



JOSEP LLIMONA. DE L'ESCULTURA A LA BELLESA.

Sergi Soldevila Carrera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

3 FORMACIÓ

3.1 La infantesa

D'aquesta època primerenca n'ha arribat el testimoni del propi Llimona gràcies a l'entrevista de Miquel Duran abans citada.

«Vaig anar a estudi — solia contar l'escultor- a l'escola que el senyor Càndid Antiga tenia en el lloc on hi havia l'edifici del Foment del Treball Nacional, a la plaça de Santa Anna, bona escola i de molta anomenada.

*Vaig començar a dibuixar per intuïció. A casa, a l'escola, dibuixava tot el que tenia al davant. Era un desfici. El dibuix em sortia de la punta del llapis, gairebé inconscientment. Els meus dibuixos eren admirats i sol·licitats pels nois de l'escola. Vaig arribar a treure'n profit. Els rifava a tantes plomes el número. Les plomes eren la nostra moneda de canvi. La meva especialitat eren els cavalls i les auques. I en posava jo mateix els rodolins.»*¹⁶

«Els primers estudis seriosos de dibuix els vaig fer als nou anys, a casa del pintor Frederic Trias. Aquest, que era amic del meu pare, li digué un dia que li semblava que jo tenia afició i disposició per al dibuix i li suggerí la conveniència que anés a dibuixar a casa seva durant les vacances.

Es curiós de recordar el fet que la major part d'aquestes lliçons de dibuix me les donava el qui després fou il·lustre jurisconsult i catedràtic de Dret. En Joan de Deu Trias i Giró, fill del pintor Frederic Trias, qui tenia pocs anys més que jo. Així puc dir que

¹⁶ Pla 1971

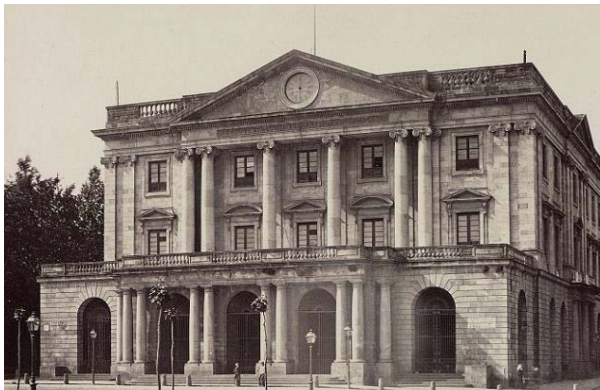
aquests, l'avi i el pare dels Trias de Bes, foren els meus primers mestres de dibuix.»¹⁷

«El gust de l'escultura em sortí també de raig. A dotze o tretze anys vaig començar a fer coses amb fang i amb cera. Recordo que m'agradava molt d'anar a funerals perquè em quedava les candeles i amb la cera feia petites escultures. Modelava crucifixos. El problema no era, potser, gens vulgar. Com que la meva afició als cavalls persistia, modelava també cavalls.»¹⁸

Crucifixos i cavalls, unes aficions que en aquells moments segur que no imaginaria que el durien a fer-ne de les més reeixides de l'art català.

Per explicar-ne aquests fets Pla en deia; “ Una vocació és el gust i la cosa fàcil de la vida i al mateix temps el seu esclavatge. Per a intentar explicar aquests fets és tan absurd com voler agafar una flama amb unes pinces. Josep Llimona portava l'escultura a la massa de la sang. Li sortí, literalment, de les mans.”¹⁹

3.2 La primera formació escultòrica. La Llotja.



3.2.1 La Llotja. Centre d'art.

Josep Llimona va estudiar dibuix a Llotja, sota el mestratge de Claudi

fig. 20 La Llotja. Del 1802 a mitjans del SXX va ser ocupada per l'Escola de Belles Arts. (J.Laurent / Biblioteca Digital Hispánica)

¹⁷ La Veu de Catalunya, 23 de Febrer 1930. *Les coses i els homes de Catalunya. L'escultor Josep Llimona.*

