecte publicat el 1903 i el monument definitiu, entre les quals destaca el fet que la presència del doctor fos plantejada inicialment com a figura dempeus i finalment es representés en forma de bust, format

més convencional i molt més habitual en tota la producció de l'escultor pel que fa al gènere del retrat. D'altra banda reconeixem alguns personatges que mantindria fins al final de la creació com ara el Segador, l'Obrer o el Pagès, dels quals parlarem més endavant.

L'existència de les fotografies publicades a *La Il·lustració Catalana* ens permeten també veure com era el projecte en temps del treball conjunt amb Domènech, abans de la seva marxa, sabent, a més, que el juny del 1903, Llimona havia "presentat ja a la Comissió executiva del Monument al Doctor Robert, lo bocet, en relleu, del projecte que ha trassat l'arquitecte D. Lluís Domènech y

241 José María Usandizaga va ser un important compositor de Sant Sebastià de fama reconeguda que va morir als 28 anys. En motiu d'aquesta mort es va decidir aixecar un monument en el seu honor. L'encàrrec a Llimona en aquest context del nord de la Península Ibèrica ens fa reflexionar en la fortuna de l'escultor més enllà de les fronteres catalanes.

242 «Desde primeras horas de la mañana hasta las últimas de la noche, aquel 24 de septiembre de 1916 la ciudad vivió un verdadero jolgorio. (...) se trataba de rendir homenaje al malogrado Joshe María Usandizaga. (...) Terminados los discursos, el alcalde accidental tiró del cordón de la bandera que cubría el monumento y apareció «la obra sencilla, artística y de buen gusto» realizada al efecto por el catalán José Llimona en la que, sobre una columna de mármol de color destaca el busto de Usandizaga en mármol blanco, teniendo a su pie una alegoría de La inspiración sintetizada en una mujer, rematado todo con un semicírculo de piedra.» Sada 2006.

Montaner²⁴³

El 31 de gener de 1904 es convertí en un diumenge de celebració. La barcelonina plaça Universitat visqué l'acte de la col·locació de la primera pedra del futur monument²⁴⁴, que fou beneïda pel cardenal doctor Casañas²⁴⁵. Aquell mateix any l'Ajuntament de Barcelona havia decidit la ubicació del monument²⁴⁶. Aquest el podem considerar com el gran tret de sortida per l'intens treball de l'escultor que, com vèiem, ja havia iniciat el 1903. Els treballs evolucionaven a bon ritme i el 12 d'agost de 1904 ja sortien a la llum les notícies sobre la presentació a la junta constructora del monument de cinc models²⁴⁷, que devien ser el grup format pel Segador, el Camperol, el Pagès, el Capellà i l'Obrer, i que foren publicats a la revista *Forma* el mateix any²⁴⁸. El gener del 1905, aquestes peces ja eren executades en gran format²⁴⁹. A mesura que passaven els anys, els treballs anaven evolucionant i el 1906 ja es començaven a fondre al taller dels Masriera les primeres

243 Il·lustració Catalana 1903b, p. 62.

244 Vanguardia 1904a p. 3.

245 Josep Llimona realitzaria anys més tard el retrat del cardenal Casañas, en posició d'orant, pel seu monument funerari situat, a la Capella de Sant Josep Oriol a la Catedral de Barcelona (cat. 132). Nascut el 1834 a Barcelona, Salvador Casañas i Pagès, seria nomenat bisbe de Barcelona el 1901. Morí el 1908. Aquest és un dels pocs exemples que trobem en què Llimona representà el retratat de cos sencer. Un altre d'aquests casos és justament el d'un altre religiós, el bisbe Català Albosa (cat. 058). Aquest monument, però, aixecat a Arenys de Mar, fou enderrocat.

246 MNAC 2004, p. 163.

247 Vanguardia 1904b.

248 *Forma* 1904, p. 310-312.

249 “En lo taller d'esculptura d'en Joseph Llimona s'hi poden admirar, llestos a la grandaria d'execució, dos dels principals grups destinats al Monument del doctor Robert. Un d'ells lo forma un sacerdot, personificació de la poesia popular de mossen Jacinto Verdaguer, convencent als treballadors, de les bondats de la idea catalanista. Les figures, més grans del natural, mostran lo sagell de la grandiosa factura d'en Llimona, obrexint mohiment, veritat, vida, en una paraula. Les del forjador y del pagès, son trossos d'escultura que passaràn a la historia del art català. L'altre grupo que representa un segador arrossegant una altra figura de carácter indefinit, símbol del indiferentisme, es també notable y valent. Ja suposavam qu'haventse encarregat a les persones a qui s'encarregà'l monument al malaguanyat doctor Robert, veuríam una cosa notable, mes a judicar per to qu'ara hi hà fet, ho serà molt y molt més.” Il·lustració Catalana 1905a, p. 78.

figures que conformaven un fragment de la part en bronze del conjunt, corresponent a les figures esmentades. Quatre d'elles foren presentades a la V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona, el 1907, tot guanyant el Premi d'Honor del certamen. Recordem que a la mateixa exposició va ser quan l'escultor presentà per primera vegada *Desconsol* (cat. 083). El 5 d'abril del 1908 es publicà la fotografia de la part posterior del monument, gairebé finalitzada. Amb aquesta repercussió que veiem a la premsa al llarg de tota la seva creació, observem com la societat estava pendent dels treballs relacionats amb el monument, a l'espera que arribés finalment la data de la inauguració que es faria esperar fins al 13 de novembre de 1910²⁵⁰.

Arribà el dia de la inauguració. La ciutat es despertava a punt per viure una jornada que seria recordada durant temps. No hi faltava pràcticament ningú.

«Y be hi varem ser tots ò quasi tots, el diumenge, al entorn de la imatge del Doctor Robert. Malgrat la grisor del dia, la plasa de la Universitat formiguejava de multitud. Y tots ens sabíem acompanyats en esperit pels companys de totes les encontrades hont se parla, se pensa y se sent en català.»²⁵¹

Per fi es descobria el que es convertiria

250 La data de la inauguració es va anar allargant en el temps: el 15 de juliol del 1910 es decideix aplaçar-la al setembre per tal de donar-li més importància al fet (Vanguardia 1910b), el 14 d'octubre es preveu fer-ho el 6 de novembre (Vanguardia 1910e) i serà, finalment, el 24 d'octubre quan s'anuncia la inauguració pel per fi definitiu 13 de novembre (Vanguardia 1910g).

251 Il·lustració Catalana 1910d, p. 747.

en el gran monument públic del modernisme, ple d'una innovació que la ciutat desconeixia fins al moment. Allunyant-se de l'art més anecdòtic propi del realisme vuitcentista, Llimona proposava una nova solució al concepte del monument homenatge que suposava la renovació de la tipologia del monument públic. L'artista deixava enrere l'acadèmic monument commemoratiu individual per passar a mostrar-nos aquest homenatge col·lectiu que s'inseria de ple dins el modernisme. El conjunt no era només un gran record cap al metge barceloní, sinó que acabà sent un cant en honor de tot el poble.

Tenint al davant el conjunt, observem que el monument queda dividit en dues zones que fan referència a les dues parts públiques de la vida de Bartomeu Robert. En bronze, el vessant més polític. En pedra, la vinculada a la medicina.

Tot encapçalant els diversos grups escultòrics, un bust del Dr. Robert escolta una Musa inspiradora que li parla a cau d'orella, amb cabells i vestits que, moguts pel vent, s'acaben confonent amb la seva pròpia pell i amb la base arquitectònica²⁵². Recuperem en aquest punt el ja citat *Monument a Usandizaga* (cat. 154), a Sant Sebastià, pels paral·lels i, al mateix temps, per les divergències que presenta respecte al monument al doctor



Model per la figura del *Monument a Usandizaga* (cat. 154) (AFLI)

252 En algun moment puntual s'ha arribat a parlar d'aquesta figura com de la Tradició, però considerem aquesta mena de nimfa com a Musa Inspiradora. («En la parte superior y en la cúspide del monumento se erige, sobre un pedestal, el busto del doctor Robert, abrazado por una esbelta figura de mujer modernista que representa la Tradición.» Vanguardia 1985b).



Detall de la part en bronze del monument



Detall centrat per l'al·legoria de la Poesia i el jove portador de la Senyera

català. S'apropen per la presència d'aquesta figura femenina que en el primer cas es mostra activa, amb moviment, i en el segon el seu repòs reforça la seva actitud resignada (i que, com hem vist, hagués tingut un paral·lel en l'esbós publicat del conjunt barceloní, però que desaparegué amb la seva evolució). En el cas del Dr. Robert les dues figures es troben en un mateix nivell, al damunt del monument. En el del músic basc, el bust d'Usandizaga se situa dalt una columna mentre la Inspiració entristida en troba als seus peus. Llimona utilitzà la mateixa tipologia del monument donostiarra en una altra ocasió, obviant, en aquest altre cas, la figura femenina. Es tracta del *Monument a Bartomeu Amat*, situat als jardins de l'Escola Industrial, a Terrassa (cat. 118).

Tornant al conjunt al Dr. Robert, el rostre del principal homenatjat sobresurt i vigila el pas de la societat que s'estén davant seu, en bronze. Una societat on destaca una important base cultural i intel·lectual, representada per les al·legories de la Música i la Poesia. La Música es mostra tan evanescent i etèria com és la seva pròpia natura. Les robes volen, es fonen amb la pell de la figura com farien les notes ballant sobre el pentagrama. No cal més atribut que la sinuositat de la roba que mig la cobreix i mig la deixa nua. La Poesia, sota la forma d'un jove que aixeca una branca de llorer, símbol d'art des dels orígens, avança acompanyant amb decisió un Portador de la Senyera. És aquesta cultura catalana que, de la mà del Dr. Robert, pretenia

ser un primer pas pel desenvolupament del poble. La Senyera és l'emblema que presenta de forma més literal aquest sentiment de catalanisme que impregna cada racó del monument, rematada, a més, per la creu de Santa Eulàlia, com a referència a la ciutat.

Si el *Monument al Dr. Robert* es considera el gran conjunt renovador de l'escultura monumental és, en part, per la modernitat que suposa el fet de transformar l'homenatge d'un sol individu en l'homenatge a tot un poble. És per aquest motiu que en ell es mostra tota la societat del moment resumida a partir de tot un seguit de personatges que fan referència a diverses facetes de la catalanitat, envoltades de gran pes simbòlic. Passejant la mirada entre els personatges trobem el Pagès que, amb la seva barretina, s'aferra a la terra que l'ha vist créixer i s'agafa també a l'Obrer, company de viatge en aquesta lluita cap a l'avenç.

Recordem, en aquest sentit, com l'any 1902 els obrers protagonitzaren un dels fets de més transcendència d'inicis de segle XX, la gran vaga general on es pretenia aconseguir la reducció de la jornada laboral a vuit hores i que va quedar marcada amb la gran taca dels deu morts i més trenta ferits com a resultat de l'esdeveniment. És aquest mateix Obrer qui escolta la paraula del Sacerdot, al seu costat, que sembla instruir-lo i que s'entén com un homenatge a Mossèn Jacint Verdaguer, mort, igual que el Dr. Robert, el 1902, i que al mateix temps també representa la cultura que vol ser a la vora del poble i que tan bé va representar el capellà literat, paral·lel, per tant, a la ja esmentada al·legoria de la poesia.

De totes les escultures del conjunt en bronze n'hi ha una que especialment destaca per sobre de les altres. Es tracta del Segador, que sembla desprendre l'energia essencial de l'obra, ple de decisió, amb una musculatura modelada per les hores de treball i que resulta ser l'empenta per aquells que encara s'arrossegueuen amb por, com el Camperol que el segueix darrere. El Segador, falç en mà, evoca la imatge de l'anomenada Revolta dels Segadors, el Corpus de Sang del 1640, amb la forta càrrega simbòlica que suposa. Aquest personatge és el que millor exemplifica la idea de l'heroi de la societat que queda en paral·lel a altres figures pròpies de l'imaginari llimonià. És, de fet, el més proper a la figura del *Forjador* o *El Treball* (cat. 099 i 153) que reproduiria l'escultor i de la que parlarem en capítols



Detall amb el Segador



Part posterior del monument

posteriors. És també aquest personatge, junt amb tots aquests treballadors que conformen la societat que evoluciona, el que ens farà parlar de les influències del realisme social que identifiquen l'escultor belga Constantin Meunier.

A la part posterior del monument, de pedra, trobem

«axoplugats pel poètic fullam del Pi de les tres branques, la medicina ensenya'ls pobres malalts al jovent qu'estudia sos secrets y pren notes en geste afanyós, sedent de ciencia.»²⁵³.

Si a la part anterior, la Senyera sembla resguardar els personatges de bronze, en aquesta zona és el Pi de les Tres Branques l'encarregat de fer-ho, com a emblema de catalanisme. Enmig, la imatge al·legòrica de la Medicina (Ciència o Clínica també se l'ha arribat a anomenar), consola una nena que es

recolza a la falda. A la banda esquerra sis estudiants resten atents per aprendre de les seves doctrines i a la dreta una Maternitat, una nena arraulida a terra i un parell d'homes, que duen un ferit a guarir-se, completen l'escena. La delicadesa de les figures femenines lliga totalment amb la producció de Llimona, de la mateixa manera que la sensibilitat que es desprèn de les obres es vincula amb un context social marcat per una dura realitat protagonitzada per morts prematures i dolors incurables. Recuperant detalls de la seva biografia, recordem com el mateix escultor havia perdut la seva dona, quan aquesta només comptava amb 33 anys, i a tres dels seus fills essent, encara, infants. És inevitable pensar que l'artista deixà un tros dels seus sentiments en cada una de les seves figures. Amb la presència de tots aquests personatges, l'obra sembla no restar aliena als successos contemporanis: l'alta mortalitat infantil, la malaltia, les condicions de treball inadequades que comportaven un excés de ferits, la tristesa que envoltava el desencant de la societat civil davant de fets com la vaga general

253 Il·lustració Catalana 1910d, p.747.

del 1902 o la Setmana Tràgica, són factors determinants que defineixen el moment i que semblen respirar-se en tot el conjunt.

El tractament que fa Llimona en aquesta part pètria mostra de nou el gran domini tècnic de l'artista quan observem com les figures es van escapant de la seva base matèrica, arribant a ser un alt relleu ben desenvolupat que es transforma quasi en figures exemptes, com si els personatges anessin sortint d'algun lloc, tot i que estan atrapats en la realitat que els ha tocat viure i els aferra.



Detall de la part posterior del monument

No cal haver aprofundit amb intensitat en les pàgines que ens precedeixen per adonar-nos del fort component catalanista que s'observa en el monument. És per aquest motiu que, després de la Guerra Civil, el conjunt escultòric en pagaria les conseqüències. El gener del 1940, amb Franco i les autoritats franquistes encapçalant el govern, el Dr. Bartomeu Robert, amb tot el seu poble, va ser enderrocat per tal que caigués en l'oblit, per tal que guardés silenci. L'ordre de l'enderroc i la destrucció fou donada pel governador civil Wenceslao González Oliveros. El 21 de gener de 1940 ja s'estava treballant en el desmuntatge. L'alcalde de Barcelona, Miquel Mateu, decidí conservar els fragments resultants a uns magatzems municipals malgrat que oficialment sembla fer-se referència únicament a la conservació del bust del metge:

«El día 13 de febrero de 1940 celebró sesión la Comisión Municipal Permanente, bajo la presidencia del excelentísimo señor Alcalde, don Miguel Mateu y Pla. (...) Se adoptaron los siguientes acuerdos: Acceder a la petición formulada por los hijos del doctor Robert solicitando que se les permita conservar el busto de su padre que figuraba en el monumento que se está desmontando.»²⁵⁴

Explica l'anècdota que, com si no hi jugués la simple casualitat, fou el Segador,

«com si el seu retard fos la protesta que ens fa el mateix noble segador, fill de la terra»²⁵⁵

l'últim en desaparèixer de la via pública. Haurien de passar molts anys, però seria aquest

254 Gaceta 1940.

255 Renart 1975.

mateix Segador el primer a tornar a l'enyorat monument²⁵⁶.

Miquel Mateu encarregà als arquitectes municipals Vilaseca i Florensa la feina del desmuntatge que havia de “fer desaparèixer” el monument, malgrat el desànim que això els causés a tots²⁵⁷.

La part de bronze i el bust del Dr. Robert, finalment, van ser traslladats a un magatzem municipal del carrer Wellington, mentre la de pedra va ser guardada, primer al Palau d'Agricultura de Montjuïc, i, posteriorment, al magatzem municipal del carrer Ciervo, número 25.

No va ser aquest l'únic monument que va patir la censura i la retirada de la via pública. En aquest sentit són recordats el dedicat a Pau Claris i el de Rafael de Casanova. D'aquest darrer Llimona executà el relleu que serveix com a base per la figura de Nobas, qui, recordem, fou el seu mestre. Curiosament, anys més tard, just a les acaballes del franquisme, s'esmentaria que el motiu de la seva retirada havia estat vinculat a qüestions de remodelacions de la plaça on es trobava²⁵⁸. En temps d'una clara baixa estima cap a l'art simbolista i modernista -i encara en plena dictadura-, fins i tot es va arribar a acusar de com

«Su pomposidad modernista y el bulto, evidentemente desmesurado y anacrónico, que tenía intervinieron de modo notable en la medida municipal de desmontarlo»²⁵⁹.

Les reivindicacions per tal de recuperar el conjunt van començar als inicis de la dècada dels 70, en un moment en què ja havien desaparegut alguns fragments en bronze. Va ser concretament als anys 50, en un moment en què mancava bronze i s'estava construint la nova imatge de la Mare de Déu de la Mercè, feta pels germans Oslé, que es va recórrer als magatzems on s'havien guardat les figures de Llimona, per reaprofitar el material. Les peces afectades i que van desaparèixer foren la Senyera i el Pagès que s'arrossega agafat de la mà del Segador.

Una de les primeres crides per a la recuperació del *Monument al Dr. Robert* va ser la feta per José Manuel Infiesta en un article publicat el 25 de juliol de 1972, que sorgí a partir que es fessin unes

256 Vanguardia 1982, p. 1.

257 «Cuando aquel gobernador ordenó al alcalde don Miguel Mateu que liquidara el monumento al doctor Robert, consciente de que lo que ordenaba era una estupidez lo disfracó de «estudio de remodelación de la plaza Universidad, a base de la desaparición del monumento al doctor Robert.

Curiosamente, el padre de don Miguel Mateu había sido uno de los barceloneses que encabezaron la suscripción con que se cubrieron los gastos de la construcción del monumento, que como se sabe fue erigido por suscripción popular. Indudablemente esto pesó en el ánimo de don Miguel, y unido a su barcelonismo, hizo que dos funcionarios de tanto o más barcelonismo que el alcalde –los arquitectos municipales Vilaseca y Florensa-, fueran los que en plena fiebre destructora de todo lo que tuviera algún significado en la historia, en la cultura y en el alma catalana, trataran de salvar la situación.» Castell 1977, p. 17.

258 «El monumento fue quitado de su emplazamiento porque debían hacerse importantes obras de remodelación en el subsuelo de la plaza de la Universidad.» Vanguardia 1974, p. 25.

259 Vanguardia 1965, p. 20.

obres per la millora de les instal·lacions del metro. Infiesta considerà la peça com a clau dins la història de l'art de la primera meitat de segle i creia que l'Ajuntament es trobava en el deure de recuperar-lo²⁶⁰, no entenent que encara es trobés emmagatzemat en algun racó amagat. Les reivindicacions anirien sortint a la llum des d'iniciatives més globals o de manera particular²⁶¹.

A l'octubre del 1973 Maria Llimona -filla de l'escultor i que després de la mort del pare havia iniciat la seva carrera com a escultora-, Carme Suqué -cunyada de la primera- i Manuela Monedero van visitar els magatzems on es trobaven les obres, tot i que no seria fins al gener del 1975 quan es publicarien més dades sobre quin era l'estat concret dels fragments que restaven del grup²⁶². Aquest fet coincidia amb un moment



Monument al Dr. Robert

de màximes reivindicacions, a finals del 1974 i inicis del 1975, quan s'acabaren implicant un bon nombre de personatges vinculats al sector intel·lectual i cultural del moment²⁶³, així com en formaren

260 «en justicia, exige ser devuelta a su lugar original (...). Si el Ayuntamiento considerara la vida artística y cultural de la ciudad por lo menos tan importante como el desarrollo tecnológico, no habría vacilado ya en establecer en su lugar este monumento, máxime teniendo en cuenta de que se trata de la obra de los dos más aplaudidos artistas de nuestro pueblo en los últimos cien años, y cuya obra está siendo revalorizada en los últimos años.» Infiesta 1972, p. 12.

261 Trobem a *La Vanguardia*, per exemple, una carta al director escrita per l'exconseller barceloní Dr. Josep M^a. Puig (Puig 1974, p. 30).

262 Pastor 1975, p. 11.

263 «respecto al tema del monumento al doctor Robert, la revista «Monsalvat» ha hecho público un llamamiento para que los barceloneses que lo deseen se adhieren a la siguiente declaración: «Un grupo de catalanes, conscientes del actual renacimiento de nuestra cultura y de nuestras tradiciones, hacemos una llamada a la atención pública y a nuestras autoridades municipales, para recordar el que fue en otro tiempo popular monumento al doctor Robert, obra del escultor José Llimona, y que desde hace 35 años se encuentra en algún almacén municipal. / Aquel monumento, des que se colocaba la primera piedra el año 1904, entre las banderas de los antiguos condados catalanes, del Rosselló y de Mallorca, y que se inauguraba oficialmente en noviembre de 1910, fue más tarde desmantelado por razones políticas. Los que suscriben no quieren emitir públicamente ninguna opinión, ni en un sentido ni en otro, en relación a los condicionantes políticos que provocaron el almacenamiento del monumento. Se limitan a una visión artística del problema en su declaración pública y, conscientes de la riqueza cultural de nuestro pueblo, y de la necesidad de acrecentar sus valores históricos, culturales, populares y raciales, piden que el monumento al doctor Robert sea devuelto a la luz pública, pudiendo ser

part tot un seguit d'institucions com el mateix Cercle Artístic de Sant Lluç²⁶⁴.

Els primers dies de 1975 el periodista Josep M. Huertas i el fotògraf Pepe Encinas van ser autoritzats a poder accedir als magatzems on es trobaven les peces, al carrer Wellington.

«El procediment d'entrar era ja de per si mateix pintoresc: calia agafar una palanca i obrir a la força la porteta. Dins agombolades en un espai que semblava increïble, es trobaven totes les escultures suprimides: Claris, Casanova, la República, Layret, el grup d'en Robert...»²⁶⁵

Amb la mort de Franco les reivindicacions s'intensificaren i ja al gener del 1976 hi hagué una manifestació a plaça Universitat demanant que es tornés a la via pública tot el seguit de monuments retirats durant el franquisme per les seves connotacions nacionalistes. Els esdeveniments es van anar precipitant amb un cert ritme i el 1977 es creà una comissió ciutadana per a la restitució del monument. El Foment de les Arts Decoratives, sota la presidència d'Antoni de Moragas²⁶⁶, tingué un paper destacat per tal d'assolir l'èxit²⁶⁷. Els treballs van començar el 1979, amb la intenció que fossin enllestits en un parell d'anys, però les feines s'allargaren fins al 1985, per diversos motius com les dificultats pressupostàries, per haver de reconstruir algunes figures i per la presència d'un refugi

colocado de nuevo en su antiguo emplazamiento, en la plaza Universidad, o en cualquier otro lugar de Barcelona, como podrían ser la plaza de la Sagrada Familia, el parque de la Ciudadela, la plaza Calvo Sotelo, etc. / Que la reconstrucción del monumento al doctor Robert constituya como una muestra del renacimiento cultural de nuestro pueblo, es lo que desean cuanto suscriben « / Al pie del texto figuran las firmas de Andreu Alfaro (escultor), Sebastián Juan Arbó (escritor), Oriol Bohigas (arquitecto), Carlos Buigas (ingeniero), Equipo Crónica (pintores), Antonio Figueruelo (periodista), Pablo Garsabell (actor), Daniel Giralt-Miracle (escritor), José Manuel Infiesta (arquitecto), Joan A. Maragall (presidente Orfeo Català), Ernest Maragall (escultor), Federico Marés (escultor), José Mestres Cabanes (pintor), Francesc Miralles (escritor), Josep Pla (escritor), Miquel Saperas (escritor), Eudald Serra (escultor), Josep Maria Subirachs (escultor), Jaume Teixidor (periodista) y Baltasar Porcel (escritor).» Vanguardia 1975a, p. 27.

264 Vanguardia1975b, p. 25.

265 Huertas 1999 p. 60.

266 Antoni de Moragas (Barcelona, 1913-1985) fou també qui dirigí les obres de reposició del conjunt fins a la seva mort.

267 «el FAD trataba de reunir los fondos necesarios para poder llevar a cabo esa restitución del monumento, formada por los miembros del FAD.» Vanguardia 1976, p. 27.

antiaeri al subsòl de la plaça Tetuan, la nova ubicació triada²⁶⁸. De fet no es va tenir clara la situació del conjunt des d'un primer moment. A l'inici encara es creia en la possibilitat de retornar-la al lloc original²⁶⁹. Però ja a l'octubre de 1977 es van publicar les notícies referents a la seva col·locació a la plaça que retia homenatge, amb el seu nom, a la guerra esdevinguda entre 1859 i 1860²⁷⁰. Aquesta plaça, tot i trobar-se a un espai prou cèntric i concorregut, mostra certes problemàtiques ja vistes abans de la nova inauguració²⁷¹ i que es fan evidents encara avui, quan veiem com arbres i automòbils dificulten la seva visibilitat.

Pel que fa a l'estat de conservació del monument, i més enllà dels fragments en bronze esmentats que havien estat víctimes de la fosa per al seu reaprofitament, les figures de pedra havien patit les conseqüències del descuit i el pas del temps, tant durant l'època a l'aire lliure, com durant el seu tancament²⁷². Tant és així que es parlà de la necessitat d'executar reproduccions en pedra de Múrcia²⁷³, mostrant-se fotografies d'alguna d'aquestes còpies el desembre del 1983²⁷⁴. Aquest fet no va afectar al bust i la musa que encapçalen el conjunt, que foren executats en marbre de Carrara. Alguns dels fragments van ser restaurats als magatzems de l'antic Palau d'Agricultura de l'Exposició Internacional de 1929, a Montjuïc²⁷⁵.

Després de les diverses problemàtiques, el 14 de maig de 1985 s'inaugurà de nou el *Monument al Dr. Robert* en aquest escenari totalment diferent²⁷⁶. El canvi de situació havia estat necessari perquè

268 Castell 1979.

269 «Como se sabe, el subsuelo de la plaza de la Universidad está formado por túneles de la red de enlaces ferroviarios y de metros, pero aún así, en el centro de la plaza se ha encontrado un lugar donde poder asentar el monumento, si bien deberá efectuarse un pilotaje hasta mayor profundidad de donde se encuentran los túneles.» Vanguardia 1977b, p. 21.

270 Bassegoda Nonell 1977.

271 «Pero ahora, cuando la obra está casi ultimada, nos percatamos de que no dispondremos de la suficiente perspectiva para poder contemplar aquella realización escultórica de Josep Llimona sobre un basamento originariamente concebido por el arquitecto Lluís Doménech i Montaner (aunque algunos hayan aventurado una intervención gaudiniana) por otra parte tan representativa de nuestro estilo modernista. La masa arbórea de los jardines de la plaza de Tetuán tapa, casi por completo, la construcción.» Jardí 1982, p. 6.

272 «parte de las figuras de Josep Llimona están esculpidas en una caliza que se conoce como «piedra de Murcia», que no resiste el paso del tiempo, los malos tratos ni tampoco la intemperie. (...) Los técnicos creen que los 30 años que el monumento aguantó lluvias, y los 36 que ha aguantado humedades en el almacén, han hecho su efecto. Actualmente la piedra se desmorona, y se están preocupando mucho por encontrar un procedimiento para una protección eficaz del monumento. (...) Setecientas toneladas de monumento al doctor Robert están ya prácticamente a punto para ser reparadas y convenientemente devueltas al lugar donde nunca debieron arrancarlas.» Castell 1977, p. 17.

273 «Queda un tercer grupo escultórico que Llimona labró en piedra de Murcia. Estos no se pueden reponer porque durarían cuatro días. La piedra se desmorona simplemente tocándola, por lo que en esto no habrá más remedio que efectuar copias fieles, restaurar en lo posible las estatuas originales y tratarlas convenientemente para que puedan guardarse adecuadamente, fuera de la acción destructora de los agentes atmosféricos y de la polución.» Vanguardia 1977b, p. 21.

274 Vanguardia 1983c.

275 Vanguardia 1977d.

276 Inicialment s'havia proposat la data del 23 d'abril, però va ser posposada degut a que l'alcalde de Barcelona,

s'havia fet unes obres de millora al metro de plaça Universitat i es creia que l'espai no suportaria el pes del conjunt. L'oficialitat de l'acte va tenir tanta rellevància que van assistir-hi els Reis, el president de la Generalitat, Jordi Pujol, l'alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, i fins i tot l'alcalde mexicà de Tampico, on havia nascut el metge homenatjat²⁷⁷.

Avui, l'obra sembla mig amagada rere la visió d'alguns arbres, rere la fugaç presència dels cotxes que passen... Però el Dr. Robert i el poble sencer encara són testimonis de l'avenç de la ciutat amb la seva lluita, les seves pors i les seves mancances. El Dr. Robert i el seu poble, ens ajuden a fer el nostre passat més present.

5.2.1.1 Les influències del realisme social de Meunier²⁷⁸



Monument au Travail, de Meunier, a Brussel·les

Una de les qualitats que trobem en aquest gran monument públic és la capacitat que té de fer un gran compendi de la producció llimoniana: delicades figures femenines, robustos i musculats cossos masculins que esdevenen herois de la societat amb l'esforç del seu treball, al·legories, religiositat, retrats, catalanitat... És per tot això que podem considerar el conjunt com una bona presentació per tal de resumir la creació de l'artista. Ens aturem, ara, entre totes les figures

esmentades, en la d'aquests treballadors que defineixen la major part del fragment en bronze i que caracteritzen la personalitat i força de tot el grup, i ho fem per posar Llimona en relació amb un dels artistes contemporanis més influents: Constantin Meunier (Etterbeek, Bèlgica, 1831 - Ixelles, Bèlgica, 1905).

Pasqual Maragall, estava de viatge per l'Amèrica del Sud. (Vanguardia 1985a).

²⁷⁷ Vanguardia 1985b.

²⁷⁸ Sobre les connexions entre Meunier i Llimona, vinculades en especial al *Monument aux Travail* i al *Monument al Dr Robert* respectivament, el 2011 vam presentar una comunicació a l'Internacional Conference ModernArt.Cat, a la Queen Mary University de Londres (24-25 de juny): "Josep Llimona i Constantin Meunier. Un heroi diferent: la representació del Treball".

Meunier va desenvolupar la seva carrera artística vinculada al món de la pintura fins que pels voltants del 1885 va experimentar un canvi, dirigint-se de forma quasi exclusiva cap a l'escultura. Considerem l'artista belga com una de les figures clau d'un art de tipus social que comencem a trobar a la segona meitat del segle XIX. A partir dels anys 70 fou quan Meunier inicià el seu interès pel món de la indústria i la vida obrera, temàtica que protagonitzà i identificà la seva obra a partir d'aquell moment i que plasmaria, especialment, en el camp escultòric. Si bé qualificàvem el *Monument al Dr. Robert* com al conjunt capaç de "resumir" la producció llimoniana, podem considerar que en el cas de Meunier aquest fet s'esdevé en el *Monument al Treball*. En el cas del belga, però, l'artífex no va veure enllestit el seu projecte, ja que morí abans que això succeís. Van haver de passar vint-i-cinc anys des de la mort de



Diversos punts de vista del *Monument au Travail*, de Constantin Meunier, a Brussel·les



l'escultor per tal que el monument fos col·locat a la via pública. La creació d'aquest homenatge al món del treball definiria gran part de la producció de Meunier fins al punt d'ocupar els darrers vint anys de la seva vida. Peces que havia elaborat als anys 80 tindrien la seva presència, o el ressò de la mateixa, en fragments del gran monument que trobem a Brussel·les. El contacte de Meunier amb el món obrer se situa justament entorn dels 80, quan va conèixer en primera persona la vida dels miners, endinsant-se en la realitat que l'atraparia i que impregnaria la seva obra fins a dedicar-li l'exclusivitat temàtica. Es concentrà, a partir d'aquells instants, a captar la veritat del treballador, feta de petites quotidianitats, mostrant el patiment, els trossets de vida anònima, i sent capaç de convertir-los en temes atemporals que fan d'ell el gran escultor del realisme belga. L'escultor començà a parlar d'aquestes

figures concretes plenes de petitesa i quotidianitat, que vivien, es movien, pensaven i reaccionaven davant el que els oferia la vida, plasmant les seves realitats individuals. Feia de l'anècdota quelcom etern. Part de les peces, amb les quals va participar a diverses exposicions importants del moment, més tard formarien part del gran conjunt esmentat²⁷⁹. Els diversos fragments que formen el monument van ser adquirits per l'Estat belga a partir d'una decisió presa el febrer del 1903. El 4 d'abril de 1905, però, Meunier moria sense que el futur del monument fos clar, ja que, tot i les diverses propostes arquitectòniques sobre la instal·lació que s'havien plantejat, no s'havia pres cap decisió concreta²⁸⁰. No va ser fins al 1930 quan va ser inaugurat el monument, el muntatge del qual s'havia encarregat, després d'haver fet un concurs previ, a l'arquitecte Mario Knauer.

Meunier acabà plasmant diverses facetes del treball dins el seu monument i que queden resumides sota diverses escenes i personatges. En relleu en pedra trobem *La Collita*, *La Mina*, *La Indústria* i *El Port*. De forma més simbòlica, i com a escultures exemptes, fent com un resum de diversos aspectes importants pel desenvolupament del treball i la societat trobem el *Ferrer*, vinculat de la metal·lúrgia, el *Miner*, de les mines, la *Maternitat*, fent referència al futur i la fertilitat i *l'Avantpassat*, mostrant la tradició i el passat. Finalment, encapçalant tot el conjunt, la figura del *Sembrador*, que recorda el món del cultiu de la terra i que representa la producció bàsica per créixer i avançar, base i punt culminant de tot.

Les al·legories i figures que omplen el monument belga tenen el seu paral·lel a les que trobem, ja esmentades, en l'obra catalana. Un clar exemple és la *Maternitat* o *Fertilitat* de Meunier, que mostra la dona que sosté en braços un nadó, acompanyada al costat d'un infant dempeus. Aquesta composició, de forma similar, també fou utilitzada per l'artista en el desaparegut *Monument à Emile Zola*²⁸¹. De manera especialment propera a aquestes, observem, al cementiri Père Lachaise de París, al Panteó de Joaquín María de Errazu, la *Caritat* de Miquel Blay. La *Maternitat* és també a l'obra barcelonina, acostant-se a l'al·legoria de la Medicina. És inevitable veure l'*Avantpassat* i no pensar en el mateix retrat del Dr. Robert. El *Segador*, l'*Obrer* o el *Camperol* catalans els relacionem amb els relleus *La Mina* i *La Indústria*, quedant resumits sota la forma del *Miner*, treballador incansable, a punt de prosseguir, que tant recurrent serà en moltes obres catalanes de l'època.

279 Destaca, entre elles, el relleu *La Moisson* (1894-1898), el guix del qual va ser exposat a la Société nationale des Beaux-Arts el 1895 (Bronzes conservats al Musée Constantin Meunier, Brussel·les, i al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers. Guix al Museu d'Orsay, París).

280 El 1901 Victor Horta havia presentat 5 possibles projectes i de fet el mateix Meunier havia plantejat també alguna opció en forma piramidal o circular. L'únic fet clar era que El *Sembrador* havia de ser la figura que centrés tot el conjunt.

281 Les peces en bronze del monument foren foses durant la Segona Guerra Mundial.

La importància de l'obra de Meunier queda palesa ja en vida de l'artista amb la seva participació en exposicions de renom a diverses ciutats europees amb el consegüent ressò internacional. Centrant-nos en el context concret que estudiem, a Catalunya, destaquem especialment l'Exposició Internacional de Belles Arts del 1907, dos anys després de la mort de l'escultor, on, a la sala XXX de la secció belga, se li dedicà un espai exclusiu per mostrar un total de trenta-vuit de les seves obres, com a mena d'homenatge pòstum. Aquest fet mostra l'admiració que en l'època es professà a l'artista, essent també el moment en què s'adquiriren algunes de les seves obres pel museu de la ciutat²⁸², i que mostren perfectament aquest interès de Meunier cap al món del treball molt més enllà del mateix gran conjunt que trobem a Brussel·les. La premsa no deixà de fer menció a la producció del belga, esmentant, també, a aquells artistes catalans que executaven peces que podien resultar paral·leles, com és el cas de Miquel Blay o del mateix Josep Llimona²⁸³.

282 Ens referim a *Minaire amb fanal* (1901), *Forjador* (1886) i *L'abeurador* (1889), avui al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

283 Tot acabant de parlar d'una de les obres de Meunier: «No muy lejos, un descargador de puerto contrae sus músculos pastados en fuerza y resistencia, como intermediario entre la tierra y los mares. Nuevo Atlas que ha soportado en sus espaldas todas las riquezas de los continentes y de las islas, aguardaba su monumento de verdad, en vez del imposible fabuloso; ya lo tiene, como lo tiene el *pudleador* á quien adoraría Vulcano, si este cojo no fuese un dios de adorno; como lo tienen todas las representaciones de los conjuntos heróicos que hacen posible la vida con su trabajo de fuerza inteligente. Todos ellos son hermosos y hermano de los millares de hombres que aquí trabajan como ellos, en mil faenas distintas, aguardando que los Llimona, los Blay, los Oslés ó los genios desconocidos que quizás florecerán dentro de poco, les levanten el monumento de su trabajo, muy hermoso, muy fuerte, altísimo y duradero.» (Utrillo 1907 p. 311).

5.2.2 Els infants dins l'obra de Llimona

Dins el primer capítol vinculat a la figura femenina hem parlat d'una de les etapes que històricament més s'han lligat a la feminitat: la maternitat. La primera de totes les etapes, però, és la infància, període al qual Llimona atorgà prou importància al llarg de la seva producció. Tant és així que no només la trobem formant part de conjunts més grans, com en el *Monument al Dr. Robert*, sinó que també trobem alguna peça dedicada a aquest moment



Amor a la Infància (cat. 141) en l'època (AFLI)

inicial de la vida. El monument més representatiu en aquest context és, com no podia ser d'una altra manera, *Amor a la Infància* (cat. 141), entès com a perfecte resum del sentiment que tenia cap als nens, captat a través d'un conjunt escultòric, el seu mitjà màxim d'expressió. Malgrat que cronològicament hi hagi peces anteriors, considerem la seva repercussió en tan alt nivell que el prenem com a punt de partida del present apartat.

5.2.2.1 *Amor a la Infància*

El juliol de 1916 a l'Escola del Bosc de Montjuïc s'organitzà un acte homenatge a Josep Llimona. L'agraïment cap a l'escultor tenia un doble motiu: d'una banda havia tingut un paper destacat dins la

mateixa creació del centre²⁸⁴; de l'altra, i amb més pes per l'acte públic, Llimona havia regalat un monument per situar-se als jardins de l'escola, que ja estava executant al llarg del 1913, quedant enllestit a inicis de 1914²⁸⁵. Encara que l'homenatge esdevingués el 1916, la col·locació de la peça, a l'abril del 1914²⁸⁶, es féu un temps abans de la inauguració de l'escola, el 14 de juny del mateix any²⁸⁷, acte públic en el qual l'escultor no pogué ser present²⁸⁸.

Si no haguéssim consultat la premsa de 1914 i haguéssim llegit només la de 1916, podríem haver confós el moment de la col·locació del grup, ja que el text no clarifica que la peça ja es trobés en el centre, sinó que, més aviat, indueix a fer pensar que fos un fet coetani al moment de l'homenatge, en què l'artista sí que fou present²⁸⁹. Desembolicant aquests encreuaments cronològics, ens centrem, ara, en l'obra. En ella observem una figura femenina sedent que s'acosta com fent un petó al cap d'una nena mentre allarga el braç i cap a una altra que llegeix. Ambdues

284 «En 7 de septiembre de 1911 se constituyó la primera comisión, que la formaron los concejales señores Morales Pareja, David Ferrer, Ignacio Iglesias y José Llimona, concediendo á esta comisión autonomía en todo lo referente á Escuelas de Bosque.» Vanguardia 1914d, p. 3.

285 «El escultor señor Llimona está terminando un grupo escultórico, alusivo á la enseñanza, con destino á la Escuela Municipal de Bosque, grupo que dicho artista regala al municipio» Vanguardia 1914a, p. 4.

286 «Ha quedado instalado definitivamente en las Escuelas del Bosque el grupo escultórico regalado al Ayuntamiento por su autor señor Llimona. La obra, como todas las salidas del cincel del gran escultor catalán, es una verdadera joya de arte.» Vanguardia 1914c, p. 3.

287 «Ayer tarde se efectuó la inauguración oficial de la Escuela del Bosque del Parque de Montjuich. (...) Después se trasladó la comitiva á la plazoleta en que se levanta el grupo escultórico, que su autor el eminente artista señor Llimona, individuo de la comisión de Escuela de Bosque, ha donado al Ayuntamiento, y que constituye una de las obras más hermosas que ha producido un maravilloso cincel y que bastaría para acreditarle, sino lo estuviese ya, como uno de los primeros escultores.» Vanguardia 1914d, p. 3.

288 «Dedicó un cariñoso recuerdo al eminente artista señor Llimona, autor del hermoso grupo escultórico que acababa de inaugurarse manifestando que por causas ajenas á su voluntad, no ha podido asistir al acto.» Vanguardia 1914d, p. 3.

289 «L'insigne escultor en Joseph Llimona acaba de realizar un acte de gran patrici, regalant a Barcelona un monument qu'es una esquisiteza del seu art. (...) Bona prova de que ha sigut ben interpretat y ben agrahit l'acte del nostre gran escultor, es la festa ab que's delebrà'l diumenge passat la entrega del monument en la placeta del Parch Municipal, hont li donà oficialment las gracias l'Alcalde en nom de la població y hont li prodigaren llurs felicitacions les distingides persoanlitats allí reunides, especialment los mestres d'aquella Escola y més encara'ls alumnes, que l'ompliren de flors i festes. Ab sincera emoció anà rebent l'artista les demostracions d'agrahiment y de simpatía, que posaren en sos llavis paraules eloqüentíssimes, ab promesas de noves mostres d'amor a la nostra Barcelona.» Il·lustració Catalana 1916c, p. 2.

resten dempeus. Una tercera nena, que sembla una mica més gran que les altres, seu a terra. D'aquesta darrera figura existeixen diverses versions com a peça a part, sola i en petit format, que es conserven a diverses col·leccions, en bronze²⁹⁰ (cat. 089). Actualment els alumnes de l'Escola del Bosc encara gaudeixen de la presència de l'art de Llimona a través de les seves figures, tot i que el pas del temps ha fet que l'estat del monument no sigui el més desitjat, havent-se trencat, fins i tot, algun fragment.

