

Recepció de l'escultura catalana moderna al món anglosaxó: L'obra de William Kineton Parkes (1865-1938)

Cristina Rodríguez-Samaniego
Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art
cristinarodriguez@ub.edu

Recepció: 01/03/2019, Acceptació: 09/09/2019, Publicació: 20/12/2019

RESUM

L'objectiu del present article és el de presentar la figura de l'intel·lectual anglès William Kineton Parkes (1865-1938) i analitzar-ne les idees fonamentals amb un èmfasi particular en els escultors catalans que estudià, per poder-les contextualitzar en el marc de la bibliografia especialitzada apareguda a Catalunya de forma coetània. Es persegueix donar a conèixer un corpus de gran interès per als historiadors de l'escultura d'aquí que permet, alhora, valorar la presència i la percepció internacional dels escultors catalans del moment.

Paraules clau:

escultura; historiografia de l'art; art català; noucentisme; Anglaterra; William Kineton Parkes; Josep Clarà; Enric Casanovas

ABSTRACT

Critical reception of modern Catalan sculpture through the British scholar William Kineton Parkes (1865-1938)

This paper touches on the written *œuvre* of the English scholar William Kineton Parkes (1865-1938) with a special focus on his ideas on Catalan sculpture in order to contribute to a comparison with contemporary Catalan literature. In spite of their significance and importance, Parkes' works remain unpublished in Catalonia. This paper provides some clues for understanding his role in the construction of an international perception of Catalan sculptors at the beginning of the 20th century.

Keywords:

sculpture; historiography of art; catalan art; *noucentisme*; England; William Kineton Parkes; Josep Clarà; Enric Casanovas



Les fonts a l'abast de l'investigador que desitgi aprofundir en l'escultura catalana moderna no són especialment nombroses¹. És per això que resulta convenient assenyalar l'existència de bibliografia nova que contribueixi a enriquir la nostra visió sobre la matèria. Si, a més, es tracta de referències estrangeres, l'interès augmenta, atesa la seva raresa i les possibilitats que brinden a l'hora d'abordar el tema des de la perspectiva de la seva recepció internacional. Aquest article se centra en l'obra de l'intel·lectual anglès William Kineton Parkes (1865-1938) o, simplement, Kineton Parkes (figura 1) —com solia signar l'autor—, i en valora la part consagrada a l'escultura catalana del primer terç del segle XX, apareguda durant les dècades de 1920 i 1930 i destinada al públic anglosaxó. Per bé que és un autor relativament conegut al seu país d'origen, allà hom l'ha treballat parcialment com a expert en escultura britànica. La seva faceta d'estudis de l'escultura internacional roman poc coneguda, i a casa nostra és pràcticament inèdita, malgrat la rellevància de la seva aportació a la comprensió i difusió de l'escultura feta a Catalunya a principis del segle XX².

L'objectiu del present article és el de presentar la figura de Kineton Parkes i analitzar-ne les idees fonamentals, amb un èmfasi particular en els escultors catalans que estudià, per poder-les contextualitzar en el marc de la bibliografia especialitzada apareguda a Catalunya de forma coetània. Es persegueix donar a conèixer un corpus de gran interès per als historiadors de l'escultura d'aquí que permet, alhora, valorar la presència i la percepció internacional dels escultors catalans del moment. En un primer apartat, l'article presenta una síntesi biogràfica de Kineton Parkes, per després situar-ne les aportacions més rellevants al tema que ens ocupa, *Sculpture*

of To-Day (1921) i *The Art of Carved Sculpture* (1931)³. El tercer punt d'aquest article inclou una síntesi de la visió que s'aporta en aquestes dues publicacions sobre l'escultura catalana moderna. Els apartats següents es dediquen a escultors particulars estudiats per Parkes, com ara Josep Clarà, Enric Casanovas i Joaquim Claret, amb l'objectiu de poder raonar, a través d'ells, la metodologia emprada per l'autor a l'hora de recopilar la informació i analitzar-la.

Semblança de Kineton Parkes

Kineton William Parkes va néixer el 18 de gener de 1865 a la població anglesa d'Aston Manor, primogènit dels sis fills del matrimoni format per William i Anne Parkes⁴, al si d'una família de classe mitjana⁵. Fou batejat el 19 de març a l'església de Saint Stephen, de Birmingham⁶. Després de la formació al Mason College, de Birmingham, Parkes exercí una temporada com a secretari d'una casa comercial a la mateixa ciutat. El 6 de setembre de 1889⁷ es casà a Islington amb Margaret Ann Simpson (c. 1871-1920), i de llur unió nasqueren dos fills, Gabriel Kineton (1891-1978) i Maxwell Kineton (1892-1933). Tot sembla indicar que la parella se separà legalment pels volts de 1909⁸. Al registre matrimonial, Parkes hi constava com a periodista. Posteriorment, Simpson esdevingué una líder sufragista molt notable en l'àmbit anglosaxó i autora de diversos assajos sobre el tema.

Entre 1891 i 1911⁹, Kineton Parkes residí a Leek, una població de tradició industrial i de petites dimensions al comtat de Staffordshire, on començà la seva activitat professional en l'àmbit de la cultura en una institució privada: The Nicholson Institute of Leek. Allà exercí com a director

de l'escola de l'institut, a més de com a bibliotecari i conservador del seu museu de pintura, ceràmica i brodats. Durant aquesta etapa, s'involucrà amb el teatre amateur, tot essent membre de la Leek Amateur Opera Company, fundada a la ciutat el 1893. La seva activitat com a assagista, crític i historiador de l'art començà el 1887. Dels seus textos primigenis se'n dedueix un interès molt particular per Thomas Carlyle, Percy B. Shelley i John Ruskin, com també per l'esteticisme i els preraphaelites. D'entre les obres que publicà en aquesta etapa consagrades a l'art, cal destacar-ne *The Pre-Raphaelite Movement*, de 1889 (on recopilà una sèrie d'articles que havia publicat aquell mateix any a *The Ruskin Reading Guild Journal*), i *The Sutherland Binding*, de 1900¹⁰.

El seu salt a Londres es produí el 1912, un trasllat que potencià la seva activitat com a crític d'art i assagista, en revistes i diaris com ara *Ruskin Reading Guild Journal*, *The Graphic*, *The Sun*, *The Artist*, *Victorian Magazine*, *Atalanta*, *Studio*, *Poet Lore*, *The Athenaeum*, *Manchester City News* o *Architectural Review*. El seu interès per l'escultura internacional s'intensificà a la dècada de 1920. De fet, *Sculpture of To-Day* i *The Art of Carved Sculpture* abordaven l'obra no només d'escultors britànics, sinó també d'estrangers: d'Alemanya, Argentina, Bèlgica, Dinamarca, Estats Units, França, Hongria, Itàlia, Iugoslàvia, Lituània, Japó, Mèxic, Noruega, Països Baixos, Polònia, Rússia, Suècia, Suïssa, Txecoslovàquia, Xile, i de l'Estat espanyol. Residir a Londres, ciutat en la qual li era més fàcil visitar exposicions, consultar publicacions especialitzades i, fins i tot, entrar en contacte personal amb els escultors, de ben segur facilità la tasca. D'altra banda, Kineton Parkes també formà part del comitè editorial de revistes consagrades en l'actualitat literària, artística i cultural britànica, com ara *Comus* o *Igdrasil*. Se li coneix l'autoria d'una novel·la, *Hardware: A novel in four books*, apareguda el 1914 i en la qual l'acció —no relacionada amb el món de l'art— se situa en una Birmingham fictícia¹¹. A banda dels que analitzem aquí, un dels seus darrers estudis d'art d'envergadura fou *Mystery of Chinese Art*, aparegut el 1929¹², i prova dels seus interessos heterogenis. Parkes morí a casa seva, al carrer Elvanston Place, al barri de South Kensington de la capital britànica, el 17 d'abril de 1938, quan tenia setanta-tres anys.

Kineton Parkes i l'estudi de l'escultura

Les dues aportacions de més entitat que Parkes féu al coneixement de l'escultura moderna internacional foren els llibres *Sculpture of To-Day*, de 1921, i *The Art of Carved Sculpture*,



Figura 1.
F. Hilaire d'ARCIS, *Retrat de Kineton Parkes*, 1919, Londres, Royal Academy of Arts. Fotografia: © Royal Academy of Arts.

de 1931. Aquestes obres palesen la singularitat i l'ambició de Parkes en l'estudi de l'escultura. En lloc d'una mirada més convencional, des de la perspectiva històrica i radicada en la producció nacional, l'autor estudia únicament l'obra d'escultors en actiu i d'arreu del món occidental. La primera publicació aborda l'escultura en un sentit general, mentre que la segona se centra en la talla, sigui sobre pedra o sobre fusta. L'estil de Parkes és fresc, amè, deliberadament poc erudit i sovint proper al llenguatge periodístic, amb un discurs salpebrat de comparacions que a vegades apropen l'escultura a uns altres registres i activitats de la vida quotidiana. Com veurem tot seguit, la seva mirada no està exempta de cert conservadorisme, però també oberta a noves vies d'expressió plàstica.

