

ESCULTURES PÚBLIQUES DEL CONCURS DE LA PLAÇA DE CATALUNYA DE BARCELONA DE 1927

Teories de conservació d'escultura en pedra a l'exterior al segle XX i pràctiques de manteniment actuals de la ciutat de Barcelona



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Núria Barreto Conesa

Grau d'Història de l'Art

Treball Final de Grau

Tutora: Esther Alsina Galofré

Curs 2024-2025

Collage creat a partir de dues fotografies de l'escultura *Fertilitat* de Josep Clarà, situada als Jardins de Miramar (1929). A l'esquerra, fotografia extreta de la fototeca de l'Arxiu Mas de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH). A la dreta, fotografia d'elaboració pròpia.

Resum

El maig de 1927 es va constituir un jurat artístic que va convocar un concurs restringit per decorar la plaça de Catalunya de Barcelona com a culminació del seu prolongat procés d'urbanització. Van ser convidats nombrosos artistes reconeguts del cercle artístic català, conformant un dels conjunts més grans d'art públic de Barcelona. Aquest TFG pretén centrar-se en el conjunt de les setze escultures exemptes en pedra que inicialment havien de coronar un temple decoratiu, finalment desestimat, situat al fons de la plaça. S'estudien aquestes obres dins del seu context històric i artístic, tot fent un estudi introductori sobre les teories de la conservació d'escultura pública en pedra al llarg del segle XX. Es revisen les polítiques patrimonials vigents a la ciutat de Barcelona i la seva relació amb l'estat de conservació actual de les escultures. Per completar l'anàlisi, s'han elaborat unes fitxes tècniques que aporten informació detallada sobre el seu estat de conservació i les principals problemàtiques detectades.

Paraules clau: escultura pública, Barcelona, conservació, patrimoni, plaça de Catalunya, segle XX.

Abstract

In May 1927, an artistic jury was established to launch a restricted competition aimed at decorating Plaça de Catalunya in Barcelona, marking the culmination of its lengthy urban development process. Numerous renowned artists from the Catalan art scene were invited, resulting in one of the largest public art ensembles in the city. This undergraduate thesis focuses on the group of sixteen freestanding stone sculptures that were originally intended to crown a decorative pavilion—ultimately never built—located at the rear of the square. The study examines these works within their historical and artistic context and includes an introductory analysis of twentieth-century theories on the conservation of public stone sculpture. It also reviews the current heritage policies in place in Barcelona and their connection to the sculptures' present conservation state. To complete the analysis, technical reports have been prepared, providing detailed information on the sculptures' condition and the main conservation issues identified.

Keywords: public sculpture, Barcelona, conservation, heritage, plaça de Catalunya, twentieth century.

Índex

1. Introducció	4
1.1. Presentació	4
1.2. Objectius	7
1.3. Metodologia	8
1.4. Estructura	9
1.5. Contribució als objectius de desenvolupament sostenible (ODS)	10
2. Estat de la qüestió	11
3. Origen de les setze escultures del concurs de la plaça de Catalunya	14
3.1. Concursos d'escultura pública al segle XX	14
3.1.1. Ciutats europees	15
3.1.2. Ciutats espanyoles	17
3.2. Concurs d'escultura a Barcelona, 1927	19
3.2.1. Plaça de Catalunya	19
3.2.2. Bases del concurs	20
3.2.3. Obres guanyadores	22
4. Criteris de conservació d'escultura pública en pedra al segle XX: Influències europees i aplicació en l'àmbit espanyol	23
4.1. Teories de Cesare Brandi (1906-1988)	24
4.2. Les Cartes del Restauro italianes	26
4.3. Criteris i normatives nacionals	28
5. Anàlisi i seguiment de les escultures en pedra del concurs de la plaça de Catalunya	32
5.1. Protecció del Patrimoni a Barcelona al segle XXI.	34
5.2. Anàlisi, seguiment i fitxes tècniques de conservació	37
5.2.1. Escultures de la plaça de Catalunya	37
5.2.2. Escultures ubicades a altres llocs de la ciutat	48
6. Conclusions	54
7. Bibliografia	57
8. Annex	65
8.1. Fitxes tècniques de conservació	65

1. Introducció

1.1. Presentació

El treball que presento a continuació sota el títol *Escultures públiques del concurs de la plaça de Catalunya de Barcelona de 1927. Teories de conservació d'escultura en pedra a l'exterior del segle XX i pràctiques de manteniment actuals de la ciutat de Barcelona*, sorgeix de la voluntat de voler aprofundir en el coneixement de la història i la conservació i restauració del patrimoni que habita casa nostra. Com a estudiant dels graus en Història de l'Art i en Conservació i Restauració dels Béns Culturals a la Universitat de Barcelona, em semblava atractiu fer un treball on pogués combinar ambdues disciplines. Al començament, em van sorgir un seguit d'idees que vaig proposar a la professora i tutora d'aquest TFG, des de la conservació dels mosaics de la Basílica de San Marco, a Venècia, fins a la conservació de les escultures realitzades per a l'Exposició Internacional del 1929, a la zona de Montjuïc. En un inici, aquesta darrera proposta va ser la que vaig decidir emprendre com a tema per al meu treball, però, davant la complicació per trobar bibliografia concreta sobre les dites escultures -moltes d'elles van ser destruïdes en finalitzar l'Exposició- vaig decidir emprendre un altre camí. Així doncs, la idea definitiva es va centrar en l'estudi de la conservació del conjunt de setze escultures exemptes en pedra, creades arran del concurs d'ornamentació i escultura convocat l'any 1927 per decorar la plaça de Catalunya de Barcelona.

La idea de realitzar un estudi introductori sobre la conservació de l'escultura pública en pedra a través del cas del conjunt escultòric resultant del concurs per a la plaça de Catalunya de Barcelona (1927) sorgeix del meu interès envers la conservació de l'obra d'art a l'exterior, ja que són obres que, a diferència de les situades en espais tancats (sobretot museus), pateixen les alteracions causades pels factors naturals i antropogènics. Aquests són quasi impossibles de controlar (temperatura, humitat relativa, contaminació atmosfèrica, etc.) i ocasionen el deteriorament accelerat i continu del material de les obres exposades a tals condicions.

Les escultures que havien d'ornamentar la plaça de Catalunya van ser fetes arran d'un concurs restringit de l'any 1927 i convocat per l'Ajuntament de Barcelona, a través de la formació d'un jurat artístic. Es van realitzar un total de trenta-quatre obres, entre estàtues i conjunts escultòrics, de les quals setze estàtues anirien col·locades al fons decoratiu de la plaça. Les darreres escultures mencionades són les que vaig determinar com a punt central

del meu treball, donat que era inviable estudiar-les totes. Per arribar a aquesta selecció vaig tenir en compte: d'un costat, el material constitutiu; de l'altre, la dificultat a l'hora d'analitzar-les. Vaig preferir la pedra al bronze perquè és un material amb el qual estic més familiaritzada i les estàtues individuals en lloc dels conjunts escultòrics per tal de facilitar-ne l'estudi.

Però hi ha una tercera raó per la qual vaig decantar-me definitivament per l'estudi de les setze estàtues exemptes, aquesta és: de les setze estàtues realitzades, només vuit d'elles van acabar sent col·locades al fons decoratiu de la plaça i la meitat restant va anar a parar a altres indrets de la ciutat de Barcelona. Quatre d'elles van ser col·locades davant de la façana del recinte dels jardins del Palau de Pedralbes, dues més van acabar a la plaça de l'Armada -als jardins de Miramar- i, les dues últimes van ser ubicades al Passeig Joaquim Renart, dins del recinte del parc de la Ciutadella. Vaig preferir incloure en el meu treball no només les escultures de la plaça sinó també les que s'havien ubicat en altres localitzacions. Això em permetria analitzar com les alteracions depenen de l'entorn on estan ubicades i són diferents segons si es troben en espais centrals o perifèrics de la ciutat. Alhora, pretenc reforçar la idea que, històricament, totes aquestes obres formen part d'un mateix conjunt escultòric.

D'altra banda, la tria d'aquest tema em va permetre delimitar amb força facilitat les dates d'inici i final de l'estudi, que es comprendrien entre el 1927, amb la publicació de convocatòria del concurs d'escultura, i el 2025, amb l'actualització de la conservació de les escultures fins a la data d'entrega d'aquest treball. Pel que fa a la delimitació de les fronteres geogràfiques, si bé les obres a tractar es concentren dins de la mateixa ciutat, veurem que quan volem parlar de criteris de conservació en materials petris a l'exterior, els límits són més amplis. Els criteris aplicats a Espanya sovint provenen de criteris estrangers, sobretot d'Itàlia, tal com he anat comprovant a mesura que feia el buidatge bibliogràfic.

Amb tot, he desenvolupat un treball que, en essència, ha suposat un estat de la qüestió sobre el context històric i artístic de les obres i també una introducció de les diferents teories aplicades a la conservació i restauració del patrimoni petri a l'exterior al llarg del segle XX, tot arribant a la situació de conservació actual de les setze escultures. En relació amb aquest darrer aspecte, he decidit realitzar unes fitxes tècniques de conservació acompanyades de fotografies pròpies de cadascuna de les escultures que, per tal de no excedir-me en extensió,

he decidit col·locar-les a l'apartat d'annex. Així doncs, tot i que dins del text s'hi pot trobar alguna imatge, la major part del material visual es presenta a l'annex.

Tot i que sóc conscient que els TFG del grau d'Història de l'Art solen desenvolupar-se quasi exclusivament a través de la recerca bibliogràfica, m'he trobat amb la necessitat de consultar alguns arxius de l'Ajuntament de Barcelona. També he aconseguit contactar amb el mateix Ajuntament, per tal d'intentar completar la meva recerca, atesa la manca de publicacions sobre les intervencions a les mencionades escultures. Tanmateix, no ha estat gens fàcil.

Abans de continuar, crec necessari definir dos conceptes que apareixen al llarg d'aquest treball i que sovint s'utilitzen indistintament: *escultura* i *estàtua*. Segons el tesaurus del Patrimoni Cultural d'Espanya, el terme *escultura* fa referència a:

Obra u objeto, en bulto redondo o en relieve, representando figuras o adornos cualesquiera resultantes de la aplicación de diferentes técnicas: talla, moldeado o vaciado, modelaje, fundición, repujado, etc., y de diferentes materiales como el barro, la piedra, la madera, el metal, etc¹.

D'altra banda, es defineix el terme *estàtua* com aquella *escultura en bulto redondo que representa a una figura entera [...]*². Amb tals definicions entenem per escultura un terme més ampli que engloba d'altres com ara l'estàtua, que seria la identificació exacta de les obres que estudiem, enteses com aquelles representacions escultòriques de ple volum. Tot i que *estàtua* és la paraula més adient, ens permetrem utilitzar els dos termes per fer el text menys repetitiu.

Voldria finalitzar aquest primer punt agraint a totes aquelles persones que, de manera més o menys directa, han ajudat a portar endavant aquest treball. En primer lloc, a la meva tutora, Esther Alsina Galofré, per acompanyar-me i animar-me a fer un treball com aquest. En segon lloc, vull esmentar tant institucions com responsables de les mateixes a l'hora de fer el recull d'informació. A l'Arxiu Contemporani de Barcelona i al Xavier Garcia Subirats, a la biblioteca-fototeca de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic i a l'Oriol Vilanova, al

¹ Ministeri de Cultura. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España: Escultura* [en línia]. Madrid: Ministeri de Cultura [consulta: 11 de febrer de 2025]. Disponible a:

<<https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/bienes culturales/1181381.html>>

² Ministeri de Cultura. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España: Estatua* [en línia]. Madrid: Ministeri de Cultura [consulta: 11 de febrer de 2025]. Disponible a:

<<https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/bienes culturales/1009639#c-950419528>>

Departament d'Arts i Conservació-Restauració i al Manel Iglesias i a la Marta Vilà, a la biblioteca del Museu d'Història de Barcelona i a Jaime Irigoyen, a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres i al MNAC, al restaurador del MNAC, Àlex Masalles i al Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic de l'Ajuntament i al contacte anònim per proporcionar-me material bibliogràfic imprescindible. En últim lloc, vull agrair al meu pare, Pere Barreto, per implicar-se i acompanyar-me a documentar fotogràficament aquest treball.

1.2. Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball és elaborar un estat de la qüestió sobre la concordança entre les teories de conservació d'escultura pública en pedra del segle XX amb les pràctiques de manteniment actuals de la ciutat de Barcelona a través de l'estudi de les setze escultures del concurs de la plaça de Catalunya celebrat el 1927. Ara bé, de l'objectiu principal en sorgeixen d'altres més específics. Aquests són els que plantegem a continuació:

- Estudiar el context històric i artístic de les setze escultures exemptes en pedra del concurs de la plaça de Catalunya per tal d'entendre el perquè de la seva separació i alhora reforçar la idea de les mateixes com un conjunt escultòric, no com a un grup d'escultures aïllades.
- Descobrir quines són les figures i documents més importants del segle XX en matèria d'escultura en pedra a l'exterior -d'on provenen, què aporten- i com aquests influeixen als criteris espanyols.
- Revisar les polítiques de protecció del patrimoni al segle XXI de la ciutat de Barcelona i veure com aquestes condicionen la conservació de les escultures estudiades.
- Comprovar de quina manera les diferents localitzacions on es troben les escultures afecten la seva conservació i si, pel fet d'estar en espais més cèntrics o més perifèrics, modifica l'actitud de l'entitat responsable del manteniment de l'art públic vers aquestes escultures.

En definitiva, és un treball que té l'ànim de parlar d'un conjunt d'escultures que formen part del nostre patrimoni i que, com moltes d'altres que vesteixen els espais públics, sovint passen desapercebudes. És per aquest motiu que els dediquem aquest espai per tal de visibilitzar-les, dignificar-les i reivindicar-les.

1.3. Metodologia

La metodologia que s'ha emprat per dur a terme aquesta recerca ha estat la de l'anàlisi de la bibliografia publicada³, i no publicada, des de la qual s'ha desenvolupat l'organització de la informació des d'un punt de vista temàtic, en aquest cas, de la conservació de l'escultura en pedra a l'exterior.

El nostre objecte d'estudi són, en primer lloc, la història i conservació de les setze escultures exemptes i, en segon lloc, la teoria sobre conservació d'escultura pètria a l'exterior al segle XX. Per tal d'estudiar-los, hem utilitzat alguns instruments que ens han permès aprofundir i generar un discurs. Lògicament, el buidatge bibliogràfic ha de ser la principal i única font d'un treball estructurat com un estat de la qüestió tot i que, com ja hem recalcat, han sigut necessàries altres fonts de recerca.

Així doncs, els instruments emprats en aquesta recerca són:

- Recórrer a la recerca de material bibliogràfic en diverses biblioteques, com són: la biblioteca de la Facultat de Geografia i Història, la biblioteca del Museu Nacional d'Art Contemporani (MNAC), la biblioteca de la Facultat de Belles Arts, la biblioteca-fototeca de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH) i la biblioteca de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB). La cerca s'ha fet en llibres, monografies, revistes i catàlegs d'exposicions sobre diverses qüestions: la informació relativa a les escultures de la plaça de Catalunya (concurs, artistes implicats, iconografia, descripcions, recorregut i conservació de les setze escultures), les biografies dels escultors i, finalment, les teories sobre els criteris de conservació d'escultura en pedra a l'exterior al llarg del segle XX.
- Com a informació complementària a la documental escrita, la fototeca del IAAH també ens ha proporcionat algunes fotografies antigues de les escultures col·locades a la plaça l'any 1929.
- Anar a la recerca de fonts en línia, que poden ser molt variades i nombroses. Algunes que ens resulten útils són: treballs de fi de màster, tesis doctorals, revistes d'art (Serra d'Or, Gasetta de les Arts) o de conservació i restauració (Proyecto Coremans, Unicum, IPCE, Ge-Conservación), articles, diaris digitalitzats (La Veu de Catalunya, Barcelona Atracció, Butlletí Oficial de la Província de Barcelona) i algunes pàgines web

³ El sistema de citació que s'ha emprat en el present estudi és ISO 690:2013.

d'interès (diverses seccions de l'Ajuntament de Barcelona). Aquesta recerca ha permès crear seccions com la provinent del context europeu sobre els concursos escultòrics, així com ha complementat la troballa bibliogràfica, per exemple, a al bloc dedicat als criteris de conservació al segle XX.

- Consultar l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, per tal de trobar informació relativa a les Bases del Concurs restringit d'escultura pública per a la plaça de Catalunya de l'any 1927, la resolució dels escultors guanyadors i les escultures definitives, així com la consulta d'informació que pugui resultar d'interès, com són correspondències epistolars entre els escultors i l'Ajuntament de Barcelona.
- Contactar amb les persones del Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic de l'Ajuntament de Barcelona, l'òrgan municipal encarregat del manteniment de l'art públic de la ciutat, per tal d'obtenir informació relativa a les intervencions realitzades des que van ser col·locades (1929) fins a l'any 2025. Altrament, preguntar pels protocols que se segueixen, el marc legal del qual parteixen i les fitxes de conservació que pugui haver-hi de cadascuna d'elles.
- Realitzar fotografies originals *in situ* de les escultures, tot emfatitzant en aquells aspectes de major deteriorament. La documentació fotogràfica permet visualitzar les alteracions exposades a les fitxes tècniques de conservació, fent-les més entenedores.
- Finalment, consultar models de fitxes de conservació-restauració per tal de configurar la nostra pròpia. He recorregut a la recerca digital, així com a la consulta de les fitxes modeliques que s'imparteixen al grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals de la facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

La seqüència d'apartats que s'acaba de presentar no ha seguit l'ordre estricte amb què s'ha mostrat sinó que, més aviat, són seccions que s'han anat intercalant al llarg del procés de recerca.

1.4. Estructura

El treball ha quedat organitzat, en primer lloc, amb uns temes de caràcter introductoris: la presentació, els objectius, la metodologia, l'estructura -de la qual formen part aquestes línies- i la justificació de la contribució als ODS. A continuació, hem dut a terme l'anàlisi documental propi de l'estat de la qüestió. En tercer lloc, hem desenvolupat el marc històric que contextualitza el conjunt escultòric estudiat. Hem començat amb un recorregut pels

concursos d'escultura pública al segle XX en ciutats europees i espanyoles i hem acabat amb el cas específic del concurs de 1927, la plaça de Catalunya, els escultors i les obres implicades. En quart lloc, s'ha realitzat un dels blocs més importants del treball: l'estudi teòric dels criteris de conservació de l'escultura pública en pedra al segle XX. Hem destacat l'anàlisi de les Cartes del Restauro italianes així com hem fet un repàs per les normatives espanyoles. El cinquè capítol, el segon bloc de gran pes pel treball, s'ha centrat en l'anàlisi i el seguiment de les setze escultures, dividides en dos apartats segons si són obres ubicades a la Plaça o bé es troben en altres localitzacions de la ciutat. A més, en aquest bloc s'ha estudiat la protecció patrimonial vigent. Finalment, el sisè capítol ha recollit les conclusions; el setè, les fonts consultades; i el vuitè, els annexos on es troben les fitxes tècniques de conservació que complementen els capítols anteriors i contribueixen a una actualització sobre la conservació de les obres.

1.5. Contribució als objectius de desenvolupament sostenible (ODS)

El present treball contribueix a la consecució dels ODS (Objectius de Desenvolupament Sostenible) relacionats amb una educació de qualitat (4), l'energia assequible i no contaminant (7) i les ciutats i comunitats sostenibles (11). En primer terme, l'estudi i reflexió sobre la conservació de l'escultura pública i la seva difusió en línia contribueixen a ampliar el coneixement de les arts i el patrimoni, afavorint així l'accés a una educació igualitària i de qualitat i fomentant la formació crítica i conscient en l'àmbit de la Història de l'Art.

En segon lloc, la reflexió sobre la necessitat de reduir les emissions de gasos d'efecte hivernacle permet entendre que la conservació del patrimoni no depèn només de les intervencions directes, sinó també de les polítiques globals de sostenibilitat energètica que millorin la qualitat ambiental i, per tant, protegeixin els béns culturals exposats a l'aire lliure.

En tercer lloc, la conservació de l'escultura pública a partir del seu estudi i la seva posada en valor, contribueix a reforçar la resiliència urbana, entenent el patrimoni com un element viu de les ciutats que pateix el canvi climàtic, la contaminació i les catàstrofes naturals. Protegir el patrimoni artístic no només suposa salvaguardar la memòria històrica, sinó també construir espais urbans més sostenibles, cohesionats i resistents davant els reptes ambientals i socials del futur.

2. Estat de la qüestió

Per tal d'entendre millor en què s'ha basat aquest TFG ha estat oportú dividir l'estat de la qüestió en dos grans blocs temàtics, referents a les dues grans fonts d'anàlisi: el primer bloc, enfocat a les teories més importants publicades entorn la conservació d'escultura en pedra a l'exterior durant el segle XX; el segon bloc, referent a la informació més destacada relativa al conjunt de les setze escultures (estil, iconografia, descripció, recorregut i conservació).

Pel que fa a la bibliografia recopilada i analitzada del primer bloc -la teoria sobre conservació d'escultura pública en pedra- he volgut destacar dos autors principals: Ana María Macarrón (1949), doctora en Belles Arts i professora de Conservació a la Universitat Complutense de Madrid; i Ignacio González-Varas (1967), catedràtic d'Història de l'Art i Patrimoni Cultural a l'Escola d'Arquitectura de Toledo.

De Macarrón destaquem un parell de llibres: *La conservación y la restauración en el siglo XX* (1998)⁴ i *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas* (2008)⁵. La primera obra se centra en l'aplicació pràctica dels criteris de conservació en casos d'escultura, sobretot en pedra, fent especial èmfasi en les neteges (quan, com i amb quins productes) i les reintegracions (quins són els diferents criteris segons les diferents situacions de l'escultura entre els quals està l'escultura en pedra a l'exterior). Ens resulta un document de gran interès donat que ofereix una panoràmica resumida, acompanyada d'exemples aplicats al territori espanyol, de la situació de la conservació i restauració d'escultura a finals del segle XX. Tot i que també menciona alguns documents internacionals d'interès pel nostre estudi, en la seva segona obra desenvolupa amb major deteniment el conjunt de criteris generals més importants derivats de l'historiador de l'art Cesare Brandi i de les recomanacions provinents de les cartes internacionals, de les quals se'n destaquen la Carta d'Atenes (1931) i la Carta de Venècia (1963). Finalment, dedica unes pàgines a parlar de les Cartas del Restauro italianes dels anys 1972 i 1987 que són, probablement, els dos documents internacionals més importants del segle XX que parlen directament sobre les recomanacions de conservació i restauració d'escultura en pedra a l'exterior.

⁴ Macarrón, Ana María. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998. ISBN: 84-309-3165-1

⁵ Macarrón, Ana María. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008. ISBN: 978-84-975655-8-5

La monografia de González-Varas ha estat una altra de les fonts destacades del nostre estudi. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (2008), és una obra de referència per entendre els principis teòrics, la història i la normativa que sustenta la conservació dels béns culturals. D'una forma molt estructurada, dedica un apartat a les Cartes del Restauro italianes, conferint un resum de cadascuna d'elles. Les raons per les quals ens interessa aquesta obra les trobem a l'apartat dedicat a la normativa del Patrimoni Històric Cultural del territori espanyol, juntament amb les pàgines dedicades al context històric espanyol del segle XX.

Finalment, cal destacar l'apartat dedicat a les dues Cartes italianes del Restauro -la primera del 1972 i la segona del 1987-, ja que aporten informació molt valuosa sobre com intervenir en escultures en pedra a l'exterior. Són documents els criteris dels quals són adoptats per Espanya durant l'últim terç del segle XX i que perduren en l'actualitat.

Pel que fa al segon bloc referent a les escultures, la recopilació bibliogràfica juntament amb la recerca d'altres fonts d'informació ha sigut bastant abundant. Si bé dins del treball hem analitzat les obres des de diferents punts de vista- contextual, estilístic, iconogràfic i descriptiu- el què ha tingut un pes prevalent, que al seu torn ha permès establir vincles amb el primer bloc, ha estat el punt de vista de les intervencions de conservació. És gairebé irònic admetre que la visió que més ens interessa -la conservació de les escultures- és alhora la font de la qual menys informació publicada hi ha. Aquest estudi presenta, doncs, un gran buit sobre les intervencions realitzades al conjunt de les setze d'escultures. Donat que es pretenia comprendre un gran ventall cronològic (1929-2025) era d'esperar trobar-nos amb certes mancances documentals. La col·laboració de la Marta Vilà -professora del departament de Conservació i Restauració de la facultat de Belles Arts- ens va permetre contactar amb el Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic de l'Ajuntament de Barcelona, entitat responsable del manteniment de l'art públic de la ciutat. Malauradament, la informació proporcionada per l'esmentat Departament va ser molt escassa.

Per tant, ens vam veure en la necessitat de recórrer a altres fonts, la informació obtinguda de les quals un cop discriminada ha permès construir un discurs coherent. En primer lloc, la informació de primera mà aportada per l'Àlex Masalles, restaurador del MNAC així com de la responsable de Documentació, també del MNAC, amb relació a les dues escultures retirades de la plaça i substituïdes per còpies. En segon lloc, el recull selectiu en monografies i treballs de doctorat. Tota aquesta informació també ha anat acompanyada de la consulta de

la Llei 9/1993 del Patrimoni Cultural Català, dels Plans especials de protecció del patrimoni arquitectònic, històric i artístic de la ciutat de Barcelona i del Portal d'Informació Urbanística; fonts bàsiques a l'hora de conèixer els nivells de protecció de cadascuna de les obres estudiades, informació estretament relacionada amb les feines de manteniment actuals.

Atès que estem parlant d'un conjunt gran d'escultures, cal recordar que la troballa bibliogràfica és nombrosa i variada i, per tant, no pot ser reduïda a pocs autors. Això no obstant, sí que hi ha una obra en particular que destaca per damunt de la resta, sota el nom d'*Art Públic de Barcelona*, un catàleg fruit de la col·laboració entre l'Ajuntament de Barcelona i la Universitat de Barcelona, publicat l'any 2009⁶. Es tracta d'una recopilació de tot l'art públic de la ciutat, el contingut del qual s'ha extret d'un portal web [www.bcn.cat/artpublic] amb textos de Jaume Sobrequés, Josep M. Huertas, Jaume Fabre i un gran nombre d'especialistes en la matèria, aportant anàlisis històrics i artístics de gran interès per al nostre estudi. La pàgina web, tal com s'ha pogut comprovar, conté informació actualitzada sobre les escultures que el llibre, naturalment, no conté. Se'ns dona informació completa sobre el concurs d'escultura, les escultures i escultors escollits i guanyadors, la descripció de les obres, les mesures, l'estil i la seva iconografia (no en tots els casos). També confereixen breus biografies dels artistes i també, en alguns casos, expliquen el recorregut (si han estat retirades i substituïdes per còpies o si s'han desplaçat a altres indrets). A més, els textos van acompanyats de fotografies (se'n troben més al format web). Els historiadors de l'art que han escrit sobre les setze escultures han estat principalment tres: Lidia Català Bover, Mireia Freixa Serra i Xavier Barral i Altet.

D'altra banda, s'han consultat monografies de la vida i obra dels artistes -dins de les quals s'hi troben detallades biografies-, catàlegs d'exposició, revistes de l'època, treballs de final de màster i de doctorat que, si bé repeteixen molta informació, n'aporten d'altra de molt rellevant que complementa i amplia la consultada al catàleg de l'Ajuntament. Alguns dels autors i fonts bibliogràfiques més rellevants han sigut: Alexandre Cirici i *L'art Català Contemporani* (1975)⁷, on dedica un capítol a les estàtues de la Plaça de Catalunya, tot fent una descripció poètica de les obres i fent menció de les referències estilístiques que les caracteritzen; Manuel García-Martín i *Estatuària pública de Barcelona I* (1985)⁸ que se

⁶ Sobrequés, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Universitat de Barcelona, 2009. ISBN: 978-84-9850-195-7

⁷ Cirici, Alexandre. Les estàtues de la Plaça de Catalunya. A: Cirici, Alexandre. *Gargallo i Barcelona*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 134-138. ISBN: 978-84-344-7430-7

⁸ García-Martín, Manuel. *Estatuària pública de Barcelona*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1984. 187 p. ISBN: 978-8439823230

centra, principalment, en la plaça de Catalunya en relació amb al concurs d'ornamentació escultòrica i aporta detalls sobre algunes de les escultures; el treball de final de màster de Natalia Esquinas Giménez i *Josep Llimona i el seu Taller*⁹, on parla de la vida de l'autor i de les seves obres; i Cristina Rodríguez Samaniego, professora de la nostra facultat, i *El taller de Josep Clarà: els guixos d'un escultor irrepetible*¹⁰, exposició que combina la vida i obra de l'autor, amb l'explicació d'algun episodi referent a la conservació de les obres. Finalment, la visita a l'Arxiu Contemporani de Barcelona, que ens ha proporcionat informació de primera mà sobre les Bases del Concurs, així com intercanvis epistolars entre els artistes i l'Ajuntament de Barcelona durant el temps d'execució de les obres.

Els criteris i recomanacions sobre conservació i restauració desenvolupats al llarg del segle XX, contrastats amb les intervencions realitzades sobre el conjunt d'escultures des de la seva instal·lació fins avui, haurien permès una anàlisi comparativa molt valuosa entre la teoria i la pràctica. Malauradament, les dificultats trobades durant la recerca han limitat aquest exercici. Tot i això, com es podrà veure en les pàgines següents, molts dels criteris històrics continuen vigents en les pràctiques actuals. Gràcies a la informació, encara que parcial, facilitada per l'Ajuntament i altres fonts, ha estat possible establir connexions significatives entre els principis teòrics i les intervencions contemporànies, alhora que ens conviden a la reflexió.