El conjunt *Amor a la infància* va més enllà. El 8 de febrer del 1914 apareixia a la portada de la revista *Il·lustració Catalana* una fotografia d'un monument de l'escultor sota la llegenda «A una benefactora de la infància» en què només es diferencia del grup de Montjuïc perquè, encapçalant tot el grup, trobem un bust d'una figura femenina d'avançada edat. Algunes imatges conservades en què observem el bust ens mostren la gran qualitat del retrat, envoltat d'un important grau de realisme. Malgrat les investigacions, encara no hem pogut ubicar-la o, si més no, saber on es va trobar en el seu temps, tot i que hem trobat una altra peça vinculada que ens pot donar algunes pistes. Poc abans de la publicació de la citada peça, el 5 de gener del 1914, *La Il·lustración Artística* mostrava l'esbós d'una futura obra (cat. 138) amb el peu

«Boceto de un monumento dedicado a la fundadora del convento de Carmelitas de la ciudad de Vich, obra de José Llimona»²⁹¹

Tot i que el text no sembla aclarir-nos massa, si observem bé la fotografia veurem que, en realitat, sembla tractar-se d'un esbós força similar a la composició d'*Amor a la infància*, amb alguns

290 Es conserva una al fons del MNAC (provinent de la Col·lecció Plandiure) i una al Museu Deu de El Vendrell. Aquesta darrera va ingressar al museu el 1968 provinent de la Galeria Tovar i és titulada *Tristeses*.

291 *Il·lustración Artística* 1914a, p. 36.

casos pel que fa a les nenes i on, en lloc de la tendra figura maternal, observem la imatge d'una monja que, en aquest cas, resta mirant cap endavant. Anteriorment a tot això, el 1906 trobem la publicació de dues fotografies de dos punts de vista d'un esbós per un monument destinat a Argentina. L'esbós en qüestió no és altre que el conjunt *Amor a la Infància*. Amb tot, no hem trobat la ubicació exacta del mateix, que ens figurem que acabà per erigir-se²⁹².

Buscant un referent coetani dins l'escultura catalana tornem a Miquel Blay per parlar del grup *La Lectura*, també monument públic, on tres nens envolten un llibre que evoca l'aprenentatge que ha de ser la base de la seva educació. Originalment el conjunt fou creat com a fragment del *Monument a José Pedro Valera*, inaugurat el 18 de desembre de 1918 a Montevideo, els guixos del qual es daten del 1913, i que corresponia a la representació de l'al·legoria de l'Educació, nom amb el qual també es coneix el grup. Aquest fragment va ser reproduït el 1952, i es col·locà al Passeig Miquel Blay d'Olot, servint com a homenatge per l'artista nascut en aquesta localitat²⁹³.

5.2.2.2 *La Primera Comunió*

Com hem vist, la creació d'*Amor a la Infància* es va anar allargant en el temps, des dels primers esbossos del 1905 fins a les darreres reproduccions definitives, del 1914. Anteriorment Llimona ja havia treballat altres peces en què la presència dels nens esdevindria bàsica. Fem referència, especialment, a *La Primera Comunió* (cat. 047).

La peça, titulada en origen *La Comunió*, transmet l'essencialitat religiosa de bona part de la producció llimoniana però, en aquest cas, amb l'afegit de fer-ho fora de la representació de personatges bíblics o sants. Les nenes semblen ser representades en el just moment en què una acaba de rebre el cos de Crist i resta enrere reflexiva, com resant, i l'altra s'inclina endavant a l'hora de rebre el sagrament. En alguns moments s'ha fet referència a la plasmació de les diferències de classe social entre les dues nenes, degut especialment al fet que una d'elles du una medalla i una corona de flors mentre l'altra resta sense complements a part del vel²⁹⁴.

La presentació de la peça per part de Llimona en el context de la Tercera Exposició del Cercle Artístic de Sant Lluç va suposar un gran èxit per l'escultor, essent de les obres més valorades en els

292 Ilustración Artística 1914a, p. 36).

293 Blay 2001 p. 134.

294 «La descripció del grupo es fácil: dues noyes agenollades devant la barana del presbiteri al moment de rebre la sagrada forma. La una, vestida pobrement, ja la ha rebuda y s'enretira ensimismada, y la altra, vestida ab luxo, encare ab la tovallola entre mans, allarga lo coll, adelanta lo cap y obra los llabis com hipnotisada per la atrayent partícula. Axó es lo que's veu en aquelles figures (representades de mitg cos en amunt); are, lo que fan sentir, ja es més difícil explicarho.» Veü 1897, p. 76.

darrers temps, arribant-se a considerar, per algun crític, com la peça clau de tota la mostra²⁹⁵. Els experts no podien evitar fer comparacions entre artistes i respecte a mostres passades, és així com recordaven el lloc privilegiat d'*Els Primers Freds* de Miquel Blay de la primera mostra dels socis²⁹⁶, i que ara era substituït per l'obra de Llimona.

«Are, donchs, En Miquel Blay haurá de cedir lo primer lloch que ocupaven los *Primers Frets* al grupo *La Comunió*, que resultament, senyalám com la obra mes capdal que ha produhit la moderna escultura catalana.»²⁹⁷.

Posteriorment, el 1901, va presentar el grup, tot i que fora de concurs, a l'Exposició de Belles Arts de Madrid, confirmant la seva fama arreu de l'estat espanyol²⁹⁸, on la presència dels artistes catalans fou més que destacada²⁹⁹. L'exemplar va ser adquirit per 8.000 pessetes pel comte de Lavern, Pere Grau i Maristany, qui encarregaria a l'artista un dels seus destacats monuments funeraris³⁰⁰. Sembla

295 «Confessém desseguida que no es perque lo conjunt de la esposició sia de un tó superlatiu may vist, no (en la esposició hi ha de tot: desde les obres sólides y d'esforç extraordinari, que han fet los socis més reputats, á les obres insignificants y deficientes que han fet aquells socis que aspiren á artistes ó 's planten á aficionados); sino perque, presidint la manifestació, hi ha una escultura, obra original d'En Joseph Llimona, que ja la sentim gambejar enllá del Pirineu, conquistant fama al seu autor y renom al art de nostra patria. (...) Aquí no tenim memoria de cap obra d'art que'ns haja fascinat tan de sobte y tan completament com aquest grupo que l'autor titula *la Comunió*, y per axó no recordém tampoch haver agafat may la ploma com avuy, de tan bona gana, pera comunicar nostra impresió als llegidors de LA VEU.» Veü, 1897, p. 76 .

296 Com hem dit anteriorment, Miquel Blay havia presentat *Els Primers Freds* a la Primera Exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc, el 1893 a la Sala Parés. En aquesta mostra Llimona havia presentat una imatge de Santa Paula, una de Sant Joan (ambdues en marbre), una Puríssima i un retrat en bronze.

297 Veü 1897, p. 76.

298 «Llimona presenta una escultura en mármol delicadísima con el título «La comunión». La presenta fuera de concurso; no quiere ir á la lucha, pues comprende que una segunda medalla á su obra no le dejaría satisfecho. En Cataluña ha conquistado un nombre, su reputación es envidiable y todos sabemos que es un artista de talento que ha llegado con su propio esfuerzo muy adelante, y de quien el arte espera muchísimo.» Altada 1901.

299 Altres dels artistes catalans que hi participaren foren Santiago Rusiñol, Joaquim Mir i Enric Clarasó.

300 Ens referim a *L'Àngel de la Fe aconsolant la Desolació Humana*, al Cementiri d'El Masnou. Veure l'apartat sobre els monuments funeraris.

que el comte s'avançà a altres possibles compradors que la volien oferir a la reina Maria Cristina³⁰¹.

L'èxit de la peça va facilitar que es creessin força reproduccions. El 1902 la casa Hoyos, Esteve i Cia va realitzar un gran nombre de peces en terra cuita policromada tant del grup com de les figures per separat, motiu pel qual avui trobem tantes versions a museus i col·leccions privades, amb diversos acabats policroms.



La Primera Comunió (Museu del Modernisme de Barcelona) versió de les comercialitzades per la Casa Hoyos Esteve i Cia (cat. 047b)

La particularitat de *La Primera Comunió* és que tot i que temàticament podria resultar una peça de tipus realista, Llimona tingué la gran capacitat de transformar-la en una obra impregnada d'idealisme cristià i aires de simbolisme. Els acabats, el tractament de les robes i cada una de les diverses textures assolides amb el gran domini de la talla en marbre, fan que es tracti d'una peça superior. Els detalls desfets que ens conviden a parlar de l'*sfumatto* en determinades parts del grup apropen el treball realitzat a altres obres de l'autor que desprenen delicadesa i evanescència en cada mil·límetre de la pedra. El tractament dels vels, així com la mateixa actitud de cada una de les nenes, ens evoca un delicat moviment que dota l'obra d'un bon ritme. Els contrastos entre els diversos acabats, veient en alguns casos el rastre de les eines, donen més vitalitat al resultat final. Tot i representar en aparença un moment concret de la celebració religiosa, el conjunt acaba fugint de l'anècdota per anar més enllà, transcendint de la imatge que ens apareix al davant. El marbre, com dèiem, ajuda a donar aquest efecte que fa la peça especial. Aquest fet queda comprovat quan observem les versions comercialitzades amb els diversos acabats policroms, on es perd part de la força que ens transmet la peça original.

És la vestimenta amb els seus complements la que s'encarrega de donar el sentit més religiós de l'esdeveniment, diferint del conjunt llimonià en què les nenes, a més, insinuen trobar-se recolzades en una mena de banc, evocant el context eclesiàstic.

Eusebi Arnau creà alguna obra on trobem la imatge dels nens i la religiositat. Destaquem el cas

301 ««Aquesta mateixa obra –diu Llimona-la vaig exposar, després a Madrid, i la volien adquirir uns particulars per tal d'ofrenar-la a la reina donya Maria Cristina. Però el comte de Lavern s'avançà i la va adquirir per 8.000 pessetes.»» Benet 1934, p. 115.

d'*Ave Maria*, del 1891, on veiem un parell d'escolanets que canten mentre sostenen unes partitures. Però queda clar que aquest exemple se situa perfectament dins unes característiques realistes, encara allunyades del simbolisme que, els mateixos anys, Llimona ja començava a desenvolupar.

5.2.2.3 *Jesús i els Nens*

Malgrat que posteriorment ja ens dedicarem a parlar en exclusivitat dels relleus, per l'especificitat temàtica esmentem aquí el relleu executat pel Col·legi d'Orfes Pobres de Sant Julià de Vilatorrada, actualment anomenat Col·legi de la Mare de Déu del Roser (cat. 087).

La història d'aquesta institució s'inicia amb la figura de Josep Puig i Cunyer –personatge que dona nom a l'avinguda on es troba l'edifici-, qui va passar els darrers dies de la seva vida en aquesta vila, a la finca del seu cunyat Don Francisco de P. Benessat. Puig i Cunyer,

«no content en haverhi creat una colònia de forasters (en qual empresa l'ajudà eficaçment D. Frederich Benessat) llegà en son testament una quantitat molt respectable per fundarhi una Institució en alt grau beneficiosa pel país, com es aquest Colegi d'Orfens pobres y Granja agrícola, tot d'una pessa, que desd'alguns anys està funcionant y qu'ara ha tingut digne coronament ab l'inauguració de l'Iglesia»³⁰².

La importància del projecte rau en el fet que anava destinat a la formació dels nens com a pagesos per tal que aprenguessin a progressar dins el món de l'agricultura fent possible la prosperitat de la societat³⁰³.

302 *Il·lustració Catalana* 1904b, p. 467.

303 «volgué son fundador que fos un Asil d'orfens pobres de pagesos y un colegi hont se'ls ensenyés agricultura de manera que'n sortissen sent més pagesos que llurs pares, ab conexements y experiència per millorar progressivament l'explotació de les terres, trayent de mica en mica'l rutinisme de la nostra pagesia, portanthi per aquest medi avensaments y perfeccionaments qu'haurían de contribuir per forsa a sa crexent prosperitat.» *Il·lustració Catalana* 1904b, pp. 467-468.

Malgrat que l'edifici es comencés a utilitzar a partir del 1897, data que trobem inscrita a una de les façanes de l'edifici, la capella de l'església fou consagrada el juliol de 1904. L'encarregat de la projecció i la direcció de la construcció de l'edifici fou l'arquitecte Manel Vega i March (Granollers, 1871 - Barcelona, 1931), qui l'executà amb un clar sentit neogòtic, amb grans finestrals, contraforts a l'exterior i una gran rosassa que recorden l'estil medieval. A la façana de la capella, al timpà de l'arc ogival que fa de porta, trobem el relleu de Llimona, amb una iconografia totalment vinculada a la funció del col·legi i evidenciant el pensament religiós de la institució: *Jesús i els Nens*. A la part inferior del relleu, un breu text ens introdueix a tot el sentit del conjunt: «Deixeu que se m'acostin els infants», extret de l'evangeli de Sant Mateu³⁰⁴. Frase, relleu i edifici desprenen un mateix objectiu que és un perfecte resum de l'amor cap als infants que també hem observat en estudiar el projecte que envoltava l'Escola del Bosc de Montjuïc i el seu *Amor a la Infància*.

En el relleu, Jesús, amb un nimbe en forma de rajos de llum i mig sedent, posa les mans sobre un dels nens mentre n'abraça un altre. La resta de nens i nenes l'observen, escoltant la seva paraula. El fet que alguns dels nens duen barretina, a més de l'entorn natural que s'endevina en l'obra, afegeix dosis d'apropament tan físic com simbòlic a l'entorn pagès i català de la realitat del conjunt arquitectònic, tenint en compte que una de les funcions de l'escola era la de Granja Agrícola. De la peça també es desprèn la gran capacitat de Llimona en treballar en el camp del relleu. El gran domini tècnic queda mostrat en veure com l'escultor evoluciona des del baix relleu, amb tractaments difuminats i ben evanescents, fins a l'alt relleu en la figura del nen que resta en braços de Crist, més proper a nosaltres, i que surt de la imatge de forma quasi completa.

304 «Portaren a Jesús uns nens perquè els imposés les mans i pregués per ells, però els deixebles renyaven els qui els havien portat. Jesús digué: «Deixeu venir els nens, no els exclogeu: el Regne del cel és dels qui són ells». Després els imposà les mans i se n'anà.» St. Mateu 19, 13-15. *Nou Testament* 1990 (Hem de tenir en compte que depenent de l'edició la traducció podrà tenir algunes variacions en quant a certes paraules).

5.2.3 El catalanisme i la importància de les institucions

Més enllà de l'àmbit artístic, Llimona destacà en el terreny de la política, arribant a ésser escollit regidor de l'Ajuntament de Barcelona per la Lliga Regionalista. D'altra banda, si les dues grans premisses del Cercle Artístic de Sant Lluc eren Fe i Pàtria, podríem dir, de fet, que l'escultor també quedava ben identificat amb aquest lema. Així doncs, si el *Monument al doctor Robert*, més que ser un homenatge personal acabà essent l'homenatge a tot el poble català, no seria l'únic cop que Llimona plasmaria de manera més o menys directa aquest sentiment per la seva terra a partir de la representació al·legòrica de Catalunya o de Barcelona.

La primera obra on observem aquesta presència és justament una de les més antigues realitzades



Detall de *Les Recompenses*, *Arc de Triomf*

per l'escultor. Amb només vint-i-cinc anys, entregava un dels seus primers encàrrecs més importants, un dels relleus del barceloní *Arc del Triomf*³⁰⁵, titulat *La Recompensa*. Plenament vinculat a la seva primera etapa, els personatges adquireixen unes formes més robustes i classicistes, en un moment en què l'artista encara no havia evolucionat cap al que seria el seu llenguatge més personal dins ja de l'escultura pròpia del simbolisme. A la peça trobem la representació de *Barcelona* mostrada com a una figura femenina entronitzada que centra tota la composició, agraint als participants de l'Exposició Universal la seva presència al certamen, entregant-los les recompenses corresponents³⁰⁶.

305 Un altre dels encàrrecs que va rebre en aquest primer moment va ser uns relleus que van ser col·locats al Gran Teatre del Liceu però que, malauradament, es van perdre.

306 A la part oposada del monument trobem un altre fris realitzat en aquest cas per Josep Reynés, on també trobem la figura al·legòrica de Barcelona centrant la composició. Amb tot, l'obra mostra un aire més proper a les formes afrancesades. De fet, hem de dir que tot i que Reynés va tenir com a mestres als germans Vallmitjana, igual que Llimona, es va formar també a París, al taller de Carpeaux. La influència de l'escultor francès queda clarament plasmada a l'esmentada al·legoria, que s'observa especialment en el rostre somrient i els drapejats.

5.2.3.1 Catalunya i les Ciències

L'any 1912 Josep Llimona realitzà una representació al·legòrica de Catalunya. Poderosa, sàvia i de nou entronitzada, és acompanyada per quatre figures més: les Ciències. L'objectiu de *Catalunya i les Ciències* (cat. 129a) era encapçalar la sala de lectura de la Biblioteca de Catalunya, situada en els seus orígens a una de les dependències del Palau de la Generalitat³⁰⁷, lloc on es va situar inicialment l'Institut d'Estudis Catalans³⁰⁸. L'encarregat



Esbós de *Catalunya i les Ciències* en una fotografia d'època (cat. 129) (AFLI)

de dur a terme la remodelació de les estances que havien d'ocupar la Biblioteca fou l'arquitecte Puig i Cadafalch, actuació, però, que no s'ha conservat³⁰⁹. Francesc Fontbona, un cop hagué consultat els documents que resten de Puig i Cadafalch, va concloure que inicialment l'arquitecte no devia haver previst l'obra de Llimona en la decoració de la Sala de Lectura³¹⁰. En tot cas, les obres entorn d'aquesta quedaren iniciades el 1911, essent totalment finalitzada i inaugurada, l'estança, el 28 de

307 «S'assignà a la Biblioteca part de la segona planta i de les golfes del cos del carrer de Sant Sever del Palau de la Generalitat, seu de la Diputació de Barcelona, la qual impulsava tota l'obra de l'Institut.» Fontbona 2009, p. 3.

308 La història de la Biblioteca Nacional de Catalunya va unida a la de l'Institut d'Estudis Catalans, ja que els seus orígens es troben en la biblioteca de l'IEC la que es transforma, sota el nom de Biblioteca de Catalunya, inicialment «Biblioteca Nacional Catalana», en una biblioteca d'investigació i, el més important, en una biblioteca pública. De fet, un dels primers grans objectius de l'IEC havia estat la creació d'una biblioteca.

309 «El disseny fet per Puig i Cadafalch a la sala de lectura de la Biblioteca va ésser bastant eclèctic, en el sentit més literal de la paraula, i barrejava elements que podien anar des de reminiscències clares d'aquell medievalisme més nord-europeu que mediterrani, típic del Puig i Cadafalch modernista –per exemple, a les cobertes a dues aigües de la sala-, fins a l'extrema simplicitat de disseny de les cadires per als lectors –algunes de les quals encara estan en ús actualment-, que n'emparenten l'autor amb un esperit creatiu i funcional europeu semblant al de Van de Velde. Cal subratllar que el fet que aquesta obra de restauració feta per Puig no s'hagi conservat ha provocat que hagi passat molt desapercebuda en la bibliografia sobre l'arquitecte, malgrat l'alta significació social que aquella reforma presentà.» Fontbona 2009, p. 4.

310 «Pel que he pogut veure entre els papers de Puig i Cadafalch, ara a l'Arxiu Nacional de Catalunya, l'arquitecte col·locava, en els primers croquis de l'agencament de l'Institut –com a únic element decoratiu sumptuari-, en un altre pany de paret, dues altes columnes que emmarcaven una mena de retaule inconcret, coronades cada una d'elles per sengles figures al·legòriques gràcils dedicades genèricament a una Diana d'Empúries i a un Apol·lo de Tarragona. No consta que aquestes figures passessin d'ésser un simple croquis sense entrar en detalls, fet de la mà de Puig mateix, al capdamunt de les columnes perfectament dibuixades.» Fontbona 2009, p. 10, consultant els plànols i esbossos de Josep Puig i Cadafalch, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès (núm. F. 737, U. Instal·l. 2637, extret).

març de 1914. Cap al novembre de 1912 l'estat de les obres de Llimona era prou avançat i ja van ser publicats l'esbós de l'obra i els croquis d'alguns detalls³¹¹, que ja havia iniciat durant l'agost del mateix any³¹². El fet d'ocupar aquest lloc preeminent dins la sala reforçava el seu sentit simbòlic, confluència de cultura, llengua, estudi i identitat nacional.

L'èxit de la Biblioteca quedà palès en veure que a mesura que anaven passant els anys, hi havia més adquisicions fins al punt que l'espai inicial va anar quedant petit. Finalment, el 1931 l'Ajuntament de Barcelona va cedir l'edifici de l'antic Hospital de la Santa Creu que havia tancat les seves portes el 1928. El trasllat de la biblioteca s'allargà durant la Guerra Civil, no essent oberta fins al 1940, i sota el nom de Biblioteca Central, amb unes importants limitacions de funcionalitat a causa de les repressions franquistes. El conjunt escultòric de Llimona també fou traslladat, amb la particularitat que no va ser tornat a muntar, sinó que s'emmagatzemà a una habitació de la Casa de la Convalescència, on s'ubica l'IEC. Fos per la manca d'un espai considerat suficient o per altres factors, el destí de les peces semblava que era quedar en l'oblit. Als anys vuitanta, quan les intencions de la seva recuperació

semblaven més clares, fou la falta de recursos la que impedí dur-la a terme³¹³. L'any 1997, amb motiu del norantè aniversari de l'IEC, es mostraren dues de les figures que formen part de la composició llimoniana a una exposició commemorativa. Amb tot, després que les cinc peces fossin restaurades, des de l'any 2000 van quedar mostrades a terra i per separat al vestíbul de la institució. Les seves siluetes es podien entreveure rere una porta de vidre, des del pati de la Casa de la Convalescència. Tot i existir el projecte de situar-les de nou en forma de frontó

311 Veu 1912c, p. 5.

312 «L'eminent estatuàire del monument al doctor Robert, en Joseph Llimona, treballa actualment en un grupu magnífich de cinch figures de gran tamany, que ha de rematar un dels portals que capsalen la gran sala de lectura de la nova Biblioteca de Catalunya, al Institut d'Estudis Catalans. La obra den Joseph Llimona es de una grandiositat y d'una dolçura profunda, y en ella l'artista encarna en imatges de la més bella feminitat, el símbol de la Catalunya renaixenta y les ciències al volt seu.» "Esculptures den Joseph Llimona" Veü 1912a, p. 2.

313 «"Sabíamos hace tiempo de la existencia de las esculturas –explicó ayer a este diario Manuel Castellet, presidente del Institut-, y en 1980, cuando se llevó a cabo una primera rehabilitación del edificio, se pensó en recuperarlas, pero parece que no hubo medios económicos para hacerlo." Castellet añadió que, con el nuevo proyecto de reforma de los locales, que debe iniciarse el año próximo, se prevé colocar el conjunto en un lugar visible, en principio también como frontón de una de las entradas, todavía por decidir.» Piñol 1997, p. 48.

al mateix vestíbul on es trobaven, el fet no va ser efectiu fins a la seva reinauguració, el 15 de desembre de 2009, en un acte presentat per Francesc Fontbona³¹⁴.

En contraposició a l'al·legoria de Barcelona de *l'Arc del Triomf*, propera a l'etapa de formació de l'artista, en aquest cas trobem un llenguatge que ha passat pel filtre del simbolista, anant fins i tot més enllà, amb formes molt més suaus i etèries, plenes de sinuositat i melancolia, però representant-se també com a una imatge serena, conscient i orgullosa de la seva pròpia representació. La cronologia i el context l'apropen, de fet, a un pensament que porta aires de noucentisme. Un bon exemple paral·lel a aquesta figura, tot i que una dècada i mitja anterior, el trobem amb la *Barcelona*³¹⁵ d'Eusebi Arnau (1897, Museu Nacional d'Art de Catalunya) o amb la del Relleu del fris de la Casa de la Lactància (1910, Gran Via de les Corts Catalanes, Barcelona) del mateix escultor, aquesta darrera més propera. Tot i que en el primer cas es tracta d'un bust, l'actitud de la figura femenina, igual que en el relleu, mostra la mirada baixa, com si observés la ciutat als seus peus, tal com trobem també a l'obra de Llimona. La *Catalunya* llimoniana semblava observar, des de la distància on se situava, els seus propis fills, orgullosa de veure la seva evolució i creixement.

5.2.3.2 Les Arts i les Ciències dins l'obra llimoniana

A banda i banda del conjunt *Catalunya i les Ciències*, trobem quatre figures més que queden resumides com a les *Ciències*. Malgrat això, en alguna ocasió se les ha presentat com a Catalunya envoltada de les lletres, les ciències i les arts³¹⁶, fins al punt que en determinats moments ens acaben situant quina figura representaria alguna d'aquestes idees³¹⁷. Més enllà del fet, que resulta ser pràcticament anecdòtic, la importància de la presència d'aquestes figures, les *Ciències*, queda entesa en observar un dels objectius bàsics d'aquesta Biblioteca de l'Institut, que era respondre a la necessitat de crear una base bibliogràfica «que fos al mateix temps museu de les lletres catalanes i l'arsenal en què poguessin armar-se els nostres investigadors per a col·laborar al moviment internacional de la ciència»³¹⁸.

314 Fontbona 2009.

315 La peça havia de formar part del projecte del *Monument a Rius i Taulet* presentat amb Puig i Cadafalch i que guanyà un accèssit. Malgrat no guanyar el concurs, l'Ajuntament de Barcelona, aconsellat pel jurat, va adquirir el bust per destinar-lo al Museu de la ciutat.

316 Ho trobem tant al Butlletí de l'IEC (<http://www.iecat.net/butlleti/109/actiu.htm>) com a algun article publicat en els moments en què es plantejava la seva recuperació (Piñol 1997, p. 48).

317 «han sido limpiadas para ser exhibidas en la muestra del IEC, que se inaugurará la próxima semana. La que parece simbolizar las artes estará en la parte de la exposición dedicada a la represión franquista, y por ello se ha dejado simbólicamente dentro de una estructura de madera y ha sido limpiada sólo parcialmente. La otra estatua femenina, que representa la ciencia, lleva un jarrito en la mano y ha sido completamente restaurada.» Piñol 1997, p. 48.

318 Butlletí 1914, p. 5.

Podríem considerar aquestes figures com unes de les més delicades i brillants executades per Llimona³¹⁹. La bellesa sorgeix dels seus rostres i les seves mans, des dels plecs de les robes fins a la nuesa dels seus cossos purs, fet que observem gràcies al bon estat de conservació que mantenen.

La figura que resta a la nostra esquerra, aparentment una més com qualsevol altra, crida la nostra atenció pel que fa a l'execució de la mateixa. Dins el seu context original, o en el que ara es troba, res faria que especialment destaqués, però en tenir l'oportunitat d'observar-la abans de la seva recol·locació definitiva, a peu pla, vam poder veure el que semblava una altra escultura. A la part lateral i posterior de la peça, observem formes indefinides, inacabades, com si es tractés d'un dels grans *Esclaus* de Miquel Àngel, que encara no han acabat de sorgir de la pedra on s'amaguen, mig atrapats. Aquest treball d'inacabat a una zona de l'obra que mai s'hauria d'haver vist, fa palès el procés creatiu, el rastre de les eines utilitzades, els cops donats a la pedra, el treball directe, com si poguéssim sentir la ruta de les seves mans a través del camí i la força de les seves eines.

La disposició de les figures en diverses posicions, però responent a una mateixa bellesa, crea un ritme dinàmic, com si es tractés d'una mateixa figura en diferents moments, assolint una sensació de moviment contrastat, com d'una mateixa imatge en dues actituds contraposades, com a mena de seqüència.

Justament la figura dempeus que més hem comentat resulta ser destacada per haver estat utilitzada en dues altres obres: una placa dedicada a Charles Deering (cat. 152), i una peça dedicada a l'actriu francesa Sarah Bernhardt (cat. 172). La placa a Deering, regalada a l'americà pel poble de Sitges, va estar suposadament perduda durant temps fins que vam saber que havia acabat als Estats Units, portada després de la tornada de Deering a Miami, conservant-se actualment al Deering

319 La premsa de l'època recull l'admiració cap a la creació del conjunt: «S'està acabant definitivament el magnífich grupu escultòrich de Catalunya y les Ciències, que en Joseph Llimona acaba de fer pera la decoració del capsal del gran saló de lectura de la biblioteca de Catalunya que aviat serà oberta al públich en el local adjunt al del Institut d'Estudis Catalans. En el nostre vinent número, probablement tindrem ocasió d'oferir als nostres lectors qualques reproduccions d'aquesta soperba obra d'esculptura, indubtablement una de les més belles que ha sortit de les mans del eximi artista. En Llimona ab aquest nou treball, ha donat una prova magnífica de la seva potencia artística, y es més de alegrarnos en aquest cas en que l'obra ve destinada a presidir un lloch públich com es la nostra biblioteca Nacional.» Veu 1912b, p. 3

Estate at Cutler. En ella encara hi podem llegir: «LA VILA DE SITGES A SON FILL ADOPTIU CARLES DEERING 23:AGOST:1916», i hi observem la figura femenina en forma de relleu, amb la part superior del seu cos exempt, mentre que la part inferior resta fosa amb la placa. Pel que fa a l'obra dedicada a Sarah Bernhardt, qui havia actuat diverses vegades a Barcelona, la coneixem per fotografies d'època, i desconeixem la seva ubicació actual. A la peça, la mateixa figura sembla sobresortir de la pedra, creant un gran contrast entre la finesa de l'acabat a la part davantera i la rudesia del material no polit a la posterior. A la part inferior, una petita inscripció on llegim «BARCELONA A SARAH BERNHARDT M MCMXXI»³²⁰. L'escultura fou entregada a l'aclamada actriu el 28 de maig del 1921³²¹.



A Sarah Bernhardt (abans i després de posar la inscripció dedicada a l'actriu) (cat. 172) (AFLI)

320 Curiosament, en el fons familiar, es conserva una fotografia del moment previ a la inscripció i una del moment posterior.

321 «Ayer tarde tuvo efecto en el despacho de la Alcaldía el acto de entregar a la eminente artista francesa Sarah Bernhardt una escultura, obra del señor Llimona.

Acompañaron al alcalde en la ceremonia los concejales señores Nicolau, Massot, Puig Esteve, Montons, Coll Rodés, Gambús, Guarro, de Rull, Sabater y Capdevila; el poeta don Apeles Mestres; los actores Enrique Giménez y don Joaquín Montero; las actrices soña Emilia Baró, doña Matilde Chalart, doña Esperanza Ortiz, doña María Vila y señorita Josefina Tapias; el administrador del teatro Romea, señor Canals; el actor señor Torelló, el autor dramático Adrián Gual; el cónsul general de Francia M. Filippi, y el presidente dela Cámara de Comercio Francesa M. Ges.

Hecha por el alcalde la presentación de los invitados, en un breve parlamento ofreció la escultura, que, dijo, era una simbólica alegoría de los primeros años de la vida de arte de dicha eminente actriz, presagio de su futuro destino. Le rogó la recibiera como tributo de admiración a su excelso arte, y de la que sienten los catalanes por la nación francesa.» Vanguardia 1921a, p. 5.

Reprenem de nou el *Monument al Dr Robert* per la seva riquesa iconogràfica, ja que en ell apareixen algunes al·legories d'arts i ciències. A la zona en bronze, responent a la seva faceta professional vinculada a la política, entre els diversos personatges del poble trobem també la presència d'unes figures que ens parlen de la cultura com a element intrínsec de la terra i el poble català: una al·legoria de la *Poesia* –mostrada a partir de la figura d'un jove amb una branca de llorer a la mà- i la *Música*. La *Música*, com hem vist amb anterioritat, no du cap atribut que parli de què representa. És ella, per ella mateixa, amb el vol de les seves robes -tot i que està mig nua- que se li aferren a la pell i juguen amb el vent, les que semblen moure's al ritme de la imaginada música barrejada amb l'aire³²².



Detall del *Monument al Dr. Robert*

Contrasta amb la resta de personatges, no només per ser l'única figura femenina al bloc de bronze i ser més musculada que la resta de les dones llimonians, sinó perquè és pràcticament l'única que no sembla relacionar-se amb ningú altre.

Al bloc de pedra, atenent la seva faceta com a metge, trobem «*La Ciència escampant consols y coneixements als desvalguts y estudiants*»³²³. Malgrat que la seva tipologia respongui a la d'una maternitat, les interpretacions més vàlides són les que la identifiquen amb la idea de la *Medicina* o la *Clínica* o de manera més general, la *Ciència*. La figura, a més d'estar pendent de la nena que es recolza a la seva falda, crida l'atenció de sis nois a la seva dreta, sis estudiants que aprenen de la seva pràctica i saber, recordant la formació del gran metge barceloní. La Ciència, sense cap atribut més que els personatges i l'escena que protagonitza, es mostra

322 Trobem altre representacions prou properes al període i amb característiques similars. És el cas de *La música* d'Alphonse Mucha (1989, estudi per a la sèrie dels quatre plafons decoratius *Les arts*, Mucha Trust, Praga). En aquesta pintura veiem que és el ritme que es desprèn dels cabells i les robes de la noia, al mateix temps que el seu moviment lleuger, evanescent i harmoniós, el que ens dóna aquesta mena de musicalitat, tot i que també va acompanyada per un fons d'ocells que ens la podrien suggerir. En el camp escultòric destaquem el *Monument funeràri de Jean-Jacques Rousseau*, d'Albert Bartholomé (1910, Pantheon, París), on trobem diverses al·legories, una de les quals és la *Música*, representada llegint unes partitures i cantant. En el cas català destaquem dos treballs escultòrics d'Eusebi Arnau, tots dos vinculats a l'àmbit arquitectònic: les figures femenines que es troben a l'hemicicle de l'escenari del Palau de la Música Catalana, obra que realitza juntament amb Lluís Bru i que acaben representant a «dieciocho damas que, procedentes de Oriente y Occidente, de los tiempos pretéritos y presentes, tocan sus instrumentos. Es la metáfora de la Orquesta Universal, símbolo de la intemporalidad de la música.» (Muntada i Sala, 1991) i la que trobem com a relleu decoratiu a la Casa Heribert Pons (1907-1909, Rambla de Catalunya, 19-21, Barcelona), acompanyada d'una lira, com a atribut que la identifica, sovint lligada amb la representació d'una música culte allunyada més d'aquella més popular, i, per tant, més convencional, i que observem al costat de les al·legories de la *Pintura*, l'*Escultura* i l'*Arquitectura*.

323 Il·lustració catalana 1910b.

segura, serena i alhora transmet dolcesa i amabilitat, qualitats necessàries en els professionals de la medicina, com el Dr. Robert.

Després d'aquestes referències sobre les arts i les ciències, volem destacar encara una darrera obra vinculada a les al·legories envoltades d'un sentiment d'identitat nacional. La peça, com ja hem vist en el cas del *Monument al Dr. Robert*, també visqué el seu propi patiment. Parlem del relleu que trobem com a pedestal al *Monument a Rafael Casanova* (cat. 151).

Rosend Nobas va fer l'escultura de Casanova pel Saló de Sant Joan, cap al 1888, en paral·lel a l'encàrrec de set escultures més que representaven altres personatges de la història de Catalunya, entre les quals es trobava el destruït retrat de *Ramon Berenguer 'el Vell'* de Llimona (cat. 016). El 1914, amb motiu del segon centenari de la caiguda de Barcelona davant les tropes de Felip V, l'estàtua de Nobas fou traslladada a la cruïlla de Ronda Sant Pere amb el carrer Alí Bey, lloc aproximat on va caure ferit Casanova. Després d'ésser col·locat sobre un pedestal provisional, s'afegí el definitiu amb un relleu realitzat per Josep Llimona on apareixen dues dones representant la imatge de Catalunya que allarga una mà com reconfortant tot el Poble Català³²⁴. La peça és executada amb gran domini tècnic. En ella veiem com les dues figures sorgeixen de la pedra fins al punt que, la que resta ajaguda, sembla sortir gairebé del bloc, en forma d'alt relleu, creant un gran moviment i fugint del marc rectangular que, en principi, semblava limitar-les.



Monument a Rafael Casanova, de Rosend Nobas amb peanya de Llimona



Detall de la peanya del *Monument a Rafael de Casanova* (cat. 151)

324 «Aquella matrona, que simbolitza l'esperit de Catalunya, amb la mà toca el front, com si la deixondís, com si la fes despertar, de l'altra matrona, que simbolitza el poble de Catalunya. L'esperit català despertant el poble de Catalunya.» Subirachs 2003, citant la premsa de l'època.

D'aquesta darrera figura es desprèn un dolor apagat, ple de resignació, malenconia, però també esperança, acceptant l'aixopluc que li mostra Catalunya, dempeus, davant seu. La figura de Catalunya, en aquest cas, no es mostra com l'entronitzada que vèiem a la Biblioteca, essent més propera al poble, però també amb una actitud de serenitat prou majestuosa i amb certes notes maternals. Estilísticament, es fa evident l'apropament amb l'anterior conjunt citat, especialment pels contactes que trobem amb les quatre figures que acompanyen la central de l'IEC (els cabells, rostres, i els tractaments de les robes ho mostren clarament).

Després de la Guerra Civil Espanyola, el conjunt dedicat a Casanova, símbol clar de catalanisme, fou retirat, patint una sort paral·lela a la del grup del Dr. Robert i d'altres monuments³²⁵. Foren diverses les accions esdevingudes en homenatge al poble català entorn d'alguns onzes de setembre, tot i les prohibicions franquistes. Finalment, l'onze de setembre de 1977, després de les decisions preses per Josep Maria Socias Humbert, alcalde de la Transició, l'escultura de Rafael Casanova per fi va trobar-se al seu lloc.

Hem d'entendre que els conjunts citats en aquest apartat responen a uns encàrrecs concrets en què havia de quedar palès aquest esperit d'identitat nacional, assolit a la perfecció a partir de la majestuositat mostrada i ja comentada en cada una de les peces. Tot i no trobar una al·legoria directa que en parli, fem referència també al *Monument al Dr. Robert*, on aquests emblemes catalanistes



La Cançó Popular, de Miquel Blay

són presents a partir de la mateixa representació de tot el poble català, amb els diversos personatges ja esmentats al corresponent apartat, però també a través de la Senyera, rematada per la creu de Santa Eulàlia i el Pi de les Tres Branques, símbol de catalanisme històric. Com a paral·lel d'aquest sentit nacionalista que es desprèn d'aquests conjunts, i especialment proper al grup del Dr. Robert, esmentem *La Cançó Popular* de Miquel Blay, tan vinculat a un edifici que irradia cultura i catalanitat, com és el Palau de la Música i que també podem entendre com la plasmació de tot el poble català, amb pescadors, pagesos, dones i nens, tot ell encapçalat per un Sant Jordi amb la senyera.

325 Se sumen a aquests dos monuments el de Francesc Layret, el de la República i el de Pau Claris.

5.2.4 Sant Jordi i les estàtues eqüestres

Sovint, un artista acaba executant diverses variants i versions d'una mateixa temàtica. Personatges que gairebé es tornen obsessions poden omplir part de la seva producció. Aquest fet, tan vinculat a la creació humana i al seu afany de millorar, superar-se, o simplement mostrar els temes que es tornen objecte de desig, admiració o simple qüestió de gust, són un dels motius pels quals podem establir una ordenació ben classificada quan estudiem el catàleg d'un artista com Llimona. Ens aturem ara, en un apartat que pretén mostrar un dels temes de gran rellevància dins la historiografia artística i que tingué una important presència, també, dins la producció llimoniana: les estàtues eqüestres. Però el nostre punt de partida per parlar d'aquesta tan típica tipologia històrica és la confluència entre els cavalls i Sant Jordi. Dos temes que podrien resultar paral·lels i que en aquest cas queden entrellaçats. La intenció és, al mateix temps, valorar aquestes dues iconografies que van interessar l'escultor. D'una banda, és prou evident, tal com acabem de veure, la vinculació de Llimona i la seva obra amb el catalanisme, i no podem obviar la importància de Sant Jordi en el tractament d'aquesta identificació amb la pàtria catalana. D'altra banda, l'artista fou des de ben petit un apassionat dels cavalls. Tant és així que el mateix artista recordava, el 1930 a una entrevista que li feia Miquel Duran de València, com feia campana d'escola per anar a veure i dibuixar aquests elegants quadrúpedes³²⁶ que, junt amb alguns crucifixos, seria de les primeres formes que aprendria a modelar³²⁷. La seva obsessió pels cavalls va arribar a ser present en un dels episodis més durs que va viure l'artista: la mort de la seva dona, Mercè Benet, que va coincidir en el moment en què treballava en l'escultura d'un equí³²⁸.



Detall posterior del *Monument a Ramon Berenguer, 'el Gran'*

D'entre les seves estàtues eqüestres destaca com a primera i essencial la que realitzà de Ramon Berenguer 'el Gran' (cat. 005) i amb la que guanyà la Medalla d'Or a l'Exposició Universal de Barcelona de

326 «Però la major part de les meves *campanes* consistien a passar-me el temps mirant i admirant els cavalls d'una quadra que hi havia al carrer del Duc de la Victòria. La meva il·lusió eren els cavalls. Provava de dibuixar-los. Vaig aconseguir dibuixar cavalls de totes menes i en totes les postures.» Duran 1930

327 «Recordo que m'agradava molt d'anar als funerals, perquè em quedava les candeles i amb la cera feia escultures. Modelava sants-cristos, una de les meves especialitats. I com que la meva afició vers els cavalls persistia, modelava també cavalls.» Duran 1930

328 L'episodi, al que ja hem fet referència a l'apartat biogràfic, queda ben explicat amb les paraules del seu nebot, Rafael Benet (Benet 1934, p.118). Per recuperar aquesta informació, veure el punt 4.3.1, p. 64.

1888, on fou molt positivament valorat³²⁹. La seva importància, més enllà del seu propi interès, rau en el fet que es convertí en una bona carta de presentació per un artista que tot just començaria a ser considerat com un dels noms més prometedors. Com ja hem comentat a l'apartat biogràfic, la peça fou executada a Roma, a partir del 1882, durant el seu pensionat, però no seria posada a la via pública fins al 1950, després de la seva mort. La cua del cavall, no conservada, respon a una reinterpretació feta per Frederic Marès.

