

Vicissituds i fortuna del monument a mossèn Cinto Verdaguer de Barcelona

Margarida Güell
(Universitat Rovira i Virgili)

Dins del marc d'un col·loqui dedicat a la caritat i als valors humans de mossèn Jacint Verdaguer, vaig considerar interessant poder reflexionar sobre el procés de monumentalització pòstum del poeta que es dugué a terme a Barcelona entre 1902 i 1924 i que es materialitzà en un monument erigit a la cruïlla entre la Diagonal i el passeig de Sant Joan (fig. 1). Amb aquest argument he intentat respondre en quina mesura aquest procés va respondre i reflectir els valors personals del poeta, així com reflexionar sobre altres aspectes de caire artístic, social i administratiu. Es tracten tres aspectes: les vicissituds de caire polític i administratiu que envoltaren el projecte des de 1902 (aquest punt ha estat tractat per l'historiador Ricard Vinyes,¹ per la qual cosa m'hi aturo poc); les vicissituds artístiques, especialment pel que fa als avantprojectes i projectes presentats a concurs; i per últim, una breu reflexió sobre l'èxit, fortuna i oblit del monument.

Després de la mort de Verdaguer el 10 de juny de 1902, la Diputació de Barcelona proposa l'erecció d'un monument al poeta, per subscripció pública, que permeti enaltir-lo com a escriptor català de primer ordre. Aquesta iniciativa, que naixia en un context de descontentament social, vagues, malestar obrer i apogeu de la burgesia, va tenir tanmateix una bona acollida, en un context en què a Barcelona s'havien construït monuments a personatges relle-

1. Ricard VINYES. «La metàfora de bronze. El procés de monumentalització a Verdaguer (1902-1924)». *Spagna contemporanea*, núm. 11. Torí: Instituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 1997, p. 65-86. Article reprès amb poques diferències a la revista *L'Avenç*, 2002, p. 60-70, d'on extrec les referències.



Fig. 1. Josep M. Pericas, Monument a Mossèn Jacint Verdaguer, 1914-1924.
Cruïlla Diagonal – passeig de Sant Joan, Barcelona.
Inscripció al monument: A MOSSÈN / JACINTO / VERDAGUER / 1845 -1902

vants de la burgesia i l'elit cultural. Aquesta havia de ser l'ocasió de redimir Verdaguer.

El primer pas va consistir en la recaptació de fons, iniciativa que per la seva tendenciositat anticipava els problemes que vindrien. Així, la Diputació considerà adequat convocar exclusivament les entitats i col·lectius representants de la burgesia, amb una força econòmica important, i excloure el poble, tot i el seu lligam natural amb el poeta. Malgrat un primer moment de fals engrescament, la convocatòria va tenir un èxit nul.

L'impuls inicial fou esmorteït; no serà fins al juny de 1910 quan el procés de monumentalització es rellança i es decideix nomenar

una Comissió de seguiment amb tres atribucions prioritàries: la tria d'un emplaçament per al monument, l'elaboració d'unes bases per al concurs de projectes i la gestió de les subscripcions.

Una reunió d'entitats el maig de 1904 ja havia debatut l'emplaçament i havia donat diferents propostes, cada una de les quals hagués exigint un projecte de dimensions i tipologia diferents: el Tibidabo, passeig de Gràcia amb Diagonal, les places Urquinaona, Sant Jaume i plaça Reial. Cap va ser retinguda. També es descartà la proposta de Joan Maragall de fer no «*un* monument, sinó *el* monument a en Verdaguer, el monument nacional de Catalunya al seu poeta», i demanava emplaçar-lo a l'aire lliure, en territori pròpiament català, «portem-lo lluny de Barcelona: posem-lo a Montserrat, al Montseny, a Sant Llorenç del Munt, a la Plana de Vic, al Pirineu; però posem-lo a Catalunya; mai a la via Diagonal, ni al passeig de Gràcia».² Finalment s'escollí un emplaçament convencional i plenament urbà, a la Diagonal amb passeig de Sant Joan.

D'altra banda, les bases del concurs van ser publicades al Butlletí Oficial de la Diputació.³ Deixaven als concurrents completa llibertat, a diferència del monument erigit a Folgueroles dos anys abans, per al qual l'entitat Catalunya Vella⁴ havia concretat tots els detalls iconogràfics: «Calia plasmar-hi les figures centrals de quatre dels últims llibres de poesia mística i devota de Verdaguer, mentre es deixava de banda els seus grans poemes èpics i la poesia patriòtica. A la part superior del pinacle, coronat per un motiu floral, sobresurten, doncs, els relleus escultòrics que representen les imatges religioses de sant Francesc, el Sagrat Cor, i santa Eulàlia i la Verge de Montserrat».⁵

Per últim, el llistat d'entitats cridades a participar econòmicament es va ampliar notablement cap a entitats obreres i es diversifi-

2. Ricard TORRENTS, Montse CARALT, Carme TORRENTS. *El Pedró: cent anys (1908-2008): monument modernista que recorda el naixement de Verdaguer a Folgueroles*. Folgueroles: Fundació Jacint Verdaguer, 2008, p. 9.

3. *Boletín Oficial de la provincia de Barcelona*, núm. 304, 21 de desembre de 1911. Acord de la Comissió per l'erecció del monument, núm. 6222.