¹⁸ Pla 1971

¹⁹ Pla 1971

Lorenzale i Martí i Alsina; i l'escultura amb els Vallmitjana i R. Nobàs.²⁰



fig. 21 Crist jacent, 1869. Agapit Vallmitjana Barbany (1833-1905)

curiosíssim, lligat amb els pàlpits del temps, atent a l'especulació que es feia llavors en matèria d'art.»²¹

«El germà petit, Josep, entrà a Llotja a catorze anys i passà simultàniament, primer pel taller dels germans Vallmitjana— que es trobaven llavors en el punt més alt de la seva anomenada —, i, després, pel de Rossend Nobàs, artista

Què representava estudiar a Llotja? Què s'hi ensenyava? Sota quina estètica artística s'instruïa als estudiants?

3.2.2 Funcionament de l'entitat i tendència artística.

L'any 1844 es va crear la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona, amb la finalitat de fer un inventari amb tots els monuments, edificis i objectes artístics que mereixien ser estudiats i catalogats. Pau Piferrer, Manuel de Bofarull, Pròsper de Bofarull, Ramon Muns i Joan Cortada van formar part de la primera comissió, a la qual es van unir després, Pau Milà, Claudi Lorenzale i Josep de Manjarrés. I és que els historiadors catalans van adonar-se que l'Edat Mitjana havia representat per a Catalunya un període gloriós, la qual cosa va generar la creació d'un paral·lelisme entre esperit nacional i medievalisme.²²

Poc a poc l'Escola de Llotja s'hi va anar adaptant, i és que de fet, el Romanticisme

²⁰ Manuscrit "Joan Llimona, Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet", p. 9.

²¹ Relata Barrau. Pla 1971.

²² Plà i M. 2015.



*fig. 22 Rafael de Casanova amb la bandera de Santa Eulàlia, 1885.
Rossend Nobàs (1849-1891)*

oficial a Catalunya va contribuir a “la descoberta i la mitificació de noves temàtiques expressades tanmateix amb un llenguatge plàstic plenament tributari de la tradició acadèmica”²³. De fet, alguns dels natzarens catalans formats a Roma, posteriorment exercirien com a professors de Llotja. Això no vol dir que esdevingués una escola amb sistemes d’ensenyament avançats i modèlics: “Va canviar el contingut, no la forma, perquè les noves temàtiques van adaptar-se al llenguatge plàstic tradicional, i ben aviat va prendre tant un caràcter d’oficialitat i academicisme com l’estil anterior”²⁴.

En el cas de l’escultura, tant a Espanya com a la resta de països europeus, va mantenir-se molt subjecte als ideals clàssics. En la pintura l’academicisme neoclàssic havia esdevingut una moda passatgera, ja que tenia poc a veure amb la veritable pintura grega o romana, però l’escultura, en canvi, sí depenia estretament del coneixement d’aquells models. A més,

cal tenir en compte que la formació de l’escultor estava sotmesa a esquemes acadèmics més rígids. Això, però, no va significar la impossibilitat de la nova sensibilitat per expressar-se a través de l’escultura, que ho faria per mitjà d’emfatitzar allò expressiu i particular en els rostres, de l’aparició de personatges d’altres èpoques històriques, d’utilitzar arguments exemplificants, de vulgaritzar els cànons clàssics i d’incorporar progressivament el verisme.²⁵

²³ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 101.

²⁴ V. DURÁ, *La diàspora espanyola...*, 1999, p. 80.

²⁵ Plà i M. 2015.

3.2.2.1 Els formadors natzarens de la Llotja.

«D'altra banda, cal recordar que contemporàniament l'ensenyament oficial a l'Escola de Belles Arts de la Llotja encara persistia en un romanticisme nazarè més o menys esquivat des de dins per homes com Martí Alsina, els quals, tanmateix, no podien canviar oficialment els mètodes anacrònics com el de la còpia de làmines, no substituït de dret pel de còpia d'objectes tridimensionals fins a la reforma educativa del 1900, implantada finalment el 1902.»²⁶



fig. 23 *Italia y Germania*,
1811/1828. Johann Friedrich
Overbeck (1789–1869)

Veiem coincidir a Plà i Montoro i a Fontbona en que l'aire que respirava la Llotja era el d'un romanticisme nazarè donat pels professors que hi ensenyaven, on es comptava amb la figura central de Claudio Lorenzale, gran exponent d'aquest moviment a Catalunya.

