

La Plaça de Catalunya, una epopeia completa

Dra. Anna Pujadas

Professora PDI d'Història i Teoria del Disseny (2002) a l'Escola de Disseny i Art EINA/UAB de Barcelona i
professora associada de Història de l'art (2000) a la UPF de Barcelona.

apujadas@eina.edu

Resum. L'assaig pretén reconstruir la gènesi de la Plaça de Catalunya de Barcelona amb la intenció de destriar-ne l'imaginari públic que s'hi va anar desplegant amb els diversos monuments o escultures. Agafant dues d'aquestes escultures com a cas d'estudi (*La Deessa* de Josep Clarà i el *Monument a Francesc Macià* de Josep M. Subirachs) es provarà de refer aquest imaginari per veure com s'ha transmès i reformulat en l'època contemporània.

Abstract. The essay attempts to reconstruct the genesis of the Plaça de Catalunya of Barcelona with the aim to study the collective symbols developed in the sculptured monuments of the square. Taking two of these sculptures as a case study (*The Goddess* of Josep Clarà and the *Monument to Francesc Macià* of Josep M. Subirachs) the paper tries to rebuild the collective symbols to see how it have been communicated and understood until nowadays.

Paraules clau. Plaça de Catalunya de Barcelona, Clarà, Subirachs, escultura, memorial, urbanisme

Keywords. Plaça de Catalunya of Barcelona, Clarà, Subirachs, sculpture, memorial, planning

“Vaig dir-me que, per tal com perfecta de forma, no podia la Ciutat morir. Car, així com les estàtues gregues constitueixen el motllo definitiu de la bellesa plàstica, així la Ciutat, també fruita grega, ve a ser el motllo definitiu de la bellesa social.

Però de les dues hel·lèniques creacions –la Ciutat i l'Estàtua-, encara és la Ciutat la més bella. Té, damunt la línia, el moviment. És alhora Estàtua i Tragèdia. Tragèdia en el més elevat sentit de la paraula: espectacle d'un moviment nodrit de llibertat”

Eugeni d'Ors, “Estètica de les eleccions”, *Glossari* 1907

El Noucentisme hauria estat el moviment cultural i polític que explícitament integrà la construcció nacional i la urbanització de la societat i del territori de Catalunya.¹ Una de les característiques destacables del Noucentisme va ser la seva vindicació i la seva voluntat de construir una societat urbana.² Es tractava de posar el rellotge de Catalunya a l'hora europea.³

¹ Carreras, Carles. “La ciutat llunyana: Barcelona i el nacionalisme català a començament del segle XX”. *Actes del IV Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya*. Barcelona: L'Avenç, 1999, p. 106

² *Ibid.*, p. 117

³ *Ibid.*, p. 120

El projecte de reforma de la ciutat de Barcelona dins del qual s'incloïa la Plaça de Catalunya pretenia fer més bella la ciutat i permetre-li competir amb les primeres i més anomenades grans poblacions d'Europa.⁴ Vers 1901 i des de la Mancomunitat, Barcelona capital indiscutible de Catalunya malgrat la seva situació político-administrativa de simple capital provincial, elaborà una nova política urbana, a partir d'un debat ampli entorn de models internacionals, entre el de París, més tradicional, o el del *Gross Berlin*, més novedós. La reforma urbana de la ciutat, amb l'obertura de la gran Via Laietana, l'inici del metro i la preparació de l'exposició internacional de 1929 foren algunes de les fites més vistoses d'aquesta política.⁵

La construcció d'aquesta Barcelona, nova metròpoli, comprenia tots els àmbits, però era l'artista qui hi participava més directament. La unió entre art i societat permetia la formulació d'un ideal que es va reflectir en la construcció de parcs, edificis, escultures públiques, pintures murals, jardins i plantejaments urbanístics nous. Per Eugeni d'Ors la bellesa pertanyia a l'urbs com a ens social, i per això era la societat qui en rebia els beneficis, i només a través seu els rebia l'individu. Hi havia hagut un temps en què potser convenia la privatització de l'art. L'invent del quadre de cavallet marcava aquesta conjuntura, arrencant les obres recloses als convents i posant-les en mans privades. Però calia invertir el fenomen. El dret a gaudir de la bellesa només es podia satisfer dins l'espai urbà, a redos de les institucions, no pas en l'espai privat que redundava en privació per als altres. Igual que el dret a l'assistència sanitària ja no passava pel metge de capçalera, sinó per l'hospital, també el lloc de la pintura eren els murs i, el de l'escultura, la plaça pública. Les raons eren també estètiques, escrivia Ors: "*No hi ha terme mitjà (...) per a l'estàtua. O és un déu o és un bibelot.*"⁶ S'emmarca en aquest context el restabliment de la pintura mural i el reaprenentatge de les seves tècniques, una reivindicació noucentista sempre defensada per Joaquim Torres-Garcia: "*La pintura ha de tornar a son origen, amb tota la seva tradició espiritual i material: amb el seu caràcter ideal i decoratiu, i amb els seus nobles procediments. [...] El desig de veure la gran pintura mural de prop, de conèixer la pintura pompeiana o els mosaics bizantins, de conèixer a Giotto o Soinelli, a Fra-*

⁴ Baixeras, Angel J. i Falqués, Pere. *Reforma de Barcelona y Plaza Cataluña*. Barcelona: El Noticiero Universal, 1889, p. 13

⁵ Carreras, Carles. "La ciutat llunyana: Barcelona i el nacionalisme català a començament del segle XX". *Actes del IV Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya*. Op. cit, p. 124

⁶ D'Ors, Eugeni. "L'art de les cerimònies" (*Glossari* 1906). Rius, Mercè. *La Filosofia d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial, 1991, p. 159