4. Catalunya Vella era una entitat catalanista vigatana conservadora, nascuda el 1902, amb lligams amb la Lliga Regionalista. Vegeu Xavier TORNAFOCH. *Catalanisme, carlisme i republicanisme a Vic (1899-1909): modernització política i lluites socials*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

5. Ricard TORRENTS, Montse CARALT, Carme TORRENTS, *op. cit.*, p. 19.

caren els canals (ajuntaments, activitats benèfiques...). Tot i així les quantitats obtingudes eren minses i insuficients.

Els projectes inicials i el projecte final

A la convocatòria de desembre 1911 s'inscrivieren 39 avantprojectes,⁶ alguns artistes, com Pau Badia o Camps Arnau, participaren amb més d'un (fig. 2). S'hi presentaren escultors, arquitectes o asso-

6. A l'Arxiu de la Diputació de Barcelona (AHDB) es conserven els 39 avantprojectes numerats, i un més, signat per Ramon Magret i Alamany, que no respectant la normativa d'inscripció, no fou contemplat. Amb poques llacunes, cada un dels avantprojectes inclou la plica amb el lema i el nom del concursant; la plica amb el nom dels 3 artistes escollits; i la memòria del projecte. Avantprojectes (número, autor i lema): (núm. 1) Josep M. Ponsada, «Al gran poeta»; (núm. 2) Francesc Font (1848-1912), «Vora del mar de Lusitania un dia los igeantins turons d'Andalusia»; (núm. 3) Jean Pierre Gras, escultor (Avinyó, 1879-1964), «Se t'en sa lengo, t'en la clau que di cadena lou delieuro», F. M.; (núm. 4) i (núm. 5), retirats; (núm. 6) Antonio Alsina i Amils (1863-1948), «Atlantida»; (núm. 7) Alfonso López, «La grandiosidad de sus obras»; (núm. 8) Eusebi Arnau (Barcelona, 1863-1933) i Alexandre Soler i March, «Homenatge»; (núm. 9) Josep Enric Constansó, «A nostre Homero!!»; (núm. 10) Josep M. Camps Arnau (1879-1968), «Patria, Fides, Amor»; (núm. 11) «Barcelona oferint sos llores al geni»; (núm. 12) Pere Ricard Marés, escultor i Ignasi Brugueras Llobet, arquitecte, «Ma Patria entre dos mars»; (núm. 15) Josep Clarà, «Mar Blava»; (núm. 16) Pau Badia i Ripoll, «Pensant i treballant es fan grans els pobles»; (núm. 17) Pau Badia i Ripoll, «Fa més pàtria l'art que les armes»; (núm. 18) Pau Badia i Ripoll, «Treballem pagesos; canteu poetes»; (núm. 19) Antoni Parera i Saurina (1868-1946), Fé-z-2; (núm. 20) Josep M. Camps i Arnau, «Dorich»; (núm. 21) Enric Monserdà i Vidal, Antoni Parera, «Excelsior»; (núm. 22) germans Miquel i Llucià Oslé, «Lema X»; (núm. 23) Josep Soler Forcada, «Gloria»; (núm. 24) Joan Carreras Farré «El Canigó no'l tiraran à terra, no esbrancaran l'altivol Pirineu»; (núm. 25) Josep Domènec Mansana, «Idema - F. P. A.»; (núm. 26) Joan Borrell i Nicolau i Josep M. Pericas, «Hesperis»; (núm. 27) Rufino Lapeña, «Fe, Patria, Amor»; (núm. 28) Josep Campeny, «Gloria de la Pàtria»; (núm. 29) Pau Badia i Ripoll, «Catalunya la filla...»; (núm. 30) Josep Rebarter, «Catalunya»; (núm. 31) Victor Macho, «Caridad é Inspiración»; (núm. 32) Eduard Alentorn (1856-1920), «Colón»; (núm. 33) Josep Bages Horta, «Tal un racer de roures montanyesos...»; (núm. 34) Lluís Sabadell Arman, «Catalunya a Verdaguer»; (núm. 35) Lluís Sabadell Arman, «Poesia y Belleza sobre l'obra de Verdaguer»; (núm. 36) Enrique Bassas Rotxotxo, escultor (Tiana, 1890-1975), «Rima»; (núm. 37) Enrique Bassas Rotxotxo, «Memorias catalanas»; (núm. 38) Ramon Puig Gairalt, arquitecte (1886-1937) i Felip Pólvora, escultor, «La humil grandesa»;