La definició de la Gran Enciclopèdia Catalana diu que; "El natzarenisme és un moviment artístic fundat al començament del segle XIX per artistes alemanys a Viena i Roma. El llenguatge artístic és fortament influenciat pel neoclassicisme lineal de David."²⁷ Com s'arriba d'aquí al natzarenisme català, com es va produir?

Amb les convulsions històriques i socials de principis del segle XIX van provocar l'enyorança pels temps passats i la restauració de l'esperit nacional i en aquesta restauració, els natzarens alemanys van ser el moviment pictòric que més propagació va tenir.

Els pintors autòctons es van inspirar en aquests natzarens alemanys i els puristes italians. Aquest apropament es va iniciar gràcies ja que molts artistes catalans

²⁶ Fontbona 1975. Leopoldo Soler y Pérez, *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona, su historia y estado actual (1775-1910)*, inclòs a la memòria del curs 1924-25, ps. 79-80.

²⁷ *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana SA, Barcelona, 1977

disposaren de la possibilitat de rebre formació acadèmica a Roma gràcies als ajuts oferts per la Junta Particular de Comerç de Barcelona.

Quan van viatjar a Roma, entre el 1833 i el 1845, van conèixer Johann Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi o Pietro Tenerani i van adoptar-ne els pressupostos estètics i ideològics.



*fig. 24 Origen de l'escut del comtat de Barcelona
1843/1844. Claudi Lorenzale (1815-1889)*

L'adhesió al moviment es traspuava en les obres. Es van decantar pel dibuix i la línia davant del color i pels temes històrics i religiosos. A més, l'actitud era continguda i mostraven predilecció per les representacions del primitivisme italià.

Un dels autors més destacats i més fidels al moviment nazarista va ser Claudi Lorenzale i Sugrañes (Barcelona, 1815-1889). Lorenzale era pintor i professor i va tenir una gran influència en l'àmbit artístic oficial català. Va ser l'autor del quadre més emblemàtic del moviment, intítulat Origen de l'escut del comtat de Barcelona.

Un altre artista emblemàtic i professor de la Llotja va ser Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810 - Barcelona, 1883), que va deixar com a llegat molts dels dibuixos que va realitzar a Itàlia. Milà i Fontanals va tenir un paper cabdal com a teòric i difusor del moviment i va ser un gran defensor de la modernització de l'ensenyament.²⁸

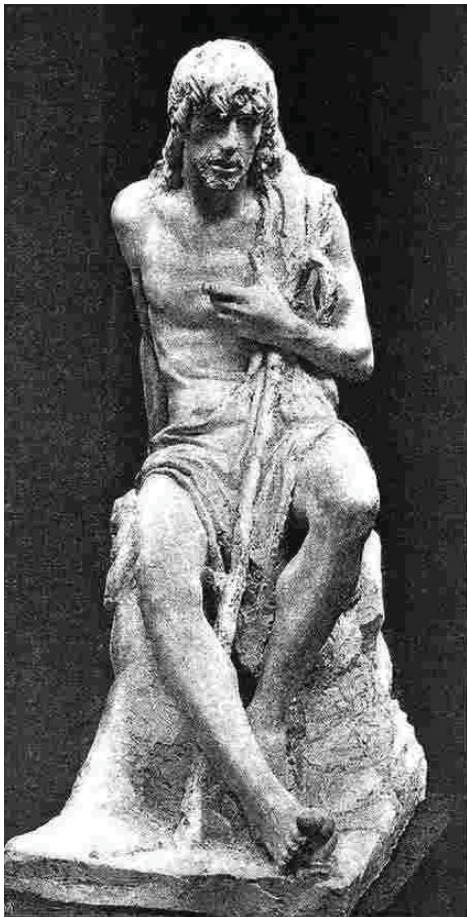
3.3 Roma.

²⁸ *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana SA, Barcelona, 1977.