Angèlic o a Gozzoli, a Miquel Àngel o a Rafael porta ja, com ens ha dut a nosaltres, i portarà, molts homes a Itàlia.”⁷

D’aquesta manera la ciutat era per a Ors el mitjà i el medi de la “registació”, mot que ell utilitzava per evitar el de “renaixement” i el de “renaixença”. La ciutat seria el mitjà a utilitzar per atansar-se a la cultura, però també el medi ja que la ciutat formava part de la nostra pròpia natura:⁸ “*Un individu, en aquest estat d’isolament relatiu, que és conegut amb el nom de vida salvatge, no podia ser més que un antropoide, un animal [...]. Per una gloriosa meravella, la Ciutat que es fa, l’edifici que es construeix amb els antropoides, tot construint-se, transforma sos materials; canvia els «antropoides» en «homes»*”.⁹ Tot humanisme era civil. La ciutat fornava a les persones el medi on havien de criar-se: la història.¹⁰ La cultura donava vida a la ciutat. Per això, quan una ciutat desapareixia, es moria, el món de la cultura patia un dany irreparable. En perdre una de les seves manifestacions històriques/ciutadanes, se li degradava la pròpia vitalitat; l’esperit avançava cap a l’entropia.¹¹

Segons Eugeni d’Ors quan es reuneixen un cert nombre d’individus es creen en el conjunt constituït qualitats noves. D’aquí que els catalans s’haguessin de superar, com a individus, en el si d’un grup social harmònic, això és, en la ciutat. Després, les nacions-individu s’aplegarien en un col·lectiu major, d’on en sortiria quelcom més que una unió federal, això era, l’Imperi:¹² “*Aquesta consciència culminantment distinta i culminantment enèrgica de la solidaritat social; aquesta visió clara i aquesta amor intensa de “la part” envers “el tot” constituïran “el Culte a la Ciutat”*”.¹³ És la vella virtut grega que Xènius anomenava “civilitat” i que harmonitzava l’individu amb les lleis de la polis. Els nostres avantpassats bastiren, amb la ciutat, un universal on reconèixer-se. I adorant els déus que la personificaven no feien sinó divinitzar llur pròpia humanitat.¹⁴ Veurem que la Plaça de Catalunya, tal hi com la van imaginar totes les que van intervenir en la seva formulació, tenia com a principal objectiu ser un universal on reconèixer-se.

⁷ Torres-Garcia, Joaquim. *Escrits sobre art*. Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1980, p. 58 i p. 61

⁸ Rius, Mercè. *La Filosofia d’Eugeni d’Ors*. Barcelona: Curial, 1991, p. 154

⁹ D’Ors, Eugeni. “Doctrina de la solidaritat. V” (*Glossari* 1906). *Ibid.*, p. 152

¹⁰ *Ibid.*, p. 155

¹¹ *Ibid.*, p. 156

¹² *Ibid.*, p. 97

¹³ *Ibid.*, p. 152

¹⁴ *Ibid.*, p. 153

Les vicissituds que la Plaça de Catalunya va patir seguint aquests projectes urbanístics per Barcelona van ser llargues i tedioses pels ciutadans. El 15 d'abril de 1859 la ciutat tenia obert un concurs amb un programa on es demanava l'organització de la *Ciutat Nova*, el que avui dia anomenem Eixample. En aquestes bases del concurs es preveia que: “*en els afores de l'antiga porta d'Isabel II es construirà una gran plaça central en la qual confluiran els principals carrers de la nova població, devent-se construir en ella un monument corresponent a ses proporcions, i encara podrà ésser decorada amb alguns edificis públics.*”¹⁵ Era la visió de la plaça al capdamunt de Les Rambles que amb els anys havia d'engendrar la Plaça de Catalunya. És ben sabut que poc abans de tancar-se el concurs, per un Reial Ordre del 7 de juny de 1859 el Ministeri de Foment aprovava el projecte d'Eixample realitzat per l'enginyer de camins Ildefons Cerdà.¹⁶ En el plànol de la *Ciutat Nova* de Cerdà la plaça de davant de l'antiga porta d'Isabel II no existia, al seu lloc hi havia uns carrers i uns solars on edificar cases com les altres. “*La seva urbanització com una malura geomètrica devia envair-ho tot*”¹⁷, escriuria Puig i Cadafalch.

Malgrat que no estava contemplada pel Pla Cerdà, l'Ajuntament va aconseguir que en el plànol oficial fos inclosa la plaça en el lloc on s'havia fixat primitivament. Era el 1862 i el 1865 ja constava en els plànols.¹⁸ Domingo Call i Franquesa, el 1878, llavors ja exalcalde de Barcelona, deia que la finalitat de la Plaça de Catalunya era: “*ser servei d'enllaç i unió entre els antics barris i els nous barris de Barcelona, punt de cita per determinats actes públics i privats, refugi en ocasions donades, centre de certes indústries, morada especial dels habitants d'aquesta ciutat i monument perpetu de les glòries i celebritats de Catalunya.*”¹⁹ Proposava uns edificis uniformes en el seu entorn: en els quatre angles de la construcció anirien quatre torres que representarien les quatre províncies catalanes i cada una assenyalaria cap a on es troba geogràficament. En el centre de la plaça proposava un gran monument: sobre una planta que tindria la figura de la creu de Santa Eulàlia (un sautor) rodejada d'escuts, fruites i productes de les terres catalanes s'aixecaria un monument a les glòries catalanes. A l'obelisc que hi hauria s'esculpirien els fets importants de la història de Catalunya. Les dues façanes laterals de la plaça estarien decorades amb estàtues i retrats de les persones cabdals de