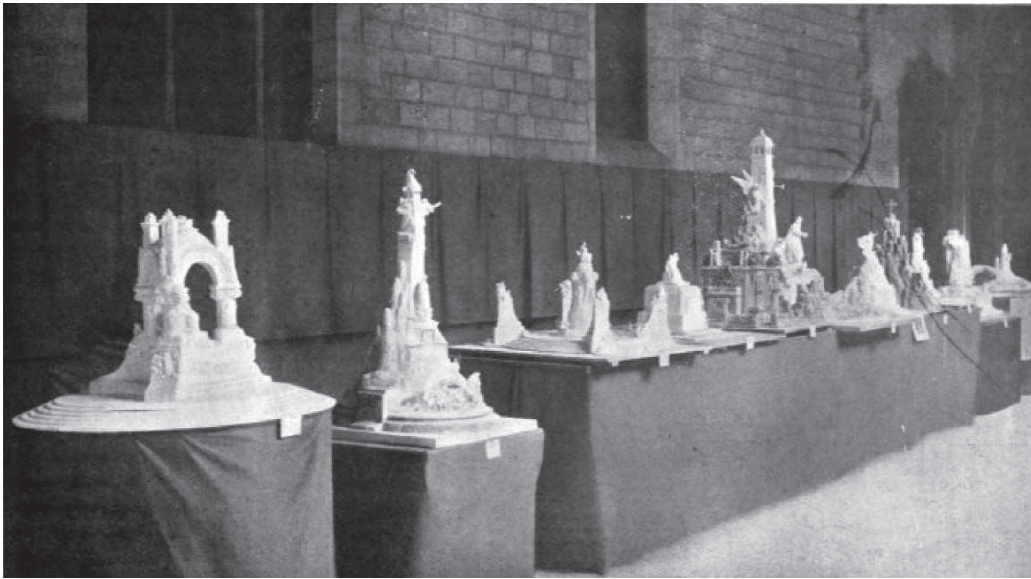


Fig. 2. Exposició dels 39 avantprojectes presentats al concurs internacional lliure per al monument dedicat a Verdaguer. Palau de la Diputació de Barcelona, galeria Sant Jordi (avui Generalitat). Imatge extreta de la *Il·lustració Catalana. Revista setmanal il·lustrada*, any X, núm. 461, Barcelona, 7 d'abril de 1912, p. 156.

ciacions d'ambdós amb una predominança d'artistes modernistes (com Eusebi Arnau o Pau Badia), tot i que també n'hi havia de noucentistes (Josep M. Pericas); de fet, en les memòries dels projectes dominaven idees que entronquen amb els ideals noucentistes, com puresa, claredat, classicisme (referències a Grècia, Bizanci) i mediterraneïtat. L'orientació modernista també és visible en la composició del jurat escollit pels propis participants que votaren Josep Llimona (1864-1934), Manuel Fuxà (1850-1927) i Pere Carbonell (1850-1927), exponents importants de l'escultura modernista (altres votats foren Sagnier, Gaudí, Miquel Blay, Rodin o Josep Reynés).⁷

Els avantprojectes havien d'acompanyar-se de memòries escrites i maquetes de guix; només han perdurat les memòries, que són prou detallades com per permetre extreure conclusions de la visió que els artistes participants, vinguts una mica de tot arreu, tenien del poeta, així com de l'orientació donada als projectes, els programes

(núm. 39) Joaquim Claret, «De gom a gom»; (fora de concurs) Ramon Magret i Alamany (1855-1924).

7. El jurat estaria compost pel president de la Diputació, tres tècnics de la Diputació, dos diputats i tres artistes escollits pels concursants.

iconogràfics concebuts (sovint convencionals), els corrents estilístics vigents i llur idea de «monument».

La polièdrica personalitat de Verdaguer va permetre als artistes d'abordar la seva imatge des de punts de vista molt diversos, tenint en compte bàsicament quatre trets de la seva personalitat: la seva catalanitat; el seu talent com a poeta; la fe; i els valors com a persona, en els quals trobem imprès el seu ideal de caritat. Idees que es sintetitzaren en tres paraules clau, Pàtria, Fe i Amor, i que es combinaren en diferents graus en els projectes.

La Pàtria, o sigui Catalunya i la seva llengua, la terra i la seva gent, va ser representada en diferents projectes a través d'elements molt diversos com la senyera, els personatges regionals, i les referències als paisatges catalans. Alguns artistes van anar més lluny, i estenien la idea de pàtria a tot Espanya. És el cas de Pau Badia i Ripoll, que presenta quatre avantprojectes, en els quals anhela representar «la resurrecció de la història i de la política catalanes sommiada pel geni, produïda per la regeneració de la llengua i l'aplicació ordenada de la força en la forja del treball», i això ho fa incorporant, per exemple, escuts o el lleó d'Espanya. En el projecte de Francesc Font, basat en *L'Atlàntida*, es representen les alegories dels quatre continents i imatges d'Espanya i de Catalunya.

En termes generals veiem, primer, un Verdaguer que s'associa a Catalunya i, en ocasions, a tota la península; en segon lloc, hi ha un interès per les obres èpiques, de gran extensió, per damunt de les més populars; en tercer lloc, veiem que domina una concepció romàntica de l'obra verdagueriana (amb la presència de les Muses, la Inspiració), per damunt de les representacions del talent i l'esforç.

En aquest context, el component espiritual del poeta queda en un discret segon terme, si exceptuem potser les mencions dels germans Oslé a *Flors del Calvari*, *Idil·lis i cants místics*, *Jesús infant*. *Natzaret*, i a la tendresa del poeta, l'«amor diví», la seva ànima «ingènua i profunda», que volien poder materialitzar amb un monument alhora massís i delicat.

El tema de la Fe, quan parlem de Verdaguer, s'entronca i es confon amb el de la Caritat i l'Amor, que es complementen amb els de Senzillesa, Humanitat i Modèstia, tots ells extremadament vius en els projectes. El cas més clar és el de Victor Macho, que amb un projecte titulat «Caridad é Inspiración» vol materialitzar

les dues principals facetes de Verdaguer: «El hombre Sacerdote i el Poeta [...] Como Sacerdote, hubiera llegado hasta el sacrificio en aras de la caridad», i planteja rodejar-lo de «sus pobres, ejerciendo su inagotable caridad», i contrastar-lo amb l'al·legoria de l'Enveja «rebolcándose de desesperación a los pies del virtuoso». Alfonso López volia representar tres figures simbolitzant el Sentiment moral del poeta, la Tradició catalana i «la Caridad, virtud sublime de amar a su prójimo». Josep Maria Camps i Arnau, per part seva, va optar per l'al·legoria tradicional de la Caritat com una dona alletant un infant.