3. Origen de les setze escultures del concurs de la Plaça de Catalunya

3.1. Concursos d'escultura pública al segle XX

A finals del segle XIX i principis del XX, els concursos d'escultura pública esdevenen un instrument fonamental en la configuració de les grans ciutats europees. Sovint vinculats a exposicions internacionals i reformes urbanístiques, aquests concursos permeten monumentalitzar l'espai públic i projectar valors com el progrés, la modernitat o la identitat nacional. Ciutats com Londres, París, Madrid i Barcelona van impulsar iniciatives d'aquest tipus, culminant en casos emblemàtics com el concurs de la plaça de Catalunya i molts d'altres que estarem veient a continuació.

⁹ Esquinas Giménez, Natalia. *Josep Llimona i el seu taller* [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a:

<https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102337/1/NEG_1de2.pdf>

¹⁰ Rodríguez Samaniego, Cristina; Gras Valero, Irene. *El taller de Josep Clarà. Els guixos d'un escultor irrepetible*. Catàleg d'Exposició. Barcelona: Fundació de les Arts i els Artistes, 2016. ISBN: 978-84-943838-5-4

3.1.1. Ciutats europees

Londres

Londres és la primera ciutat europea en inaugurar la tradició de les Exposicions Universals amb la Gran Exposició del 1851, celebrada a l'ara desaparegut Crystal Palace. Aquesta mostra internacional, tal com apunta Jeffrey A. Auerbach, no va ser només una mostra de les innovacions industrials i tecnològiques de l'època, sinó també una eina per a la construcció de la identitat nacional britànica, projectant una imatge de la Gran Bretanya com a líder mundial en progrés i civilització¹¹. Aquest important esdeveniment va tenir un gran impacte cultural i econòmic, beneficis els quals van permetre el finançament de la urbanització del que és avui el nus entre South Kensington i Knightsbridge, que fins aleshores, era una àrea suburbial i de prostitució i que es coneix històricament sota el nom d'*Albertopolis*¹².

Pel que fa a la realització d'escultura pública, Peter Matthews explica que va ser a partir de finals del segle XIX quan Londres va començar a estar replet de monuments públics dedicats als polítics i militars defensors de l'Imperi¹³. Alguns exemples rellevants derivats de la voluntat creixent de monumentalització de la ciutat són: d'un costat, el concurs públic de l'any 1863 per erigir un monument en honor al difunt Príncep Albert -l'*Albert Memorial*- promogut per la vídua Reina Victoria juntament amb un comitè organitzat pel govern britànic, d'on va sortir guanyador el disseny arquitectònic de George Gilbert Scott; de l'altre costat, el concurs per a l'elecció del *Victoria Memorial*, ara en honor a la defunció de la reina, l'any 1901. Va ser un concurs on es van presentar sis arquitectes dels quals en va sortir guanyador Thomas Brock. La clau de la competició residia en les capacitats de planificació per tal de crear un Londres millor¹⁴.

¹¹ A. Auerbach, Jeffrey; H. Hoffenberg, Peter. The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display; An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War. A: *Social History* [en línia]. Universitat de Califòrnia: gener de 2003. Vol. 28, núm. 1, pp. 109-111. [consulta: 10 de febrer de 2025]. ISSN: 03071022. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/4286955>>

¹² Hobhouse, Hermione. *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Science, Art and Productive Industry: The History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*. [en línia]. 1ª ed. Londres: Continuum, 2002, [consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN: 0-826-47841-7. Disponible a:

<https://books.google.es/books?id=HNb0wFCdhNMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary>

¹³ Matthews, Peter. *London's statues and monuments*. [en línia]. Oxford: Bloomsbury, 2018. [consulta: 10 de febrer de 2025]. ISBN: 978-1-78442-256-1. Disponible a:

<<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=z15RDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=monuments>>

¹⁴ Morley, Ian. Arquitectura, oportunismo y la planificación del rostro de un Imperio A: *Ra. Revista de Arquitectura* [en línia]. Navarra: Universitat de Navarra, 1 de juliol de 2007. Núm. 9, pp. 61-68. [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1138-5596. Disponible a: <<https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/download/25914/21674/>>

París

El període comprès entre 1871 (final de la guerra francoprussiana) i 1914 (esclat de la Primera Guerra Mundial) es coneix com la *Belle Époque*, una època caracteritzada per l'optimisme i la bonança, on la capital francesa es consolida i es conforma amb la fesomia que avui la identifica. París, a imitació de l'èxit que havia obtingut la capital anglesa, decideix organitzar, l'any 1855, la seva pròpia Exposició Universal, la primera de set exposicions que la precedirien. En destaquen la de l'any 1889, amb l'emblemàtica Torre Eiffel, i la de l'any següent (1900), promovent concursos d'escultura en diverses localitzacions (Camp de Mart, eix dels Camps Elisis, pont d'Alexandre III, etc.).

Però la consolidació de París com la capital de la modernitat i del progrés també va de la mà de les reformes urbanístiques, principalment, del Pla Haussmann uns anys abans. Entenent la projecció d'un nou espai públic com un conjunt, l'escultura o monument hi juga un paper important, en tant que es converteix en un instrument de propaganda dels nous règims polítics alhora que esdevé un element que singularitza i referència un espai públic determinat¹⁵.

El *Triomf de la República* (1899), obra monumental d'Aime-Jules Dalou, es va erigir a la plaça de la Nació com a símbol dels valors republicans. Tot i que el seu projecte va ser rebutjat pel jurat acadèmic en un concurs oficial convocat el 1879, el suport popular va fer que l'Ajuntament li encarregués el monument¹⁶. Un segon exemple és el *Monument a Balzac* (1891-1898). Tot i els diversos intents previs des de la mort de l'escriptor el 1850, no va ser fins al 1883 que la *Société des Gens de Lettres* va decidir impulsar una subscripció pública, amb un procés de selecció entre diversos escultors dels quals Henri-Michel-Antoine Chapu en va ser l'escollit. Malauradament, aquest va morir abans de poder-lo realitzar i va ser Emile Zola qui va escollir a Auguste Rodin per tal de finalitzar el projecte¹⁷.

¹⁵ De Lecea, Ignasi. Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona, 2000. A: *On the W@terfront* [en línia]. Barcelona: Centre de Recerca POLIS de la Universitat de Barcelona, abril de 2006. Núm. 8, pp. 5-12. (p.9) [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1139-7365. Disponible a: <<https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217152/293970>>

¹⁶ Anizan, Anne-Laure. «Dalou (1838-1902), le sculpteur de la République». A: *Histoire Politique* [en línia]. París: Centre d'histoire de Sciences Po, 29 de juliol de 2013. [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1954-3670. Disponible a: <<https://journals.openedition.org/histoirepolitique/13818>>

¹⁷ Hood, Kenneth. Monument to Balzac by Rodin. A: *Art Bulletin of Victoria*, [en línia]. Australia: National Gallery of Victoria, 1968. Vol. 10, pp. 24-26. [consulta: 25 de febrer de 2025]. ISSN: 0066-7935. Disponible a: <<https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.T2024071800007001542874487>>

3.1.2. Ciutats espanyoles

Madrid

Al llarg del segle XIX es va produir a la ciutat de Madrid una gran transformació urbanística, un Pla d'Eixample (1860) que es va posar en marxa al llarg del regnat d'Isabel II i, més tard, també amb la Restauració, convertint la capital espanyola en una urbs de modernitat i progrés a l'altura de les ciutats que acabem de veure¹⁸. Aquesta voluntat de modernització es veu reforçada per dues importants exposicions: l'Exposició Internacional-Americana (1881) i l'Exposició Històric-Americana (1892). Carlos Reyero explica que, durant l'últim quart de segle, Madrid afronta la necessitat d'erigir monuments en una ciutat que ara es concebia com el model d'un nou estat modern¹⁹.

De tal urgència monumentalitzadora, sorgeixen nombrosos encàrrecs i concursos amb l'objectiu de vestir la ciutat d'escultures dedicades als grans herois de la nació. En destaquem un parell d'exemples: en primer lloc, el concurs públic finançat per subscripció popular per tal de realitzar el *Monument al rei Alfons XII* (1902-1922), situat al Parc del Retiro, on s'hi van presentar dinou projectes que van ser exposats al Palau de Belles Arts, dels quals en va sortir guanyador l'arquitecte català Josep Grases i Riera²⁰; en segon lloc, destaca el *Monument a Miguel de Cervantes* de la plaça d'Espanya (1915-1960) que és, segons Moisés Bazán de Huerta, el concurs públic més important del seu temps. Convocat l'any 1915, es van presentar un total de cinquanta-tres projectes derivats dels principals arquitectes i escultors espanyols del moment. Van ser exposats públicament adjudicant-se el premi a Rafael Martínez Zapatero i Lorenzo Coullaut Valera²¹.

¹⁸ Ajuntament de Madrid. *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*. [en línia]. Cicle de conferències. Madrid: Museu d'Història de Madrid, 2009. (p.7) [consulta 25 de febrer de 2025]. Disponible a: <<https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid.pdf>>

¹⁹ Reyero, Carlos. Monumentalizar la capital: La escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX. A: *Arte y ciudad: imagen y memoria* [en línia]. Zaragoza: Institució Fernando el Catòlico, 2009. Capítol 2, pp. 41-62. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 84-7820-686-8. Disponible a: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/_ebook.pdf>

²⁰ PEÑA, A. de Carlos. El monumento de Alfonso XII en el Retiro. A: *El parque del Buen Retiro* [en línia]. Cicle de conferències. Madrid: Instituto de Estudio Madrileños, 2011. [consulta: 1 de febrer de 2025]. ISBN: 978-84-935195-4-4. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8165443.pdf>>

²¹ Bazán de Huerta, Moisés. El concurso del monumento a Cervantes en Madrid a partir de los proyectos redactados y su fortuna crítica. A: Hernández Latas, José Antonio. *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria homenaje a Manuel García Guatas*. [en línia]. Extremadura: Diputació Provincial de Saragossa, Institució "Fernando el Catòlico", 2015. pp.55-74. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN:978-84-9911-363-0. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=708045>>

Observem que, tot i el nombrós encàrrec d'obres públiques, no en veiem a cap que agafi les dimensions del concurs que ens ocupa. El cas més similar el trobem als concursos nacionals d'escultura, gravat, art decoratiu, arquitectura i pintura vigents entre el 1922 i el 1936. El Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts van promoure un seguit de concursos anuals amb l'objectiu de fomentar la producció artística nacional i exposar les obres en diferents Salons i Palaus, depenent de l'edició²². En el cas de l'escultura, tal com assenyala Victoria Martínez Aured, es tractaria de l'únic cas en què aquestes obres contribuirien a l'embelliment dels carrers, parcs i jardins alhora que fomentaria l'educació dels més joves²³.

Barcelona

A finals del segle XIX, Barcelona experimenta un procés de consolidació d'una modernització que es destaca per l'Exposició Universal de 1888, celebrada al parc de la Ciutadella, la qual obre les portes a una recuperació econòmica i aporta millores importants en l'àmbit urbanístic²⁴ (passeig de Colom, obertura de Paral·lel, plaça de Catalunya i passeig de Gràcia com a nous centres urbans, etc.) i en l'afirmació nacional (Renaixença)²⁵. El segon esdeveniment important el protagonitza l'Exposició Internacional de 1929 que, novament, incentiva millores urbanístiques (plaça d'Espanya, obertura de la Gran Via i de Maria Cristina, Montjuïc) així com motiva a traçar un pla d'embelliment de la ciutat²⁶. La capital catalana afronta, doncs, un procés de renovació urbana sota el lema de "Reconstrucció de Barcelona" en el qual l'escultura pública i el monument esdevenen elements destacats essencials que permeten a la ciutat adquirir totes les característiques urbanes²⁷.

²² Caparrós Masegosa, Lola. *Arte e instituciones: Concursos nacionales de escultura, grabado, arte decorativo, arquitectura y pintura (1922-1936)*. [en línia]. 1ª ed. Granada: Universitat de Granada, 10 de juny de 2021.

[Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN: 978-8433867803. Disponible a:

<<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/98030/ARTE%20E%20INSTITUCIONES.pdf>>

²³ Martínez Aured, Victoria. *1922-1936, los concursos nacionales de escultura*. A: *Artígrama* [en línia]. Saragossa: Universitat de Saragossa, 2009. Núm. 24, pp. 579-598. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 0213-1498. Disponible a: <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7755/6465>>

²⁴ Les millores urbanístiques de Barcelona s'inicien uns anys abans amb el destacat projecte de reforma i eixample presentat per Ildefons Cerdà l'any 1859. El seu Pla d'Eixample contribueix al desenvolupament urbà de la capital catalana i a la història de l'urbanisme en general. Museu d'Història de Barcelona. *Cerdà y Barcelona. La primera metrópoli, 1853-1897*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona [consulta: 19 de maig de 2025]. Disponible a: <https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/cerda_cast.pdf>

²⁵ Busquets, Joan; Genescà Dueñas, Gabriel. *Barcelona, la construcció urbanística d'una capital compacta*. 1ª ed. Barcelona: Iniciativa digital politècnica. Barcelona: Laboratori d'Urbanisme de Barcelona - UPC i Ajuntament de Barcelona, 2018. ISBN: 978-84-9156-136-1.

²⁶ Capó, Jaume; Catasús, Aleix; Moldoveanu, Mihail. *Barcelona escultures*. Barcelona: Polígrafa, 2001. ISBN: 978-84-9850-816-1

²⁷ De Lecea. *Op. Cit.*, p. 8.

El concurs d'ornamentació escultòrica de la plaça de Catalunya és un exemple revelador de com, en motiu de l'Exposició Internacional, es van impulsar millores urbanístiques arreu de la ciutat -més enllà dels límits estrictes del recinte expositiu-, culminant amb la transformació d'aquest espai emblemàtic amb la inauguració del dit esdeveniment²⁸.

Tot i l'existència d'alguns concursos escultòrics previs a la ciutat -com el del *Monument a Colom* (1881-1888)-, cap dels exemples presentats en aquest bloc no arriba a les dimensions del concurs que tractarem a continuació, el qual destaca per la participació d'un elevat nombre d'artistes i obres amb l'objectiu comú d'ornamentar una sola plaça, fet que el converteix en un cas excepcional. Més enllà de la seva vinculació amb l'Exposició Internacional de 1929, aquest concurs reflecteix una voluntat institucional clara d'articular una nova imatge de la ciutat a través de l'art públic, que permet entendre no només l'impacte d'aquestes polítiques monumentals d'abast europeu, sinó també les mateixes particularitats del context català.

3.2. Concurs d'escultura a Barcelona, 1927

3.2.1. Plaça de Catalunya

La història de la urbanització de la plaça de Catalunya és llarga i complexa. Tot i no estar inclosa en el Pla Cerdà (1859), l'Ajuntament la va incorporar com a part d'una modificació l'any 1862. Al llarg de dècades es van fer expropiacions i enderrocs per preparar el terreny, però els diversos projectes proposats no van prosperar, inclòs el de Josep Puig i Cadafalch (1915), interromput pel cop d'estat de Primo de Rivera (1923). Finalment, l'Ajuntament va aprovar el projecte de Francesc de Paula Nebot, l'any 1925, fruit del concurs de projectes entre professors de l'Escola d'Arquitectura, de la qual Nebot n'era el director, a més de ser el tinent d'alcalde d'Obres Públiques en aquella època. Les obres van començar immediatament i, el juny del 1926, ja estava acabada la font amb la cascada davant del Portal de l'Àngel.

El projecte de Nebot contemplava la confluència del trànsit a la plaça i, alhora, desenvolupava una proposta ornamental destacada. Incloïa un temple elevat amb una columnata central i dos cossos laterals d'estil clàssic, situat davant d'una font. Aquest temple

²⁸ Rodríguez Samaniego, Cristina; Gras Valero, Irene. *El taller de Josep Clarà. Els guixos d'un escultor irrepertible*. Catàleg d'Exposició. Barcelona: Fundació de les Arts i els Artistes, 2016, p. 34. ISBN: 978-84-943838-5-4

hauria actuat com a refugi cobert, cosa que permet la instal·lació de serveis subterranis. Aquest projecte va ser el punt de partida del concurs d'escultura i ornamentació, ja que preveia la col·locació de figures al·legòriques damunt del temple, així com un desplegament progressiu de pilastres i columnates al voltant de la plaça (Fig. 1). Tanmateix, el projecte del temple acabaria suspent-se, fet que va motivar la renúncia de Nebot al seu càrrec²⁹.

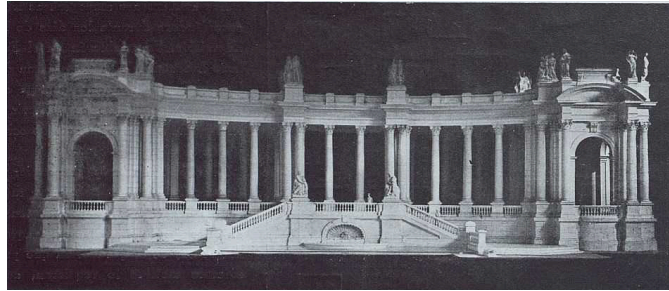


Fig. 1. Maqueta original del temple dissenyat per Francesc de Paula Nebot (1925). Revista Barcelona Atracción, núm. 187, gener de 1927, p.14.

3.2.2. Bases del concurs³⁰

El 24 de desembre de 1926³¹ l'Ajuntament de Barcelona va decidir convocar un concurs restringit per determinar quines serien les escultures que anirien col·locades a la plaça, com a finalització del llarg procés d'urbanització de l'emblemàtic espai, tot fent-lo coincidir amb la inauguració de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929. Es va decidir contactar amb un nombre determinat d'escultors catalans, els més avalats per una llarga i premiada producció, per tal que presentessin els seus projectes. El 10 de juny del 1927 van ser publicades les bases del concurs³². No queda clar on aquestes van ser publicades, però el més segur és que apareguessin en un, o més, diaris importants de l'època. Així doncs, amb relació al conjunt de setze escultures, les *bases del concurs de la part de la nova urbanització de la Plaça de Catalunya que fa referència a l'escultura i ornamentació* dictaminen el següent:

²⁹ Miralles, Francesc. *Plaça Catalunya*. Catàleg d'Exposició. Barcelona: Caixa de Madrid, 1987, p.48-57.

³⁰ Bases oficials del "curso artistico en la parte de la nueva urbanización de la plaza Cataluña que hace referencia a la escultura y ornamentación", 10-VI-1927, a «O. Públicas. Plaça Catalunya. Elements decoratius. Any 1925-1927». Caixa 38224, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Barcelona.

³¹ Samaniego, C. Rodríguez. Joaquim Claret i l'Associació d'Escultor. Una aventura efímera. A: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. Núm. 22, p. 111-126. (p.12) [consulta: 3 de març de 2025]. ISSN: 1133-034. Disponible a: <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/215593/1/124795.pdf>

³² Isus Ventura, Sofia. *L'escultor Josep Granyer i Giralt*. Tesi Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, p.61 [consulta: 3 de març de 2025]. Disponible a: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35437?mode=full>

1. L'ajuntament de Barcelona encarrega l'execució de cinc grups escultòrics pels pedestals baixos, setze estàtues que han de figurar al fons decoratiu i dotze estàtues o alts relleus adossats als sis pilars alts.
2. Es convida a Josep Clarà, Josep Llimona, Enric Casanovas, germans Inciano i Miquel Oslé, Josep Dunyach, Vicenç Navarro, Frederic Marès, Antoni Parera, Joan Borrell i Nicolau i Antoni Alsina perquè en el plaç de quaranta-cinc dies naturals presentin un esbós en guix [...] d'un grup escultòric, el quart del tamany real, en forma de motiu al·legòric, amb destí als pedestals que enquadren el fons decoratiu de la Plaça. [...] el seu estil haurà de ser simple i harmoniós amb l'arquitectura de la Plaça. [...].
3. Es convida a Eusebi Arnau, Enric Clarasó, Josep Tenas, Jaume Durán, Josep Viladomat, Joaquim Olaret, Dionís Renart, J. M. Brú, Joan Rebull, Mateu de Soto, Pau Gargallo, Angel Ferrant, Enric Monjo, Pere Jou, Salvador Martorell, Josep Granyer, Mario Vives, Ricardo Causaràs i Angel Tarrach, perquè en el plaç de quaranta-cinc dies naturals presentin en guix tres esbossos, dos d'ells referents a les estàtues del fons decoratiu [...] el quart del tamany real, totes elles amb un estil que harmonitzi amb el de la Plaça. Les estàtues del fons decoratiu hauran de simbolitzar qualitats o virtuts atribuïbles al poble català, les quals podran personificar-se en representacions de comarques. Aquestes estàtues seran de pedra de Montjuïc, es representaran de peu amb tendència a marcar la verticalitat, sense exagerar-la, conservant la gràcia dins d'un criteri d'austeritat. [...]. El Jurat atribuirà els simbolismes segons cregui convenient.
4. [...].
5. Com a indemnització del treball material, s'entregarà a cadascú dels artistes mencionats a la base tercera que presentin tres esbossos, la quantitat de mil pessetes.
6. Per a les mesures exactes de les figures, forma i disposició dels pedestals, els escultors podran consultar a l'Arquitecte Encarregat de les obres al Pavelló de les mateixes de la Plaça de Catalunya. Els esbossos es presentaran dins del plaç indicat i amb la firma de l'autor, al Palau de Belles Arts.
7. Dins del plaç de set dies després d'haver-se finalitzat la presentació d'esbossos, el Jurat [...] proposarà la resolució del concurs, amb absoluta llibertat per rebutjar els esbossos que estimi convenient, ordenant les modificacions que cregui oportunes o distribuir d'una altra forma els treballs en vista dels esbossos que es presentin.
8. L'Ajuntament encarregarà als artistes autors dels esbossos que en resultin escollits l'execució del model en tamany definitiu [...] havent-se de presentar en el termini de

seixanta dies naturals, a partir de la data d'encàrrec, dit model a l'aprovació del Jurat, el qual podrà ordenar les modificacions que estimi pertinents. [...].

9. [...]. Per les estàtues en pedra de Montjuïc³³ del fons decoratiu, l'autor de cada esbós escollit percebrà la quantitat de dotze mil pessetes, quedant ben entès que en dit preu estan compresos tots els gastos d'execució del model, adquisició de la pedra i el seu transport, honoraris de l'escultor i treballs de talla, etc., fins a quedar completament acabada l'estàtua i en disposició de ser col·locada al lloc que es destini, sense cap altra despesa per a l'Ajuntament.

El pagament del preu indicat per a les estàtues en pedra de Montjuïc es farà en quatre plaços: un 20% als cinc dies de fer-se l'encàrrec; un 30% al finalitzar-se el model; un altre 20% al tenir desbastada l'estàtua, i el 30% restant a l'entrega de l'obra, que haurà de fer-se dins del termini de quatre mesos a partir de l'aprovació del model.

10. S'adverteix que, una vegada el Jurat hagi pres la decisió final, es celebrarà al Palau de Belles Arts una exposició de tots els esbossos que es presentin al concurs, els quals quedaran en plena propietat de l'Ajuntament.

Així doncs, respecte a l'elaboració de les setze escultures, se li dóna especial importància a l'estil, és a dir, que aquestes harmonitzin amb l'estil de l'arquitectura de la plaça. Tot i que no s'especifica explícitament, s'entén que el conjunt ha de seguir l'estil classicitzant propi del projecte de Nebot. D'altra banda, també es demana que les estàtues simbolitzin qualitats o virtuts atribuïdes al poble català, però no s'indica quines concretament, ni tampoc es donen a conèixer els títols de les obres corresponents. Finalment, s'estableix l'ús de la pedra de Montjuïc com a material obligatori per a la realització de les escultures.

3.2.3. Obres guanyadores

De tots els escultors convidats que apareixen mencionats a les bases descrites -a la qual no apareix cap dona-, en van sortir premiats Antoni Alsina, Eusebi Arnau, Joan Borrell Nicolau,

³³ La pedra de Montjuïc és una pedra sedimentària arenisca, els grans de la qual estan compostats principalment per quars i feldspat, i amb diversos materials cimentants, incluint el sílice, òxids de ferro, calcita o argila. La pedra de Montjuïc està formada per dues variants (o litotipus) de la mateixa roca. En el cas d'aquestes escultures, s'empra la variant de més qualitat (blanquet), la qual conté un cimentant silícic que tapa molt bé els porus, resistint bé l'acció de factors químics, físics o mecànics. És per això que s'acostuma a utilitzar en monuments històrics. Martín-Pérez, Antonio. *Ensayos y experiencias de alteración en la conservación de obras de piedra de interés histórico-artístico*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Araces, 1993. 609 p. (p. 246-267) ISBN: 9788487191398

Enric Casanovas, Josep Clarà, Josep Dunyach, Jaume Duran, Pau Gargallo, Josep Llimona, Frederic Marès, Enric Monjo, Vicenç Navarro, Lluçia i Miquel Oslé, Jaume Otero, Antoni Parera, Joan Rebull, Dionís Renart, Mateu de Soto, Àngel Tarrach, Josep Tenas i Josep Viladomat i sent desestimats, doncs, Joaquim Claret, Enric Clarassó, J. M. Bru, Àngel Ferrant, Pere Jou, Salvador Martorell, Josep Granyer, Màrius Vives i Ricard Causaràs³⁴.

Pel que fa al repartiment de les setze estàtues en pedra quedaria de la següent manera: una estàtua per Viladomat (*Dona amb nen i flabiol*) i Tarrach (*Figura femenina*); i dues estàtues per Clarà (*Joventut i Fertilitat*), Llimona (*El forjador i Figura femenina*), Casanovas (*Figura femenina i Figura femenina*), Dunyach (Noia i Deessa), Navarro (*Maternitat i La Nit*), Arnau (*Navegació i Figura femenina*) i Gargallo (*Pastor del flabiol i Veremadora*). Si bé estaven pensades per ser col·locades al damunt del temple dissenyat per Nebot, aquest va ser finalment desestimat, fent que sobressin obres. Per aquesta raó, el maig de 1929 es va prendre la decisió d'enviar set de les setze estàtues a altres indrets de la ciutat, sumant-s'hi una més posteriorment. S'ha indicat que part d'aquest desplaçament es deu a les intenses campanyes moralistes contra el nu durant el mes de desembre de 1928³⁵. No obstant això, no consta enlloc de manera oficial altres motius dels desplaçaments que els de caràcter tècnic³⁶.

4. Criteris de conservació d'escultura pública en pedra al segle XX: Influències europees i aplicació en l'àmbit espanyol

Com ja s'ha comentat anteriorment dins de l'estat de la qüestió, la teoria sobre la conservació d'escultura pública en pedra gairebé no existeix d'una forma estrictament independent, sinó que aquesta, en la major part dels casos, queda subrogada als principis i pautes assenyalats per les normatives, en gran part d'abast internacional, en matèria de Patrimoni Arquitectònic i Arqueològic (sobretot quan estudiem l'escultura en pedra). Així doncs, sovint resulta confús discernir quines qüestions poden ser aplicades, o no, a l'escultura. Al llarg d'aquest primer gran bloc, intentarem fer un recull de les idees més importants recollides durant el segle XX.

³⁴ Samaniego. Joaquim Claret i l'Associació d'Escultor. Una aventura efímera. *Op. cit.*, p.13.

³⁵ Fabre, Jaume; M. Huertas, Josep. Conjunt de la Plaça Catalunya de 1929. A: Sobrequés, Jaume; M. Huertas Claveria, Josep; Fabre, Jaume i et. al. *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Àmbit, 2009, p. 154-157. ISBN: 978-84-9850-195-7

³⁶ Català, Lúcia. Escultures de la diàspora de la Plaça de Catalunya. A: *Ibid*, p. 168-174.

Abans d'endinsar-nos en les recomanacions específiques per a l'escultura, convé fer un esment a les teories de l'historiador italià Cesare Brandi³⁷, fundador de l'Institut Centrale del Restauro de Roma i l'inspirador d'un dels documents que més ens interessin en aquest estudi: la Carta del Restauro de 1972.

4.1. Teories de Cesare Brandi (1906-1988)

Segons paraules d'Ana María Macarrón, Doctora en Belles Arts, Brandi defineix els aspectes que caracteritzen l'obra d'art en tres punts: el primer, la qualitat estètica, lligada a l'originalitat i unicitat de l'objecte que depèn de la unitat i interrelació dels seus elements formals; el segon, la matèria intrínseca que conté físicament l'objecte, i l'extrínseca -com ara la llum- que modifiquen el seu aspecte; i el tercer, la dimensió temporal, on l'obra queda vinculada al seu moment de creació així com als moments històrics intermedis que li han deixat una empremta³⁸.

Brandi contempla una restauració a partir d'un estudi físic, estètic i històric de l'obra que permeti fer una diagnosi i determinar el tractament més adient. Evitem la intervenció, és a dir, que prioritzarem la conservació per sobre de la restauració, sota els principis de respecte a l'original en vista de la seva transmissió al futur³⁹. En cas d'intervenció, aquesta hauria de ser fàcilment reversible -tot i que Macarrón puntualitza que amb les obres a l'exterior s'ha d'aconseguir la màxima estabilitat⁴⁰- i realitzada amb un material diferent de l'original per tal d'evitar els falsos històrics. Finalment, l'obra hauria de recuperar la seva llegibilitat sempre a partir de fragments originals o de documentació autèntica.

Molts d'aquests criteris generals es concreten més endavant a la Carta del Restauro de 1972, afegint: d'una banda, la prohibició de qualsevol addició d'estil (seguint l'estil original) encara que es demostrï com era l'obra completa (article 6); de l'altra, l'admissió de petites

³⁷ Quan parlem de les teories de restauració de Cesare Brandi, ens estem referint al seu llibre titulat *Teoria del Restauro*, publicat l'any 1963. És, doncs, tal com exposa Ana María Macarrón en diversos escrits seus, l'origen o la inspiració d'alguns dels documents més rellevants del segle XX en matèria de restauració.