Sembla, però, que no fou aquest el primer projecte realitzat per a una estàtua eqüestre, ja que durant l'execució de la de Ramon Berenguer a Roma, envià una carta a Carles Pirozzini fent referència a

un projecte entorn la figura del general Prim³³⁰. Entenem, doncs, que Llimona provà sort en el concurs que s'obrí per erigir un monument al general reusenc a Barcelona. De fet, l'escultor participaria posteriorment en el concurs per l'execució de l'obra que es dedicaria a la mateixa personalitat a la seva ciutat d'origen. Seria Puiggener, però, el guanyador en les dues ocasions³³¹, malgrat el desacord de la crítica i part del poble³³². Malauradament no ens han arribat imatges que ens puguin mostrar com eren els citats projectes.

Recordem també dins aquesta mateixa tipologia la creació del relleu al mateix Ramon Berenguer 'el Gran' (cat. 026) que es conserva

329 «Entre los no conocidos está la hermosa estatua ecuestre de Berenguer III, por Llimona, que resalta junto á uno de los muros del salón, como obra de grande aliento, modelada con singular energia: el caballo, particularmente, en sus proporciones como en su postura, en la corrección de las líneas como en la vida y fogosidad que el autor ha sabido comunicarle, nos parece uno de los fragmentos más acabados del artista.» Ilustración artística 1888b, p. 258.

330 «El caballo lo tengo ya completamente fuera de peligro; lo tengo ya como el de Prim pero está mejor;» Llimona 1882.

331 El 1882 Puiggener guanya el concurs per la construcció de l'estàtua que realitza amb l'arquitecte J. Fontseré i que serà inaugurat i situat al parc de la Ciutadella de Barcelona el 1887. La peça de Reus la realitzarà entr el 1891 i el 1893 i introduirà alguna variant respecte la versió de Barcelona.

332 «El proyecto de monumento al heroe de los castillejos, general Prim, que presentó Llimona en el concurso celebrado en la ciudad de Reus, patria del caudillo y en donde debe erigirse, es la obra más completa de Llimona y en la que se da a conocer por entero. Si el jurado pospuso su obra á la de Puiggener, casi igual á la que posee ya Barcelona, la casi general protesta del pueblo Reus, que quizás con mejor sentido artístico que los por él escogidos para ilustrarle, debe satisfacer su amor propio y servirle de recompensa á sus esfuerzos.» Ilustración 1889, p. 606.

a l'església del monestir de Ripoll, on observem la figura del comte a cavall, tal com comentarem més endavant, en l'apartat sobre l'historicisme.

En el context català no hi ha massa exemples d'escultura eqüestre contemporàniament, malgrat hagi estat una de les tipologies amb més èxit dins la categoria dels monuments commemoratius. La composició del conjunt permet fàcilment destacar la importància del personatge representat, més elevat per la presència de l'animal, i dóna una forta càrrega simbòlica al poder que s'entenia que ostentava l'homenatjat. La complexitat, a més, de la creació, proporciona un valor destacat al conjunt. Dins els diversos tipus de conjunts eqüestres, destaquem, per tant, un important bloc destinat al concepte de monument homenatge que, al mateix temps, podríem dividir en dos: personatges històrics i personatges més o menys contemporanis. El *Ramon Berenguer* de l'època de becat a Roma correspondria al primer grup, mentre que el projecte sobre el general Prim³³³, mort el 1870, podríem considerar-lo dins el segon.

Una de les peces que mereix una certa atenció en aquest camp és la realitzada per Pere Carbonell i Huguet (Barcelona, 1855-1927) en honor al general dominicà Ulises Heureaux (1897-1898), de la que creix el seu interès per totes les vicissituds que va patir³³⁴. Encara que tampoc siguin massa els conjunts que trobem a la resta d'Espanya, destaquem alguns exemples més o menys contemporanis com són, a Madrid, el *Monument a Isabel la Catòlica* (1883) de Manuel Oms i Canet (1842-1889), o el dedicat al general Martínez Campos (1907) de Marià Benlliure (València 1862 - Madrid 1947). No volem obviar tampoc el *Monument a Jaume I* a la mallorquina Plaça Espanya de Palma (1927), d'Enric Clarasó.



Monument a Jaume I, d'Enric Clarasó, Palma de Mallorca

333 El general Joan Prim i Prats va néixer a Reus el 6 de desembre de 1814 i morí a Madrid el 30 de desembre de 1870, després d'haver estat víctima d'un atemptat tres dies abans.

334 Carbonell estava treballant a la República Dominicana en un Mausoleu a Colom quan se li encarregà el conjunt eqüestre dedicat al dirigent de l'illa, Ulises Heureaux, qui havia assolit el poder per segon cop després d'un cop d'estat el febrer de 1897. Carbonell devia executar l'obra a Barcelona, on fou fosa per Masriera i Campins. El juliol de 1899, quan l'obra era a punt per ser enviada a Amèrica, Heureaux va ser assassinat, i el monument quedà al port de Barcelona sense ningú que la reclamés ni la volgués. Després que la caixa que la protegia es fes malbé, i que es contruís un pedestal per l'obra que ja havia perdut tot el seu sentit original, va ser fosa durant la Guerra Civil Espanyola per a fer armament (veure Rodríguez Samaniego i Esquinas 2013).

Dins el món de les estàtues eqüestres, i més enllà dels monuments homenatge a personalitats, podríem destacar un altre bloc dedicat a honrar a figures religioses, així com podríem considerar un darrer apartat per figures de caràcter més al·legòric³³⁵.



La Intel·ligència guiant la força (cat. 054) (AFLI)

Volem fer menció dins aquest context d'al·legoria d'una obra de les que no ens resten més testimonis que alguna fotografia d'època: *La Intel·ligència guiant la força*³³⁶ (cat. 054). Al grup, un home estira i guia persistent un cavall que sembla resistir-se en l'avanç del seu camí. L'autor acaba situant en una clara contraposició la figura humana i l'animal, que es complementen i es contradueixen dins la seva mateixa natura. El conjunt havia de formar part de l'Exposició de París del 1899³³⁷, a més de participar de la quarta exposició col·lectiva del Cercle Artístic de Sant Lluç. Per les fotografies conservades, la qualitat i força del conjunt devien ser excepcionals. El fet que la premsa del moment en parlés, dona encara més transcendència al grup.

335 Es pot fer referència a obres com ara *La Sabiesa* (1928) i *El Treball* (1928), obres de Manuel i de Lluçia Oslè, respectivament, situades a la Plaça Catalunya de Barcelona, on la solemnitat de les idees a representar queda intensificada amb la imatge de poder que sempre s'associa a la figura del cavall.

336 Alfred Opisso (Opisso 1899) anomena el grup *L'intel·ligència guiant la força*, nom que reforça encara més el sentit al·legòric que comentàvem que es desprenia d'aquest grup.

337 «Actualmente se ocupa el señor Llimona en una obra de grandes alientos que figurará, Dios mediante, en la próxima Exposición de París. Trátase de dar forma al símbolo de *La Inteligencia guiando la Fuerza*. El artista lo ha expresado representando al hombre dominando al caballo, verdadera encarnación de aquélla. El caballo está modelado con un vigor extraordinario, pero sin ninguna exageración; se trata de una fuerza *per se*, no de fuerzas de flaqueza, y es de ver el *cop de pit* del noble bruto. El señor Llimona se propone hacer un grupo de tamaño natural ó poco menos; actualmente no hay más que la *maquette* del caballo, que digurará tirar de un carro de guerra.» Opisso 1899, p. 4

5.2.4.1 Sant Jordi a peu i a cavall

Pel que fa als grups eqüestres de temàtica religiosa destaquem la figura de Sant Martí i la de Sant Jordi. Sant Martí, indiscutiblement lligat a la seva capa i sovint al seu cavall, el tractarem posteriorment en el conjunt d'un retaule que protagonitza. Ens centrem de manera més definitiva en la imatge del Sant patró de Catalunya, que és molt present a la iconografia catalana coetània, i que Llimona va representar en diverses ocasions. És especialment a cavall quan l'autor el mostra amb gran

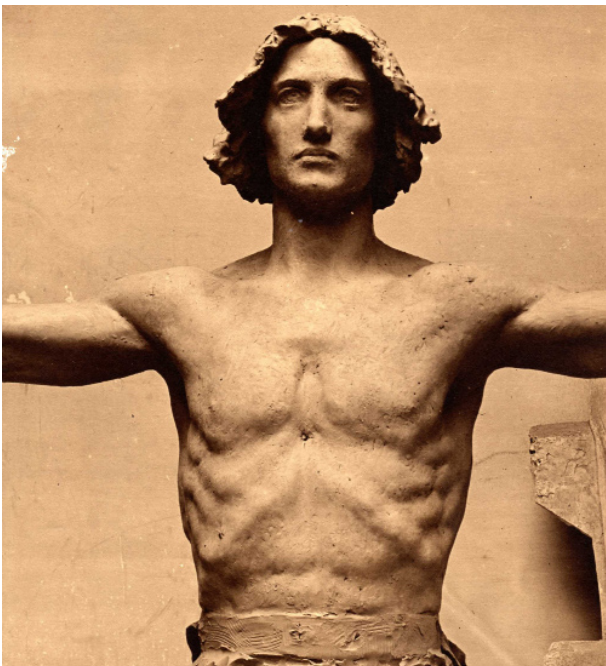


Sant Jordi, Montjuïc (cat. 175)

expressivitat. De les dues versions que coneixem de Sant Jordi eqüestre, d'una no en queden més que testimonis fotogràfics. L'altra, l'observem encara avui a Montjuïc (cat. 175), a un mirador sobre el qual s'observa gran part de la ciutat, justament per aquesta ubicació fa que esdevingui possiblement un dels Sant Jordi més coneguts a Barcelona. Es caracteritza per la representació del Sant allunyat de la religiositat, amb una presència que el fa més terrenal i proper als homes que cap de les representacions que habitualment podem trobar. Amb el cos nu i musculat, s'ajup dirigint la mirada cap al rostre del seu cavall o cap a l'invisible que queda més enllà, qui sap si l'enemic vençut. Amb llança però sense armadura ni drac, es converteix en un d'aquells herois llimonians que en gran part de la seva producció esdevindran obrers que lluiten per tirar endavant. De fet, només la presència del cavall diferencia l'un dels altres. Així com podem dir que desconeixem els models que féu servir Llimona per les seves obres, sembla que per aquest Sant Jordi a cavall l'escultor prengué de referència un amic del

seu fill Lluís³³⁸, el Dr. Francesc Duran i Reynals³³⁹. Curiosament es conserva una fotografia del llavors jove Duran sobre un ase³⁴⁰ que es fa impossible de separar de l'encara futura escultura. Degué veure l'escultor la fotografia de mans del seu fill? O fou realment l'atzar qui creà tan fantàstica i paral·lela imatge? L'obra, de la que ja veiem esbossos publicats ja el 1923³⁴¹, fou col·locada al mirador del Llobregat el 1924. Veient algunes d'aquestes obres de Llimona, no ens deixa de venir a la ment alguna peça de Meunier, especialment *L'abeurador*³⁴².

El *Sant Jordi Triomfant* (cat. 167), que coneixem per fotografies, fou presentat a l'abril de 1920 a la Sala Parés³⁴³, a més de formar part de l'Exposició d'Art de Barcelona del mateix any, vinculada a la sala d'honor que es dedicà a l'artista. L'aparença del Sant cavaller, difereix de la peça anteriorment comentada per l'actitud que presenta el personatge. Sant Jordi, amb els braços en forma de creu, sosté llança i escut, atributs que l'identifiquen, amb una seriositat impassible, com atent al que pugui esdevenir. Per no tenir notícies concretes, optem per creure en la possibilitat que la peça fos destruïda en algun moment, tenint en compte que les fotografies conservades la mostren



Detall del tors de *Sant Jordi Triomfant* (desaparegut)
338 <http://www.bib.up.edu/virtuals/institutfisiologia/FrancescDuranReynals.htm> (consultat el 25 de juny de 2013)
(cat. 167a) (AFLI)
Sembla que una de les fonts que asseguraven l'existència d'aquest model fou Ernest Lluch (http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome (consultat el 28 de juliol de 2013)).

339 Metge i biòleg investigador, nasqué a Barcelona el 5 de desembre de 1899, i morí a New Haven, Connecticut el 27 de març 1958.

340 Consultada a <http://www.galeriametges.cat/galeria-fotografies.php?icod=KD> (consultat el 16 de gener de 2014).

341 D'ací 1923, p. 273 (Fotografia de Serra).

342 Del 1889, existeix el monument a la via pública a la ciutat de Brussel·les, mentre que trobem una reproducció de mida d'esbós, en bronze, al MNAC.

343 Maragall 1975, p. 126.

en gran format i, aparentment, en guix³⁴⁴. Destaquem unes reproduccions on veiem l'estàtua en el que entenem com a la sala d'exhibició de l'Exposició de 1920 i la del fragment del tors del cavaller, en ple treball, enmig del taller. Conservem, també, una fotografia d'un esbós de l'obra, on observem lleus diferències respecte la versió definitiva presentada. Curiosament, si observem amb cura aquesta versió i la de Montjuïc, ens adonarem que el cavall sembla ser exactament la mateixa escultura. Aquest fet, sumant-hi la que sembla ser evident desaparició de la peça presentada el 1920, ens fan pensar en la hipòtesi que el model del cavall per la versió de Montjuïc fos realment el mateix que havia utilitzat pel grup presentat a l'exposició del 1920, havent-se perdut només la part superior del cos del genet, així com hagués modificat també les seves cames.

Existeixen encara altres versions de Sant Jordi, en aquest cas en solitari, d'algunes de les quals conservem diverses reproduccions.

La primera sembla que fou realitzada el 1916, i el 1929 fou col·locada a l'Escala d'Honor de la Casa de la Ciutat (cat. 156). Curiosament, la seva iconografia va suscitar certs errors en l'època, arribant-la a confondre amb una mena de guarda³⁴⁵ o amb la figura de l'arcàngel Sant Miquel³⁴⁶. Amb tot, originalment sí que s'identificà com al Sant Patró³⁴⁷. Aquesta obra protagonitzà, molt més tard, un esdeveniment internacional. La Feria Internacional del Libro (FIL) celebrada a Guadalajara, Mèxic, l'any 2004 trià Catalunya com a país convidat. En agraïment, la Generalitat regalà a la ciutat una rèplica del mal dit, de nou, Sant Miquel, mostrada el 26 de novembre del mateix any. De fet, al llarg de les diverses notícies que trobem el solen anomenar com l'arcàngel i només al final l'acaben citant, per fi, com a Sant Jordi³⁴⁸.

344 El més habitual era que les peces en gran format presentades en aquest tipus d'exposició fossin en guix, material més fàcil de traslladar i que no havia de suposar la gran inversió de temps i diners en l'execució definitiva de l'obra. Malhauradament la impossibilitat d'executar totes aquestes peces en un material noble definitiu ha comportat la desaparició de les mateixes.

345 «En los bajos, una estatua de joven guardián en bronce, obra de Llimona, aperece vigilar la entrada.» Vanguardia, 1929e, p. 5.

346 «Después los concurrentes recorrieron todas las obras, deteniéndose especialmente a contemplar la figura de bronce dorado que representa San Miguel, obra del escultor señor Llimona, que ha sido colocada en el vestíbulo de la escalera de honor;» Vanguardia 1929c, p. 8.

347 «Ha quedado colocada en el arranque de la nueva escalera de honor de las Casas Consistoriales, la escultura original de Llimona, simbolizando San Jorge, que es su día será substituída por la reproducción en bronce de la misma. Se trata de una bella obra de arte a cuya colocación estuvo presente su autor, que fué justamente felicitado.» Vanguardia 1929a.

348 «Se descubrió una réplica de la escultura *Sant Miquel*, de Josep Llimona, en una calle peatonal, junto al rectorado de la Universidad de Guadalajara -perpendicular al bulevar Benito Juárez-, que desde ayer se llama Rambla de Cataluña. En la inauguración, Maragall subrayó el “vigor y la energía de sus formas”, que hunden sus raíces en “la idiosincrasia del tiempo en que fue concebida”, en ese cruce complejo entre modernismo y noucetismo. La réplica del *Sant Miquel* se ha hecho a partir de un molde de la obra original, que está expuesta en el Ayuntamiento de Barcelona.» Mora i Valls 2004. «El paseo peatonal, ubicado a un lado del edificio de Rectoría de la Universidad de Guadalajara, entre las calles Juárez y López Cotilla, muestra una segunda novedad: una réplica de la escultura “Sant Miquel”, de Joseph Llimona, cuya

L'any 1928 quedava enllestit i col·locat al panteó de Mercé Granell del Cementiri de Montjuïc³⁴⁹ un Sant Jordi amb armadura, espasa i un drac –més grandiosa sargantana que drac, diríem- que jeu mort i trepitjat sota els peus descalços del cavaller (cat. 197a). Es mostra victoriós però serè, conscient d'haver culminat ja la seva feina. Malgrat la musculatura ben definida i els estris de cavaller que el complementen, com totes les obres de Llimona, no desprèn violència ni severitat, sinó que sembla mostrar més aviat la seguretat humil davant la victòria viscuda. Una espasa a la mà dreta (trencada en algunes versions, com passa a la de Montjuïc) i un petit escut al braç contrari acompanyen l'armadura que deixa al descobert braços i cames. D'aquesta peça se'n conserven diverses versions, una de les quals va ser present a l'exposició homenatge que es féu després de la mort de l'artista, a la Sala Parés, el maig del 1934³⁵⁰. Al Museu d'Art de Cerdanyola en conserven un esbós en guix, que podem entendre com a model per a la resta. També coneixem l'existència d'una versió en fusta de caoba³⁵¹, així com es conserven fotografies on veiem alguna versió en marbre que inicialment va pertànyer a la família de l'artista. En el moment de la seva mort, n'hi havia una al seu taller.

Sembla que la primera incursió a la temàtica santjordiniana de l'escultor, fou abans de tot el comentat, cap al 1899, en el disseny que executà del bàcul que el Cercle Artístic de Sant Lluç regalà al recentment nomenat bisbe, i primer consiliari de l'entiat, Torras i Bages (cat. AO 01). En parlarem, però, en el capítol sobre les arts dels objectes.

pieza original se encuentra en las afueras del Palacio de gobierno municipal de Barcelona. La réplica fue develada por funcionarios universitarios y de los ayuntamientos tapatío y catalán. La pieza, que alude al arcángel san Miguel, es una figura en bronce que representa a un hombre semidesnudo, de melena corta y que sostiene entre sus manos una espada que apunta hacia el suelo. Dicha escultura, que el Rector general de esta casa de estudios, José Trinidad Padilla López, llamó el símbolo tradicional y afectivo de los catalanes, fue una donación hecha por el ayuntamiento de Cataluña (España) a los espacios urbanos de Guadalajara.» Guadalajara 2004.

349 Via de Sant Josep. Agrupació 2^a. Número 2.

350 La veiem reproduïda a Vanguardia 1934f, p. 2.

351 Va participar a l'exposició "La Família Llimona. "Una nissaga d'artistes". Oberta del 23 d'agost al 22 de setembre de 1991 al Fòrum Berger-Balaguer de Vilafranca del Penedès (Aula de Cultura de la Caixa de Penedès), formant part de la Col·lecció de la Família Portell Rifa.

5.3 L'ESCULTURA RELACIONADA AMB L'ARQUITECTURA³⁵² (L'ÈPOCA “ART TOTAL”, EL *GESAMTKUNSTWERK* WAGNERIÀ)

El context cronològic i artístic en què ens trobem, queda definit per infinitat de característiques que li donen sentit. Una de les que no podem passar per alt, i que hauríem de posar en majúscules, deriva del que, en part, es desprèn del concepte que el Modernisme no és un estil, sinó que és un moviment cultural en què cada una de les arts, amb les seves pròpies maneres de fer i expressar-se, viuen un gran moment d'esplendor. És aquell moment en què l'art arriba a tots els racons -especialment, és clar, dins el món del luxe burgès-, i qualsevol objecte és susceptible de convertir-se en un objecte artístic, qualsevol esdeveniment convida a la creació. Dins aquesta premissa un dels espais on més es desenvoluparen les arts, fou l'arquitectònic. Especialment entorn de l'edifici, prengué més sentit que mai l'estreta col·laboració entre totes les arts. Les arts dels objectes agafaren força i protagonisme, la pintura no era tractada només com a ens independent, sinó que era aplicada, tot es posà al servei d'una creació total. I, com no podia ser d'una altra manera, l'escultura també posà els seus grans de sorra (o més ben dit, de pedra) per tal de constituir aquesta obra única.

Si bé és cert que l'escultor que, per excel·lència, vinculem a aquest context creatiu és Eusebi Arnau, pràcticament tots els escultors del moment participaren en aquest camp. Josep Llimona no es quedà enrere i executà un gran nombre d'obres en aquest terreny, que ens conviden a parlar, al mateix temps, de diversos àmbits iconogràfics que ens duen de l'art més historicista al de tipus social, fent una bàsica i especial referència a un tipus d'encàrrec vinculat al fet religiós, del que en trobarem molta presència.

Una de les problemàtiques de les escultures en contextos arquitectònics és la mala visibilitat i la mala conservació de moltes d'elles. Aquest darrer fet queda marcat per la seva ubicació, a la intempèrie, on la inclemència del temps provoca *dolorosos* efectes i, en alguns casos, per la mateixa presència i acció humana, que ha afectat la pèrdua de moltes obres religioses al llarg del temps.

352 Aquest apartat té com a punt de partida el treball realitzat al llarg del curs de doctorat (2006-2007) entorn de l'assignatura impartida per la Dra Mireia Freixa titulada “Art i Indústria”. Les investigacions dutes a terme a partir d'aquell moment han ampliat en gran mesura els estudis realitzats inicialment.

5.3.1 L'historicisme

5.3.1.1 Personatges a la façana del Palau de Justícia



Palau de Justícia, Barcelona

La construcció del Palau de Justícia³⁵³, projectat pels arquitectes Enric Sagnier i Villavecchia i per Josep Domènech i Estapà, coincideix amb un moment important de febre constructiva. És aquest, també, el moment de l'Exposició Universal del 1888, bàsica pel desenvolupament de Barcelona com a ciutat i perquè, d'alguna manera, representà la presentació i obertura de la mateixa a la resta d'Europa. Pel que fa al fet artístic la coincidència amb

l'Exposició no és gratuïta quan observem com els escultors que treballaren en l'Arc del Triomf i en l'ornamentació del Saló de Sant Joan els trobem també a les decoracions de l'esmentat Palau.

Es preveia desenvolupar un important programa iconogràfic entorn de l'edifici. L'elecció dels personatges històrics a representar al llarg de les diverses façanes, es va encarregar als senyors Manuel Planas i Casals i Hermenegild Manfredi³⁵⁴. A més d'aquestes figures, anteriorment, el 1891, ja s'havia decidit la col·locació de tot un seguit de relleus que realitzarien onze importants escultors catalans.

El total de quaranta-vuit personatges que figuren a les façanes del Palau de Justícia van ser triats sota la premissa de ser quaranta-vuit figures històriques relacionades amb la jurisprudència³⁵⁵.

353 L'acte de la col·locació de la primera pedra del Palau de Justícia data de l'11 d'abril de 1887, essent una data molt propera a l'Exposició Unversal del 1888, l'edifici no seria inaugurat fins a l'11 de juny de 1908, moment en què l'edifici encara no estava del tot enllestit. Al llarg de la seva construcció va viure algú incident com la bomba que va esclatar el 4 de setembre del 1904.

354 «Per un acord aprovat el 22 de juny de 1894, «s'encarrega a l'Ecxm. Sr. Manuel Planas i Casals i a l'II-lm. Sr. Hermenegild Manfredi la relació de personatges cèlebres que cal representar a les estàtues, perquè les facin els mateixos escultors dels baixos relleus», i disposa que, «un escultor no podrà realitzar més de quatre obres, les quals tindran 2,40 m d'alçada, seran de pedra sorrenca de Montjuïc, al preu de 2.000 pessetes cada una, tot inclòs.» García-Martín 1986, p. 33.

355 El reconeixement i la identificació de cada una de les figures, localitzant la seva ubicació exacta, és deguda a l'estudi exhaustiu dut a terme per Manuel García-Martín (García-Martín 1986, p.33-35).

Segons els estudis realitzats per Jaume Fabre³⁵⁶ la tria dels juristes es degué basar en certes fonts impreses. Al llarg del segle XVI i XVII els

«magistrats de la Reial Audiència de Barcelona que van haver de complir amb el precepte establert per la Cort de 1547, segons el qual les Decisiones en causa civil de l'alt tribunal havien de ser publicades cada tres anys a càrrec de la Generalitat de Catalunya. Les sentències recollides en els volums triennals, eren cada vegada comentades per un jurista diferent, i això va suposar una aportació extraordinària al dret català que va quedar, en ser impresa, a disposició de qualsevol tractadista posterior. Quan els historiadors de la Renaixença van girar els ulls cap a qüestions jurídiques, van trobar en aquests llibres de Decisiones una font d'informació inesgotable, perquè molt sovint els autors inclouen al principi algunes dades autobiogràfiques, sempre, naturalment, en llatí»³⁵⁷.

En definitiva, i malgrat que els experts en el tema puguin considerar que manca algun personatge i algun dels presents ha guanyat un homenatge no massa merescut, el que realment ens interessa és posar en evidència aquesta necessitat de recórrer a un passat més o menys remot a partir de la recuperació d'algunes figures que van canviar la història. Si bé és cert que alguna elecció de personatges del segle XVI-XVII resultà prou atzarosa, les figures medievals triades, ho degueren ser sense plantejar massa dubtes. A finals del segle XIX, la Renaixença³⁵⁸ protagonitzà un dels moments decisius en l'evolució de la cultura i la societat catalana. Una de les característiques que la defineixen i que tan bé lliguen amb els ideals del romanticisme és la recuperació d'un passat que va ser esplendorós, que s'enyorava, i que s'entenia com una important base per l'arrencament, pel renaixement de la cultura catalana, que es considerava mutilada i oprimida des dels inicis borbònics. El món medieval fou en gran mesura aquest punt de partida perfecte.



El Dret Romà, al Palau de Justícia (cat. 023)



El Dret Canònic, al Palau de Justícia (cat. 022)

356 Fabre 2009.

357 Fabre 2009.

358 Per tal d'ubicar cronològicament la Renaixença es pren com a referència la publicació d'*Oda a la Pàtria*, de Bonaventura Carles Aribau (1798-1862), el 1833, a *El Vapor*.

En aquest context veiem com proliferaren les referències al passat medieval amb la recuperació de pràctiques pròpies de l'època. Un exemple ben clar és la creació dels Jocs Florals³⁵⁹, el 1859, que al llarg dels anys anà incorporant els diversos gèneres literaris convertint-se, progressivament, en un fet cultural més complet que promovia la llengua catalana en els més variats dels contextos. Més enllà d'aquest certamen, les activitats culturals van desenvolupar-se en altres camps, destacant la branca musical amb les creacions dels Cors de Clavé (1845) i l'Orfeó Català (1891).



Ramon Berenguer, 'El Vell' al Palau de Justícia (cat. 035)

Tirant alguns anys enrere, i tornant a l'escultura, es considera que les primeres obres que van plasmar aquest caràcter romàntic de recuperació medieval i l'exaltació de la identitat nacional, són les situades a la façana de la Casa de la Ciutat, realitzades per Josep Bover i Mas (Barcelona, 1802 – 1866) i que representen *Jaume I el Conqueridor* i *Joan Fiveller, Conseller II de Barcelona*³⁶⁰.

Precisament algunes de les escultures més representatives de Llimona que ens parlen d'aquesta recuperació històrica queden ben lligades amb aquest context medieval. En el Palau de Justícia trobem 6 obres de Llimona. Dos relleus, *El Dret Romà* (cat. 023) i *El Dret Canònic* (cat. 022), i quatre personatges: Pere Nolasc³⁶¹, Jaume Callís³⁶², Ramon Berenguer 'El Vell'³⁶³ i Pedro Sainz de Andino³⁶⁴ (cat. 033-036).

359 Els Jocs Florals havien estat una pràctica iniciada en època medieval, el 1323 a Tolosa de Llenguadoc i a Barcelona el 1398.

360 Realitzades cap a mitjans de la dècada de 1840 (Rodríguez Samaniego 2013).

361 Pere Nolasc Vives i Cebrià (Barcelona 1749-1874) està relacionat amb el món de la jurisprudència ja que va estudiar Dret a la universitat de Cervera. Destaca sobretot la seva *Traducción de los usages y demás Derechos de Cataluña que no están derogados o no son notoriamente inútiles*. Podríem relacionar aquest llibre com al que porta a la mà o, sense ser tan concrets, simplement podria representar algun llibre de lleis.

362 Jaume Callís (Vic 1370-Barcelona 1434), jurista i funcionari, va acabar sent, entre d'altres coses, Jutge de l'Audiència de Barcelona. Va ser autor d'obres diverses dins l'àmbit jurídic. També destaca perquè va ser Conseller i Advocat Fiscal dels reis Martí I i Ferran I. Les seves obres escrites van ser molt importants, ressaltant especialment la seva teoria del Dret Català. Sembla portar a la seva mà dreta una mena de ploma per escriure i a l'esquerra com un pergami, unint-ho, possiblement, a aquesta tasca que acabem de comentar.

363 Ramon Berenguer el Vell (1035-1076) és el més antic dels personatges representats per l'escultor dins aquest programa iconogràfic. Comte de Barcelona, Osona i Girona se'ns presenta amb una espasa, que guarda amb la mà a sobre, com marcant, el seu poder. A la mà dreta, porta un pergami, que podria representar els *Usatges*, la recopilació del que serien una mena de constitucions o lleis reials, sobretot de caire judicial, que es van aplicar al comtat de Barcelona i que després s'aplicarien a la resta del territori català.

364 Pedro Sainz de Andino (Alcalá de Gazules, Cadis, 1875- Madrid, 1863), jurista andalús, va ser doctor en lleis i Cànons, Advocat del Consell Reial i Acadèmic de la Història a més d'escriure importants lleis i assajos. Va col·laborar

Com si es tractés d'un atribut identificatiu, els personatges duen a les mans alguns elements que podríem entendre com aquells textos que van escriure en determinat moment de la seva vida i que, vinculats al món jurídic, justifiquen, o donen més força, a la seva presència dins el programa decoratiu del Palau. La seguretat que mostra l'expressivitat de cada escultura dota de més caràcter cada un dels personatges que representen, reforçant, així, la seva importància dins el context de la jurisprudència. D'entre els quatre personatges, destaquem el comte medieval, ja que quedarà vinculat a altres peces de l'escultor.

En els quatre casos, mirades segures, expressions serenes i un gran treball de plecs semblen identificar les figures. El treball de la vestimenta i el moviment d'algun braç o mà, així com l'avançament d'uns peus que surten de la peanya que sosté les figures, omplen de dinamisme cada una de les representacions. Les robes s'encarreguen també, de forma subtil, de contextualitzar el personatge en el moment històric que li és propi destacant, per exemple, en el cas de Ramon Berenguer I, la cota de malla que el vesteix.

A trets generals, si ens fixem en tots els personatges del programa iconogràfic de la façana del Palau de Justícia, i malgrat que puguem trobar divers detallisme en les figures, segons l'època del personatge representat i de la manera més o menys acurada en què l'escultor hagi treballat els plecs de la peça, veiem assolida una cohesió entre totes les figures. Quan observem les quatre obres de Llimona, i posant-les també en relació amb la resta d'escultures dels artistes que treballaren a la façana, podem



Jaume Callís, al Palau de Justícia
(cat. 034)



Pere Nolasca, al Palau de Justícia
(cat. 033)



Pedro Sainz de Andino, al Palau de Justícia
(cat. 036)

també en la creació dels primers 61 toms de l'Enciclopèdia d'Arrazola i Gómez de la Serna. Entenem el volum que du a la mà dreta com un d'aquests toms enciclopèdics.



Ramon Berenguer, 'El Vell' (Fundació de les Arts i els Artistes) (cat. 035a)



Ramon Berenguer, 'El Vell' al Saló Sant Joan (desaparegut) (cat. 016) (AFLI)

trobar clares correspondències amb les ja esmentades peces de Bover, a la Casa de la Ciutat, o les que els germans Vallmitjana executaren per les fornícules del vestíbul de la Universitat de Barcelona entre el 1863 i el 1889.

Són dos, també, els relleus executats per l'artista al mateix Palau de Justícia. D'una banda, *el Dret Canònic* (cat. 022), que fa referència a les lleis que regulen l'Església Catòlica i és mostrada amb personatges en hàbits, en una escena que sembla reviure des de segles enllà. De l'altra, *el Dret Romà* (cat. 023) és entès com a les lleis que vetllaven per les relacions jurídiques del poble romà fins al segle VI, a l'època de Justinià.

Però, més enllà dels relleus, continuem parlant del Comte de Barcelona, i també a la seva família, a qui Llimona tornaria en diverses ocasions. Curiosament, d'aquesta peça que vinculem a la façana del Palau de Justícia es conserva, en col·lecció privada (Col·lecció de la Fundació de les Arts i els Artistes), un petit bronze que sembla ser un buidat del qual hagués pogut ser el model original, no localitzat.

5.3.1.2 Ramon Berenguer I 'El Vell'. Saló de Sant Joan, 1888

La façana del Palau de Justícia no havia estat el primer context en què Llimona representava a Ramon Berenguer I 'El Vell'. Va ser en un lloc ben proper i inclòs de manera més directa en l'embelliment de la zona propera a l'Exposició Universal, que Llimona executà una de les figures del que es va anomenar el Saló de Sant Joan (cat. 016). Obert el concurs el 1884, fins al 1887 no s'acabà de decidir que la figura del Comte seria realitzada per l'escultor³⁶⁵. L'objectiu del conjunt de peces era mostrar, a través de vuit personatges il·lustres catalans, vuit moments importants de la història catalana. Amb

365 Per a més referències sobre aquest tema veure l'apartat biogràfic, p. 52.

aquesta intencionalitat recuperem de nou un pensament propi de la renaixença que, com dèiem, pretenia recuperar, enaltir i reforçar les bases nacionalistes a partir d'aquesta recuperació del passat més esplendorós, fet que entronca amb el romanticisme més historicista que en determinats moments podem també entreveure en algunes obres de l'escultor, com en les que comentem en el present apartat.

5.3.1.3 Relleu del Sepulcre de Ramon Berenguer III 'El Gran'

Ramon Berenguer III 'El Gran' (Rodés, 1082 – Barcelona, 1131) és recordat com un dels comtes més importants del Casal de Barcelona³⁶⁶. Són diversos els artistes que han acabat representant les seves proeses i la seva grandesa al llarg de la història de l'art català. Les despulles del Comte s'ubiquen al Monestir de Ripoll. Malgrat que el romànic és considerat el gran moment històric pel conjunt rillopenc, a causa de l'exclaustració per les desamortitzacions, el monestir va ser saquejat, incendiat i abandonat. Al llarg del segle XIX i principis del XX, el monestir visqué un important moment de revifalla, vinculat al bisbe Morgades, qui encarregà la reconstrucció i restauració del conjunt al mestre Elies Rogent. Fou en aquest context que s'encarregaren algunes peces que havien de completar les obres. Llimona executà una *Mare de Déu del Roser* (1900) (cat. 059) i un relleu per sobre el Sepulcre del Comte Ramon Berenguer 'el Gran' (1893) (cat. 026)³⁶⁷. La imatge de la Verge acabà desapareixent.

5.3.1.4 Becat a Roma. Recuperació del passat clàssic

Anteriorment Llimona ja havia executat l'estàtua eqüestre de *Ramon Berenguer 'el Gran'* (cat. 005) que hem comentat en apartats que ens precedeixen. La peça, el guix de la qual va ser executada

366 Ramon Berenguer III destaca, entre d'altres fets, per reconquerir Tarragona i pel seu tercer casament amb Dolça de Provença, a partir del qual aquesta zona va quedar vinculada al casal de Barcelona.

367 «Surmonta, o millor, apareix per sobre del sarcòfag, una estàtua eqüestre, obra d'en Llimona; el cavall, de poblada cua, va amb gualdrapa i el cavaller amb llança i escut de les quatre barres.» Danés 1923, p. 30.

durant la seva estada com a becat a Roma, lliga amb tot un seguit d'obres realitzades al llarg dels seus inicis com a escultor. En aquelles primeres creacions trobem com a factor comú la recuperació d'un passat històric més o menys llunyà. El *Patge Florentí* (cat. 017), sembla evocar el romanticisme que encara es recorda lleument en l'art del moment. Les dues peces que, juntament amb l'estàtua eqüestre del Comte, realitzà com a obres de pensionat (*Bust de Senador Romà* (cat. 003) i el relleu *Entrada del procònsol Màrius a Roma* (cat. 004)) ens lliguen directament amb el passat clàssic. No aliè a la ciutat en què vivia, Roma, l'artista investigà les arrels més antigues de l'art, malgrat que sovint s'ha

dit que arribà a elles per mitjà del medievalisme romà³⁶⁸.

Dir que Llimona arribà al clàssic a través del medievalisme podria semblar una floritura literària que caigués en el buit. Per tal que això no succeeixi citem de nou una obra en què podem considerar el medievalisme com quelcom prou present. El *Patge florentí*³⁶⁹, presentat a la Sala Parés el 1889 i publicat a *La Ilustración. Revista hispano-americana* el 22 de setembre de 1889 sota el nom *Doncel florentino del siglo XV*, pot ser un bon exemple del caràcter medievalista que Llimona mostrà, des d'un punt iconogràfic, dins la seva obra. El seu nebot, Rafael Benet, també reflexionà sobre aquest tema.



Patge florentí, 1889 (Fundació de les Arts i els Artistes) (cat. 017)

«Josep Llimona, durant el seu sojorn a la Ciutat Eterna, es lliurà encara a una major afecció: al «medievalisme». (...) El medievalisme era un ideal que els Llimona veieren morir en llur cor. (...) El medievalisme vuit-centista tenia, però, molt de Renaixença, fou un medievalisme de rel italiana, no pas «gòtica». Per això en l'admirable escultura eqüestre de

Berenguer «El Gran» -que el nostre escultor pogué modelar en forma definitiva degut al nou període amb què se li prorrogà la pensió –hi ha una arplega de bona tradició, no salament de Renaixença sinó d'antiguitat. Per una d'aquelles paradoxes de les quals és tan plena la història, veiem com l'escultor Llimona s'apropà als clàssics degut al «medievalisme», que Josep absorbí ja a catorze anys al taller de Rossend Nobas i que després, dels setze als divuit, veié tornar de guardarroba entre els darrers escultors i pintors d'història en aquella Roma que s'havia anomenat immortal. Tenim amb l'escultura fonamental

368 Veure l'apartat 4.1.2, p. 48.

369 *Patge Florentí* és una de les peces de Llimona que gaudí de prou fortuna, fet que comprovem en conèixer les diverses reproduccions fetes per la casa “Esteve y Cia” que es feren del bust del personatge representat.

de Llimona, del seu Berenguer «el Gran» muntat a cavall, un exemple fruit de «medievalisme» més pròxim a l'estàtua del Colleoni de Verrocchio que a l'estàtua que corona el sepulcre de l'Escaligeno, a Verona.»³⁷⁰

Medievalisme, classicisme, renaixença i romanticisme, són conceptes que es van barrejant entre les línies modelades pel jove escultor, pesant un o altre segons el detall realitzat a cada peça. Els treballs executats en aquest període de formació demostren l'aprofitament de l'artista en aquests anys incipients i que considerem, tal com podem comprovar, fructífers. Aquests passos previs el portarien a evolucionar la seva escultura cap a un nou llenguatge que desenvoluparia a partir de principis dels anys 90.

5.3.1.5 Altres personatges històrics. Colom i els *Màrtirs de la Independència*

Josep Llimona va recórrer un parell de vegades més a la temàtica històrica, i ho va fer en el context dels monuments públics. A la Plaza de las Brisas de Santander trobem un *Monument a Colom* (cat. 187) que segons algunes dades que hem trobat, va ser un encàrrec de la companyia Transatlántica i originalment havia d'ubicar-se dins un saló del vapor "Cristobal Colón". Finalment, com que no es va col·locar en el lloc per on havia estat pensada, va ser donada a la ciutat de Santander³⁷¹. Altres fonts, en aquest cas de premsa de l'època, ens indiquen que la creació de la peça va venir impulsada per la figura del Comte Güell, que va pensar en regalar l'obra a la ciutat pel gran moviment comercial que hi havia amb Amèrica³⁷². Estilística i formalment és molt propera a les figures que realitzà pel Palau de Justícia i que han donat peu al present apartat. No va ser l'únic cop que Llimona participà en un monument vinculat a Colom, recordem els relleus realitzats pel conjunt barceloní entre el 1883 i el 1888 (cat. 007-011). De característiques ben diferenciades, en l'obra de Santander trobem un únic personatge realitzat per l'escultor, molt lluny del gran conjunt monumental, creat a partir de la col·laboració d'uns quants artistes, de Barcelona. Fent una mirada al panorama artístic internacional, són molts els encàrrecs relacionats amb la figura de Colom entorn de finals del segle XIX, especialment vinculat al quart centenari del descobriment americà³⁷³.

Un dels últims grans monuments públics de l'escultor va ser *Als Màrtirs de la Independència*

370 Benet 1934 pp. 111-112.

371 Aquest dada ha estat trobada a diversos blogs i pàgines particulars com <http://www.flickr.com/photos/16837228@N03/4778469558/in/photostream/> i <http://portus-victoriae.blogspot.com.es/2011/10/monumento-cristobal-colon-santander.html>. Amb tot, coneixem l'existència de fotografies en aquesta ubicació ja a l'any 1935 (Centro de Documentación de la Imagen de Santander <http://portal.ayto-santander.es/portalcdis/Public/FotoView.do?id=44732>).

372 ABC 1925, p. 29.

373 Un altre exemple és el que realitzà Antonio Susillo per La Habana i que finalment, després de la pèrdua de Cuba per part d'Espanya, va ser ubicat a Valladolid, quedant inaugurant el 1905.



Als màrtirs de la independència, Pl. Garriga i Bachs, Barcelona (cat. 188)

(cat. 188). Situat a la plaça Garriga i Bachs, al barceloní carrer del Bisbe, va ser instal·lat pòstumament, el 1941. Representa Salvador Aulet i Joan Massona, els sacerdots Joan Gallifa i Joaquim Pou i el sotstinent Josep Varro, qui foren executats per actuar en contra l'exèrcit napoleònic durant l'ocupació francesa el 1809. Els rostres dels personatges duen a sobre una marcada resignació que tant caracteritza part de l'escultura de Llimona. Una expressivitat, mai



Detall de la peça amb els personatges que representen a Salvador Aulet, Joan Massona i un dels sacerdots (cat. 188)

dramatitzada i sempre melancòlica, els envolta en una composició que trenca perfectament el fet estàtic per mostrar un dinamisme suaument elegant, ben acord amb l'escena que representa en què, un cop més, la religió, a partir de la figura d'un dels capellans, sembla donar consol als que se saben ben propers a la mort. Els rostres dels homes, tenen l'empremta de l'escultor, com si poguéssim reconèixer en la seva fisonomia una mena de model masculí sempre present en les seves obres i que especialment reconeixem amb la figura ajaguda a terra que recorda, un cop més, aquells treballadors, forjadors o pescadors que tantes vegades havia representat amb el pas dels anys. L'actitud dels diversos personatges crea un ritme dinàmic entre ells. Tot i l'aire de tristesa que els envolta, la mirada segura i cap a l'infinít del qui representa el sotstinent Josep Varro, s'encarrega de contrastar amb les mirades baixes de la resta. Una mena de força i resistència davant el fatal destí, promou una certa esperança cap a un futur que sembla imaginar com canviant però que no podrà viure.