¹⁵ Puig i Cadafalch, Josep. *La Plaça de Catalunya*. Barcelona: Catalònia, 1927, p. 12

¹⁶ Permanyer, Lluís. *Biografia de la Plaça de Catalunya*. Barcelona: La Campana, 1995, p. 22; Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. Barcelona: Sala de cultura de Caja de Madrid, 1987, p. 16

¹⁷ Puig i Cadafalch, Josep. *La Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 11 i p. 13

¹⁸ Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 22

¹⁹ Call i Franquesa, Domingo. *Colección de los artículos que con el epígrafe “Mejoras en Barcelona” publicó en el “Diario de Barcelona.”* Barcelona: Sucesores de Ramírez, 1887. Miralles, Francesc, *Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 30

tot el principat. Les barres de l'escut de Catalunya estarien als canelobres, als fanals i a la reixa del centre, així com hi estarien la corona comtal, el ratpenat i la resta dels símbols de l'heràldica barcelonina: *“tot això amb objecte que quan els fills de Catalunya arribin a la gran plaça i contemplin els records i glòries dels seus avantpassats, millorin els seus cors els mal ciutadans, animin els seus esperits els dèbils, admirin la nostra història els estrangers i no oblidin el món que hi ha a Espanya un antic Principat els fets del qual són una epopeia completa i digne de ser imitada”*.²⁰

El 1879 l'Ajuntament, a més de reclamar per la existència de la plaça, també vetllava per la seva urbanització obrint un concurs a projectes. No obstant, no era senzill. S'havia deixat destinat a plaça un quadrilàter irregular on tot aspecte de composició havia desaparegut. Era com un gran solar per edificar abandonat a l'ús públic. En aquella època, humorísticament es deia que era una plaça tan gran, que en el centre tenia un desert.²¹ No era una plaça, sinó una extensió de terra elegida per l'atzar, on es volia encabir-hi una plaça. El problema, ple de complicacions, era un treball penós d'ordenació per a cercar de transmetre un aspecte monumental al que no ho tenia.²² La dificultat a resoldre era donar en el possible a aquell complicat conjunt l'aspecte que requeria una gran plaça d'un país civil.²³

La plaça de Catalunya és la confluència entre la part antiga de Barcelona, el casc antic, el barri gòtic, i la part nova d'aquesta ciutat, la part moderna, l'Eixample.²⁴ Té el caràcter mixte de ser enllaç de vies i, a la vegada, espai de repòs com ho eren les àgores gregues i els fòrum romans. Si hagués estat una plaça de trànsit intens, la seva àrea hauria hagut de ser desembarassada com la plaça de l'Étoile de París o com la Plaça Espanya de Barcelona mateix. Però al tenir aquest caràcter mixta la solució demanava que en els llocs morts que deixava el trànsit hi hagués els jardins apacibles on reposar i passejar els vianants apartats de la circulació rodada; meitat carrers on marxar a peu, meitat carrers on flunar.²⁵ Això establert, aquells que es van consagrar a projectar la Plaça de Catalunya encara havien de resoldre, com explica Josep Puig i Cadafalch, qüestions de proporció i de mesura,²⁶ així com la satisfacció

²⁰ *Ibid.*, p. 31

²¹ Vega y March, Manuel. *Ante-Proyecto de urbanización y embellecimiento de la Plaza de Cataluña, a base de su conversión en galería comercial y palacio de exposiciones artísticas*. Barcelona: enero de 1925, p. 3

²² Puig i Cadafalch, Josep. *La Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 20

²³ *Ibid.*, p. 22

²⁴ Vila Pons, José. *Plaza de Cataluña: exposición y proyecto*. Barcelona: La Renaixensa, 1976, p. 12 i p. 13

²⁵ Puig i Cadafalch, Josep. *La Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 25

²⁶ *Ibid.*, p. 27

de les necessitats espirituals “*ideant els monuments commemoratius de les grans gestes; les estàtues.*”²⁷ Ell mateix, i per accentuar la simetria de l'òval, havia projectat un monument al vèrtex tocant a la Ronda que és el punt més alt de la plaça: “*jo havia somniat en un obelisc, com si fos possible portar-ne un d'Egipte, com a la Plaça de la Concorde, de París o a la Plaça de Sant Pere de Roma; o en una columna com la columna Trajana o la de Marc Aureli o la de Brindisi; un monument de poca amplada.*”²⁸ Malgrat tot, i per indicacions d'economia del pressupost, el monument es convertí imaginàriament en una font feta per Josep Clarà davant la qual devia aixecar-se l'estàtua per recordar la gesta dels voluntaris catalans de la gran guerra. Les sis entrades serien assenyalades per grans columnes jòniques amb faixes d'alt relleus, com les de l'Artemision d'Ephes, sobre pedestals, on s'allotjarien els indispensables llocs de venda i sostenint grans fanals, com els fanals de proa d'un navili de noves columnes rostrades.²⁹ Aquesta segona versió “més econòmica” tampoc va ser la definitiva ja que el projecte de Puig i Cadafalch no fou el que es realitzà. El 17 de febrer de 1925, el Ple Municipal va aprovar el projecte presentat per un equip encapçalat pel director de l'Escola d'Arquitectura i tinent d'alcalde d'Obres Públiques, Francesc de Paula Nebot, i del qual formaven part també els arquitectes Domènech, Catà, Cendoya, Azúa i Darder. És aquest el projecte d'urbanització que es va portar a la pràctica, amb algunes modificacions importants.³⁰