La modèstia del sacerdot era també recordada per Antoni Alsina, que no especificava com la plasmaria («gran modestia, rango primordial de tan ilustre prelado»); Eduard Alentorn volia fer un monument a l'abast de tothom i transmetre així el caràcter proper del personatge; per aconseguir-ho, pensa en un grup que inclouria «el busto del gran poeta, la poesia y la modestia, sus hermanas inseparables», tot i que alhora aspirava a un resultat grandiloqüent rematat per la Glòria. L'arquitecte Josep Domènech Mansana també recordava la bonhomia de Verdaguer en un projecte que havia d'expressar l'espiritualitat, el misticisme, la perfecció de la seva obra poètica i la «sencillesa de sa manera de ser [...] Recordar el calvari de sa vida, la magnitud de ses pensaments [...], la noblesa de sentiments».

El veredicte del concurs va donar-se el 13 d'abril de 1912 i varen ser escollits els avantprojectes de Josep Maria Pericas i Joan Borrell i Nicolau (8 vots); el dels germans Oslé (7 vots); Alexandre Soler March i l'escultor Eusebi Arnau (5 vots); i l'escultor Josep Clarà (4 vots), en un moment àlgid de la seva carrera.⁸ Els quatre finalistes van ser sotmesos a un segon concurs, fallat el 25 de gener de 1913 establint una distinció entre la part arquitectònica i l'escultòrica, la primera de les quals fou assignada a Josep M. Pericas.⁹ El desembre de 1913 adjudiquen la part escultòrica a Borrell i Nicolau, artista desconegut, i als germans Oslé. El jove Borrell i Nicolau hauria acceptat, a petició del jurat, un pacte amb els germans Oslé, ja consagrats, per refondre

8. *Reunió del jurat del dia 13 d'abril de 1912*, AHDB, lligall 3845, exp. 79, doc núm. 85. Sobre Eusebi Arnau, vegeu Maria Isabel MARÍN. *Eusebi Arnau*. Gent Nostra, 131. Barcelona: Infesta, 2006, p. 66 i 92.

9. *Acta del jurat anomenat per a fallar el concurs definitiu de projectes pel monument a Verdaguer*. AHDB, lligall 3845, exp. 79, doc núm. 360-361.

els respectius projectes i repartir-se la feina, sobre la base del disseny de Pericas.¹⁰

Josep M. Pericas (1881-1966)¹¹ havia obtingut el diploma d'arquitecte el 1906 amb Rafael Masó (1880-1935) i Josep Maria Jujol (1879-1949). La seva primera experiència en el camp de la monumentalització havia estat entre 1904 i 1908, quan li fou encarregat el monument a Verdaguer de Folgueroles, de petites dimensions i reminiscències modernistes, i cenyit a un programa iconogràfic preestablert.¹² En contrapartida, a Barcelona Pericas tenia plena llibertat i va optar pel model de columna commemorativa de tradició antiga, en pedra, rematada per un capitell descomunal sobre el qual reposa la figura solitària de Verdaguer, de 4 metres, en bronze (fig. 3). En un pla inferior hi situa un petit jardí circumval·lant, amb llorers (símbol de la victòria i la glòria),¹³ protegit per un mur de forma circular de 8 metres d'alçada amb tres obertures, que aïlla la columna de l'entorn urbà, l'ennobleix i ageganta, produint un efecte visual ben diferent al de la columna a Galceran Marquet de la plaça Duc de Medinacelli, per exemple, que l'exhibeix

10. Jaume FABRE, Josep HUERTAS. «A Mossèn Jacint Verdaguer». A: Ignasi de LECEA, Jaume FABRE, Carme GRANDAS i altres. *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/UB/Àmbit Serveis Editorials, 2009, p. 182.

11. Queda pendent un estudi en profunditat sobre l'arquitecte Josep M. Pericas. L'arxiu personal de l'arquitecte va ser destruït a la guerra civil, i actualment la família disposa d'un arxiu parcial reconstruït. Per una primera aproximació, vegeu els tres articles publicats a la revista *Ausa*, Vic, Patronat d'Estudis Ausonencs, novembre de 1980, IX/95-96: Antoni PLADEVALL. «Josep M.^a Pericas i Morros, arquitecte», p. 147-154; Josep Ma CLAPAROLS PERICAS. «L'obra de l'arquitecte Josep M.^a Pericas», p. 155-160; Immaculada BOVER. «Influències i característiques de l'obra de Josep M.^a Pericas», p. 161-168. Vegeu també la bibliografia referent a Rafael Masó on se citen fragments de cartes de Pericas conservades a l'Arxiu Pericas (Torelló) i referències bibliogràfiques escrites per ell.

12. Per una anàlisi en profunditat d'aquest projecte, vegeu Ricard TORRENTS, Montse CARALT, Carme TORRENTS, *op. cit.* Posteriorment al monument a Verdaguer de Barcelona, en el camp de les monumentalitzacions Pericas només féu pedrons, com el de la Coromina (1925), creus memorials (creu d'En Galceran, de Ramon Strauch, de Cervià), i el monument al cardenal Vives i Tutó (Llavaneres, 1927). Per un llistat sistemàtic de les seves obres (amb algunes mancances pel que fa a les rehabilitacions d'edificis religiosos), vegeu Josep Ma CLAPAROLS PERICAS, *op. cit.*, p. 155-160.

13. Segons Artur Llopis, s'hi haurien plantat, a més, plantes i flors de les que Verdaguer cita a *Canigó*. *La Vanguardia*, 10 de juny de 1962, p. 41.



Fig. 3. Monument a Mossèn Jacint Verdaguer, c. 1924. Postals animades FERGUI, núm. 73.