«Quan vaig prendre part en les oposicions per a la pensió a Roma, tenia 16 anys. Hi prengueren part setze opositors i quedaren deu finalistes. Entre ells, Clarassó, Campeny, Montserrat, Alentorn i Ferrer. El tema de l'escultura era "El fill pròdig". Vàrem treballar a Llotja durant dos mesos, tancats cadascú en un lloc diferent.»

El jurat era format pels escultors Nobàs, Vallmitjana i Roig; els pintors Lorenzale, Martí i Alsina Caba i el crític d'art Miquel i Badía.²⁹

La pensió comportava realitzar tres obres; un bust, un relleu i una estàtua. A l'acabament del terme, Josep Llimona transmeté a l'Ajuntament de Barcelona les tres obres a què la pensió l'obligava. El bust fou el d'un emperador, un Viteli, per al qual li



serví de model un carnisser de Roma, gras i apoplètic.³⁰ Aquesta escultura, que és plena i magnífica, es fongué en bronze. A l'igual que el relleu, còpia d'un relleu romà, ambdues peces es conserven en el magatzem del MNAC. L'estàtua fou l'esbós de l'estàtua eqüestre de Ramon Berenguer el Gran. Aquesta obra produí tanta satisfacció, que la pensió li fou prorrogada dos anys més.

La pensió era magra. Dos anys: 3.600 pessetes. Resulta un duro diari mal comptat, que

fig. 25 El fill pròdig, 1879. (Il·lustración Artística 1886, n.231)

²⁹ La Veu de Catalunya, 23 de Febrer 1930. *Les coses i els homes de catalunya. L'escultor Josep Llimona.*

³⁰ Pla 1971.

repartit entre els dos pensionats fa a penes deu rals diaris.³¹

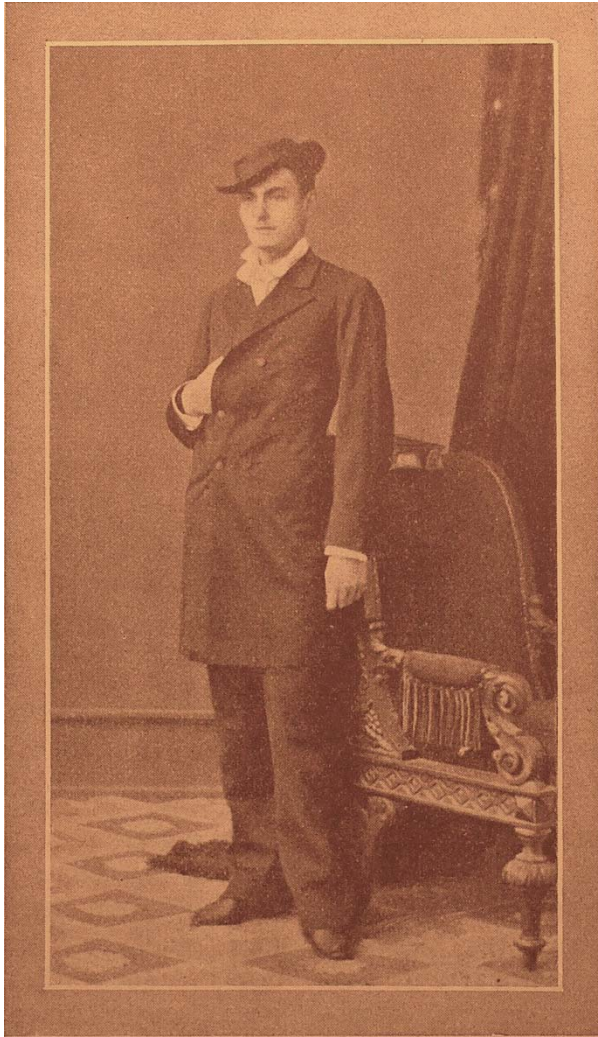


fig. 26 Josep Llimona fotografiat a Roma l'any 1882.
(D'ací d'allà, 7 de Juliol 1920)

Quan arribaren a Roma, se serviren, primer, del taller del pintor Enric Serra, que aquest no utilitzava per trobar-se malalt. Després llogaren un taller propi que ja no deixaren fins al seu retorn. Estava situat en un edifici fet exprés per a tallers, que un resident suís havia construït dintre del recinte de la seva vil·la, la vil·la Strollfern, veïna de la Borghese. El seu panorama urbà fou la Piazza del Popolo, la via del Ba-huino, via Condotti) on hi havia ja el cafè del Greco i la plaça d'Espanya.³²

Ha escrit Rafael Benet — trobaren una Roma napolitana. És exacte. L'última forma del geni de Roma havia estat el barroc. Però la força — àdhuc la miserable força del barroc — era acabada, exhausta. El Romanticisme havia passat sense deixar rastre.