5.3.2 *La Virtut i El Treball. La figura del Treball*

Un dels monuments públics que destaca dins l'obra llimoniana és l'anomenat *Forjador* o *El Treball* (cat. 153), que hem citat anteriorment vinculat al *Monument al Dr. Robert* (cat. 073) i a l'obra de Meunier. Fem, però, un estudi més detallat d'aquesta obra en el present apartat, ja que l'origen d'aquesta peça, de manera més específica, es troba a la façana de la Caixa de Sabadell.



Façana de l'edifici de la Caixa de Sabadell, a Sabadell

A principis del 1901 la Caixa d'Estalvis de Sabadell es plantejà construir un nou edifici per la falta d'espai que patia l'entitat. Aquest edifici esdevindria, anys més tard, la seu de la Caixa d'Estalvis, al carrer de Gràcia de Sabadell³⁷⁴.

Es va obrir un concurs per triar l'arquitecte de les obres, sota la condició d'un pressupost de 150.000 pessetes per a la realització completa del projecte³⁷⁵. El primer premi constava de 5.000 pessetes, a més de dos possibles accèssits que s'oferien de 500 pessetes cadascun. El concurs fou obert de l'abril de 1904 fins al 30 de juliol del mateix any. En aquest temps foren presentats cinc projectes que es va considerar que no eren prou complets³⁷⁶. Les qualitats d'un es trobava que mancaven en els altres i a l'inrevés. Davant aquest fet, es decidí repartir el premi a parts iguals amb la condició de cedir els projectes participants a l'entitat, restant-ne propietària d'aquests. El 18 de març de 1905 es va nomenar Jeroni Martorell, un dels arquitectes que presentà projecte al concurs, com a director tècnic i facultatiu de la construcció de la nova seu. Els escultors que participaren van ser Josep M. Bernades (encarregat de les tasques d'escultura més decorativa) i Eusebi Arnau (de qui observem dos

374 El terreny va ser comprat l'octubre de 1902, formalitzant-se el 26 de novembre del mateix any, als hereus de Domingo Barata i Font.

375 Sobre la construcció i la història de l'edifici veure Alcolea 1994.

376 Els projectes presentats i que es coneixen gràcies al llibre on es van registrar els pagaments van ser: "La guardiola" d'Agustí Font i Carreres, "Virtut i Treball" de Jeroni Martorell, "Sols tindràs lo que estalviaràs" de F. Guardiola amb P. Domènech i Enric Catà, "Treball" d'Alexandre Soler amb Salvador Soteras i "El que estalvia pel seu bé mira" de Josep M. Barenys.



La Virtut (cat. 098a)



El Treball (cat. 099a)

capitells a la façana).

A la Junta del 12 de juliol de 1908 es parlà per primera vegada de la creació de les escultures de la façana. Martorell demanà el preu de les obres a Josep Llimona. Entre novembre del 1908 i el desembre del 1909³⁷⁷ s'efectuaren diversos pagaments a compte d'aquestes dues figures en pedra, que anirien situades a un segon nivell, a banda i banda d'un gran finestral. El lema del projecte de Martorell havia estat "Virtut i Treball" i serien aquests, també, els títols de les dues escultures de Llimona (cat. 098-099).

Ja hem parlat de la *Virtut* com a peça ben propera a les imatges de la Mare de Déu, anteriorment estudiades, i queda també vinculada a les tantes figures simbolistes llimonianes. La jove, es mostra amb actitud reflexiva, gairebé com pregant, amb el cap baix, plena de prudència i innocència, plena de tendresa i puresa, sostenint una mena de flors a l'alçada del pit. En definitiva, tal com ens indica el seu nom, tota ella és feta de virtuts. La figura recorda a una de les nenes de *La Primera Comunió* (cat. 047).

Les connexions entre algunes escultures de Llimona i l'art de Meunier es veien materialitzades en el *Monument al Dr. Robert*. El Segador, l'Obrer o el Pagès deixaven palès l'interès de l'escultor català per la plasmació d'una clara realitat social. Tots aquests personatges quedarien resumits, dins la producció llimoniana, sota la figura al·legòrica del *Treball*. L'origen de la composició d'aquesta escultura es troba justament en aquesta façana de Sabadell. Treballador incansable, amb davantal, martell i cisell a les mans, i un barret d'ala ampla, es mostra preparat per avançar.

Les ordres dels pagaments es van ubicant al llarg del

377 A partir d'aquestes dades podem datar les dues escultures de cap el 1908-1909. *La Virtut* serà ja publicada el 20 de febrer de 1910 a *La Il·lustració Catalana*.

1908 i 1909, i el febrer de 1910 *La Virtut* ja va ser publicada³⁷⁸. Trobem referències al *Treball* d'aquest mateix any, però vinculada a una altra versió. Josep Llimona va enviar a l'Exposició Universal de Brussel·les, sota el títol d'*El Treballador*, una escultura de petit format, que es tractava d'una versió de la de Sabadell. Els diaris se'n feien ressò i destacaven la familiaritat de la peça amb fragments del *Monument al Dr. Robert*, així com aplaudien l'encert que el país destinatari fos el del mestre Meunier³⁷⁹. Podríem considerar que aquesta versió és la que va participar en la mostra "Un segle d'escultura catalana" al MEAM, essent possiblement un dels primers cops que apareixia a una exposició des dels seus orígens³⁸⁰. Realment la vinculació entre aquesta peça i el Segador del *Monument al Dr. Robert* és més que evident, amb el barret d'ala ampla inclòs. Josep Llimona faria evolucionar aquesta figura convertint-la en una de les més públiques de les seves escultures, coneguda amb els noms de *El Forjador*, *El Treball* o *Monument al Treball*. La primera de les versions que trobem és la que realitzà el 1916 pel vestíbul de l'actual Escola del Treball, convertint-se, pràcticament, en el símbol de la mateixa³⁸¹. Sabem però, que el projecte d'*engrandir* aquesta peça ja s'havia iniciat anteriorment, el 1912³⁸². Posteriorment

378 Il·lustració Catalana 1910b, p.113.

379 ««El Treballador», den Joseph Llimona, ens farà fer un bon paper a Bèlgica. Y fernos fer un bon paper en aquella terra, patria del gran escultor Meunier, es cosa que ha d'omplir d'orgull a qualsevulla estatuaire que modeli «Treballadors». El que ara envia a Brusseles el nostre eminent artista, si no germà, es cosí carnal del «Segador» que va fer un día pera'l monument del doctor Robert. Lo que hi hà es que aquell es el treballador agrícola de la campinya catalana, mentres que'l d'avuy es el treballador metalúrgich de ciutat. Ab el barret tou tirat enrera, nú de mitg cos en amunt, cobert desde la cintura en avall ab folgadíssim devantal de couro, el mallet a l'una mà y la escarpra a l'altra, la imatge concebuda per en Joseph Llimona es la personificació viventa del obrer barceloní. Res de colls macissos, com ara estan de moda, sino un coll prim i nerviós; res d'idiotisme en el rostre, sino una cara iluminada d'intel·ligencia y d'energía; res de masses llordes ni positures corvades, sino una musculatura esbelta y forta, junt ab una posició quasi elegante. Té'ls braços nervuts com un acròbata y la cara intel·ligenta com un pensador. Reflexiona y actúa aquell minyó, quasi un marrech, ab el qual en Llimona representa la flor de la joventut en els tallers de la ciutat o del suburbi.» Veu 1910a, p. 3.

380 La peça actualment pertany a un col·leccionista privat, Carlos Campillo i també va participar de l'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona", al mateix MEAM.

381 «En Josep Llimona està activant l'estatua del *Treball* que s'ha de col·locar a la porta de l'Universitat industrial. Presenta un obrer nú, ferm, amb el davantal de couro, empunyant amb la mà el martell. Té una actitud noble, com de dignificació del treball manual.» Vell 1916a, p. 76.

382 «Una bona nova encara'ns resta donar sobre'ls darrers treballs den Llimona, y es l'augment que ha fet a tamany



El Forjador o El Treball, Pl. Catalunya (cat. 153a)

destaquen les versions que trobem a la plaça de Catalunya i a la plaça de l'Univers del recinte firal de Montjuïc, de pedra i bronze respectivament. Encara existeixen altres versions³⁸³.

La peça de plaça Catalunya va elaborar-se en el context de la seva urbanització. El 9 de juny de 1927 foren publicades les bases del concurs per a la creació de les escultures i de l'ornamentació. En aquestes bases es convidava alguns artistes a què participessin amb la presentació d'alguns esbossos que serien sotmesos davant un jurat. Llimona fou un d'aquests escultors seleccionats³⁸⁴. Els treballs van anar evolucionant i, un cop adjudicades les escultures, i passats alguns mesos, els artistes foren visitats deixant veure els avenços en els encàrrecs³⁸⁵. L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva

major que'l natural de la magnífica estàtua del Forjador, que en petit tamany envià a Bruseles, dont fou premiada. Aquest augment de la referida estàtua, en Llimona l'ha ofert generosament a la Diputació, pera posarla al vestíbol de la Universitat Industrial, voltada dels jardins que l'han d'adornar, segons projecte.» *Veu* 1912a, p. 5.

383 Sabem de l'existència d'una versió en bronze que executà per la fàbrica Chade a Buenos Aires (1929) i una altra, realitzada anys després de la mort de l'artista ubicada al parc del Nord de Sabadell, d'on, per obres, ha estat retirada durant força temps.

384 «Primera. – El Ayuntamiento de Barcelona convoca un concurso limitado y previo para encargar la ejecución de cinco grupos escultóricos para los pedestales bajos existentes en la urbanización de la plaza de Cataluña, dieciséis estatuas que deben figurar en el fondo decorativo y doce estatuas o altos relieves adosados a los seis pilares altos, también construídos en dicha plaza.

Segunda. – Se invita a los señores José Calrá, José Llimona, Enrique Casanovas, hermanos Luciano y Miguel Oslé, José Duniyac, Vicente Navarro, Federico Marés, Antonio Parera, Juan Borrell y Nicolau y Antonio Alsina para que en el plazo de cuarenta y cinco días naturales, a partir de la notificación de estas bases, presenten un boceto en yeso de un grupo escultórico a la cuarta parte del mayor que deba tener en realidad, simbolizando una provincia catalana, que no sea la de Tarragona por estar ya encargada; o bien un grupo escultórico, también en cuarto del tamaño real, en forma de motivo alegórico, con destino a los pedestales que encuadran el fondo decorativo de la plaza. Todos estos grupos se proyectarán para ser fundidos en bronce; su estilo deberá ser simple, que armonice con el de la arquitectura de la plaza, y dentro de una severidad de líneas, el grupo deberá ser movido, en lo posible. El jurado, en vista de los bocetos presentados determinará en definitiva la atribución de los simbolismos a cada grupo premiado. (...)

Décima. – Se advierte que, una vez hecho público el fallo del jurado, se celebrará en el Palacio de Bellas Artes una Exposición de todos los bocetos que se presenten al concurso, los cuales quedarán de plena propiedad del Ayuntamiento.» “Las esculturas y ornamentación de la plaza de Catalunya Bases del Concurso” *Vanguardia* 1927b, p. 8.

385 «Los miembros del Jurado Artístico de las esculturas y ornamentación de la Plaza de Cataluña, señor Llopart, de la Escuela Superior de Arquitectura; señor Guardia, de la Asociación de Arquitectura de Cataluña; señor Junyent, del Real Círculo Artístico; señor Vázquez, de la Asociación Artística Literaria; señor Vega, de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes y el señor Folguera, del Círculo Artístico de San Lucas, junto con la Comisión Municipalde Obras Públicas, presidida por el teniente de alcalde delegado, señor Llansó, acompañados de los funcionarios municipales señores Rubió, Azúa y Serrallonga, visitaron los talleres de los escultores señores Llimona, Casanovas, Otero, Oslé, Duniyac, Navarro, Marés, Parera, Borrell y Nicolau, Alsina, Arnau, Tenas, Durán, Viladomat, Renart, Rebull, Soto,

una fotografia que sembla correspondre justament a aquest moment de la visita de les autoritats. En ella observem l'escultor envoltat de tot un seguit de personatges que hem de reconèixer com a alguns membres del jurat i dels funcionaris municipals que van visitar els artistes, junt amb dues de les escultures que Llimona executà per la plaça de Catalunya: *El Treball* apareix al fons, mentre que en un primer terme veiem la figura femenina que, finalment, acabaria ubicada a la Diagonal, després d'haver patit, com altres peces, una polèmica censura³⁸⁶.

En el cas de la peça a la plaça Univers, l'interès rau en l'homenatge literal cap al món del treball, ja que va ser inaugurada, justament, l'1 de maig del 1930³⁸⁷, dia del Treball, en honor a «los obreros que cooperaron al éxito de nuestra Exposición»³⁸⁸. El ressò d'aquesta peça fou ben destacat. Llimona havia fet donació de l'obra i

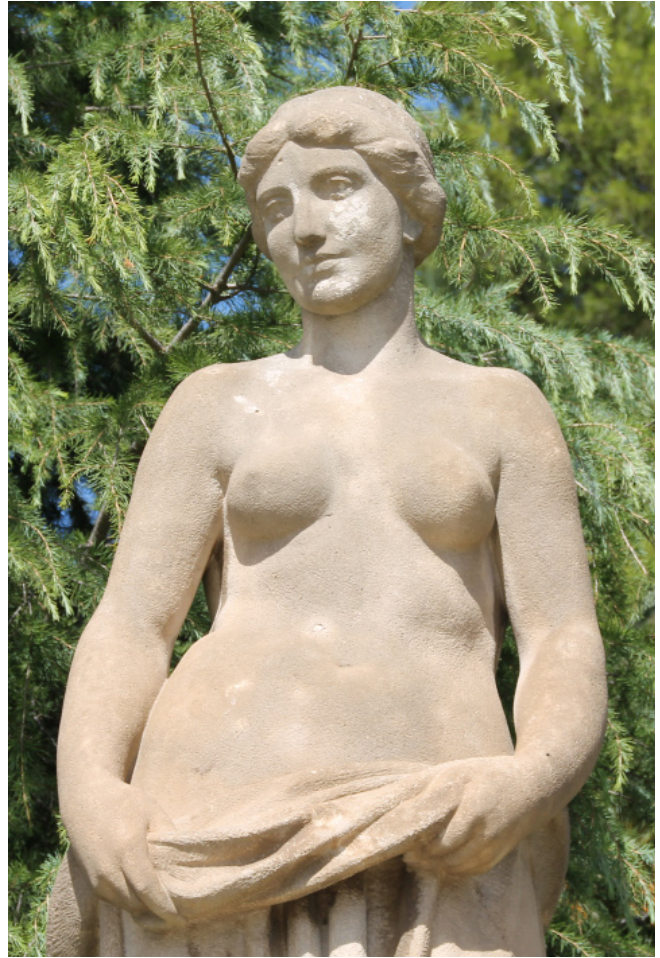


Figura femenina a l'av. Diagonal, Barcelona (cat. 193)
(F: Rosa Giménez i Nicasio Esquinas)

Monjo y Tarrach, examinando con todo detalle las esculturas que dichos artistas están ejecutando, algunas de las cuales están ya muy adelantadas, quedando el Jurado altamente satisfecho del resultado de la ampliación a tamaño definitivo de los bocetos que fueron premiados, habiendo ofrecido, finalmente, los escultores la mayor actividad en la terminación de las obras, a fin de poder colocarlas en su emplazamiento de la Plaza de Cataluña a la mayor brevedad.» Vanguardia 1928a, p. 8.

386 Sembla ser que foren bastantes les persones que van queixar-se davant la col·locació d'algunes escultures a la Plaça de Catalunya i, finalment, algunes van ser traslladades a l'Avinguda Diagonal «a conseqüència de la insistent campanya de moralitat que tant preocupà algunes persones.» Garcia-Martin, 1984, p. 92. Llimona no va ser l'únic escultor que en va patir les conseqüències. Recordem, per exemple, el cas de la *Deesa* de Josep Clarà, que va ser col·locada i al cap de vint-i-quatre hores es va decidir retirar per aquest mateix motiu, tot i que el dia de la inauguració va tornar a aparèixer al lloc que li havia estat destinat des del primer moment. Davant de tot això, Clarà «al comentar los incidentes de aquellos días, el estatuario dijo sencillamente que prefería copiar la obra de Dios a copiar la de cualquier sastre.» Aguilera 1967.

387 «A las once de la mañana tuvo efecto en la Exposición el acto de homenaje a los obreros que han trabajado en la Exposición, acto consistente en la inauguración de una estatua simbolizando al Trabajo, regalada a la Exposición por el ilustre escultor Llimona, emplazada en la explanada existente frente al Pabellón de la Ciudad. A la citada hora llegó el Ayuntamiento en corporación, presidido por el alcalde, conde de Güell; tenientes de alcalde señores Rocha, Massot y Santamaría; concejales jurados señores Roure, Mallol y sabater; concejales señores Escolá, Martí Esteve, Sociats, Cardona, Font, Viladot, Guarro, Fábregas y secretario don Claudio Planas. La llegada dela representación de la ciutat fué acogida por el numeroso público allí congregado con una cariñosa ovación. Se aplaudió también con destacado fervor al escultor señor Llimona.» Vanguardia, 1930g, p. 6.

388 Vanguardia 1930h, p. 2.

la ciutat va voler agrair-li el fet amb un banquet homenatge de caire popular, on qualsevol persona s'hi podia adherir. Van decidir, a més, entregar-li una medalla que havia de ser dissenyada per l'escultor Enric Casanovas³⁸⁹. L'exitós homenatge se celebrà el diumenge 18 de maig del mateix any.³⁹⁰

En observar la figura del *Treball*, sentim com Llimona va transmetre una gran força, plasmant el sacrifici de l'esforç, un sacrifici constant que ha modelat la musculatura que forma el cos a força del treball diari. És un jove lluitador que avança, segur, amb la vista fixa en un punt, en un objectiu constant. Si comparem les primeres figures del *Treball*, les que duen el barret d'ala ampla, advertim un cos que sembla més jove que el què trobem en aquests monuments públics exempts, amb cossos que resulten més adults, madurs, més definits i treballats, modelats a partir d'aquest esforç del treball realitzat. En algunes de les peces, segons el material i l'estat de conservació, observem el gran detallisme de l'estudi anatòmic en la plasmació de les venes del cos, donant molta més força i caràcter al personatge representat. Destaca, a més, la gran qualitat plàstica del drapejat que contrasta amb el tors nu de la figura, en algunes zones més indefinit, i al mateix temps realitzat amb gran expressivitat, fins al punt que ens podria recordar al tractament del cos de l'*Edat de Bronze*³⁹¹ de Rodin, peça presentada a l'Exposició barcelonina del 1907.

5.3.2.1 La representació del Treball en l'escultura catalana contemporània

Si anteriorment hem estudiat el cas del belga Meunier per tractar-se d'un dels grans referents del moment, ens aturem, ara, a observar breument què va passar en el cas dels escultors catalans, més enllà de Llimona.

389 «Es aprobada otra de los señores Massot, Rocha, Barbey, Esteve, Xicoy, Maynés, Pich, Martínez Domingo, Nonell, Torras, Coma, Tusell, Santamaría y Quirós, proponiendo: Que a fin de patentizar al eminente artista José Llimona el agradecimiento de la ciudad por haber hecho donación de la escultura simbolizando el trabajo que ha sido colocada en los jardines de la Exposición de Montjuich, como homenaje a los obreros que han contribuido a construirla, se le haga entrega de una medalla que recuerde el generoso y remarcable gesto que tanto honra a la ciudad y al artista. Que se encargue al escultor don Enrique Casanovas el modelo de esta medalla.

El senyor Rocha dice que en agradecimiento al ilustre artista, al regresar de la fiesta del trabajo en Montjuich, se convinieron con el señor Massot reconocer al señor Llimona su trabajo oficialmente como lo había hecho el pueblo con una adhesión eficaz.» Vanguardia 1930i, p. 12.

390 «Por el gran número de personalidades adheridas al banquete popular de homenaje al insigne escultor José Llimona, que tendrá lugar el próximo domingo día 18, a la una de la tarde, en el Restaurante Popular de la Exposición, hace prever que este acto revestirá carácter de verdadera solemnidad. Se pretende dar una prueba de admiración y agradecimiento por haber dado a la ciudad la obra titulada «Trabajo», una de las obras más sobresalientes de su arte. Es de esperar que todos los admiradores de nuestras glorias se sumarán al banquete que el domingo se ofrecerá al venerable artista. El Real Círculo Artístico ha querido dar al homenaje un carácter popular a fins de hacerlo más asequible a todas las posibilidades. Para la mejor organización del acto se ruega que todos los tickets sean retirados por todo el día de hoy en la Secretaría del Círculo Artístico.» Vanguardia 1930k, p. 7.

391 Datada el 1876, existeixen diverses versions de la peça (recordem les del Musée d'Orsay o Musée Rodin de París), però destaquem la conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, per ser l'exposada a Barcelona el 1907, moment en què es va adquirir.

Una de les peces que pot resultar més propera, iconogràficament, al *Forjador* Llimonià, és el *Forjador Català* d'Enric Clarasó (Cau Ferrat, c. 1894). La representació, però, queda ben allunyada de la primera peça referenciada. En aquest cas, l'obra de Clarasó queda molt més propera al realisme, amb l'alt grau d'anecdoticisme que se'n desprèn. Sembla haver plasmat un petit racó d'un taller de forja, amb enclusa inclosa. Les sabates i resta de vestimenta, ben acurat en cada detall, l'inclouen en un realisme que Llimona trencà a la perfecció fent del seu personatge l'emblema simbòlic de tot Treball, especialment remarcant amb la nuesa del tors i la forta actitud captada. A més, si tenim en compte l'altre títol que s'ha donat a la peça, *Forjador català del segle XIV*, encara enllaça més amb el realisme amb tocs historicistes. Com a curiositat esmentem una forjadora al·legòrica realitzada per Eusebi Arnau que, en aquest cas, va més enllà del comentat fins al moment. Arnau, igual que Llimona i d'altres artistes, és un dels escultors que treballà en les grans obres realitzades a Comillas. Concretament ens fixem en les portes que Arnau va fer pel Seminari. En elles destaquen set virtuts que s'oposen als set pecats capitals, d'entre les quals ens fixem en la diligència, oposada a la mandra, on Arnau mostra una figura femenina que treballa el metall sobre una enclusa³⁹².

Tornant a Enric Clarasó, esmentem *Memento Homo*³⁹³ (c. 1900), títol que prové de l'expressió llatina *Memento homo, quia pulvis eris et in pulverem reverteris*³⁹⁴. El record a aquest personatge que cava la tomba que servirà perquè quedin les restes fetes pols d'algú d'altre o d'ell mateix, -entès en el sentit més ampli de la humanitat-, fa que s'inclogui dins el simbolisme. Malgrat que en aquest espai preteníem parlar del cas català, connectem *Memento Homo* amb la peça que Alfred Boucher (Bouy-sur-Orvin, 1850 - Aix-les-Bains, 1934) presentà a l'Exposició

392 Veure Manuel Garcia-Martín 1993, pp. 265-277.

393 Medalla d'or a l'Exposició Internacional de París el 1900.

394 «Enrecorda't home que ets pols i en pols et convertiràs.»

de Belles Arts de Barcelona del 1896, *À la terre*³⁹⁵. La peça, que mostra un personatge cavant la terra, s'ha interpretat com a una imatge idealitzada de la mateixa idea del Treball.

Treballadors són també els que representa Miquel Blay en el seu *Monument a Víctor Chávarri* a Portugalete, el País Basc. Els dos personatges, Barrinaire i Fonedor, són presents al monument per destacar la faceta d'industrial i de fundador dels Altos Hornos de Bilbao de Chávarri³⁹⁶. L'un agafa l'altre, restant units, representant la força del treball que va potenciar el personatge basc. Un cop més, el tors nu d'una de les figures, mostra la musculatura ben formada i modelada a força de treballar, fet que també queda prou insinuat al segon treballador.

395 L'obra va ser presentada primer al Salon des Artistes Français, el 1891, on va guanyar una Medalla d'Honor. Existeixen diverses versions de l'obra entre les que destaquen el guix presentat a l'exposició barcelonina, conservat al MNAC, o al Musée Dubois-Boucher, a Nogent-sur-Seine, França.

396 Víctor Chávarri Salazar (Portugalete, 1854 – Marsella, 1900).

5.3.3 Baixos relleus arquitectònics

En endinsar-nos als relleus de Llimona ens adonem que pràcticament tots formen part d'un context iconogràfic religiós, sigui tractat de manera més o menys indirecta. La majoria d'aquests exemples es troben a façanes d'esglésies, o formant part de retaules³⁹⁷ o altres conjunts monumentals religiosos, com el del cas mallorquí del *Pujol dels Misteris*.

5.3.3.1 Sant Nicolau i els Pescadors

Ubicat al timpà de l'església de San Nicolás³⁹⁸, al número 1 de la placeta que es dedica al mateix sant a Bilbao, el relleu *Sant Nicolau i els pescadors* (cat. 055) és una de les obres de Josep Llimona que es troben fora de les fronteres catalanes. Recordem en aquest context, a terres basques, el ja citat *Monument a Usandizaga* (cat. 154).

Les primeres notícies publicades del citat relleu les trobem a *La Vanguardia*³⁹⁹ i a *La Ilustración*



Església de Sant Nicolau, Bilbao

397 Ens endinsarem en els retaules, junt amb les imatges devocionals en l'apartat 5.3.4, p. 182.

398 La barroca Església de San Nicolás, va ser construïda per Loyola Ignacio Ibero el 1743, quedant inaugurada el 1756. D'aquesta manera resulta interessant observar el fet que trobem un timpà de finals de segle XIX en un edifici tan anterior, segurament com a resultat d'alguna reforma duta a terme al llarg d'aquesta època.

399 «Por si alguna prueba se necesitase para conceder al señor Llimona la patente de *ilustrísimo escultor*, -hablando á lo Vasari,- ahí está la asombrosa obra de los *Pescadores*, antes citada, destinada á figurar en la portada de la iglesia de San Nicolás, en Bilbao.

Tratan de un grandioso alto relieve, con las figuras de tamaño natural. San Nicolás, con mitra y báculo, ocupa el centro, y ambos lados, en artística y naturalísima agrupación, vense unos pobres pescadores y unas pescadoras, con sus pequeñuelos, que tributan gracias al santo por haberles liberado de un naufragio.

Noble y bondadosa es la figura del bienaventurado obispo, pero resulta eclipsada por la profunda impresión que produce la escena. Aquellos pescadores, pescadoras y niños aparecen como seres vivientes en fuerza de expresión, y sin embargo, no se trata de una escultura movida sino perfectamente quieta, clásica. Mas ¡Con qué profunda penetración están reproducidos todos los rasgos culminantes que revelan el estado de ánimo de aquella humilde gente! Adivínase aún en los semblantes de los pescadores el horrible trance por que acaban de pasar y en la actitud de las madres el cruel dolor de que se habían visto amenazadas al quedar sus hijos sumidos en la orfandad, mientras que en el rostro de los chicuelos se transparenta la inocencia desconocedora de la tremenda desgracia que les amenazaba.

Como composición hay que remontarse á lo más bello en su género para serle equiparado. Todo es armónico, claro y exacto, pudiendo servir de modelo de escultura cristiana enfrente de la escultura de la antigüedad. Verdad es que el asunto permitía un desarrollo grandioso; es la gratitud reconociendo la infinita misericordia divina.

Descendiendo ahora á detallar algunas de las bellezas de la obra, hay que citar el magnífico modelado, la corrección del dibujo y la pureza de las líneas de todas las figuras; la diversidad y lo pintoresco de los tipos; el admirable estudio de los paños, la sobriedad de buen gusto en la elección de los accesorios (el remo que lleva sobre el hombro el pescador de último término, la maravillosa red, con sus deshilachadas mallas y sus flotadores los atributos episcopales de S. Nicolás) y el acertado carácter de las vestimentas, *idealizadas* con plausible intención para empequeñecer la escena.



Sant Nicolau i els Pescadors, 1899 (cat. 055)

*Artística*⁴⁰⁰, on ja el veiem reproduït el 1899⁴⁰¹.

Iconogràficament, l'obra ens relata un dels episodis de la vida de Sant Nicolau⁴⁰². Malgrat no resultar, segurament, el miracle més popularitzat del Sant de Bari, l'obra ens explica un altre dels esdeveniments que va protagonitzar en què uns pescadors grecs li demanaren auxili durant una tempesta, com a patró dels mariners,

per tal que es poguessin salvar. Arran d'aquest fet, sovint trobem com a atributs del Sant una àncora o altres elements marins. El més habitual, però, és representar-lo com a bisbe, amb la mitra i el bàcul, just com el trobem en aquesta peça. Veure els atributs de Sant Nicolau ens recorda el bàcul que el mateix 1899 Llimona modelà per l'acabat de nomenar bisbe Torras i Bages, antic consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç⁴⁰³. El fet de representar l'episodi de l'agraïment després del possible naufragi fa, a més, que apareguin tot un seguit d'elements vinculats a la pesca i que ajuden a ubicar fàcilment l'escena, com són un rem i una xarxa realitzats amb gran detallisme. Són quatre figures masculines i tres femenines, juntament amb tres nens, els que acompanyen i tributen el Sant pel seu gran miracle. Cinc dels personatges apareixen de genolls o dempeus però amb el cap baix com a símbol de respecte, agraïment i lloança cap al Bisbe, creant una composició en què el Sant destaca per sobre de la resta. A banda i banda, dues mares miren els seus fills donant més humanitat a l'escena al mateix temps que dota el conjunt de ritme i obertura. Elles són les dones dels pescadors que, un cop tornats a terra ferma, gaudeixen de la sort de no haver perdut els marits i pares dels seus fills.

Y faltaría ahora á un deber de justicia si no hiciera presente la insuperable habilidad con que ha sido fundido en bronce ese relieve por la casa Masriera y Campins, conservando á la obra aun sus detalles más minuciosos, como son las roturas y los hilos sueltos de las mallas, y procediendo á un cuidadoso bruñido para conservarle á la obra todos los efectos de la perspectiva.» Opisso 1899, p. 4.

400 Il·lustración Artística 1899b, p.1.

401 Malgrat Manuela Monedero data la peça del 1897, les dues referències en premsa que hem trobat la situen el 1899. No trobant cap altre document que pugui ubicar-la de forma més concreta, decidim datar-la de cap a 1899.

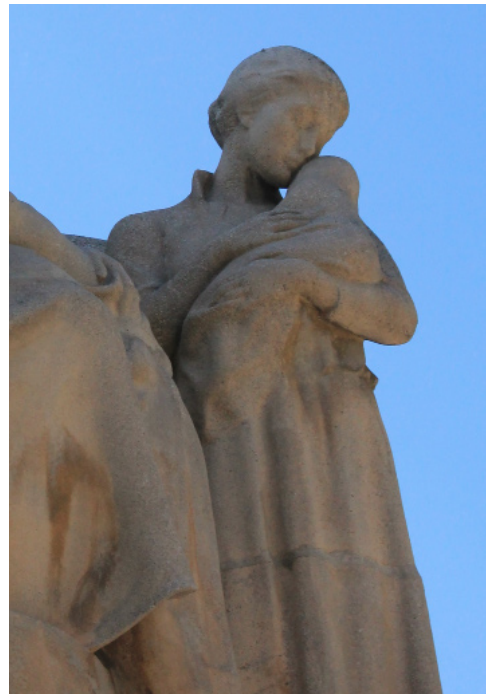
402 Considerat un dels sants més universals en part per formar part tant de l'església llatina com de la grega, Sant Nicolau de Bari neix cap al 270 i mor al voltant del 342.

403 Per aprofundir sobre els bàculs modelats per Llimona veure, més endavant, dins l'apartat dedicat a les arts de l'objecte, p. 246.

Fosa als tallers Masriera i Campins, la peça és propera a la mida natural, fet que queda evidenciat en visionar-la en persona. Tot i la distància en l'observació, ja que es troba sobre les grans portes i el veiem des de terra, podem tenir la sensació de grandesa si veiem l'obra in situ.

Si bé en alguns moments estem comparant la producció llimoniana amb la d'altres escultors catalans o internacionals coetanis, en aquest moment volem posar Llimona en relació amb ell mateix. És innegable que sovint trobem variants, versions i reversions en l'obra d'un artista i, de fet, n'estem fent una referència força constant al llarg de la present tesi. En aquest cas les connexions entre el relleu de Bilbao i un dels monuments més destacats de l'artista ens obliguen a aturar-nos de forma molt específica. Ens referim, de nou, al *Monument al Dr. Robert* (cat. 073), on alguns dels personatges semblen sortir força directament de l'obra basca. Una de les figures més properes és la maternitat del monument barceloní, que resta com aliena a la resta de personatges mentre observa el seu nadó. Al relleu trobem dues figures femenines maternals, una de les quals, a l'esquerra, mostra la mateixa actitud que acabem de comentar però situada simètricament.

La presència d'aquestes figures, combinades amb les imatges dels pescadors en un cas i dels pagesos i obrers en l'altre, mostren la part més humana i més propera a la realitat. Incloure el patiment, les misèries o malalties dels personatges, però passats per un filtre estètic simbolista uneix els dos conjunts. Els pescadors, amb la musculatura ben modelada per les hores dedicades al treball, els retrobem també a les ja comentades figures del Segador i, en definitiva, a la majoria dels personatges masculins que envolten el Dr. Robert, recordant-nos, per tant, alguns dels personatges propis de la producció del belga Meunier.



Detall del *Monument al Dr. Robert*

5.3.3.2 L'església dels Caputxins de Pompeia

Situada a l'avinguda Diagonal 450 de Barcelona, l'església dels Caputxins de Pompeia va ser realitzada per Enric Sagnier entre el 1908⁴⁰⁴ i el 1909⁴⁰⁵, dins un llenguatge amb grans reminiscències

404 Es tenen notícies que el 25 de març de 1908 ja havia estat posada la primera pedra (Serra 2010, p. 17).

405 El 31 de desembre de 1909 era consagrada l'església a porta tancada i el dia següent, 1 de gener de 1910 era inaugurada amb una gran presència de fidels. (Serra 2010, p. 19).



Façana de l'església dels Caputxins de Pompeia i detall del timpà amb el relleu de Llimona (cat. 117)



neogòtiques⁴⁰⁶ que l'arquitecte utilitzà en altres de les seves edificacions religioses, com observem a la façana de l'església dels Carmelites Descalços de Badalona⁴⁰⁷. Josep Llimona havia col·laborat en diverses ocasions amb l'arquitecte barceloní, i, en aquest cas, executà obres tant per l'interior com per l'exterior de l'església. A la façana principal de l'església del convent dels caputxins tenim una peça de l'artista acompanyada per una escultura de *Sant Francesc* realitzada per Manuel Fuxà a la part alta. La peça és el relleu del timpà on observem Sant Bonaventura i Sant Tomàs, de genolls, a banda i banda de la Mare de Déu i el Nen (cat. 117). El Nen, convertit en figura quasi exempta, allarga el braç esquerre, beneint un dels sants. Si, en general, podem considerar gran part de les escultures llimonianes plenes de quelcom que les fa evanescents, en els relleus fou un dels camps on l'escultor desenvolupà millor aquesta característica. Aquest fet és especialment visible en els fons, tot i que també en les robes i cabells, amb detalls que es fan gairebé eteris. En aquest cas, el mantell de la Mare queda difuminat en un fons on s'endevinen un grup de caps de petits àngels que, de fet, repetiria en altres de les seves composicions⁴⁰⁸. També a la façana, tot i

406 «Sembla veure-s'hi una voluntat de prendre referències en l'arquitectura gòtica catalana, en detalls com l'estructura de coberta de la nau, formada per bigues recolzades en arcs diafragma, a la manera de la capella de Santa Àgata, o en la tipologia de la torre de la façana, que recorda els campanars de Santa Maria del Mar.» Barjau 1992, p. 57.

407 Ubicada al carrer Sant Miquel 44 de Badalona, (nº 340 del catàleg sobre l'obra de Sagnier (Sagnier 2009, p. 225)) i realitzada entre el 1921 i 1925, l'església és un dels exemples més destacats d'arquitectura religiosa de l'època a la ciutat. L'altra gran obra religiosa coetània a Badalona és l'església de Sant Josep, a la Plaça Doctor Rifé, de 1920, obra de l'arquitecte Joan Amigó i Barriga (Badalona, 1875-1958), màxim representant artístic a la ciutat, amb prop d'una trentena de projectes realitzats a la mateixa.

408 Destaca especialment el relleu de l'*Assumpció de la Mare de Déu* que executà per a diversos contextos com ara la façana de l'església de Manlleu, al Panteó de la Família Coll i Portabella (que es troba a Montjuïc i el seu arquitecte torna

que de manera molt desapercebuda, sembla que Llimona executà l'escut, emblema de l'orde dels franciscans, a la llinda de la porta principal del convent⁴⁰⁹ (cat. 114).

Per l'interior de la mateixa església Llimona féu tres relleus que formaven part de tres altars: l'*Assumpció de la Mare de Déu* (cat. 079b), *La Divina Pastora* (cat. 116) i *La Verge de la Mercè* (cat. 115). Realitzà també la imatge devocional principal, la *Mare de Déu del Roser* (cat. 126). S'ubicaven, també, a l'interior del conjunt religiós caputxí, una imatge del Crist Crucificat (que fou segurament una imatge processional que durant l'any es venerava dins l'església) (cat. 041g) i una escultura de la *Mare de Déu amb el Nen*, coneguda com a *Mater Amabilis* (cat. 127), que es trobava al claustre. Totes aquestes peces foren destruïdes durant la Guerra Civil Espanyola. Amb aquest cas introduïm un important bloc d'obres de l'artista que patiren els efectes de la Guerra Civil i que estudiarem tot seguit. D'algunes de les peces de l'església de Pompeia se'n feren reproduccions, unes més afortunades que d'altres. Dins les propietats dels caputxins restaren només un parell de peces de l'autor, pel simple fet que foren amagades durant el conflicte: dues imatges de petit format que reproduïen la malaguanyada Mare de Déu del Roser que presidia l'església (cat. 126a-126b) i que degueren servir de model per a fer la reproducció realitzada per Claudi Rius Garrich i que fou beneïda el 1941 (cat. 126*).

a ser Sagnier), a la Capella-Panteó de Sobrellano, a Comillas, o al mateix interior de l'església dels Caputxins Pompeia, tot i que en aquest cas es perdé durant la Guerra Civil i la còpia conservada mostra una qualitat d'acabats molt allunyada de l'art de Llimona.

409 Serra 2010, p. 25.

5.3.4 Imatges devocionals i mobles litúrgics en l'època de l'art total

Donant una ullada ràpida a les pàgines que ens precedeixen, es fa evident la presència de la iconografia religiosa dins l'obra llimoniana. Ens aturem ara de forma específica en aquesta temàtica ja introduïda, per observar què succeeix amb les obres que tenen com entorn específic físic l'església, per acabar parlant de grans conjunts religiosos de caire monumental. Les peces seran presentades a partir de llaços iconogràfics o geogràfics, al mateix temps que reflexionarem sobre els conjunts que amb el pas del temps han desaparegut víctimes de guerres, atacs i desfetes. Obviarem en gran mesura les imatges relacionades amb la Mare de Déu, a qui ja hem dedicat el seu corresponent apartat a l'inici del present bloc, excepte en casos en què formin part d'un conjunt més ampli.

Al llarg dels segles, el mobiliari litúrgic i les seves característiques han tingut un rellevant paper i han marcat, en gran manera, les característiques artístiques de cada època ben relacionades a l'espai arquitectònic on eren desenvolupades: frontals, retaules, daurats o columnes salomòniques ben entortolligades, han definit l'art de cada moment. L'època que ens ocupa també gaudí de les seves peces religioses amb unes imatges que acabarien passant pel filtre simbolista, que sovint seria descrit com a idealisme cristià. A Catalunya, gran part dels grans creadors d'aquest tipus d'obres van formar part, com no podia ser d'una altra manera, del religiós Cercle Artístic de Sant Lluc. La vinculació de Josep Llimona al Cercle, ja des dels seus inicis com un dels socis fundacionals, així com l'evidència del seu pensament, deixa ben palesa l'afinitat que tingué l'escultor a rebre nombrosos encàrrecs religiosos com els que ja hem anat esmentant i els que observarem a continuació. És per aquest motiu que volem iniciar aquest apartat amb una de les icones de l'església cristiana per excel·lència, la imatge de Crist a la creu.

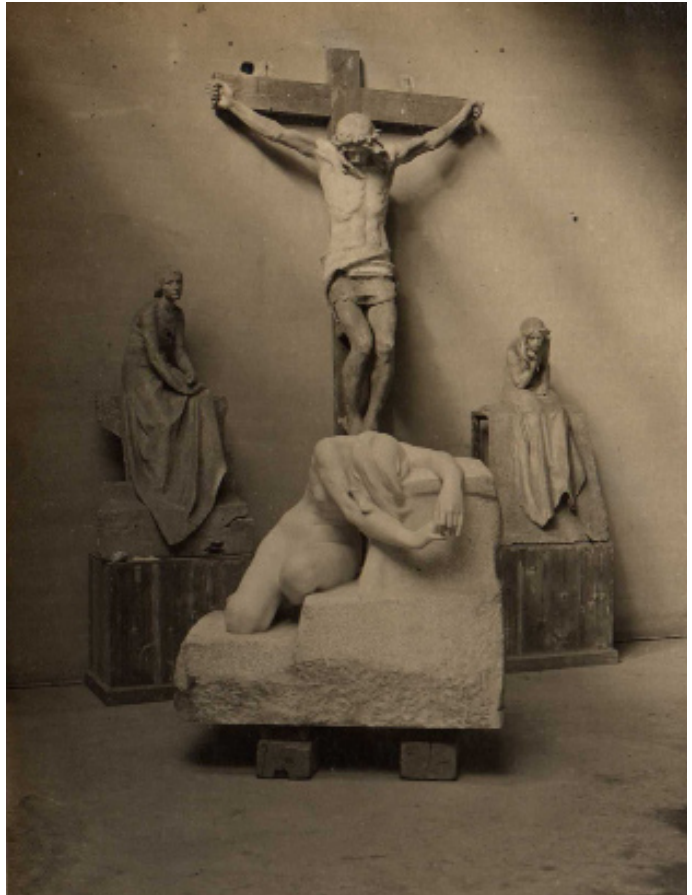
5.3.4.1 Crist a la Creu

Convertida en una de les representacions iconogràfiques amb més èxit dins el món cristià, la representació del Crucificat ha evolucionat amb l'art. Una manera ràpida d'observar aquesta evolució al llarg dels segles en breus minuts, la podem concebre al passejar per les sales d'un museu com és el Museu Frederic Marès, a Barcelona. La seva col·lecció d'escultura –especialment hispànica-, permet fer un recorregut de la imatge de Crist a la Creu des de l'època romànica⁴¹⁰, passant pel

410 *Crist d'un davallament* (Astúries(?), finals s. XII, talla policromada) al Museu Frederic Marès.

gòtic⁴¹¹, el renaixement⁴¹², i fins a arribar al barroc⁴¹³. En aquest camí veiem com passem dels quatre als tres claus, i com guanyem en expressivitat i en realisme. Josep Llimona també executà algunes representacions de Crist a la Creu (cat. 041) que han quedat repartides tant a diverses esglésies o capelles com a col·leccions privades. D'entre elles recuperem algunes que serveixin de mostra de les que anà realitzant, una de les quals encapçala alguna de les fotografies que conservem del taller de l'escultor.