³⁸ Macarrón, Ana María. Criterios generales. Conservación del Patrimonio Mueble. Pintura y escultura: Recomendaciones de las cartas internacionales. Los criterios de Cesare Brandi. A: Macarrón, Ana María. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Editorial Síntesis. 2008. p. 239-245. (p.239-240) ISBN: 978-84-975655-8-5

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ Macarrón, Ana María. Principales Teorías y criterios en la restauración de obras muebles. Limpiezas en esculturas. Criterios y metodologías. A: Macarrón, Ana María. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998, p.124-127. (p.124). ISBN: 84-309-3165-1

reintegracions verificades històricament; les neteges d'escultures que respectin les pàtines⁴¹; la recomposició d'obres fragmentades (coneguda com a *anastilosi*); o les modificacions amb una funció de conservació sempre que l'aparença de l'obra no en resulti alterada⁴².

Altrament, gran part d'aquests principis fonamentals ja havien estat exposats anteriorment, primer, per la Carta d'Atenes (1933) i després, per la Carta de Venècia, publicada l'any 1964, un any després de la publicació de Brandi. Totes dues es refereixen a monuments -tot i que també és aplicable al nostre estudi- on es menciona la importància de la interdisciplinarietat per tal de salvaguardar una obra en la seva integritat física així com el seu document històric⁴³. A més, la Carta de Venècia puntualitza que el límit de les reintegracions i altres tractaments s'aturen allà on comença la hipòtesi, és a dir, quan ja no es disposa de prou fonament documental o material⁴⁴.

Per tant, els criteris establerts per Brandi tenen el seu origen, sobretot, en la Carta d'Atenes i és alhora el precedent de tots els documents posteriors que, a la vegada, li funcionen com a base de les seves teories posteriors. D'altra banda, m'agradaria destacar dues qüestions amb què s'ha explicat fins ara: la primera, que la major part de les cartes publicades se centren, principalment, en el patrimoni arquitectònic i arqueològic; la segona, que aquestes recomanacions, tot i ser bastant clares, tenen, al seu torn, un caràcter molt general que si bé problematitza la posada en pràctica alhora permet ser aplicat a l'escultura.

Tot i que no tenim unes normes estrictes que actuen a manera de llei, són molt destacables per al nostre estudi les Cartes del Restauro italianes, en especial, la dels anys 1972 i 1987, tot i que aquesta última repeteix, però també amplia, molts dels criteris explicats a la primera Carta. Les expliquem a continuació.

⁴¹ Per pàtina s'entén: “[...] una cubierta fina formada en la superficie de la piedra, por el paso del tiempo, resultado de procesos naturales y de la intervención del hombre. [...]”. Álvarez de Burgo Ballester, Mónica. Pátinas en el patrimonio histórico. A: *MACLA* [en línia]. Madrid: Institut de Geologia Econòmica (CSIC-UCM) i Grup de Conservació del Patrimoni, 2007. Núm. 7, pp. 13-14. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 1885-7264. Disponible a: <<https://www.semineral.es/websem/Pdf>>

⁴² Grupo Español de Conservación del International Institute for Conservation (IIC). *Carta del Restauro 1972* [en línia]. María José Martínez Justicia (traducció). Madrid: Grupo Español IIC, 6 de juliol de 2006. (p.3) [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauero.pdf>

⁴³ Macarron, Ana María. *Op. cit.* 2008, p. 241.

⁴⁴ *Ibid*, p. 242.

4.2. Les Cartes del Restauro italianes

La preocupació dels italians per la conservació i restauració ja s'expressa des del Renaixement, amb la voluntat de preservar el llegat de l'antiga Roma. La legislació italiana referent als béns culturals se sosté sobre fermes bases doctrinals i jurídiques, tornant-se un referent de reforma i per l'elaboració d'altres legislacions, com és el cas de l'espanyola.

Les importants aportacions italianes sobre la conservació i restauració de béns culturals es plasmen en les anomenades “cartas del restauro”, documents estructurats a partir d'unes declaracions, organitzats en dotze articles que estableixen criteris i pautes en el món de la conservació i restauració. Són textos de caràcter orientatiu, fixant límits i uns principis. Com ja hem comentat, la Carta més representativa pel que fa al nostre estudi és la publicada l'any 1972, que pretén regular l'activitat de la restauració d'acord amb les teories brandianes actualitzades que es regeixen per la instància històrica (conservació preventiva) i la instància estètica (neteges, anastilosis, petites reintegracions, trasllat, etc.). Aquest text ens interessa especialment donat que s'hi inclouen quatre annexos que donen instruccions metodològiques molt precises sobre la salvaguarda de diferents béns patrimonials, un dels quals va dedicat a la restauració arquitectònica (Annex B)⁴⁵.

L'annex B, “Instrucciones para la dirección de las restauraciones arquitectónicas”, recomana un manteniment constant dels monuments, evitant intervencions innovadores i exigint un projecte previ basat en l'estudi històric -parant atenció als possibles afegits o modificacions- i estructural de l'obra (condicions d'estabilitat). La intervenció ha de ser encarregada a empreses especialitzades mitjançant adjudicació directa per tal de garantir el respecte a l'autenticitat⁴⁶. Cada pas haurà de quedar inscrit dins d'un projecte de restauració. Aquest conjunt de recomanacions presenta un enfocament arquitectònic que, per la generalització de les recomanacions, ens permetem aplicar també al cas de l'escultura en pedra a l'exterior.

Tanmateix, trobem al final del mateix annex un breu paràgraf dedicat específicament a l'escultura en pedra a l'exterior, posant èmfasi en la importància de vigilar les escultures en pedra col·locades en els exteriors d'edificis o en places, intervenint únicament (i mitjançant l'aprovació prèvia per part de l'Instituto Centrale del Restauro) quan existeixi un mètode adequat de consolidació o de protecció. S'han d'adoptar precaucions i posar en pràctica totes

⁴⁵ González-Varas, Ignacio. Las Cartas del Restauro italianas. A: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2008, p. 512-524. ISBN: 978-84-376-1721-3

⁴⁶ Grupo Español de Conservación del IIC, *Op. cit.*, p.8-9.

les operacions encaminades a eliminar les causes dels danys. En cas que això no sigui possible, es recomana traslladar l'escultura a un espai cobert⁴⁷.

A més, també es destaca la importància de conservar la pàtina de la pedra per raons històriques, estètiques i tècniques, ja que sovint té funcions protectores. Es permeten neteges de la matèria acumulada (pols, sutge, colomassa, etc.) mitjançant l'ús d'eines suaus -raspalls vegetals i dolls d'aire a pressió moderada- evitant l'ús d'eines més agressives -raspalls metàl·lics, rascadors, dolls de sorra, aigua o de vapor a pressions elevades-⁴⁸. La posada en pràctica d'aquestes neteges queda molt ben resumida en paraules de Macarrón, qui afirma:

*El principal objetivo de la limpieza de esculturas en piedra actualmente es la eliminación de los productos dañinos: sales solubles e insolubles, polvo y suciedad, microflora y vegetación infestante, y los residuos de viejos tratamientos que deterioren el material original. Los criterios de intervención persiguen los principios generales de mínima intervención, acción lenta y controlada y respeto a la pátina.*⁴⁹

Si ara ens fixem en l'Annex C, titulat "Instrucciones para la ejecución de restauración de pinturas y esculturas", observem que hi dedica un apartat complet als mètodes de restauració d'escultura, a més dels corresponents a la pintura. Les pautes preliminars explicades coincideixen amb les de l'annex anterior, tot i que canviant i adaptant el llenguatge a les formes artístiques actuals. D'altra banda, es posa l'èmfasi en altres qüestions, com ara: el reconeixement primitiu de l'estat de conservació de l'obra; la determinació del material i la tècnica amb què ha estat elaborada; la importància de la fotografia aplicada amb diferents tècniques que documenten de forma completa tot el procés; i l'extracció de mostres mínimes de cada estrat per tal d'identificar els diferents materials. El conjunt d'investigacions preliminars proporcionen els medis per orientar la intervenció en la direcció adequada⁵⁰.

Addicionalment, el text remarca la necessitat de prendre precaucions en la restauració d'escultures, evitant qualsevol neteja que danyi la pàtina, tal com hem comentat més amunt. Finalment, adverteix que no s'ha de tornar a col·locar l'obra al seu lloc d'origen si aquest ha estat la causa del seu deteriorament i posterior intervenció⁵¹.

L'organització dels annexos em permet observar que l'escultura en pedra a l'exterior ocupa una posició intermèdia entre l'arquitectura i l'escultura: D'un costat, aquesta comparteix

⁴⁷ *Ibid*, p.10.

⁴⁸ *Ibid*.

⁴⁹ Macarrón, Ana Maria. *Op. cit.*, 1998, p. 102-105.

⁵⁰ Grupo Español de Conservación del IIC, *Op. cit.*, p.10-11.

⁵¹ *Ibid*, p.14-15.

criteris amb l'arquitectura, pel material i les condicions ambientals; de l'altre, amb l'escultura, per determinats protocols d'intervenció.

La següent Carta del Restauro (1987)⁵² dedica diversos annexos al tractament de les operacions en escultura. Tot i que el format és molt similar al de la Carta del 1972, s'introdueixen alguns canvis, com ara la creació d'un apartat individual d'escultura en pedra a l'exterior (7) dins de l'annex dedicat a arquitectura. També trobem un segon Annex (D) dedicat a l'escultura -i a altres disciplines- on s'amplia informació relativa a la realització de còpies, afegint que aquestes les ha de fer un expert en el material alhora que ha de ser capaç de realitzar la producció a escala original. De tota manera, desaconsella la pràctica de motlles per tal d'estalviar-li a la *piel de envejecimiento natural* (al material original) de patir les alteracions provocades per l'aplicació i separació de motlles. Així doncs, s'imposen dues condicions: la primera, que la consolidació (prèvia a la intervenció) s'hagi realitzat a la perfecció i amb substàncies no adhesives respecte a les utilitzades pels motlles; la segona, que es practiqui amb la deguda experiència i destresa el procés de col·locació i extracció del motlle de la peça original. Finalment, s'adverteix sobre el canvi de funció que comporta la substitució dels originals per còpies de material diferent⁵³.

4.3. Criteris i normatives nacionals

Les Cartes del Restauro, tot i no ser lleis fora del territori italià, aporten tota una sèrie de recomanacions molt útils basades en els principis de Brandi que són acceptats internacionalment, com a mínim, en l'àmbit mediterrani. Així doncs, l'estat espanyol absorbeix totes aquestes normatives internacionals a l'hora de crear les seves pròpies que, sovint, són molt generals i van dirigides principalment a la conservació del patrimoni arquitectònic, tal com veurem tot seguit.

Durant el primer terç del segle XX a Espanya es desenvolupen dues tendències principals en criteris de conservació i restauració: la restauradora, encapçalada per Vicente Lapérez i Romea, seguidor de Viollet-le-Duc, i la conservadora, representada per Leopoldo Torres Balbás. A Catalunya, figures com Jeroni Martorell i Josep Puig i Cadafalch creen l'any 1914 el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (SCCM) de la Diputació de Barcelona,

⁵² Grupo Español de Conservación del IIC. *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura* [en línia]. María José Martínez Justicia (traducció). Madrid: Grupo Español IIC, 6 de juliol de 2006, [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a:

<<https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987.pdf>>

⁵³ *Ibid*, p.17-18.

el primer servei especialitzat en la restauració de monuments creat en tot l'Estat espanyol. Es tracta d'un servei que adopta els principis científics i "moderns" anteriorment comentats, tot trencant amb els criteris estilístics del segle XIX. D'altra banda, la Llei de Patrimoni Històric Espanyol de 1933 també respon a una voluntat de modernitat que posa fi al debat d'inicis de segle, plantejant una conservació estricta, aspectes prèviament exposats a la Carta d'Atenes. La Llei assigna competències a organismes com la Direcció General de Belles Arts o a la Junta Superior del Tresor Artístic relacionades amb un major control dels béns culturals del país⁵⁴. A Catalunya, l'any següent, es publica la Llei de defensa del Patrimoni Artístic (1934) per tal de protegir els béns culturals del territori català que tinguin més de cinquanta anys d'antiguitat, quedant excloses, per tant, les escultures estudiades⁵⁵. Al mateix temps, és una època marcada per la destrucció massiva del patrimoni durant la Guerra Civil (1936-1939) i la Segona Guerra Mundial (1939-1945), successos que interrompen el desenvolupament teòric i operatiu iniciat durant la República⁵⁶.

Un cop superada aquesta etapa, es crea, l'any 1961, l'Institut Central de Restauració i Conservació d'Obres i Objectes d'Art, Arqueologia i Etnologia (ICCR) amb l'objectiu d'establir a Espanya una entitat capaç d'atendre eficaçment les necessitats de conservació i restauració del patrimoni espanyol amb els criteris científics i tècnics adequats. El fet és que Espanya es troba en un període crític pel patrimoni històric provocat per l'expansió econòmica pel desenvolupament industrial⁵⁷. Tot i la proclamació de la Carta de Venècia, que recuperava criteris com la consolidació i el respecte a l'autenticitat, no és fins l'últim terç de segle quan aquests són aplicats a Espanya, tot reformant-se les seves estructures institucionals i marc administratiu en matèria de tutela i conservació del Patrimoni Històric Espanyol, amb la figura capdavantera de Paul Coremans (1906-1965), establint un equilibri entre el valor històric i l'actualització contemporània de les obres, preservant així l'autenticitat històrica⁵⁸.

Coremans va ser clau en la formulació d'un enfocament interdisciplinari en la conservació del patrimoni, promovent la conservació preventiva i el respecte per la integritat de les obres. Va definir conceptes bàsics -alteració, preservació, conservació i restauració- i va contribuir decisivament a la creació d'institucions internacionals com l'IIC, el Centre Internacional

⁵⁴ González-Varas, Ignacio. Normativa del Patrimonio Histórico Cultural en España. A: *Op. cit.* p. 503-532.

⁵⁵ Gran Enciclopèdia Catalana, *Llei de defensa del Patrimoni Artístic de Catalunya* [en línia]. Barcelona: Grup enciclopèdia. [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/llei-de-defensa-del-patrimoni-artistic-de-catalunya>

⁵⁶ González-Varas, Ignacio. Restauración artística en España en el siglo XX. Entre el debate teórico y la acción restauradora. A: *Op. cit.*, p. 321-363.

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ González-Varas, Ignacio. Normativa del Patrimonio Histórico Cultural en España. A: *Op. cit.* p. 503-532.

d'Estudis de Conservació i Restauració dels Béns Culturals (ICCROM), el Consell Internacional de Monuments i Llocs (ICOMOS) i l'Institut Reial del Patrimoni Artístic (IRPA)⁵⁹. Entre 1956 i 1965, Coremans visita Espanya com a consultor de la UNESCO i impulsa una renovació profunda al recentment creat ICCR, promovent la formació d'especialistes i el treball interdisciplinari, la realització d'estudis previs a les intervencions, la redacció d'informes i la internacionalització d'Espanya en termes de conservació i restauració. A més, Coremans, interessat pels mecanismes d'alteració de la pedra en monuments, impulsa la creació d'un taller de materials petris a l'ICCR i posa sobre la taula la diferència de tractaments entre els objectes de pedra emmagatzemats en museus i els elements arquitectònics exposats a la intempèrie (adaptables a l'escultura pública en pedra).

Aquest interès el trasllada al seu successor a l'IRPA, el químic René Sneyers, mundialment conegut com un dels grans especialistes en conservació de pedra i figura coordinadora del grup de treball "Materiales Pétreos" de l'ICOM. La implicació espanyola dins d'aquest grup ajuda a millorar la competència dels experts espanyols en aquest àmbit, especialment pel que fa als problemes causats per l'acceleració de l'alteració de la pedra en els monuments de l'Estat espanyol⁶⁰. Aquestes millores es veuen reflectides en publicacions específiques de: l'ICCR (substituït per IPHE, el 1985), amb els treballs de la portalada del Monestir de Ripoll (1968), publicats al primer número del seu butlletí⁶¹; el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC, 1932), amb la restauració dels apòstols de la portada gòtica de la Basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries (1985-1988)⁶²; o estudis d'especialistes, com ara "Petrografía, formas y procesos de alteración desarrollados en las piedras de algunos monumentos de Avilés (Asturias)" publicat l'any 1988 al Boletín Geológico y Minero⁶³.

⁵⁹ Instituto del Patrimonio Cultural de España, LA FIGURA DE PAUL COREMANS. Paul Coremans, figura precursora en la conservación del patrimonio cultural del siglo. A: IPCE. *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en materiales pétreos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p.21-36.

⁶⁰ Ibid, p. 31.

⁶¹ Rovira i Pons, Pere. *La conservació de la Portalada de Ripoll*. [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural i Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a:

<<https://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/02.pdf>>

⁶² Centre de Conservació i Restauració de Béns Mobles. *Memòria d'activitats del centre de conservació i restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1988. [Consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <<https://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/memoria.pdf>>

⁶³ Alonso, Javier. Petrografía, formas y procesos de alteración desarrollados en las piedras de algunos monumentos de Avilés (Asturias). A: *Boletín Geológico y minero*. [en línia]. Madrid: Instituto Geológico y Minero de España, gener de 1988. Vol. 99, Núm. 4, pp. 432-44. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 0366-0176. Disponible a: <<https://www.researchgate.net/publication/267762759>>

D'altra banda, la redacció de lleis com la Llei de 1933, anteriorment mencionada, la posterior Llei del 1985 o la Llei del Patrimoni Cultural Català de l'any 1993, ofereixen un marc més aviat general sobre els criteris d'intervenció i classificació del patrimoni, parlant de conservació preventiva, aplicació de criteris científics, respecte a l'original, difusió i accés públic al patrimoni, sancions per destruccions del patrimoni, creació de catàlegs, etc.

Al llarg del segle XX, els criteris de conservació d'escultura pública en pedra dins de l'Estat espanyol es construeixen principalment a partir de les teories de Brandi així com de la primerenca Carta d'Atenes, reflectint-se aquest interès en la participació internacional espanyola i en les publicacions sobre casos específics. Tot i que aquests textos no desenvolupen pautes específiques per a l'escultura, sí que estableixen els principis generals de mínima intervenció, reversibilitat, compatibilitat de materials i respecte per la pàtina. D'altra banda, la menció especial a les cartes italianes és imprescindible, ja que aquestes parlen de forma directa sobre criteris relatius a l'escultura pública en pedra. Però la presència de documents sobre el nostre àmbit d'estudi no aflora fins al segle XXI, amb un seguit de publicacions, glossaris tècnics i manuals pràctics, d'on destaquen les publicacions de l'Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya (l'IPCE, 1985), la revista PH de l'Institut Andalús del Patrimoni Històric (IAPH, 1989), i el butlletí i glossaris del CRBMC, a Catalunya.

Any	Normativa	Àmbit	Contingut rellevant
1931	Carta d'Atenes	Internacional	Primer document internacional amb recomanacions sobre la conservació del patrimoni. Introdueix la noció de conservació científica.
1933	Llei de Patrimoni Històric Espanyol	Estatal (Espanya)	Defensa de la conservació estricta, assigna competències a la Direcció General de Belles Arts i la Junta del Tresor Artístic.
1934	Llei de defensa del Patrimoni Artístic de Catalunya	Catalunya	Protegeix els béns culturals amb més de 50 anys d'antiguitat (no inclou les escultures estudiades).
1964	Carta de Venècia	Internacional	Aplica criteris com el respecte a l'autenticitat, la mínima intervenció i la consolidació.

1972	Carta del Restauro	Itàlia (influència internacional, especialment mediterrània)	Inspirada per Cesare Brandi. Inclou criteris específics sobre escultura pública en pedra.
1985	Llei del Patrimoni Històric Espanyol	Estatal (Espanya)	Reforça criteris com la conservació preventiva, el respecte a l'original, l'aplicació de criteris científics i la creació de catàlegs.
1987	Carta del Restauro	Itàlia (influència internacional, especialment mediterrània)	Actualitza els criteris de la Carta del 1972. Inclou criteris específics sobre escultura pública en pedra.
1993	Llei del Patrimoni Cultural Català	Catalunya	Afegeix la difusió i l'accés públic, la protecció jurídica, les sancions i la regulació general d'intervencions.

Taula 1. Taula sinòptica de normatives nacionals i internacionals sobre conservació del patrimoni al segle XX.

5. Anàlisi i seguiment de les escultures en pedra del concurs de la Plaça de Catalunya

Tal com expressa el nom d'aquest cinquè bloc, el seu interès se centra en les escultures en pedra del concurs de la plaça de Catalunya de Barcelona. Per tal de facilitar el seu enteniment, l'hem dividit en dos capítols: el primer, sobre la protecció actual del Patrimoni a Barcelona; i el segon, sobre l'anàlisi, el seguiment i les fitxes tècniques de conservació del conjunt escultòric. Aquest segon capítol ha quedat, al seu torn, dividit en altres dos subapartats: el primer, dedicat a les escultures pertanyents a la Plaça; i el segon, dedicat a les ubicades a altres indrets de la ciutat. Cadascun d'aquests dos subapartats han quedat estructurats de la següent manera: En primer lloc, s'ha realitzat una breu biografia de l'artista; en segon lloc, s'ha analitzat l'obra des del punt de vista estilístic, iconogràfic i descriptiu; en tercer lloc, s'ha parlat de les intervencions realitzades, així com s'ha traçat el seu recorregut; i finalment, s'ha complementat el bloc amb unes fitxes tècniques de conservació de cadascuna de les escultures (exceptuant-ne dues que actualment són còpies), col·locades als annexos.

El model triat per a les fitxes l'he basat en el d'un treball final publicat, a manera d'article, per l'UNICUM, una revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya. L'article titulat *“Una aproximación a la conservación de la escultura*

contemporánea en el exterior”⁶⁴ presenta un model de fitxa d’una obra pública contemporània, dividit en tres seccions: la primera, dedicada a dades tècniques de l’obra; la segona, un estudi de l’entorn i dels factors ambientals; i la tercera, una descripció de les alteracions i de l’estat de conservació. En el cas d’aquest treball, hem decidit utilitzar la mateixa estructura, tot modificant-ne alguns títols per tal d’adaptar-lo millor al cas de les obres que ens ocupen i a les limitacions dels coneixements propis en la matèria.

Prèviament, a l’estat de la qüestió, hem fet esment del buit d’informació entorn de les intervencions realitzades a les escultures que, al seu torn, ha perjudicat el coneixement entorn del seu recorregut i ha compromès el pes d’aquest apartat dins del treball. Això no obstant, gràcies a la implicació de la professora Marta Vilà va ser possible contactar amb una de les persones del Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic de l’Ajuntament de Barcelona. Aquest contacte ens va explicar que les intervencions entorn aquestes escultures, així com de la resta d’art públic de la ciutat, es basen en criteris de mínim manteniment. Amb això es refereix a neteges⁶⁵ periòdiques -no especifica la temporalitat de la periodicitat- de caràcter bàsic, eliminant la brutícia superficial causada, majoritàriament, per les taques d’excrements d’aus, sobretot, de coloms i *poca cosa més*⁶⁶. Tals neteges són realitzades -com a mínim des de finals del segle passat- mitjançant la subcontractació d’empreses de construcció escollides per mitjà de convocatòries públiques del Portal de Contractació Electrònica. Dit Portal presenta un elevat nombre de convocatòries de diferents categories, sent del nostre interès el *Plec de prescripcions tècniques per a la contractació de treballs de conservació, neteja, manteniment de construccions, edificacions i terrenys, substitució i retirada d’elements al Districte de la Ciutat vella*⁶⁷. En aquest plec s’hi troba un document on s’exposa el marc de referència quan es parla del patrimoni del paisatge urbà. Aquest marc estableix que el Paisatge Urbà és un *dret públic municipal de caràcter immaterial*, és a dir que aquest pertany a tota la ciutadania, sent l’Ajuntament el responsable de protegir-lo entenent-lo com una globalitat, un patrimoni col·lectiu amb un valor per si mateix⁶⁸.

⁶⁴ Hernández Zárate, Sara. *Una aproximación a la conservación de la escultura contemporánea en el exterior*. *Unicum* [en línia], núm. 18, 2019. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://unicum.esrbcc.cat/index.php/unicum/article/view/221/441>

⁶⁵ Les neteges sobre pedra de montjuïc han de realitzar-se mitjançant tècniques en sec. Els procediments humits poden accelerar la oxidació del ferro present en el material, encara que es tracti d’un component molt menys present que amb la varietat de la pedra de menor qualitat (rebuig). Martín-Pérez, Antonio. *Op. cit.* p. 246-267.

⁶⁶ Responsable del Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic, Ajuntament de Barcelona. Sobre el manteniment de l’art públic de Barcelona. Trucada telefònica, 2 de març de 2025.

⁶⁷ Aquesta convocatòria ja no apareix al Portal de Contractació Electrònica. Ha expirat.

⁶⁸ Ajuntament de Barcelona. Ordenança de Protecció i Foment del Paisatge Urbà [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: https://w110.bcn.cat/PaisatgeUrba/Continguts/Documents/Fitxers/OUPU_consolidada.pdf

D'altra banda, el Plec tècnic també conté un apartat de protocols d'actuació molt breu i ambigu en el qual obliga a l'empresa adjudicatària a fer un seguiment d'un protocol específic en el cas d'actuació de recobriment de pintura. D'acord amb aquesta informació no sembla, doncs, que existeixi un protocol -com a mínim escrit- per a actuacions en escultura pública en pedra, tal com ens confirmava el contacte municipal.

Amb aquesta informació prèvia, en les pròximes pàgines veurem que moltes de les escultures estudiades es basen, fins on hem arribat a saber, en els criteris mínims de manteniment que acabem d'explicar.

5.1. Protecció del Patrimoni a Barcelona al segle XXI

El dia 26 de maig de l'any 2000, en una sessió celebrada pel Plenari del Consell Municipal, s'adopta un acord definitiu en via administrativa on s'aprova el Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic, històric i artístic de la ciutat de Barcelona⁶⁹. El Pla s'elabora mitjançant unes normes específiques per a cada districte que permeten coordinar els criteris de protecció de forma més efectiva. Impulsat per l'Ajuntament de Barcelona, aquesta aprovació es fa segons l'article 68 de la Carta Municipal, que estableix el procediment per a l'aprovació de plans parcials, plans especials i estudis de detall de la ciutat⁷⁰.

Aquests Plans especials redactats al llarg de l'any 2000 intentaven solucionar el problema entre la protecció i els plans urbanístics. Fins al moment, el patrimoni es regia per la Llei 9/1993 del Patrimoni Cultural Català que partia de conceptes amplis sobre el patrimoni cultural a Catalunya. És del nostre especial interès la divisió que es fa del patrimoni en tres categories de protecció, comuns a béns mobles, immobles i immaterials, que són⁷¹:

- A. Béns Culturals d'Interès Nacional (BCIN)
- B. Béns Catalogats
- C. Resta de béns integrants del patrimoni cultural

⁶⁹ Diputació de Barcelona. NORMES URBANÍSTIQUES DEL PLA ESPECIAL DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRIC ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (DISTRICTE DE L'EIXAMPLE). A: *Butlletí oficial de la província de barcelona* [en línia]. Barcelona: Diputació de Barcelona, 14 de juny del 2000. Núm. 142. p. 23-29. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://benroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/89295/1/19127.pdf>>

⁷⁰ Ajuntament de Barcelona. Carta Municipal de Barcelona [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/Ajuntament/Documents/CartaMunicipal.pdf>>

⁷¹ Generalitat de Catalunya. Llei 9/1993, de 30 de setembre, del Patrimoni Cultural Català [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://portaljuridic.gencat.cat/ca/document-del-pjur/?documentId=92717>>

D'altra banda, els Plans estableixen quatre nivells de protecció⁷²:

- A. Béns Culturals d'Interès Nacional (BCIN), de rellevància per Catalunya
- B. Béns Culturals d'Interès Local (BCIL), inclosos al catàleg del Patrimoni Cultural Català.
- C. Béns d'Interès Urbanístic (BIU). No són objecte de declaració ni de catalogació, però reuneixen valors històric-artístics de rellevància pel sector urbà on s'emplacen.
- D. Béns d'Interès Documental (BID). Poden ser traslladats del seu emplaçament sense afectar a la seva conservació tot obligant a ser conservats en memòria documental per presentar un interès cultural del lloc on es troben.

La plaça de Catalunya queda compresa dins del districte de l'Eixample, per tant, també ho fan tots els elements que d'aquesta formen part. El Portal d'Informació Urbanística (PIU) de l'Ajuntament de Barcelona mostra entre diversos tipus de documents els relatius al catàleg de patrimoni arquitectònic. Aquesta opció et permet saber a quins nivells de protecció pertanyen les escultures de la plaça, compartint totes el nivell D (BID), tal com s'evidencia a la seva corresponent fitxa *Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic i catàleg del districte 2*, on es parla del trasllat de les obres en cas de modificar-se la configuració de la plaça⁷³.

La secció municipal de la pàgina web *Protecció del Patrimoni*⁷⁴, únicament, indica que a les obres amb la categoria D se'n permet l'enderrocament després de presentar i ser aprovat un estudi històric-arquitectònic que, traspassat al llenguatge escultòric, aquesta pot ser destruïda si així es permet. Més exhaustivament, el *Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic, històric i artístic de la ciutat de Barcelona* exposa que el nivell de protecció D inclou: d'un costat, tots aquells elements d'interès que formen part d'un edifici del qual no s'impedeix la seva desaparició conservant-se únicament a nivell documental; de l'altre costat, aquells elements d'interès que poden ser recol·locats o desplaçats del seu emplaçament original. Defineix el BID així:

Es consideren nivell D els béns que per les seves característiques poden ésser traslladats del seu emplaçament actual sense problemes per a la seva conservació o que gaudeixen d'un

⁷² Diputació de Barcelona. NORMES URBANÍSTIQUES DEL PLA ESPECIAL DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRIC ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (DISTRICTE DE L'EIXAMPLE). A: *Op. cit.*

⁷³ Ajuntament de Barcelona. *Portal d'informació urbanística* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/informaciourbanistica/cerca/ca/#>>

⁷⁴ Ajuntament de Barcelona. *Protecció del patrimoni arquitectònic* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/serveis>>

*interès cultural en el sector d'emplaçament que, malgrat no haver estat considerat en els tres nivells anteriors, cal conservar documentalment pel seu record*⁷⁵.