Els llibres foren publicats amb un interval de deu anys i presenten diversos punts en comú, sobretot pel que fa al seu ideari personal sobre l'escultura del moment i que la informació estigui estructurada en un seguit de capítols consagrats al que ell denomina «escoles nacionals». Però el

pas del temps i la maduresa adquirida separen les dues obres, tant pels continguts com per la metodologia de treball emprada. A *Sculpture of To-Day* es fa l'exercici d'acumular-hi una gran quantitat d'autors, sovint amb poca informació de cadascun, mentre que a *The Art of Carved Sculpture* es nota l'esforç de Parkes per comunicar al lector una visió més analítica i raonada de les aportacions i del significat de les escoles nacionals, a través de la valoració d'una selecció més reduïda d'autors representatius. Aquí associa un tret distintiu a cada nació, i és aquest aspecte el que li permet establir-ne un fil conductor i presentar-ne una visió més complexa i rica.

Tant al llibre de 1921 com al de 1931 Kinton Parkes hi inclogué textos entorn de l'escultura que acompanyen els capítols dedicats als escultors per nacionalitats. En aquest sentit, *Sculpture of To-Day* presenta una estructura certament curiosa. Al primer volum, centrat en Amèrica, Gran Bretanya i el Japó, els quatre primers capítols i el darrer contenen reflexions sobre diversos aspectes relacionats amb la pràctica de l'escultura i la seva recepció («A World Without Sculpture», «The Status of Sculpture», «Materials of Sculpture», «Methods of the Sculptor», «The Appreciation of Sculpture»); mentre que al volum segon, en el qual s'aborden els escultors de l'Europa continental, només hi ha un text d'aquestes característiques, que ocupa el primer capítol («The Presentation of Sculpture»). Atesa l'escassetat de fonts sobre el tema¹³, convé destacar el segon capítol del primer volum, «The Status of Sculpture»¹⁴, en el qual Parkes tingué en compte diversos aspectes susceptibles de contribuir al prestigi de l'escultura. Pel seu interès, els referirem breument aquí, per bé que s'escapen dels objectius principals d'aquest article. A l'hora d'abordar la qüestió del prestigi en l'escultura, Parkes encetà el discurs referint-se al *paragone* amb unes altres disciplines artístiques i amb la pintura en particular, tot argüint com a fenòmens propis de l'escultura la seva aparició primigènia en el temps, la seva bellesa no òbvia, la seva presència tridimensional, els riscos i les dificultats inherents al treball de l'escultor, el coneixement esbiaixat que en tenen sovint els crítics, etc. Però, a més, entrava a valorar uns altres aspectes, com ara l'emplaçament de les obres o llur exposició pública.

Malgrat la parcel·lació de les idees de Parkes sobre l'escultura arreu del llibre, alguns conceptes agafen volada i es reprenen en diversos capítols. Parteix de la convicció que el seu moment era un dels més importants de la història recent en producció escultòrica, les bases del qual s'havien assentat entorn de 1850¹⁵. Això no obstant, l'apreciació per part del gran públic d'aquest despertar de l'escultura encara no s'havia pro-

duït, i per aconseguir-ho resultava imprescindible un aixopluc institucional, i no pas confiar la tasca als crítics i als escultors mateixos. A principis de la dècada de 1920, després de la guerra, a parer de Parkes l'aportació de l'escultura de cada país en la reconstrucció nacional era fonamental, i per fer-la efectiva calia educar el públic en matèria artística:

In the new era of reconstruction now with the world, this splendid asset [sculpture] cannot and must not be denied nor decried. The great desideratum is that it should receive the consideration and understanding its importance demands, and this can only be achieved by educating the public, and by a wider recognition of the art by the State¹⁶.

En aquest sentit, la creació de museus d'escultura i la promoció d'art públic eren essencials, així com l'adquisició d'obra d'artistes estrangers per a les col·leccions nacionals, procés que considerava que ja havien desenvolupat França i Barcelona¹⁷.

L'obra de Kinton Parkes es caracteritza per una concepció de l'escultura moderna des de l'òptica de les diferències nacionals, basada en la creença *tainiana* en l'existència d'estils nacionals marcats pel tarannà dels pobles, pels seus mitjans i la seva història. Es mostrava convençut que la formulació de molts d'aquests estils nacionals en l'escultura s'estava fent coetàniament¹⁸ i, el que encara és més interessant, del valor positiu com a absolut del nacionalisme en l'art: «Nationality in art should be encouraged, and a healthy rivalry between the nations», que ell oposava al cosmopolitanisme¹⁹. Així, Parkes advocava pel foment de la diversitat i la singularitat dels escultors i de les seves escoles, i evitava presentar el mapa de l'escultura internacional en funció de centres i perifèries:

I do not want all artists to approach each other. I want them as diverse as possible. I should like every sculptor's work to be so distinctive that it could never be mistaken for that of any other sculptor; the sculpture of every school to be so full of the characteristics of its school that it could not be interchangeable²⁰.

Una altra de les idees fonamentals que explora Parkes és la relació entre escultura i natura. Defensava la necessitat que l'escultor, fins i tot el que ja gaudia d'una trajectòria d'èxit, es mantingués proper al motiu natural, a la vida, i que funcionés sempre amb una mentalitat oberta, tot defugint l'ús de fórmules estereotipades. Resulta interessant constatar com la defensa que

Parkes fa de la natura i la joventut d'esperit es presenta amb independència d'estils i d'edats:

Nature is constantly changing, while tradition is as constantly fortifying itself against any change whatsoever. Fine as their work is, the hierarchs might have improved if they had cared to work with a freer hand and a freer mind. There is no reproach in being academic and none in being hieratic, the only concern is the attitude. Life is still a great factor where art is concerned, and if art tends to lose its vitality and virility it lays itself open to the danger of becoming sterile. [...] Imitation is an insidious form of degeneracy in the young, but the artist who is too old to simulate youth is lost²¹.

A parer de l'autor, l'escultura havia de ser figurativa i fer sempre ús de la representació, tot i que l'ús de formes geomètriques podia resultar un recurs d'interès, sempre que s'empressin com a formes, amb èmfasi decoratiu, supeditades a un total, i no pas com a abstraccions²². Parkes defensava l'escultura «honest», a saber, aquella que defuig l'anècdota i no busca ser només ornament, sinó també un mètode per elevar la ment i els sentits dels urbanites²³. La bellesa es donava únicament si l'obra posseïa un concepte clar i si aquest concepte s'expressava amb destresa i s'adequava a la natura. Només així hom podia aspirar a fer emergir la «veritat» de l'escultura, valor suprem al qual havia d'aspirar necessàriament l'art del futur:

Ideas and thoughts are necessary in sculpture, and when they appear they must be recognised. If these are given, and given in a fashion which is true to nature, then the sculpture will be appreciated, for it will be beautiful, as it will be the outcome of a creator striving for the highest; striving to find a suitable medium for the truth that is within him and seeking its outlet²⁴.

L'escultura catalana moderna vista per Kineton Parkes

La lectura de l'obra de Parkes palesa el seu coneixement de l'escultura britànica, francesa i belga, però crida l'atenció també el seu interès pels creadors de la península Ibèrica i, molt especialment, pels escultors catalans. Sorpren constatar com el capítol dedicat als escultors espanyols enceta el segon volum de *Sculpture of To-Day* —el dedicat a l'escultura de l'Europa continental— per davant de la resta de pobles. A nivell d'extensió, aquí Espanya ocupa la ter-

cera posició d'un total de 24 escoles (algunes de les quals estan agrupades en capítols corals), amb 64 escultors estudiats en 23 pàgines i 5 il·lustracions. L'espai preponderant l'ostenta França (44 pàgines i 15 il·lustracions), seguida de l'escola belga (28 pàgines i 9 il·lustracions). Les escoles nacionals contemplades aquí per Parkes són, per aquest ordre a l'índex: espanyola; francesa (dos capítols); suïssa; belga; valona i de Brussel·les; holandesa; alemanya, austríaca i hongaresa; els italians piemontesos, llombards i romans; els italians toscans, sicilians i napolitans; iugoslau; txecoslovac; polonesos i lituans; russos; suecs; danesos, i noruecs. Parkes no explica enlloc en funció de quins criteris ordena el llibre, el qual sembla que no segueixi ni l'ordre alfabètic ni el geogràfic, però sí que ens permet conèixer que la identificació de les escoles no és en base als estats, sinó al que ell identifica com a pobles nació.