Citem com un d'aquests exemples el Crist que se situà a l'altar major de l'església de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, que feia tres metres d'alçada i pel qual Llimona cobrà 4.000 pessetes (cat. 041d). Durant la Guerra Civil, la peça va ser destruïda i temps després, l'abril de 1942, es va adquirir un altre



Taller de Llimona, presidit per la figura del *Crist a la Creu* (AFLI)

Sant Crist que era obra de l'artista tot i que no se sap a qui es va comprar, qui sap si fou a la família, a algun dels seus deixebles o potser a alguna casa d'imatges religioses que tingués algun original de l'escultor⁴¹⁴ (cat. 041e). Des d'aquell moment es conserva al mateix altar major de l'església.

Dins de les col·leccions privades i més enllà dels que sabem que han passat per cases de subhastes, perdent en alguns casos la seva pista, esmentem dos exemples. El primer cas és el que forma part d'una fundació privada oberta al públic. Fem referència a la Fundació Privada de les Arts i els Artistes, dirigida pel Sr. José Manuel Infiesta. La peça ha format part de la mostra homenatge a

411 *Crist Crucificat*, d'Alejo Vahía (darrer quart del s. XV – primera dècada del s. XVI) (Castella, darrer quart del s. XV, talla policromada) al Museu Frederic Marès.

412 *Crucifixió*, de Bartolomé Ordóñez (? – Carrara, 1520) (Barcelona, 1517-1520, relleu en fusta) al Museu Frederic Marès.

413 *Crist Crucificat*, de Sebastián Ducete (Toro, cap a 1568 – 1619) (Cap a 1600, talla policromada) al Museu Frederic Marès.

414 Extret del *Llibre d'Actes de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*.

l'escultor⁴¹⁵. L'altre exemple es troba a casa d'uns descendents de la branca Benet de la família, que encara conserven l'escultura al dormitori de la propietària. En aquest cas, la imatge és policromada i la propietària recordava, amorosament, com resultava una imatge un punt feréstega als ulls dels innocents infants que visitaven la llar.

Altres d'aquestes representacions del Crucificat formen part de conjunts, com el *Crist a la Creu* del cementiri de Portugaleta (cat. 124a) que estudiarem posteriorment, i que és acompanyat als seus peus per les imatges de la Mare de Déu i de Sant Joan. De la mateixa manera, un altre dels exemples és el que forma part del conjunt monumental religiós més destacat de la Catalunya del canvi de segle. Estem parlant, com és d'esperar, del Rosari Monumental de Montserrat, que ben aviat presentarem.

5.3.4.2 Màrtirs en temps de guerra

«Durant la revolució de l'any 1936, els dies 21 i 30 de juliol,
l'església fou cremada, les parets i els arcs de les voltes calcinats
i amb pedres despreses, les sepultures profanades,
totes les escultures i la nova façana destruïdes;
només en va quedar l'edifici i va perdre quasi totes les obres d'art que hi havia.»⁴¹⁶

Quan hem parlat dels baixos relleus arquitectònics esmentàvem, vinculat a l'església dels Caputxins de Pompeia, alguns relleus que es trobaven a l'interior i que funcionaven com a petits altars. Continuant dins la mateixa línia creativa trobem, a la producció de l'escultor, tot un seguit de peces que podem incloure dins el concepte de retaules i altars, afegint també aquelles peces que foren creades per ser situades en altars, com a centre de devoció. Moltes d'aquestes peces desaparegueren durant la Guerra.

L'any 1912 fou presentat i beneït a la capella del Sagrament de l'església de Sant Agustí de Barcelona el grup referenciat com a *Davallament de la Creu*⁴¹⁷ (cat. 130), tot sovint conegut com la imatge de la *Pietat*, en què la Mare de Déu, ajaguda a terra, observa el cos del Fill mort davant seu. La peça, situada en origen a la capella que havia estat decorada pel pintor Torres-Garcia, sembla que fou destruïda durant el conflicte bèl·lic espanyol. Coneixem l'obra gràcies a la imatge reproduïda a la

415 "Una passejada per l'obra de Josep Llimona" (Esquinas 2014).

416 Cardús 1955, p.74.

417 «Un grupu den Joseph Llimona. Diumenge vinent, a la parroquia de Sant Agustí, acabada l'Assamblea parroquial que ha de celebrarsi, el senyor bisbe doctor Laguarda farà la solemne benedicció d'un magnífich grupu esculptòrich qe, ab destí a la capella del Sagrament d'aquell temple, acaba d'esculpir l'eminent artista.// Recordem que la decoració mural de la referida capella es obra den Torres-García, tan admirable com poch coneguda; y al recordarho, alegremnos de que sia una obra den Llimona la que vagi a ferli companyia» Veu 1912b, p. 2.

Il·lustració Catalana del 17 de novembre de 1912⁴¹⁸, però les referències semblaven perdre's en aquest punt. Al llarg de la nostra investigació trobem referenciada una peça perfectament paral·lela a la que s'hauria trobat a Sant Agustí. Es tracta del grup ubicat a la Capella del Santíssim de l'església de Santa Anna de Barcelona i que ja fou publicada el 2002⁴¹⁹ (cat. 130a). Les dades trobades situen que la peça, de fusta policromada, es troba a la citada església després de donació de la mateixa en una data posterior a la Guerra Civil. Abans d'aquest trasllat, es trobava a l'Oratori de la família de Joaquim Carreres Nolla i Margarida Martí Martí. Segurament aquest és el motiu pel qual no va patir la desfeta de la Guerra. L'existència d'aquesta obra ens fa pensar en la possibilitat que encara existís alguna més. Aquesta hipòtesi pren més força en llegir la notícia de l'execució d'una Mare de Déu dels Dolors per l'església de Nostra Senyora dels Dolors de Girona (cat. 130b), de la qual no en conservem més dades que la mateixa notícia esmentada. La descripció donada a *La Vanguardia*, acaba essent prou convincent per creure en el nostre plantejament, veient, a més, que les dates de 1912 i 1914 són ben properes⁴²⁰.

Són altres les peces de l'escultor que resten desaparegudes o bé no han arribat als nostres dies, especialment en el camp religiós. És el cas, també, de l'anomenat *Altar del Descens* (cat. 097). El conjunt era obra de l'arquitecte Enric Sagnier, amb qui altres vegades col·laboraria l'artista. Originalment fou situat a la Basílica de la Mercè de Barcelona, on s'inaugurà el 13 de juny de 1908 (cat. 097). Malgrat que s'ha conservat una petita imatge on podem veure dos àngels que custodien tot l'altar i un relleu circular central on endevinem la Verge i el Nen amb alguns personatges de genolls, la descripció del diari i una fotografia que podria correspondre al mateix relleu, ens ajuden a entendre la iconografia del que hi hauria representat⁴²¹. En ell apareixerien Sant Ramon de Penyafort, Sant Pere

418 *Il·lustració Catalana* 1912b, nº 493, p. 4.

419 Aran 2002, p. 405.

420 «Con motivo del septenario que ha empezado en la iglesia de nuestra Señora de los Dolores, se ha inaugurado un bellissimo grupo escultórico representando á la Virgen Dolorosa al pie de la Cruz y á Jesucristo muerto, tendido á sus pies, debido al cincel del escultor don Juan Llimona» *Vanguardia* 1914b, p. 16 (Veiem com, un cop més, es confon el nom de l'escultor pel del pintor).

421 «Mañana a las cinco de la tarde, se celebrará en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, la solemne bendición del nuevo altar del Descenso, por el cardenal-obispo doctor Casañas. (...) El nuevo altar es de estilo Renacimiento,

Nolasc i el rei Jaume I agenollats davant la figura de la Verge de la Mercè, fent al·lusió a la llegenda que explica que s'aparegué als tres personatges citats l'any 1218. La composició de l'obra és ben propera al relleu de l'església dels Caputxins de Pompeia de *La Verge de la Mercè* tot i que, en aquest cas, són dos, i no tres, els personatges que reben la benedicció del Nen mentre aquest reposa a la falda de la Mare.

Tal com estem veient, són diversos els casos de les escultures de Josep Llimona que van patir les conseqüències de la Guerra. Segurament el cas que sempre recordarem és el del *Monument al Dr. Robert* (cat. 073), amb gran transcendència a la ciutat de Barcelona, i que ja hem estudiat, però que, a la fi, es va reconstruir. Més enllà de les raons polítiques anticatalanistes, les obres que més patiren els temps de revoltes, guerra i saqueigs foren, com estem observant, les de temàtica religiosa. Aquestes eren preses com a símbol de conservadorisme i d'elles s'oblidava, òbviament, el valor artístic. De la majoria en queden notícies de la seva inauguració o consagració a diaris de l'època. Són mínimes les vegades que ens queda documentació gràfica i les pistes es dispersen amb el pas dels incendis i de les dècades.

Un dels conjunts desapareguts que destaquem és l'obra escultòrica de la façana de l'església del Sant Esperit de Terrassa, que constava d'un apostolat a banda i banda de la porta principal i d'un relleu al timpà de la mateixa. Rafael Benet, el 8 d'abril de 1925 publicà que

«unes estàtues de Josep Llimona entre les columnetes del pòrtic atrauran la nostra mirada»⁴²²,

fet que demostra que ja, en aquesta data, estaven ubicades al seu lloc les escultures de l'apostolat. Domènech i Fargas comentà que a finals de la dècada dels anys 20

«tot i que les parets de l'atri només arriben fins a mitja altura, ja s'hi col·loquen les imatges dels dotze apòstols i el timpà»⁴²³.

De fet, podem parlar de manera més concreta de la ubicació del relleu al timpà, afinant més la datació de la seva col·locació el desembre de l'any següent, segons una nota a *La Vanguardia*⁴²⁴, en un moment en què la façana de l'església, avui Catedral de Terrassa, encara estava en construcció.

ostentando en el centro un alto relieve de mármol de Carrara, en el que se ve la Virgen sobre una nube rodeada de ángeles y los tres testigos del Descenso, San Pedro Nolasco, el Rey D. Jaime I y San Raimundo de Peñafort, que fundaron en Barcelona la inclita Orden Mercenaria. El conjunto de dicho relieve es una verdadera muestra de la inspiración religiosa de su autor, el artista José Llimona. (...) Es una obra que prueba el refinado gusto artístico de su autor, el arquitecto don Enrique Sagnier» *Vanguardia* 1908b, p. 4.

422 Benet 1925.

423 Domènech 1993.

424 «En la fachada en construcción de la iglesia del Santo Espíritu de Tarrasa ha sido colocado un magnífico relieve que representa a la Santísima Trinidad, obra escultórica del ilustre artista señor Llimona.» *Vanguardia* 1926e, p. 13.

Després de l'incendi de l'església, al llarg del 1936, les obres llimonianes es perderen i quedaren buides les parets de la façana. Actualment, tot i que amb una estètica prou allunyada, substitueixen les obres antigues unes peces dels anys 90, que segueixen la mateixa iconografia original, realitzades per l'escultor gallec Nicanor Carballo, mentre que el relleu del timpà fou executat per Carles Armiño.

Dins mateix de l'església del Sant Esperit, ens resten documentats dos altars realitzats per Llimona i que serien anteriors a l'esmentat *Apostolat*. Concretament, un primer altar el podem datar del 1894 i en ell es trobaven les figures de la Puríssima, Sant Lluís Gonçaga i Sant Josep Oriol. Els testimonis gràfics, malgrat no conservar-se'n dels altres dos sants, ens mostren el cas de la Verge amb aquell rostre tan propi del simbolisme que caracteritza les peces llimonianes. Correspon a la sèrie de reproduccions de la Immaculada que altres vegades ja hem pogut veure dins la producció de l'escultor. Pel que fa a l'estructura en què s'emmarquen les figures, sembla que respondria a un gust neogòtic, a partir de les descripcions que se'n conserven⁴²⁵, i d'algunes imatges que hem pogut consultar en algun moment al llarg de la recerca. El segon conjunt que, com el primer, havia estat creació de Joan Martorell i Montells, anava centrat per la figura del Sagrat Cor, a qui es dedicava de manera genèrica el moble litúrgic. A la dreta de Crist hi havia Santa Margarita Alacoque i, a l'esquerra, Santa Paula. El patiment de les peces artístiques queda ben recollit, amb la dosi dramàtica que li correspon al fet, per Salvador Cardús en el seu viu record després de la visita feta a l'església, posterior a la desfeta⁴²⁶.



Un exemple de la imatge de *La Puríssima* o *Immaculada* (Fundació Privada de les Arts i els Artistes)

Un parell de casos paral·lels, entre d'altres⁴²⁷, són

425 «L'any 1894 aquest altar fou substituït per un altre de nou, de fusta daurada, gòtic, molt esplendorós, sota la mateixa advocació. El sufragaren els esposos Antoni Ubach i Soler i Concepció monset i Galí. Fou projectat per l'arquitecte Joan Martorell. Hi destacava la imatge de la talla de la Puríssima i, als costats, les imatges de sant Lluís Gonçaga i de sant Josep Oriol, toteselles de l'escultor Josep Llimona. A més, era adornat amb dos retaules, un de sant Miquel i l'altre de sant Gabriel, pintats per Joan Llimona» Domènech 1993, p. 46.

426 «Pujant de la cripta, no poguérem deixar de fixar l'esguard a la dreta, envers l'altar de la Puríssima, bona part del qual encara es mantenia en peu, si ve la peanya central restava buida, sense la bella imatge de la Immaculada, obra excel·lentment esculpida per aquell mai prou lloat "estel de primera magnitud" que fou En Josep Llimona» Cardús 1955, p. 73 (Cardús cita Feliu Elias i el seu *L'escultura catalana moderna*, volum I en dir "estel de primera magnitud").

427 Altres exemples que amplien el gruix de peces destruïdes i afectades per l'atac de les persones, especialment en temps de la Guerra Civil, són la imatge de la Verge del Carme, a l'Església del Carme de Barcelona, el Sagrat Cor i la imatge de la Puríssima a la Cripta de la Sagrada Família, també a Barcelona, o la profanació, cap a 1934, del Crist de la

els succeïts a l'església de Sant Miquel de Castellgalí i a l'església de Sant Romà de Lloret de Mar. En el primer cas, les dades que ens resten diuen que Llimona executà una escultura de Sant Miquel i una de Sant Magí, patró del mecenes que promogué l'ampliació de l'església⁴²⁸. Es creu que també pogué realitzar la figura d'un Crist⁴²⁹, segons les dades facilitades pel mateix poble de Castellgalí. En el segon, entre el 1910 i el 1916 es feren reformes a l'antiga església afegint, entre altres ampliacions, uns nous retaules executats per Enric Clarasó i Josep Llimona. Ens aturem en aquest cas, ja que el considerem prou rellevant. Queda ben definit que, per l'església de Sant Romà, Llimona executà un altar dedicat a la Puríssima, una imatge de Sant Josep, una de Sant Antoni i l'altar de la capella del Santíssim. Gràcies a la monografia de Vilà i Galí⁴³⁰, podem identificar de manera concreta les peces, malgrat que no acaba definint-les totes. Així com la Puríssima sí que queda identificada amb un peu de



Monument a Manuel Calvo, Cementiri de Portugalete, (cat. 124a) en una imatge d'època (AFLI)

fotografia, Vilà presenta una imatge d'època d'un retaule realitzat per Clarasó, com situat en una capella, a banda i banda de la qual s'endevinen dues figures. Un cop analitzat el conjunt, creiem identificar aquestes dues peces com el Sant Antoni⁴³¹ i el Sant Josep⁴³² creats per Llimona. Tot i que no hem trobat cap peça més documentada dins l'església, destaquem com la figura d'un Sagrat Cor ens recorda, malgrat la lleu qualitat i detall de la imatge, a les realitzades per l'escultor barceloní.

Volíem destacar també les peces que

Salut a Tarragona, del 1925.

428 Ferrer 2004, p. 478.

429 <http://www.castellgali.cat/directori/directori/titol/esglesia-parroquial-sant-miquel-de-castellgali> (consultat: 21 de juny de 2014).

430 Vilà 2011.

431 El Sant queda ben identificat a partir de la típica representació iconogràfica en què el veiem amb una gran tonsura i acompanyat del Nen Jesús als seus braços.

432 Sant Josep, amb un punt de vista prou esbiaixat de la imatge conservada, sembla poder-se identificar sense cap mena de dubte amb la figura que tantes altres vegades realitzà l'escultor en què el pare duu el Fill petit en braços. La peça fa perfectament pendant amb la citada de Sant Antoni i que s'ubicava al seu davant.

executà a Sant Romà perquè per la citada capella del Santíssim (cat. 124) l'escultor realitzà el grup que encara avui podem observar al cementiri de Portugaleta (cat. 124a), al monument funerari a Manuel Calvo, on apareixen Crist a la Creu, als peus del qual es resignen i ploren la Mare de Déu i Sant Joan, peça de la qual, fins al moment, no en coneixiem cap més versió.

Sobre el *Sant Josep* que hem identificat, malgrat el difícil punt de vista que conservem de la peça, ens recorda a altres peces de l'escultor, algunes de les quals també patiren en temps de guerra, tot i que no sempre van ser situades a edificis religiosos. Una d'aquestes versions va ser col·locada a la cantonada de la famosa Casa Martí de Puig i Cadafalch (cat. 093a), l'original de la qual va ser destruïda per uns militants de la CNT/FAI durant els primers dies de la Guerra Civil. Diu la història que, com si una *força superior* hagués decidit protegir la imatge santa, una noia va recuperar els caps de Sant Josep i el del Nen, unit a la galta del pare, que van superar els instants de brutalitat, quedant ocults entre les runes. Aquesta noia anònima va guardar les restes fins acabada la guerra, moment en què les va lliurar i van ser exposades durant anys al Real Circulo Artístico de la ciutat. El 1999 el propietari de la casa, el senyor Rafael Carreras Patxot, va encarregar al taller dels escultors Lluís Cera⁴³³, pare i fill, que realitzessin la restitució de la figura, que finalment va ser col·locada el novembre del 2000 (cat. 093a*). Es prengueren com a referència fotografies d'època⁴³⁴ i un model en guix conservat al fons del Museu Nacional⁴³⁵ (cat. 093). Molt a prop d'aquesta versió, al Col·legi Condal dels Germans de les Escoles Cristianes, al carrer Amadeu Vives, se situa una altra d'aquestes peces (cat. 093c), tot i que el cap de la figura també



Sant Josep i el Nen, al Col·legi Condal dels Germans de les Escoles Cristianes (cat. 093c)

433 L'interès d'aquests escultors rau en el fet que encara treballen amb el tradicional procediment de la talla i de la reproducció d'escultures per la tècnica de treure punts, de manera que tant el procés creatiu com el resultat prometien ser de tot fidels a l'original.

434 Com la apareguda a la portada de la revista *Barcelona Atracció*, l'agost de 1929.

435 El mateix Lluís Cera explica l'evolució del procés: «La direcció del Museu i el pare Llimona, caputxí de Sarrià, descendent directe i hereu del drets d'autor de l'escultor Josep Llimona i que malauradament morí als pocs dies de la signatura de l'autorització, van accedir a que es fes una reproducció de l'obra original amb un complicat motlle de silicona i làtex que complia les condicions de conservació exigides pel Museu per tal de no malmetre el model original. Aquest motlle va ser realitzat pel professor de la Facultat de Belles Arts, Jordi Vila. A partir d'aquest model, a meitat de mida, es va executar la reproducció de l'escultura ampliada pel procediment de compassos, en pedra calcària de Sant Bartomeu, donat que la pedra de Montjuïc, amb la que es va realitzar l'original, està exhaurida. A igual mida i per punts, s'han reproduït exactament els caps a partir dels originals conservats.» (Nota premsa Cera)

va quedar en mal estat durant la Guerra i sembla que va ser substituït per una còpia posterior. Es conserva una altra versió a l'antic Molí de l'Oli de Sant Josep, del conjunt Mauri, a la Pobla de Segur (cat. 093b), actual Oficina de Turisme. Més enllà de les façanes i dins, de nou, de l'àmbit litúrgic, coneixem una darrera versió que resta a la Capella de l'escola del Sagrat Cor de Sarrià, juntament amb una imatge de la *Mare de Déu* i una altra, al centre de l'altar, del *Sagrat Cor*.

Justament la imatge del *Sagrat Cor* (cat. 119) és una altra de les imatges amb més èxit de les executades per Llimona i de les que també patiren força, tal com ja hem vist amb el cas del retaule del qual era titular dins l'església del Sant Esperit de Terrassa. Així com sí que conservem una versió a la Parròquia de Nostra Senyora de Núria⁴³⁶ (cat. 119b) i a l'església parroquial de Sant Bartomeu a Sóller (cat. 119), on també existeix una escultura

de Sant Marçal⁴³⁷ (cat. 122), són altres casos similars els desapareguts, com el succeït a la seu de les Balmesianes, on durant la guerra va desaparèixer el *Sagrat Cor* en marbre que conservaven (cat. 119d), o el del Temple de la Sagrada Família de Barcelona (cat. 119e). Sí que ens han arribat altres versions de la imatge del *Sagrat Cor* en marbre, com la que es troba al Museu Deu d'El Vendrell (cat.

436 Va ser cap a l'any 2011 quan el rector de l'església, el Dr. Santiago Bueno, volent comprar un Sagrat Cor per l'església, va anar a parar a una botiga d'imatges religioses, de les poques que queden i que estan a punt de baixar les seves persianes, Reixach-Campanyà, a Passeig de Gràcia 117 de Barcelona. Rebuscant, no hi havia cap peça que li fes el pes quan, de sobte, la propietària recordà que al magatzem quedava alguna obra antiga, d'abans de la Guerra, sota la pols que el pas dels anys va anar acumulant. "És un Llimona" va dir la dona. El capellà, sensible a l'art i conegut d'algun dels descendents de l'artista, va decidir, amb el recolzament dels parroquians, que aquesta seria la peça que formaria part de l'església.

437 El *Sagrat Cor* fou encarregat pel rector de l'església parroquial de Sant Bartomeu de Sóller, Mallorca, Sebastià Maimó. El preu inicial era de 6.000 pessetes, però l'escultor ho va rebaixar finalment a 4.000 ptes. Va arribar a Sóller, amb el vaixell Vila de Sóller, el 16 de juny de 1909 i va ser beneïda el dia següent. La peça es troba al retaule projectat per Joan Rubió i executat per la Casa Torra i Massó de Barcelona, finalitzat el 1913. A la mateixa església trobem una imatge de *Sant Marçal* del mateix escultor. En aquest cas s'explica que el forner Damià Orell, a principis de segle XX, va demanar al rector Maimó poder tenir un quadre que hi havia a la parròquia protagonitzat per Sant Marçal i realitzat per Sebastià Mates. A canvi, van arribar a l'acord que el forner pagaria una talla dedicada al mateix Sant, el seu patró. La peça, encarregada a Llimona, va costar 250 pessetes (més les 125 de la nova fornícula) i va ser beneïda pel mateix mossèn, a l'altar major, el 29 de juny de 1910 (Morell 1993).

119c) i la versió de la Casa de la Salut de Nostra Senyora del Pilar de la Comunitat de Germanes de Santa Anna, a Barcelona (cat. 120).

Tornant a la Sagrada Família, més enllà que els germans Llimona formessin part de la Junta Constructora del Temple, com a mínim, des del 1916 i fins al 1921⁴³⁸, Josep Llimona va treballar en tres peces: el citat *Sagrat Cor*, una imatge de la *Puríssima* (cat. 031f) i el retaule de *La Sagrada Família* (cat. 090a). De les tres, només conservem una. De fet, des de l'arxiu no tenen referències concretes sobre què va succeir amb les dues primeres, que s'haurien ubicat a la cripta del temple, però, essent conscients dels atacs i destruccions que patí el temple, també, durant la Guerra, les conclusions a què arribem són clares pel que fa a la seva desaparició. La darrera obra, és el relleu de *La Sagrada Família* (cat. 090a) que, elaborat en el context de les obres del temple, va ser destinat a l'oratori de la gaudiniana Casa Batlló. Sembla que aquesta peça, realitzada cap a 1905, el guix de la qual es conserva al fons del Museu Nacional, fou creada per Llimona, a partir d'un projecte de Gaudí i finalment, en fusta, fou executada per Casas & Bardes. L'acompanyen també uns canelobres dissenyats per Josep Maria Jujol i una petita imatge de Crist a la Creu feta per Carles Mani. Actualment es troba a la Cripta del Temple⁴³⁹ que fa la funció de parròquia del barri. De fet, a partir d'aquest primer model, se'n van fer altres versions⁴⁴⁰. No era aquest el primer cop que Llimona realitzava aquest motiu iconogràfic, ja que, dos anys abans, s'havia presentat al premi convocat pel Bisbe Morgades, restant el premi desert i molt disputat junt amb Eusebi Arnau⁴⁴¹.

438 Dades facilitades per l'Arxiu del Temple de la Sagrada Família de Barcelona.

439 En un determinat moment la peça va ser traslladada a Madrid, però el 2001 la Junta Constructora de la Sagrada Família va comprar-la.

440 En època dels artistes es va fer una segona peça per tenir a la mateix temple de la Sagrada Família. Després de la compra de la primera versió, l'any 2001, es decidí, el 2005, regalar aquesta segona peça a l'església de Santa Maria de Valldeflors, a la Capella de Sant Josep de Manyanet, a Tremp. Una tercera versió, de cap a 1953 i feta a partir de la segona versió, es troba actualment a la Capella del Santíssim del Temple. Finalment, esmentem que aquest relleu també va ser triat per a ser representat a l'anvers d'una medalla que, el 1921, commemorava l'any Jubilar Josefi. Al revers de la mateixa hi apareix una imatge del Temple.

441 «Semblaven un alicient que devia estimular á molts artistes y no ha resultat aixís. La opció ha estat escassa y

Destaquem, encara, unes altres peces desaparegudes, vinculades ara a la ciutat de Tarragona, i que resten relacionades a un mateix motiu iconogràfic: la traïció de Judes cap a Jesús. Conservem alguna fotografia on observem una imatge del *Petó de Judes* (cat. 204) que s'havia arribat a referenciar que estava situat a la Catedral de Tarragona, tot i que no hem trobat cap pista que ens portés a trobar-la. L'altra peça correspon al *Prendiment de Jesús* (cat. 205), on apareix Judes fent el fatídic petó i, al darrere, algun soldat. El conjunt⁴⁴² era un pas de Setmana Santa realitzat entre 1929 i el 1931, primer any en què sortí en processó, però que va desaparèixer el 1936.

5.3.4.3 Religioses encara avui

Hem de dir, però, que per sort encara resten altres obres que es van salvar de flames i destruccions, i que ens serveixen de mostra de tot aquest tipus de peces que tan importants van resultar ser dins la producció de l'artista. Curiosament, són les peces més desconegudes de l'artista i conserven, encara avui, la seva funció devocional en el context pel qual van ser concebudes. A més, la crema d'arxius, la ubicació de les obres (alguns cops a gran alçada, quasi fora de la vista del fidel), i el fet, si se'ns permet l'expressió, que avui en dia la religió *no estigui tan de moda*, són factors que també dificulten l'observació de les mateixes, fet que considerem que ha potenciat aquesta caiguda en l'oblit que han patit.

Esmentem, per començar, i com si iniciéssim una ruta llimoniana per carretera, unes obres que resten més enllà de les fronteres catalanes i on l'autor coincidí amb un altre dels grans noms de l'escultura catalana coetània: Eusebi Arnau. Un cop traslladats a Saragossa, punt de partida d'aquest imaginat viatge, arribem fins a la Basílica de Santa Engràcia, església que, com la majoria de les esmentades fins al moment, en el període que ens pertoca visqué unes reformes, malgrat que ja tenia alguns segles d'antiguitat. Les obres de reconstrucció del temple, dirigides pels arquitectes Ricardo Magdalena i Julio Bravo, s'iniciaren el 3 de novembre de 1891 i finalitzaren amb la inauguració del conjunt, el 16 d'abril del 1899. Tot i que existeixen diversos estudis sobre la citada basílica, la majoria s'endinsen en la investigació de la cripta o en les obres anteriors a les desenvolupades al segle XIX. És

pobre. Unicament los premis oferts per la Academia provincials de Belles Arts y lo del Excm. é Ilm. señor Bisbe de Vich s'han vist disputats una mica en regla. Lo primer s'ha adjudicat á D. Felip Mario per un projecte de font surtidor y lo segon ha quedat enlayre. En Joseph Llimona y l'Eusebi Arnau, ab los seus relleus representant la Sagrada familia, l'han flayrat de la vora. Abdos ne saben y abdós han demostrat inspiració y sentiment; mes alguns descuyts en lo dibuix y lespoques deficiencias del modelat pot dirse que'ls han segat l'herba sota'ls peus. Ab elements de tots dos ne compondriam un, pel que assegurariem lo vot unánim y favorable del Jurat.» Veu 1894 p. 288-289.

442 L'encàrrec va ser aprovat el 1927 i el 1929 Llimona ja tenia enllestida algunes de les peces: «Ha llegado el escultor señor Llimona, quien ha sido portador de dos principales figuras de las seis que ostentará el paso <Del Prendimiento>, en proyecto. Son la imagen de Jesús y la de Judas, en actitud de dar el beso de traición.» Vanguardia 1929b, p. 32.

d'aquesta manera com resumim les dades trobades amb una simple descripció del que executaren els dos artistes catalans, tot i que no resulta massa específica:

«La obra escultórica había corrido a cargo de Eusebio Arnau y Juan Llimona, a cuyas gubias se deben las grandes estatuas colocadas en las repisas de las columnas que sostienen las bóvedas: San Lorenzo, San Vicente Mártir, San Agustín, San Jerónimo, San Pedro Nolasco y San José de Calasanz. El altar mayor es la convencional representación del martirio de la titular de la iglesia, obra de Arnau y de muy escasa estimación artística. Sorprende la pobreza de su concepción plástica, ingenua y deslavazada. Es muy semejante a un cromó infantil. De mayor calidad son los relieves laterales del presbiterio, obra de Llimona.»⁴⁴³

Un cop analitzat el text d'Adolfo Castillo sobre la història de la Basílica -i obviant la tan típica confusió entre els noms dels germans Llimona-, destriem amb més seguretat l'execució dels relleus laterals per part de l'escultor, que quedà en prou bona consideració després de les crítiques negatives que rebé Arnau. Veient la manca de dades, i un cop hem parlat amb la màxima especialista d'Arnau, Maria Isabel Marín, podríem arribar a les següents conclusions. A partir dels models que apareixien a fotografies i publicacions en premsa sobre Arnau, Marín reconeixia les figures de Sant Vicenç Màrtir, Sant Agustí i Sant Jeroni. Tots tres personatges queden a la dreta de la nau, entrant a l'església. Podria resultar ben factible, de fet, que les tres escultures de l'esquerra haguessin estat realitzades per Llimona, sabent que aquestes sis peces havien estat realitzades pels dos escultors. Seguint aquesta idea, Llimona hauria realitzat les imatges de Sant Llorenç, Sant Josep de Calassanç i Sant Pere Nolasc (cat.

443 Castillo Genzor 1975, p. 161.

060-062), a qui ja havia representat al Palau de Justícia tot i que de manera ben diferent. Mentre que a l'altar major, els relleus principals de Santa Engràcia, així com alguns dels àngels són reconeguts per la Dra. Marín com a obra d'Arnau, alguns altres detalls podrien deure's a Llimona. De fet, alguna de les notícies que ens arriben situen l'altar de la Santíssima Trinitat o la Capella del Sagrat Cor, com a possible obra llimoniana (cat. 065). Amb tot, hem de tenir en compte la dificultat de discernir la mà dels artistes com a creadors dels models en aquests tipus d'obra en què les peces són policromades, i mostren una visió prou allunyada del que seria la major part de la producció dels artífexs que estem esmentant. Un dels detalls que amb seguretat es deu a la mà de Llimona és l'àngel que, en un relleu superior del Retaule de Sant Llorenç, al presbiteri, acompanya un nen (cat. 063). Els cabells, l'actitud del rostre i la gracilitat de les seves formes, el situen com a peça de l'artista. A la cripta de la basílica trobem una altra imatge de l'escultor, en aquest clar plena d'una modernitat que sobta pel contrast amb les altres peces devocionals. En fusta, però sense policromar i amb uns acabats plens d'expressivitat, ens sorprèn una versió de la *Mare de Déu amb el Nen* (cat. 059c) com la perduda a Ripoll –es creu que durant la Guerra- (cat. 059), però amb una estilització que allarga la part baixa de l'obra i que fa desaparèixer els peus sota la túnica, com si levités. Amb uns acabats similars, atribuïm també a Llimona un relleu del *Martiri de Sant Esteve* que es troba a les escales que puguen de la cripta cap a l'església (cat. 064).

Seguint aquesta mateixa línia de treballs, continuem la nostra ruta cap al nord d'Espanya, aturant-nos ara a Pamplona, on sorprenentment trobem un grup d'obres de Llimona a la Capella de l'Hospital de Navarra (cat. 041e, 079a i 092). I diem "sorprenentment" perquè fins al moment havien estat totalment nul·les les notícies respecte a aquest conjunt mig funerari, mig devocional. No és fins a l'octubre de 2013 quan el Dr. Jorge Latorre⁴⁴⁴ donà a conèixer per primera vegada les peces que trobem a l'interior d'aquesta capella. La qualitat i l'estat de conservació de les mateixes resulta fascinant tenint en compte que són marbres i que no han patit cap mena de desfeta ni atac. L'edifici fou construït a partir de la promoció de la senyora Concepción Benítez Ruiz, fundadora també de l'Hospital de Navarra⁴⁴⁵. La capella és presidida per una figura daurada de Crist a la Creu (cat. 041f), única peça del grup que no és de marbre, sota de la qual dos àngels semblen evocar al mític *Desconsol* llimonià. No seria aquesta l'única vegada que Llimona faria aparèixer aquests emotius àngels, ja que, més tard els trobem pràcticament idèntics a l'*Altar de Sant Fèlix* (cat. 158), a la Cripta de la Basílica de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, que en aquest segon cas, emmarquen la figura del sant titular de l'altar i patró de la població que, en marbre, es mostra dempeus i en actitud orant. El conjunt fou

444 Latorre 2013.

445 Amb l'herència del seu marit mexicà decidí fer aquesta obra de beneficència. L'obra fou encarregada a l'arquitecte Enrique Epalza sota l'assessorament del metge Antonio Simonena. Degut a l'ambició del projecte i a la mala gestió econòmica només es van realitzar la Capella i 6 pavellons (inicialment el projecte constava de vint-i-nou edificis amb pavellons, la capella i els habitatges pel personal treballador). És per aquest motiu que el 1911 es van suspendre les obres. El 24 de desembre de 1912 la senyora Benítez va cedir tots els terrenys a l'Ajuntament de Pamplona amb l'única condició que tant el seu marit com ella fossin enterrats a la Capella.

encàrrec del Bisbe Torras i Bages, el 1916, junt amb el grup del *Sant Enterrament* (cat. 157), també a la cripta i del mateix autor barceloní.

Tornant a la capella de l'Hospital de Navarra, a banda i banda de l'altar trobem els dos sepulcres on resten enterrats Concepción Benítez i el seu marit, que culminen amb dos grans relleus llimonians: *L'Ascensió de Crist* (cat. 092a) i *L'Assumpció de la Mare de Déu* (079a), concebuts de forma totalment paral·lela. La diferència bàsica entre els dos, més enllà de la presència de Crist o la Verge centrant la composició en cada un dels casos, respectivament, és que els àngels que envolten Crist, a banda i banda, semblen dirigir-se a ells, en actitud d'oració i admiració, amb les mans entrelaçades, mentre que els que acompanyen la Verge miren cap a baix, símbol de respecte. Curiosament, a l'arxiu de la família Llimona conservem una fotografia del que sembla un estudi d'un relleu en què la figura central és Jesús però els àngels responen als que estan amb la Mare, amb la mirada baixa, com si es tractés d'una barreja de les dues composicions. Al mateix arxiu, localitzem una altra imatge que podem entendre com un esbós pel conjunt de Navarra (cat.

091). Encara que la peça mostra una composició diferent, el protagonisme innegable de la figura de Crist i la mateixa forma del sepulcre i del marc del relleu que, finalment, trobem a Pamplona, ens fan pensar en aquesta opció. Pel que fa al relleu de l'Assumpció el trobem en més ocasions dins la producció llimoniana resolt de la mateixa manera: a la façana de l'església de Santa Maria de Manlleu (cat. 079c), al panteó d'Ignasi Coll i Portabella (al Cementiri de Montjuïc) (cat. 079d), o al Mausoleo a Claudio López i Benita Díaz de Quijano (Capella-Panteó de Comillas, Santander) (cat. 079) i de manera prou similar, en aquest cas en bronze, al Pujol dels Misteris del Santuari de Lluç (Mallorca) (cat. 110).

La següent parada del nostre viatge improvisat cap al nord d'Espanya, ens duria a Sant Sebastià,

on, a més de trobar el ja esmentat *Monument a Usandizaga*, si ens endinséssim a la Catedral d'El Buen Pastor⁴⁴⁶, endevinaríem a prou alçada, la imatge dels quatre Evangelistes, que s'atribueixen a Llimona⁴⁴⁷ (cat. 049-052), juntament amb la imatge titular d'*El Bon Pastor* (cat. 048), que trobem a la capçalera⁴⁴⁸. A la cripta de la mateixa catedral s'ubica el Panteó dels Satrústegui, una de les grans famílies influents de l'època⁴⁴⁹, i que fou realitzat pel mateix Llimona⁴⁵⁰ (cat. 053). De fet, si la vídua de Satrústegui havia participat en la promoció de la construcció de l'altar major de l'església, on hem dit que hi ha l'obra protagonista llimoniana, no és estrany que fos el mateix artista qui realitzés el panteó familiar. A més, observant les característiques del personatge que, de genolls, deixa unes flors als peus de la creu, resulta proper als acabats d'alguns dels àngels de l'escultor tot

446 La primera pedra del'església es va posar el 1888, sent consagrada el 1897, es per això que podríem datar els peces de Llimona que trobem dins de cap aquesta darrera data.

447 Tot i que el tema ha pogut generar dubtes al respecte, s'ha arribat a publicar que les peces corresponguin a la seva mà: «El propio arquitecto Manuel Echave fue quien diseñó aquel primitivo altar mayor que conocimos muchos. Era de traza gótico-florida, dividido en tres cuerpos: altar y sagrario, templete que encerraba la imagen titular, con los cuatro evangelistas sobre sendas columnas, y un remate en forma de aguja gótica y calada. La altura total de aquel altar mayor era de diez y nueve metros y fue trabajado, en cedro, en los talleres de Juan Riera, de Barcelona. La artística imagen del Buen Pastor, que es la que actualmente se venera, así como los evangelistas, la esculpió el joven barcelonés José Llimona. Fue inaugurado en la festividad de la Inmaculada de 1897, siendo costeadado por la viuda de P. Satrústegui y por C. Eizaguirre.» Murugarren 1996, p. 34.

448 Originalment la peça *el Bon Pastor* era inclosa dins d'un altar considerat neogòtic. Actualment la peça es troba en solitari a la capçalera, conservant la seva titularitat.

449 «Tras la penosa dolencia, sobrellevada con cristiana resignación, falleció ayer en Madrid a los 66 años de edad el Excelentísimo señor don Enrique de Satrústegui y Barrie Barón de Satrústegui. (...) Persona de arraigadas creencias religiosas puso a contribución u fortuna personal en gran número de obras de beneficencia y caridad, siendo uno de los señores que costearon el altar mayor de la iglesia parroquial del Buen Pastor. (...) El cadáver probablemente llegará a nuestra ciudad el domingo por la mañana para ser enterrado en el mausoleo que la familia posee en la cripta del Buen Pastor.» Easo 1932.

450 Aquestes dades han estat facilitades des de l'arxiu del cementiri de Polloe, de San Sebastián, i corroborades un cop hem pogut accedir a la peça en qüestió.

i que en aquest no porta ales i les formes són més delicades.

Si encara des de Donosti volguéssim unes dosis més de Llimona, a continuació podríem aturar-nos a Bilbao, per visitar el ja esmentat relleu de *Sant Nicolau i els Pescadors*, a l'església de Sant Nicolau. Finalment, enfilariem cap a Cantàbria, on podríem visitar, més enllà del *Monument a Colom* ja comentat, el gran conjunt modernista de Comillas que, com mereix un tema a part, estudiarem més detingudament unes quantes pàgines més endavant.

Tornem ja a terres catalanes, sense allunyar-nos de les obres d'art religioses en els contextos eclesiàstics, ja que, puntualment, encara ens queden peces salvades de grans desfetes bèl·liques i diversos atacs. Entre aquestes, recordem el cas dels àngels dins el vestíbul de La Cova de Sant Ignasi, a Manresa (cat. 149). Obra datada amb dificultats entre el 1915 i el 1922, i tot i la manca de dades,

«ens sembla evident que la tradició oral sobre el tema i l'anàlisi de l'obra declaren prou clarament la validesa d'aquesta atribució, i fins i tot com una de les seves creacions més complexes, valentes i reeixides.»⁴⁵¹

Aquests àngels serien una representació al·legòrica de la *Penitència* i de l'*Oració*, dues de les idees que queden vinculades a la figura de Sant Ignasi de Loiola, a qui es dedica el conjunt manresà. Al mateix temps trobem dos àngels infants que aguanten el llibre dels *Exercicis Espirituals*

«com si fos una ofrena de l'Esperit Sant a tots els fidels mitjançant la mà inspirada del seu redactor, Ignasi de Loiola, en aquest precís lloc.»

És, amb tot, i ja que ens acabem de situar geogràficament al considerat cor de Catalunya, el moment de parlar d'un bon grup de peces llimonianes entorn d'un dels centres religiosos catalans més destacats: Montserrat.