«desprotegida».¹⁴ El mur circular està rematat per tres escultures al·legòriques dempeus i sis relleus historiatos que donen contingut narratiu al monument. Tot plegat s'elevava del nivell del carrer en una plataforma de set esglaons.

L'opció de fer un monument dividit en dos registres de lectura (superior i inferior) era habitual; generalment la part superior con-

14. Primera utilització de la tipologia columnària a Barcelona. És obra de Damia Campeny i Josep Anicet (escultors) i Francesc Daniel Molina (arquitecte). Inaugurada el juny de 1851. Judit SUBIRACHS. «El monument a Galceran Marquet. Una obra progressista a la Barcelona del segle XIX». *Espais: revista del Departament de Política Territorial i Obres Públiques*, núm. 28. Barcelona, març-abril de 1991, p. 46.

tenia el personatge honorificat i la part de baix complementava la significació. N'és un exemple el monument a Joan Güell i Ferrer, amb efigies de la Marina, l'Art, l'Agricultura i la Indústria que ens parlen de la trajectòria professional del personatge principal; l'únic inconvenient d'aquest agençament és quan les imatges situades en el pla inferior acaben tenint un pes i una visibilitat molt més important que la figura protagonista.¹⁵ Per al cas de Verdaguer, la percepció és desigual entre la part superior i inferior (tot i que ha canviat des dels anys 1920), amb la particularitat que els relleus inferiors tenen un valor narratiu baix.



Fig. 4. Joan Borrell i Nicolau, detall de la figura de Verdaguer, 1914-1924, bronze, 4 metres. Fotografia extreta del web de Javier Chillida Amezttoy, restaurador de l'escultura el 2003.

Joan Nicolau i Borrell (1888-1951), tot i ser un escultor jove i desconegut, va ser l'encarregat de la figura principal de Verdaguer (fig. 4), amb fosa de bronze, en la qual representa un poeta amb el cap cot, actitud reflexiva, replegant la seva sotana amb un paper a la mà; l'actitud i l'acabat són volgudament realistes, i fan gran atenció a la fisonomia, cabells, detall de les mans i peus, plecs i botons de la

15. Carlos REYERO. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 222.

sotana... També són seves les tres figures al·legòriques en pedra que representen la Poesia Èpica (representada per una dona cobrint-se amb un escut); la Poesia Popular (una dona abocant aigua d'una petita gerra); i la Poesia Mística (una dona tocant una lira); el tractament clarament diferenciat entre la primera i les altres últimes (geometritzat/classicitzant, acabat de trets facials, cabells, vestimenta) testimonia els malentesos i lentitud durant el procés de realització i l'abandó que portarà a l'escultor Bechini a acabar les figures.¹⁶

D'altra banda hi havia els sis relleus dels germans Miquel (1879-1960) i Lluçia Oslé (1880-1951) (fig. 5), artistes que comptaven amb



Fig. 5. Miquel i Lluçia Oslé, relleu per la Poesia mística, 1914-1924, 1,20 x 4 metres, pedra de Montjuïc.

una reputació establerta. Miquel s'havia format a la Foneria de Josep i Andreu Bofill, i als tallers de Josep Llimona i Gustau Violet; ambdós havien exposat amb èxit a l'Exposició Universal i Internacional de Brussel·les (1910) i a la XI Exposició Internacional d'Art de Barcelona (1911).¹⁷ Els relleus, de 2 metres per 6 metres, s'agrupen de dos en dos a la base de les al·legories poètiques per reforçar les

16. AHDB. Lligall Q-306, expedient 41 (6), *Incautació del monument a Mossèn Jacint Verdaguer per la Mancomunitat de Catalunya*. Acta, contracte i factura del 15, 17 i 21 de febrer de 1923. Documents sense numerar.

17. La bibliografia existent sobre els Oslé s'atura poc sobre el projecte Verdaguer, però és interessant per veure la seva carrera abans d'iniciar el projecte amb Pericas. Vegeu per exemple, Miquel UTRILLO. «Los Oslé». *Forma. Revista artística mensual*, vol. 1, núm. 3. Barcelona: Thomas, abril 1904, p. 83-93. Miguel SAPERAS. *Los escultores Miguel y Luciano Oslé*. Madrid, 1970.

seves connotacions. Com recorda Reyero, era habitual que en els monuments dedicats a escriptors es fes referència al contingut de les seves obres, ja sigui a través de figures concretes o de passatges;¹⁸ així ho aplicaren molts dels escultors concurrents, que preveien la inclusió d'escenes, especialment de *L'Atlàntida*.¹⁹ Pericas, en lloc de centrar-se en obres o personatges verdaguerians, planteja uns relleus amb escenes genèriques que intensifiquin la idea de la poesia èpica, mística i popular del monument: dues escenes de lluita amb cavalls i guerrers de gust clàssic (Poesia Èpica); una escena de treball al port i una pastoral idíl·lica (Poesia Popular); i dues escenes del Via Crucis, la pujada al Calvari i la davallada de la creu (Poesia Mística).

El projecte de Pericas també englobava altres acabats i elements ornamentals en relleu, materialitzats amb variacions respecte al projecte inicial en guix²⁰ (fig. 6): relleus de putti en cassetons, seguint un gust plenament noucentista (van ser pensats pels intradós de les portes però finalment situats a l'exterior del mur perimetral);²¹ brancals de secció quadrada, substituïts per perfils més orgànics; coronaments esfèrics amb decoracions en ziga-zaga canviats per remats de base quadrada, amb ornaments orgànics de fulles i formes serpentejants que recorden una falguera o la pota d'un cefalòpode; el capitell que remata la columna passà de ser floral i d'inspiració modernista, a geomètric i abstracte. Van desaparèixer de l'avantprojecte tres fonts esfèriques pensades per a ser adossades a tres punts del monument.