Així doncs, cap de les vuit escultures de la Plaça estan completament exemptes -en el pitjor dels casos- d'una possible destrucció i conseqüent desaparició des que la prioritat de la seva categoria és mantenir la seva vigència documental, no pas la física.

Continuant amb les obres ubicades davant de la façana exterior dels jardins de Padralbes -al districte de les Corts- aquestes presenten segons en PIU, la categoria B, és a dir, són un BCIL. Cadascuna de les quatre escultures presenten una fitxa individual de caràcter breu (*Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic i catàleg del districte 4*) on el manteniment i la conservació es presenten com a accions obligatòries per a una categoria de nivell B.

Els BCIL són decidits per l'Ajuntament i ratificats per la Generalitat i segons les Normes urbanístiques del Pla, aquest es defineix com:

*Béns immobles catalogats d'interès local, també integrants del patrimoni cultural català, que han de quedar inclosos en el catàleg del Patrimoni Cultural Català, i que, tot i llur significació i importància no posseeixen les condicions pròpies dels béns culturals d'interès nacional, encara que amb rellevança pel que fa a la ciutat.*⁷⁶

Pel que fa a les dues obres situades als Jardins Miramar -al districte de Montjuïc-, el PIU indica que aquestes presenten una protecció de nivell C, és a dir, són un BIU. Totes dues es presenten dins d'una mateixa fitxa (*Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic i catàleg del districte 3*) en la qual s'indica que han de ser mantingudes, restaurades i conservades. Les obres amb aquesta categoria són competència absoluta de l'Ajuntament i segons les normes urbanístiques del Pla especial un BIU es defineix com:

*Els béns urbanísticament protegits que sense complir les condicions dels anteriors, no havent estat objecte de declaració ni de catalogació, reuneixen valors històricsartístics estètics o tradicionals a considerar com a rellevants pel sector urbà on s'emplacen.*⁷⁷.

⁷⁵ Diputació de Barcelona. NORMES URBANÍSTIQUES DEL PLA ESPECIAL DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRIC ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (DISTRICTE DE L'EIXAMPLE). A: *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁶ *Ibid*, p. 24

⁷⁷ *Ibid*.

Finalment, les dues obres restants es troben a l'interior del recinte del Parc de la ciutadella (districte de Ciutat Vella), prop de la sortida que dona al Passeig de Pujades i alhora de la gran Font. Aquesta vegada, el PIU no identifica quin nivell de protecció pertanyen les dues obres i, encara més, ni tan sols apareixen al mapa. En qualsevol cas, si prenem com a model la fitxa de l'escultura *Desconsol (Pla especial de protecció del patrimoni arquitectònic i catàleg del districte I)*, de Josep Llimona (1917) que apareix situada molt a prop de la ubicació de les dues altres escultures, veiem que aquesta presenta un nivell de protecció de categoria B, de la qual es reclama un manteniment integral. Tot i que podria coincidir amb les altres obres, ens quedem en el terreny de l'especulació.

D'aquest apartat podem extreure un parell d'observacions: la primera, la presència d'incongruències respecte al contingut de les fitxes tècniques del PIU, on, de les obres catalogades com a BCIL, s'incorporen les tasques de manteniment i conservació mentre que en les obres catalogades com a BIU, les tasques són de manteniment, restauració i conservació; la segona, la ruptura de les setze escultures vistes com un conjunt, ja que, tot i que s'esperaria que totes presentessin un mateix nivell de protecció, la realitat és que aquesta unitat no és respectada trobant-nos que les obres tenen categories B, C i D segons l'emplaçament on es troben.

5.2. Anàlisi, seguiment i fitxes tècniques de conservació

5.2.1. Escultures de la Plaça de Catalunya

A continuació, presentarem les vuit estàtues de la Plaça de Catalunya en l'ordre de les agulles d'un rellotge, començant per la dreta i acabant per esquerra, tal com s'observen frontalment desde l'interior de la plaça. S'aconsella consultar les fitxes tècniques de conservació ubicades a l'annex, on s'inclouen les fotografies corresponents.

Navegació, Eusebi Arnau

Eusebi Arnau (Barcelona, 1863-1933) es forma a l'Escola de la Llotja i amplia els estudis a Roma, Florència i París. Durant la seva carrera combina escultura exempta i decorativa, sovint col·laborant amb alguns arquitectes. Té una etapa inicial (1889-1896) amb obra anecdòtica realista, una segona fase modernista (1897-1911) de gran producció amb influències franceses, i una etapa final (1912-1933) de classicisme simplificat. Obté

reconeixements internacionals, tot destacant en l'escultura funerària, la medallística i l'orfebreria. És conegut com el mestre dels escultors Pau Gargallo i Frederic Marès⁷⁸.

L'obra presentada, *La Navegació* (1928), se situa a l'últim període artístic de l'escultor. Aquesta forma part dels gustos del Noucentisme, un moviment cultural català d'enfocament mediterrani influït per l'equilibri i serenitat del classicisme⁷⁹. Segons la monografia de Maria Isabel Marín, Arnau signa el contracte per a la realització de l'escultura el dia 1 de setembre del 1927 i el 24 de novembre en signa un segon amb el Taller Bechini, una empresa familiar barcelonina especialista en la realització de treballs escultòrics. En aquest taller faria el traspàs del model de l'obra a pedra de Montjuïc⁸⁰.

L'escultura presentada és una al·legoria a la navegació. Se la representa com una dona jove amb mirada a l'infinit, vestida a la moda romana, amb una túnica sense mànigues semitransparent cenyida amb cinta per sota del pit i amb un mantell que cau de l'espatlla esquerra i li cobreix el cos de cintura cap avall, a excepció dels peus amb calçat obert. Porta els cabells recollits amb trenes entrelligades entre si i amb una còfia que la corona. La mà esquerra, col·locada a la cintura, subjecta el mantell, mentre que la mà dreta subjecta un timó (símbol de poder) que recorda als utilitzats en els llaguts catalans⁸¹.

Com s'ha comentat a l'inici d'aquest bloc, el manteniment de l'escultura -i de la resta del conjunt- consisteix en l'eliminació de dipòsits superficials, sobretot de colomassa, dipositada a les superfícies més exposades, com ara el cap i les espatlles. Encara que l'Ajuntament ens ha proporcionat escassa informació, creiem que les neteges es realitzen per mitjà de tècniques en sec, és a dir, sense l'ús d'aigua, atesa la presència de petites quantitats d'òxid de ferro en el material petri que amb la humitat poden crear taques. No obstant això, la teoria serveix només com a hipòtesi de la pràctica real.

Pastor del flabiol, Pau Gargallo

Pau Gargallo (Maella, 1881 - Reus, 1934) es forma a l'Escola de la Llotja de Barcelona, on aprèn amb els germans Vallmitjana i Eusebi Arnau⁸². Vinculat al cercle Els Quatre Gats, aviat

⁷⁸ Marín, M. Isabel. *Eusebi Arnau*. Barcelona: Infiesta, 2006. ISBN: 978-8493358921

⁷⁹ Freixa, Mireia. *La Navegació*. A: Jaume Sobrequès, Josep M. Huertas Clavería, Jaume Fabre i et. al. *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Àmbit, 2009, p. 161

⁸⁰ Marín, M. Isabel. *Op. cit.*, p.32

⁸¹ *Ibid*, p.147

⁸² Jardí, Enric. *L'art català contemporani*. 1^a ed. Barcelona: Proa, 1972, p.138-146. No ISBN

viatja a París, on rep la influència de Rodin i de les avantguardes. Gaudeix d'una carrera internacional amb exposicions a Barcelona, Madrid, París i Hamburg. És considerat un dels escultors més destacats del segle XX i pioner en l'exploració de noves formes i materials⁸³. Treballa amb pedra, metall i marbre⁸⁴, quedant dividida la seva trajectòria en diverses etapes segons el material utilitzat⁸⁵.

Situem *Pastor del flabiol* (1928) en una etapa ja consolidada de la carrera artística de Gargallo. Segons Alexandre Cirici, aquesta escultura s'inscriu -com la resta d'estàtues de la plaça- en el vessant més noucentista, amb una *mena d'arcaisme contingut i rítmic, de volums purs i tallant en les arestes, al pol oposat de totes les fluïdeses modernistes*⁸⁶. D'altra banda, Xavier Barral i Altet, en destaca el trencament amb l'estètica noucentista, ja que Gargallo es trobava en un moment d'experimentació amb l'estil cubista, fruit de la seva estada a París. Tot i ser encàrrec públic, l'escultor es conté i opta per un estil clàssic i figuratiu propi del Noucentisme amb reminiscències cubistes presents en la simplicitat de les línies⁸⁷.

L'escultura presenta una figura masculina, un pastor, seminu, amb el tors i les cames descobertes, només cobert per una lleugera draperia. Amb el braç dret toca un flabiol, un instrument musical vinculat al déu grec Pan i similar a la caramella o flabiol de pastor, un instrument de vent utilitzat popularment en la sardana⁸⁸. Amb el braç esquerre subjecta un xai, i rere els seus peus hi ha una ovella. La simplicitat de les línies, els volums llisos i geomètrics, fruit de les influències cubistes, aporten un hieratisme que no l'exclou d'una certa sensualitat, evocant la figura d'un kouros arcaic, amb un peu lleugerament avançat⁸⁹.

L'estàtua que observem avui dia es tracta d'una còpia de l'original. Segons l'Alex Masalles, el conservador i restaurador del MNAC, l'obra original va ser retirada de la plaça l'any 1993 atès el seu mal estat de conservació. Segons el seu testimoni, aquesta estava originalment feta amb pedra dolomítica de Santander, un material que es conserva malament en exteriors per

⁸³ Duran, Lluís. *Barcelona escultures*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015. ISBN: 978-84-9850-657-0

⁸⁴ Museo Español de Arte Contemporáneo. *Gargallo (1881-1934)*. Catàleg d'exposició. Madrid. Poligrafia, 1971. 110 p. ISBN: X-00222478

⁸⁵ Ordóñez Fernández, Rafael; F. Yvars, J.; Lucie-Smith, Edward. *Gargallo*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2006. 300 p. ISBN: 9788489860766

⁸⁶ Cirici, Alexandre. Les estàtues de la Plaça de Catalunya. A: Cirici, Alexandre. *Gargallo i Barcelona*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 134-138. ISBN: 978-84-344-7430-7

⁸⁷ Barral i Altet, Xavier. Pastor del Flabiol. A: Jaume Sobrequès, Josep M. Huertas Clavería, Jaume Fabre i et. al. *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 2009, p. 148.

⁸⁸ *Ibid* [ampliació d'informació només al format web]. Disponible a: https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=316&erca=true

⁸⁹ Cirici, Alexandre. Les estàtues de la Plaça de Catalunya. A: Op. cit., p.134-138

culpa de la dissolució química, l'acció de les sals, la humitat i la proliferació biològica⁹⁰. Altres fonts afirmen que l'original estava feta amb pedra arenisca d'un gres inferior que la de Montjuïc (de major resistència a la intempèrie) de manera que la presència d'aquesta escultura prop d'una font i sumat als forts vents la va erosionar greument. La filla de Gargallo va demanar que, amb els mateixos motlles, es realitzés una còpia en bronze, que avui dia la trobem a la plaça del Doctor Emili Mira, a Barcelona⁹¹. Finalment, Masalles ens explica que l'escultura va anar a parar al taller de Marta Polo l'any 1993, l'encarregada de completar i restaurar la peça (Fig.2). Juntament amb el taller Peraire van encarregar-se de fer els motlles i una reproducció en pedra artificial (Fig.3)⁹². Després d'aquestes intervencions, no se n'ha tornat a saber res del seu parador i Masalles pensa que aquesta podria haver desaparegut.⁹³



Fig. 2. Marta Polo restaurant la pèrdua del nas de *Pastor del flabiol* de Pau Gargallo (1993). Chopofoto.



Fig. 3. Procés de creació del motlle per a la còpia de *Pastor del flabiol* de Pau Gargallo (1993). Chopofoto.

Joventut, Josep Clarà

Josep Clarà (Olot, 1878 - Barcelona, 1958) es forma a l'Escola de Dibuix d'Olot, on rep l'impuls del seu mentor Josep Berga i Boix, qui l'anima a viatjar a París. Entre 1900 i 1930 resideix a Tolosa i es forma a l'École des Beaux-Arts et des Sciences Industrielles, on assimila el gust per la còpia de l'antic, alhora que rep la influència personal d'Auguste Rodin. Desenvolupa una escultura simbolista centrada en figures femenines nues i introspectives,

⁹⁰ Martín-Pérez, Antonio. *Ensayos y experiencias de alteración en la conservación de obras de piedra de interés histórico-artístico*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Araces, 1993. 609 p. (p. 246-267) ISBN: 9788487191398

⁹¹ Fabre, Jaume; M. Huertas, Josep. *Conjunt de la Plaça Catalunya de 1929*. A: *Op. cit.* p. 156

⁹² Val la pena consultar el portal web Chopofoto, on el fotògraf Javier García-Die hi té publicades algunes fotografies detallades sobre el procés d'execució de la còpia de l'escultura de Gargallo. Chopofoto. *El Pastor del flabiol de Gargallo y Marta Polo*. [en línia]. Barcelona: Chopo/Javier García-Die, 2024 [consulta: 19 d'abril de 2025]. Disponible a: <<https://www.chopofoto.com/lang/es/nosotros>>

⁹³ Masalles, Àlex. Sobre la reproducció de l'escultura *Pastor del flabiol* de Pau Gargallo. Comunicació personal per telèfon, 12 de març de 2025.

que l'apropa tant al Modernisme català com al Noucentisme, compartint amb l'escultura francesa la inspiració mediterrània i el retorn idealitzat a la tradició clàssica modernitzada per la introducció d'imatges populars de cada territori. A partir de 1932 s'instal·la definitivament a Barcelona, on destaca per la seva producció d'escultura monumental. Entre les seves obres més emblemàtiques hi trobem *El monument al Treball* (1917) i *La deessa* (1927)⁹⁴.

L'escultura *Joventut* (1928) s'emmarca en l'etapa en què l'artista es troba treballant al seu taller de París, on també treballa en la segona escultura del concurs, *Fertilitat* (ubicada als Jardins de Miramar)⁹⁵. Un intercanvi epistolar amb el tinent d'alcalde Joaquim Llansó permet seguir l'evolució del treball de les escultures. En una carta del 29 de juny de 1928, Clarà informa que les dues peces es troben exposades al Saló de les Tulleries fins a finals de juliol, tot destacant l'èxit que *Joventut* ha obtingut en revistes artístiques com *L'Amour de l'Art*⁹⁶.

L'obra representa una figura femenina jove, seminua, amb els braços alçats i entrellaçats sobre el cap, en una postura que estilitza el seu bust. Un mantell desigual li cau del maluc, deixant entreveure la zona púbica i exposant les natges. Iconogràficament, és una al·legoria de la joventut, representat per l'ideal de bellesa sublimat del Noucentisme mitjançant formes depurades i mesurades, pròximes al cànon clàssic mediterrani⁹⁷. En paraules de l'historiador de l'art Carlos d'Ors *todo es psicológicamente desinteresado y la emoción está confiada a la eficacia estrictamente plástica de la figura*⁹⁸.

Aquesta estàtua també es va retirar pels mateixos motius que l'obra de Gargallo -l'aigua de la font i els forts vents-, ja que també havia estat realitzada amb una pedra arenisca de menor qualitat que la de Montjuïc⁹⁹. Segons la responsable de Documentació del MNAC, era pedra de Vinaixa¹⁰⁰, tot i que una exposició organitzada pel mateix museu, dedicada a Clarà, afirma que es tractava de pedra de Montjuïc, portada des de Barcelona fins a París. També explica que des de feia anys l'escultura es trobava en un *estat de conservació lamentable* i va obligar

⁹⁴ Rodríguez Samaniego, Cristina. *Josep Clarà: els guixos d'un escultor irrepertible*. Op. cit., p. 39.

⁹⁵ Rodríguez Samaniego, Cristina. Op. cit., p. 34.

⁹⁶ L'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB) conserva intercanvis epistolars entre Josep Clarà i Joaquim Llansó. Vegeu "O. Públiques. Plaça Catalunya. Elements decoratius". 1925-1929 (data de creació). Fons: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. (CAT AMCB 38224)

⁹⁷ Barral i Altet, Xavier. *Joventut*. A: Op. cit., p. 148

⁹⁸ D'Ors Führer, Carlos. Apuntes sobre la escultura noucentista [en línia]. A: *Espacio, tiempo y forma*, 1988. Núm. 1, pp. 333-354. [Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN: 1130-4715. Disponible a: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2103/1978>>

⁹⁹ Fabre, Jaume; M. Huertas, Josep. *Conjunt de la Plaça Catalunya de 1929*. A: Op. cit. p. 156

¹⁰⁰ Responsable de Documentació del MNAC. Sobre la retirada de l'escultura *Joventut* de Clarà. Trucada telefònica, 22 de març de 2025.

al Servei del Patrimoni Artístic de l'Ajuntament de Barcelona a retirar-la. La rèplica va ser realitzada pel mateix Clarà l'any 1948¹⁰¹.

La historiadora de l'art Cristina Rodríguez, professora del Departament d'Història de l'Art de la UB, assenyala que la Guerra Civil va afectar l'escultura, que va perdre el braç dret per l'impacte d'una bala¹⁰². El pintor i historiador de l'art Manuel García-Martín (1924-2013) explica que, cap als anys noranta, l'obra presentava un acusat desfullat (Fig. 4) i amb visible brutícia a causa de la presència de coloms¹⁰³. Així doncs, l'any 1993 va ser retirada, i es creu que va ser traslladada al MNAC, on aquesta hauria estat restaurada. Entre finals del 1994 i principis del 1995 l'estàtua apareix a l'exposició organitzada pel CCCB *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*¹⁰⁴ i a partir de l'any següent figura registrada al dipòsit del MNAC¹⁰⁵. L'any anterior, 1995, havia tancat el Museu Clarà, que reobriria l'any 2000 com a Biblioteca Clarà, moment en què l'escultura és vista novament col·locada al seu jardí, juntament amb d'altres de l'escultor. El llegat Clarà, cedit a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1969, es va transferir al MNAC, tot repartint-se entre aquest i el Museu de la Garrotxa (Olot), ciutat natal de l'artista¹⁰⁶. Atès que actualment l'obra és al dipòsit del MNAC, no es pot determinar amb exactitud quan va ser traslladada de la Biblioteca Clarà a la seva ubicació actual.



Fig. 4. *Joventut*. Josep Clarà (1928). Imatge de l'any 1878. Presenta un acusat desfullat i una gran pèrdua al braç dret. Arxiu Mas (IAAH).

¹⁰¹ Doñate, Mercè. *Clarà escultor*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997. 212 p. (p. 96-98) ISBN: 978-84-8043-021-0

¹⁰² Rodríguez Samaniego, Cristina. *Jospe Clarà: els guixos d'un escultor irrepètible*. Op. cit., p. 39

¹⁰³ García-Martín, Manuel. *Estatuària pública de Barcelona*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1984. 187 p. (p. 79-108) ISBN: 978-8439823230

¹⁰⁴ Vidal, Mercè; Vallcorba, Jaume; de Torres Capell, Manuel. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994. 484 p. ISBN: 978-84-393-3158-2

¹⁰⁵ Museu Nacional d'Art de Catalunya. *Joventut* [en línia]. Barcelona: MNAC. [Consulta: 10 de gener de 2025]. Disponible a: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/juventud/josep-clarà/090019-000>>

¹⁰⁶ Doñate, Mercè. *Escultures del Jardí de la Biblioteca Clarà*. A: Jaume Sobrequès, Josep M. Huertas Clavería, Jaume Fabre i et. al. *Art Públic de Barcelona*. [en línia] Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009 [Consulta: 13 de febrer de 2025]. Disponible a: https://w10.bcn.cat/APPS/gmocatalog_monum/FitxaMonument

Figura femenina, Enric Casanovas

Enric Casanovas Roy (Barcelona, 1882-1948) es forma al taller de Josep Llimona i ben d'hora guanya els seus primers premis. Estudia durant un breu període a l'Escola de la Llotja i, entre 1904 i 1913, s'instal·la a París, sense desvincular-se de Barcelona. Al llarg de la seva trajectòria participa en salons i exposicions a la capital catalana així com esdevé membre del grup *Les Arts i els Artistes*, de la qual n'acaba sent president. També funda l'Associació d'Escultors de Catalunya i obté la medalla d'Or amb la participació en l'Exposició Internacional del 1929. Fa viatges arreu d'Europa -Anglaterra, Holanda, Itàlia i Bèlgica- i recorre diverses ciutats catalanes¹⁰⁷. El 1935 se li concedeix el premi d'escultura "Damià Campeny". L'exili a França durant la Guerra Civil interromp els seus projectes i torna finalment a Barcelona el 1942, on executa les seves darreres obres des del seu taller del Guinardó¹⁰⁸.

Segons la historiadora de l'art Teresa Camps Miró (1944), escultors com Gargallo, Picasso, Clarà i Casanovas, establerts a París al primer terç del segle XX, responen a una voluntat de modernitat compartida amb els cercles intel·lectuals catalans, que cercaven el redreçament cultural com a via d'identitat nacional. En l'àmbit artístic, aquesta actitud es reflecteix en la representació de cossos femenins nus, sòlids, vitals, mediterranis i clàssics alhora que, tal com ja hem esmentat, es bateja com a Noucentisme¹⁰⁹. Casanovas presenta un art dominat pels nus femenins i els busts propis de la representació escultòrica noucentista catalana¹¹⁰.

L'obra que comentem presenta, com bé diu el mateix títol, a una figura femenina semi nua, clàssica, mediterrània, de formes arrodonides i suaus i amb una expressió serena. És un conjunt arcaïtzant, com sovint s'ha definit l'art d'aquest escultor. Vesteix un mantell que li cau de l'espatlla esquerra descendint pel seu dors, cobrint-ne gairebé tota la superfície posterior. El mantell continua per la part anterior de la figura, cobrint-la només a partir dels malucs, deixant el tors completament nu. Es presenta en contraposto, avançant lleugerament la seva cama dreta, exposant un dinamisme pausat que també és reforçat pel lleuger moviment del braç esquerra en un gest d'arreglar-se els cabells, llargs i ondulats. Mostra un

¹⁰⁷ Barral i Altet, Xavier. *Figura femenina*. Estàtua. A: *Op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁸ Camps, Teresa. *E. Casanovas*. Barcelona: Àmbit, 1988. 73 p.

¹⁰⁹ Camps, Teresa. *Op. cit.*, p. 22.

¹¹⁰ Barral i Altet, Xavier. *Figura femenina*. Estàtua. A: *Op. cit.*, p. 160.

petit dofí als seus peus, atribuït d'Afrodita, que remet al mateix temps a Grècia -el clàssic- i al mar -mediterraneïtat-¹¹¹.

Dona amb nen i flabiol, Josep Viladomat

Josep Viladomat (Manlleu, 1899-Barcelona, 1989) inicia la seva formació al taller d'Eusebi Arnau, l'any 1909. A Barcelona comença la seva trajectòria artística com a aprenent al taller de Rafael Atché alhora que col·labora amb el picapedrer Pau Carbonell. El 1912, comença a treballar amb Joan Borrell Nicolau i esdevé deixeble d'Enric Casanovas. La col·laboració amb el taller Lena li permet familiaritzar-se amb els grans mestres de l'escultura italiana del Renaixement. El 1917, esdevé membre fundador del grup *Els Evolucionistes*, amb el qual exposa obres a les Galeries Dalmau. L'any 1923 rep el primer premi amb l'obra *Maternitat* (1923) a l'Exposició Municipal de Belles Arts de Barcelona, que li permet viatjar a Itàlia i París.¹¹² De nou a Barcelona, presenta la seva primera exposició individual (1929), és premiat en diversos concursos i rep nombrosos encàrrecs per a fonts, monuments i escultures públiques. Entre 1939 i 1950 resideix entre França i Andorra, i el 1986 s'inaugura un museu dedicat a la seva obra. Durant els últims anys, treballa sobretot en petites obres de fang¹¹³.

Dona amb nen i flabiol (1928) es presenta, per tant, en un context de la vida de l'artista molt prolífic. L'autor Albert Lázaro revela el pensament de l'artista sobre la idea de la bellesa, una cosa digne d'estima en l'obra artística (segurament influenciat pel Renaixement italià que tant admirava) i motiu pel qual trobem obres com la de la plaça de Catalunya representant la figura d'una dona semi nua¹¹⁴. Lázaro continua definint l'estil artístic de Viladomat, senyalitzant el seu interès vers representacions realistes però estilitzades i impregnades del mediterranisme propi de la generació catalana de l'època.

El catàleg d'art públic de l'Ajuntament de Barcelona, elaborat amb la col·laboració de la UB (2009), inclou aquesta escultura de Viladomat, també coneguda com a *Maternitat*. La composició, d'iconografia senzilla, representa una mare seminua amb un flabiol entre les

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Jardí, Enric. *L'art català contemporani*. 1ª ed. Barcelona: Proa, 1972, p. 138-146

¹¹³ Lázaro, Albert. *Josep Viladomat i Massanas : l'escultor de la República*. Cerdanyola: Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, 2002. 66 p. ISBN: 978-0244496548

¹¹⁴ Lázaro, Albert. *Op. Cit.* p. 32.

mans i, al seu costat dret, un infant nu envoltat de branques de vinya amb raïm. Aquest tema, habitual en l'estatuària de l'època, es repeteix en diverses obres de la plaça de Catalunya¹¹⁵.

El forjador, Josep Llimona

L'escultor Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1864-1934) es forma a l'Escola de la Llotja i amplia els seus estudis a la capital italiana (1880-1884). Participa en l'Exposició Universal de Barcelona (1888) i aviat rep els primers encàrrecs. Vinculat al moviment modernista, funda el Cercle Artístic de Sant Lluc l'any 1893 i centra la seva producció en la representació de la figura femenina i l'escultura funerària. Un dels seus encàrrecs públics més reeixit és *El Monument al Dr. Robert* (1903-1910), obra culminant de la seva carrera artística. El 1907 obté el premi d'honor a l'Exposició Internacional d'Art de Barcelona amb l'escultura *Desconsol*. Exposa a altres ciutats com Madrid, Brussel·les, París i Amèrica del Sud, assolint el reconeixement internacional. Des de l'any 1931 fins a la seva mort, Llimona ostenta el càrrec com a President de la Junta de Museus de Barcelona¹¹⁶.

L'escultura exempta de la plaça de Catalunya a Barcelona es troba en un context de gran reconeixement de l'artista fora de les fronteres catalanes. Així doncs, no ens ha d'estranyar que l'Ajuntament de Barcelona el convidi a participar en la decoració de la plaça més emblemàtica de la capital. *El forjador* és una rèplica de l'obra que va ser premiada el 1914 a l'Exposició Internacional d'Art de Brussel·les. L'historiador de l'art Xavier Barral Altet diu que tot i haver estat influenciat pel simbolisme de Rodin, l'estil d'aquesta estàtua sembla apropar-se a les tendències de l'escultor belga Constantin Meunier, el qual sovint representava a obrers miners. Es tracta d'un nou realisme vinculat a l'obrerisme, que el progressisme europeu incorpora de forma estètica com a part de la seva identitat¹¹⁷.

El tema de l'escultura queda implícit en el mateix títol de l'obra. Si fem un recorregut pel seu repertori temàtic queda clar que no es tracta sinó d'un tema que ha anat recuperant al llarg de més de deu anys¹¹⁸. Tal com ens explica la historiadora de l'art Natalia Esquinas Jiménez, al llarg de la seva vida presenta *homes joves vigorosos, forts, plens de salut, noblesa i que tot i*

¹¹⁵ Barral i Altet, Xavier. Dona amb nen i flabiol. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 158.

¹¹⁶ Esquinas Giménez, Natalia. *Josep Llimona i el seu taller* [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102337/1/NEG_1de2.pdf

¹¹⁷ Barral i Altet, Xavier. El forjador. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 158.

¹¹⁸ Esquinas Giménez, Natalia. *Op. Cit.* p. 168.

*ser capaços de tot i gairebé invencibles es mostren continguts, severes, reservats, amb una gran voluntat i domini, com el propi Josep Llimona, doncs no deixen de ser un autoretrat del seu caràcter i la plasmació petrea de la seva vida anímica*¹¹⁹. Així doncs, l'obra presenta una iconografia del treball, a través d'una figura masculina d'estètica naturalista que du a terme una tasca de gran esforç i constància (al·ludint al lema clàssic *Labor Omnia Vincit* o El treball tot ho venç). En aquest cas, l'escultor català trenca amb qualsevol directriu presentant a una figura masculina d'un treballador anònim (iconografia d'acord amb la general de la plaça), és a dir, que la figura personifica simbòlicament l'ofici, tot fent-li homenatge¹²⁰.

Noia, Josep Dunyach

Josep Dunyach i Sala (Barcelona, 1886-1957) manifesta aviat la seva vocació escultòrica. Es forma a l'Escola de la Llotja amb Eusebi Arnau i completa els estudis a París on, per estades, treballa per a la indústria artística¹²¹, realitza petits bronzes, restauracions i escultura aplicada a l'arquitectura. El 1925 s'instal·la definitivament a Barcelona, col·labora amb els germans Vallmitjana, exposa a les Galeries Dalmau i s'integra al grup *Les Arts i els Artistes*. Influint pel Noucentisme, participa en projectes vinculats a l'Exposició Internacional del 1929. Durant la Guerra Civil (1936-1939) col·labora amb la Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, forma part de l'organització d'exposicions i de l'edició de publicacions de caràcter artístic. En els anys posteriors participa en exposicions destacades i esdevé professor de la Llotja durant els últims anys de la seva vida¹²².