Per bé que a *Sculpture of To-Day* no hi ha cap capítol específic per als catalans, Parkes els distingeix com a col·lectiu concret i ocupen un lloc preponderant a l'apartat dedicat a Espanya. De fet, hi analitza en primer lloc els autors catalans, que són 24 dels 64 contemplats, a saber: Josep Clarà, Josep Llimona, Enric Casanovas, Manolo Hugué, Esteve Monegal, Julio Antonio, Joan Pié, Innocenci Soriano-Montagut, Pau Gargallo, Josep Cardona i Furró, Josep Montserrat, Joaquim Sunyer, Josep Duñach, Joan Borrell i Nicolau, Josep Pérez Pérez *Peresejo*, Antoni Bofill, Alfons López²⁵, Gustau Obiols, Ismael Smith, Miquel i Llucià Oslé, Miquel Blay, Frederic Marès i Jaume Otero²⁶. A *The Art of Carved Sculpture* no hi ha cap capítol específic sobre els escultors espanyols, sinó que consagra el capítol 13 sencer als catalans, amb el títol de «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists». Hi ressenya l'obra de 9 autors de casa nostra: Enric Casanovas, Joan Rebull, Jaume Otero, Joaquim Claret, Josep Clarà, Frederic Marès, Josep Duñach, Pau Gargallo i Josep Artigas²⁷.

A *Sculpture of To-Day*, Kineton Parkes identifica les diferències que separen els escultors catalans dels de la resta de l'Estat espanyol, els quals entén en conjunt, com a integrants de la Castilian School. A parer de l'autor, existia una pugna manifesta entre catalans i castellans en referència al seu acostament a la modernitat. Resulta evident que la comprensió de Parkes de l'escola catalana és molt superior a la castellana, de la qual no aporta cap tret distintiu ni caràcter determinat, més enllà d'un interès més marcat per la natura i la tradició. L'autor situa a Madrid el centre de la tradició escultòrica acadèmica, amb una producció de caire clàssic i sovint tendent a l'ornamentació, amb un èmfasi

especial en l'estudi de la figura humana. A parer de Parkes, Barcelona era una ciutat més moderna i cosmopolita i, per tant, més susceptible de conèixer i difondre l'escultura internacional. Els escultors catalans es caracteritzaven per la seva voluntat de mantenir l'autonomia artística i per expressar i perpetuar l'esperit nacional, tot i acabar la formació a Roma o a París. Aquesta distinció que fa l'autor entre escoles nacionals dins d'un mateix estat no és exclusiva del cas espanyol. També la contempla quan aborda les illes britàniques, Itàlia —on destaca l'escultura llombarda, per la seva modernitat— i Bèlgica —on els valons són els creadors més refinats²⁸.

La preferència de Parkes pels escultors catalans en el marc dels autors de la Península i l'uropeu és evident. En destacava el «highly developed art sense of the Catalans, whose schools of sculpture and painting are as advanced as any in Europe»²⁹. A més, considerava Barcelona la capital creativa de l'escultura espanyola de la segona meitat del segle XIX, responsable del despertar de la pràctica escultòrica de la Península d'una llarga letargia —idees que generalment es repeteixen en la historiografia de l'art de l'època³⁰— i amb un lideratge que es mantenia entrat ja el XX, tot esdevenint una de les potències escultòriques del continent³¹. Als coneixedors de l'escultura del segle XIX, pot sorprendre que Parkes atribuís l'evolució de la disciplina abans de 1900 a Andreu Aleu, Manuel Oms («Orms», a l'original) i Antoni Fabrès. Segurament, l'autor seguia aquí les idees exposades a la veu «Modern Spanish Sculpture» de l'*Encyclopædia Britannica*, de 1911, que recollia propòsits similars³².

Tant *Sculpture of To-Day* com *The Art of Carved Sculpture* se centren exclusivament en artistes contemporanis. Pel que fa als de casa nostra, s'hi contemplen només els nascuts entre 1870 i la dècada de 1890, que durant el primer terç de segle XX s'aproparen al noucentisme, ja fossin de la primera o de la segona generació. Malgrat que Kineton Parkes mai féu esment del terme *noucentisme*, els elements que emprava per referir-se a l'escultura catalana moderna són molt propers als que caracteritzen el corpus teòric del moviment. Convé destacar, en aquest sentit, que a *Sculpture of To-Day* identificava el paisatge i l'esperit mediterrani com a tret distintiu del tarannà de l'art català: «The essence of the Catalan artistic aim is the spirit of the native people of the country and the impress of the beautiful Mediterranean sea»³³. Quan es referia a Enric Casanovas a *The Art of Carved Sculpture*, afirmava que la inspiració de l'escultor provenia del poble català, però també de la Mediterrània i de les muntanyes, prístines i impossibles de contaminar amb artificis³⁴. Les imatges

evocades per Parkes s'ajusten a les perfilades per l'imaginari noucentista. De la mateixa manera, també compartia amb molts ideòlegs del nou-cents la creença en la necessitat d'acostar l'art i, en particular, l'escultura al públic, per tal d'instruir el poble i contribuir a construir una societat millor. En paraules de l'autor:

[...] there should be a constant effort to educate the public in beauty, as there is no better medium than sculpture, and it must be the concern of the sculptors to spread this knowledge by the wide publicity which is required in this wonderful world of millions aching for the secrets of culture³⁵.

Així, malgrat que —hi insisteixo— no parlà mai de noucentisme, sí que n'identificava algunes de les particularitats i n'analitzava els artífexs més destacats, tot contribuint a difondre'l en el context anglòfon del moment. Ara bé, com obtingué Kineton Parkes aquesta informació? Evidentment, era coneixedor de les grans línies que marquen l'escultura europea del seu moment i de la importància dels moviments d'avantguarda clàssica que imperaven als països meridionals. La identificació d'aquests trets en l'obra dels autors catalans podia fer-se de manera prou fàcil i natural. El fet que l'arxiu personal de Kineton Parkes no estigui treballat encara, i que la seva labor en el camp de l'estudi de l'escultura sigui prou desconeguda, dificulta la comprensió dels mecanismes exactes que permeteren que l'autor tingués una visió més concreta, cultural i immediata de la producció catalana. Desconeixem, per exemple, si Parkes viatjà mai a Catalunya o si mantenia contactes regulars amb intel·lectuals noucentistes. Però, com veurem amb més detall tot seguit, sí que sabem que coneixia personalment alguns escultors catalans residents a París, com ara Enric Casanovas, i que havia estat en contacte amb alguns d'ells des de dates prou primigènies; és el cas de Josep Clarà, amb qui Parkes es relacionà des de 1907, com a mínim³⁶. El contacte directe amb els creadors fou una de les vies de les quals es valgué Parkes per nodrir les seves obres de contingut analític i poder anar més enllà del descriptiu.

Es fa necessari recalcar que l'obra de Kineton Parkes és pionera en la interpretació i difusió del treball d'aquests escultors com a conjunt, especialment si tenim en compte que *Sculpture of To-Day* aparegué abans que els primers llibres comparables a casa nostra dedicats a l'escultura moderna. Les publicacions de Feliu Elias o Rafael Benet, per exemple, no van aparèixer fins a finals de la dècada de 1920³⁷. Abans d'això, a banda dels diccionaris biogràfics d'artistes, hom

comptava amb els articles especialitzats i petites monografies d'escultors, com les que escrigueren Romà Jori o Josep Pla³⁸; textos que, d'altra banda, segurament arribà a consultar Parkes. Sobta no trobar esmentada *Sculpture of To-Day* ni a la bibliografia de l'obra d'Elias ni a la de Benet, atesa l'escassetat de fons disponibles, manifestada i reconeguda pels mateixos especialistes³⁹, i atès també el fet que la premsa d'aquí informà puntualment de l'aparició del llibre de Parkes i, fins i tot, en traduï al català l'apartat dels escultors nacionals ja a principis de 1922⁴⁰. Ni Benet ni Elias foren, tanmateix, aliens a la literatura estrangera sobre la disciplina⁴¹.

Parkes compartí amb els autors catalans aquí esmentats la convicció que l'escultura catalana moderna tenia els seus orígens en el mestratge d'Aristides Maillol⁴². La modernitat, per tant, es feia en clau de classicisme sintètic, amb inspiració mediterrània. Rafael Benet emprava Maillol i també Antoine Bourdelle com a inspiracions per a les noves generacions d'escultors, uns referents en què es basava per distingir l'escola catalana de la resta de creadors de l'Estat espanyol, els quals destacaven per una menor recepció d'aquests mestres francesos⁴³.