451 Bassegoda 1994, p.88.

5.3.4.4 Entorn del Monestir de Montserrat

Montserrat, guarda entre les seves serres rocoses peces de Llimona i la memòria de les que van desaparèixer amb el pas dels temps, essent un dels centres amb més records de l'artista.

Començant per les peces devocionals que segueixen més la línia del que tractàvem en aquest bloc, hauríem de començar pel *Retaule de Sant Martí*, del 1896 (cat. 046), tot i que sembla que fou acabat de col·locar el 1899⁴⁵². D'estil arquitectònic neogòtic, com molts dels retaules coetanis, a banda i banda del conjunt s'ubiquen Sant Plàcid i Sant Mauri, mentre que el centre és dedicat a la imatge de Sant Martí en la representació iconogràfica més habitual que el defineix: el moment en què, sobre el cavall, partí la seva capa per donar-la a un pobre que passava fred. La següent nit, diu la seva història, s'aparegué Crist agraint-li allò que havia fet. Fou a partir d'aquest moment quan el soldat Martí es convertí al cristianisme. La curiositat de la peça, més enllà de la capacitat que Llimona demostrà en el domini tècnic rau en el fet que en el rostre del pobre s'ha vist un autoretrat de l'artista que sembla prou evident i que no tornarem a trobar en cap altra de les seves obres⁴⁵³. Ben a prop, en una altra de les capelles de l'església, ens resta un Crist

452 «En breve se instalará en una de las capillas de la iglesia del monasterio de Montserrat un altar de gran mérito artístico, que costea la señora viuda de Bultó y Sert.

El estilo que impera en la obra es el gótico catalán del siglo XIV. El dibujo es holgado, destacando entre en sencillo lineamiento general el moldaje por el cual se deslizan talladas con gran facilidad intrincadas hojas de cardo que contrastan por su movimiento con el resto del altar. El centro de éste, que se abre en ojiva y termina con un dosel en la urna, lo ocupará un relieve que modela Llimona, y que representa San Martín en el acto de entregar su capa a un pordiosero.

A los lados y cobijados por doseletes pinaculares, lucirán las imágenes de San Pablo y San Mauro, que destacarán sobre un fondo violáceo donde campean decorativas flores de lis en oro. El ara es de mármol blanco. El proyecto y ejecución de esta importante obra es debido al distinguido escultor decorador don Juan Riera.» Vanguardia 1899, p. 2.

453 Aquesta qüestió ha estat reflexionada en diverses ocasions pel pare Josep C. Laplana. Un dels textos en què hi parla el trobem publicat al seu blog: <http://larebotigamdm.blogspot.com.es/2011/09/notulae-notes-darxiu-5.html>.

(cat. 041a) que ha patit el pas del temps amb diverses capes de pintures que no sempre s'han considerat encertades, però que encara permeten entreveure les mans de l'escultor.

A la nau central de la basílica, de manera paral·lela a les peces que hem esmentat a les esglésies de Saragossa i de Sant Sebastià, però amb una visibilitat que les fa més accessibles, per sobre dels caps dels fidels i en fusta policromada, trobem els quatre profetes majors⁴⁵⁴, datats del 1896: Isaïes⁴⁵⁵, Jeremies⁴⁵⁶, Ezequiel⁴⁵⁷ i Daniel⁴⁵⁸ (cat. 042-044). Fent gala de la tècnica escultòrica, Llimona individualitzà clarament cada una de les personalitats, els rostres i les actituds dels personatges sense oblidar el gran treball de les robes que tan bé el caracteritzà al llarg de la seva producció. Les peces ja estaven col·locades el 19 d'agost del 1896 i foren fetes per iniciativa de l'Abat Ruera, tot i que el P. Abat Deàs, que havia estat absent un temps, ja ho tenia previst fer. Quan tornà l'Abat Deàs hi hagué algunes crítiques per les decisions preses en la seva absència, tot i que quedaren recollides en un context privat. Sí que tingueren més repercussió les queixes efectuades pels germans Vallmitjana, que s'havien vist deixats de banda davant alguns dels encàrrecs⁴⁵⁹. Recordem, en aquest sentit, com, per exemple, Venanci féu

454 «Entre la seva extensa producció de tema religiós, destaquen els quatre profetes majors que es troben a la nau de la Basílica de Montserrat. Cadascun sosté un pergami amb una frase dels seus oracles en llatí, en la qual la tradició cristiana ha fet una profecia de la virginitat de la Mare de Déu.» Dalmau 2006, p. 46-47.

455 «El text que sosté Isaïes és el conegut de 7,14, acomodat cristianament per Mt 1,23: “La verge concebrà i infantarà un fill, i li posaran per nom Emmanuel”.» Dalmau 2006, p. 47.

456 «L'estàtua de Jeremies presenta el profeta amb les mans sobre el pit per aguantar-se el mantell però sostenint a la mà esquerra el pergami amb el text de 31,22: “La dona envoltarà l'home” [literalment: “Serà la dona qui rondarà l'home”, que alguns interpreten que en endavant el poble cercaria Déu, en comptes de ser Déu qui va darrere el poble, situació que el profeta descriu].» Dalmau 2006, p. 47.

457 «Ezequiel allarga al màxim la mà dreta, però de la mà esquerra li ha desaparegut el pergami que deia: “Aquesta porta romandrà tancada” (44,2)» Dalmau 2006, p. 47.

458 «I Daniel descriu que “es desprenia de la muntanya una pedra sense que ningú la toqués” (2,45)» Dalmau 2006, p. 47.

459 «Però van ser els germans Llimona, sobretot Joan, qui més van patir, ja que l'obra del cambril encara no estava acabada. Els dos germans escultors Vallmitjana van ser els qui tiraven més llenya al foc, ja que s'havien sentit postergats per l'abat Ruera. Agapit Vallmitjana va qualificar les obres dels Llimona com a impròpies d'una església i només bones per a un museu. Les escultures dels profetes eren excessivament gesticulants i no se sabien estar quietes sota el seu dossier i això desdeia de la pietat que ha d'haver-hi dins d'una església, deia ell.» Laplana 2009, p. 164 i 166.

l'apostolat de la façana de la basílica, entre altres participacions dels germans en el conjunt religiós. Trobem així, un conflicte entre mestres i deixeble que no els degué deixar indiferents.

Ja hem insinuat, però, que no totes les obres de Montserrat han arribat als nostres dies. Una de les que han desaparegut és la relacionada amb la Capella del Santíssim Sagrament, del 1904. La remodelació que va ser projectada per Enric Sagnier, havia estat sufragada per Estanislau Planas⁴⁶⁰. Hi participaren el pintor Llorens i Llimona amb tres escultures de les quals els textos ens destaquen la principal, representant *la Mare de Déu dels Dolors* (cat. 088). La mala qualitat d'alguna imatge que ens ha arribat no ens serveix per a apreciar les altres figures en qüestió.

A Montserrat també, Llimona tornà a coincidir amb Sagnier a la Capella de la Soledat, erigida el 1915, i que va ser situada al final del Via Crucis, conjunt monumental que es va construir entre el 1904 i el mateix 1915. Dins aquesta capella, comptàvem amb les pintures de Darius Vilàs i una escultura de Llimona (cat. 144). El 1936 va patir les conseqüències de la Guerra Civil, quedant l'escultura destruïda, però restant l'estructura de la construcció religiosa, «un templet d'aire vagament oriental»⁴⁶¹. Posteriorment, la imatge llimoniana de la capella fou substituïda per la de la *Mare de Déu dels Dolors* que el mateix escultor havia executat per la ja esmentada Capella del Santíssim i que sí que s'havia conservat.

De la darrera etapa de Llimona es perdé encara una altra escultura, la que representava l'Abat Oliba. Inaugurada el 25 d'octubre de 1931 estava ubicada fora de l'espai de l'església, com si hagués de donar la benvinguda al fidel⁴⁶², al mateix temps que commemorava el religiós, fundador del

460 No era el primer cop que la família Planas feia un encàrrec a l'arquitecte Sagnier, sent habituals dins la seva llista de clients. En aquest cas sembla que Estanislau Planas féu l'encàrrec seguint el desig de la seva difunta germana Dolors (Sagnier 2007). Pot ser aquest el motiu pel qual la imatge principal del retaule fos la imatge de la Mare de Déu dels Dolors. Malgrat la desaparició del conjunt sembla que van restar alguns elements decoratius.

461 Sagnier 2007, p. 631.

462 «El citado monumento ha sido emplazado bajo uno de los arcos que dan acceso a la plaza de la Iglesia. Desde la Basílica se trasladó la comitiva ante el monumento, bendiciendo éste con el ritual acostumbrado el abad mitrado Padre Marcet.» Vanguardia 1931f, p. 10.

monestir benedictí⁴⁶³. Malgrat que durant anys s'havia donat estranyament com a perduda, se sap que, essent de bronze, es va desfer per a fer armament, tal com ens confirmaren les converses amb el Pare Josep C. Laplana. Amb aquesta peça Llimona s'endinsava a retratar, tot i que simbòlicament, un home d'avançada edat, en una època en què ell ja vivia els seus darrers anys. Tot i el pas del temps captat en el rostre i el cos del religiós, Llimona fou capaç de plasmar la fermesa, força i decisió que degué definir el reconegut Abat.

Allò que definí Montserrat a partir de finals del segle XIX, més enllà de les actuacions que s'hi feren al monestir pròpiament dit, fou la creació del Rosari Monumental. Hem de tenir en compte que ja havia existit una creixent importància de Montserrat com a centre de fe de Catalunya al llarg dels temps, però fou especialment a finals del segle XIX quan visqué un dels seus moments àlgids

vinculat, en gran part, al fet que, el 1881, la Mare de Déu de Montserrat fos proclamada patrona de Catalunya per part del papa Lleó XIII. A més, havia estat especialment recuperada entorn de la Renaixença⁴⁶⁴, i al llarg del temps quedaria unida a un gran sentiment de catalanisme que, sovint, restava palès en les celebracions religioses que s'hi esdevenien⁴⁶⁵. És en tot aquest context que s'originà el projecte del citat Rosari Monumental.

Entre el 10 i el 12 d'octubre de 1896 va inaugurar-se el monument que forma el Cinquè Misteri de Dolor del conjunt Monumental: La Crucifixió⁴⁶⁶ (cat. 041). Projectat per Puig i Cadafalch, Llimona executà el Crist i el taller Masriera es va encarregar de la fosa. La iniciativa d'erigir el conjunt va ser feta per l'Apostolat de l'Oració de Catalunya. A més de la sòlida presència

463 L'Abad Oliba, bisbe de Vic i Abat de Ripoll, va fundar el monestir de Santa Maria de Montserrat l'any 1025.

464 Recordem en aquest sentit com la gran "Oda a la Pàtria" de Bonaventura Carles Aribau, publicada el 1833 a la revista *El Vapor*, iniciava el seu segon vers amb un evident recordatori a Montserrat a través de les clares paraules "O serras desiguals".

465 (Fent referència a la inauguració del Cinquè Misteri de Dolor del Rosari Monumental de Montserrat) «La festa promet resultar tan agradable als ulls del bon Deu, com als de la Patria. Tots els impresos publicats son en català; l'himne que s'entonarà, ho serà en la nostre parla» Veü 1896, p. 479.

466 Veü 1896, p. 479.

de l'escultura en un entorn tan místic i simbòlic, l'execució en bronze i la conservació de la peça, ens ajuden a conèixer una peça que la majoria de vegades s'ha conservat en materials més delicats.

A mesura que van anar passant els anys el Rosari va anar creixent amb els diversos misteris que el conformen⁴⁶⁷, creant un gran conjunt d'alt grau artístic i religiós⁴⁶⁸. És així com, vint anys més tard, s'inaugurava un altre d'aquests conjunts en el qual Llimona també es va veure implicat. Es tracta, justament, del

que segueix la Crucifixió i que encapçala els misteris de Glòria: la Resurrecció (cat. 142-143). El monument va ser beneït pel bisbe Reig i Casanova i per l'Arquebisbe Francesc Vidal i Barraquer el 29 d'octubre de 1916, tot i que un any abans les diverses figures ja es trobaven a Montserrat⁴⁶⁹. Seguint el disseny de Gaudí, Llimona va executar la imatge del Crist Ressuscitat i la de l'àngel, mentre que Dionís Renart féu les Tres Maries a partir dels esbossos del primer escultor i també mestre d'aquest⁴⁷⁰. Esteve Barberí d'Olot s'encarregà de la fosa. Pel que fa a l'àngel llimonià destaquem el fet que ja l'havia utilitzat com a model per una de les seves figures femenines tan delicades que situà en el context funerari, en aquest cas, del cementiri de Granollers (cat. 056a), com estudiarem més endavant. Va ser també la casa Barberí d'Olot la que s'havia encarregat de l'altra gran conjunt monumental religiós que féu Llimona i que, en aquest cas, destaca per formar part de les obres que l'escultor executà a Mallorca. Fem referència al Pujol dels Misteris de Lluç.

467 El projecte del Rosari Monumental de Montserrat es du a terme justament entre el 1896 i el 1916, representant les escenes dels quinze misteris del rosari.

468 «L'encisador camí que a la vora d'esglayoses timbes, devalla arrosca't a la montanya per sobre'ls turons y vora'l precipici del riu, es un continuat balcó que domina altíssims panorames y un museu al ayre lliure, d'art religiós, que per sí sol bastaria a justificar el viatge a Montserrat. Valmitjana, Llimona, Puig y Cadafalch y altres escultors y artistes arquitectes han fet ab motiu de cada misteri del Rosari, un monument a quin millor, verdaderes creacions qu'admiren per igual los fidels creyents y els curiosos turistes. Aquest «camí de plata» que ab gasto de sexanta mil escuts comensà de llaurar la marquesa de Tamarit en el sigle XVII, debía anomenarse avuy «camí d'or» pels molts mils que s'invertexen en lo monumental Rosari qu'allí erigeix la pietat catalana y l'art barceloní.» Vila 1912, p. 13.

469 «Ayer fueron expedidas al monesterio de Montserrat las tres estatuas que completan el monumento del Primer Misterio de Gloria en el Rosario, del camino de la cueva de la Virgen.

La Liga Espiritual de Nuestra Señora de Montserrat, que lleva á término tan religiosa como patriótica obra, puede estar de enhorabuena. Ejecutadas las figuras de las tres Marías por el escultor Dionisio Renart, han resultado una verdadera obra de arte, y el conjunto del monumento ha estado dirigido por don José Llimona.» Vanguardia 1915f, p. 3.

470 Vanguardia 1916c.

5.3.4.5 El Pujol dels Misteris de Lluc

Són diversos i evidents els paral·lelismes que podem trobar entre Montserrat i Lluc⁴⁷¹, partint ja de la seva ubicació en unes muntanyes, i passant pel fet que els dos llocs són santuaris dedicats a una Mare de Déu Trobada que és Morena i patrona de la seva terra, on es viu llarga tradició d'escolania, i acabant per aquest camí monumental que ens du cap al lloc on va ser trobada la talla i on s'instal·len els monuments que són protagonistes del nostre estudi llimonià.

El bisbe de Mallorca, Don Pere Joan Campins i Barceló, entorn d'un programa renovador del Santuari que commemorava el XXV aniversari de la coronació pontifícia de la imatge de la Mare de Déu de Lluc, començà a parlar de la intenció d'obrir un camí acompanyat de monuments i que culminarien amb el que avui coneixem com el Pujol dels Misteris⁴⁷².

El 13 d'octubre del 1908 el bisbe Campins anà a Lluc acompanyat dels arquitectes Antoni Gaudí, Joan Rubió i Guillem Reynés. El mes següent els arquitectes es trobaren amb l'enginyer Guillem Carbonell. Sembla, però, que cal atribuir l'execució del projecte, de manera específica, al

471 Aquests fets paral·lels són clarament recollits al llibre dedicat al Pujol dels Misteris de Lluc sota el títol "Breu enunciat d'alguns paral·lelismes entre Montserrat i Lluc" Pericàs 2009 p. 65.

472 «Aquestes són les paraules del Bisbe: "Però ja qu'és molest i fins impossible pels fidels, sobretot en dies de gran gentada, estar i quebre tots plegats dins l'església, voldriem també que sepogués exercitar i satisfer la pietat de molts a un lloc més ample a on la multitud s'hi moguéss sense perjudici del recolliment. Per això hem fet traçar un hermós camí fins a l'enclotxa que ara és quasi inaccessible, senyalada per la tradició popular com a guardadora de l'antiguíssima imatge. En el camí projectat voldriem veure-hi senzills monuments que representassin els misteris del Santíssim Rosari, a fi que els pelegrins, quan pujassin la costa i alenassin l'aire pur de l'altura, s'ajudassen de l'espectacle de la naturalesa per meditar i orar amb fervor amb la devoció mariana per excel·lència".» Pericàs 2009, p. 17, citant "Exhortació Pastoral" del Bisbe Campins, del 10 d'agost de 1908.

mallorquí Guillem Reynés tot i que, de ben segur, es deixà inspirar pel gran Gaudí⁴⁷³. De fet, els dos arquitectes visitaren un altre cop, junts, el Santuari, el 26 de febrer de 1913, quan faltaven encara alguns mesos per tal que fos finalitzada la col·locació de tot el conjunt. Hi ha qui pensa que potser fou per indicació de Gaudí que s'encarregà els relleus a Llimona i, tot i que no en tenim cap seguretat, sembla prou coherent pensar en aquesta opció.

La situació dels quinze medallons pot resultar estranya a primer cop d'ull, ja que, així com a Montserrat són escenes ordenades cronològicament des del primer al darrer moment, a Lluç són distribuïdes en cinc parts que responen a cada un dels cinc monuments erigits. En cada un d'ells trobem un dels cinc misteris de cada bloc col·locats en ordre: un misteri de goig, un de dolor i un de glòria. Ple de simbolisme, estan emmarcats dins una forma geomètrica concreta:

«Els de goig estan coberts per l'arc de mig punt, símbol de pau i benaurança; els de dolor tenen la forma violenta i punxeguda del quadrat; i els de glòria estan tancats dins la triomfal magnificència del cercle, símbol d'eternitat i figura de les grans visions bíbliques.»⁴⁷⁴

És així com, a mesura que avancem per aquest camí obert en plena muntanya, anem recorrent cada un dels moments religiosos a partir de les escenes que realitzà Llimona (cat. 100-113). Hem de dir que de les quinze escenes, n'hi ha una que no respon a la mà de l'artista. Es tracta del Quart Misteri de Goig, *la Presentació al Temple*, que apareix signada per "A. NOGUES", que entenem que fa referència a Anselm Nogués (Valls, 1864 – Barcelona, 1937), qui també treballà al Rosari Monumental de Montserrat.

473 Es conserva, de fet, un esbós d'un dels misteris que s'atribueix a Gaudí.

474 Pericàs 2009, p. 38.

Al final del camí, allà on la tradició diu que un pastor va trobar la imatge venerada dins el Santuari, va ser col·locat un petit monument dissenyat per l'arquitecte Guillem Reynés i Font. Malgrat que no sembla que enlloc quedi constància directe de qui és l'autor del relleu, confirmem sense dubtes que és de l'escultor Llimona (cat. 123), per la lògica unitària de tot el conjunt i per l'estil indubtable que respon a la seva factura. Només cal observar les tres figures per adonar-se'n. Pel que fa als personatges de genolls, les connexions amb figures paral·leles són ben clares, recordant, per exemple, a les de la façana de Pompeia, entre altres relleus. La Verge difereix de les típiques imatges llimonianes, ja que s'assimila a les formes de la Verge Trobada, tot i que les passa per la seva estètica amb uns trets paral·lels a les seves figures femenines. Els modelatges, drapejats i acabats, acaben essent la seva pròpia signatura.

Hem de dir que, durant molt temps, tot i que el relleu de la flagel·lació de Crist (cat. 104) -corresponent al segon Misteri de Dolor- havia estat presentat a l'antic catàleg de l'escultor dels anys 70, encara no es relacionava amb l'encàrrec de Lluc, que no era citat al llarg de la publicació. Donem, amb tot això, la importància merescuda a un dels conjunts que més obres creades van significar dins la producció de l'artista barceloní, especialment en el camp del relleu.

5.4 MONUMENTS FUNERARIS

«Com personatges que han d'habitar en el silenci de les tombes y en el misteri de la mort, adopten postures callades, recollides.»⁴⁷⁵

L'època que visqué Llimona fou una d'aquelles en què els burgesos, mentre vivien en una casa que mostrés les seves condicions de privilegiats, procuraven tenir una llar eterna paral·lela, en la ciutat dels morts. Els encàrrecs funeraris a arquitectes, escultors i decoradors se succeïren en aquests moments en què es portava a l'extrem el concepte d'art total. Josep Llimona fou un dels grans artífexs en aquest context.

El dolor impregnà la vida de l'escultor amb pèrdues d'éssers molt estimats. Aquest dolor, sembla quedar plasmat en cada una de les figures que esculpí, especialment en el camp funerari. Així com un actor a qui li toca representar quelcom que ha viscut en la seva mateixa pell, ho sap transmetre com mai ha representat cap altra escena, l'escultor semblava deixar un bocí del seu dolor a partir del dolor dels altres i del dolor que semblen sentir les seves peces.

Malgrat que hi hagi alguna excepció, els monuments funeraris de Josep Llimona evolucionaren de forma elegant i coherent. Uns primers encàrrecs mostren uns àngels que parteixen de la idea de l'àngel de la mort i que van endolcint les seves formes des de la masculinitat cap a l'ésser androgin, cada cop més femení, fins a esdevenir unes figures femenines plenament simbolistes i al·legòriques que es converteixen especialment en dos sentiments: el dolor i la resignació. La combinació d'Àngel, Dolor i Resignació protagonitzaran la majoria de les seves creacions que, en alguns casos, també prendran forma de figures religioses. Excepcionalment, i com hem comentat anteriorment, trobem un Sant Jordi del qual es conserven més versions fora del context funerari (cat. 197).

Els encàrrecs funeraris de Llimona, repartits al llarg de la geografia catalana, van travessar les fronteres fins a arribar a Mallorca, el País Basc o Cantàbria.

475 Casellas 1902.

5.4.1 Àngels

Cronològicament, el primer encàrrec funerari de l'escultor, fou el del Panteó Torras (cat. 014), d'entre el 1885 i el 1888⁴⁷⁶, al Cementiri de Montjuïc. Tot i el treball en el tractament dels plecs de les robes, el rostre d'aquest primer àngel mostra una certa duresa expressiva que l'allunya de la suavitat que anà impregnant les actituds de les seves obres posteriors. Aquesta mena de rigidesa expressiva coincideix amb el treball a les ales, molt definides i concretes que s'allunyen de les figures més evanescents i lleugeres que trobarem posteriorment dins la producció llimoniana. Ben aviat som conscients de l'evolució de l'artista en observar, en el mateix cementiri, altres figures realitzades uns anys més tard.

El 1891 trobem la creació del Panteó de Francesc Llopart (cat. 021) i Ester on veiem un àngel amb dos nens als seus braços⁴⁷⁷. L'Àngel Llopart⁴⁷⁸, tot i que mostra una musculatura ben marcada que recorda un cos masculí, adquireix una actitud i un rostre amb reminiscències maternals i ens evoca certs trets femenins. És com si, un cop més, ens volguessin recordar l'asexualitat dels àngels. L'actitud dolça cap als nens i el caràcter que se'n desprèn, allunya la figura dels àngels de la mort i del judici final. Entenem

476 Tot i que ja hem dit que l'estudi de Manuela Monedero és una gran referència, al llarg del treball ha calgut fer revisions crítiques importants. En aquest cas l'estudi de les peces relacionades amb el cementiri de Montjuïc és superat pels treballs de Maria Isabel Marín (Marín 1986). Per exemple, en el cas del Panteó Torras, Monedero el datà del 1899-1900, mentre que Marín el situà el 1885. A més de les referències documentals, la cronologia de Marín és molt més coherent tenint en compte l'evolució estilística llimoniana. Tot i així, una nota en la premsa ens indica que fou col·locat el 1888 (Dinastia 1888).

477 Monedero (Infiesta i Monedero 1977) parla de l'existència de dos àngels al Cementiri del Sud-oest vinculats al Panteó de la família Llopart. El que queda més ben catalogat és descrit com un àngel repenjat a una columna que porta una trompeta entre les seves mans i que s'hagués realitzat el 1905. El segon àngel Llopart que cita a un dels apèndix del seu catàleg, i que ella no data, és el de 1891, i trobem l'àngel amb els dos nens. No tenim la seguretat de si es tracta de famílies que coincideixen en el seu nom de forma casual però no hem trobat cap referència al que seria l'àngel de 1905. A la tesi de llicenciatura de Marín trobem un llistat de les obres dels escultors més importants que hi ha al cementiri i quan parla de Josep Llimona només fa referència a l'àngel amb els nens de 1891. Al catàleg dels germans Llimona (MNAC 2004) també se cita el Panteó Llopart com de voltants de 1905 sense que s'hi faci cap més referència ni es mostri cap imatge on quedi justificat.

478 Al llarg del present text, en el moment de citar els diversos àngels que Llimona executà, i que no tenen un nom concret, ens hem pres la llibertat de citar-los com a, per exemple, "Àngel Llopart", com si l'àngel prengués el cognom de la família el sepulcre a la qual acompanya des dels seus inicis.

la presència dels dos nens en veure un text aparegut a *La Vanguardia* que descriu alguns conjunts funeraris:

«otro sepulcro, de don Francisco Llopar, representando un ángel que lleva en brazos dos criaturitas, retratos de dos hijos de dicho señor;»⁴⁷⁹

Aquest àngel maternal sembla acollir el dolor dels nens que ni tan sols podran recordar el seu pare per la seva curta edat. Els sentiments comencen a sorgir de la pell freda feta de pedra. La culminació d'aquesta captació dels sentiments en les figures angelicals la trobem un cop més a Montjuïc, amb l'àngel del Panteó Alomar i Estrany, del 1893 (cat. 027). En aquest cas un àngel solitari, ple de resignació, s'insereix com cap altre dins el simbolisme de forma plena. La mirada baixa que per primer cop l'escultor presentà a *Modèstia* (cat. 020), juntament amb la subtileza del tractament en tots els seus detalls són característiques que el defineixen. Allò evanescent, que es torna íntim i alhora universal, que es començava a insinuar a l'Àngel Llopart, és mostrat en aquesta peça tal com ho podem trobar a partir d'aquest moment en moltes altres de les obres de l'artista. Considerem pràcticament que l'Àngel dels Alomar és el punt d'inflexió entre els monuments funeraris on mostrà àngels i els que mostrà figures femenines que semblen fetes de sentiments. Tot i que, com veurem a continuació, cronològicament encara faria alguns àngels més, l'Àngel Alomar podria ser una d'aquestes figures femenines a les quals ha afegit ales, així com les altres podrien ser

479 *Vanguardia* 1891, p.5.

àngels que no poden volar.

Els àngels que anà realitzant Josep Llimona al llarg de la seva carrera solen ser prou individualitzats. Tot i així, hi ha algunes d'aquestes figures que les podem considerar dins un mateix bloc per certs trets en comú que presenten. Ens referim a la imatge de l'*Àngel Custodi* (cap a 1895⁴⁸⁰, Cementiri de Comillas) (cat. 039), el del sepulcre de Joaquín Piélagó (Cementiri de Comillas) (cat. 080), el que forma part del monument funerari a Don Pere Grau Maristany⁴⁸¹ (*La Fe consolant al Dolor* o *L'Àngel de la Fe consolant a la Desolació Humana*⁴⁸², 1901, Cementiri d'El Masnou) (cat. 070) i el del Panteó de la Família Campessol i Borrell, (1903, Cementiri del Sud-oest, Barcelona) (cat. 081). En els quatre casos trobem un tractament del cabell similar, així com de les ales, ben obertes en tots els conjunts. A més, les quatre figures s'apropen més a una imatge masculina, tot i que en el cas del Panteó de Comillas trobem un àngel molt adolescent, i en el cas de El Masnou, l'actitud és més delicada i acollidora, entenent, però, que la funció que està realitzant també és prou diferent respecte a les altres restants. Mentre que a les altres trobem un àngel solitari, en aquest, l'àngel està consolant una figura femenina

480 Sabem que el projecte de posar un àngel a aquest emplaçament del cementiri ja estava plantejat el 1893. El 1895 va ser exposat a la Sala Parés. És per aquest motiu que datem la peça entorn del 1895.

481 Don Pere Grau Maristany, Comte de Lavern, va adquirir *La Primera Comunió*, existint, doncs, més enllà del conjunt funerari, una clara relació entre el comitent i l'escultor.

482 Aquest és el nom que se li dóna a l'article que fa Raimon Casellas en referència a una exposició a la sala Parés on es presenten algunes escultures funeràries de Llimona, mentre que Monedero l'anomena *La Fe consolant el Dolor*. Un dels primers cops que trobem l'obra citada com a *La Fe consolant el Dolor* (i hem d'entendre que fa referència a aquest conjunt) és a un article publicat l'any 1962. (Vanguardia 1962). L'article de Casellas va acompanyat per tres dibuixos del mateix Llimona de les escultures presentades: *Record dels morts* (Panteó de la família Mundet, al cementiri d'Arenys) *L'Àngel de la Fe consolant la Desolació Humana* (Panteó Maristany, Cementiri de El Masnou) i *La Resignació* (Panteó de la família Ciuró al Cementiri de Granollers) (Casellas 1902)

que està representant el *Dolor*. Fent-se càrrec del sentiment que representa la noia, consola aquesta *Desolació Humana*, tal com explicà Casellas, convertint-se en la *Fe*, entesa com a l'esperança que ens fa creure en quelcom que no podem tocar ni veure. En aquest mateix bloc afegim encara una darrera figura de la qual fins ben recentment no havíem tingut notícia. Es tracta d'un àngel que, dins aquesta mateixa línia que hem definit, seu al capdamunt d'una gran peanya. Amb la mà dreta sembla dur una mena de trompeta (amb més forma de vara que d'instrument) mentre que amb l'esquerra s'aguanta a la pedra que el sosté. De fet la mà és l'únic que queda d'aquesta extremitat esquerra, havent perdut tot el braç. L'estat de conservació de la peça és, de fet, preocupant, mancant-li algunes parts i restant en gran mesura ennegrida. La peça en qüestió es troba, curiosament, al Cementiri de Jaca (cat. 218). L'estètica de tots aquests àngels masculins recorda, també, a la figura que trobem al citat Panteó Satrústegui, a la Cripta de l'església del Bon Pastor, a Sant Sebastià (cat. 053).

5.4.1.1 Comillas. Més enllà del Cementiri

A Comillas trobem un dels més importants cementiris mariners de la costa cantàbrica. L'obra va ser reformada el 1893 per Lluís Domènech i Montaner, a partir del finançament del Marquès de Comillas.

El primer marquès de Comillas va ser Antonio López i López (1817-1883). Nascut a Comillas, tingué dos germans, Claudi i Genara. Els seus pares moriren quan encara eren petits i als catorze anys va marxar a treballar a Cuba on, força anys més tard, acabaria creant un negoci. Fundà diverses empreses associant-se i establint amistat amb destacats personatges com Manuel Calvo i Patricio Satrústegui, entre d'altres. El 1848 es va casar amb Lluïsa Bru⁴⁸³, a Barcelona, amb qui es traslladà definitivament a la ciutat Comtal el 1853. Tingueren quatre fills: Maria Lluïsa, Isabel, Antoni i Claudi.

483 «Nascuda a Santiago de Cuba l'any 1826, Lluïsa era filla d'una família també afincada a Cuba, formada per Andreu Bru, natural de la Selva del Camp, a les comarques tarragonines, i Maria Lassus, que van retornar a Barcelona a principis del 1845.» Garcia-Martín 1993, p. 47.

Al llarg de la seva vida obtingué diversos títols com el del marquesat de Comillas, el 1878⁴⁸⁴. El 9 de juny de 1870 adquirí el Palau Moja a Barcelona, que seria conegut, des d'aquell moment, i fins al 1982, com el palau del marquès de Comillas. En ell visqué el mossèn Jacint Verdaguer, qui fou el capellà de la família, des del 1876⁴⁸⁵ i durant divuit anys. Mentre vivien en el citat palau, la família López fou veïna de la de l'escultor Llimona en l'època en què visqué a la Portaferrissa, fet que semblaria resultar un divertit presagi dels encàrrecs que acabaria realitzant l'escultor per la família anys més tard. A la mort del primer marquès de Comillas, fou Claudi López Bru el continuador de les tasques del pare, heretant també el seu títol nobiliari. La vinculació entre Barcelona i Comillas, queda del tot resolta un cop plantejat aquest breu resum de la família, amb el conseqüent trasllat de tot un seguit d'artistes cap al nord de la península.

Les dues escultures que trobem de Llimona al Cementiri de Comillas són els dos citats àngels, entre els que destaca, per la popularitat que l'ha convertit en símbol identitari del municipi, l'*Àngel Custodi* (cat. 039). Sobre els murs d'entrada al cementiri, l'àngel sembla vigilar que ningú pertorbi



Àngel Custodi, Cementiri de Comillas (cat. 039)
(AFLI)

la calma dels qui dins descansen. La seva actitud, com pendent i preparat per la possible lluita, fa que s'hagi pogut comparar amb la de l'Arcàngel Sant Miquel, tants cops representat com a guerrer, com un heroi disposat a lluitar per protegir el seu territori i la seva gent de les possibles forces malignes, la lluita del bé contra el mal. Per tot això la representació d'aquesta figura, amb la seva marcada musculatura, queda tan propera als personatges masculins de l'escultor, allunyant-se de les delicades figures femenines. L'arcàngel Sant Miquel sovint s'ha vist proper a Sant Jordi per la seva representació de la lluita contra el drac, com a emblema del mal. Figura que, d'altra banda, ja hem vist que serà prou recurrent en la producció llimoniana. Recordem justament, amb certa curiositat, com el *Sant Jordi* conservat a l'Ajuntament de Barcelona, del 1916, s'ha

484 «Antoni López i López, primer marquès de Comillas, fou senador del Regne per dret propi. L'any 1864 se li va concedir la Gran Creu d'Isabel la Catòlica, l'any 1878 el Collar de Carles III i l'any 1881 el títol de Gran d'Espanya.» Garcia-Martín 1993, p. 61.

485 El 1876 Antoni López i Bru morí amb només vint-i-quatre anys i Jacint Verdaguer es traslladà al palau de Barcelona el 25 de novembre del mateix any per tal que oficiés misses diàries per l'ànima del jove.

arribat a confondre amb la representació de Sant Miquel⁴⁸⁶ (cat. 156). Es conserva també alguna fotografia d'un àngel de l'escultor que ben bé podria representar a Sant Miquel (cat. 227), força proper a l'àngel de Comillas. Desconeixem, però, la ubicació de la peça que sembla que fou pintada per Renart⁴⁸⁷. Aquestes peces s'acaben caracteritzant per mostrar una actitud severa, amb l'espasa a punt per qualsevol cosa que pugui succeir. En el cas de Comillas, el gran treball volumètric de les robes, reforça més la potència i moviment de la figura, encarada al vent, a l'aire lliure, a la part alta del mur.

Com hem comentat a l'apartat biogràfic, aquesta peça va formar part de la Segona Exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc, el 1895, a la Sala Parés, on va rebre la dura crítica de Raimon Casellas, en part, pel gran contrast que suposava dins la delicada obra funerària de Llimona.

«va causarme desagradable impressió (...) descompassada, furiosa, empunyant una llarga espasa, y el cos tirat endavant, en actitud d'embestir. Jo vaig trobar que aquella criatura irada, més amiga de batallar que de guardar (...) no podia may representar a cap dels sers angélics que, quan han de custodiar, un se figura que deuen ferho ab celestial serenitat, confiats y tranquils en l'eficacia de llur missió divina.»⁴⁸⁸

Malgrat la crítica de Casellas, hem de dir que Llimona mai arribà a crear un dramatisme exagerat a les seves escultures, i la duresa de l'actitud de l'àngel, així com les imatges de dolor que executaria al llarg de tota la seva vida, mai resultarien extremes. Amb tot, la severitat de *l'Àngel Custodi* contrasta amb el ja citat àngel del Panteó Capessol i Borrell, amb una actitud molt més passiva, de vigilància però relaxada, ple d'una masculinitat serena.

Endinsant-nos en el cementiri ens trobem amb el Panteó de Joaquín del Piélagos⁴⁸⁹ (cat. 080). Sembla que



Panteó de Joaquín del Piélagos, Cementiri de Comillas (cat. 080) (AFLI)

486 El 26 de novembre del 2004, Pasqual Maragall en representació de la Generalitat de Catalunya, dóna a la ciutat de Guadalajara (Mèxic) una còpia del *Sant Jordi* citat. En alguns programes del certamen podem trobar-lo referenciat com a *Sant Miquel* i fins i tot a la premsa del moment (Ibarz 2004). Els actes van sorgir a partir de la XVIII Fira Internacional del Llibre (FIL), que aquest any anava dedicada a la cultura catalana.

487 Dionís Renart i Garcia (Barcelona 1878-1946) va ser un dels deixebles de Josep Llimona, el seu pare i el seu germà també van ser artistes.

488 Casellas 1902.

489 Joaquín del Piélagos es va casar el 1879 amb Maria Lluïsa López Bru, filla del primer marquès de Comillas, qui va morir als tres mesos de casar-se. Piélagos, nascut a Comillas, era fill del tinent general d'enginyers Celestino del Piélagos Fernández de Castro (1792-1880). Especialitzat en el món del comerç, va ser director generent de la Companyia

L'encàrrec va ser fet a Domènech i Montaner, ocupant-se Llimona de la part escultòrica del mateix. La base del sepulcre, treballat amb un seguit de formes ondulants i dinàmiques, recorda les onades d'un mar en moviment constant. Aquest detall no resulta gens gratuït tenint en compte que el cementiri és un dels més interessants de la costa del nord de la Península que ens resten i que Joaquín del Piélago va tenir un paper fonamental en la Companyia Transatlàntica. L'execució de l'àngel llimonià és força excepcional, si fem una mirada a la producció de l'escultor, per tractar-se de l'únic àngel adolescent que trobem. Com sorgint de les onades marines, estén el seu braç en actitud de benedicció, amb les ales esteses, mentre amb l'altra mà sostenia una branqueta del que podria ser llorer, símbol de triomf, que amb els anys ha perdut però que observem a fotografies antigues.

El 28 d'agost de 1881 s'inaugurà a Comillas la capella de la família dels marquesos, on s'haurien d'enterrar les despulles del primogènit Antoni López Bru⁴⁹⁰. Són diversos els escultors que

treballaren en el projecte dels panteons que foren destinats als diversos membres de la família dins la capella⁴⁹¹. Josep Llimona participà concretament en dos dels conjunts: la làpida parietal amb uns baixos relleus de dues figures femenines que guarneixen la làpida sepulcral dels primers marquesos de Comillas, Antonio López López i Lluïsa Bru (cat. 075); i el monument funerari de Claudi López López i Benita Díaz de Quijano. El fet de tractar-se

Transatlàntica, exercint un paper fonamental en el seu desenvolupament. També fou conseller de Camins de Ferro del Nord d'Espanya i vocal de la Junta de Govern del Crèdit Mercantil. Comillas, en honor seu, va fer aixecar la font modernista dels Tres Caños. Curiosament, el significat del seu cognom en castellà, "piélago", defineix el concepte de mar obert.

490 «Datat l'any 1875, a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, de Barcelona, de l'arquitecte Josep Oriol Mestres es conserva un projecte de panteó per al cementiri de Comillas, encarregat per Antoni López per a la seva mare.» García-Martín 1993, p. 85. L'arquitecte de la capella fou Joan Martorell i Montells i el director de les obres, l'arquitecte Camil Oliveras i Gensana.

491 «Ubicades en sis de les set cares poligonals del segon recinte, les obres escultòriques que adornen els esmentats sepulcres són les següents. De Venanci Vallmitjana i Barbany, la figura recolzada d'Antoni López i Bru, el cos del qual és dipositat a la cripta de la capella; de Josep Llimona i Bruguera, i del mausoleu de Claudi López i López i de Benita Díaz de Quijano, les dues figures femenines i el baix relleu de la Mare de Déu adorada per dos àngels; d'Agapit Vallmitjana i Barbany, el Crist jacent que cobreix el sepulcre d'Antoni López i Bru; del plater i bronzista Francesc de Paula Isaura i Fàbregas, l'arca sepulcral dels primers marquesos de Comillas, decorada amb un baix relleu sense signar, atribuït a Venanci Vallmitjana; d'Agapit Vallmitjana i Barbany, i del mausoleu de Maria Lluïsa López i Bru, el grup format per les figures d'un àngel i una jove coberta amb el vel de núvia (que vol representar la mort d'aquesta senyora, esdevinguda tres mesos després de les noces); d'Antoni Navarro i Santafé, i del sepulcre de Claudi Güell i Churruga, comte de Ruiseñadda (realitzat el 1960), l'estàtua que aixeca els braços al cel i els baixos relleus del sarcòfag. Els dèbils baixos relleus de les dues figures femenines que acompanyen la inscripció gravada a la làpida enfront de l'arca sepulcral d'Antoni López i Lluïsa Bru, també són de Josep Llimona.» García-Martín 1993, p. 85-87.

de peces conservades en interiors, just al contrari que la majoria d'obres funeràries de Llimona, fa que mostrin un gran estat de conservació, pràcticament únic.

Pel que fa als relleus del primer marquès de Comillas, observem dues figures femenines disposades de manera simètrica que aixequen una mà amb la qual semblen sostenir una mena de garlanda de flors sota la que s'emmarca el text amb el nom i les dates vinculades als marquesos. L'escultor tingué la gran capacitat d'executar les peces amb uns acabats molt eteris i difuminats que ajuden a donar un gran efecte d'evanescència a les figures representades. De la mateixa peça existeix una altra versió que forma part de la col·lecció de la Fundació de les Arts i els Artistes, exposada a la mostra "Un segle d'escultura catalana", junt amb una variant de la mateixa. Ambdues també participaren de la mostra "Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys." En aquesta darrera peça, variant de la primera, en lloc de dur una flor, la dona entrellaça les seves mans, amb una actitud que recorda a una de les figures que formen part del panteó de Claudi López López i de la seva dona, coneguda com a *Pregària* (cat. 077a). Aquest conjunt resulta ser un dels més elaborats per l'escultor. Datat del 1903⁴⁹² es compon per dues figures femenines exemptes, que seuen sobre uns blocs de pedra, que culminen en un gran relleu on observem l'Assumpció de la Mare de Déu (cat. 079) amb tot d'àngels entre els quals destaquen dos a primer terme. Si una de les figures femenines és la citada *Pregària* -de la qual només coneixem aquesta versió en matèria definitiva,



Pregària, peça que forma part del monument funerari a Claudi López López i Benita Díaz de Quijano (AFLI) (cat. 077a)

492 Arnús 1999

però de la que hem localitzat un guix⁴⁹³-, l'altra és una de les més reproduïdes (cat. 078), tant com a rèplica, com per la seva tipologia. És l'anomenada *Resignació* que retrobarem tres anys més tard al Cementiri de Montjuïc, al Panteó Rialp (cat. 078a) i de la que parlarem més extensament unes pàgines més endavant. Conservem, a més, fotografies del fang de l'obra. El relleu que també forma part del conjunt (cat. 079), és una de les versions que ja hem citat, i que també trobem a l'Església de Manlleu (cat. 079c) i a Montjuïc, al Panteó de la família d'Ignasi Coll i Portabella (cat. 079d).