Fins el maig de 1927 no es va constituir un jurat artístic per definir quines serien les escultures que anirien a la plaça. Aquest jurat va anar contactant amb diversos escultors demanant-los que presentessin projectes: tenien quaranta-cinc dies per presentar un esbós amb guix, a una quarta part de la mida real, que simbolitzés una província catalana que no fos Tarragona (que ja s'havia encarregat). Es convidava també a uns altres escultors a presentar tres esbossos de guix cadascun d'ells, simbolitzant qualitats o virtuts atribuïdes al poble català.³¹ Inicialment es volia que cada escultura representés un element orogràfic de Catalunya: rius, muntanyes i llocs històrics, però la majoria d'escultors van prescindir d'incloure-hi atributs que permetessin relacionar les figures amb el tema del qual, en teoria, eren al·legòrics.³² En

²⁷ *Ibid.*, p. 39

²⁸ *Ibid.*, p. 44

²⁹ *Ibid.*, ps. 43-44

³⁰ Barral i Altet, xavier. “Conjunt de la Plaça de Catalunya de 1929”. *Art Públic*. Ajuntament de Barcelona [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=313>; Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 57

³¹ Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p. 59

³² Barral i Altet, Xavier- “Conjunt de la Plaça de Catalunya de 1929”. *Art Públic*. *Op.cit.*

principi, les obres encarregades a Enric Monjo a la plaça de Catalunya havien de simbolitzar els rius de Catalunya, però com va acabar passant amb la majoria dels encàrrecs, els escultors van fer el que van voler. Igual que altres figures de la plaça, resulta difícil atribuir-li una simbologia concreta. Tanmateix, algunes són clares, com *Emporion* de Frederic Marès, al·lusiu a l'Empúries grega i romana, un dels bressols de Catalunya o com l'altra obra de Marès que hi ha a la plaça, *Barcelona*, que té gravat al peu el seu títol.³³

Falcant dos monuments, "registant" la plaça

L'agost d'aquell mateix any 1927, el jurat va fer públic el seu veredictes en el qual no s'hi diu res de *La Deessa* de Clarà, que va ser objecte d'un encàrrec a part.³⁴ Però sí de dues escultures més que Clarà va presentar a concurs.³⁵ Es tracta de *Joventut* (1928) que és situada a la banda de muntanya de la Plaça de Catalunya, i de *Fertilitat* (1928) que, juntament amb la *Veremadora* (1928) de Gargallo, es van instal·lar als jardins de Miramar.³⁶ *La Deessa* de Clarà és l'única de les escultures de la plaça que no va ser concebuda especialment per a ella i, en canvi, potser fou de totes elles la que millor la simbolitzà. El *Ministerio de Información y Turismo de España* utilitzà durant molts anys com a imatge promocional de Barcelona, la fotografia de *La Deessa* a la Plaça de Catalunya. L'obra la va concebre Clarà ja el 1909 i l'Ajuntament de Barcelona la va comprar al marge del concurs restringit, per col·locar-la en un lloc destacat³⁷ considerant que harmonitzava amb els valors que es volien instaurar i difondre. L'escultura esdevindria en molt poc temps una imatge paradigmàtica de la ciutat, convertint-se a l'ensem en l'obra més coneguda de Clarà i la que millor representa l'ideal artístic d'aquest escultor.³⁸

A *La Deessa* se la va ubicar a la banda de mar, damunt d'un jardí de gespa, un parterre que s'havia dissenyat expressament per a ella quedant a l'alçada del vianant.³⁹ Situada entre les alegories del treball i la saviesa, trencava el ritme de les altres estàtues allunyant-se dels murs i els pilons, per ubicar-se en una plataforma a ras de terra.⁴⁰ Si mirem fotografies

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Clarà, Josep. Agenda de 1927, anotació autògrafa del dia 5 d'agost, MNAC, Barcelona

³⁶ Barral i Altet, Xavier. "Conjunt de la Plaça de Catalunya de 1929". *Art Públic. Op. cit.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*; Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures*. Barcelona: MNAC, 1997, p. 27; Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya. Op. cit.*, p. 37

³⁹ Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures. Op. cit.*, p. 94

⁴⁰ Barral i Altet, Xavier. "Conjunt de la Plaça de Catalunya de 1929". *Art Públic. Op. cit.*

d'època constatem que, originalment, l'escultura donava l'esquena a la plaça però la cara al mar. Orientada vers les Rambles, vers la ciutat antiga, la mirada de *La Deessa* s'hi endinsava fins que, idealment, llucava l'infinit allí on el cel i el mar es troben. Després de la reforma de 1959 aquesta orientació que el contingut de la mateixa deessa demanava, es va transgredir, girant-la d'esquena al mar i en certa manera a la Barcelona que volia simbolitzar.⁴¹ Durant aquesta reforma de la plaça es feren operacions de petita cirurgia de superfície a les voreres i a l'espai de *La Deessa* de Clarà. Aquestes i la torre de l'edifici que hi ha a la banda de muntanya de la plaça, falsejaren el concepte original donant una frontalitat imaginària a la plaça. Aquesta orientació fou recalçada anys més tard amb la instal·lació del *Monument a Francesc Macià* de Josep M. Subirachs, el gir espacial es va completar llavors.