18. Carlos REYERO, *op. cit.*, p. 130.

19. En són exemple els projectes de Josep M. Ponsada (baixos relleus de *L'Atlàntida*); Francesc Font; Josep Enric Constansó (que també incorpora *Canigó*); Ricard Marés i Brugueras Llobet (tots els elements ornamentals i decoratius, narratius, serien extrets de *L'Atlàntida*); Josep Soler Forcada (un homenatge a *Canigó* i a *L'Atlàntida* en dos dels costats del monument).

20. Una fotografia del projecte en guix és consultable a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C5 AF/333.

21. Els putti en relleu són atribuïts a l'escultor Fidel Aguilar (1894-1917) per Joan TARRÚS i Narcís COMADIRA. *Rafael Masó: arquitecte noucentista*. Girona: COAC, Demarcació de Girona, 1996, p. 110. Fidel Aguilar havia vingut a viure a Barcelona el 1917, però morí poc temps després. Cronològicament i estilísticament no descarto aquesta atribució. Tot i així, en la documentació existent a l'Arxiu de la Diputació (Iligalls 3845 i 3846) on consten els artesans que hi intervingueren (jardiners, ferrers, paletes, empresa de llums, escultors substituïts), el nom d'Aguilar no hi figura.



Fig. 6. Detall de la decoració escultòrica del monument, pedra de Montjuïc.
Figures de putti amb pedra de Folgueroles.

Per últim l'arquitecte pensa en una dedicatòria simple, «A MOSSEN JACINTO VERDAGUER», amb lletres de bronze de tipografia modernista, incrustades a l'extrem de la columna i executades per Pere Corberó (Metales de Arte Corberó), guanyador de la primera i tercera medalla a Barcelona el 1911 i Grand Prix de París el 1913.²² La suposada «catalanització» d'aquesta dedicatòria va ser plantejada per Joan de Sagarra i Bohigas el 2003 però mai s'ha dut a terme.²³

Com assenyala Claparols,²⁴ Pericas es plantejà una ruptura amb el modernisme i s'interessà pels plantejaments noucentistes progressistes des del principi de la seva carrera. A part, l'amistat amb Masó a partir de 1900 sembla fonamental per entendre el gust compartit per models

22. El nom de Pere Corberó apareix en l'estat de comptes del 28 febrer 1918. AHDB, lligall 3846, exp. 1. *Suscripció para erigir un monumento a la memoria del poeta catalán Mossèn Jacinto Verdaguer – Pieza 3^a*. I també, lligall Q-306, expedient 41 (6), *Incautació del monument a Mossèn Jacint Verdaguer per la Mancomunitat de Catalunya*.

23. Algunes de les polèmiques aparegudes en premsa són la de Joan de SAGARRA. «Noticias del barrio». *El País*, 23 de novembre 2003. I Oriol BOHIGAS. «Una o y cuatro columnas». *El País*, 26 de novembre de 2003.

24. Josep M. CLAPAROLS, *op. cit.*, p. 155.

centreeuropeus i anglesos, que coneixien a través de publicacions de l'època i, pel cas de Pericas, de viatges a Gran Bretanya i Viena (1912-1913) que assentaren el seu interès en els models de la Secessió vienesa.²⁵ Veiem el gust per aquests referents en les obres de Pericas immediatament anteriors a 1912 com la Casa Anita Colomer, de Vic (1906), o al Pavelló Marià de l'exposició hispanofrancesa de Saragossa (1908), conjunt en el qual la influència centreeuropea era molt evident.

El monument a Verdaguer, que originalment era obert i accessible, traspassable, em suggerí una comparació amb la il·lustració del primer número de la revista vienesa *Ver Sacrum*, de 1898,²⁶ on es representa un arbre jove que fa esclatar el test circular en el qual està plantat i les arrels s'escapen cap a fora, creant un flux d'energia des del tronc cap a l'exterior. Verdaguer i la seva columna també semblen un gran arbre plantat en terra catalana; el mur discontinu recorda un test que deixa passar un flux d'energia poètica de dins a fora (l'obra verdagueriana s'escampa i arriba als ciutadans de tota classe i condició) i de fora a dins (la gent s'apropa al record plàstic de Verdaguer i reafirmen el seu amor pel poeta).

Continuant en termes formals, no és menys cert que les comparacions desdenyoses d'autors com Espinàs, que compararen el monument amb un candeler («mucha palmatoria para tan poca llama»), no deixen de ser feliçment certes quan el comparem amb obres com el refinat canelobre d'Otto Wagner per l'església de Am Steinhof (1907) on la geometria decorativa i formal, neta, fan de la peça una obra amb similituds amb Pericas.²⁷ El joc de volums verticals i horitzontals, geomètrics, la concentració de la decoració en zones concretes del monument, les obertures ordenades... evoquen clarament els models modernistes alemanys o austríacs, ben allunyats de les formes

25. L'amistat de Pericas i Masó està tractada indirectament per Joan TARRÚS i Narcís COMADIRA, *op. cit.* En aquest llibre també es reflexiona sobre la influència estrangera dels dos arquitectes i es recensen nombroses referències bibliogràfiques.