Josep Clarà

Clarà i Casanovas són, sense cap mena de dubte, els escultors més rellevants del panorama artístic de casa nostra a parer de Kineton Parkes. La predilecció per Clarà és òbvia. Amb ell enceta la secció dedicada als escultors espanyols a *Sculpture of To-Day* i consta en sisè lloc a la dels catalans de *The Art of Carved Sculpture*. Parkes era de l'opinió que l'olotí era el millor creador en el seu camp, i l'inclouïa en la genealogia dels grans mestres de l'escultura occidental: considerava que en ell s'unien l'esperit modern de Rodin, l'esplendor de l'univers clàssic de Fidies i el refinament renaixentista d'un Miquel Àngel⁴⁴. A parer de l'autor, en Clarà es reunien molts dels puntals del seu ideari estètic, en particular l'ús que feia del model natural:

Clarà's concern is to make matter live, to create beauty greater than he sees in Nature, to analyse Nature and to build up from the elements of Nature's beauty a synthetical idealisation. He succeeds in revealing the artist's conception of exquisite forma and revealing it in a variety of carefully chosen subjects⁴⁵.

Parkes seguí l'obra de Clarà amb un nivell d'atenció que no atorgava a cap altre escultor de l'escola, fins al punt que arribà a observar una evolució en la seva producció, des d'uns inicis

més ornamentals i amb més precisió anatòmica, fins a una concisió i a una austeritat més grans, pròpies de l'època: «By the gradual elimination of the inessential and of the unnecessary, he has established a veritable synthesis which accords with the inquiring but constructive spirit of the age»⁴⁶. Les obres que trià per donar suport a les seves afirmacions cobreixen un període molt ampli de la seva producció, des de 1905-1907 (*Torment*⁴⁷) fins a finals de la dècada de 1920, i no són únicament escultòriques. S'hi esmenta també l'àlbum de dibuixos d'Isadora Duncan. La seva inclusió a *The Art of Carved Sculpture* pot semblar injustificada, atès que, com és sabut, Clarà fou principalment un modelador, tal com el mateix Parkes reconeixia. Segurament es resolgué a incloure'l per l'estima en què el tenia, perquè el considerava cap de fila de l'escola catalana en termes generals i, com a tal, no podia quedar-se fora de l'obra. Aquesta circumstància obligà Parkes a fer un *tour de force* per justificar-ne l'aparició, tot indicant que per a Clarà la tècnica era sempre menys important que el resultat, i que el que comptava per a ell era el triomf sobre la matèria, i no pas el procés o la matèria *per se*⁴⁸.

Tot sembla indicar que Kineton Parkes va fer servir catàlegs, tant d'exposicions com de col·leccions de museus, per seguir la producció de Josep Clarà, fet que explicaria per què la llista de títols i d'emplaçaments de les obres inclou referències en diverses llengües: anglès, francès, català, castellà i italià. L'ús indistint de diferents llengües és típic del corpus escrit de Parkes, denota el seu caràcter acumulatiu —especialment a l'obra de 1921— i afecta fins i tot els noms i els cognoms dels artistes que estudia. Segurament és també la causa que el du a repetir alguns dels escultors catalans a *Sculpture of To-Day*, tot presentant-los com a artistes diferents⁴⁹. Tant en la secció dedicada a Josep Clarà com a la resta del capítol, l'autor esmentava diverses vegades els Salons de París i l'Exhibition of Spanish Paintings a la Royal Academy of Arts, que es féu a Londres entre novembre de 1920 i gener de 1921⁵⁰. És innegable que aquest esdeveniment constituï una de les fonts d'informació més importants per al capítol espanyol del seu projecte. La comparació entre els textos del catàleg i les idees aportades per Parkes respecte a aquesta qüestió no permet cap dubte en aquest sentit⁵¹. A més, 19 dels escultors espanyols que Parkes recull prengueren part en aquesta mostra. Una altra de les referències de les quals se serví l'autor fou l'Exhibition of Modern Spanish Art duta a terme a Brighton i a Londres la primavera-estiu i la tardor de 1914, respectivament⁵². Al catàleg d'aquesta exposició hi figuren semblances biogràfiques dels escultors que Parkes va poder aprofitar per documentar-se.



Figura 2.
Josep CLARÀ, *La Deessa*, s. d., arxiu de Kineton Parkes. Fotografia: © Victoria and Albert Museum, Londres.

Malauradament no disposem de cap prova documental que ens permeti afirmar que Parkes i Clarà van arribar a conèixer-se en persona. Sabem del seu contacte i del grau de coneixement que l'anglès posseïa sobre la producció i l'univers creatiu del català. A les valoracions que Parkes fa de l'obra de Clarà, sobretot a *The Art of Carved Sculpture*, hom hi descobreix conceptes, insistències i matisos en els quals els que estan familiaritzats amb l'ideari de l'escultor⁵³ reconeixeran la veu inconfusible de l'olotí. No podem descartar que Parkes arribés a veure en persona cap de les obres que n'analitza, potser visitant les exposicions esmentades al seu llibre. El que sí que és evident és que disposava de fotografies d'estudi d'una selecció nombrosa de la producció de Clarà. Per bé que desconeixem en quina data i sota quines condicions Parkes obtingué els clixés, el més probable és que li

fossin facilitats pel propi Clarà. Aquestes imatges foren donades per Parkes a la seva mort i es conserven a l'Archive of Art and Design del Museu Victoria & Albert de Londres (AAD)⁵⁴. A *Sculpture of To-Day* s'entreté particularment en la descripció de *La Deessa* (primera versió) (figura 2), *Serenitat* i *El treball*, totes a la col·lecció de fotografies de Parkes. A més, l'obra està il·lustrada amb reproduccions de *La Deessa* i *Divinitat*⁵⁵. Tot plegat suggereix que els contactes amb Clarà foren importants i que la informació aportada per l'escultor contribuï a perfilar ja no només *The Art of Carved Sculpture*, sinó també el contingut del llibre de 1921.

No podem deixar de fer esment a una altra possible font d'inspiració per a *The Art of Carved Sculpture*, a saber, *La sculpture moderne en France*, d'Adolphe Basler, on es refereixen alguns escultors catalans establerts a París a finals de la dècada de 1920, com ara Clarà o Manolo⁵⁶. De fet, cal situar l'interès tan viu de Parkes per l'obra de Clarà en el marc de la reputació creixent de l'escultor a l'Europa del moment. Tenint present que aquesta és, sense cap mena de dubte, l'etapa d'esplendor del prestigi internacional de l'olotí, sobta descobrir opinions divergents, com la de Feliu Elias, qui, com és sabut, no amagava certa fredor en abordar l'obra de Clarà, a qui considerava eminentment monumental i a qui atribuïa una carrera heterogènia, marcada pels alts i baixos⁵⁷. Elias es mostrava molt més atret per la praxi d'Enric Casanovas, en la qual llegia una vida, una plenitud i una gràcia particularment rellevants en la figura femenina; un treball d'intel·lectual que el portava a privilegiar el matís, el fragment i no pas la sensualitat del conjunt, i una excel·lència en la talla⁵⁸. Precisament, aquest darrer punt, la destresa en la talla, és el que dugué Parkes a presentar Casanovas com a un altre referent indiscutible, el millor especialista en talla directa de l'Estat espanyol juntament amb Mateo Hernández.

Enric Casanovas

En el cas tant de Casanovas com d'Hernández tot sembla indicar que l'intercanvi entre escultor i autor fou més íntim i més personal que amb qualsevol dels altres artistes de l'Estat espanyol estudiat per l'anglès. El que n'explicà va més enllà d'una simple enumeració de treballs, tot aportant-ne detalls biogràfics, característiques del tarannà, alguna anècdota, etc. De Casanovas Parkes afirmà que posseïa una personalitat «deliciosa», que estava disposat a comentar els seus principis artístics amb modèstia; en definitiva, que era un «veritable artista», interessat a fer evolucionar constantment la seva produc-