Com expliquen Jaume Fabre i Josep M. Huertas a la seva crònica, la idea d'alçar un monument al president de la Generalitat Francesc Macià va sorgir de seguida que Catalunya va recuperar les institucions d'autogovern, com una iniciativa que el diari *Avui* va llançar el dia de Reis del 1977 i a la qual va anar donant un suport continuat des de les seves planes. Va haver-hi moltes idees sobre el lloc on s'havia de posar, sobre qui havia de fer-lo i sobre la forma que havia de tenir. Després de moltes vacil·lacions, i amb un cert consens sobre l'emplaçament en algun lloc de la Plaça de Catalunya, la Generalitat va convocar el 1983 un concurs públic per triar un projecte, i es va decidir que seria escollit mitjançant una votació popular, en aquells anys d'eufòria participativa de la transició.⁴²

El president Jordi Pujol va posar la primera pedra del monument el mateix dia que es complia mig segle de la mort de Macià, el 25 de desembre del 1983. Però no va haver-hi segona pedra i la primera va ser retirada poc després. Passat un llarg silenci, la Generalitat va decidir finalment ignorar el resultat de la votació popular i encarregar directament a l'escultor Josep Maria Subirachs un altre monument, que finalment es va decidir posar en el lloc més preferent de la Plaça de Catalunya, encarat a la Rambla, i no en la part baixa del passeig de Gràcia, com primer s'havia pensat. Es va inaugurar el dia de Nadal del 1991, 58è aniversari de la mort de Macià.⁴³

⁴¹ Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. *Op. cit.*, p.63

⁴² Fabre, Jaume i Huertas, Josep M. "Catalunya a Francesc Macià". *Art Públic*. Ajuntament de Barcelona [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <http://w10.bcn.es/APPS/gmocatleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=371>

⁴³ *Ibid.*

Per situar el monument, els arquitectes Helio Piñón i Albert Viaplana van col·laborar en la part urbanística. Per evitar bandalismes, es va crear un estany, compartit per la còpia de *La Deessa* de Clarà i el monument a Macià. Actualment *La Deessa* és damunt de l'aigua quan antigament reposava sobre un terra de gespa. Amb aquest segon canvi es va, potser, transgredir de nou el contingut de l'escultura. Si, com a vegades se suggereix, el que té a la mà dreta *La Deessa* és un puny de terra, llavors que l'agafi de sobre la superfície de l'aigua d'un estany és poc menys que un lapsus.

Les dues estàtues comparteixen espai, dialoguen en correspondència, concentren els anhels d'abans de la guerra i de després de la dictadura, un símbol de continuïtat d'ideals i universals. Com les reorientacions espacials simptomatitzen, l'encaix no va ser sense fissures. Si mirem les accions i actituds individuals ens en podem fer creus que l'acoblament simbòlic entre aquests dos monuments pugui ser tan ajustat. Potser tenia raó Eugeni d'Ors que primer era la ciutat i després l'individu, que era la ciutat la que fornava l'individu del seu medi i que ella tenia una vida pròpia. El fet és que ara nosaltres, en perspectiva, podem veure com *La Deessa* i el *Monument a Francesc Macià* queden falcats simbòlicament per les seves significacions tant o més que pel seu estil.

La Deessa va ser vista pels seus contemporanis com a símbol de la Catalunya grecolatina, la Catalunya mediterrània. Per una felicitat coincidència l'escultura de Clarà titulada *Bacchis* es va exposar al Faianç Català poc abans de la troballa a Empúries d'una testa d'Afrodita que juntament amb l'estàtua d'Esculapi van ser descobertes el 1909 en les excavacions que l'Institut d'Estudis Catalans va emprendre a Empúries sota la direcció de Josep Puig i Cadafalch.⁴⁴ Aquesta escultura d'Afrodita és la imatge que Eugeni d'Ors va triar per il·lustrar la portada de l'*Almanac dels Noucentistes*: “Petita testa de Venus que potser ets una petita testa de Diana, trobada a Empúries i ara albergada dins els nostres museus civils: vulgues, per record i amor de la vella Catalunya grega, donar un sentit clàssic a la moderna Catalunya confosa.”⁴⁵ L'escultura *Bacchis* de Clarà també era una testa hel·lènica molt semblant a la d'Empúries cosa que va suposar, per alguns, el descobriment d'un Clarà d'esperit noucentista.⁴⁶

⁴⁴ Jardí, Enric. *El noucentisme*. Barcelona: Proa, 1980, p. 23 i p. 68

⁴⁵ D'Ors, Eugeni. “Petita Oració”. *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 12 de juliol de 1909. Jardí, Enric. *El noucentisme*. Op. cit., p. 23

⁴⁶ Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures*. Op. cit., p. 65 i Jardí, Enric. *El noucentisme*. Op. cit., p. 23 i p. 70

L'amistat entre Ors i Clarà va ser durant uns anys molt intensa. Un temps després que Ors s'instal·lés a París l'any 1906 va iniciar una cordial relació amb Clarà, relació que es va consolidar especialment durant els anys 1909-1910 quan Clarà va modelar el famós bust de Xènius. Al febrer de 1909, Xènius va escriure la glossa titulada “*Els Clarà noucentistes*” a *La Veu de Catalunya*⁴⁷ i el 1911 va fer que el nom de l'escultor aparegués a les planes de *La Ben Plantada* al costat dels de Casanovas, Sunyer o Torres-Garcia, en la llista que feia d'artistes representatius de la nova sensibilitat.⁴⁸ També el crític Josep Maria Junoy que va maldar activament pel que ell va anomenar “escola mediterrània” va defensar Clarà, al costat de Casanovas o Sunyer com un dels inauguradors d'aquesta tendència, essent l'escultor un dels protagonistes del seu primer llibre sobre els principis mediterranis titulat amb el genèric *Art & Artistes*.⁴⁹ No cal dir que el més definitiu és que Ors va incloure un dibuix de Clarà dins l'*Almanac dels Noucentistes*. Aquest va ser imprès pulcrament per Joaquim Horta sota la direcció d'Eugeni d'Ors, que havia tingut la idea de publicar una mena d'antologia literària i gràfica dels “noucentistes”, el grup selecte de catalans dels seu temps que “Xènius” pretenia conduir.⁵⁰ Al llarg dels anys 1906 i 1907, artistes, literats, polítics o simplement amics d'Eugeni d'Ors eren investits per ell de “noucentistes” com si fossin els components d'un ordre nobiliari del qual tenia el privilegi d'atorgar nomenaments.⁵¹ Ors va promoure l'edició de l'*Almanac dels Noucentistes* pel qual volgué donar un caràcter testimonial de la nova generació catalana. En motiu d'aquesta publicació Joaquim Folch i Torres escrivia un article a *La Veu de Catalunya* titulat “*Al començar la història dels noucentistes*”⁵². Enric Jardí data l'inici del noucentisme artístic l'any 1911; una de les fites en les que recolza aquest tall cronològic és la revelació de l'estatuària de Josep Clarà a la *VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona*.⁵³