A un dels altres edificis artístics i emblemàtics de Comillas, i de manera més desconeguda, es conserva una altra obra on Llimona va tenir una participació destacada. Es tracta del Palau de Sobrellano, al saló de recepcions del qual es troba un tríptic que el barceloní Cercle Artístic de Sant Lluc va oferir a Claudio López Bru (cat. 040). La peça va participar en la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, el 1896. L'obra és el resultat de tot un seguit de col·laboracions entre Joan Martorell i Enric Sagnier (arquitectes i creadors del projecte), Joan Riera (ebenista), Frederic Masriera, Antoni Utrillo i Viadera (que va fer la part pictòrica interior) i Josep Llimona, encarregat dels relleus exteriors del tríptic. Pel que sembla, el motiu de tal creació va ser l'agraïment i record d'una peregrinació obrera a Roma, el 1894, que va organitzar Claudi López Bru i on assistiren uns 16.000 obrers.



Façana de l'església de Manlleu. Al timpà observem el relleu de l'*Assumpció de Maria* (cat. 079c)

493 Aquest guix de *Pregària* forma part de la col·lecció dels descendents de Margarita Sans Jordi, deixeble de Llimona i a qui regalà la peça el propi artista (cat. 077).

Encara a Comillas trobem una imatge de la Mare de Déu que fins ara s'havia considerat una simple atribució⁴⁹⁴ i que confirmem com a obra del mestre barceloní. En l'escultura observem la Mare de Déu amb el Nen als seus braços, que s'inclina cap endavant (cat. 059a). La peça es troba a la cantonada de l'actual Ajuntament de Comillas, construït per encàrrec de la família del Piélagu, com a escola. L'autoria de la peça de Llimona ve determinada inicialment per dues fotografies conservades. En primer lloc, és ben cert que l'estil i les formes de la peça recorden les característiques llimonianes i el fet del treball en diversos punts del municipi feia bastant obvia la possibilitat. En aquest estudi, però, hem anat més enllà fins a localitzar altres versions de la mateixa peça. Conservem, facilitades per la família, algunes fotografies on observem la mateixa escultura amb una lleu diferència: als peus de la Verge, un conjunt de flors li guarneixen la peanya, mentre que a Comillas són caps d'angelets els que ocupen el lloc dels motius florals. La resta de la peça sembla ser una reproducció de la mateixa. Malgrat que avui en dia resta en una ubicació desconeguda, o bé, més probablement, va ser destruïda, la versió fotografiada, la de les roses als peus amb l'afegit d'un rosari a la part baixa, és la que es trobava a l'església del monestir de Santa Maria de Ripoll (cat. 059), tal com ens resta fotografiada a alguna postal antiga, amb l'advocació de la Mare de Déu del Roser. Encara coneixem una altra peça que parteix d'aquest mateix model, en aquest cas amb la variant de ser de fusta i que ja hem citat amb anterioritat. La modernitat de la peça en qüestió, que es troba a la cripta de

494 «A la mateixa plaça i en un angle del'escola, també sufragada per Joaquín del Piélagu, s'hi exhibeix una imatge de la Mare de Déu i el Nen en braços, que molt bé podria ser de l'escultor Josep Llimona.» García-Martín 1993, p. 26. «Doña Manuela del Piélagu y Sánchez Movellan, mando construir este edificio para destinarlo a escuelas gratuitas de párvulos (primero se estableció las clases para niñas y años mas tarde las de niños) y regido por la congregación de las Hijas de la Caridad Presidiendo el centro de su jardín, un ángel de fundición de hierro, se halla en un lateral de la Plaza del Angel, construida actualmente. En un ángulo de la antigua escuela, se exhibe una imagen de la Virgen y el niño en brazos, que podría se del escultor José Llimona.» http://www.comillas.es/ficha_visita.asp?id=23 (consulta feta el 23 d'agost de 2013)

l'església de Santa Engràcia de Saragossa, rau en el fet que no es tracta d'una típica imatge de fusta policromada, sinó que, conservant el color de la fusta, és tallada de forma més expressiva, fent-la una peça força única (cat. 059c).

A un altre punt del nord d'Espanya, trobem un altre encàrrec funerari a l'escultor Llimona vinculat també al marquesat de Comillas. Ens traslladem al País Basc, concretament a Portugaleta on, com a peça central i que identifica tot el cementiri trobem el *Monument funerari a Manuel Calvo*⁴⁹⁵ (cat. 124a). El conjunt fou encarregat pel Marquès en honor al seu amic. En el seu testament, Manuel Calvo deixà escrit com a una de les seves darreres voluntats que volia ser enterrat en «una tomba humil i cristiana»⁴⁹⁶. El crític Joaquim Folch i Torres en un article de 1911, on valorà el conjunt llimonià, el considerà dotat d'una perfecta combinació d'humilitat i sentiment cristià, alhora que el cregué ple d'una serenor divina amb una mostra del dolor més humà. El grup, protagonitzat pel fet més cristià, representa Crist a la Creu, als peus del qual ploren i es resignen la Mare de Déu i Sant Joan.

495 Manuel Calvo va ser un conegut navegant i industrial que havia fet negocis amb Claudio López López, germà del primer marquès de Comillas, a Santiago de Cuba i la Habana, essent amic i també soci d'Antonio López López. L'epitafi mostra aquesta relació ja que hi podem llegir: "Al insigne patricio don Manuel Calvo y Aguirre defensor de los intereses españoles en las Antillas y bienhechor de Portugalete. Dedicado este monumento su admirador y agradecido amigo el Marqués de Comillas".

496 Flama 1911.

5.4.2 De l'àngel a la dona feta sentiment

Alguns dels àngels que hem anat comentant, especialment l'àngel del panteó Alomar i Estrany de Montjuïc (cat. 027), comença a tenir certes formes de delicada feminitat. De fet, en altres escultors coetanis podem trobar referències paral·leles a aquest tipus d'àngels que no semblen anunciar l'hora del judici final, sinó que han començat a endolcir les seves formes, com succeeix amb algunes peces de Rafael Atché (1854-1923). Certs detalls ens fan pensar en la coincidència formativa dels dos escultors com a deixebles dels germans Vallmitjana. Aquestes figures, però, encara semblen més properes a formes masculines. L'enllaç directe entre el moment en què els àngels es tornen figures femenines el tenim en dues escultures que parteixen d'un mateix model i que presenten una sola diferència: una d'elles té ales i l'altra no. De la primera n'hem fet referència al parlar del Rosari Monumental de Montserrat: l'àngel, totalment femení (cat. 143). Les seves formes són més arrodonides i volumètriques, més pròpies d'una etapa més avançada dins la seva producció. La segona, executada amb anterioritat i una mica més estilitzada, es troba al Cementiri de Granollers. Malgrat el seu mal estat de conservació, observem la figura de la *Resignació* al Panteó Ciuró (cat. 056a). Coneixem també un bust que parteix d'aquesta mateixa figura i que es conserva en una col·lecció privada de Barcelona. Si l'àngel de Montserrat el situem cap al 1914, la figura del cementiri de Granollers ja participà d'una exposició

a la Sala Parés el juny del 1902⁴⁹⁷. Aquesta presència a la mostra fa que la puguem situar d'entre el 1901 i la primera meitat del 1902. Més enllà de la importància de la peça en concret, podem dir que aquesta marcà una tipologia en l'obra funerària de Llimona que situem, precisament, sota el concepte de Resignació. Dins aquest bloc considerem un gran grup de les seves escultures, com veurem a continuació.

En aquesta mateixa citada exposició participà també el grup que Casellas cità amb el nom *L'Àngel de la Fe aconsolant la Desolació Humana*. El conjunt, que es troba al Panteó de Pere Grau i Maristany (cat. 070), Comte de Lavern, al Cementiri del Masnou, és capaç de resumir les altres dues tipologies que trobem dins els monuments funeraris llimonians: l'Àngel i el Dolor. Definim, així, el trident tipològic que ja hem començat a explorar en l'apartat dedicat als àngels.

5.4.2.1 La Resignació

La primera escultura que situem sota el títol de *Resignació*, a més d'introduir-nos en aquesta tipologia, és la del Panteó Ciuró (cat. 056a). Totes les peces que situem dins aquesta categoria queden ben definides al llegir les paraules que Raimon Casellas dedicà a la peça en el seu article sobre l'exposició del 1902 a la Sala Parés.

«Com si aquesta inactivitat volgués significar que renuncià a lluitar y a rebelarse inutilment contra'ls cops de l'adversitat, que venen a ser els compassos misteriosos de la vida.»⁴⁹⁸

497 «Una de les figuracions més personals i significatives que ha donat la escultura catalana d'aquests darrers temps, son las imatges de cementiri ideadas per en Joseph Llimona, unas de las quals han sigut exposadas a can Parés.» Casellas 1902.

498 «La figura anomenada «Resignació» primera d'aquesta trilogia que per ara clou la série d'imatges funeraries ideadas per en Llimona, es una gentil damisela, trista, somiosa, pensativa, que podria ben bé passar pel símbol d'aquesta passivitat dolorosa que caracteriza l'art dels nostres dias. Está asseguda, má sobre má, ab els brassos caiguts sobre la falda, com si ab aquesta inactivitat volgués significar que renunia a lluitar y a rebelarse inutilment contra'ls cops de l'adversitat, que venen a ser els compassos misteriosos de la vida. Mes, per esquisit contrast, tota l'inactivitat aclaparada que mostra el cos de la trista criatura, se torna vida y conciencia en els seus ulls meditatus, que sembla que enfonzin la mirada més enllà del temps y del espay, com rumiant las ignoradas causas d'aquella fatalitat que es inútil resistir... L'actitut d'aquesta imatge es una de las més expressivas, de las més significants que un hom recorda d'entre l'estatuaria de tots els temps.» Casellas 1902.

Algunes d'aquestes delicades escultures coincideixen en el gest de la figura: el cap es recolza en el braç, fent créixer, amb aquest contacte de la mà a la cara, el sentiment melancòlic. Amb aquest gest, de fet, és un dels trets en comú que trobem en bona part de les figures que considerem sota el concepte de la Resignació. Aquest moviment resignat el trobàvem ja a l'àngel Alomar i Estrany i el recuperem primer, cronològicament parlant, a *Record dels morts*, nom amb el qual Casellas cità la figura del Panteó de la família Mundet⁴⁹⁹ (cat. 069), a Arenys de Mar. Vinculada a aquesta actitud, queda com una de les primeres mostres de dona-àngel, dona-sentiment, dona-símbol, que va molt més enllà de l'anecdòtisme d'una mort concreta, en un instant determinat, passant a la idea de la mort com a quelcom etern i universal. La resignació omple la figura amb un dolor desfet que manté al rostre i envolta tot el cos i que queda ressaltat per la mà que es recolza a la falda, que agafa lleument les robes, amb una mena de força que sembla anar-se perdent. Raimon Casellas, ja va marcar aquest monument com una mena de culminació de l'art funerari de Llimona en plantejar l'obra

«com el darrer grau d'una sèrie de somiades plasticitats y com l'expressió més alta, potser definitiva, d'un pensament llargament acariciat per un artista escultor.»⁵⁰⁰

Sense cap mena de dubte, és una de les millors peces que Llimona realitzà com a monument funerari i acaba definint a la perfecció els sentiments que

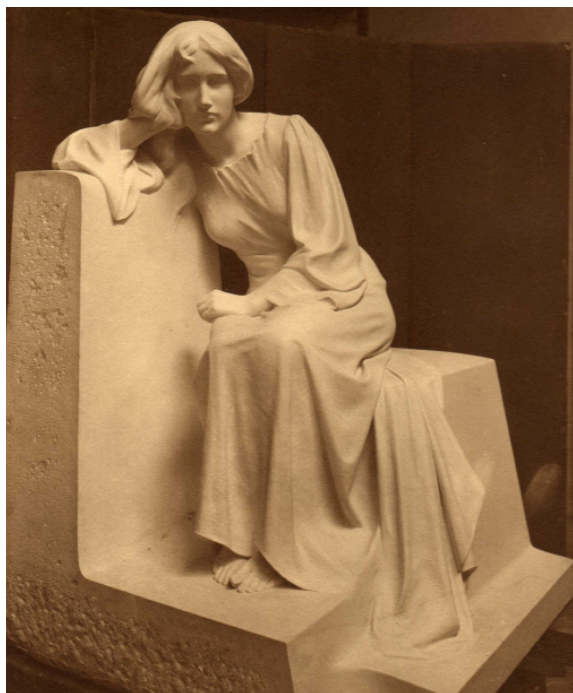
499 A partir d'aquest article de Casellas anomenem aquesta peça *Record dels morts*, tal com hem fet amb articles que, anteriorment, hem publicat. (Esquinas 2010 i Esquinas 2011).

500 Casellas 1902.

l'escultor deixaria impregnats a la resta de les seves peces sepulcral⁵⁰¹.

Tot i que, com ja hem dit, *Record dels morts* participà en l'exposició a Can Parés, el juny del 1902, la peça ja havia estat publicada a *Pèl i Ploma* el dia 1 de novembre de 1901. Segons el *Llibre "vell" de registres de sepultures de 1838-1940* d'Arenys de Mar, la propietat degué ser comprada entorn de l'octubre de 1897, i hi hagué un enterrament al cap de menys d'un any i mig. Creiem que l'encàrrec devia ser posterior, i segurament podem parlar dels voltants de 1901. En tot cas, i de manera prou definitiva, considerem aquesta figura, així com la del Panteó Ciuró, com una de les primeres obres de l'escultor destinades a l'àmbit funerari en què desaparegué l'àngel per ser substituït per aquestes figures plenament simbolistes ben a prop del que trobem al panteó Alomar i Estrany (cat. 027).

Gran part de les dones esculpides per Llimona són dones d'aigua. Aquestes figures femenines que semblen sortir del món dels somnis, un punt idealitzades i desfetes, són tan evanescents que literalment els seus cabells semblen fets d'aigua, així com les seves robes s'agafen al cos sense poder



Resignació. Es deu tractar de la versió de Comillas, encara al taller de l'artista (cat. 078) (AFLI)

diferenciar on acaba la roba i comença la pell. *Record dels morts* és una de les peces on podem apreciar-ho clarament.

Recuperem breument en aquest context una de les figures que formen part del comentat Monument funerari a Claudi López López i Benita Díaz de Quijano, a Comillas. Junt amb la figura *Pregària* observàvem la *Resignació*. Amb la mateixa actitud que el nom indica, Llimona aprofità la peça al Panteó Rialp (1906, Cementiri de Montjuïc) (cat. 078a). Recordem que en el conjunt de Comillas l'excel·lència del seu estat es deu al fet que es troba en un interior, avantatge amb la qual no es troben la majoria de la resta de les peces⁵⁰². Però més enllà de la conservació, les dues

501 «La tercera y última representació sepulcral titulada «El record dels morts» se ens ofereix a nosaltres com la expressió més enlairada del ideal funerari durant tant temps acariciat en la imaginació del escultor. Aquí, la dona de sempre, ab el cabell tot desfet, el cos encorvat y penjant la llarga túnica, apareix asseguda sobre un gran bloc de pedra, ahont hi há escrita reculliment té una ma caiguda sobre la falda y ab l'altra s'aguanta el capfeixuch, carregat de recorts tristos y de vagarosos pensaments. Com la seva companya «Resignació» solca l'espai ab una mirada esbrinadora que sembla perdres en lo infinit. es una imatge que medita y s'entristeix meditant, com si arribés a entreveure la certesa del No-Res.» Casellas 1902.

502 Fa uns anys vam tenir la sort de seguir de prop la restauració d'una peça de l'escultor, *Record dels morts*. L'actuació es va dur a terme al llarg del setembre del 2010 per les restauradores Natalia Sánchez Carretero i Alicia Santomá

figures són exactes. Asseguda sobre un bloc de pedra, el cabell li cau cap a una banda amagant la mà entre la qual es desfan, com l'aigua a la qual sempre semblen fer referència. Els peus, mig descoberts, ens intueixen un cert sentiment de soledat, de fred i d'angoixa, mentre l'envolten els plecs de les seves robes fines -que comencen a enganxar-se a la pell-, i alhora pesants, que donen una volumetria i presència que anem trobant com a element de gran qualitat dins la producció de l'artista. La diferència que hi ha entre les dues versions és que, mentre a Comillas la figura es repenja sobre la pedra on descansa el relleu de l'*Assumpció de Maria*, al Panteó Rialp el bloc sosté una gran creu força geomètrica que, més enllà del significat cristià, sol fer referència a la creu de terme entesa com aquella que marca el final de la vida terrenal i l'inici de la mort, de la vida eterna.

Tot i no resultar una versió exacta, trobem tres peces ben unides, reproduccions les unes de les altres, amb diferents estats de conservació, a diversos municipis catalans, i que es poden entendre en un mateix bloc: el Panteó de la família Cros i Juliana, al cementiri de Sitges (cat. 096); el Panteó de la família Estorch, al d'Olot, del 1912 (cat. 128); i el de Baltasar Portabella, a Manresa (cat. 096a). En els tres casos la figura femenina resta asseguda i recolza el braç a la pedra mentre té la mà a la cara. A Manresa i Sitges ho fa amb el braç esquerre, mentre que a Olot és amb el dret, resultant, el conjunt, totalment simètric als altres. En mig de la pedra on es recolzen s'erigeix una columna que culmina amb una creu on observem una

Vicens. Vam col·laborar breument en l'informe en la redacció de l'història de la peça (veure http://www.arenysdemar.cat/ARXIU/2010/Cultura/museu/Informe_de_restauracio.pdf).

petita imatge de Crist. A Manresa la columna és jònica i la creu amb acabats arrodonits però bastant simples, mentre que en els altres dos casos tant els capitells com les creus són guarnides amb els mateixos motius florals. Tot i que el mal estat de conservació dificulta l'observació d'alguns detalls, a la figura del Panteó Estorch sembla restar amb els ulls tancats, fet que és contrari a les altres dues figures. Totes elles, però, respiren i representen

«la quietud y tot ella sugestionona un sant repós, la calma y el misteri indefinible de la sepultura.»⁵⁰³

Més plena de quietud encara, resta la figura que Llimona executà a Arenys pel panteó Massaguer i Campins⁵⁰⁴ (cat. 173). Cronològicament bastant posterior, tal com mostren les formes més arrodonides i volumètriques, atípiques d'una etapa més inicial de l'escultor, però igualment dolces i delicades, que apropen l'artista a un cert classicisme propi de l'escultura coetània catalana, en aquest cas la dona es recolza sobre el que simula ser el sepulcre del conjunt funerari. La definició de la cronologia, més propera als anys vint, queda confirmada en consultar els llibres de registres de sepultures i veure que la propietat fou comprada entorn del febrer de 1922⁵⁰⁵. Aquest mateix any hi hagué un primer enterrament, tot i que va ser el 18 d'octubre de 1924 el moment en què s'enterrà a Francesc Massaguer i Campins, nom que llegim a la llegenda sepulcral. Més enllà de la forma i organització d'un cementiri, es valora també la seva ubicació. Són especialment interessants els

503 Devesa 1912, fent referència al Panteó Estorch d'Olot. L'article està extret de *La Veu de Catalunya*, però va ser publicat a aquest diari a partir de l'article del diari olotí *El Deber*.

504 Restaurada alguns anys enrera, la peça mostra un bon estat de conservació que ni de bon tros observem a la majoria dels conjunts, no restaurats. D'aquesta manera, sumant el cas al del Panteó Mundet, el cementiri d'Arenys de Mar es converteix en un dels que manté les seves peces en un estat envejable.

505 Llibre "vell" 1940.

anomenats cementiris mariners, aquells que es troben ben propers al mar, fins al punt que, des d'algun d'ells, es pot arribar a veure la immensitat blava. És aquest el cas del d'Arenys de Mar, fet a destacar en concret quan parlem d'aquest panteó, ja que l'escultura dirigeix la seva mirada perduda cap a aquest infinit, cap a la línia de l'horitzó on conflueixen mar i cel, ressaltant més encara la idea d'un més enllà inabastable.

Propera encara a aquest primer grup de “resignades” que recolzen el cap sobre el braç esmentem una última peça, en aquest cas al Cementiri de Cadaqués. Amb el nom de *Meditació*, 1925 (cat. 184a), una figura femenina, una mica més reflexiva i plena de sentiment, seu sobre una mena de banc que podria recordar un sepulcre, amb les mans entrelaçades sota la barbata, amb el cap cot i l'expressió trista. Al panteó, propietat de la família Rahola, resa la llegenda

«Ací es guarden les despulles d'en Frederic Rahola i Trèmolts i de la seva muller Caritat Seriñana i Rubies R.I.P.»

Pel que sembla,

«La senyora Caritat, que no podia sofrir que enterressin la gent al fossar comú i anònim, va pagar de la seva butxaca deu nínxols del cementiri, un fossar de molt bona vista, tranquil, amb delicades escultures de Llimona.»⁵⁰⁶

Al cementiri, però, no s'observen més peces de l'escultor més enllà de la comentada. En la mateixa línia que l'escultura del Panteó Massaguer i Campins d'Arenys, la peça de Cadaqués mostra característiques que l'apropen a l'estètica llimoniana pròpia dels anys vint, amb formes més volumètriques i arrodonides.

El gest de resignació i melangia que uneix a totes les escultures comentades fins al moment en aquest apartat, el trobem també en altres peces de l'artista, resultant font i model per a ell mateix, i creant una gran cohesió entre les seves obres, amb el gran interès d'expressar aquest univers de sentiments que tant lliguen amb l'esperit simbolista i que defineix la seva producció.

El segon grup de figures que incloem sota el concepte de la resignació són aquelles que encara

506 Pi 1992, p. 234.

semblen més immòbils, que han acceptat definitivament i rotundament l'arribada del dolor i la pèrdua, més resignades, si es pot, que les que hem vist fins ara.

Aquestes es caracteritzen per mostrar-se més passives, sense cap gestualitat concreta amb els seus braços o mans, deixades anar sobre la falda, resignades i abatudes. Són, de fet, les que queden especialment properes a la ja comentada del cementiri de Granollers.

Cronològicament, la que continua a la del Panteó Ciuró (cat. 056a) és la que observem al Cementiri de Montjuïc acompanyant una segona figura femenina. Es tracta del grup *El Dolor i la Resignació*, al sepulcre de Mercè Casas de Vilanova, del 1903 (cat. 082). Les altres figures que recorden totalment a aquestes peces són les que trobem al Cementiri de Roses⁵⁰⁷ (Panteó de la família de Pere Rahola) (cat. 219), al de Figueres (Panteó Janer) (cat. 221) i al de Manresa (Panteó de les famílies Gabriel i Yelletisch) (cat. 220). És curiós comparar el Panteó Ciuró amb el Rahola de Roses, ja que, en fixar-nos, sembla que observem exactament la mateixa escultura però passada per l'estètica dels anys vint, amb formes molt més classicistes que ja hem vist a peces com la de Cadaqués o Arenys (Panteó Massaguer i Campins). Algunes de les figures duen un vel sobre el cap, cosa que fa que resultin més properes a les imatges de les verges, donant un aspecte més religiós i sacra al conjunt.

507 Així com altres escultures funeràries de l'artista han estat força publicades, no és el cas de l'obra que es troba a Roses. Monedero, en el seu catàleg raonat, parlava de la presència de *Pregària* a Roses, però la visita al cementiri ens va fer comprovar que no era així, en el seu lloc trobem una escultura que resulta ben propera, com estem comentant, al Panteó Ciuró de Granollers. Fins i tot al catàleg de l'exposició dedicada als germans Llimona al MNAC (MNAC 2004, p. 119), Mercè Doñate presentava la fotografia de *Pregària* citant que es trobava a un panteó però sense definir quina era la ubicació de la mateixa. Com hem comentat anteriorment, aquesta peça es troba al Panteó de Claudi López i la seva dona, a Comillas. Com estem veient, no és l'únic error o mancança que trobem en el catàleg de Monedero (fet que dona sentit al nostre estudi). Un altre error que trobem vinculat al món dels cementiris és quan la citada historiadora ubica una peça de Llimona al Cementiri d'Horta i seguint la descripció que dona, («Mujer de pie, cubierta por ligera túnica, que sostiene un ramillete de flores con la mano izquierda» amb aquella «clásica actitud resignada y los ojos entornados» *Infiesta i Monedero 1977, p. 46*) correspon a una obra de Clarasó (no n'hi ha cap de Llimona en aquest cementiri).

5.4.2.2 El Dolor

La tercera punxa del trident tipològic de figures pròpies dels monuments funeraris llimonians és el Dolor. L'escultura de Llimona mai resultà excessivament dramàtica, amb gestos que no representaren mai actituds barroquitzants, sinó que desprenen aquests sentiments a partir de formes lleus, desfetes, gairebé evanescents. Justament la figura del Dolor resulta ser la més expressiva, corporalment parlant, de totes elles.

Un dels primers exemples el trobem a *L'Àngel de la Fe Consolant la Desolació Humana* (cat. 070). La figura femenina oculta el rostre entre les mans buscant el consol que li dona l'àngel que l'acompanya, que entenem com a metàfora de la fe cristiana, mentre la dona sembla un resum del dolor de tota la humanitat desconsolada, com a sentiment terrenal, contraposat a la representació d'allò celestial.

Un altre dels grups més interessants en què trobem aquesta figura és el del Panteó Mercè Casas i Vilanova (cat. 082). A la dreta de la *Resignació* un personatge femení, al·legoria perfecte del dolor més desconsolat, plora amb el rostre ocult entre els cabells. El *Dolor* és l'anteriorment esmentada variant vestida del popular *Desconsol* (cat. 083).

Troblem encara una tercera representació vinculada al dolor, aquest cop al Cementiri Municipal de Sant Sebastià, a Sitges, al Panteó de la família Robert (cat. 086). Una figura, ajaguda a terra, sembla plorar de nou amb el rostre cobert, recolzada sobre una mena de pòdium que recorda el mateix sepulcre. Mentrestant, al seu costat, una dona dempeus li toca les espatlles mirant cap a un suposat infinit llunyà, girant-se, plena d'una esperança que lleument ens remet a la *Pregària* (cat. 077a) de

Comillas. Aquesta segona figura, acaba essent força excepcional, més enllà d'àngels, resignacions i dolors, resultant un reconfort pel dolor de l'altra, amb un cert paral·lelisme, per tant, a l'*Àngel de la Fe* d'El Masnou. En aquest cas, la figura dreta sembla provar de cridar l'atenció de l'altra, com si volgués que aixequés el cap mirant cap on ella mira, cap a l'Etern, cap a una mena d'esperança final que mai ha de desaparèixer, potser cap a la mort com un camí que comença després de la vida i no com una fi sobtada. El conjunt respon a una bellesa radiant, desprenent un sentiment de tristesa que va sorgint de la pedra tot i el mal estat en què malauradament es troba. La qualitat de l'obra impressiona el visitant que sigui capaç d'entreveure com les robes de les dones es perden entre la seva anatomia fins a desfer-se i confondre's amb el mateix cos.

5.4.2.3 Del Dolor a la Magdalena. De la Resignació a la Mare de Déu

La religiositat de Josep Llimona és ben coneguda i, en capítols anteriors, ja hem deixat mostres evidents de la mateixa dins la seva producció. En aquest cas, però, volem reflexionar sobre com algunes de les tipologies funeràries que hem estudiat, tenen el seu paral·lel en alguns protagonistes de la religió cristiana. Fem referència en aquest cas a un quadre concret relacionat, justament, amb aquest context sepulcral: el Sant Enterrament, que, a més, també podem trobar com a monument funerari.

Parlem de tres grans exemples de Sant Enterrament conservats i realitzats per l'artista i ubicats a Vilafranca del Penedès, Mallorca i Barcelona.

El primer es troba a la Cripta de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès (cat. 157). El conjunt és el resultat de l'encàrrec que féu a l'artista el bisbe de Vic, Torras i Bages, qui havia estat, recordem, antic primer consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç. Datat del 1916, és l'exemple que més ens allunya de l'estudi de sepulcres, però que ens ajuda a entendre, com a punt de partida, la resta de casos que trobem poc després. A més, destaquem el fet que allò que es representa, des d'un punt de vista iconogràfic, resulta ser una altra justificació, ja que no deixa de tractar el tema de la mort. En ell observem com a centre de la composició la figura de Crist jacent. L'acompanyen Sant Joan i la Mare de Déu drets i afligits. Als peus del sagrat cos, Maria Magdalena jeu plena de dolor i al seu costat una altra de les Maria⁵⁰⁸. Apareixen també Josep d'Arimatea i Nicodem.

508 «57 Arribat el capvespre, vingué un home ric d'Arimatea, que es deia Josep i era també deixeble de Jesús. 58 Aquest anà a trobar Pilat per demanar-li el cos de Jesús, i Pilat va manar que l'hi donessin. 59 Josep prengué el cos, l'embolcallà amb un llençol per estrenar 60 i el va dipositar en un sepulcre nou, que ell s'havia fet tallar a la roca. Després va fer rodolar una gran pedra a l'entrada del sepulcre i se n'anà. 61 També eren allà Maria Magdalena i l'altra Maria, assegudes enfront del sepulcre.» (Mt 27, 57-61) «38 Després d'això, Josep d'Arimatea, que era deixeble de Jesús però d'amagat per por dels jueus, va demanar a Pilat l'autorització per a treure el seu cos de la creu. Pilat hi va accedir. Josep, doncs, hi anà i va treure de la creu el cos de Jesús. 39 També hi va anar Nicodem, el qui temps enrere havia visitat Jesús de

Esmentem ara un conjunt datat del 1918 al Cementiri de Sóller, Mallorca (cat. 163). Considerat una de les joies modernistes del municipi, Llimona representà el que acaba sent un fragment del grup que realitzà per Torras i Bages a Vilafranca. En ell hi veiem el cos de Crist, Sant Joan, Maria Magdalena i la Mare de Déu, tot en un format més reduït. En els últims temps, aquesta peça ha gaudit d'un clar protagonisme mediàtic, ja que des de la primera meitat del 2013 va estar marcada per una clara polèmica. L'actual família propietària del conjunt (després d'haver comprat el panteó) va retirar-lo del cementiri, amb la inicial excusa de restaurar-lo i posteriorment tornar-lo a la seva ubicació⁵⁰⁹. Amb tot, alguns col·lectius varen denunciar la il·legalitat del fet, que no resultava aigua clara, tenint en compte que el conjunt es tracta d'un Bé Patrimonial catalogat⁵¹⁰. Després de diversos

nit, i portà una barreja de mirra i àloe, que pesava unes cent lliures. 40 Llavors van prendre el cos de Jesús i l'amortallaren amb un llençol, juntament amb les espècies aromàtiques, tal com és costum d'enterrar entre els jueus.» (Jn 19, 38-40).

509 «La escultura de Josep Llimona, uno de los elementos artísticos más valiosos del cementerio municipal de Sóller y bien patrimonial catalogado, volverá a su lugar cuando haya finalizado su restauración en un taller especializado. Así lo dice la instancia que un representante del titular de la sepultura presentó en el Ajuntament el pasado mes de octubre «notificando» que el conjunto escultural sería retirado con esta finalidad y que posteriormente sería repuesto otra vez. Sin embargo, el Ajuntament no llegó a autorizar esta actuación ni tampoco advirtió que la «sepultura 249» a la que se hacía referencia en la citada instancia era en realidad la que está rematada con la famosa obra de arte. El concejal de Obras y Urbanismo, Gabriel Darder dió ayer por resuelto el «misterio» y quitó importancia a la retirada del monumento por parte de un constructor local sin el debido control de Patrimonio. Posteriormente, fuentes del departamento de obras aseguraron que «las actuaciones realizadas por los particulares en las partes exteriores de sepulturas suelen ser autorizadas por escrito pero no se exige licencia de obra ni pago de tasas». En caso que la actuación afecte el interior de las tumbas (como la reparación de nichos) se exige licencia de obra menor. En este caso sólo había una instancia, entrada en el registro hace ya cinco meses «notificando» la retirada de la escultura pero ningún acto administrativo posterior. Darder admite que puede haber habido un cierto «descuido» municipal pero lo atribuyó a un error y descartó que hubiera ningún tipo de mala fe o intención de burlar el control sobre esta obra de arte.» García 2013.

510 «Passat més d'un mes de la retirada per part dels propietaris del conjunt escultòric de la Pietat de l'escultor modernista català Josep Llimona, de reconegut prestigi internacional, del seu lloc del cementiri municipal de Sóller, des del Col·lectiu Albaïna volem fer públic el següent: Ens sumam a les denúncies fetes pel Grup de Recerca i Estudis Sollerics (GRES) i per l'Associació per a la Revitalització dels Centres Antics (ARCA) pel fet succeït. L'escultura és una obra protegida pel Catàleg de Béns Patrimonials de Sóller i per retirar-la del seu lloc, s'han de complimentar tota una sèrie de requisits regulats per Patrimoni, obtenir els respectius permisos per part de les diverses administracions competents en matèria patrimonial, cosa que no s'ha fet. Després de que es fes públic el cas, els fets del qual el regidor Gabriel Darder (PP) va atribuir a un "error", de la no comprovació per part de l'Ajuntament de que la notificació de la retirada de la



Conjunt pel Panteó Morell situat al Cementiri de Sóller (cat. 163)
(AFLI)

moviments encapçalats per l'anomenada Comissió Llimona⁵¹¹, que comptava amb la col·laboració d'especialistes i de la mateixa família de l'artista, la peça va tornar al seu lloc el 17 de novembre del 2014.

Un darrer *Sant Sepulcre* és el que trobem al claustre de la Catedral de Barcelona, del 1920 (cat. 166). La vídua de Sanllehy⁵¹² pagà com a panteó funerari pel seu marit el conjunt religiós on trobem la imatge del Crist mig jacent, com si Sant Joan l'estigués acabant de deixar estirat o el volgués agafar, amb la Mare de Déu dreta, i als peus de Crist, de nou, la desconsolada Maria Magdalena.

El conjunt barceloní, doncs, mostra certes variacions respecte als altres monuments, però seguint un esquema prou similar.

En fixar-nos en aquests tres conjunts, veiem que hi ha un constant: la figura de Maria Magdalena, deixant-se endur pels sentiments i per allò més terrenal i passional, ens recorda molt directament a les imatges del Dolor que Llimona executà als altres monuments funeraris, mentre que la Mare de

sepultura 249 es corresponia a un Bé Catalogat, "l'error" encara no s'ha resolt. L'Ajuntament està actualment incomplint la llei en no obrir un expedient que investigui i faci un seguiment del cas. No compartim l'opinió del regidor, el qual lleva importància al fet. A més, presumim que l'Ajuntament encara no sap a hores d'ara on es troba l'escultura ni, en el cas de que se l'estigui restaurant (tot i que el conjunt escultòric ja va ser restaurat fa pocs anys), qui ho està realitzant. La despreocupació i deixadesa per part de l'Ajuntament, en teoria responsable de vetllar pel manteniment i conservació del Patrimoni de Sóller, sobre aquest bé patrimonial posa de manifest el perill de que succeeixi amb d'altres elements patrimonials del poble, sense que el consistori de nou mogui un dit. Demanam que l'Ajuntament faci una comunicació oficial a ARCA amb rapidesa. Després de que ARCA presentés una denúncia per la retirada de l'escultura al Consell de Mallorca, aquest darrer ha remès la denúncia a l'Ajuntament de Sóller, el qual encara no ha respost. Finalment, demanam el retorn el més immediatament possible de l'escultura al cementiri, vigilant que, com assenyala el GRES, es vetlli per a que es reposi l'obra original i no una còpia i no es repeteixi cap altra situació similar.» (<http://collectualbaina.wordpress.com/2013/04/19/la-pietat-de-josep-llimona-patrimoni-de-soller-en-perill/> Escrit del col·lectiu Albaina del 17 d'abril de 2013. Consultat el 30 d'agost de 2013).

511 Un dels actes que van organitzar per a la reivindicació de la tornada de la peça va ser un cicle de conferències, "Josep Llimona i el Modernisme a Sóller", entre les que comptaven amb la nostra participació. La conferència, titulada "Josep Llimona, una vida dedicada a l'escultura", van dur-se a terme a la seu de l'ARCA (Associació per a la Revitalització dels Centres Antics) a Palma de Mallorca i al Museu Can Prunera de Sóller el 23 i 24 de juliol de 2014, respectivament.

512 Domènec Joan Sanllehy i Aldarich (Barcelona 1847-1911) va ser membre del Partit Conservador i alcalde de Barcelona de 1906 a 1908.

Déu, envoltada d'una mena de divina serenitat, queda ben propera a la Resignació que hem anat analitzant. D'aquesta manera, aquestes escenes religioses mostren la convivència entre les tipologies llimonianes pròpies d'aquests contextos sepulcral, al mateix temps que defineix en la natura que es vincula a aquestes dues figures religioses.

Recuperant breument el *Monument funerari a Manuel Calvo* (cat. 124a), al cementiri de Portugalete, recordem que hem citat la presència d'una crucifixió amb Maria i Sant Joan als peus de la creu. En aquest cas la serenitat divina propera a la Mare de Déu queda combinada amb el dolor més humà que mostra Sant Joan, quedant paral·lel a les imatges comentades de la Magdalena⁵¹³. Amb tot, en aquest conjunt la Verge sembla més impregnada del Dolor per la pèrdua del fill, es recolza a la Creu i amb la mà al rostre.

513 Carmen Bermejo fa un interessant estudi sobre els cementiris i algunes tombes d'Astúries, Cantàbria i Biscaia on valora el monument a Manuel Calvo com una de les millors representacions del Crist a la Creu dins aquest context funerari. Tot i així, al citar-lo, parla de la presència de la figura de la Mare de Déu i de la Magdalena, quan qui podem trobar és a la Mare de Déu i a Sant Joan. Bermejo 1998, p. 237.

5.5 RETRATS

5.5.1 L'escassetat dels retrats femenins. Retrats anònims



Retrat de la Reina Maria Cristina (no localitzada)
(cat. 224) (AFLI)

Alguns dels escultors de l'entorn de 1900 són recordats, en gran part, per la gran quantitat de retrats que feren. Segurament, si demanéssim a algú que resumís l'obra de Llimona en diversos conceptes, pocs serien els qui pensarien en ell com a retratista. Malgrat això, són força els retrats que executà al llarg de la seva producció, fet que demostra el desconeixement que hi ha hagut, fins al moment, de part de la seva obra. Amb tot, acceptem que, si bé les figures femenines brollaren de les seves mans i cisells com l'aigua es deixa caure per l'aixeta, no succeí el mateix amb els retrats. Són escassos, per exemple, els retrats femenins que reconeixem en l'obra de l'escultor, tot i que la llista dels masculins resulta ser prou àmplia. De fet, quan s'han conservat bustos femenins, els situem en un apartat més al·legòric o anònim⁵¹⁴. En els pocs casos en què som conscients de la creació del retrat d'una dona en concret, no hem trobat les referències que l'identifiquen o el localitzen⁵¹⁵. Així com altres escultors contemporanis executaren un nombre més gran de retrats femenins, sembla que Llimona retratà més la idea de Dona, que no pas a dones concretes.

Podem citar alguns exemples de retrats femenins, però semblen envoltar-se de certs misteris. El *Retrat de la Reina Maria Cristina* (cat. 224), mostra

514 Ja hem comentat amb anterioritat l'anomenat *Retrat de la Senyoreta X*, bust femení, que malgrat que el considerarem un retrat concret, acabà essent destinat, des de l'origen a restar anònim.

515 Fem bàsicament referència al *Retrat de Concepció*, la seva cunyada. Les dades ens diuen que va ser un retrat executat en una de les seves estades a Terrassa, però no sabem si es tracta d'algun dels bustos femenins que coneixem o si, per contra, encara ens resta desconegut.

la reina en edat prou avançada. Coneixem la peça per fotografies i, tot i que Manuela Monedero l'ubicà a Sant Sebastià, no hem trobat, encara, les dades concretes que ens parlin d'on es troba.

D'altra banda teníem el suposat *Monument Funerari a Chopitea*, a Buenos Aires. Les dades obtingudes per les fonts tradicionals que estudiaven l'artista, ens el situaven en un cementiri de Buenos Aires. Tots els intents per trobar-lo havien resultat infructuosos. A més a més, al Museu Comarcal de la Garrotxa, a Olot, guarden una còpia actual, en guix, de la parella que, segons la seva documentació correspon al retrat de Manuel Masllorens i Josefa Payerols (cat. 196*). Les dades semblaven confondre més la nova recerca o donar pistes que ens duïen cap a camins esborrats. Tot i anar endavant i enrere en l'arbre genealògic de les famílies citades, no trobàvem respostes concretes que ens ajudessin a treure'n l'entrellat. De manera sorprenent, després de l'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona", on es van publicar fotografies de la peça olotina, des de l'altra banda de l'Atlàntic vam rebre una notícia que, per fi, ens va localitzar la peça que erròniament havíem buscat entre els morts. L'obra s'ubica als jardins de la Mansió Masllorens, a El Tigre, prop de Buenos Aires, una finca privada on es troba en un estat de conservació prou acceptable, tenint en compte que està situada a l'aire lliure (cat. 196). Al conjunt trobem una alta peanya sobre la qual hi ha el retrat de la citada parella, d'edat madura, mentre als peus hi ha una noia amb una nena que ens recorda el grup *Amor a la infància* (cat. 141).

Finalment, conservem documents gràfics del monument *A una benefactora de la infància* (cat. 140), peça composada, de nou, pel grup *Amor a la Infància*, en què sobresurt a la part posterior una peanya on reconeixem el bust una dona d'edat molt avançada que ens resulta desconeguda. El conjunt, que coneixem per estar publicat a *La Il·lustració Catalana*, es presenta en una versió final, però a hores d'ara no l'hem pogut ubicar⁵¹⁶ ni confirmar la seva conservació.

516 Podem relacionar aquesta peça amb un projecte publicat a la *Il·lustración Artística* el 5 de gener de 1914, per certes similituds que existeixen entre les dues versions. D'aquest projecte les dades ens situen en un monument homenatge a la fundadora del convent de Carmelites de Vic (cat. 138).



Retrat de la Senyoreta X (no localitzada) (cat. 165)
(AFLI)

Citem, encara, un altre retrat femení però que ens resta sense nom ni ubicació. Es tracta de l'anomenat *Retrat de la senyoreta X* (cat. 165), que per les fotografies conservades observem de gran qualitat i que fou presentat a l'Exposició d'Art de 1918.