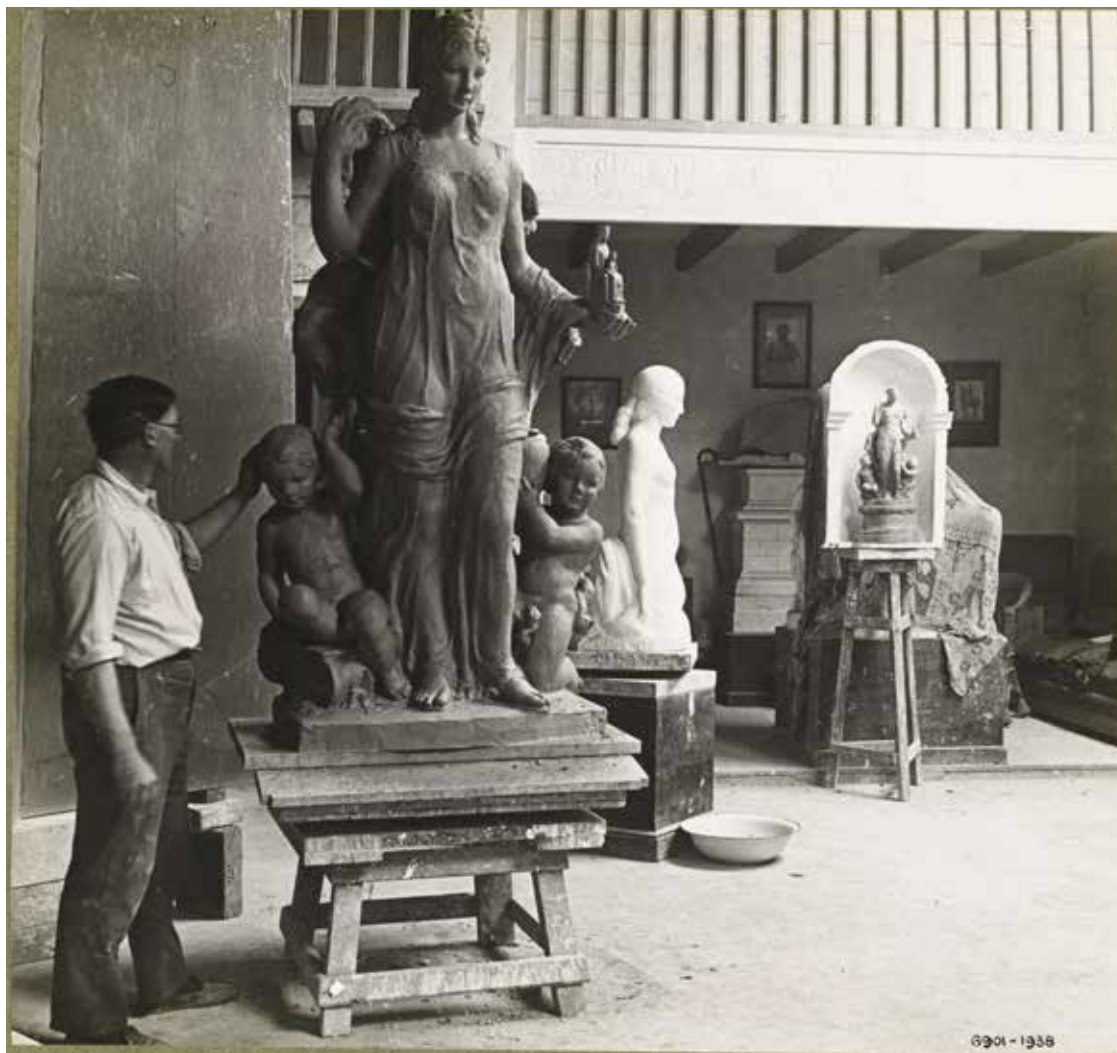


Figura 3.
Taller d'Enric Casanovas, s. d., de l'arxiu de Kineton Parkes. Fotografia: © Victoria and Albert Museum, Londres.

ció⁵⁹. No s'explica que Parkes emprés la versió catalana del nom, Enric, i no pas la castellana o la francesa, com era prou habitual aleshores, si no fos arran d'un contacte personal amb l'escultor. A parer de l'anglès, influït al començament tant pel realisme de Constantin Meunier com per l'impressionisme de Medardo Rosso, a partir de 1913 Casanovas s'endinsaria en un camí particular pròpiament nacional i adquiriria un llenguatge madur, tot investigant en la natura i fent gala d'una harmonia de volums i d'una unitat d'estil difícils d'obtenir⁶⁰. L'interès de l'autor per Casanovas anà més enllà de les monografies que aquí ens ocupen i donà lloc el 1932 a un article que publicà a la revista britànica *Apollo*⁶¹.

Sabem que Casanovas mantingué correspondència escrita amb l'anglès. Val la pena referir-se a una carta, datada el 1922 i enviada per Parkes des de Londres⁶², que revela dades molts significatives de cara a conèixer la seva metodologia de treball. Ens permet saber que el català

li havia fet arribar no només fotografies de les seves obres⁶³, sinó també una monografia, que suposem que és la de Josep Pla, atès que la cita directament a *Sculpture of To-Day*: «[...] some of his studies are reproduced in the brochure upon his work by Josep Pla, published by *La revista*»⁶⁴. Parkes li participà el seu interès a recopilar informació sobre artistes catalans que practiquessin la talla per a un llibre que estava preparant, segurament *The Art of Carved Sculpture*. Amb aquest objectiu, estava consultant llibres alemanys i italians, a més de *Modeleurs et tailleurs de pierre*, de Joachim Costa⁶⁵. Les referències a l'estat de salut, la família i les mencions a unes altres cartes, passades i futures, palesen l'amistat entre els dos homes, amb un escalf que donaria suport a la hipòtesi que s'haguessin pogut conèixer en persona. De fet, a *The Art of Carved Sculpture* s'hi descriu el taller del català, potser perquè el va visitar, tot i que també s'hauria pogut servir d'alguna de les fotografies

que posseïa d'aquest espai (figura 3). És fàcil reconèixer l'empremta de l'ideari de Casanovas en la descripció que fa Parkes de la seva escultura —que ja hem descrit abans—, especialment en la creença que hom pot apreciar-hi un vincle directe amb el paisatge català. En última instància, els elements que en destacà Parkes coincideixen amb els trets que els crítics catalans coetanis consideraven que el convertien en un dels millors representants del noucentisme escultòric.

Joaquim Claret

Això no obstant, el contacte personal i l'estudi d'imatges i de fonts escrites no foren els dos únics mètodes que emprà Kineton Parkes en la seva recerca entorn de l'escultura internacional. En el decurs de la dècada de 1920 es dedicà a una labor de correspondència molt intensa amb gran quantitat d'escultors d'arreu del món, als quals els demanava que completessin i retornessin un qüestionari dissenyat especialment per contenir informació específica sobre la seva trajectòria⁶⁶. També sol·licitava als escultors que li remetessin fotografies de les obres. Probablement, part dels fons Clarà i Casanovas de l'AAD que hem esmentat foren facilitats a Parkes juntament amb els qüestionaris respectius. Els qüestionaris, tots idèntics, es van enviar entre 1922 i 1925 a escultors de 22 nacionalitats diferents⁶⁷. Estaven escrits en anglès i en francès, amb espais en blanc per incorporar-hi nom, adreça, any de naixement, indret i època de formació, obres principals i descripcions, exposicions i materials, i, si esqueia, informacions addicionals.

Tal i com suggereix l'encapçalament del formulari, que resa «SCULPTURE OF TO-DAY. LA SCULPTURE CONTEMPORAINE. Volume III. ASPECTS: IN PREPARATION», Parkes projectava emprar els continguts per a un tercer volum de *The Sculpture of To-Day* que no es publicà mai com a tal. En lloc d'això, l'autor va recollir les dades recopilades a través dels qüestionaris per elaborar *The Art of Carved Sculpture*, d'aquí les diferències entre l'obra de 1921 i la de 1931: el caràcter més personal i aprofundit de la segona, i l'ús més que notable de fonts secundàries en la primera. D'entre els qüestionaris que han arribat fins als nostres dies, n'hi ha només quatre de completats per artistes de la península Ibèrica: Joaquim Claret, Mateo Hernández, Pere Jou i Mateo Inurria⁶⁸. Els paral·lelismes entre les respostes d'Hernández i de Claret als qüestionaris conservats i els textos consagrats a ells a *The Art of Carved Sculpture* revelen que són la font principal en la construcció de l'obra. En el cas de Claret, l'evidència es clara. La cal·ligrafia inclinada i ornamental de l'escultor dificulta la distinció

entre la «n» i la «u», i porta Parkes a destacar al llibre una peça situada al cementiri de «Maulleu», enlloc del de Manlleu⁶⁹. Sabem que Parkes va conèixer Claret en persona i que li dedicà un article que aparegué a *The Graphic* el 1925⁷⁰, il·lustrat amb algunes de les 11 fotografies que suposem envià a Parkes i que romanen al seu arxiu, entre les quals trobem un cicle en baix relleu avui perdut i sense catalogar⁷¹. L'article, ja des del seu títol, posa èmfasi en l'aspecte nacional, en el paisatge cultural, pivot de l'estil que Parkes tenia d'interpretar l'escultura i que segurament fou corroborada pel propi Claret:

His[Claret's] province of Geronais part of what was the kingdom of Catalonia. All the intelligentsia of that beautiful country at the foot of the Pyrenees and on the Mediterranean, where modern France joins modern Spain – the artists, the writers, the thinkers – yearn for that old kingdom to exist again; yearn for the long-lost nationality of Catalunya and the extension of the Catalan language. The artists are proud to call themselves Catalan; they rejoice in being «regional» painters and sculptures and they divide themselves into circles; groups according to where they live and work together. These circles have become celebrated because of the high quality of the work of their members. None is more celebrated than that which centres on Aristide Maillol, the Rousillonais, at Céret, and to this circle Claret belongs.