26. La revista *Ver Sacrum* (1898-1903) era el canal d'expressió de la *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* (Associació d'artistes visuals austríacs) que reunia els membres de la Secessió Vienesca.

27. Una reproducció d'aquesta obra la podeu consultar al catàleg d'exposició *Viena 1900: 6 octubre 1993-17 enero 1994*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 156 i catàleg núm. 47.

que proposaven altres avantprojectes a concurs: Joan Carreras Farré somniava d'incloure un arc i una pintura romàniques del segle XII al monument; Victorio Macho també suggeria una portalada romànica; romànic «enriquit ab molta prudència ab elements de son germà el bisantí» havia de ser l'estil del monument de Josep Domènech Mansana; Alfonso López es decantava en canvi per l'arquitectura grega, plantejament superat per Enric Monserdà i Antoni Parera, que pensaven fins i tot a incloure una reproducció de la Victòria de Samotràcia en el conjunt; Puig Gairalt no oblida de senyalar que faria una reinterpretació moderna de les formes gregues per tal que es notés que era un monument d'època moderna: «grec modernitzat [...] els relleus, aplicacions que cambian el caracter de la columna. Ab aplicacions y terminacions modernes».

Finalització del monument i inauguració

Les obres del monument es van iniciar el 29 de maig de 1914, amb la col·locació de la primera pedra per part del bisbe Torras i Bages, i es van perllongar en el temps d'una manera excessiva bàsicament per tres contratemps relacionats: la falta de diners per subscripció, la falta de material (tant pedra com bronze, a causa de la precarietat lligada a la Guerra mundial) i el no compliment de contractes i de termes de lliurament de feines. A tot això cal afegir-hi els problemes derivats de la pujada progressiva dels preus dels materials i dels jornals des de 1914 fins a 1923.²⁸

Les pugnes successives desembocaren el 1937 amb la incautació del monument per part de la Mancomunitat, que aportà els fons necessaris per completar les quantitats exigides pels artistes implicats, situant abans però a Pericas com a arquitecte supervisor i refent contractes i compromisos amb els escultors, que havien incomplert els terminis.²⁹

28. Aquest increment i els problemes pressupostaris, estats de comptes... poden ésser resseguits amb els documents de AHDB, lligall 3845. Per una visió sintètica, vegeu Ricard VINYES, *op. cit.*

29. AHDB, Lligall Q-306, expedient 41 (6). Mancomunitat de Catalunya, 1923. *Incautació del monument a Mossèn Jacint Verdaguer per la Mancomunitat de*

La inauguració, institucional i burgesa, se celebrà el 14 de maig de 1924 en un context polític ben divers al que havia impulsat la construcció del monument, amb discursos de Primo de Rivera i d'Alfons Sala, president de la Mancomunitat.³⁰ En el seu *Diari*, Joaquim Renart es fa ressò de la repressió i manipulació patida per la imatge de Verdaguer: aquell 14 s'havia suspès temporalment per ordre governativa el diari *La Veu de Catalunya*; dies abans la censura havia fet esborrar dues poesies de Verdaguer que s'hi havien publicat. I continua, «a la inauguració, segons els diaris, no hi han assistit ni poetes, ni artistes, ni intel·lectuals, ni orfeons, ni escoles, ni societats patriòtiques i culturals, ni gent vinguda d'arreu de Catalunya, ni el poble, ni els amics».³¹

Com sintetitza S. Michonneau, les parts que intervenen en l'erecció d'un monument intenten plasmar o imposar una visió concreta de la història i del personatge monumentalitzat.³² Aquest punt de vista es pot empremtar en l'embrió del projecte o a posteriori. Pel cas de Verdaguer a Barcelona, la inauguració serà un moment d'important alteració de la memòria del poeta, ja que Primo de Rivera descriu el poeta com a «gloria de la literatura hispana en su rama catalana», «gloria de puro españolismo» i «gloria de la raza española».³³ Altres monuments veuran alterar la seva plàstica com és l'obelisc situat a l'encreuament entre la Diagonal i el passeig de Gràcia, dedicat a Pi i Margall, transformat en la Victòria Franquista el 1940.

Fortuna del monument

Aquesta inauguració institucional, amb l'allunyament del poble i dels intel·lectuals, sembla que marca el monument confirmant-lo

Catalunya. Documents sense numerar.

30. La descripció de la inauguració i la transcripció dels discursos varen ser publicats a *La Vanguardia*, 15 de maig de 1924, p. 8-9.

31. Joaquim RENARD. *Diari*, volum III 1924-1926. Barcelona: Curial, 1995, p. 50.

32. Stéphane MICHONNEAU. *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*. Vic: Eumo / Universitat de Vic, 2002.

33. *La Vanguardia*, 15 de maig de 1924, p. 9.

com un element distant a la gent, i com diu Bohigas, que «mai ha tingut una plena resposta popular».³⁴

Després de la inauguració, el monument entrarà en un període de progressiu esborrament. Els actes vandàlics successius al jardí circumdant (tala d'arbres) plantegen a l'arquitecte la necessitat de fer del monument un volum impenetrable. Les reixes metàl·liques al voltant de monuments era un element recurrent que tendí a desaparèixer amb les renovacions successives,³⁵ tanmateix Pericas no la contemplava, precisament per l'accessibilitat que volia donar al monument; el 1924 renuncià als seus propòsits: «Aquestes tanques, desconeixent jo la mena de veïnat que havia de tenir el monument, no les havia projectades perquè veia que sense elles guanyaria un xic l'efecte del conjunt; però ara considerant-les necessàries veig la conveniència de recorre a V. per a l'Ajuntament les faci fer».³⁶ No tenim constància que es dugués a terme un tancament general però sí que el 1928 i el 1929, aprofitant l'activitat fervent derivada de l'exposició internacional, l'arquitecte proposa la confecció de tres portes metàl·liques a les obertures del mur circular³⁷ que no impediren tanmateix altres agressions.³⁸ Aquesta millora vingué acompanyada de la inclusió de nous fanals que, en lloc de situar-se en uns illots confeccionats exprés i que visualment ocupaven els buits de les entrades, ho feren a la plataforma, eixamplant el segon esglaó, donant unitat al conjunt i permetent una òptima il·luminació.