En aquesta exposició Clarà va contribuir amb disset peces de les quals sobresortia *La Deessa* i entre les que hi havia també *El ritme* (1910), *El crepuscle* (1907-1910), *Bacchis* (1909), *Joventut* (1911) i *La cortesana* (1907-1908).⁵⁴ Va ser en motiu d'aquestes escultures que Joan Maragall poetitzà que les formes escultòriques de Clarà: “*són germanes d'aquelles*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68

⁴⁸ Jardí, Enric. *El noucentisme*. *Op. cit.*, p. 112

⁴⁹ Vallcorba, Jaume. *Noucentisme, mediterraneïsmes i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns crema, 1994, ps. 76-80

⁵⁰ Jardí, Enric. *El noucentisme*. *Op. cit.*, p. 70

⁵¹ *Ibid.*, p. 12

⁵² *Ibid.*, p. 12

⁵³ *Ibid.*, p. 71 i p. 112

⁵⁴ *Ibid.*, p. 113

immortals / filles del nostre mar, a l'altra banda, / que tenen la mateixa serenor del geni antic / pro amb una tendror nova".⁵⁵ Van ser aquestes visions les que portaren a Ors a demanar que la blancor triomfant de les estàtues de Clarà restés: "*sota el sol nostre, vora el mar blau, en les àgores o en els jardins, enlloc de romandre en l'exili, al fons d'un llunyà taller parisenc*".⁵⁶ Almenys per *La Deessa*, així fou.

La Deessa de Clarà va ser concebut sota la influència de Maillol. Clarà, des de 1904 solia visitar Maillol els diumenges a la seva residència estiuenca de Marly-le-Roi.⁵⁷ Endemés d'aquesta personalitat hi ha un conjunt d'influències que van en el mateix sentit: el viatge que va fer a Londres l'any 1904 on contemplà els relleus del *Partenó* al British Museum; el viatge que va fer el 1906 a Itàlia que l'acostà a les escultures de Miquel Àngel; el tracte sovintejat que tindria amb Ors entre el gener i el juliol de 1910 quan tots dos es troben a París i comparteixen sortides i converses mentre l'escultor treballa en el modelatge del bust del periodista⁵⁸; i finalment, l'ambient de l'època, la reacció classicitzant que a Catalunya volgué anomenar-se "noucentisme" que va ser, en els seus trets fonamentals, hereva del romanisme meridional, una reacció similar, aquest cop francesa, que el precedí, i que s'anomenà "romanisme" o llatinitat.⁵⁹ Tot plegat va allunyar Clarà de la grandiositat tan sovint tortuosa d'Aguste Rodin per acostar-se a Aristides Maillol. Si Rodin emprengué una autèntica reconstrucció formal per tal de traduir en volum l'experiència radical dels estats anímics (les passions, en vocabulari seu), Maillol se situa a les antípodes i s'aparta intencionadament de psicologismes de qualsevol gènere, subjectivista o narratiu, per tal d'intensificar el que seria la seva aportació al postclassicisme escultòric: l'"abolició del moviment".⁶⁰ Vista la cronologia, *Mediterrània* (1905) i *La Nit* (1909) són dues de les escultures seminals de Maillol que Clarà va veure néixer.

Maillol era el transportador de l'ambient romanitzant i les converses amb ell influïren profundament Clarà. Maillol manifestava: "*Jo cerco l'arquitectura i els volums. L'escultura*

⁵⁵ Maragall, Joan. Brindis poètic de la nit del 2 de juny de 1911. Jardí, Enric. *Ibid.*, p. 113

⁵⁶ D'Ors, Eugeni. "El notable escultor catalán José Clarà y algunas de sus principales obras". *Ilustración Artística*. Barcelona: 11 d'abril de 1910, p. 235. Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures*. *Op. cit.*, p. 25 i p. 68

⁵⁷ Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures*, *Op. cit.*, p. 55; AADD, *Josep Clarà i els anys de París: 1900-1931. L'ànima vibrant*. Barcelona: Fundació Caixa de Sabadell, 2000, p. 23

⁵⁸ Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'escultures*. *Op. cit.*, p. 25; Enric Jardí, *El noucentisme*, *op. cit.*, p. 111; AADD, *Josep Clarà i els anys de París: 1900-1931. L'ànima vibrant*. *Op. cit.*, p. 19

⁵⁹ Vallcorba, Jaume. *Noucentisme, mediterraneïsmes i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. *Op. cit.*, p. 5

⁶⁰ Ivars, J. F. "L'edat del metalls". AADD, *Gargallo*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 35; AADD, *Maillol: La Méditerranée*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 10