Noia és una escultura que s'emmarca dins del context noucentista d'esperit mediterrani del moment. Segons paraules del mateix escultor, les seves escultures sorgien de l'observació directa amb la naturalesa, a més de l'estudi dels clàssics. Són escultures de formes simples, clares i harmonioses que tendeixen a l'eclecticisme i al conservadorisme. Per tant, tot i crear peces dins d'un cànon ideal clàssic, presenta certs trets realistes que l'impliquen en les tendències catalanes noucentistes i que el vinculen amb el conjunt decoratiu de la plaça¹²³. Com bé anticipa el títol de l'obra, aquesta ens presenta a una noia jove vestida amb una túnica clàssica cenyida sota els pits, que descendeix mitjançant un joc de plecs, fins als peus

¹¹⁹ Costa Torrents, Albert. *Josep Llimona: escultor modernista o simbolista?* [en línia]. Treball de Final de Grau. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. (p.41) [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66066/1/TFG_HA_Albert%20Costa%20Torrents.pdf>

¹²⁰ Barral i Altet, Xavier. El forjador. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 158.

¹²¹ Jardí, Enric. *Op. cit.*, p. 138-146.

¹²² Marín Silvestre, M. Isabel. *Josep Duñach. L'escultor i el seu temps*. Barcelona: Infesta Editor, 2014. 350 p. (p.73.). ISBN: 978-8494065972

¹²³ *Ibid.* p. 102

descalços. La faldilla presenta un tall al costat esquerre que deixa entreveure part de la cuixa, un detall que s'explica pel moviment reposat de la cama avançada. No presenta elements iconogràfics. La mateixa escultura és la representació modèlica de la dona noucentista¹²⁴.

Maternitat, Vicenç Navarro

Vicenç Navarro (València, 1888-Barcelona, 1979?) estudia a l'Escola de Belles Arts de San Carlos de València, obtenint els primers reconeixements en dibuix i escultura. És pensionat a Roma el 1913, on se li concedeix el Premi anual d'Escultura¹²⁵. Es trasllada a Barcelona l'any 1918 en motiu de la seva feina com a professor a l'Escola de la Llotja. Durant la dècada dels anys vint realitza nombrosa escultura pública així com participa en l'Exposició Internacional del 1929¹²⁶. Obté el Premi Nacional de Pintura i Escultura (1947), realitza nombrosos encàrrecs oficials, participa en concursos i exposicions i també publica manuals sobre la tècnica de l'escultura i el dibuix. La seva producció inclou un gran nombre de busts, estatuària i monuments profans, religiosos i funeraris, amb formes rotundes i amb volum¹²⁷.

Maternitat (1928) és una de les obres al·legòriques de Navarro més reeixides. L'historiador de l'art José Luis Melendreras la descriu com una mare que apareix dreta, seminua, de cànon esvelt i proporcionat i de formes arrodonides, sensuals, delicades i fines, com el detall de les seves mans. Agafa en braços a un nen petit, modelat amb formes rotundes, també de cos esvelt i rostre delicat. El conjunt és alhora ple de naturalisme i idealisme, propis de la influència estilística del Noucentisme¹²⁸. Iconogràficament, es tracta, segons Altet, d'una al·legoria i homenatge a la maternitat, un tema que encaixa perfectament amb l'esperit de l'època, i que sovint és repetit en l'art noucentista. Aquesta escultura recull conceptes propis d'una societat conservadora com els de la bona mare, la protecció maternal o l'amor familiar, en el fons, missatges moralitzadors que es transmeten a la societat¹²⁹.

¹²⁴ Freixa, Mireia. Noia. A: *Art públic de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 146

¹²⁵ Marín Silvestre, M. Isabel. *Vicente Navarro Romero* [en línia]. Madrid: Real Academia de la Historia.

[Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a:

<<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/32927-vicente-navarro-romero>>

¹²⁶ Melendreras Gimeno, José Luis. Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de «La Esfera» (1914-1930). [en línia]. A: *Archivo de arte valenciano*, 2002. Núm. 83, p. 181-188.

[Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN: 0211-5808. Disponible a:

<https://realacademiasancarlos.com/download/134/2002-lxxxiii/1KA4qf5E_L4KEB8o-kSzkNLHc7zfbIrGz/LX_XXIII%20-%20181.pdf>

¹²⁷ Jardí, Enric. *Op. cit.*, p. 143-144..

¹²⁸ Melendreras Gimeno, José Luis. *Op. cit.* p. 184.

¹²⁹ Barral i Altet, Xavier. *Maternitat*. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 159.

5.2.2. Escultures ubicades en altres llocs de la ciutat

Al tercer bloc del treball hem explicat que de les setze escultures inicialment plantejades per anar sobre el temple de Nebot -posteriorment desestimat- finalment van ser col·locades a la plaça la meitat, traslladant-se i distribuïnt-se les vuit restants per altres indrets de la ciutat. Començarem parlant de les quatre figures ubicades davant de la façana exterior dels jardins de Pedralbes, encarades a l'avinguda Diagonal, començant per la de l'esquerra i acabant per la de la dreta; en segon lloc, analitzarem les dues estàtues ubicades als Jardins de Miramar; i, en últim lloc, presentarem les dues estàtues restants, ubicades a l'interior del recinte del parc de la Ciutadella. En darrera instància, obviarem totes les biografies d'aquells escultors dels quals ja se n'hagi parlat amb anterioritat. De nou, s'aconsella consultar les fitxes tècniques de conservació a l'annex.

Figura femenina, Àngel Tarrach

Àngel Tarrach i Barrabia (Barcelona, 1896-Acapulco, 1979) es forma al taller del seu pare, i continua els seus estudis a l'Escola de la Llotja. Esdevé deixeble de Llimona, Atché i Gargallo, ampliant la formació a Madrid i a París, on coneix a Josep Clarà i a Aristides Maillol, dels quals adopta l'estil clàssic i mediterrani propi de la gran part de la seva producció¹³⁰. Durant la dècada dels vint, es fa membre de l'associació artística *Les Arts i els Artistes* i comença a rebre els seus primers encàrrecs importants. Durant el període de la Guerra Civil, participa activament en moviments intel·lectuals i polítics i funda el Sindicat d'Artistes, Pintors i Escultors de Catalunya. L'any 1939 marxa a l'exili, primer a França i, finalment, a Mèxic. Lluny de la seva ciutat, rep nombrosos encàrrecs públics, on combina l'estètica noucentista amb la influència escultòrica prehistòrica. El seu últim període queda marcat per una transició al realisme i abstracció amb l'ús de diversos materials¹³¹.

Figura femenina (1928) mostra a una dona pràcticament nua amb un mantell que, sostingut amb la mà esquerra, cobreix les cames per sota del pubis i -a diferència de la resta del conjunt analitzat- aquest queda completament exposat. Se la representa com una deessa clàssica, amb una postura ferma i segura, mirada serena i pentinat ondulat recollit al clatell. Sosté amb la mà dreta un pom de flors o branca de llorer, símbol de la glòria, la victòria i l'honor, la puresa

¹³⁰ Cardona, Assumpció. *Àngel Tarrach i Barrabia*. [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://artistes.iec.cat/artista.asp?id=278>>

¹³¹ Català, Lúcia. *Figura femenina*. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 172

i l'eternitat (Fig.5). Finalment, flexiona i avança la cama esquerra, quedant lleugerament elevada respecte a la cama dreta. Se'ns mostra a la dona mediterrània ideal, concepte propi de la representació noucentista¹³².

Aquesta estàtua, juntament amb les tres que analitzem a continuació, van ser traslladades pel contractista Emili Closa i Morros davant de la tanca que envolta els jardins del palau de Pedralbes¹³³. García Martín comenta que aquestes van ser col·locades d'amagat una nit del mes de setembre de l'any 1929, a conseqüència de l'escàndol provocat per la nuesa de les escultures¹³⁴.

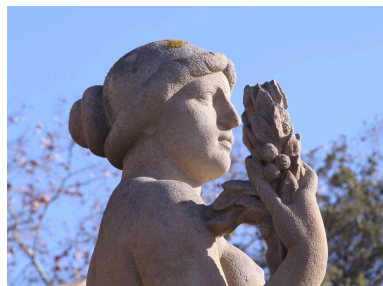


Fig. 5. *Figura femenina*. Àngel Tarrach (1928). Primer pla de perfil de la figura sostenint una branca de llorenç. Fotografia d'elaboració pròpia.

***Figura femenina*, Enric Casanovas**

L'estil de *Figura femenina* (1928) encaixa amb l'estil del Noucentisme, caracteritzat per una representació de cossos femenins ideals, o classicistes, i alhora moderns o mediterranis. En el cas de Casanovas, observem un art dominat per nus femenins propis d'aquest esquema escultòric noucentista català¹³⁵.

La figura femenina es presenta seminua, coberta per un mantell que va dels malucs cap avall deixant entreveure els peus descalços. Es cobreix els pits amb l'ajuda d'ambdues mans que, al seu torn, recullen el mantell en un gest sensual i púdic alhora. El cap està lleugerament inclinat cap a la dreta i els seus cabells ondulats queden recollits subtilment a la zona del clatell. El rostre és propi d'una dona jove, és llis i amb una expressió serena, quasi somrient. Finalment, es presenta en contraposto, trencant amb el hieratisme i apropant-se a la calidesa

¹³² *Ibid*

¹³³ Català, Lúcia. La diàspora de la Plaça Catalunya a Pedralbes. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 168-169

¹³⁴ García-Martín, Manuel. *Op. Cit.* p. 93

¹³⁵ Camps, Teresa. *Op. cit.*, p. 13.

del prototip de dona catalana. Si bé les influències de l'escultor amb l'estatuària clàssica -concretament les venus- és prou evident, en aquesta obra Casanovas les substitueix per models reals propis de la dona mediterrània i catalana que encaixen perfectament amb els postulats noucentistes de l'escriptor Eugeni d'Ors, en la figura de "La Ben Plantada"¹³⁶.

Figura femenina, Josep Llimona

També coneguda com a *Estàtua* (1928), mostra a una figura femenina noucentista. Tot i ser l'escultor modernista per excel·lència, Llimona s'adapta molt bé a les necessitats del moment, triant un model de dona religiosa que, sota la imatge de la Verge, representa el model de puresa i virtuosisme, de mare i esposa¹³⁷, tal com s'exemplifica en aquesta obra. La historiadora de l'art Lúcia Català destaca com resulta curiós que una obra nascuda d'uns valors profundament conservadors, compartits pel mateix artista i pel Cercle Artístic de Sant Lluc -grup al qual ell pertanyia-, acabés sent traslladada, aparentment, per motius de censura social¹³⁸.

Se la descriu com una dona clàssica, amb el cos cobert de cintura cap avall per un mantell que, subjectat per ambdues mans, descendeix fins a arribar als peus. El gran doblec de la roba a la zona dels malucs, accentua les corbes del seu cos així com remarca el joc de malucs provocat per la flexió de la cama esquerra i que reposa més amunt que d'on ho fa la cama dreta. Presenta unes formes robustes, fermes, amb una expressió serena i mirada altiva, propis dels models mediterranis noucentistes, i també porta el cabells ondulats recollits al clatell¹³⁹.

Figura femenina, Eusebi Arnau

Tal com hem explicat amb la seva primera escultura, *La Navegació*, en aquest cas Arnau fa exactament el mateix. Primer signa un contracte per a la realització de l'escultura el dia 1 de setembre del 1927 i el 24 de novembre signa un altre contracte amb el Taller Bechini de Barcelona, on fa el traspàs del model de l'obra a pedra de Montjuïc¹⁴⁰.

L'obra presentada, també coneguda com a *Marina* (1928) se situa en el tercer i últim període de l'escultor, una etapa de realització d'abundant escultura pública. Estilísticament, l'obra

¹³⁶ Català, Lúcia. *Figura femenina*. A: Sobrequés, Jaume; Huertas, Josep M.; Fabre, Jaume. *Op. Cit.* p. 172

¹³⁷ Esquinas Giménez, Natalia. *Op. cit.* p. 89

¹³⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁹ Català, Lúcia. *Diàspora de Plaça Catalunya*. *Estàtua*. A: *Op. cit.*, p. 146

¹⁴⁰ Marín Silvestre, M. Isabel. *op. cit.* p.32.

s'emmarca dins de les tendències noucentistes, tot presentant a una dona jove nua que, mitjançant la col·locació d'una xarxa de pescadors es cobreix estratègicament el pubis i el pit esquerre, de forma parcial. Porta els cabells subtilment recollits i, com si tractés d'establir un paral·lelisme amb la seva estàtua de la plaça de Catalunya, la corona una còfia. El posat acompanyat d'un cos equilibrat i el pentinat són fruit d'un evident classicisme. D'altra banda, el mediterranisme és present en les mateixes formes d'una dona catalana, alhora que procura donar-li un tema que sigui acord a l'entorn el qual pertany, el mar. L'al·legoria al mar es veu reforçada per la inclusió d'un petit dofí als seus peus¹⁴¹.

Fertilitat, Josep Clarà

Amb *Juventut*, ja es dona a conèixer el context amb el qual són creades les dues escultures de Clarà. Així doncs, el procés d'execució d'aquesta segona obra, *Fertilitat* (1928), també es duu a terme al seu taller ubicat a la capital francesa¹⁴². L'intercanvi epistolar recurrent durant els mesos previs a la inauguració entre Llansó i l'escultor, evidencien un afany per part de l'Ajuntament per rebre l'obra com més aviat millor. Això no obstant, Clarà, a banda d'informar sobre els avenços en el treball de les obres, expressa la seva voluntat de retenir les estàtues a París fins que l'exposició al Saló de les Tulleries no finalitzi¹⁴³. Un cop a Barcelona, es decideix que l'escultura sigui col·locada als Jardins Miramar sent, Emili Closa, el contractista encarregat de traslladar-la al seu emplaçament actual per un total de set mil vuit-cents catorze pessetes¹⁴⁴.

L'escultura que comentem entra de ple en l'estètica noucentista, retrobant-se amb les arrels de la cultura clàssica mediterrània acompanyat d'un retorn a l'ordre¹⁴⁵. Les seves formes presenten un tractament depurat molt similar a les de l'escultura de la Plaça, fruit d'una idealització de la figura femenina i de la sensibilitat pròpia de l'artista. Apareix representant la idea de la fertilitat, i alhora el de la fecunditat, en una imatge femenina que, lluny de mostrar-se com una matrona sostenint a dos nens, se la presenta com una matrona amb una

¹⁴¹ Català, Lúcia. Diàspora de Plaça Catalunya. Estàtua. A: *Op. cit.*, p. 146

¹⁴² Samaniego, Cristina. *Josep Clarà: els guixos d'un escultor irreplicable*. p. 34

¹⁴³ L'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB) conserva intercanvis epistolars entre Josep Clarà i Joaquim Llansó. Vegeu «O. Públiques. Plaça Catalunya. Elements decoratius. Any 1925-1927». Caixa 38224. Les dades que referim procedeixen d'aquesta font d'arxiu.

¹⁴⁴ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *Fertilitat*. A: Sobrequés, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Op. cit.*, p. 170

¹⁴⁵ Samaniego, Cristina. Josep Clarà i l'univers mediterrani, p. 36.

gavella d'espigues i el corn de l'abundància ple de fruits com a atributs principals¹⁴⁶. Per tant, veiem a una figura seminua, amb cabells recollits amb un monyo a la zona del clatell, en subtil contrapposto i amb un mantell que cobreix de la zona del pubis fins als peus, deixant al descobert les natges. Als seus peus, per la zona lateral i posterior, s'observen els elements iconogràfics anteriorment explicats.

Si bé desconeixem gran part de les intervencions realitzades, sabem que l'any 2009 aquesta escultura va ser retirada temporalment per motius de manteniment i poc després va ser retornada on és actualment. Novament, no en coneixem els detalls¹⁴⁷.

Veremadora, Pau Gargallo

També coneguda com a *Pomona*, Alexandre Cirici diu sobre ella que aquesta és, possiblement, una de les obres més importants de la seva trajectòria artística en pedra. Presenta un arcaisme que queda plasmat mitjançant la forma particular del tractament de les seves formes amb reminiscències postcubistes¹⁴⁸. Produeix plans geomètrics, volums simplificats i sintetització de les formes que es vinculen al primitivisme del segle XX. Influenciat per l'estètica noucentista que reclama el concurs, s'allunya molt de l'estil de les obres creades mitjançant la unió de plaques de metall d'estètica eminentment avantguardista, igualment aconseguint destacar per la seva singularitat dins del conjunt d'obres¹⁴⁹.

Veiem a una noia jove d'expressió altiva i alhora serena, amb un cos harmònic, sòlid i robust propi del cos d'una pagesa. El contraposto li confereix un moviment elegant tot accentuant les corbes del seu cos on aquest queda cobert per un mantell que, miraculosament, es sosté entre els dos pits nus i fermes. Porta el cap cobert amb un mocador lligat al clatell, el seu rostre és serè i té els ulls baixos. Porta rams de raïm a les dues mans, símbol de la figura d'una veremadora o pomona¹⁵⁰. La pomona és la divinitat romana dels fruits i dels jardins, tradicionalment representada amb fruits i flors, definició que no encaixa del tot amb la d'una veremadora, sent aquesta d'origen popular o rural i representada per una dona que cull raïm

¹⁴⁶ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *Op. cit.* [iconografia només consultable a la versió web]. Disponible a: <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/Iconografies.do?idioma=CA&codiMonumIntern=460>

¹⁴⁷ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *Op. cit.*, p. 170

¹⁴⁸ Cirici, Alexandre. *Op. cit.* p. 136

¹⁴⁹ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. Veremadora. A: Sobrequés, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Op. cit.*, p. 170

¹⁵⁰ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *Op. cit.* [iconografia només consultable a la versió web]. Disponible a: <https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/Iconografies.do?idioma=CA&codiMonumIntern=467>

durant el període de la verema. Per tant, segons aquestes dues definicions, *pomona* no seria el mot adequat per referir-se a aquesta escultura, ja que és *veremadora* la paraula que més s'hi adiu iconogràficament. Si observem aquesta obra en perspectiva, ens adonem que, juntament amb la seva companya de la Plaça de Catalunya, enalteix la bondat del treball de la gent al camp¹⁵¹.

Deessa, Josep Dunyach

També coneguda com a *Venus* o *Mediterrània*, és una de les obres de l'artista que més s'identifica amb l'estètica noucentista. Representa a una figura completament nua amb un fi mantell subjectat des de l'espatlla amb la mà esquerra i cau lateralment cobrint parcialment la zona posterior. Sosté amb la mà dreta una flor semblant a una rosa, la flor emblemàtica de Venus, símbol de l'amor i la bellesa. A més, situada entre els peus, hi ha una petxina, de nou, símbol de la vida i de l'amor, de la lluna i de la virginitat, emblemes propis d'Afrodita¹⁵². Transmet una serenitat pròpiament clàssica, reforçada per l'equilibri del contrapposto i la calma d'un rostre que mira cap avall, pensativa. La sensació general és de repòs, alhora que transmet vitalitat. Els títols de l'obra remetent a les deesses clàssiques mediterrànies, ara filtrades per un sentit de catalanitat¹⁵³.

Aquesta obra va ser traslladada immediatament després de ser rebutjada de la plaça de Catalunya, sent ubicada entre el llac i el Parlament de Catalunya. L'any 2011, va ser canviada d'emplaçament -dins del mateix parc de la Ciutadella- col·locant-se en un parterre a l'inici del Passeig de Joaquim Renart, entre el *Monument al Centenari de l'Exposició* de 1888, d'Antoni Clavé, i *La Nit*, de Vicenç Navarro¹⁵⁴. Actualment, l'escultura es troba enmig d'unes obres de millora del passeig de Joaquim Renart que dificulten la seva contemplació i apropament a aquesta¹⁵⁵. Si bé sabem que l'art públic és sotmès a tractaments de manteniment periòdics, no sabem quan aquests s'han dut a terme. Unes fotografies del BCNROC

¹⁵¹ Vidal, Mercè. Veremadora. A: Sobrequés, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Op. cit.*, p. 170

¹⁵² Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. Petxina. A: *Op. cit.* [iconografia només consultable a la versió web]. Disponible a:

https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/Iconografies.do?idioma=CA&codiMonumIntern=17

¹⁵³ Barral Altet, Xavier. Del tombant de segle a l'Expo de 1929. Diàspora de Plaça Catalunya. A: Sobrequés, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Op. cit.*, p. 126-128.

¹⁵⁴ Barral Altet, Xavier. Deessa. A: *Op. cit.* p. 169.

¹⁵⁵ Servicio de información de obras. *Parque de la Ciutadella: actuaciones de renovación y mejora 2024-2026*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2024. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://ajuntament.barcelona.cat/obres/es/news/parque-de-la-ciutadella-actuaciones-de-renovacion-y-mejora-2024-2026-1421438>>

publicades l'any 2003 mostren l'escultura alterada per pintades negres provocades per l'acció vandàlica¹⁵⁶. Tenint en compte que actualment ja no hi són, és possible que al canvi d'ubicació l'acompanyés una millora de manteniment.

La Nit, Vicenç Navarro

L'escultura exposada és una al·legoria de la nit, un tema de caràcter universal, atemporal i idealitzada que encaixa perfectament amb els postulats noucentistes. Apareix representada com una figura femenina jove, seminua, amb una túnica lleugera que la cobreix parcialment de cintura cap avall i amb l'avançament de la cama esquerra com si donés una passa endavant. Totes aquestes són característiques típiques de l'estètica escultòrica noucentista catalana, tal com s'ha comprovat amb la resta del conjunt. Els ulls tancats i el rostre relaxat suggereixen la idea del somni o meditació nocturna pròpia de la nit.

Aquesta escultura no ha estat sempre col·locada a l'emplaçament que ocupa actualment dins del parc de la Ciutadella, ja que des del moment que aquesta va ser rebutjada de la Plaça de Catalunya, va anar a parar als magatzems de l'Ajuntament municipal. Va restar oblidada fins a l'any 1962, fent-lo coincidir amb la inauguració del Passeig de Renart que havia estat transformat entre el 1962 i 1964, on va ser substituïda una gran gàbia d'ocells per un parterre¹⁵⁷.

6. Conclusions

Per acabar de definir la present recerca, és indispensable dedicar aquest darrer apartat a definir les conclusions que s'han pogut determinar a partir d'aquest estudi. Recordem que l'objectiu principal del treball ha sigut determinar la concordança entre les teories de conservació d'escultura pública en pedra del segle XX amb les pràctiques de manteniment actuals de la ciutat de Barcelona a través del cas estudiat. L'escassa informació relativa a les intervencions de manteniment de les escultures ha dificultat la posada en comú entre la teoria i la pràctica. Tot i això, creiem que l'objectiu s'ha complert satisfactòriament. A continuació, exposem les conclusions més rellevants.

¹⁵⁶ BCNROC Barcelona. *Deessa*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/75978>>

¹⁵⁷ Barral Altet, Xavier. *La nit*. A: *Op. cit.* p. 169.

En primer lloc, s'han identificat concordances entre les teories de les Cartes del Restauro italianes i les pràctiques adoptades pel Departament de Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona en relació amb la retirada d'obres en mal estat de conservació. No obstant això, aquestes pràctiques s'han dut a terme quan el deteriorament de les peces ja era irreversible, fet que n'ha impedit la reexposició, fins i tot en espais coberts. Aquestes actuacions evidencien que el manteniment i la vigilància de les escultures és irregular i insuficient. A més, les alteracions observades al llarg del treball es mantenen en el temps, fet que posa en risc la integritat de les obres i contradiu tant els criteris internacionals com l'ordenança municipal vigent. Constatem, doncs, una necessitat de reforçar la vigilància, especialment en les escultures de la plaça de Catalunya, mitjançant la implementació de mesures de protecció addicionals i, si escau, el seu trasllat, tal com recomanen les teories de conservació.

En segon lloc, s'ha observat una manca de transparència i d'accessibilitat a la informació sobre les actuacions, que semblen contradir les directrius que expressen les normatives patrimonials espanyoles. Tals mancances revelen una gestió opaca i poc sensible al caràcter públic del patrimoni que, en conseqüència, dificulten la protecció efectiva de les obres que habiten els espais urbans. Considerem necessària una revisió i reformulació de les vies d'accés del públic a la informació relativa al nostre patrimoni.

Com a darrera conclusió del nostre principal objectiu, constatem una absència de protocols específics per a l'escultura pública en pedra, així com un sistema d'adjudicació de les intervencions que aparentment prioritza criteris administratius per damunt de l'expertesa tècnica. Aquesta dinàmica, que contradiu els principis teòrics, posa en risc la qualitat de les actuacions i la preservació a llarg termini del patrimoni. Caldria establir una normativa municipal específica per a l'escultura pública en pedra, amb requisits tècnics clars i criteris d'avaluació basats en la qualificació professional dels equips adjudicatariis. Així mateix, es proposa crear una línia de contractació diferenciada per a intervencions en patrimoni escultòric, amb el seguiment d'un equip extern d'assessorament tècnic especialitzat. Finalment, es considera oportú obrir una línia de recerca municipal orientada a sistematitzar dades sobre l'estat de conservació d'aquestes obres, per tal d'establir protocols preventius eficients i sostenibles.

Pel que fa a l'estudi realitzat del context històric i artístic del conjunt escultòric, ens ha permès entendre els motius darrere de la separació precipitada de les escultures que, inicialment, havien d'ocupar un mateix espai a la plaça. Hem observat que els motius de

dispersió no responen a un únic criteri, sinó més aviat a una combinació de factors estètics, ideològics i funcionals. D'altra banda, creiem que hem aconseguit reforçar la idea de conjunt escultòric gràcies a la contextualització històrica i artística, sumat al tractament del mateix treball que les ha estudiat sota els mateixos criteris.

Pel que fa a la identificació de les principals figures i teories que han definit els criteris de conservació d'escultura en pedra al llarg del segle XX i la influència que aquests han tingut sobre els criteris espanyols, ha estat assolit amb èxit. La recerca ha documentat la influència decisiva de Cesare Brandi i les Cartes del Restauro italianes, així com les aportacions de Paul Coremans i les directrius emanades d'institucions internacionals. Aquests referents han contribuït a configurar les normatives espanyoles i catalanes així com han contribuït a assolir un marc competencial espanyol homologable al context internacional. No obstant això, la dependència observada amb els procediments arquitectònics, que arriba fins a l'actualitat, denota una manca generalitzada de metodologies específiques i aplicables a la conservació del patrimoni estudiat que caldria revisar i renovar.

La revisió de les polítiques actuals de protecció patrimonial de la ciutat de Barcelona ha permès constatar que el manteniment de les escultures estudiades està fortament condicionat per la categoria patrimonial que els ha estat assignada més que per la seva localització. Aquesta situació planteja interrogants sobre els criteris utilitzats a l'hora d'assignar les categories de protecció: per què les escultures del mateix conjunt originari han rebut graus de protecció tan desiguals? Sota quins criteris aquests han estat assignats? I com s'explica que dues de les peces del parc de la Ciutadella no tinguin cap categoria assignada? Davant d'aquestes incoherències, es proposa revisar i unificar les categories patrimonials de les setze escultures a partir del seu valor com a conjunt històric i artístic, assegurant una protecció equitativa i coherent que no depengui només del lloc on han estat ubicades.

Aquest treball no només ha permès aprofundir en el cas concret de les escultures del concurs de 1927, sinó que també obra una reflexió més àmplia sobre els mecanismes amb què es gestiona el patrimoni escultòric a l'exterior actualment. La manca de protocols específics, les incoherències en les polítiques de protecció i la distància entre teoria i pràctica posen en evidència la necessitat urgent de revisar els criteris existents. En aquest sentit, la recerca planteja les bases per a futures línies d'actuació orientades a garantir una conservació més coherent, preventiva i sostenible, capaç de revalorar i protegir un patrimoni que és de tots.

7. Bibliografia

Documents impresos

Busquets, Joan; Genescà Dueñas, Gabriel. *Barcelona, la construcció urbanística d'una capital compacta*. 1ª ed. Barcelona: Iniciativa digital politècnica. Barcelona: Laboratori d'Urbanisme de Barcelona - UPC i Ajuntament de Barcelona, 2018. ISBN: 978-84-9156-136-1.

Camps, Teresa. *E.Casanovas*. Barcelona: Àmbit, 1988. 73 p. ISBN 84-7456-466-2

Capó, Jaume; Catasús, Aleix; Moldoveanu, Mihail. *Barcelona escultures*. Barcelona: Polígrafa, 2001. ISBN: 978-84-9850-816-1

Cirici, Alexandre. Les estàtues de la Plaça de Catalunya. A: Cirici, Alexandre. *Gargallo i Barcelona*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 134-138. ISBN: 978-84-344-7430-7

Doñate, Mercè. *Clarà escultor*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997. 212 p. ISBN: 978-84-8043-021-0

Duran, Lluís. *Barcelona escultures*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015. ISBN: 978-84-9850-657-0

Garcia-Martín, Manuel. *Estatuària pública de Barcelona*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1984. 187 p. ISBN: 978-8439823230

González-Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2008. ISBN: 978-84-376-1721-3

Instituto del Patrimonio Cultural de España. *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en materiales pétreos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. ISBN 978-84-8181-562-7

Jardí, Enric. *L'art català contemporani*. 1ª ed. Barcelona: Proa, 1972.

Lázaro, Albert. *Josep Viladomat i Massanas : l'escultor de la República*. Cerdanyola: Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, 2002. 66 p. ISBN: 978-0244496548

Macarrón, Ana María. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008. ISBN: 978-84-975655-8-5

Macarrón, Ana María. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998. ISBN: 84-309-3165-1

Marín Silvestre, M. Isabel. *Josep Duñach. L'escultor i el seu temps*. Barcelona: Infiesta Editor, 2014. 350 p. ISBN: 978-8494065972

Marín, M. Isabel. *Eusebi Arnau*. Barcelona: Infiesta, 2006. ISBN: 978-8493358921

Martín-Pérez, Antonio. *Ensayos y experiencias de alteración en la conservación de obras de piedra de interés histórico-artístico*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Araces, 1993. 609 p. ISBN: 9788487191398

Miralles, Francesc. *Plaça Catalunya*. Catàleg d'Exposició. Barcelona: Caixa de Madrid, 1987.