Altres escultors

Ni Pere Jou ni Mateo Inurria, els altres dos autors dels qüestionaris conservats, acabaren sent estudiats a *The Art of Carved Sculpture*. Sorprenen particularment el cas de Jou, per l'interès de la talla directa de l'autor i la centralitat en el marc de la seva producció⁷². Val a dir, però, que mentre els formularis que retornaren Claret i Hernández estan plens d'informació i de detalls relatius a les seves obres, les de Jou i d'Inurria destaquen per la seva parquedat i sintetisme, amb molt poques dades. D'altra banda, sembla probable que Parkes emprés a *The Art of Carved Sculpture* continguts de qüestionaris en les seves anàlisis de Francesc Artigas, Pau Gargallo, Frederic Marès i Jaume Otero. Això no obstant, cap d'aquests qüestionaris potencials ha arribat fins als nostres dies i no hi ha cap evidència que provi llur existència, més enllà del tipus d'informació que Parkes hi aboca i el to general del redactat en aquestes seccions.

A banda d'aquests escultors, Parkes també assenyalà uns altres artistes. Un dels que li in-



Figura 4.
Pau GARGALLO, *Dorment*, s. d., arxiu de Kineton Parkes. Fotografia: © Victoria and Albert Museum, Londres.

teressaven particularment i l'obra del qual promogué tant a *Sculpture of To-Day* com a *The art of Carved Sculpture* fou Pau Gargallo, a qui considerava un dels més complets i més genuïns creadors de l'Estat espanyol. En destacà la creativitat, la diversitat de les facetes de la seva producció, la varietat d'emocions i solucions formals obtingudes en funció de si l'obra era en metall, modelada o tallada. L'autor associà el gust per les noves formes, pel cubisme, a l'ús del metall; el sintetisme i el joc amb les pàtines a les peces modelades, i l'angoixa i la privació com a elements patents en la talla⁷³. Interessa notar que Parkes s'atansa a la figura de Gargallo en un moment en què l'escultor està gaudint d'un reconeixement internacional que augmenta, especialment a partir de 1924, al qual contribuï Parkes amb els seus llibres i també amb l'article que li dedica a *Artwork* l'any 1928⁷⁴. Ara bé, mentre que la premsa internacional generalment se centrava en la part més innovadora de la praxi de Gargallo, Parkes se sentia atret per obres d'un altre registre, com ara *Dorment* i *Aiguaderes*, les fotografies de les quals il·lustren

el llibre de 1931 (figura 4). Si tenim en compte que més de la meitat de les 17 fotografies d'escultures de Gargallo de l'arxiu de Parkes són de caire experimental (metall soldat, màscares, etc.), la tria d'imatges s'antulla del tot deliberada. En aquest sentit, interessa comparar-la amb la recepció de Gargallo entre els especialistes catalans. Per a Feliu Elias l'escultura modelada de l'aragonès era també la millor, però, malgrat que s'hi referia com a «fantasies», acabà donant molt de relleu a la seva obra en metall, tant per la seva capacitat expressiva com, ben significativament, pels seus valors formals:

Però Gargallo treballa amb una gràcia tan extraordinària, amb un sentiment tan sensual de l'adequació de cada metall i dels gruixos de cada metall a la forma, i alhora és tan destre en l'ofici, que l'obra que en pervé és gairebé sempre una meravella; potser no sigui una meravella des del punt de vista escultòric; però ho és des del punt de vista orfebrístic [*sic*] d'aquesta art tan nova i imprevista⁷⁵.

Coincidia amb Rafael Benet a considerar-lo una de les figures més importants de l'esdevenidor de l'escultura catalana. De fet, a parer de Benet, era un dels més audaços, i en col·locava al mateix nivell l'obra en metall que la resta de la seva producció més convencional⁷⁶.

Cal tenir present que Parkes també obvià la vessant arcaica del treball de Gargallo. De fet, tampoc la considerava un tret determinant de l'escultura ni catalana ni espanyola coetània, malgrat que era certament característica de l'època. Només l'abordà tangencialment quan adreçà la producció de Manolo Hugué i de Jaume Otero. A Hugué l'incloué únicament a *Sculpture of To-Day*. A parer de Parkes, es tractava d'un dels més influïts per Maillol, amb la seva temàtica vinculada a la pagesia. El trobava clàssic però no pas acadèmic, fill de la Grècia arcaica i d'Egipte, i sense perseguir ni la bellesa ni l'elegància⁷⁷. A *Sculpture of To-Day*, de Jaume Otero només se'n fa una menció breu, centrada en les obres que exposa a Brighton el 1914. El gruix analític arriba a *The Art of Carved Sculpture*, on Parkes el presentava com un autor elegant, únic, amb un sentit decoratiu elevat, empès ocasionalment per un desig primitiu, però fonamentalment un clàssic modern⁷⁸. Trià l'obra *Jovenívoles* per acompanyar el text, de les tres més que formen part del seu arxiu, a l'AAD.

La poca atenció prestada per Parkes a l'obra de Josep Llimona o de Miquel Blay pot, certament, cridar l'atenció. Tan sols aparegueren referits a l'obra de 1921. Blay, només amb una obra del tot secundària, el *Monument a José Pedro Varela*, de 1918, a l'Uruguai⁷⁹. De Llimona en destacà els retrats en bust i les seves capacitats com a dibuixant, tot citant el *Sant Jordi triomfant*; *La Primera Comunió*; *Amor a la infància* —en la qual es detingué—; el *Monument al Dr. Robert*; alguns estudis en marbre i obra religiosa, com ara l'*Enterrament de Crist*, de Vilafranca del Penedès; el *Crist*, de Montserrat, i els projectes de Comillas; a banda de les obres fetes per a Madrid, Montevideo i Buenos Aires, sense indicar-ne més detalls⁸⁰.

El fet que Parkes considerés aquests autors com a representants de l'escultura del segle XIX explica la seva manca de centralitat en els llibres que ens ocupen. El mateix passaria amb Josep Cardona i Josep Montserrat, dels quals només se'n ressenya alguna concurrència a exposicions; del primer, les ja citades de Londres i la nacional de Madrid de 1920, i del segon, la de Brighton de 1914⁸¹. Però, per bé que són autors ja plenament del segle XX, tampoc s'entreté a analitzar detalladament l'obra d'escultors com ara Joan Pié, Innocenci Soriano-Montagut, Peresejo, Antoni Bofill, Gustau Obiols o els germans Oslé, amb plantejaments estètics que

intuïm més afins als propis de Kineton Parkes. Al fons de l'AAD s'hi conserven dues fotografies d'obres d'Esteve Monegal, vuit de Josep Duñach, quatre de Frederic Marès i tres de Joan Rebull. El cas de Duñach és interessant en aquest sentit. Hom conserva dues cartes, remeses a l'artista per l'anglès des de Londres l'abril de 1923 i el març de 1924, en què parla del projecte del tercer volum de *Sculpture of To-Day* i del seu interès en la talla directa⁸². Tots foren inclosos a *The Art of Carved Sculpture* i, per tant, és més que probable que remetessin qüestionaris omplerts a Parkes, com apuntàvem anteriorment. Tot i que l'obra en dona poca informació desenvolupada, sí que s'il·lustra amb *Pomona*, de Duñach; *Ritme*, de Marès, i *Cap de dona*, de Rebull.

Conclusions

Cal que tinguem presents les aportacions de Kineton Parkes a l'estudi de l'escultura catalana per moltes raons, però especialment per la data primigènia d'inici del seu corpus escrit i per la diversitat dels artistes analitzats, alguns dels quals romanen oblidats avui. Les publicacions que hem valorat en aquest article presenten una visió de l'escultura feta a casa nostra des d'una òptica diferent de les elaborades per autors catalans, perquè és una mirada des de fora, perquè insereix la praxi catalana en un panorama internacional, perquè es valora prenent com a fil conductor el fet nacional en l'art i perquè es construeix amb una metodologia —la del qüestionari— inusual i complexa.

El sistema dels qüestionaris, com hem raonat, fa madurar la tasca de Parkes com a historiador i respon a un desig de millorar el contingut dels seus llibres, tant pel que fa a poder establir un sistema que li permeti obtenir informació més verídica, com per poder oferir un resultat final més rigorós i aprofundit. La introducció d'aquesta metodologia representa un canvi substancial que el du des d'un treball més descriptiu i basat en l'acumulació de dades —que segurament quedava antiquat ja aleshores— fins a una manera d'entendre la recerca més innovadora i moderna. L'anàlisi comparativa dels qüestionaris conservats i de *The Art of Carved Sculpture* ha posat de manifest que foren la font per nodrir l'obra de contingut, com a mínim en el cas català. Tot sembla indicar que Kineton Parkes adreçà els seus qüestionaris als artistes catalans residents a París a la dècada de 1920 o als que hi havien residit i s'hi havien donat a conèixer. Aquest és un filtre que hem de tenir en compte, perquè afecta, innegablement, tant la tria d'escultors com la visió que en presenta.