No quedava a Itàlia més que una forma d'art nacional: l'habilitat, la facilitat de Nàpols. Roma, en els seus moments de decadència, es lliura a les delícies de Nàpols. Les nacionalitza, passant-les per les tavernes del Trastevere, adaptant-les, ara, a una concepció burgesa de les deliquescències de Capua. El gran pintor de Roma del moment és Fortuny, el Fortuny més

³¹ Pla 1971. Més endavant Pla escriu al respecte: "la seva mateixa pobresa els desplaçà de les discussions absurdes i de les admiracions gratuïtes. De vegades és una avantatge no poder anar moltes hores al cafè i haver-se de limitar a l'estricta videta de l'ofici."

³² Pla 1971.

*superficialment fascinator i brillant.*³³

*Josep féu diversos viatges— Nàpols, conegué Pompeia i en general la Campania. Visità el museu grec de Nàpols. També sembla que visità Torí, almenys una vegada. A més de l'execució de les obres exigides per la pensió Fortuny, realitzà una gran quantitat de dibuixos que ningú no sap on han anat a parar.*³⁴

3.3.1 L'escola de dibuix a Roma.

Tot i que no s'han conservat els llibres de matrícules, és pràcticament segur que tots els joves artistes que van arribar a Roma per perfeccionar-se van passar algun temps aprenent dibuix o modelat en la *'Accademia Nazionale Di San Luca'*.³⁵

Aquí els artistes es reunien principalment per a copiar del nu, tot i que també s'aprenien plecs. Hi havia dos tipus de classes diferents, així els alumnes primer començaven amb l'estudi del guix, i més endavant, quan havien adquirit el nivell adequat, passaven al modelat del nu.³⁶

3.3.2 Passió per l'ofici. El secret de l'aprenentatge tècnic.

*«A les escoles que freqüentà a Barcelona i concretament a Llotja, tingué la sort de trobar-hi una disciplina escolar molt més indispensable del que hom pugui creure. «Per això ell associà la seva intuïció artística al mètode», ha escrit Benet. A l'ofici. És exactíssim.»*³⁷

L'ofici, la paraula que descriu l'experiència en el treball artístic. En l'època d'aprenentatge ofici significarà, a l'inici, dibuix, dibuix i més dibuix. És la base per a tot

³³ Pla 1971.

³⁴ Pla 1971.

³⁵ Plà i M. 2015.

³⁶ Plà i M. 2015.

³⁷ Pla 1971

el que ve després. Rodin li explicava perfectament aquest concepte al seu amic Paul Gsell en les converses que van mantenir.

«El oficio es sin duda sólo un medio. Pero el artista que lo descuida no llegará nunca a , su objetivo, que es la interpretación del sentimiento, de la idea. Le pasará a este artista lo que a un caballero que se olvidara de dar avena a su montura.

Es demasiado evidente que si falla el dibujo, si el color es falso, la más intensa de las emociones no podrá expresarse. Las incorrecciones anatómicas harán reír cuando el artista quisiera ser conmovedor. Es la desgracia en la que hoy caen muchos artistas jóvenes. Como no han hecho estudios serios, su falta de habilidad les traiciona a cada momento. Sus intenciones son buenas, pero un brazo demasiado corto, una pierna zamba, una perspectiva inexacta repelen a los espectadores.

Y es que ninguna inspiración súbita podría reemplazar el largo trabajo indispensable para dar a los ojos el conocimiento de las formas y de las proporciones, y para hacer la mano dócil a todas las órdenes del sentimiento.

Y cuando yo digo que el oficio debe pasar desapercibido, mi idea no es en absoluto que el artista deba prescindir de la ciencia.