Museo Español de Arte Contemporáneo. *Gargallo (1881-1934)*. Catàleg d'exposició. Madrid: Poligrafia, 1971. 110 p. ISBN: X-00222478

Ordóñez Fernández, Rafael; F. Yvars, J.; Lucie-Smith, Edward. *Gargallo*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2006. 300 p. ISBN: 9788489860766

Rodríguez Samaniego, Cristina; Gras Valero, Irene. *El taller de Josep Clarà. Els guixos d'un escultor irrepitible*. Catàleg d'Exposició. Barcelona: Fundació de les Arts i els Artistes, 2016. ISBN: 978-84-943838-5-4

Rodríguez Samaniego, Cristina. *Josep Clarà i l'univers mediterrani*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Ajuntament de Vila-Seca, 2022. ISBN 978-84-9979-719-9

Sobrequès, Jaume.; Huertas Clavería, Josep M.; Fabre, Jaume.; i et. al. *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Universitat de Barcelona, 2009. ISBN: 978-84-9850-195-7

Vidal, Mercè; Vallcorba, Jaume; de Torres Capell, Manuel. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994. 484 p. ISBN: 978-84-393-3158-2

Documents electrònics

A. Auerbach, Jeffrey; H. Hoffenberg, Peter. The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display; An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War. A: *Social History* [en línia]. Universitat de Califòrnia: gener de 2003. Vol. 28, núm. 1, pp. 109-111. [consulta: 10 de febrer de 2025]. ISSN: 03071022. Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/4286955>>

Ajuntament de Barcelona. *Carta Municipal de Barcelona* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/Ajuntament/Documents/CartaMunicipal.pdf>>

Ajuntament de Barcelona. *Mapes de dades ambientals* [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/mapes-dades-ambientals/qualitataire/ca/>>

Ajuntament de Barcelona. *Ordenança de Protecció i Foment del Paisatge Urbà* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://w110.bcn.cat/PaisatgeUrba/Continguts/Documents/Fitxers/OUPU_consolidada.pdf>

Ajuntament de Barcelona. *Portal d'informació urbanística* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/informaciourbanistica/cerca/ca/#>>

Ajuntament de Barcelona. *Protecció del patrimoni arquitectònic* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/serveis>>

Ajuntament de Madrid. *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*. [en línia]. Cicle de conferències. Madrid: Museu d'Història de Madrid, 2009. [consulta 25 de febrer de 2025]. Disponible a: <<https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/Publicaciones/ConferenciasArquitectura/Conferencias.10.08.pdf>>

Alcalde Moreno, Manuel; Martín Pérez, Antonio. Indicadores de alteración de los materiales pétreos. Propuesta de una terminología [en línia]. A: *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1996. Vol. 4, Núm. 15, pp.68-74 [Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN 2340-7565. Disponible a: <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/336/336>>

Alonso, Javier. Petrografía, formas y procesos de alteració desarrollados en las piedras de algunos monumentos de Avilés (Astúrias). A: *Boletín Geológico y minero*. [en línia]. Madrid: Instituto Geológico y Minero de España, gener de 1988. Vol. 99, Núm. 4, pp. 432-44. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 0366-0176. Disponible a: <<https://www.researchgate.net/publication/267762759>>

Álvarez de Burgo Ballester, Mónica. Pátinas en el patrimonio histórico. A: *MACLA* [en línia]. Madrid: Institut de Geologia Econòmica (CSIC-UCM) i Grup de Conservació del Patrimoni, 2007. Núm. 7, pp. 13-14. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 1885-7264. Disponible a: <<https://www.semineral.es/websem/Pdf>>

Anizan, Anne-Laure. «Dalou (1838-1902), le sculpteur de la République». A: *Histoire Politique* [en línia]. París: Centre d'histoire de Sciences Po, 29 de juliol de 2013. [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1954-3670. Disponible a: <<https://journals.openedition.org/histoirepolitique/13818>>

Bazán de Huerta, Moisés. El concurso del monumento a Cervantes en Madrid a partir de los proyectos redactados y su fortuna crítica. A: Hernández Latas, José Antonio. *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria homenaje a Manuel García Guatas*. [en línia]. Extremadura: Diputació Provincial de Saragossa, Institució “Fernando el Católico”,

2015. pp.55-74. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN:978-84-9911-363-0. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=708045>>

BCNROC Barcelona. *Deessa*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/handle/11703/75978>>

Caparrós Masegosa, Lola. *Arte e instituciones: Concursos nacionales de escultura, grabado, arte decorativo, arquitectura y pintura* (1922-1936). [en línia]. 1ª ed. Granada: Universitat de Granada, 10 de juny de 2021. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN: 978-8433867803. Disponible a: <<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/98030/ARTE%20E%20INSTITUCIONES.pdf>>

Cardona, Assumpció. *Àngel Tarrach i Barrabia*. [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://artistes.iec.cat/artista.asp?id=278>>

Centre de Conservació i Restauració de Béns Mobles. *Memòria d'activitats del centre de conservació i restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1988. [Consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <<https://centrederestauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/memoria.pdf>>

Chopofoto. *El Pastor del flabiol de Gargallo y Marta Polo*. [en línia]. Barcelona: Chopo/Javier García-Die, 2024 [consulta: 19 d'abril de 2025]. Disponible a: <<https://www.chopofoto.com/lang/es/nosotros>>

Costa Torrents, Albert. *Josep Llimona: escultor modernista o simbolista?* [en línia]. Treball de Final de Grau. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66066/1/TFG_HA_Albert%20Costa%20Torrents.pdf>

D'Ors Führer, Carlos. Apuntes sobre la escultura noucentista [en línia]. A: *Espacio, tiempo y forma*, 1988. Núm. 1, p. 333-354. [Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN: 1130-4715. Disponible a: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2103/1978>>

De Lecea, Ignasi. Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona, 2000. A: *On the Waterfront* [en línia]. Barcelona: Centre de Recerca POLIS de la Universitat de Barcelona, abril de 2006. Núm. 8, p. 5-12. [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1139-7365. Disponible a: <<https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217152/293970>>

Diputació de Barcelona. NORMES URBANÍSTIQUES DEL PLA ESPECIAL DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRIC ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (DISTRICTE DE L'EIXAMPLE). A: *Butlletí oficial de la província de*

barcelona [en línia]. Barcelona: Diputació de Barcelona, 14 de juny del 2000. Núm. 142. p. 23-29. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/89295/1/19127.pdf>>

Esquinas Giménez, Natalia. *Josep Llimona i el seu taller* [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102337/1/NEG_1de2.pdf>

García de Miguel, José María. *ICOMOS-ISCs: Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns* *Glosario ilustrado de formas de deterioro de la piedra*. [en línia]. París: ICOMOS, 2011. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2089/1/spanish_glossary.pdf>

García Garzón, Ginary. *Biocolonización de Patrimonio en piedra: una revisión*. [en línia]. Bogotá: Universidad Militar Nueva Granada, 2021. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://repository.umng.edu.co/server/api/core/bitstreams/06b08175-4c9e-45b3-8e47-76866ea82332/content>>

Generalitat de Catalunya. *Directrius per al contingut dels catàlegs de béns protegits en els plans especials de protecció* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://terra.bibliotecadigital.gencat.cat>>

Generalitat de Catalunya. *Llei 9/1993, de 30 de setembre, del Patrimoni Cultural Català* [en línia]. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://portaljuridic.gencat.cat/ca/document-del-pjur/?documentId=92717>>

Gran Enciclopèdia Catalana, *Llei de defensa del Patrimoni Artístic de Catalunya* [en línia]. Barcelona: Grup enciclopèdia. [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/llei-de-defensa-del-patrimoni-artic-de-catalunya>>

Grupo Español de Conservación del IIC. *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura* [en línia]. María José Martínez Justicia (traducció). Madrid: Grupo Español IIC, 6 de juliol de 2006, [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <<https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987.pdf>>

Grupo Español de Conservación del IIC. *Carta del Restauro 1972* [en línia]. María José Martínez Justicia (traducció). Madrid: Grupo Español IIC, 6 de juliol de 2006. [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauro.pdf>

Hernández Zárate, Sara. *Una aproximación a la conservación de la escultura contemporánea en el exterior*. Uicum [en línia], núm. 18, 2019. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://unicum.esrbcc.cat/index.php/unicum/article/view/221/441>>

Hobhouse, Hermione. *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Science, Art and Productive Industry: The History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*. [en línia]. 1ª ed. Londres: Continuum, 2002, [consulta: 21 de febrer de 2025]. ISBN: 0-826-47841-7. Disponible a:

<https://books.google.es/books?id=HNb0wFCdhNMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary>

Hood, Kenneth. Monument to Balzac by Rodin. A: *Art Bulletin of Victoria* [en línia]. Australia: National Gallery of Victoria, 1968. Vol. 10, pp. 24-26. [consulta: 25 de febrer de 2025]. ISSN: 0066-7935. Disponible a:

<<https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.T2024071800007001542874487>>

Isus Ventura, Sofia. *L'escultor Josep Granyer i Giralt*. Tesi Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011. [consulta: 3 de març de 2025]. Disponible a:

<<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35437?mode=full>>

Marín Silvestre, M. Isabel. *Vicente Navarro Romero* [en línia]. Madrid: Real Academia de la Historia. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a:

<<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/32927-vicente-navarro-romero>>

Martínez Aured, Victoria. 1922-1936, los concursos nacionales de escultura. A: *Artigrama* [en línia]. Saragossa: Universitat de Saragossa, 2009. Núm. 24, pp. 579-598. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 0213-1498. Disponible a:

<<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7755/6465>>

Matthews, Peter. *London's statues and monuments*. [en línia]. Oxford: Bloomsbury, 2018. [consulta: 10 de febrer de 2025]. ISBN: 978-1-78442-256-1. Disponible a:

<<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=z15RDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=monuments>>

Melendreras Gimeno, José Luis. Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de «La Esfera» (1914-1930). [en línia]. A: *Archivo de arte valenciano*, 2002. Núm. 83, p. 181-188. [Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN: 0211-5808. Disponible a:

<https://realacademiasancarlos.com/download/134/2002-lxxxiii/1KA4qf5E_L4KEB8o-kSzkNLHc7zfbIrGz/LXXXIII%20-%20181.pdf>

Ministeri de Cultura. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España: Escultura* [en línia]. Madrid: Ministeri de Cultura [consulta: 11 de febrer de 2025]. Disponible a:

<<https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/bienes culturales/1181381.html>>

Ministeri de Cultura. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España: Estatua* [en línia]. Madrid: Ministeri de Cultura [consulta: 11 de febrer de 2025]. Disponible a:

<<https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/bienes culturales/1009639#c-950419528>>

Morley, Ian. Arquitectura, oportunismo y la planificación del rostro de un Imperio A: *Ra. Revista de Arquitectura* [en línia]. Navarra: Universitat de Navarra, 1 de juliol de 2007. Núm.

9, pp. 61-68. [consulta: 12 de febrer de 2025]. ISSN: 1138-5596. Disponible a: <<https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/download/25914/21674/>>

Museu d'Història de Barcelona. Cerdà y Barcelona. *La primera metròpoli, 1853-1897*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona [consulta: 19 de maig de 2025]. Disponible a: <https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/cerda_cast.pdf>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. *Juventut* [en línia]. Barcelona: MNAC. [Consulta: 10 de gener de 2025]. Disponible a: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/juventud/josep-clara/090019-000>>

PEÑA, A. de Carlos. El monumento de Alfonso XII en el Retiro. A: *El parque del Buen Retiro* [en línia]. Cicle de conferències. Madrid: Instituto de Estudio Madrileños, 2011. [consulta: 1 de febrer de 2025]. ISBN: 978-84-935195-4-4. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8165443.pdf>>

Reyero, Carlos. Monumentalizar la capital: La escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX. A: *Arte y ciudad: imagen y memoria* [en línia]. Zaragoza: Institució Fernando el Catòlic, 2009. Capítol 2, pp. 41-62. [Consulta: 21 de febrer de 2025]. ISSN: 84-7820-686-8. Disponible a: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/_ebook.pdf>

Rovira i Pons, Pere. *La conservació de la Portalada de Ripoll*. [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural i Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. [consulta: 13 de març de 2025]. Disponible a: <<https://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/02.pdf>>

Sala i Casanovas, Maria. *Material Petri. Terminologia, Diccionari i simbologia. Material per fer els Informes gràfics* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre de Restauració de Béns Mobles, 2010. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <https://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/zips/material_petri.zip>

Samaniego, C. Rodríguez. Joaquim Claret i l'Associació d'Escultor. Una aventura efímera. A: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. Núm. 22, pp. 111-126. [consulta: 3 de març de 2025]. ISSN: 1133-034. Disponible a: <<https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/215593/1/124795.pdf>>

Servicio de información de obras. *Parque de la Ciutadella: actuaciones de renovación y mejora 2024-2026*. [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2024. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: <<https://ajuntament.barcelona.cat/obres/es/news/parque-de-la-ciutadella-actuaciones-de-renovacion-y-mejora-2024-2026-1421438>>

Documents d'arxiu

“O. Públiques. Plaça Catalunya. Elements decoratius”. 1925-1929 (data de creació). Fons: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. (CAT AMCB 38224)

Fonts orals

Masalles, Àlex. Sobre la reproducció de l'escultura *Pastor del flabiol* de Pau Gargallo. Comunicació personal per telèfon, 12 de març de 2025.

Responsable de Documentació del MNAC. Sobre la retirada de l'escultura *Joventut* de Clarà. Trucada telefònica, 22 de març de 2025.

Responsable del Departament de Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic, Ajuntament de Barcelona. Sobre el manteniment de l'art públic de Barcelona. Trucada telefònica, 2 de març de 2025.

8. Annex

8.1. Fitxes tècniques de conservació¹⁵⁸

Fitxa I.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Navegació</i>
AUTOR: Eusebi Arnau Mascort. Signada
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una dona com a símbol de la navegació, un tema propi del noucentisme català i el territori que l'envolta, el mar.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina jove amb túnica romana cenyida sota el pit i un mantell que cau lateralment. Porta els cabells recollits amb trenes entrelaçades entre si i una còfia que la corona. La mà esquerra descansa sobre la cintura mentre que la mà dreta subjecta un timó (Figs. 1 i 2).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,40 x 1,10 x 1,10 m (total) 2,90 x 1,08 x 0,90 m (figura) 1,50 x 1,10 x 1,10 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc ¹⁵⁹

¹⁵⁸ Per a la realització de les catorze fitxes hem consultat els següents documents: García de Miguel, José María. ICOMOS-ISCs: Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. Glosario ilustrado de formas de deterioro de la piedra. [en línia]. París: ICOMOS, 2011. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2089/1/spanish_glossary.pdf ; Alcalde Moreno, Manuel; Martín Pérez, Antonio. Indicadores de alteración de los materiales pétreos. Propuesta de una terminología [en línia]. A: *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1996. Vol. 4, Núm. 15, pp.68-74 [Consulta: 11 de maig de 2025]. ISSN 2340-7565. Disponible a: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/336/336> ; Sala i Casanovas, Maria. *Material Petri. Terminologia, Diccionari i simbologia. Material per fer els Informes gràfics* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre de Restauració de Béns Mobles, 2010. [Consulta: 11 de maig de 2025]. Disponible a: https://centredere restauracio.gencat.cat/web/ content/crbmc/zips/material_petri.zip

¹⁵⁹ Les alteracions que més freqüentment presenta la pedra de Montjuïc són la formació de dipòsits negres superficials que pot donar a lloc una disgregació, l'estat final de descamació o canvis de color superficial de blau grisós a groguenc, donada la oxidació superficial del ferro. Martín-Pérez, Antonio. *Op. cit.* p. 246-267.

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)

FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 1. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

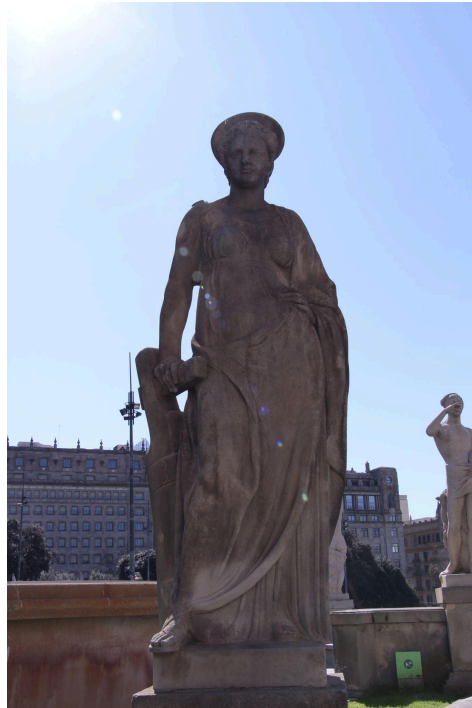


Fig. 2. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura queda

d'esquena a la plaça i encarada a la vorera sud. Al seu darrere hi ha l'obra <i>Pastor del flabiol</i> de Pau Gargallo.
COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.
FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.
DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ
EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació fosca de partícules dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra (Fig.3 i 6). També s'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap (Fig.4), així com petites pèrdues de material de formes arrodonides localitzades a la mà dreta i zona inferior del pit dret (Fig. 5). Finalment, l'escultura presenta erosió o disgregació ¹⁶⁰ superficial generalitzada.
POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la cèntrica ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació de l'aire ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de NO ₂ . D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. En últim lloc, les petites pèrdues poden ser conseqüència de l'impacte de partícules (abrasió), ja sigui per l'aigua de la pluja o els forts vents (com també es donaria la disgregació superficial), les vibracions provinents del transport subterrani o d'una manipulació directa amb l'obra, sigui per vandalisme o errors de manteniment.
ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular
OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La seva situació en un dels extrems del conjunt la fa més accessible al ciutadà i, per conseqüència, més vulnerable respecte a les escultures que queden més allunyades de la vorera. La cèntrica ubicació l'exposa als factors ambientals de contaminació que l'ennegreixen i, en no presentar coberta, s'exposa a l'acció

¹⁶⁰ Es defineix la *disgregació* com: "Estado avanzado de descohesión interna que se manifiesta por la caída o desprendimiento de gránulos o cristales por acción de los más mínimos estímulos mecánicos: supone un sensible debilitamiento de las características mecánicas originales y un notable aumento de la porosidad. La disgregación puede dar lugar a la formación y separación de fragmentos". Alcalde Moreno, Manuel; Martín Pérez, Antonio. *Op. cit.*, p. 72.

dels agents animals i a l'acció directa de la pluja àcida. El conjunt dels factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històricoartística amb relació a la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'alguna coberta, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 3. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Pla americà, anvers. Observació de dipòsits superficials. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

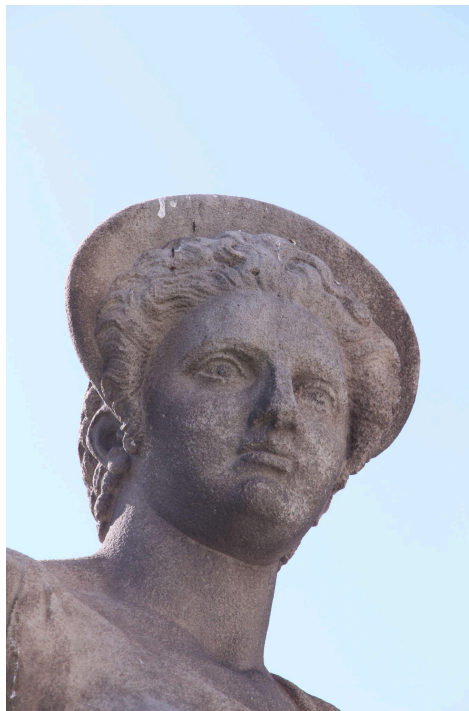


Fig. 4. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Pla mig curt, anvers. Observació de dipòsits superficials al rostre i colomassa al damunt del cap. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 5. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Primer pla, anvers. Observació de dipòsits superficials, una taca de colomassa i una pèrdua de material a la zona del braç dret i vestit. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 6. *Navegació*, d'Eusebi Arnau Mascort. Primer pla, anvers. Observació de dipòsits superficials a la cama dreta i timó. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa II.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Figura femenina</i>
AUTOR: Enric Casanovas Roy. Signada.
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, la representació d'una figura femenina.
DESCRIPció: Figura femenina nua de malucs cap amunt, d'expressió serena i formes arrodonides. Té un mantell que li cau de l'espatlla esquerra i ressegueix l'esquena fins a arribar als malucs, cobrint parcialment la zona íntima. Amb la mà esquerra s'arregla els

cabells i amb la dreta subjecta el mantell. Als seus peus apareix un petit dofí (Figs. 7, 8, 9 i 10).

DIMENSIONS (h x a x b):

4,23 x 1,10 x 1,10 m (total)

2,81 x 1,08 x 0,80 m (figura)

1,42 x 1,10 x 1,10 m (base)

MATERIALS: Pedra de Montjuïc

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)

FOTOGRAFIES GENERALS:

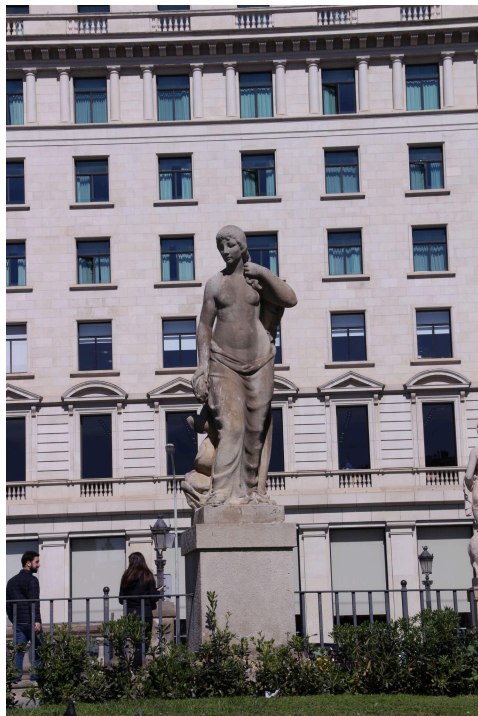


Fig. 7. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

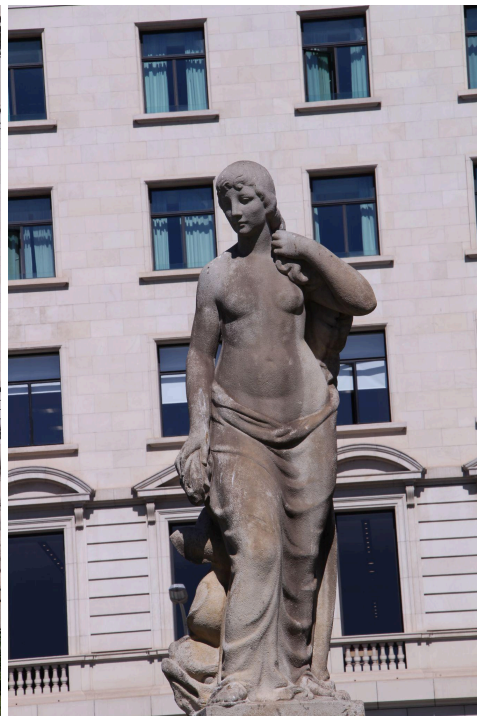


Fig. 8. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 9. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 10. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla sencer, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura se situa entre dues altres escultures (*Juventut*, de Josep Clarà, a la dreta i *Dona amb nen i flabiol*, de Josep Viladomat, a l'esquerra) i queda encarada a la plaça, separada d'aquesta per una petita zona verda de matolls.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials (Figs. 11, 12), alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de tons foscos i castanys de partícules dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra. També s'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap, espatlles i cames (Figs. 13, 14), així com erosió o disgregació superficial generalitzada i la presència de crostes negres¹⁶¹ a la zona inferior del revers de l'escultura i al pedestal (Figs. 15, 16). El pedestal, al seu torn, presenta fractures i pèrdues de material¹⁶².

POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació de l'aire ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de CO₂ que, al seu torn, són també els causants de les crostes negres. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. La disgregació superficial generalitzada es pot haver donat per l'impacte de partícules (abrasió), ja sigui per l'aigua de la pluja o els forts vents. En últim lloc, la descamació del pedestal pot haver estat causada per la gelifracció¹⁶³, per la cristallització salina o per errors d'actuació (l'aplicació d'un consolidant no compatible).

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La cèntrica ubicació l'exposa als factors ambientals de contaminació que l'ennegreixen i, en no presentar coberta, s'exposa a l'acció dels agents zoològics i a l'acció directa de la pluja àcida. D'altra banda, també és important tenir en compte els agents mecànics causats per l'home. El conjunt dels factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històrico-artística en relació amb la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis

¹⁶¹ Es defineix la *crosta negra* com: "Costras que se desarrollan generalmente en zonas abrigadas de la escorrenia directa en ambientes urbanos. Las costras negras suelen estar firmemente adheridas al sustrato y se componen, en gran medida, de partículas atmosféricas atrapadas en una matriz de yeso (CaSO₄·2H₂O).".

¹⁶² Es defineix la *descamació* com: "Despellejamiento de una fina capa superficial (submilimétrica a milimétrica) con aspecto de película o recubrimiento que ha sido aplicado en la superficie de la piedra."

¹⁶³ L'IEC defineix la *gelifracció* com: "Fracturació de les roques coherents, però gelives, per efecte de l'acció de la glaçada i el desglaç de l'aigua continguda dins les fissures i porositats."

mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'alguna coberta, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 11. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla detall, revers. Dipòsits superficials. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 12. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla mig curt, lateral. Dipòsits superficials irregulars, zona cama esquerra. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

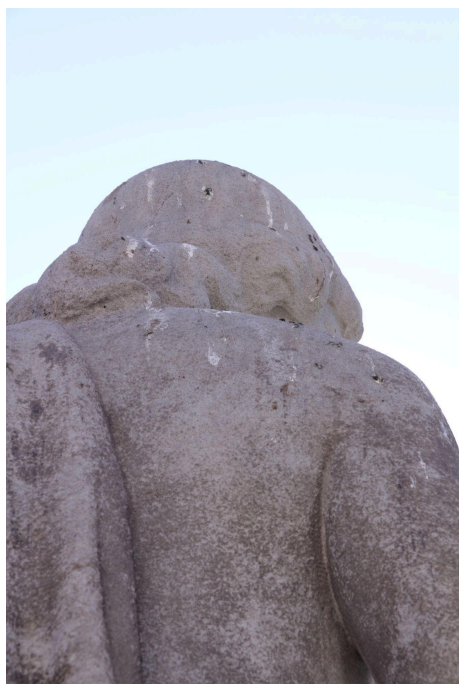


Fig. 13. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Primer pla, revers. Dipòsits superficials i colomassa al cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 14. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Primer pla, lateral. Dipòsits superficials, crostes negres i colomassa, zona dofi. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 15. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Primer pla. Dipòsits superficials, crostes negres i fractures a la zona del pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fig. 16. *Figura femenina*, Enric Casanovas Roy. Pla detall. Dipòsits superficials i crosta negra i disgregació granular al revers inferior. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa III.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Dona amb nen i flabiol o Maternitat</i>
AUTOR: Josep Viladomat. Signada
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una mare amb un infant, tema que apareix sovint en estatuaria de l'època.

DESCRIPCIÓ: Figura femenina jove i estilitzada amb túnica caiguda que li cobreix la zona íntima, quedant nua de cintura cap amunt. Sosté amb les dues mans un flabiol i al seu darrere hi ha un corn de l'abundància. Al costat de la cama dreta veiem un infant completament nu sostenint una branca de vinya amb raïm (Figs. 17, 18, 19 i 20).

DIMENSIONS (h x a x b):

4,20 x 1,26 x 1,26 m (total)

2,80 x 0,91 x 0,70 m (figura)

1,40 x 1,26 x 1,26 m (base)

MATERIALS: Pedra de Montjuïc

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)

FOTOGRAFIES GENERALS:

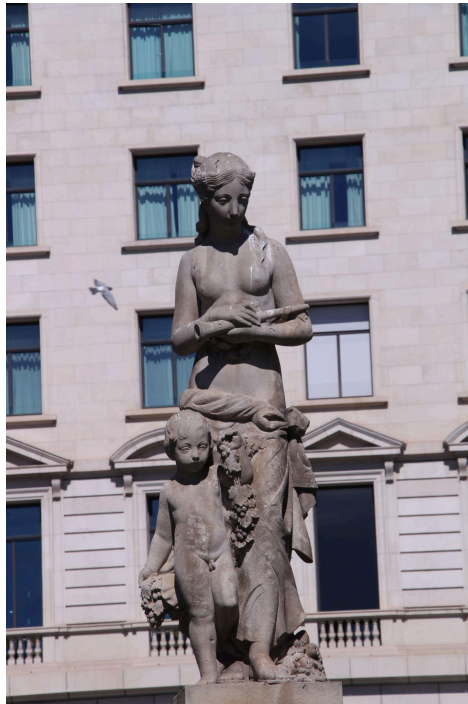


Fig. 17. *Dona amb nen i flabiol*, Josep

Fig. 18. *Dona amb nen i flabiol*, Josep

Viladomat. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 19. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla sencer, lateral. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Viladomat. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 20. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura se situa entre dues altres escultures (*Forjador*, de Josep Llimona, a la dreta i *Figura Femenina*, d'Enric Casanovas, a l'esquerra) i queda encarada a la plaça, separada d'aquesta per una petita zona verda de matolls.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot a les zones que queden més exposades, generant contrastos tonals a la superfície (Fig. 21). S'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap i espatlles (Fig. 22). També s'observen pèrdues de material (ventre de la noia) (Fig.23), així com erosió o disgregació superficial generalitzada (Fig. 24). Finalment, hi ha presència de possibles crostes negres a la zona inferior del revers de l'escultura i al pedestal (Figs. 25 i 26).

POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació de l'aire ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de CO₂, que, al seu torn, són també els causants de les crostes negres. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. Finalment, les petites pèrdues poden ser conseqüència de l'impacte de partícules (abrasió), l'impacte de l'aigua de la pluja o els forts vents (com també es donaria la disgregació superficial), les vibracions provinents del transport subterrani o una dolenta manipulació directa amb l'obra, sigui per vandalisme o errors de manteniment.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La cèntrica ubicació exposa l'obra als factors ambientals de contaminació que l'ennegreixen i, en no presentar coberta, s'exposa a l'acció dels agents zoològics i l'acció directa de la pluja àcida. D'altra banda, també és important tenir en compte els agents mecànics causats per l'home. El conjunt dels factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històrico-artística amb relació a la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'una coberta, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 21. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Primer pla, revers. Dipòsits superficials irregulars al revers.. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 22. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Primer pla, revers. Dipòsits superficials i colomassa al cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 23. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla detall. Pèrdues de material, ventre noia Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 24. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla detall. Erosió branca de vinya i dits del nen. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

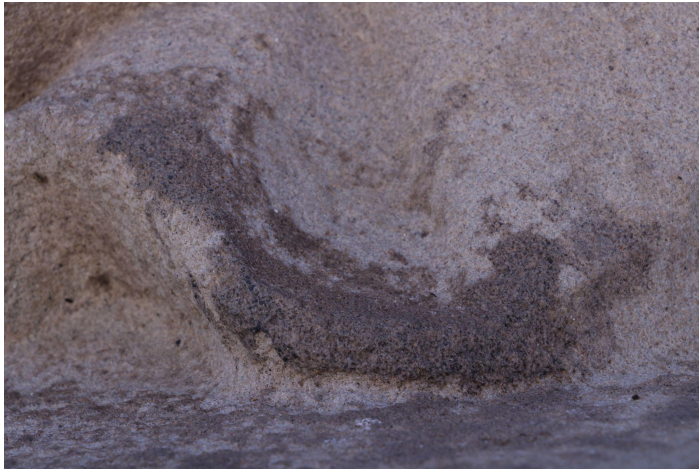


Fig. 25. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla detall. Crosta negra a la zona inferior i pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 26. *Dona amb nen i flabiol*, Josep Viladomat. Pla detall. Crosta negra a la zona inferior del peu del nen. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa IV.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>El forjador</i>
AUTOR: Josep Llimona. Signada.
DATAció: 1928

TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una figura masculina representant a un obrer del metall, un forjador.
DESCRIPCIÓ: Figura masculina jove, en contrapposto, on la cama esquerra s'avança i s'eleva subtilment. Nua de cintura cap amunt i coberta amb un gran mantell de cintura cap avall, permet observar la seva vigorosa musculatura. Sosté amb les dues mans, eines del treball d'un forjador i presenta una mirada severa i, fins i tot, desafiant (Figs. 27, 28, 29 i 30).
DIMENSIONS (h x a x b): 3,72 x 1,11 x 1,10 m (total) 2,47 x 1,11 x 1,03 m (figura) 1,25 x 1,10 x 1,10 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 27. *El forjador*, Josep Llimona. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 28. *El forjador*, Josep Llimona. Pla sencer, lateral. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 29. *El forjador*, Josep Llimona. Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 30. *El forjador*, Josep Llimona. Pla sencer, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona
TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà
DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura se situa a l'extrem esquerre, tenint a la seva dreta l'escultura <i>Dona amb nen i flabiol</i> de Josep Viladomat i al seu darrere <i>Noia</i> de Josep Dunyach.
COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.
FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.
DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ
EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot a les zones de major exposició, generant contrastos tonals a la superfície (Figs. 31, 32). També s'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap i espatlles (Figs. 33, 34), així com pèrdues de material de formes arrodonides de diferents mides. S'observa erosió o disgregació superficial generalitzada. Finalment, s'observa una abundant presència de crostes negres a la zona inferior del revers de l'escultura i al pedestal i un índex de laminació (Figs. 35, 36 i 37).
POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació atmosfèrica ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de CO ₂ que, al seu torn, són també els causants de les crostes negres. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. Les petites pèrdues poden ser conseqüència de l'impacte de partícules (abrasió), l'impacte de l'aigua de la pluja o dels forts vents (com també es donaria la disgregació superficial), les vibracions provinents del transport subterrani o una dolenta manipulació directa amb l'obra, sigui per vandalisme o errors de manteniment. Finalment, la laminació

del pedestal podria ser la conseqüència d'haver aplicat un consolidant incompatible, fent que se separi i salti una fina capa del material petri.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Dolent

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La cèntrica ubicació va acompanyada d'una elevada contaminació atmosfèrica que provoca importants alteracions en el material. L'absència de coberta la fa vulnerable davant de l'acció directa dels agents zoològics (aus) i de l'aigua de la pluja i el vent. D'altra banda, també és important tenir en compte els agents mecànics causats per la mà humana. El conjunt de factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històrico-artística amb relació a la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'alguna coberta, educació de la població, etc.). Finalment, seria convenient tractar la presència de crostes negres, ja que, de no fer-ho, podrien ocasionar múltiples problemes, d'entre elles, pèrdues severes de material.

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 31. *El forjador*, Josep Llimona. Pla mig llarg, revers. Observació de dipòsits superficials i crostes negres. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 32. *El forjador*, Josep Llimona. Pla mig llarg, lateral. Observació de dipòsits superficials. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 33. *El forjador*, Josep Llimona. Pla mig, revers. Observació de colomassa, zona del cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 34. *El forjador*, Josep Llimona. Pla de detall. Observació de colomassa, zona inferior i pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 35. *El forjador*, Josep Llimona. Pla mig, revers. Observació d'una reintegració de la zona inferior de la cama dreta i crostes negres. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 36. *El forjador*, Josep Llimona. Pla mig llarg, revers. Observació de crostes negres i laminació a la zona del pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 37. *El forjador*, Josep Llimona. Pla detall, revers. Observació de crosta negra a la zona inferior. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa V.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Noia</i>
AUTOR: Josep Dunyach. Signada.
DATACIÓ: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una dona noucentista.
DESCRIPCIÓ: Noia jove vestida amb una túnica clàssica cenyida sota els pits que descendeix en un joc de plecs fins als peus descalços. La faldilla presenta un tall al costat esquerre que deixa entreveure part de la cuixa esquerra, un detall que s'explica pel moviment reposat de la cama avançada (Figs. 38, 39, 40 i 41).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,56 x 1,26 x 1,26 m (total) 2,78 x 0,85 x 0,70 m (figura) 1,78 x 1,26 x 1,26 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)

FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 38. *Noia*, Josep Dunyach. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 39. *Noia*, Josep Dunyach. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

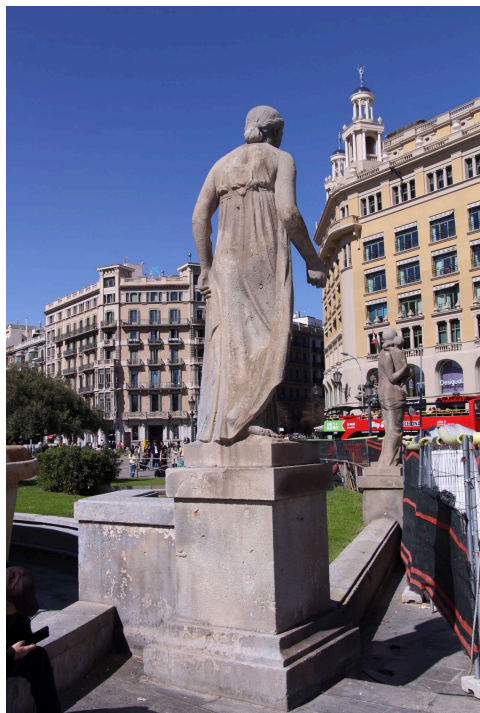


Fig. 40. *Noia*, Josep Dunyach. Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 41. *Noia*, Josep Dunyach. Pla sencer, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura queda d'esquena a la plaça donant-li l'esquena al *Forjador*, de Josep Llimona, i quedant orientada en direcció a *Maternitat*, de Vicenç Navarro, qui, al seu torn, aquesta li dona l'esquena.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot a les zones de major exposició, generant contrastos tonals a la superfície (Figs. 42). També s'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap, espatlles, braços i ventre (Fig. 43), així com pèrdues de material de formes arrodonides de diferents mides (Figs. 44, 45 i 46). Destaca especialment una pèrdua al genoll dret, en forma de forat amb múltiples fractures al voltant d'aquesta (Fig. 47). En últim lloc, el pedestal presenta indicis de laminació (Fig. 48).

POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació atmosfèrica ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de CO₂. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. Les petites pèrdues poden ser conseqüència de l'impacte de partícules (abrasió), transportades per l'aigua de la pluja o pels forts vents (com també es donaria la disgregació superficial), les vibracions provinents del transport subterrani o una dolenta manipulació directa amb l'obra, ja sigui per vandalisme, per l'impacte d'una bala (podria ser el cas de la pèrdua al genoll) o errors de manteniment. En últim lloc, la laminació del pedestal podria ser la conseqüència d'haver aplicat un consolidant incompatible, fent que se separi i salti una fina capa del material petri.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La cèntrica ubicació va acompanyada d'una elevada contaminació atmosfèrica que provoca importants alteracions en el material. L'absència de coberta la fa vulnerable davant de l'acció directa dels agents zoològics (aus) i de l'aigua de la pluja i el vent. D'altra banda, també és important tenir en compte els agents mecànics causats per la mà humana. El conjunt de factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històrico-artística en relació amb la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'alguna coberta, educació de la població, etc).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 42. *Noia*, Josep Dunyach. Pla detall. Observació de dipòsits superficials, zona del braç dret. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

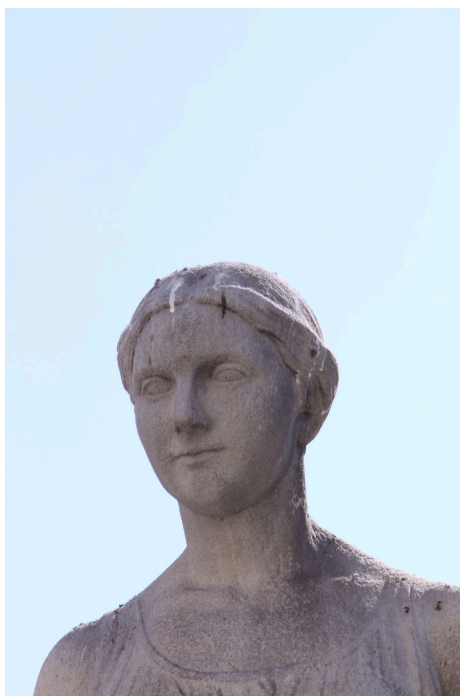


Fig. 43. *Noia*, Josep Dunyach. Primer pla, anvers. Observació de dipòsits colomassa a la zona del cap. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 44. *Noia*, Josep Dunyach. Pla detall. Observació de pèrdues de material irregulars. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

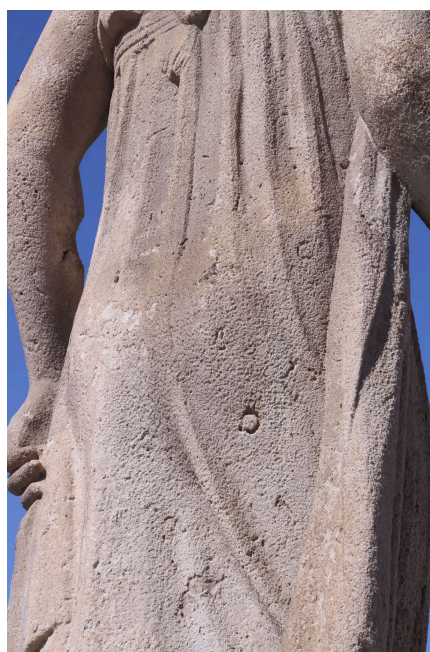


Fig. 45. *Noia*, Josep Dunyach. Pla mig. Observació de pèrdues de material irregulars. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 46. *Noia*, Josep Dunyach. Pla detall. Observació de pèrdues de material, mà dreta. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 47. *Noia*, Josep Dunyach. Pla detall. Observació de pèrdua de material del genoll dret i fractures. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 48. *Noia*, Josep Dunyach. Pla detall. Observació de laminació del pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa VI.

DADES TÈCNIQUES

TÍTOL: *Maternitat*

AUTOR: Vicenç Navarro. Signada.

DATACIÓ: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una mare amb el seu fill, representant l'amor i la protecció maternal.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina, una mare, dreta, semi despullada, de cànon esvelt i de formes arrodonides. Agafa en braços a un nen petit, el seu fill, de modelat amb formes rotundes, també de cos esvelt i rostre delicat (Figs. 49 i 50).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,24 x 1,26 x 1,26 m (total) 2,73 x 0,92 x 1 m (figura) 1,51 x 1,26 x 1,26 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: D (Bé d'Interès Documental)
FOTOGRAFIES GENERALS:

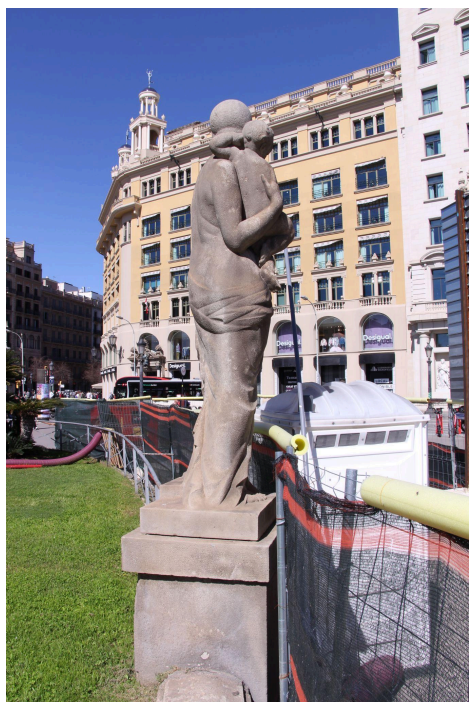


Fig. 49. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 50. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla sencer, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Plaça Catalunya, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica al cor de la ciutat, a la zona elevada de la plaça, damunt d'una plataforma la qual, entre dues fonts monumentals circulars, envolta una de les entrades de l'estació de metro, que queda al subsòl. És una zona oberta, amb un alt nivell de trànsit de vehicles i d'elevada massificació turística. La figura queda d'esquena a la plaça i encarada a la vorera sud. Al seu darrere hi ha l'obra *Noia* de Josep Dunyach.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix la plaça.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot a les zones de major exposició, generant contrastos tonals a la superfície i dificultant la seva lectura (Figs. 51, 52 i 53). També s'observen taques blanques i negres en forma de regalim a la zona dels caps i espatlles (Fig. 54), així com pèrdues de material de formes arrodonides de diferents mides a la cama esquerra i al braç esquerre de la figura femenina (Fig. 52). Finalment, l'escultura presenta erosió o disgregació superficial generalitzada.

POSSIBLES CAUSES: Tenint en compte la ubicació, és possible que els dipòsits superficials siguin la conseqüència de l'elevada contaminació atmosfèrica ocasionada, principalment, pels vehicles que circumden la plaça deixant anar partícules de NO₂. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa, causada per l'elevat nombre de coloms que habiten la plaça. En últim lloc, les petites pèrdues poden ser conseqüència de l'impacte de partícules (abrasió), transportades per l'aigua de la pluja o pels forts vents (com també es donaria la disgregació superficial), les vibracions provinents del transport subterrani o una dolenta manipulació directa amb l'obra, sigui per vandalisme o errors de manteniment.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: La cèntrica ubicació va acompanyada d'una elevada contaminació atmosfèrica que provoca importants alteracions en el material. L'absència de coberta la fa vulnerable davant de l'acció directa dels agents zoològics (aus) i de l'aigua de la pluja i el vent. D'altra banda, també és important tenir en compte els agents mecànics causats per la mà humana. El conjunt de factors propicia una degradació gradual i constant del material petri, evidenciant una problemàtica entorn la conservació de l'obra. Per la seva importància històrico-artística en relació amb la plaça més concorreguda de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (cada sis mesos), així com tasques de conservació preventiva (accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, col·locació d'alguna coberta, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 51. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla mig, revers. Observació de dipòsits superficials irregulars. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 52. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla mig, revers. Observació de dipòsits superficials i erosió. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 53. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla de detall, revers. Observació de dipòsits superficials molt foscos, planta del peu petit del nen. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 54. *Maternitat*, Vicenç Navarro. Pla americà, anvers. Observació de dipòsits superficials irregulars i colomasa a la zona dels caps. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa VII.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Figura femenina</i>
AUTOR: Àngel Tarrach. Signada.
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una figura femenina, la representació de la dona noucentista.
DESCRIPció: Figura femenina seminua amb un mantell subjectat amb la mà esquerra que li cobreix part de les cames. Flexiona la cama esquerra, quedant aquesta lleugerament elevada respecte de la cama dreta. Sosté amb la mà dreta un pom de flors o branca de llorer i presenta una postura ferma amb mirada a l'infinit (Figs. 55 i 56).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,60 x 1,01 x 1,31 m (total) 2,80 x 0,73 x 0,70 m (figura) 1,80 x 1,01 x 1,31 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: B (Bé Cultural d'Interès Local)
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 55. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 56. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Avinguda Diagonal 686, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, davant de la façana exterior del Parc o Jardins del Palau de Pedralbes, col·locada al límit de la vorera i inserida en una zona verda elevada on el pedestal hi queda encastat. Al seu davant s'hi troba un carril bici, seguit d'una vorera amb l'entrada al metro de Palau Reial i, finalment, la gran avinguda. Està situada a l'extrem esquerre en relació amb la façana i al conjunt d'escultures, tenint a la seva dreta *Figura Femenina*, d'Enric Casanovas.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix l'avinguda i l'entrada al recinte.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen alguns dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules griseses dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, com als pits, braços (Fig. 57) i part superior dels glutis (Fig. 58). També s'observen indicis de colonització biològica¹⁶⁴, com ara líquens (formes arrodonides centimètriques de color groc) a la zona superior del cap i espatlla dreta (Figs. 59 i 60). D'altra banda, el pedestal presenta múltiples fractures amb taques fosques al voltant d'aquestes, a més de tenir una pintada negra d'un grafiti (Figs. 61 i 62).

POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica causada, principalment, per l'elevat nombre de vehicles que circulen per l'avinguda, deixant anar partícules de NO₂. Pel que fa a la presència de líquens, aquests solen aparèixer en entorns humits, exposats a l'aire i a la llum i amb índex de contaminació moderada¹⁶⁵. El fet que l'obra estigui a prop d'espais verds i en un entorn de menor contaminació afavoreix aquesta alteració. En últim lloc, les múltiples fractures del pedestal poden ser la conseqüència de les vibracions del subsòl a causa del servei de metro i les taques circumdants poden ser d'humitat, donat que l'aigua pot penetrar amb més facilitat a través de les fractures. El grafiti ha sigut la conseqüència d'actes vandàlics.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Considerem que l'escultura, tot i estar en un bon estat de conservació general, el mal estat de conservació del pedestal posa en perill l'estabilitat i integritat de l'obra. D'altra banda, la seva ubicació prop d'espais verds i humits propicia l'aparició de colonització biològica. L'obra, en trobar-se a l'abast de la gent, pot ocasionar pintades que són quasi impossibles d'eliminar. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (col·locació de tanques separadores, accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, educació de la població, etc.).

¹⁶⁴ Es defineix la colonització biològica com: "Colonización de la piedra por plantas y microorganismos tales como bacterias, cianobacterias, algas, hongos y líquen (este último es una simbiosis de los dos anteriores). La colonización biológica también incluye in fluen cias por otros organismos tales como nidos de animales sobre y dentro de la piedra."

¹⁶⁵ El Mapa de dades ambientals (última actualització any 2023) de l'Ajuntament de Barcelona, indica que el nivell de concentració de diòxid de nitrògen (NO₂) en micrograms per metre cúbic d'aire a la zona on es troben les escultures de l'Avinguda Diagonal és baix (color verd), mentre que el nivell de partícules en suspensió (PM 2.5) és moderat (color groc). <https://ajuntament.barcelona.cat/mapes-dades-ambientals/qualitativa/ca/>

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 57. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pla americà, anvers. Observació de dipòsits superficials. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

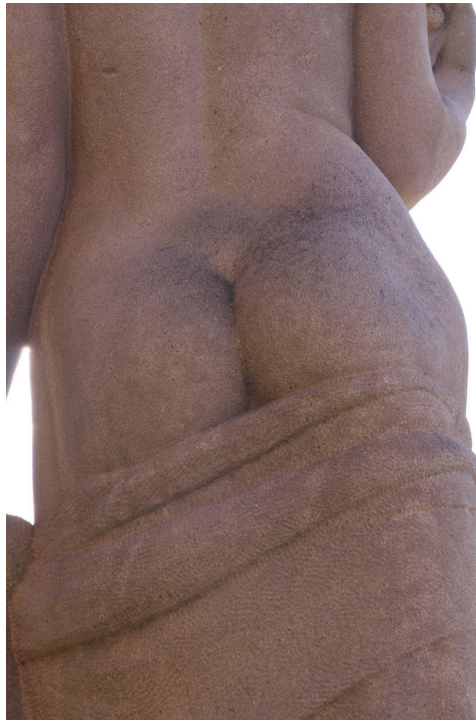


Fig. 58. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Primer pla, revers. Observació de dipòsits superficials a la zona superior del glutis. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

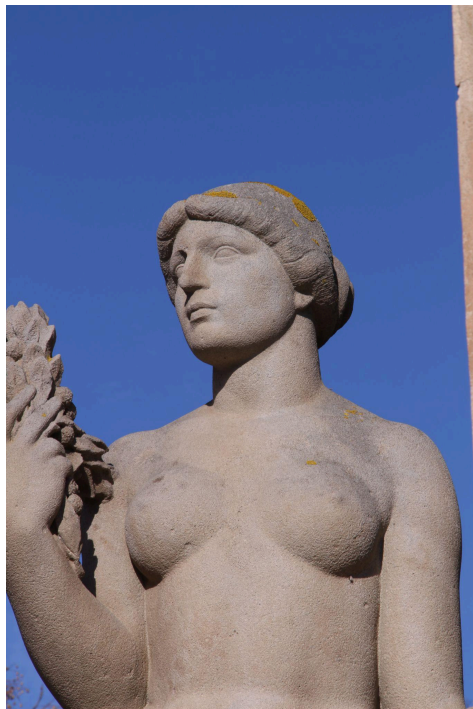


Fig. 59. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pla mitjà, anvers. Observació de líquens. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

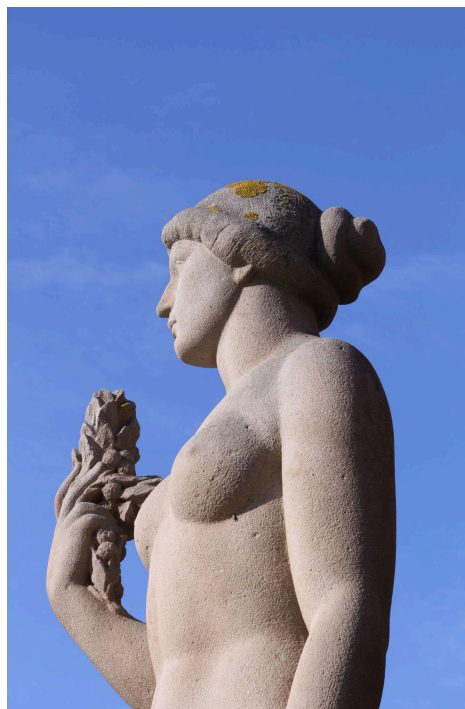


Fig. 60. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pla mitjà, lateral. Observació de líquens. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 61. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pedestal, anvers. Observació de fissures i taques. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 62. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pedestal, revers. Observació de fissures i taques. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa VIII.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Figura femenina</i>
AUTOR: Enric Casanovas. Signada.
DATACIÓ: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una figura femenina, la representació de la dona noucentista.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina seminua amb un mantell que la cobreix de malucs cap avall i que també li penja del braç esquerre. Flexiona la cama esquerra, quedant aquesta

lleugerament elevada respecte de la cama dreta. Es cobreix els pits amb l'ajuda de braços i mans (Figs. 63 i 64).

DIMENSIONS (h x a x b):

4,40 x 1,02 x 1,31 m (total)

2,60 x 0,88 x 0,70 m (figura)

1,80 x 1,02 x 1,31 m (base)

MATERIALS: Pedra de Montjuïc

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: B (Bé Cultural d'Interès Local)

FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 63. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 64. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS
UBICACIÓ: Avinguda Diagonal 686, Barcelona
TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà
DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, davant de la façana exterior del Parc o Jardins del Palau de Pedralbes, col·locada al límit de la vorera i inserida en una zona verda elevada on el pedestal hi queda encastat. Al seu davant s'hi troba un carril bici, seguit d'una vorera amb l'entrada al metro de Palau Reial i, finalment, la gran avinguda. Està situada entre dues altres escultures (<i>Figura femenina</i> , d'Àngel Tarrach, a l'esquerra, i <i>Figura femenina</i> , de Josep Llimona).
COBERTA: No en presenta. Hi ha un gran arbre que la cobreix i li fa ombra.
FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix l'avinguda i l'entrada al recinte.
DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ
EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen alguns dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot per la cara frontal (cuixa esquerra, ventre, plecs de la roba, zona inferior del braç dret i part superior dels glutis) (Figs. 65, 66, 67 i 68). D'altra banda, el pedestal presenta múltiples fractures que semblen haver-se cobert amb un material més fosc que l'original (Fig. 69). Aquest presenta una pintada blanca en forma d'esquitx (Fig. 70).
POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica causada, principalment, per l'elevat nombre de vehicles que circulen per l'avinguda, deixant anar partícules de NO ₂ . Les múltiples fractures del pedestal poden ser la conseqüència de les vibracions del subsòl a causa del servei de metro i la capa cobrent podria tractar-se d'un intent de restauració per tancar les fissures. D'altra banda, l'esquitx blanquinós podria ser conseqüència del vandalisme.
ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Considerem que l'escultura, tot i presentar signes evidents de brutícia superficial, preocupa més el mal estat de conservació del pedestal, ja que pot posar en perill l'estabilitat i integritat de l'obra. D'altra banda, donat que presenta un arbre al seu darrere, es troben petites branques dipositades a la superfície. L'obra, en trobar-se a l'abast de la gent, pot ocasionar, com hem vist, pintades que són difícils d'eliminar. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (col·locació de tanques separadores, accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 65. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Pla mitjà, anvers lateral. Observació de dipòsits superficials, cama. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

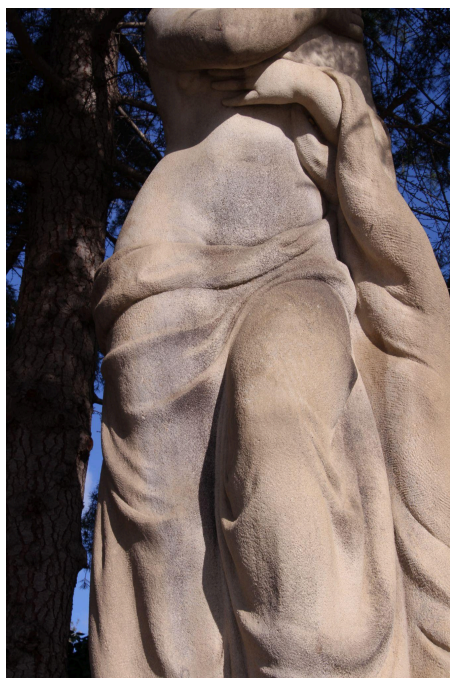


Fig. 66. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Pla mitjà, anvers. Observació de dipòsits superficials, ventre. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

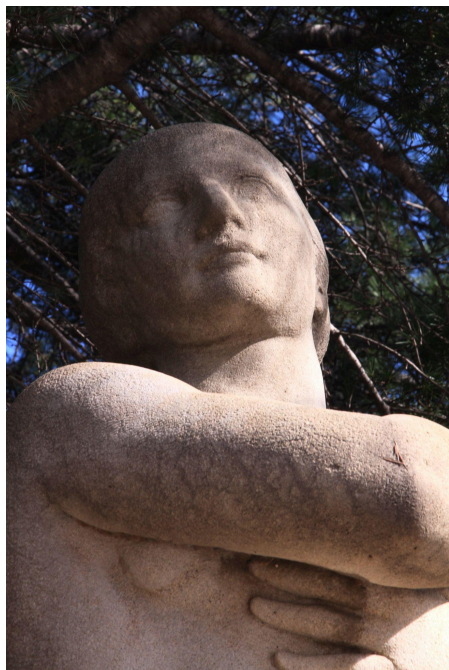


Fig. 67. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Pla mig curt, anvers. Observació de dipòsits superficials, braç. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 68. *Figura femenina*, d'Enric Casanovas. Primer pla, revers. Observació de dipòsits superficials, glutis. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 69. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pedestal, anvers. Observació de fractures i material fosc. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 70. *Figura femenina*, d'Àngel Tarrach. Pedestal, lateral. Observació de taca blanca. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa IX.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Figura femenina</i>
AUTOR: Josep Llimona. Signada.
DATACIÓ: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una figura femenina, la representació de la dona noucentista.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina seminua amb un mantell que la cobreix de malucs cap avall i que també li penja del braç esquerre. Flexiona la cama esquerra, quedant aquesta lleugerament elevada respecte de la cama dreta. Es cobreix els pits amb l'ajuda de braços i mans (Figs. 71 i 72).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,40 x 1,02 x 1,31 m (total) 2,60 x 0,88 x 0,70 m (figura) 1,80 x 1,02 x 1,31 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: B (Bé Cultural d'Interès Local)
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 71. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

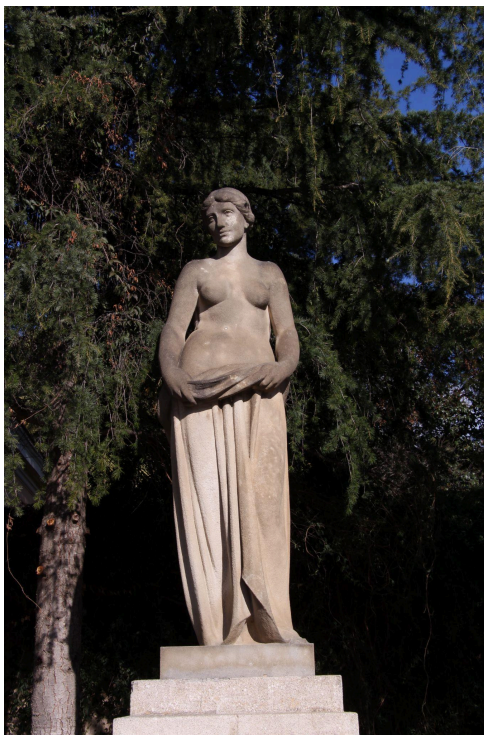


Fig. 72. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Avinguda Diagonal 686, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, davant de la façana exterior del Parc o Jardins del Palau de Pedralbes, col·locada al límit de la vorera i inserida en una zona verda elevada on el pedestal hi queda encastat. Al seu davant s'hi troba un carril bici, seguit d'una vorera amb l'entrada al metro de Palau Reial i, finalment, la gran avinguda. Està situada entre dues altres escultures (*Figura femenina*, d'Àngel Tarrach, a l'esquerra, i *Figura femenina*, de Josep Llimona).