Convé recordar aquí el grau de modernitat, sofisticació i importància estratègica en el marc europeu que Parkes atribuïa a l'escultura catalana. En l'univers de Parkes, la modernitat implicava, necessàriament, l'adequació i la participació en una escola nacional, en un moment en el qual ja s'estava articulant la transició cap a un plantejament contrari que advocava pel concepte de modernitat internacional i que hauria de triomfar en la historiografia de l'escultura anglosaxona de mitjan segle XX⁸³.

Kinton Parkes no amagà quins eren els seus criteris i les seves preferències estètiques en matèria d'escultura. Indubtablement, fou un autor conservador, però també moderat, que es mostrava obert a certes vies encetades per l'escultura experimental, sempre en el marc de l'escultura entesa com a figuració, com a representació. El ventall d'artistes catalans que proposà al seu

públic és ric, però també jeràrquic: des de Clarà i Casanovas fins als més joves, integrants de la Generació de 1917, en termes *fontbonians*. I, en abordar l'obra dels autors que troba més notables, Parkes emprava les mateixes idees i símbols que s'utilitzaven coetàniament per teoritzar el noucentisme. Els autors que més li interessaren són ensems aquells que la historiografia de l'art actual de casa nostra considera essencialment noucentistes. Malgrat que no en parla mai directament, sí que identifica els trets més característics del moviment, en part gràcies al seu coneixement de l'escultura internacional, però probablement també gràcies a la relació personal establerta amb els propis escultors protagonistes. En la seva tria d'autors, Parkes es mostrà proper a la que proposaven els autors catalans del moment, com ara Feliu Elias o Rafael Benet, però la seva visió fou sempre diferent.

* Aquest article és resultat dels projectes finançats HAR 2013-45713-P i HAR 2016-78745-P del grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona.

1. Per a un breu estat de la qüestió sobre l'escultura catalana del moment, vegeu Irene GRAS VALERO; Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciutat de Mèxic), vol. XXXIX, núm. 110, 2017, p. 127-132.

2. He consagrat a Kineton Parkes un article destinat a lectors anglòfons, en què treballava l'autor en el marc dels estudiosos de l'escultura internacional a les illes britàniques a principis del segle xx, i en el qual es presentaven algunes de les seves idees entorn de l'art espanyol, sense poder centrar-me en el català exclusivament. Vegeu RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina, «Considering national art from the distance: Kineton Parkes and his reflections on contemporary sculpture made in Spain», *Sculpture Journal* (Liverpool University Press), vol. 25, núm. 1, 2016, p. 81-100.

3. K. PARKES (1921), *Sculpture of To-Day*, Londres, Chapman and Hall Limited, 2 vols., i K. PARKES (1931), *The Art of Carved Sculpture*, Londres, Chapman and Hall Limited, 2 vols.

4. «England and Wales Census, 1871» [en línia], <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KDDN-3PL>> [Consulta: 11 febrer 2019].

5. La informació biogràfica sobre Kineton Parkes d'aquest article completa l'aportada en el meu text anterior sobre Parkes (vegeu nota al peu núm. 2) i em va ser facilitada personalment pel Sr. Ray Poole. Vegeu R. POOLE (1988), «A Man of Many Parts», *Yesterday's Town: Leek. Some Aspects of Bygone Days*, Buckingham, Barracuda Books, p. 102-110.

6. «England Births and Christenings, 1538-1975» [en línia], <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JQ1T-TZ6>> [Consulta: 11 febrer 2019].

7. «British Newspaper Archive, Family Notices» [en línia], <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QLSW-JJBY>> [Consulta: 11 febrer 2019].

8. «Suffrage Stories: The Women's Tax Resistance League And The Sad End Of Mrs Kineton Parkes» [en línia], <<https://womanandhersphere.com/2014/05/01/suffrage-stories-the-womens-tax-resistance-league-and-the-sad-end-of-mrs-kineton-parkes/>> [Consulta: 11 febrer 2019].

9. «Notes and news», *The Library World*, Londres, vol. XIV, 1912, p. 307.

10. K. PARKES (1889), *The Pre-Raphaelite Movement*, Londres, Reeves & Turner, i K. PARKES (1900), *The Sutherland Binding: A description and appreciation [...] together with an illustration in colour, and three others*, Newcastle-under-Lyne.

11. K. PARKES (1914), *Hardware*, Londres, T. Fisher Unwin.

12. K. PARKES (1929), *Mystery of Chinese Art*, Manchester, Council of the Manchester Chinese and Japanese Art Society.

13. Farem esment aquí d'una de les poques fonts recents que aborden el tema del prestigi en l'escultura del moment que ens pertoca: Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO; Irene GRAS (eds.), *Modern Sculpture and the Question of Status* (eBook), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018 [en línia], <<http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812>>. En particular, el capítol signat per Vicenç Furió i Tomas Macsotay, «Sobre el tema del prestigi en escultura: una mirada sociològica».

14. K. PARKES (1921), «The Status of Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 1, op. cit., p. 11-24.

15. K. PARKES (1921), «A World Without Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 1, op. cit., p. 9.

16. K. PARKES (1921), «The Appreciation of Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 1, op. cit., p. 229.

17. K. PARKES (1921), «The Presentation of Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 2, op. cit., p. 15-16.

18. K. PARKES (1921), «The Appreciation of Sculpture», op. cit., p. 229.

19. K. PARKES (1921), «The Status of Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 1, op. cit., p. 21.

20. Ídem, p. 22.

21. K. PARKES (1921), «The Presentation of Sculpture», op. cit., p. 3.

22. K. PARKES (1921), «The Appreciation of Sculpture», op. cit., p. 230-231.

23. Ídem, p. 232.

24. Ídem, p. 239.

25. De tots els autors catalans estudiats per Parkes, López és, definitivament, el més obscur. N'indica que nasqué a Barcelona el 1882, que féu estudis artístics nocturns i que visqué a París, on fou deixeble del rossellonès Raimon Sudre. També n'afirma que, després d'haver exposat al Salon francès, obtingué una beca de l'Ajuntament de Barcelona. Parkes també comenta que una obra de López que representava un bretó fou exposada a Madrid i després a Brighton el 1914, per bé que el nom de l'escultor no figura al catàleg de la mostra anglesa (*Catalogue of an exhibition of work by modern Spanish artists*, Brighton, Public Library, Museums and Fine Arts Galleries, 1914). Per tot l'esmentat, intuïm que es tracta del mateix López que exposa a París el 1913 i que recullen, sense segon cognom ni dades biogràfiques, S. FLAQUER, M.-T. PAGÈS i F. FONTBONA (1986), *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de Paris fins 1914* [Barcelona], Diputació de Barcelona, p. 241.

26. Els noms i els cognoms es presenten aquí amb l'ortografia normativa i per ordre d'aparició a l'obra. Sobta descobrir alguns dels noms dels escultors en català a l'original. Per l'interès que pot suscitar de cara a les hipòtesis que expliquin els mètodes de Parkes per obtenir informació biogràfica, els llistem a continuació: Josep Llimona, Enric Casanovas, Josep Monegal, Pau Gargallo i Miquel Blay.