Muy al contrario, es preciso poseer una técnica consumada para disimular lo que se sabe. (...)

Pero la gran dificultad y la cumbre del arte es dibujar, pintar y escribir con naturalidad y sencillez.

Acaba usted de ver una pintura, acaba de leer una página; no se ha fijado ni en el dibujo, ni en el color ni en el estilo, pero está usted emocionado hasta lo más profundo de su corazón. No tema equivocarse: el dibujo, el color y el estilo son de una técnica perfecta.»³⁸

L'ofici havia de dotar als artistes de la capacitat de poder traduir al llenç o al fang allò que l'artista tenia al cap però sembla que els artistes que en aquella època estudiaven a Roma estaven absolutament desorientats. Malgrat tot, treballaven i aprenien molt l'ofici. Després de tot, l'Acadèmia havia conservat a través del temps,

³⁸ Rodin 2000.

unes quantes fórmules més o menys deixatades; i això era l'ànima que aguantava les arts dels romano-barcelonins i era el gran instint el que –com en tots els temps- havia salvat uns quants artistes.³⁹

«Vida de taller. Treballen. Cap al tard concorren a una acadèmia lliure que un antic model de Fortuny anomenat Gigi ha instal·lat en uns baixos de la via Margutta. Per deu lires mensuals, tenen quatre hores de model que els Llimona aprofiten àvidament.»⁴⁰
D'això se'n diu, voluntat d'aprendre l'ofici.

3.3.3 Desorientació artística i teològica.

«Els Llimona, sobretot, sembla que visqueren molt aquest ambient de “tot tant se me'n dóna; la qüestió és treballar i fora”. Amb el temps els germans Llimona feren reaccionar el seu esperit crític, però, en l'època de la formació, no tenien gaires preocupacions d'aquesta mena.»⁴¹

Aquesta vida de Roma fou, en definitiva, una videta. Molts pocs anys abans, Fortuny havia escrit en els seus papers: “Roma és un amplíssim cementiri visitat per estrangers.” Els Llimona no feren ni la vida dels estrangers ni la de la burgesia italiana naixent. Com a pensionats feren aproximadament la vida d'uns obrers que no van a jornal. Molta feina — en el sentit estricte de la paraula —, possibilitats econòmiques modestíssimes, rendiment cert.

Per això, Rafael Benet, ha pogut escriure una mica consirós i trist: “La despreocupació estètica havia conduït els germans Llimona vers la despreocupació religiosa i moral. Aquells joves barcelonins, lluny dels ulls paternals, entre companys que per estar a la page feien burla de tot allò diví, acabaren per oblidar les ensenyances

³⁹ Manuscrit “Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet”, p. 9.

⁴⁰ Pla 1971.

⁴¹ Pla 1971.

*crístianes. Els Llimona visqueren a Roma i no veieren el Sant Pare.*⁴²

Sobta llegir aquestes paraules sabent l'important pes que la religió va tenir anys després sobretot en el germà Joan Llimona, pilar importantíssim en la vida de Josep.

*Si bé la despreocupació religiosa va ser total, la desorientació artística els venia donada per tot els referents que els envoltaven: Els professors —em digué un dia l'escultor— ens havien ensenyat el gòtic. La nostra complexió sensible era semblant. El cor se me n'anava cap a Donatello. A Roma, però, descobríem el Capitoli i el Renaixement. Voleu creure que davant de la realitat de cada dia trobàvem aquestes coses massa desproporcionades, d'una excessiva grandiositat? Admiràvem certament Miquel Àngel, però quan el tinguérem davant dels ulls creguérem que era una cosa fora de mida, extraordinària, específicament genial. Hi hagué moments que el desori mental fou tan fort, que no creguérem en res: ni en el gòtic, ni en el renaixement, ni en el barroc. El contacte directe amb Roma ens hi ajudava.*⁴³

Barrau exposa una frase de Llimona molt interessant pel contingut que amaga l'adjectiu emprat: «Anys més tard, després de l'esforç que féu Josep Llimona per esdevenir un voluptuós, em digué un dia: “El Bernini és un gran escultor però és massa pornogràfic”».

⁴² Pla 1971.