és arquitectura, equilibri de masses. Aquest aspecte arquitectural és difícil d'atènyer. Jo provo d'obtenir-lo com va fer Policleto. Parteixo sempre d'una figura geomètrica, quadrat, rombe, triangle, perquè són aquestes figures les que s'aguanten millor en l'espai. No sóc cap matemàtic: si volgués arribar al resultat a través de la geometria, només aniria a raure a la fredor. Jo construeixo les meves figures d'acord amb un pla geomètric, però, aquest pla, l'escullo jo mateix. La meua Mediterrània es troba enclosa en un quadrat perfecte; la França s'inscriu en un triangle molt agut.⁶¹ Justament Mediterrània és l'escultura de Maillol que se sol posar de costat a *La Deessa*. Però Mediterrània ja no està ajupida, sinó assentada, i en els seus estats finals ja no té el cap aixecat mirant cap enfora, sinó caigut, en introspecció pensativa, més a prop de *Malenconia I* (1515) de Dürer que d'una afrodita hel·lenística com *La Deessa*. En realitat el primer títol d'aquesta escultura era *El pensament*.⁶² El tema de la dona assentada per terra, amb les cames creuades recolzada sobre un braç que constitueix una forta vertical estava present en l'obra de Maillol des de bon començament. Potser inspirat per una pintura de Gauguin *Aha oe Fei* (1891-1892) apareix des de 1890 en diverses obres, pintades o teixides, per desembocar el 1900-1902 en el primer estat de *Mediterrània* l'únic que clarament acostariem a *La Deessa* de Clarà.⁶³

La influència mailloliana a Clarà va ser fermament de concepte. Aquest darrer l'explica Alexandre Cirici: "*Maillol va representar, com el provençal Cézanne en pintura, el retorn al Mediterrani. Això volia dir la instauració d'un nou concepte de la plàstica, que oposava radicalment a la dispersió de l'impressionisme dins la pura enumeració de sensacions, la concreció nova en conjunts travats; a les valors fugisseres, les permanents; a les evanescències visuals, la solidesa de les coses hàptiques; a la difusió sense contorns ni límits, la precisió de les definicions closes; a l'art de la pura excitació dels sentits, el del pensament; a l'atzar visual, el càlcul intel·lectual; a la representació, l'objecte. Fins llavors havia estat el nòrdic Rodin el definidor internacional de l'escultura, en una concepció visualista, feta de vibracions de claror i d'ombra, d'un bategar inconcret, d'una fusió de la matèria sòlida amb l'atmosfera circumdant.*"⁶⁴ En el seu llibre sobre Cézanne, també Ors parla del moviment classicitzant com una reacció contra "el carnaval impressionista", un embafament de

⁶¹ Maillol entrevistat per Judith Cladel l'any 1937. AADD. *Maillol*. Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 1979, p. 55

⁶² Cirici, Alexandre. *L'art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62, ps. 51-53. AADD. *Maillol. Op. cit.*, p. 46; Harry Kessler, Comte. "Per què Maillol il·lustrà les *Églogues* de Virgili". AADD, *Maillol. Op. cit.*, p. 29

⁶³ AADD. *Maillol: La Méditerranée. Op. cit.*, p. 13

⁶⁴ Cirici, Alexandre. *L'art català contemporani. Op. cit.*, ps. 51-53. AADD. *Maillol. Op. cit.*, p. 46; Cirici, Alexandre. *L'escultura catalana*. Palma de Mallorca: Moll, 1957, p. 166

voluptuositat, suggestions fàcils i amables imprecisions, tot joc de les aparences.⁶⁵ En el seu lloc reivindica les composicions estàtiques, l'amor a la "naturalesa morta", l'aplicació, revelada francament a abstraure geomètricament, les arts del dibuix. Substitueix el crit impressionista de "Moviment!, color!" pel, segons ell més contemporani, d'"Equilibri!, estructura!".⁶⁶ Cézanne tampoc és un artista que puguem oblidar nosaltres, al cap i a la fi, una de les seves figures de les *Grans banyistes* de 1906, les que estan a Filadèlfia, està basada en l'estàtua d'una Afrodita ajupida titulada *Venus de Vienne* que està al Louvre on Cézanne la va dibuixar.⁶⁷ *La Deessa* és una Afrodita ajupida.

Josep M. Subirachs va tenir clar amb qui i amb què s'enllaçava quan va projectar el *Monument a Francesc Macià*. A la base de la doble escala hi va ubicar un bust de Francesc Macià realitzat a partir d'una obra de Josep Clarà. La filiació quedava establerta. De fet, Subirachs es considera deixeble d'Enric Casanovas al taller del qual es va formar i s'autoqualifica sovint de noucentista. Per caracteritzar-ho insisteix en la seva vocació arquitectònica que li fa valorar la mètrica igual com la solidesa de les estructures. Ell és un escultor-arquitecte o un arquitecte-escultor. Com a tal construeix elements arquitectònics, per exemple una escala, i d'altres d'escultòrics, per exemple un bust, que articula en un tot espacial.⁶⁸

El bust de Francesc Macià inspirat en Clarà, altament realista, contrasta amb la doble escala, decididament abstracta de la que fa parella. El mateix Josep M. Subirachs explica aquest contrast en una entrevista pel programa *Identitats* que li va fer Josep M. Espinàs el 31 d'agost de 1984. Llavors l'encàrrec d'aquest monument es devia estar gestant. En aquelles dates Subirachs ja havia realitzat un monument a Francesc Macià, un obelisc de travertí situat al fons de la Rambla de Vilanova i la Geltrú. Segons l'escultor en aquest monument havia renunciat en part al llenguatge abstracte per considerar-lo massa elitista, massa aristocràtic. Volia una obra popular que tothom entengués, on es veiés el retrat del popular president tornant a una figuració molt exacta perquè la gent hi reconegués la figura de Macià. Aquesta evolució de l'obra de Subirachs porta els crítics a considerar l'escultor un integrant de la "Nova figuració". Ell també s'hi identifica. El *Monument a Francesc Macià* encara manifesta