COBERTA: No en presenta. Hi ha un gran arbre que la cobreix i li fa ombra.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix l'avinguda i l'entrada al recinte.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen alguns dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una notòria acumulació de partícules fosques dipositades irregularment en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot per la cara frontal (cuixa esquerra, ventre, plecs de la roba, zona inferior del braç dret i part superior dels glutis) (Figs. 73, 74 i 75). D'altra banda, el pedestal presenta múltiples fractures que semblen haver-se cobert amb un material més fosc que l'original, així com es reconeix maó a la capa subjacent (Fig. 76).

POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica causada, principalment, per l'elevat nombre de vehicles que circulen per l'avinguda, deixant anar partícules de NO₂. Les múltiples fractures del pedestal poden ser la conseqüència de les vibracions del subsòl a causa del servei de metro i la capa cobrent podria tractar-se d'un intent de restauració per tapar les fissures. D'altra banda, l'esquitx blanquinós podria ser conseqüència del vandalisme.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Considerem que l'escultura, tot i presentar signes evidents de brutícia superficial, preocupa més el mal estat de conservació del pedestal, ja que pot posar en perill l'estabilitat i integritat de l'obra. D'altra banda, donat que presenta un arbre al seu darrere, es troben petites branques dipositades a la superfície. L'obra, en trobar-se a l'abast de la gent, pot ocasionar, com hem vist, pintades que són difícils d'eliminar. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (col·locació de tanques separadores, accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 73. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pla americà, anvers. Observació de dipòsits superficials, de malucs cap amunt. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 74. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pla sencer, anvers. Observació de dipòsits superficials, cama esquerra. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 75. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pla mig curt, revers. Observació de dipòsits



Fig. 76. *Figura femenina*, de Josep Llimona. Pedestal, anvers. Observació de

superficials, plecs mantell. Fotografia fractures, material fosc, maó subjacent i
pròpia, febrer de 2025. grafiti verd. Fotografia pròpia, febrer de
2025.

Fitxa X.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Figura femenina / Marina</i>
AUTOR: Eusebi Arnau. Signada.
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una al·legoria del mar a través de la representació d'una figura femenina.
DESCRIPció: Figura femenina seminua embolcallada amb una xarxa de pescadors que li cobreix estratègicament el pubis i una part del pit esquerre, així com la cama dreta i l'espatlla esquerre. Té els cabells ondulats i els porta recollits amb una còfia que la corona (Figs. 77 i 78).
DIMENSIONS (h x a x b): 4,28 x 1,41 x 1,39 m (total) 2,50 x 0,06 x 0,70 m (figura) 1,78 x 1,41 x 1,39 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIó: B (Bé Cultural d'Interès Local)

FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 77. *Figura femenina*, d'Eusebi Arnau. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 78. *Figura femenina*, d'Eusebi Arnau. Pla sencer, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Avinguda Diagonal 686, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, davant de la façana exterior del Parc o Jardins del Palau de Pedralbes, col·locada al límit de la vorera i inserida en una zona verda elevada on el pedestal hi queda encastrat. Al seu davant s'hi troba un carril bici, seguit d'una vorera amb l'entrada al metro de Palau Reial i, finalment, la gran avinguda. Està situada a l'extrem dret en relació amb la façana i al conjunt d'escultures, tenint a la seva esquerra *Figura Femenina*, de Josep Llimona.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix l'avinguda i l'entrada al recinte.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen alguns dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació lleugera de partícules fosques dipositades en diverses zones de la superfície de la pedra, sobretot per la cara frontal. També s'observen indicis de colonització biològica, com ara líquens (formes arrodonides centimètriques de color groc) i el que podrien ser líquens d'un altre tipus o una biopel·lícula d'algues (formes menys definides de color gris-verdoses) a la zona del cap i espatlles (Figs. 79 i 80). D'altra banda, el pedestal presenta múltiples fractures que semblen haver-se cobert amb un material més fosc que l'original (Fig. 81).

POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica causada, principalment, per l'elevat nombre de vehicles que circulen per l'avinguda, deixant anar partícules de NO₂, entre altres. Pel que fa a la presència de colonització biològica, aquests solen aparèixer en entorns humits, exposats a l'aire i a la llum i amb índex de contaminació moderada. El fet que l'obra estigui a prop d'espais verds i en un entorn de menor contaminació afavoreix aquesta alteració. Les múltiples fractures del pedestal poden ser la conseqüència de les vibracions del subsòl a causa del servei de metro i la capa cobrent podria tractar-se d'una actuació de restauració per tapar les fissures.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Considerem que l'escultura, tot i presentar alguns signes de brutícia superficial i la presència biològica pròpia d'espais verds i humits, preocupa més el mal estat de conservació del pedestal, ja que pot posar en perill l'estabilitat i integritat de l'obra. D'altra banda, el pedestal és l'element que més està a l'abast de la gent i, per tant, dels danys que aquesta pugui ocasionar. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (col·locació de tanques separadores, accés limitat d'entrada de vehicles contaminants, educació de la població, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:

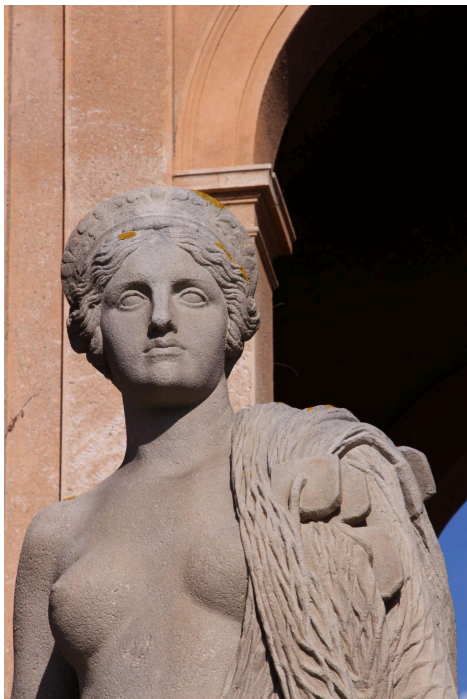


Fig. 79. *Figura femenina*, d'Eusebi Arnau. Pla mig, anvers. S'observen indicis de colonització biològica a la zona superior del cap. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 80. *Figura femenina*, d'Eusebi Arnau. Primer pla, anvers. S'observen indicis de colonització biològica a la zona superior posterior del cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 81. *Figura femenina*, d'Eusebi Arnau. Pla mig, anvers. S'observen fractures i irregularitats al pedestal. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa XI.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Fertilitat</i>
AUTOR: Josep Clarà. Signada.
DATACIÓ: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, una al·legoria a la fertilitat.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina seminua, en subtil contrapposto i amb un mantell que li cobreix de la zona del pubis fins als peus, deixant les natges al descobert. Als seus peus hi ha una gavella d'espigues i el corn de l'abundància ple de fruits. Presenta uns cabells llisos recollits a la zona del clatell (Figs. 82 i 83).
DIMENSIONS (h x a x b): 3,82 x 1,40 x 1,40 m (total) 2,66 x 0,78 x 0,70 m (figura) 1,16 x 1,40 x 1,40 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: C (Bé d'Interès Urbanístic)
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 82. *Fertilitat*, de Josep Clarà Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

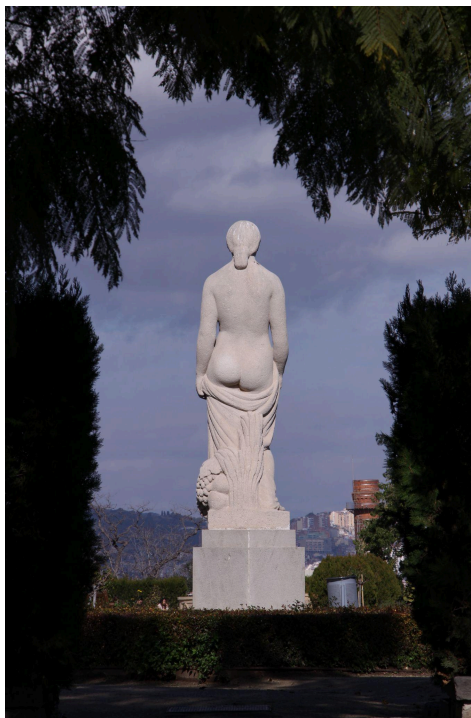


Fig. 83. *Fertilitat*, de Josep Clarà Pla general, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Ctra. Miramar, s/n / Pl. Armada, s/n, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, a l'entorn enjardinat dels Jardins Miramar que té vistes obertes sobre el litoral. L'escultura es troba en un dels dos extrems del passeig que té al centre la plaça de l'Armada. Es troba cara a cara amb l'obra *Veremadora*, de Pau Gargallo, situada a l'extrem oposat del passeig. L'obra està col·locada al centre d'un espai circular sorrenc i presenta una vegetació floral que la circumda. Té dos accessos: un frontal, des del passeig; un altre posterior, des de la carretera de Miramar.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix els jardins.
DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ
EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen petits dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació molt tènue de partícules griseses dipositades irregularment sobre la superfície de la pedra. D'altra banda, es reconeixen unes taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap, les espatlles i l'escot (Fig. 84). Finalment, l'escultura presenta una gran pèrdua de material ubicada a la zona del genoll dret, així com indicis de disgregació granular (Figs. 85 i 86).
POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica que arriba, principalment, dels fums industrials i creuers del port (rics en sofre i carboni). D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa causada per la presència de coloms que sobrevolen la zona. Finalment, la pèrdua pronunciada de material podria donar-se a diversos factors: a una desintegració granular causada per l'acció de l'aigua de la pluja; a la solubilització de sals internes; a un fenomen de gelifracció o termofracció (cicles tèrmics); o a l'erosió física ambiental, com ara la combinació dels forts vents marins, la sorra en suspensió i la vegetació propera.
ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo
OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Considerem que l'escultura (incloent-hi el pedestal) es troba en un bon estat de conservació donat que les seves alteracions no semblen estar actives. No obstant això, seria adient realitzar estudis científicotècnics per determinar les causes reals de la pèrdua de material per saber si suposen un risc per a la integritat de l'obra. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (evitar el reg directe, fer un registre fotogràfic anual, protegir les cares exposades al vent marí, etc.).
FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:

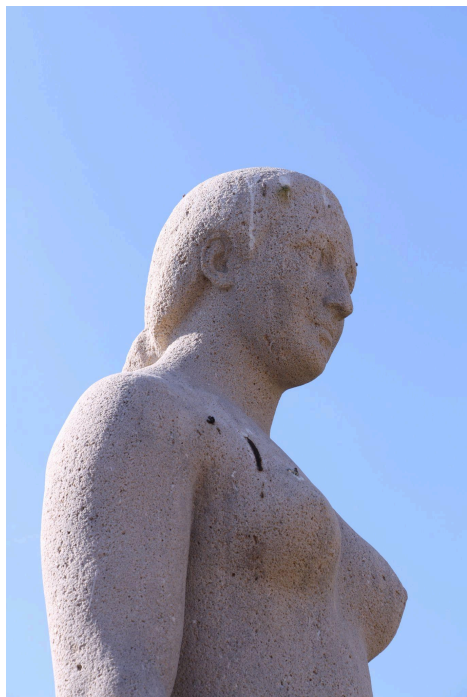


Fig. 84. *Fertilitat*, de Josep Clarà. Pla mig curt. S'observa colomassa a la zona superior del cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 85. *Fertilitat*, de Josep Clarà. Pla detall frontal. S'observa una gran pèrdua al genoll dret. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 86. *Fertilitat*, de Josep Clarà. Pla detall lateral. S'observa una gran pèrdua al genoll dret. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Veremadora</i>
AUTOR: Pau Gargallo. Signada.
DATAció: 1928
TEMA: El propi títol confereix el tema de l'obra, la verema, és a dir, el moment de la collita del raïm. Es pot considerar dins del gènere de les al·legories del treball.
DESCRIPCIó: Figura femenina jove i vestida amb un mantell que se sosté miraculosament entre els dos pits nus i fermes i cau fins als peus, visiblement descalços. El subtil contrapposto i els plecs de la roba confereixen moviment i accentues les corbes del seu cos. Presenta una expressió altiva i serena alhora, amb un cos sòlid i robust. El cap el té cobert amb un mocador lligat al clatell i porta rams de raïm a les dues mans (Figs. 87 i 88).
DIMENSIONS (h x a x b): 3,69 x 1,40 x 1,40 m (total) 2,70 x 0,90 x 0,90 m (figura) 1,15 x 1,40 x 1,40 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIó: C (Bé d'Interès Urbanístic)
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 87. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 88. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Ctra. Miramar, s/n / Pl. Armada, s/n, Barcelona

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona perifèrica de la ciutat, a l'entorn enjardinat dels Jardins Miramar que té vistes obertes sobre el litoral. L'escultura es troba en un dels dos extrems del passeig que té al centre la plaça de l'Armada. Es troba cara a cara amb l'obra *Fertilitat*, de Josep Clarà, situada a l'extrem oposat del passeig. L'obra està col·locada al centre d'un espai circular sorrenc i presenta una vegetació floral que la circumda. Té dos accessos: un frontal, des del passeig; un altre posterior, des de la carretera de Montjuïc.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix els jardins.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen petits dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació molt tènue de partícules griseses dipositades irregularment sobre la superfície de la pedra (cap, rostre i pit) i un altre dipòsit més fosc i ampla situat sota la mà dreta (Figs. 89 i 90). També es reconeixen unes taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap i l'escot (Fig. 91), així com unes taques negres petites, disperses i irregulars ubicades en zones on sembla que hi ha petites pèrdues o disgregació superficial de la pedra (faldilla i grans de raïm) (Fig. 92). Finalment, l'escultura presenta petites pèrdues de material ubicades a la part baixa del vestit, a la mà esquerra així com als grans de raïm corresponents i al ventre (Fig. 93).

POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica que arriba, principalment, dels fums industrials i creuers del port (rics en sofre i carboni). L'aigua de la pluja podria propiciar la neteja d'aquests dipòsits excepte d'aquells que es troben en zones de difícil accés restant més fosques. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa causada per la presència de coloms que sobrevoles la zona. Les petites taques negres irregulars podrien tractar-se d'una colonització biològica, com ara fongs microscòpics, ja que alteren químicament la pedra per tal d'obtenir nutrients deteriorant les estructures progressivament i fent desaparèixer el material d'origen¹⁶⁶. Finalment, les pèrdues de material podrien deure's a diversos factors: a una desintegració granular causada per l'acció de l'aigua de la pluja; a la solubilització de sals internes; a un fenomen de gelifracció o termofracció (cicles tèrmics); o a l'erosió física ambiental, com ara la combinació dels forts vents marins, la sorra en suspensió i la vegetació propera.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Regular

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: L'escultura presenta una sèrie d'alteracions que caldria estudiar mitjançant anàlisis científicotècniques que ajudarien a arribar a determinar les causes reals de les petites taques fosques, i si tenen una relació amb la disgregació granular, així com de les pèrdues per saber si l'origen és intern -degradació de l'estructura del material- o extern. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es

¹⁶⁶ García Garzón, Ginary. Biocolonización de Patrimonio en piedra: una revisión. 2021, p. 5
<https://repository.umng.edu.co/server/api/core/bitstreams/06b08175-4c9e-45b3-8e47-76866ea82332/content>

recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (evitar el reg directe, eliminar la biocolonització de forma periòdica, fer un registre fotogràfic anual, protegir les cares exposades al vent marí, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 89. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla mig, revers. S'observen dipòsits superficials a la zona del cap. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 90. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla mig curt. S'observa un dipòsit fosc al costat de la mà dreta. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 91. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Primer pla. S'observa la presència de colomassa a la zona del cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

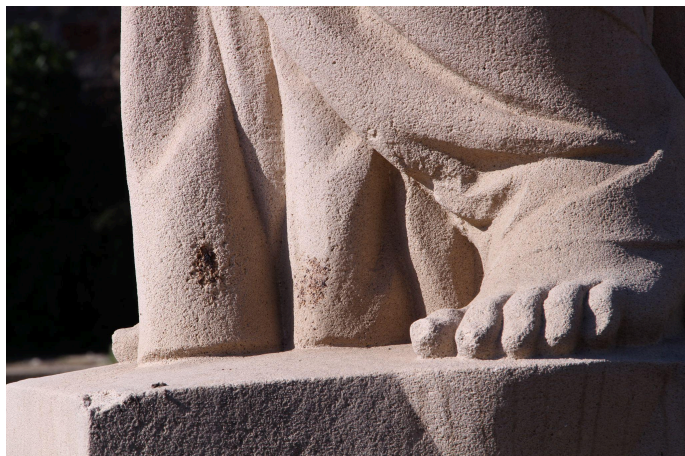


Fig. 92. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla mig curt. S'observen taques fosques amb coincidència de disgregació superficial, zona baixa del vestit. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

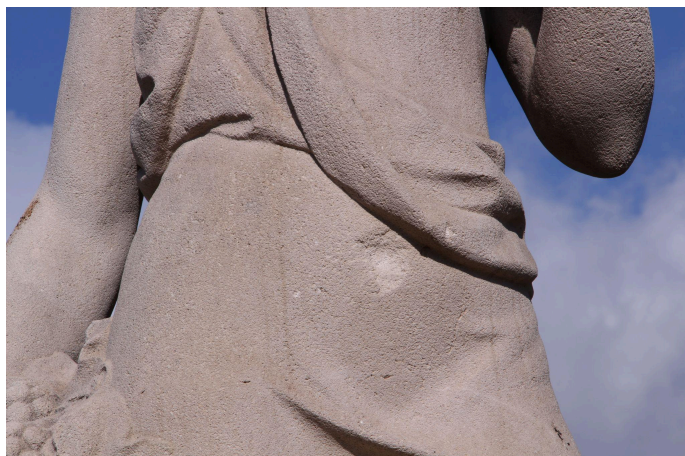


Fig. 93. *Veremadora*, de Pau Gargallo. Pla mig curt. S'observa una pèrdua de material a la zona central del ventre. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa XIII.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>Deessa / Venus / Mediterrània</i>
AUTOR: Josep Dunyach. Signada.
DATAció: 1928

TEMA: La dona mediterrània o catalana, o la bellesa clàssica.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina jove i nua amb un fi mantell que, subjectat amb la mà, li penja de l'espatlla esquerra i cau lateralment cobrint parcialment la zona posterior. Sosté, amb la mà dreta, una flor semblant a una rosa, i entre els seus dos peus apareix una petxina. És simple i elegant, amb una expressió serena i pensativa, mirant cap avall, i en contrapost clàssic (Figs. 94 i 95).
DIMENSIONS (h x a x b): 3,78 x 1,21 x 1,40 m (total) 2,56 x 0,87 x 0,70 m (figura) 1,12 x 1,21 x 1,40 m (base)
MATERIALS: Pedra de Montjuïc
TÈCNICA: Talla en pedra
PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona
RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic
NIVELL DE PROTECCIÓ: No consta
FOTOGRAFIES GENERALS:



Fig. 94. *Deessa*, de Josep Dunyach. Pla general, lateral dret. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 95. *Deessa*, de Josep Dunyach. Pla general, lateral esquerre. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ: Passeig Joaquim Renart, Parc de la Ciutadella, Barcelona.

TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà

DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona cèntrica de la ciutat, dins del recinte enjardinat del parc de la Ciutadella, amb una alta freqüència d'entrada i sortida de vianants. L'escultura queda ubicada al passeig Joaquim Renart, envoltada de gespa i vegetació ornamental. El seu entorn immediat està envoltat per camins amples, plataners, parterres florals, la Font Ornamental i, fora del recinte, del Passeig de Pujades (transitat de vehicles) i el Passeig de Lluís Companys. En línia recta a l'escultura, s'hi troba *La Nit*, de Vicenç Navarro, col·locada al final del passeig.

COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.

FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix el passeig i el parc.

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen petits dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació molt tènue de partícules griseses i marronoses dipositades irregularment sobre la superfície de la pedra. També es reconeixen unes taques blanques i negres en forma de regalim a la zona del cap, escot i cames. Finalment, l'escultura presenta petites pèrdues irregulars de material ubicades al genoll esquerre, cama dreta i braç dret (Fig. 96).

POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials grisosos són la conseqüència de la contaminació atmosfèrica que arriba, principalment, dels vehicles que circulen pel Passeig de Pujades. D'altra banda, és possible que la sorra fina del parc en suspensió s'hagi dipositat damunt de la superfície rugosa de la pedra conferint tonalitats marronoses. D'altra banda, les taques semblen indicar que es tracta de colomassa causada per la presència de coloms que sobrevoles la zona. Finalment, les petites pèrdues de material poden associar-se a l'erosió física ambiental, com ara la combinació del vent, la sorra en suspensió, la vegetació propera i, fins i tot, a l'aigua de la pluja.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Tot i l'existència de visibles alteracions, aquestes no semblen ocasionar un dany actiu en l'obra. En qualsevol cas, seria recomanable realitzar estudis científicotècnics de l'obra i del seu entorn directe per determinar els factors que estan causant dites alteracions i així evitar futurs danys. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (evitar el reg directe, fer un registre fotogràfic anual, protegir les cares exposades al vent, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 95. *Deessa*, de Josep Dunyach. Plà sencer, lateral dret. S'observen dipòsits superficials molt tènues i la presència de colomassa al cap i espatlles. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

Fitxa XIV.

DADES TÈCNIQUES
TÍTOL: <i>La Nit</i>
AUTOR: Vicenç Navarro. Signada.
DATAció: 1928
TEMA: Tal com indica el propi títol de l'obra, representa la nit.
DESCRIPCIÓ: Figura femenina jove, seminua, amb una túnica lleugera que la cobreix parcialment de cintura cap avall. Avança la cama esquerra com si estigués donant una passa endavant. Presenta un rostre relaxat i amb els ulls tancats (Figs. 96 i 97).

DIMENSIONS (h x a x b):

2,93 x 0,86 x 1,10 m (total)

2 x 0,59 x 0,59 m (figura)

0,93 x 0,86 x 1,01 m (base)

MATERIALS: Pedra de Montjuïc

TÈCNICA: Talla en pedra

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona

RESPONSABLE DE MANTENIMENT: Dep. Patrimoni Arquitectònic, Històric i Artístic

NIVELL DE PROTECCIÓ: No consta

FOTOGRAFIES GENERALS:

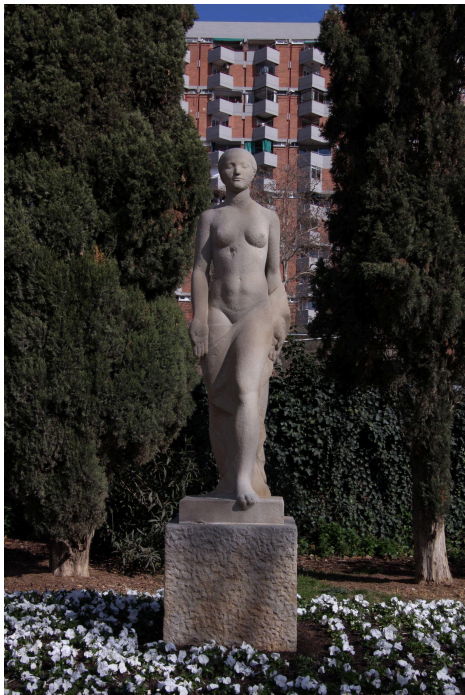


Fig. 96. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla general, anvers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 97. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla americà, revers. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS
UBICACIÓ: Passeig Joaquim Renart, Parc de la Ciutadella, Barcelona.
TIPUS D'ENTORN: Entorn urbà
DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN: La figura s'ubica en una zona cèntrica de la ciutat, dins del recinte enjardinat del parc de la Ciutadella, amb una alta freqüència d'entrada i sortida de vianants. L'escultura queda ubicada al final del passeig Joaquim Renart, envoltada de gespa, vegetació ornamental i un cercle floral que la circumda. El seu entorn immediat està envoltat per camins amples, plataners, parterres florals, la Font Ornamental i, fora del recinte, del Passeig de Pujades (transitat de vehicles) i el Passeig de Lluís Companys. En línia recta a l'escultura, s'hi troba <i>La Deessa</i> , de Josep Dunyach.
COBERTA: No en presenta. Tampoc hi ha arbres o altres elements que la cobreixin.
FUNCIÓ: Decorativa. Embelleix el passeig i el parc.
DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ
EXAMEN ORGANOLÈPTIC: S'observen petits dipòsits superficials, alteració que es manifesta en forma d'una acumulació molt tènue de partícules marronoses dipositades irregularment sobre la superfície de la pedra (Fig. 98). També es reconeix una taca blanca en forma de regalim a la zona superior del cap (Fig. 99). Finalment, l'escultura presenta disgregació granular al llarg de tota la superfície de l'obra i pèrdues de diferents mides, la més gran concentrada a la zona inferior del pit dret (Figs. 100 i 101). A l'altura de la cintura hi ha un forat que sembla haver estat tapat amb un altre material diferent que, al seu torn, s'ha foradat.
POSSIBLES CAUSES: Possiblement, els dipòsits superficials marronosos han estat provocats per la sorra fina del parc en suspensió transportada pel vent. D'altra banda, la taca sembla indicar que es tracta de colomassa causada per la presència de coloms que sobrevoen la zona. Finalment, la disgregació granular així com les pèrdues de material poden deure's a diversos factors: als canvis tèrmics, a la humitat que causa problemes de salinització, als forts vents que transporten partícules en suspensió, a l'aigua de la pluja, etc. El forat de la cintura sembla haver-se tapat fruit d'alguna intervenció anterior.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS: Tot i l'existència de visibles alteracions, aquestes no semblen ocasionar un dany actiu en l'obra. A l'altura de la costella, al cantó dret, s'observa el que podria ser material d'una restauració anterior, en el qual s'hauria aplicat un material més fosc que l'original per cobrir un forat. Actualment, el material d'aquesta suposada intervenció es troba parcialment foradat. Seria recomanable realitzar estudis científicotècnics de l'obra i del seu entorn directe per determinar els factors que estan causant dites alteracions i així evitar futurs danys. Per la seva importància històrico-artística dins de la ciutat, es recomana fer neteges en sec i controls periòdics (un cop l'any), així com tasques de conservació preventiva (evitar el reg directe, fer un registre fotogràfic anual, protegir les cares exposades al vent, etc.).

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS:



Fig. 98. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla de detall. Dipòsit superficial marronós, plec de la túnica. Fotografia pròpia, febrer de 2025.



Fig. 99. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla mig llarg, anvers. Taca de colomassa a la zona superior del cap. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

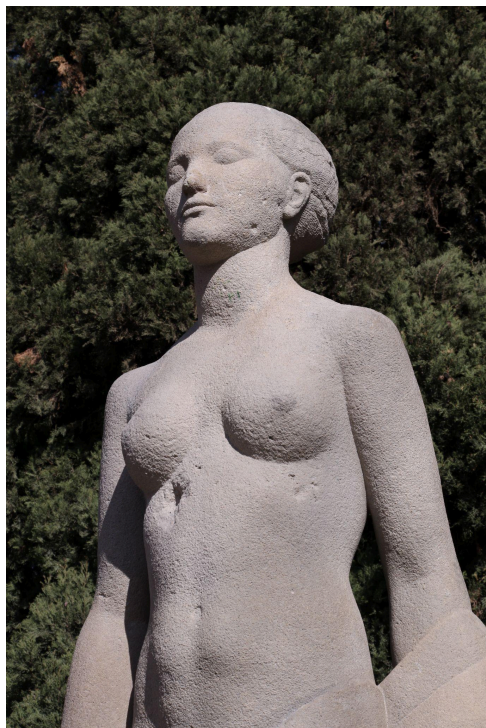


Fig. 100. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla mig llarg, anvers. S'observen pèrdues de diferents mides. Fotografia pròpia, febrer de 2025.

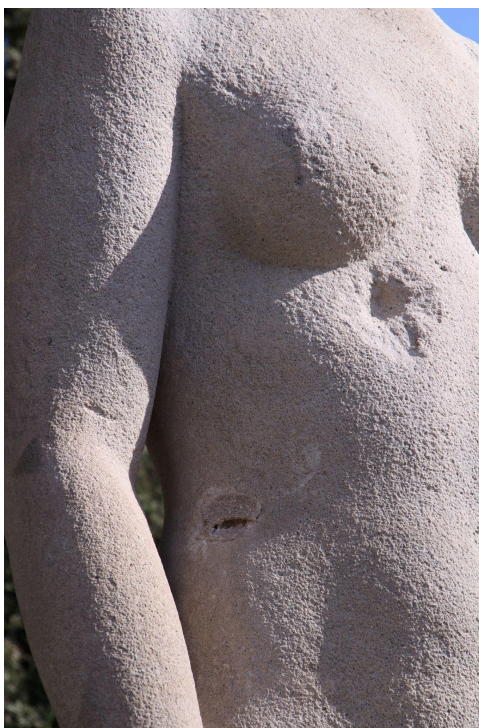


Fig. 101. *La Nit*, de Vicenç Navarro. Pla de detall. S'observa la gran pèrdua a l'inferior del pit dret i una segona pèrdua a l'altura de la cintura, restaurada. Fotografia pròpia, febrer de 2025.