⁴³ Pla 1971.



fig. 27 *El rapto de Proserpina* 1621-1622, *Galería Borghese, Roma*. Gian Lorenzo Bernini

Literalment es podria referir a la carnalitat de “El rapte de Proserpina” o la expressió manifesta de “l’extasi de la beata Ludovica Albertoni”, però escultòricament pot ser un adjectiu pejoratiu que ens parli del rebuig que ja podria sentir Llimona per a l’exageració en l’escultura. Tant de la forma volumètrica, “Font dels quatre rius”, com de retorçat carregament de les composicions i el barroquisme en els detalls, “Neptú i el tritó”. Afegiria encara més, a la història de l’art ningú no ha portat tant al límit el marbre com a material escultòric. Les teles, els rínxols dels cabells, les fulles que creixen dels dits de la seva Dafne, són d’una exageració tècnica que comparant-la amb els traspassos de les superfícies de les figures de Llimona en serien d’antagònic pensament en l’elaboració d’escultura figurativa.

Més endavant continua dient: “Allò que pensaven trobar-hi, no ho trobaren pas. Per altra part, qualsevol preocupació per l’antic o el Renaixement, hauria estat tingut per un moviment desplaçat. Aquestes coses eren considerades meres preocupacions arqueològiques, estranyes manies universitàries, Els museus — els pocs que hi havia — eren una simple càrrega del pressupost de la ‘Publica Instruzione’ i les col·leccions particulars, de tan llunyanes, eren pràcticament inassequibles.”⁴⁴

Barrau coneixia bé Llimona i el tingué molt a prop a la seva tornada. En feia la següent reflexió:

«La meva modesta i personal impressió és que el senyor Llimona tornà d’Itàlia molt escèptic, lleugerament desenganyat, no solament sobre l’escultura, sinó sobre moltes coses de la vida i de l’art. Només l’escolaritat voluntària o crítica és satisfactòria, i a Roma la confusió havia estat general. El contrast entre la realitat immediata i les obres del passat havia estat punyent. És un estat d’esperit una mica leopardià. ‘Vedo le mure e gli archi — ma la glòria non vedo’ (Veig les parets i arcs - però no veig la glòria). Havent trobat la buidor absoluta en el lloc de l’escolaritat, no féu altra cosa que reinventar. Fou

⁴⁴ Pla 1971.

l'ofici el que el salvà.»⁴⁵



fig. 28 *La derelitta*, 1893.

Domenico Trentacoste (1859-1933)

3.3.4 París nou centre de l'art.

«Ni Barcelona ni Roma, eren en aquell moment propícies per a estructurar intel·ligències d'artista. Banalitat, anecdotisme, darreres però apreciables deixalles acadèmiques, convencionalisme i manca d'inquietud eren les característiques del moment en aquella Roma que ni vivia gaire dels seus records.

En el mateix moment, a França, la gran pintura es desenrotllava amb una normalitat i puixança extraordinàries. Els grans mestres de l'Impressionisme, però, ignorats d'aquella joventut que, com a única condició exterior al do natural, podia mostrar l'arma més poderosa del que puguem imaginar-nos: la d'un ensenyament artístic molt més complert que el nostre malgrat aquelles acadèmies d'aleshores fossin un trist reflex d'aquelles escoles oficials del XVIII i del temps de Jacques Louis David.»⁴⁶

Ens hem de posar al cas que els mateixos artistes italians que tenien tot l'art del renaixement i el barroc al seu abast, pensaven ja en les noves maneres de fer i pensar a França, i això passava al mateix temps que els Llimona arribaven a Roma. Per posar un exemple en l'escultura tenim l'escultor sicilià Domenico Trentacoste — que tingué en el seu temps a Itàlia un volum de significació com el que tingué Llimona aquí — i es traslladava, esgotades totes les possibilitats, de Roma a París, per prosseguir, al costat de Rodin, una carrera molt apreciada. *“Quan els nostres pensionats arribaven a Itàlia, els italians en marxaven”* (Pla 1971)⁴⁷

⁴⁵ Pla 1971

⁴⁶ Manuscrit *“Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet”*, p. 9-10.

⁴⁷ Pla 1971.