⁶⁵ D'Ors, Eugeni. *Cézanne*. Barcelona: El Acanilado, 1999, p. 149

⁶⁶ *Ibid.*, p. 150

⁶⁷ Faxon, Alicia. "Cézanne's Sources for *Les Grandes Baigneuses* ". *The Art Bulletin*. Vol. 65, No. 2, Jun., 1983, ps. 320-323

⁶⁸ Josep M. Subirachs entrevistat per Josep M. Espinàs al programa *Identitats* a TV3 el 31 d'agost de 1984 [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <<http://www.tv3.cat/videos/2332459>>

una abstracció molt plena, ja que es pot ubicar en les típiques formes abstractes que Subirachs sol anomenar "les falques" i que caracteritzen les seves primeres escultures públiques.⁶⁹

Igualment Subirachs puntualitza que tot art és abstracte ja que tot art és una metàfora, un símbol. No ens és difícil desxifrar la metàfora de l'escala que integra el *Monument a Francesc Macià*. Subirachs ja n'havia fet almenys una de molt clara, ens referim al *Monument a Ramon Llull* que hi ha a la Muntanya de Montserrat. Així l'explica el seu autor en la citada entrevista: es tracta d'un intent de representar de manera plàstica tridimensional un dels grafismes de Ramon Llull, l'escala dels éssers de la creació. L'escala de Subirachs es va obrint fins arribar al darrer esglaió purament cúbic que simbolitza la idea de déu. Amb aquest transons la doble escala del *Monument a Francesc Macià* adquireix una profunditat insospitada.⁷⁰

El mateix artista va fer en el seu moment una lectura simbòlica d'aquesta obra de la Plaça de Catalunya, explicant que la part inferior feia al·lusió als fonaments de Catalunya i la part superior al·ludia a la seva projecció en el futur.⁷¹ La part de dalt del monument s'erigeix com a plataforma impulsora (l'avenir), falcada en una base que l'aferma (la història). Entremig l'escala dels éssers de la creació que puja perquè baixa: subjectada als anhels del passat es pot enfilar vers els ideals de futur. Quina metàfora més intensa aquest grafisme esglaonat que et fa comprendre que mirar enrere, recular, és pujar ben amunt, avançar.

BILBIOGRAFIA

AADD, *Gargallo*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2007.

AADD. *Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant*. Barcelona: Fundació Caixa de Sabadell, 2000.

AADD. *Josep Clarà, la recerca de l'ideal*. Girona: Fundació Caixa de Girona, 1998.

AADD. *Maillol: La Méditerranée*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.

AADD. *Maillol*. Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 1979.

Baixeras, Angel J. i Falqués, Pere. *Reforma de Barcelona y Plaza Cataluña*. Barcelona: El Noticiero Universal, 1889.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid*

⁷¹ Cirlot, Lourdes. "Catalunya a Francesc Macià". *Art Públic. Op. cit.*

Barral i Altet, Xavier. "Conjunt de la Plaça de Catalunya de 1929". *Art Públic*. Ajuntament de Barcelona [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=313>.

Carreras, Carles. "La ciutat llunyana: Barcelona i el nacionalisme català a començament del segle XX". *Actes del IV Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya*. Barcelona: L'Avenç, 1999.

Cirici-Pellicer, Alexandre. *L'escultura catalana*. Palma de Mallorca: Moll, 1957.

Cirici-Pellicer, Alexandre, "Subirachs com a veu". *Serra d'or*. Any III, número 8, agost 1961, ps. 28-30 [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/12048201910191516310402/ima0029.htm>>

Clarà, Josep. Agenda de 1927, anotació autògrafa del dia 5 d'agost, MNAC, Barcelona.

Doñate, Mercè. *Clarà. Catàleg del fons d'esculture*. Barcelona: MNAC, 1997.

Espinàs, Josep M. Entrevista a Josep M. Subirachs. *Identitats. TV3*, 31 d'agost de 1984 [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <<http://www.tv3.cat/videos/2332459>>

Fabre, Jaume i Huertas, Josep M. "Catalunya a Francesc Macià". *Art Públic*. Ajuntament de Barcelona [en línia]. [Consulta: 26 novembre 2010]. Disponible a: <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=371>

Faxon, Alicia . "Cézanne's Sources for *Les Grandes Baigneuses* ". *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2, Jun., 1983.

Francés, José. *José Clarà*. Madrid: Estrella, 19--?.

Infiesta, Josep M. *Clarà*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1983.

Jardí, Enric. *El noucentisme*. Barcelona: Proa, 1980.

Miralles, Francesc. *Plaça de Catalunya*. Barcelona: Sala de cultura de Caja de Madrid, 1987.

D'Ors, Eugeni. *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

Permanyer, Lluís. *Biografia de la Plaça de Catalunya*. Barcelona: La Campana, 1995.

Puig i Cadafalch, Josep. *La Plaça de Catalunya*. Barcelona: Catalònia, 1927.

Rius, Mercè. *La Filosofia d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial, 1991.

Torres-Garcia, Joaquim. *Escrits sobre art*. Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1980.

Vallcorba, Jaume. *Noucentisme, mediterraneïsmes i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns crema, 1994.

Vega y March, Manuel. *Ante-Proyecto de urbanización y embellecimiento de la Plaza de Cataluña, a base de su conversión en galería comercial y palacio de exposiciones artísticas*. Barcelona: enero de 1925.

Vila Pons, José. *Plaza de Cataluña: exposición y proyecto*. Barcelona: La Renaixensa, 1976.