La resta d'escultors del capítol dedicat als artífexs espanyols són: Juan José García, Gregorio Domingo, Mariano Barroso Salz, José Espinos Gisbert, Roberto Fernandez Balbuena, Alfredo de Pablos, Angel Garcia Diaz, Oscar Massa, José Martinez Solaz, Carlos Mingo, Miguel Ramos Santamaria, Rafael Vela del Castelo, Ricardo Colet, Ignacio Veloso, Luis Perinat, Elena Sorolla y Garcia, Eva Vazquez Diaz, Angel Ferrant Vasquez, Mateo Inurria, Mariano Benlliure y Gil, Ignacio Pinazo-Martinez, José Capuz,

- José Terencio Ferrer, Julio Vicente Mengual, Vicente Navarro, Joaquín Bilbao Martínez, Enrique Pérez Comendador, Juan Cristóbal, Quintín de Torre, Pedro y (de) Torre Insuza, Mateo Hernández, José Ortells, Fernando Campo Sobrino, Juan Santamarina, Juan Aduara, Ignacio López-Gómez, Jerónimo López-Salvador, Alfredo de Robledo, Francesco Mora Alonso i Ernesto do Canto, qui en realitat és portuguès.
27. El darrer capítol del volum. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», a *The Art of Carved Sculpture*, vol. 2, op. cit., p. 212-230. Parkes hi afegeix els noms catalans Mateo Hernández i Ignacio Pinazo. Els noms i els cognoms s'hi presenten en la seva ortografia normativa i per ordre d'aparició a l'obra. Aquí tots els noms surten en català, a excepció dels de Josep Clarà i Josep Duñach, que hi consten en castellà.
28. K. PARKES (1921), *Sculpture of To-Day*, vol. 2, op. cit., p. 92-129.
29. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 226.
30. Recordem el capítol que Feliu Elias consagra a aportar fonament teòric a la qüestió: F. ELIAS (1926-1928), *L'escultura Catalana Moderna*, Barcelona, Barcino, vol. 1, p. 145-160.
31. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», *Sculpture of To-Day*, vol. 2, op. cit., p. 17.
32. P.-G. KONODY i M.-H. SPIELMANN (1911), «Modern Spanish Sculpture», *Encyclopædia Britannica*, p. 514. Versió en línia: <https://en.wikisource.org/wiki/Page:EB1911_-_Volume_24.djvu/544> [Consulta: 11 febrer 2019]. Hi afegirem que la segona part d'aquesta entrada és clarament deutora de l'obra de Lafond. Vegeu P. LAFOND (1908), *La sculpture espagnole*, París, Alcide Picard, p. 289-295.
33. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 27.
34. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 215.
35. K. PARKES (1921), «The Presentation of Sculpture», op. cit., p. 4.
36. Arxiu del Museu Nacional de Catalunya, Barcelona. Fons Clarà.
- Capsa 5. Àmbit personal i familiar: llibretes de notes. 1.3/5, núm. 4.
37. F. ELIAS (1926-1928), op. cit., i R. BENET (1928), «Facetas post-rodinianas», a A. HEILMEYER, *La Escultura Moderna y Contemporánea*, Barcelona, Labor, p. 161-280.
38. J. PLA (1920), *Enric Casanovas*, Barcelona, Publicacions de *La Revista*; J. PLA (1928), *Vida de Manolo contada per ell mateix: Amb 25 gravats fora de text*, Sabadell, La Mirada, i R. JORI (1920), *Josep Clarà*, Barcelona, Publicacions de *La Revista*.
39. F. ELIAS (1926-1928), vol. 1, op. cit., p. 14.
40. Traducció sense signar apareguda dividida en tres números: «Catalunya enfora: Els nostres escultors a l'estranger. Josep Clarà [sic]», *La Publicidad* (Barcelona), 3 de març de 1922 (tarda), núm. 625, p. 1; «Catalunya enfora: Els escultors Llimona, Casanovas i Hugué», *La Publicidad* (Barcelona), 8 de març 1922 (tarda), núm. 629, p. 1, i «Catalunya enfora: La nostra escultura moderna. III», *La Publicidad* (Barcelona), 16 de març de 1922 (tarda), núm. 636, p. 1. Pel que fa a *The Art of Carved Sculpture*, també se n'informa. Vegeu ZENON (1931), «Arte y letras. Una obra sobre escultura moderna. La escuela catalana (II y último)», *Diario de Barcelona* (Barcelona), 27 de desembre; informació que recull M.-I. MARÍN SILVESTRE (2014), *Josep Duñach: L'escultor i el seu temps*, Barcelona, MEAM.
41. M. DIEULAFOY (1913), *Histoire générale de l'art: Espagne et Portugal*, París, Librairie Hachette, citat a R. BENET (1928), op. cit.
42. K. PARKES, «The Materials of Sculpture», a *Sculpture of To-Day*, vol. 1, p. 26; F. ELIAS (1926-1928), op. cit., vol. 2, p. 170-171, i R. BENET (1928), op. cit., p. 163-167, 173-174.
43. R. BENET (1928), op. cit., p. 189.
44. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 17-18.
45. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 225.
46. Ídem, p. 226.
47. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 18.
48. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., 224.
49. El cas més significatiu és el de Josep Cardona i Furró, que repeteix tres vegades. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 28, 29 i 39. Al mateix capítol també hi trobem repetits Enric Casanovas (Enric Casanova / Henri Casanova-Roy), Carlos Mingo i Luis (de) Perinat y Terry.
50. *Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy of Arts*, Londres [1920]; *Exhibition of Spanish paintings at the Royal Academy, 1920-21: illustrations* [Londres] [1920].
51. El cas més evident és el de Mateo Inurria.
52. La selecció d'obres varià en funció de l'exposició. Vegeu *Catalogue of an exhibition of work by modern Spanish artists*, op. cit.; *Exhibition of Modern Spanish Art, under the Patronage of Their Majesties the King and Queen of Spain in Aid of The Prince of Wales' National Relief Fund. October to December, 1914*, Londres, 1914.
53. Palès als seus escrits, conservats al MNAC i difosos en diverses publicacions. Vegeu, entre d'altres, B. BASSEGODA i HUGAS (1995), «Els manuscrits i l'epistolari de Josep Clarà: Proposta d'antologia», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), 9, p. 23-68; Clarà escultor, Barcelona, MNAC, 1997; E. VÁZQUEZ et al. (2001), *Josep Clarà i els anys de París, 1900-1931: L'ànima vibrant*, Sabadell, Museu de Sabadell; Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO et al., *Al taller de Clarà. Els guixos d'un escultor irrepètible*, Barcelona, Museu de la Garrotxa d'Olot; Fundació de les Arts i els Artistes, 2016.
54. Hi consten un total de 62 fotografies de diferents obres de Josep Clarà. Fons consultable en línia: <<http://collections.vam.ac.uk/search>>.
55. A K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 224. Hi surt també *Juventut*.
56. A. BASLER (1928), *La sculpture moderne en France*, París, Les Editions G. Cres & Cie.
57. F. ELIAS (1926-1928), op. cit., vol. 1, p. 172-173 i vol. 2, p. 55-56.

58. Ídem, vol. 1, p. 175 i vol. 2, p. 51-53.
59. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 213.
60. Ídem, p. 214-215, i K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 24.
61. K. PARKES (1932), «The new work by Enric Casanovas», *Apollo* (Londres), vol. 16, núm. 91, juliol.
62. Publicada a l'antologia de T. CAMPS i S. PORTELL (eds.) (2015), *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas*, Bellaterra, UAB (Memòria Artium), p. 336-337.
63. Hi consten 31 imatges amb obra de Casanovas. Fons consultable en línia: <<http://collections.vam.ac.uk/search>> [Consulta: 11 febrer 2019].
64. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 25. Hi afegirem que les dues imatges de Casanovas que Parkes tria per il·lustrar els seus llibres figuren ja a la publicació de Josep Pla.
65. J. COSTA (1921), *Modeleurs et tailleurs de pierre: Nos traditions*, París, La Douce France.
66. Es conserven 315 qüestionaris a l'Archive of Art and Design del Victoria and Albert Museum, a Londres (AAD) (AAD 12/1-1990 - AAD 12/316-1990).
67. Àustria, Argentina, Bèlgica, Gran Bretanya, Irlanda, Txecoslovàquia, Dinamarca, Finlàndia, França, Hongria, Islàndia, Itàlia, Lituània, Noruega, Polònia, Rússia, Suècia, Suïssa, Estats Units d'Amèrica i Westfàlia.
68. 12/263-1990 - 12/266-1990, AAD.
69. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 223.
70. K. PARKES (1925), «The Art of a Catalan», *The Graphic* (Londres), 19 setembre, p. 458.
71. Fons consultable en línia: <<http://collections.vam.ac.uk/search>> [Consulta: 11 febrer 2019].
72. I. DOMÈNECH (2011), «La tècnica: El coneixement dels materials i la talla directa», a *Pere Jou, escultor*, Sitges, Ajuntament de Sitges, p. 36-39.
73. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 228-230.
74. K. PARKES (1928), «Pablo Gargallo», *Artwork: An illustrated quarterly of Arts and Crafts* (Londres), vol. 5, núm. 15, tardor, p. 150-152.
75. F. ELIAS (1926-1928), op. cit., vol. 1, p. 95-96.
76. R. BENET (1928), op. cit., p. 187-189.
77. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 26.
78. K. PARKES (1931), «Dictation of Material and Place: The Catalan Artists», op. cit., p. 221-223.
79. K. PARKES (1921), «The Spanish Sculptors», op. cit., p. 31.
80. Ídem, p. 22-23.
81. *Ibidem*, p. 28-29.
82. M.-I. MARÍN SILVESTRE (2014), op. cit., p. 73 i 76.
83. R.-H. WILENSKI (1932), *The Meaning of Modern Sculpture*, Nova York, Frederick A. Stokes, i H. READ (1956), *The art of Sculpture*, Nova York, Pantheon.