Més enllà d'aquests pocs retrats femenins que comentem, hi ha alguns masculins que no tenen nom i cognom. Alguns que potser resulten ser un retrat de personatges tipus, com *L'Avi* (cat. 214) que observem al Museu dels Sants d'Olot, o altres que se citen en algun text però que no té el seu retorn en imatge, com el que ens diu Josep Pla, quan Llimona,

«Tornant de Roma, aprengué a muntar a cavall. Ho féu amb un cavall de lloguer i pagà les seves aventures eqüestres fent el retrat de l'amo del picador»⁵¹⁷,

tot i que no arriba a dir si es tractava d'un dibuix o d'una escultura. En un altre cas s'havia descrit un altre retrat de l'artista com si es tractés del d'un personatge desconegut i que s'havia popularitzat com al *Retrat d'un industrial de Terrassa*, conservat al Museu de Terrassa. Recentment, però, finalment, hem pogut posar nom i cognoms al, suposadament, anònim homenatjat.

5.5.2 Retrats homenatge

Són força els retrats homenatge masculins realitzats per l'escultor. D'algunes d'aquestes peces hem descobert la notícia de la seva existència per la

517 Pla 1971, p. 895.

premsa de l'època, quedant destinades a institucions de caire més o menys privat. Fins i tot en el cas de formar part d'institucions públiques o municipals, la repercussió de l'obra no ha estat popular, dificultant la seva localització. Entre aquests retrats destaquem primer de tot el que acabem de citar com al, fins al moment, desconegut industrial terrassenc. La presentació de la peça en el context de l'exposició "Una passejada per l'obra de Josep Llimona" va fer despertar la curiositat d'un terrassenc, Rafael Aróztegui, que va reconèixer la persona retratada, a partir d'una fotografia d'època i va exposar el fet en el seu blog⁵¹⁸. L'homenatjat en qüestió fou Miquel Vinyals⁵¹⁹ (cat. 024). La mort de Vinyals, el 5 d'agost del 1872, i la coincidència de la imatge de la fotografia amb l'escultura final, realitzada vint anys més tard, fa pensar de manera òbvia en la utilització d'aquesta primera com a model pel marbre. La peça provenia de les confiscacions fetes al llarg de la Guerra Civil, a partir de les quals va passar a formar part dels fons municipals dels Museus de Terrassa.

El primer de tots els retrats que hauríem d'esmentar, de fet, és el *Retrat del Sr. Barrau* (cat. 001), datat sorprenentment del 1874, quan l'artista devia comptar amb uns onze anys⁵²⁰. La gran

518 Aróztegui 2014.

519 «fent una recerca exhaustiva de material gràfic de què esdisposa dels personatges de la burgesia terrassenca de la segona meitat del segle XIX, com podrien ser els Galí, Guardiola, Busquets, i per sobre de tot els Vinyals, Salvador i Miquel, he trobat aquest retrat que en Baltasar Ragón fa servir per il·lustrar la nota biogràfica que fa d'en Miquel Vinyals i Galí al seu llibre *Terrassencs de Mil-vuit-cents*. (...) comparant la foto d'en Vinyals amb la del bust obra de Llimona, fàcilment podem deduir que el mestre va fer servir la foto per inspirar-se a l'hora d'esculpir la seva obra. I dic que va fer servir la foto perquè el Sr. Miquel Vinyals va morir el dia 5 d'agost de 1872 i (...) l'obra està datada el 1892. (...) quedarà per resoldre el misteri de qui va fer l'encàrrec ja que el Sr Miquel va morir solter i sense descendència coneguda i va nomenar hereu dels seus béns al seu cosí Josep Vinyals i Galí que moria l'any 1888, també sense hereus, i a un nebot de nom Aureliano Vinyals i Bargés que residia a Madrid i que també moria abans del 1892, concretament el 23 de gener de 1882. De fet es un filla d'aquest últim, Maria Vinyals i Ferrés, qui tanca la saga al morir l'any 1940 a París enmig de la més absoluta misèria. Aquesta situació també explicaria perquè ningú va reclamar la propietat del bust d'en Miquel Vinyals i Galí, obra d'en Llimona.» Azotegui 2014.

520 Tot i que la família sempre s'ha referit a la inscripció com si es tractés del "1874", hem de dir que el darrer número no es veu del tot bé, i, potser, podria ser llegit com un "9". Sense tenir més informació que la pròpia incisió en la

capacitat escultòrica que es veu clarament en la terracota evidència, en aquest temps tan inicial, el que seria l'esdevenir d'un gran artista.

Un altre dels casos és el *Retrat del Mestre Nicolau* (cat. 211). Inaugurat el 19 de març de 1932⁵²¹, la peça homenatja al director de la llavors Escola Municipal de Música, actual Conservatori Municipal de Música de Barcelona, on trobem el bust a l'espai anomenat Peixera. Dins el mateix àmbit de la música, Llimona realitzà el bust de Carles G. Vidiella, al vestíbul del Palau de la Música (cat. 160).

Altres dels bustos que hem localitzat a través de la premsa, no han pogut ser localitzats, ja que, tot i haver contactat amb les institucions que han derivat de les institucions originàries on es vincula l'encàrrec, ens han parlat del desconeixement d'obres de característiques similars que facin pensar en la seva existència. Pensem en diverses opcions que ens poden situar en aquest oblit. Destruccions, desaparicions de les obres en l'espai original en mans de famílies o col·leccionistes privats, podrien ser, de fet, alguns d'aquests motius. D'entre aquests bustos citem el dedicat a l'industrial Salvador Ballber⁵²² (cat. 155),

peça, una lleugera ombra de dubte, marcada per la manca de claredat en la inscripció, sumant-hi la curta edat que tenia l'artista el 1874, ens porta a fer aquest comentari.

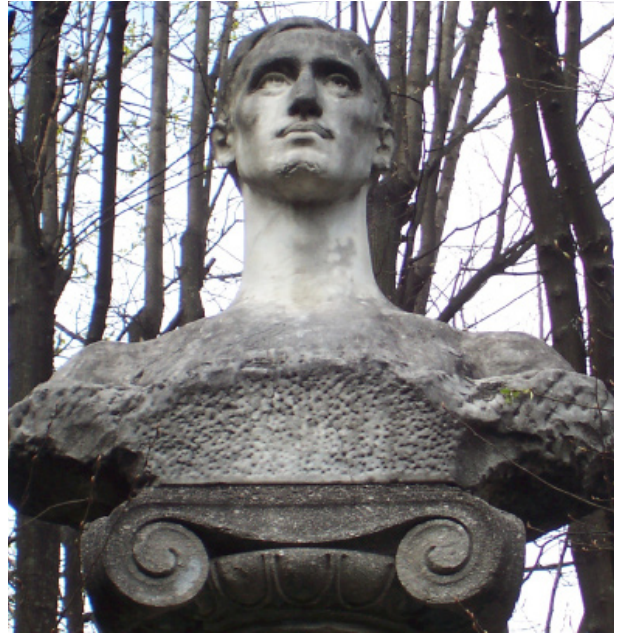
521 «Solemnemente se celebró ayer tarde en la Escuela Municipal de Música el acto de descubrir el busto del maestro Antonio Nicolau, obra del eminente escultor José Llimona, que aquel Centro de enseñanza ha erigido para perpetuar el nombre del glorioso músico que durante tantos años fué su director y que con carácter honorario sigue siéndolo en la actualidad» Vanguardia 1932b, p. 9.

522 «Hoy se celebrará en casa de uno de nuestros más antiguos e importantes fabricantes una fiesta íntima altamente simpática. Se trata de la reputada casa de los señores Ballber y C.^a que para honrar la memoria de su fundador el malogrado industrial don Salvador Ballber, ha acordado colocar un busto del mismo de gran tamaño en mármol de Carrara, en el almacén de su casa-fábrica; y con decir que es obra de Llimona, huelga afirmar que el busto de Ballber es uno de tantos *chef d'oeuvre* que han brotado del cincel de tan eminente escultor.» Comarca 1916.

al Dr. Fargas⁵²³ (cat. 161), al Bisbe Torras i Bages⁵²⁴ (cat. 162), i a Albert Rusiñol⁵²⁵ (cat. 195). Seguint amb aquest tipus de peça, el bust de Gamper, per exemple, que per lògica podríem ubicar al Museu del Futbol Club Barcelona, on va estar durant anys, es troba avui en mans d'un col·leccionista privat.

La majoria d'aquests retrats són bustos en què es mostra part de l'elegant vestimenta del representat, elevant i donant més significació a l'homenatjat. En altres casos, els menys, la vestimenta no es veu, quedant només el rostre, com el cas del retrat de Gamper, on sembla mostrar una certa nuesa al tors, com succeeix als monuments públics dedicats a Bartomeu Amat, a Terrassa (cat. 118), i a Usandizaga (cat. 154), a Sant Sebastià, que ja hem citat a l'apartat sobre els monuments públics.

No són habituals els retrats de cos sencer realitzats per l'artista. Així com sí que trobàvem algun exemple en els casos de personatges històrics, com el *Monument a Colom*, de Santander, o els de les figures de la façana del Palau de Justícia, no succeeix el mateix quan es tracta de retrats homenatge. Una excepció és el desaparegut monument públic al Bisbe Jaume Català i Albosa (cat. 058), inaugurat a Arenys de Mar el 9 de juliol del 1900⁵²⁶, les fotografies que ens resten ens el



Bust d'Usandizaga dins el monument que se li dedicà a la Pl. Guipúscoa, Sant Sebastià (cat. 154)

523 «Llama poderosamente la atención el artístico busto del doctor Fargas, esculpido en bronce y obra del laureado escultor don José Llimona, que ha sido colocado solemnemente en la clínica de Ginecología de esta Facultad de Medicina. El citado busto ha sido costeado por unos cuantos discípulos que fueron del doctor Fargas, en nombre de los cuales lo ofreció á la Facultad de Medicina en un sentido y elocuente discurso, el ilustrado profesor de la misma, doctor don Francisco Terrades Pla, quien aprovechó la ocasión para enaltecer los méritos del doctor Fargas como hombre de ciencia y como maestro, cosechando muy merecidos aplausos al terminar.» Vanguardia 1917a, p. 3.

524 «El «Foment de la Pietat Catalana» ha encargado al eminente escultor don José Llimona, un busto del que fué obispo de Vich, doctor Torras y Bages, que parece será reproducido por la casa Esteve, de Barcelona.» Vanguardia 1917c, p. 17 Després d'haver-nos posat en contacte amb la Biblioteca Balmesiana, l'origen de la qual es vincula al Foment de la Pietat Catalana, ens varen comentar que no tenien cap mena de notícia sobre el citat bust de Torras i Bages.

525 «En los salones del Círculo Ecuéstre se celebró el homenaje dedicado por aquella entidad a su presidente don Alberto Rusiñol y a sus compañeros de Junta, por la terminación de las obras del nuevo local. Inauguróse en primer término, en el salón de actos, un busto, en mármol, de Alberto Rusiñol, obra del eminente escultor Llimona, y una lápida de mármol blanco, en la que constan los nombres de los que forman la Junta de gobierno que se agasajaba.» Vanguardia 1927f, p. 10.

526 «Levantado bajo los auspicios del Ayuntamiento y por suscripción popular. (...) La estatua, obra del escultor don José Llimona, traduce perfectamente el carácter del doctor Catalá, no solamente por los rasgos de su fisonomía, sino por su actitud. Está colocada dando el perfil a la puerta de la iglesia y de frente al pueblo.» Vanguardia 1900, p. 3.

mostren com una figura dempeus sobre una peanya i en actitud de beneir⁵²⁷. Potser hauria estat proper a aquest encàrrec el monument que havia d'homenatjar l'escriptor Joan Maragall⁵²⁸ a Caldetes i que finalment no es realitzà⁵²⁹ (cat. 131). També de cos sencer, tot i que agenollat, és el monument que realitzà del Cardenal Casañas (cat. 132), a la capella de Sant Josep Oriol de la Catedral de Barcelona. Recordem, també, com en un primer moment el projecte del *Monument al Dr. Robert*, plantejava la representació del metge barceloní dempeus, culminant el conjunt.

A més d'aquests formats, recordem el seguit de retrats que realitzà en el camp dels relleus, destacant les feines dutes a terme en el terreny de la medallística, que comentarem més endavant.

Citem, per últim, un retrat que acaba essent força especial i que fugí dels encàrrecs i homenatges. El *Retrat del nét de l'escultor* o *Retrat de Jordi Llimona* (cat. 194) és una de les obres més privades que realitzà l'artista. Malgrat que se'n coneguin moltes reproduccions, i sovint s'hagi citat com a *Retrat d'un nen*, el fet que el model per l'obra fos el futur pare caputxí, Jordi Llimona, s'endinsa un grau en la intimitat de la vida de l'artista, de qui no coneixem altres retrats tan propers, tot i que és cert que sabem de l'existència del retrat de la seva cunyada, més primerenc.



Retrat del nét de l'escultor, Fundació de les Arts i els Artistes (cat. 194b)

527 Ja publicat a Esquinas 2010, p. 6.

528 «La paleta de que se valieron es de plata, con el mango de ébano, y en la hoja lleva la siguiente inscripción: “Colocación de la primera piedra del monumento a Juan Maragall- Caldetas, 10 de setiembre de 1912.” El instrumento, encerrado en precioso estuche, fué regalado, como recuerdo del solemne acto, á los hijos del ilustre poeta. La comitiva regresó á la población en la misma forma y por el mismo camino que á la ida, á los acordes de un pasa-calle ejecutado por la banda del regimiento de Vergara. De la dirección de las obras del monumento ha sido encargado el arquitecto don Antonio Coll, hermano del donante, y la parte escultórica correrá á cargo del ilustre artista señor Llimona.» Vanguardia 1912f, p. 3-4.

529 Rodalies 2011.

Al fer una visió general i fixar-nos en la fidelitat dels retrats en referència al rostre dels homenatjats, observem clars apropaments entre l'obra i la persona. Curiosament, en el cas del *Monument a Usadizaga*, unes paraules ens allunyen del realisme per mostrar com l'obra pretén anar més enllà, fet pel qual fou criticat per part de la gent que coneixia el músic basc:

«Ante los comentarios surgidos entre quienes habían conocido al compositor, fallecido el año anterior, Llimona dejó claro que había prescindido del exacto parecido en busca de la estética «porque un monumento no es una fotografía sino una esencia del personaje».»⁵³⁰

No volem tancar aquest apartat sense parlar de l'excel·lent autoretrat "amagat" de l'escultor. Josep Llimona realitzà el ja comentat *Retaule de Sant Martí* (cat. 046) que es troba al Monestir de Montserrat. En ell, com dèiem, l'escultor recreà la seva imatge en el rostre del pobre que té fred i a qui el Sant regala la meitat de la seva capa. Coneixent el rostre de l'artista, i tal com han observat altres experts com el Pare Laplana⁵³¹, reconeixem el perfil de l'escultor, fet especialment únic en un artista de qui no coneixem més autoretrats ni, com comentàvem unes línies més amunt, massa retrats de persones properes a la seva quotidianitat.

530 Sada 2006.

531 "Un autoretrat nou de Josep Llimona". (<http://larebotigamdm.blogspot.com.es/2011/09/notulae-notes-darxiu-5.html>) (consultat: 3 de novembre de 2011).

5.6 ARTS DE L'OBJECTE

Entorn del 1900 van ser molts els creadors que tocaren diverses tecles. La inquietud artística imperant en el moment, féu que tant clients, afeccionats, com artistes, anessin més enllà de l'habitual obra d'art i se submergissin en la recerca de l'art total, en trobar que cada petit detall era susceptible de convertir-se en objecte artístic. Llimona, no aliè ni al seu moment ni a les seves capacitats artístiques, i malgrat que la seva gran producció fos escultòrica, en fou un bon exemple.

5.6.1 Medalles



Model per a la medalla de la Lliga Regionalista
(cat. M 02) (AFLI)

Tot i que la producció medallística de Josep Llimona no és especialment coneguda, són diverses les peces que executà al llarg de la seva vida. En el present apartat presentem algunes de les que destaquen.

Veurem que gran part de les imatges que trobem a les medalles queden ben properes a les tipologies pròpies de la iconografia de l'escultor. És del cas de les que presenten figures femenines amb un aire evanescent, com totes les delicades dones que creà Llimona. Entre elles esmentem la medalla que executà per la Lliga Regionalista⁵³² i que fou regalada als interventors que participaren com a vigilants durant les eleccions (cat. M 02). En aquesta mateixa línia recordem la medalla executada per la

commemoració dels cinquanta anys de la restauració dels Jocs Florals (cat. M 04). Per aquest acte, celebrat els primers dies de maig del 1908, es projectaren diversos esdeveniments i obres, destacant la mateixa medalla de Llimona⁵³³. A la part davantera de la peça, la *Poesia*, arpa en mà, amb aquest cant cap a la terra, sembla recordar la importància del certamen com a potenciador cultural de la terra

532 Va ser publicada a *Il·lustració Catalana* el 3 de març de 1907 (p. 131) i el 2 de febrer de 1908 (p. 71). El Museu Nacional conserva una de les peces en plata i la família de l'artista guarda una fotografia del guix. Encunyada per Rodríguez, s'observa perfectament la signatura del artista.

533 «La Comissió ha publicat ja dues edicions dels segells de propaganda que ferem conèixer als nostres lectors; lo magnífich cartell d'en Casas que s'admira per tot arreu hont s'exhibeix anunciant aquest Cinquantenari; i la medalla commemorativa, modeladaper en Llimona y encunyada per en Rodríguez, qu'avuy se dona al públich y que nosaltres reproduhim engrandida en aquesta plana: en la una cara hi hà lapoesía despertant la terra y en l'altra una reproducció del segell de cera de Joan I, lo fundadordels nostres Jochs Florals.» *Il·lustració Catalana* 1908b, p.1.

catalana, a la recerca d'unes arrels que marquen la identitat del poble. Les seves formes, desfetes especialment en els cabells i les robes, combinen en forma de baix relleu amb les incisions amb les quals ens presenta el que sembla l'arribada d'un nou dia, amb la sortida del sol. Queda constància fotogràfica d'una altra medalla, no sabem si finalment realitzada o si es tractaria d'algun esbós que després modifiqués, on apareix una figura femenina, amb la mateixa actitud i vestimenta, davant la qual un home resta agenollat (cat. M 10). Darrere d'ella, s'endevinen subtilment tres figures més, només intuïdes.

Ja que anteriorment hem comentat els retrats que realitzà Llimona al llarg de la seva producció, afegim altres en el camp de la medallística. Un d'ells és el d'Àngel Guimerà, en la medalla commemorativa de l'homenatge que se li va retre el 23 de maig de 1909 (cat. M 05), ja publicada a la premsa en aquell mateix moment⁵³⁴. Una altra medalla homenatge-retrat és la dedicada a Toribi Duran, un industrial que, en morir, va deixar diners per a la creació d'un asil per nois. Vint-i-cinc anys més tard, s'encarregà la medalla per a la celebració de l'aniversari, on podem veure el retrat del benefactor⁵³⁵. Es conserva una reproducció al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tot i no tractar-se d'una medalla, però seguint el mateix esquema compositiu, fent referència al retrat de Jeroni Estades (cat. 135), que situem a l'estació de



Model per a la medalla del cinquantenari dels Jocs Florals (cat. M 04) (AFLI)



Esbós per una medalla (cat. M 10) (AFLI)

534 El 23 de maig de 1909 es va fer un homenatge a Àngel Guimerà, per iniciativa d'Ignasi Iglésies. És en aquesta mateixa data que s'inaugura l'escultura *Manelic*, de Josep Montserrat, a Montjuïc. El fet va tenir especial repercussió arreu.

535 «El Asilo Toribio Durán ha celebrado el XXV aniversario de su fundación. Con tal motivo ha sido acuñada una medalla, modelada por Llimona, figurando en el anverso el retrato del susodicho patricio, corriendo en el anverso una leyenda conmemorativa.» Vanguardia 1915g.



A Lluís Millet i l'Orfeó Català (cat. M 06) (AFLI)

Sóller. Ens resta la curiositat afegida d'haver quedat documentat un viatge de l'artista a l'illa i que sembla que fou vinculat justament a aquest encàrrec, tal com recull la premsa del moment⁵³⁶.

Relacionat també amb el món de les commemoracions, Llimona rebé l'encàrrec de l'execució d'unes medalles entorn d'un acte homenatge a l'Orfeó Català i al seu director, Lluís Millet (cat. M 06), que rebrien el mateix Millet junt amb la resta de professors o membres de l'Orfeó, mentre que Lluís Domènech i Montaner fou el creador de la làpida que hauria de situar-se al Palau de la Música⁵³⁷ en l'acte

del 17 de març del 1912. La peça fou realitzada al taller de Juli Vallmitjana (1873-1937), qui, d'entre altres camps artístics, s'havia dedicat a l'orfebreria⁵³⁸.

També hi ha d'altres medalles que només coneixem per referències a la premsa del moment⁵³⁹.

5.6.2 *L'Enervament i la Por. Vaixelles i gerros*

Al llarg de la seva producció segurament no hi hagué molts moments en què Llimona es dedicés al treball del modelat de vaixelles i gerros. Amb tot, en algunes ocasions la premsa se'n féu un ressò ben clar. Un dels casos és el de l'article que Alfred Opisso li dedicà l'11 de març de 1899

536 «Ha estado varios días en Mallorca el escultor don José Llimona. Visitó Sóller. Se dice que su visita está relacionada con el encargo del monumento que se ofrecerá como homenaje al ex diputado y bienhechor de Sóller don Jerónimo Estades.» Vanguardia 1928d, p. 17.

537 Vanguardia 1912a, p. 4.

538 «La comisión encargada del homenaje al «Orfeó Catalá» y al maestro don Luis Millet, ha visitado los talleres de don Julio Vallmitjana, habiendo quedado muy satisfecha de la medalla proyectada por el escultor don José Llimona» Vanguardia 1912b, p. 3.

539 Fem referència a peces com la *Medalla de l'Automòbil Club* (publicada a Il·lustració Catalana 1917b), o a l'encarregada per la Comissió de Reformes, Tesoreria i Obres extraordinàries («En la sessió celebrada per la comissió antedicha antes de empezar la sesión, y en la que se acordó presentar el dictamen de que hemos dado cuenta anteriormente, se adoptó también el acuerdo de encargar al escultor señor Llimona el modelo de la medalla conmemorativa de la reforma interior.» Vanguardia 1907f, p. 3. L'encàrrec fou acceptat per l'escultor el 8 d'agost: «El escultor señor Llimona visitó ayer al alcalde y éste, aprovechando la oportunidad, comunicó el acuerdo de la Comisión de Tesorería, Reforma y Obras extraordinarias, de encargarle el modelo de la medalla que se acuñará para conmemorar el proyecto de la reforma interior de Barcelona. El señor Llimona aceptó gustoso el encargo». Vanguardia 1907g, p. 2). Per consultar el llistat complet veure apartat Medalles dins el Catàleg Raonat (p. 306).

a *La Vanguardia*⁵⁴⁰. Completat, a més, amb diverses imatges que resulten úniques i prou excepcionals, *Pèl & Ploma* ens regalà a les seves pàgines del 17 de març del 1900, un bon apropament a aquesta faceta més desconeguda de l'artista. D'entre aquestes peces destaquem la cafetera decorativa *La Por* (cat. AO 03) i la tassa *L'enervament* (cat. AO 02), de la que coneixem diverses versions amb lleus variants⁵⁴¹. En aquest camp l'artista es mostrà especialment dinàmic, i a les diverses figures podem observar un gran ritme i moviment molt més sinuós encara que a la resta de la seva producció. Esdevenen, en aquests casos més que en qualsevol altre, nimfes que juguen amb les formes arrodonides de les peces decoratives. En el cas de *La Por*, la noia sembla amagar-se, esporuguida, del drac que ha començat a mossegar la part baixa del seu vestit, recordant aquella puresa que impregna les verges llimonianes, que superen el pecat trepitjant el drac-serp-dimoni sota els seus peus. La família de l'escultor conserva dins el seu arxiu una fotografia d'una gerra que entenem de la mà del mateix artista i de la que no tenim més referències (cat. AO 04). De la mateixa manera que les altres peces que coneixem, les robes queden foses amb la base del recipient, mentre, en aquest cas, la figura femenina que resta dreta i mostrant-se més altiva, amb els braços allargats cap al recipient.

Trobem, també, una breu referència de col-



L'enervament (cat. AO 02) (AFLI)



La Por (cat. AO 03) (AFLI)

540 «El ilustre artista de quien hablo no es solamente un estatuario de primer orden sino que no se desdénia de cultivar la escultura ornamental. A este orden pertenecen algunas bellas obras que, fundidas en bronce, habrán de alcanzar el más brillante éxito. Trátase de varios jarros y tazas de exquisita invención; uno de los motivos más delicados es una ninfa, envuelta en una flotante túnica cuya orla muerde un dragón, dando la vuelta al vaso.» Opisso 1899, p. 4.

541 La peça fotografiada a *Pèl i Ploma* (i que no hem localitzat) difereix de la conservada per la família i altres vegades subhastada. A la publicada el 1900 els braços de la noia (que fan al mateix temps de nansa) resten integrats a la part alta de la tassa, quedant el cap per sobre de l'obertura, mentre que en les peces conservades els braços es mostren penjant. La figura femenina queda més separada del cos de la tassa en aquests darrers casos.

laboració en aquest camp. És a la V Exposició General de Belles Arts de Barcelona quan trobem la col·laboració amb la fàbrica de porcellana Serra, per qui modelà algun gerro (cat. AO 08), tal com observem a la revista *Forma*⁵⁴². Que aquest fet passés inadvertit es pot deure amb facilitat a què fou en aquesta mostra on presentà els seus lloats *Fragment del Monument al Dr. Robert* i *Desconsol*. Amb tot, la fotografia que reproduïx el gerro, ens mostra una peça ben propera a les que ja havia realitzat anteriorment l'artista i, més curiosament, recorda de manera molt obvia a un dels gerros modelats per Dionís Renart⁵⁴³. Tal coincidència, tenint en compte que Renart fou un dels qui passà pel taller de Llimona, fa reflexionar sobre les clares influències que hi hagué entre un i l'altre, cosa sobre la qual parlarem més endavant, tot i que no tenim les dates concretes d'algunes de les peces⁵⁴⁴. Veient altres peces de Renart, a part dels esmentats gerros, són aquests darrers els que queden més propers a l'estil llimonià.

5.6.3 Les joies de Lluís Guarro⁵⁴⁵

Si l'època del modernisme fou quan els grans arquitectes van dissenyar fins els més petits detalls decoratius dels interiors de les llars, fou també el moment en què els grans escultors van dissenyar les obres d'art més petites que es poden posseir: les joies. Trobem dins el catàleg de Josep Llimona les joies que executà en un context ben concret: l'encàrrec que li féu l'industrial Lluís Guarro

542 *Forma* 1907p. 373.

543 Una versió d'aquest gerro s'exposa al MNAC i una altra fou presentada a l'exposició temporal «Un segle d'escultura catalana», al MEAM (MEAM 2013, p. 111).

544 L'obra de Serra modelada per Llimona fou presentada a l'exposició del 1907, i la de Renart, segons les dades del Museu Nacional, és de cap a 1900, data gens específica. Tot i que segons aquestes fonts la de Renart seria anterior, tenim la referència de les altres peces de vaixel·la executades per Llimona amb anterioritat.

545 «Als aparadors del acreditat establiment dels senyors Masriera germans, del carrer de Fernando, han quedat exposadas unas preciosas joyas, encarregadas pel conegut industrial y amich nostre don Lluís Guarro, ab motiu del seu casament, que ab molta justicia poden dur el títol de joyas d'art. No és això d'estranyar pera qui sápigua que han sigut projectadas y modeladas pel eminent escultor en Joseph Llimona, que tan hermosas obras ha creat, aixís en estatuaria monumental com en escultura decorativa. Una de las joyas es una agulla de pit, y está principalmente constituída per un grupo de duas figuras: el *Treball*, personificat per un jove nú de mitg cos en amunt y ab devantal de ferrer, y una damisela, de riquíssima túnica brocada, que representa la *Ornamentalitat*. Entre una y altra figura, que tan bellament simbolisan l'*art decoratiu*, hi campejan las barras rojas del escut de Catalunya. Les barras són fetas de rubins sobre camp de brillants, y las duas figuras son d'or á trossos esmaltat, á trossos avalorat per variadas y hermosas patinas. L'altra joya es un brasalet, decorat ab una matrona jascnt y un nen, que representan l'*amor maternal*, destacantse sobreun viver de lliris. Tant l'una pessa com l'altra mostran el gust refinat que, dins del modern estil, sab imprimir en Llimona á las sevas creacions ornamentals. La casa Masriera, ab el seu *savoir faire* en fundició, cizellatge, gravat, esmaltació y patinatge, ha contribuít poderosamente al lluiment de l'obra y á la perfecta realisació del concepte escultórich.» Veu 1901 p. 2.

en motiu de les seves noces (cat. AO 05-07). Tot i que tenim notícies de tres joies, una d'elles ens resta sense localitzar. Tenint en compte, a més, la mala qualitat de la fotografia que en conservem, no podem assegurar la descripció del que sembla una representació en tres quarts de mig cos envoltat d'un drac que podria estar mossegant-se la cua, com si recordés algunes de les representacions de Sant Jordi executada per l'escultor com la que trobem, per exemple, al sepulcre de Mercè Granell, al Cementiri de Montjuïc (cat. 197a). Les altres dues joies, conservades en una col·lecció privada, han participat, de fet, en alguna exposició⁵⁴⁶. En aquests dos casos, la iconografia també coincidiria amb la pròpia de la producció llimoniana. El braçalet *Amor maternal* presenta una mare asseguda que acarona el fill, estirat sobre les seves cames, adaptant-se a la perfecció a la forma de la joia. La darrera peça, que podem anomenar *El Treball i l'Ornamentalitat*, a partir de la descripció donada per l'article de *La Veu de Catalunya* del 1901, és una de les poques peces en què, excepcionalment, Llimona mostra la unió entre una figura femenina i una masculina. El penjoll, o agulla de pit, mostra com els personatges s'observen, ben propers, com si es comunicessin i restessin units només amb la força de la seva mirada. Un cop més, Llimona mostra les seves dues grans tipologies resumides en l'home robust que té el cos modelat per la força del seu treball i la delicada dona que en aquest cas, i per primer cop, es miren, segurament evocant aquest enllaç matrimonial protagonitzat pels Guarro.

Si bé el disseny va respondre a les mans de l'escultor Llimona, l'execució va córrer a mans dels Masriera, a l'aparador de la botiga dels quals es van exposar les peces un cop foren finalitzades.



Amor maternal (cat. AO 05) i *El Treball i l'Ornamentalitat* (cat. AO 06) en una fotografia d'època, col. particular (AFLI)

546 Joies 2010.

5.6.4 El bàcul de Torras i Bages

Amb motiu del nomenament de Torras i Bages, consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç, com a Bisbe de Vic, el 1899, els lluquets li regalaren el bàcul que dugué per primer cop a la Processó de Corpus del 1900. Dissenyat per Llimona, fou executat per la Casa Masriera (cat. AO 01). Com hem dit amb anterioritat, considerem el bàcul del bisbe Torras i Bages el primer cop en què Llimona tractà la temàtica de Sant Jordi i el drac. El fet que l'artista s'adaptés a les formes arrodonides del bàcul en l'execució del Sant, féu que a l'obra resultant hi hagués un gran dinamisme comparable, especialment, als seus gerros i tasses. El cap del drac es corba cap enrere en un gest de dolor en rebre la punxada de la llança del cavaller, qui es mostra decidit en el seu atac. Les notícies ens fan saber que el bàcul original es va perdre el 1936. Existeixen, però, dues còpies: una al panteó del bisbe, a la Catedral de Vic, i una altra al Museu de la mateixa Catedral.

Si bé és cert que el bàcul que els lluquets regalaren a Torras i Bages és sovint recordat, esmentem ara un altre projecte de bàcul dissenyat per Llimona, encarregat pels feligresos de Mataró com a regal pel nomenament del bisbe de Girona, el Dr. Francesc de P. Mas, el juliol de 1915 (cat. AO 09). En ell, dos àngels s'inclinen, mentre el seu cos s'adapta a la forma arrodonida de la peça, i coronen les santes patrones mataronines, Juliana i Semproniana, que resten al centre de la circumferència. Altres detalls rematen el conjunt⁵⁴⁷. L'obra, amb les figures modelades per l'escultor, fou executada als tallers Cabot, on s'exposà durant un temps en un dels seus aparadors⁵⁴⁸.

547 «El báculo, regalo de los feligreses de Mataró, es de plata dorada con pedrería montada en platino y con esmaltes sobre oro; dos ángeles, cuyo modelo es de José Llimona, sostienen una corona de diamantes sobre las Santas Patronas de Mataró Juliana y Semproniana; en la parte baja se ve un dragón apartándose vencido; en el nudo, hay esmaltados los escudos de Barcelona, Gerona y Mataró.» Ilustración Artística 1915b, p. 475.

548 Vanguardia 1915d.

5.7 DIBUIXOS

L'art de la pintura, de l'arquitectura, de l'escultura. Tres grans vèrtexs d'un triangle la base del qual és el dibuix. L'art del dibuix, durant bona part de la història, havia quedat relegat a un segon terme. Però en el dibuix resten els secrets, la màgia, el geni del veritable artista. Deuen ser molts els dibuixos de Llimona que, tot i haver-los rebuscat, estan perduts, amagats, ben ocults, sense comptar els casos en què es deuen haver destruït. Alguns els tenim localitzats dins col·leccions públiques o privades, d'altres els coneixem a partir de fotografies que han quedat en arxius. Uns darrers els trobem publicats en revistes d'època, com a tresors desconeguts. No seria el primer cop si algú ens digués que, per casualitat, va arribar a les seves mans un dibuix de l'artista trobat entre d'altres d'autors quasi anònims, a una fira d'antiguitats, a punt d'ésser venut a qualsevol preu.

Més enllà de les seves escultures, Llimona fou admirat per la seva capacitat dibuixística i, fins i tot, el gran crític Raimon Casellas (Barcelona, 1855 – Sant Joan de les Abadesses, 1910) va escriure un article on comparava l'estil de Llimona amb el del gran Ramon Casas. Hem de dir, però, contextualitzant el seu text i recuperant el que ja introduïem en l'apartat biogràfic dedicat a l'artista, que les seves paraules foren suscitades per una anècdota que va testimoniar. Sembla que fou sortint de l'exposició "Art Íntim" que el Cercle Artístic de Sant Lluç va presentar a la Sala Parés l'any 1900 que Casellas va escoltar algú dient:

«-¡Vaja! ¡Jo trobo que'ls dibuixos den Pepet Llimona están millor que'ls que fa'l mateix Ramón Casas! Ja podeu dir lo que volgueu, per mí en Llimona escultor en sap molt més.»⁵⁴⁹

Aquest fet, que va motivar la redacció del seu article, ens resulta l'excusa perfecta per veure la rellevància i la consideració que es tenia cap aquest treball de l'artista. En ell, Casellas va ser capaç de marcar les diferències que defineixen l'art del dibuix dels dos creadors des del seu expert punt de vista. Així veiem com va acabar parlant de la gran capacitat de modelar i representar els volums a partir dels treballs de llum i ombra de l'escultor. Valorava que Llimona acabés plasmant tot allò escultòricament volumètric en el pla bidimensional, mentre que Casas restava més ben definit pel seu realisme i per saber captar la personalitat dels personatges que anava retratant en cada un dels seus admirats carbonets⁵⁵⁰. No oblidem que, tot i que sempre han estat posats com en dos blocs

549 Casellas 1900b, p. 1.

550 «Quan, ara fa mitg any, va exposar en Casas á càn Parés aquella tanda maravellosa de figuras al carbó, tots recordém quinas eran las exclamacions que feya la gent, tot admirant las imatges. -«¡Quina veritat! -deya tothom.-¡Quina exactitut, quina semblanza! Mireu fulano, mireu sutanu... ¿Sembla que viuhan, que están parlant! ¡Aixó es la realitat! ¡La mateixa realitat!» (...) Lo que diu la gent que's para á contemplar els carbons del escultor son expressions per aquest estil: -«¡Quin modelat, quina llum, quin clar obscur, quina harmonia de línias, quin conjunt de formas, quina trovalla d'actitut!» (...) Instalant el model ara d'un modo, ara d'un altre, baix aquesta ó aquella llum, s'obtenen del mateix natural tantas

contraposats, aquests dos grans artistes, així com els grups que cada un d'ells representava, mantenien relacions cordials, malgrat que no compartissin certs punts de vista ideològics. Tant és així, que un dels grans amics de Casas i Rusiñol, Enric Clarasó, el que amb ells conformava un famós trident a l'època, era soci del Cercle Artístic de Sant Lluç. Una altra de les connexions que trobem entre ells, i ja que parlàvem de dibuixos, és el retrat que Casas executà de Llimona dins aquella tan extensa galeria de personatges il·lustres que va crear sobre paper.

Gràcies a la repercussió en la premsa de la citada exposició "Art Íntim", trobem la publicació d'algunes de les peces que van formar part de la mostra.

Podem considerar que alguns dels dibuixos de Llimona es deuen a estudis que li servien per pensar composicions, com a mena d'apunts previs o esbossos abans d'executar

alguna escultura. Curvatures de cossos, els famosos *contrapostos* i figures que resten inacabades serien alguns d'aquests exemples. De fet, podem trobar a dibuixos, algunes posicions que després recuperem fàcilment en obres escultòriques de l'artista, tot i que difícilment relacionem un dibuix concret amb una escultura determinada. De fet, hem de dir que sí que hi ha alguns dibuixos que coneixem de l'autor on *parla* específicament d'algunes de les seves escultures. És el cas dels dibuixos sobre el *Monument al Dr. Robert*, conservats al Museu Nacional (cat. D 20-23). En aquesta ocasió sí que alguns dels acabats ens evidencien que són esbossos, com a estudis que recullen les idees que posteriorment desenvolupà tridimensionalment. Amb tot, ens han arribat dibuixos d'alguns dels seus impressionants monuments funeraris que, en aquest cas, desconeixem si es feren abans de l'escultura o són uns apunts fets al ser finalitzada -cosa que sembla més probable⁵⁵¹- i que serviren per il·lustrar

imatges ci se vulguin, ab diferentes hamonías, variadas formas y distintos efectos de claroscuro.» Casellas 1900b p. 2.

551 Segons el catàleg de l'exposició als germans Llimona al MNAC, «Llimona va fer el dibuix per il·lustrar l'article que Casellas va dedicara l'esmentada exposició.» fa referència a l'exposició on Llimona va presentar aquests monuments

un article, justament, de Raimon Casellas⁵⁵² (cat. D 10-D 12 i D 17). Aquests dibuixos formaren part de la col·lecció del crític i, actualment, es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya, des del moment de l'adquisició de la seva col·lecció, el 1911, després de la seva mort. El mateix succeeix amb uns croquis publicats a *La Veu de Catalunya* d'algunes de les figures del grup *Catalunya i les Ciències* (cat. D 27-28), dibuixos originals que, en aquest cas, no tenim localitzats⁵⁵³.

Altres dibuixos semblen ser retrats o simplement estudis del natural. En ells sovint veiem aquestes qualitats a l'hora de plasmar allò més tridimensional amb un gran tractament de volums aconseguit a partir d'un important treball de llums i ombres.

Si a les seves escultures sovint trobem aquelles fantàstiques formes desfetes, inacabades i evanescents, en alguns d'aquests esmentats dibuixos admirem com és capaç de passar d'allò ben definit a allò pràcticament inexistent, com si el dibuix restés inacabat. En el camp volumètric podem veure aquests treballs sobretot en el tractament que fa de les formes en els seus relleus, on el dibuix i la tridimensionalitat semblen fusionar-se en el temps i l'espai.

Mereixen una menció especial els dibuixos que Llimona realitzà d'una de les seves de sobres confessades passions, els cavalls, dels que coneixem algunes versions. Una d'aquestes va ser donada per la família de l'artista a la col·lecció del llavors anomenat Museu d'Art de Catalunya, després de la mort de l'artífex, seguint la voluntat del difunt, tot i que desconeixent-la al mateix temps⁵⁵⁴. En

funeraris, el 1902 a la Sala Parés. MNAC 2004, p. 197.

552 Casellas 1902, p. 3.

553 Folch, Joaquim 1912, p. 5.

554 «Deguérem referir-nos a la secció de dibuixos de l'imminent Museu d'Art de Catalunya que ara anem instal·lant posant-hi els cinc sentits. I un dels nostres companys sortí a parlar del molt que li plaia cert dibuix de cavall que l'escultor servava a casa seva. I, en el córrer del taxi, Llimona, simplement, es limità a respondre: «Doncs ja us el donaré.» La seva

aquest mateix context es valorà la importància de Llimona com a dibuixant, decidint que algunes de les seves peces serien exposades a les sales de l'imminent nou Museu d'Art de Catalunya que s'hauria d'inaugurar poc mesos després de la mort de l'artista⁵⁵⁵, al costat d'altres grans mestres del dibuix⁵⁵⁶. Curiosament, avui es tornen a exposar alguns dels seus nus femenins a les sales del reformat Museu Nacional.

El dibuix devia ser el gran còmplice de l'artista al llarg de la seva vida i, segurament, ho fou de manera especial en els moments finals. Recordem, de fet, com hem comentat en parlar de la vida de Llimona, com en el que devia ser una de les darreres (sinó l'última) estada a Olot, demanava al seu deixeble González estris per a dibuixar, com si fossin els seus fidels acompanyants que mai l'havien deixat sol i que ara, tot just al final de la vida, seguirien essent els seus còmplices.

voluntat respecte al bell dibuix no es va complir en vida de l'artista; els seus fills, però, sense tenir notícia de la promesa que l'escultor havia fet, han coincidit a voler donar als Museus l'admirable dibuix, en record de llur pare, gest que ens mou a la més pura gratitud.» Ràfols 1934, pp. 133-134.

555 «Amb el dibuix de cavall i amb els estudis de figura femenina que els Museus posseeixen –uns procedents de la col·lecció Casellas i altres de la col·lecció Plandiura-, en aquesta antologia que seran les dotze sales de dibuixos d'artistes catalans del segle passat i del present segle, al Palau Nacional de Montjuïc, Josep Llimona hi restarà situat ocupant el lloc que li pertoca: un dels més eminents de casa nostra entre la sèrie d'homes que han sabut millor copsar amb els mitjans succints de la barreta de carbó i el capciró del dit, el palpitant de vida del món que ens envolta.» Ràfols 1934, p. 133.

556 Dins la llista dels noms citats trobem, entre d'altres, el de Lluís Rigalt, Claudi Lorenzale, Joaquim Vayreda, Ramon Martí Alsina, Marià Fortuny, Modest Urgell i Arcadi Mas i Fondevila. (Ràfols 1934).