El 1948 la revista *Destino* publicava una fotografia amb la qual denunciava l'embolic de cables de tramvia i pals que envoltaven el

34. BOHIGAS. *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 159.

35. Carlos REYERO, *op. cit.*, 1999, p. 270.

36. Carta de J. M. Pericas a Josep M^a Pi i Sunyer, 29 de gener de 1924. Arxiu Administratiu de Barcelona (AAB), expedient V-12963, any 1911. Assumpte «Relatiu a l'emplaçament d'un monument a en Mossèn Cinto Verdaguer a l'encreuament de l'Av. Diagonal (abans Argüelles) i Pg. de Sant Joan».

37. Carta de J. M. Pericas a Joaquim Llansó, enginyer de camins i tinent d'alcalde, 23 de gener de 1929. Dues reixes eren fixes i només una s'obria. Les reixes devien quedar col·locades pels volts del 4 de febrer de 1930, quan Pericas lliura la clau del tancat. AAB, Secció Obres públiques, CV-80/182, any 1929. «Expediente relativo a la colocación de tres rejas artísticas de cerca en el monumento a Jacinto Verdaguer» (documents sense numerar).

38. Hem vist que el vandalisme es repetí, per exemple, l'any 1963, quan algú va tallar la palmera del jardí. *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1963, p. 39.

monument.³⁹ El 1953 són els cotxes els que veuen entorpit el seu recorregut, cosa que provoca una primera proposta de desplaçament del monument al final del passeig de Sant Joan, tocant a travessera de Gràcia.⁴⁰ Carles Soldevila el 1954 va escriure sobre les molèsties que provocaven els monuments a la via pública,⁴¹ el mateix any en què, a causa de l'increment del trànsit, l'Agrupación de Monumentos Municipales estudia la possibilitat de reduir al mínim la plataforma i escalinates del monument, iniciativa concretada el 1955.⁴²

Als anys seixanta veus agosarades parlaren de nou de la necessitat de canviar l'emplaçament pel bé de la circulació vial, la senyalització, el cablejat elèctric i del propi monument,⁴³ iniciativa per a res aïllada de la tònica de l'època. Periodistes com Ero defensaren que romanqués on era, tot i ser un monument «mediocre» però «decoratiu», «no pretendo defender la calidad artística de la columna y sus relieves, pero se me antoca que este islote pétreo, el jardincillo de la plaza Calvo Soltelo y el obelisco del Cinco de Oros otorgan a la Diagonal

39. Anònim. «Hemos creado un gallinero, señores». *Destino*, 17 de juliol de 1948, p. 7.

40. *Proyecto de nuevo emplazamiento del monumento de Mosen Jacinto Verdaguer en el paseo del General Mola*, setembre de 1953. Dibuixos a 1:100 i 1:120. Contingut dins de l'expedient del monument Verdaguer. Ajuntament de Barcelona, Hàbitat Urbà. Dir. Estratègica d'Hàbitat Urbà. Projectes Urbans. Els canvis d'emplaçament de monuments era corrent, com ho assenyala J. Subirachs amb els exemples de *Josep Anselm Clavé* (de Rambla Catalunya-València al final de Pg. Sant Joan) (p. 60-61); *Antoni López López*; *Joan Güell i Ferrer* (Gran Via-Rambla Catalunya, destruït el 1936, reconstruït el 1942 i desplaçat uns metres); *Doctor Robert* (de la plaça Universitat a plaça Tetuan) (p. 61). Judit SUBIRACHS I BURGAYA. *L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*. Col·lecció «Coneguem Catalunya», núm. 14. Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1986.

41. Carles SOLDEVILA. «Los monumentos considerados como estorbo». *El Noticiero Universal*, Barcelona, 17 de novembre de 1954.

42. AAB, Secció Obres públiques, I-3115. Any 1955. «Expediente relativo a las obras de reforma del basamento del monumento a Jacinto Verdaguer». I Secció Obres públiques, I-3162, any 1955, «Expediente relativo a las obras de desguace de la plataforma y escalinata que rodea el monumento a Mn. Jacinto Verdaguer».

43. Anònim. «El monumento a Jacinto Verdaguer». *La Vanguardia*, 2 d'agost de 1959, p. 19. Anònim. «El monumento a Verdaguer». *La Vanguardia*, 18 d'agost de 1960, p. 14. Miquel MARTIN. «Exigencias de la circulación barcelonesa. El traslado del monumento a Mosen Jacinto Verdaguer y el de la fuente de Diana». *La Vanguardia*, 2 de juny de 1963, p. 41.

rango y prestancia, y cuando estos elementos decorativos desaparezan, la amplia avenida cobrará un tono agrio».⁴⁴ A aquesta petició de no desplaçament també s'afegeix Josep Maria Ferrès: «dado que mosén Cinto encarnaba el espíritu de sacrificio, bondad y caridad de toda la region, se tenga muy en cuenta que cualquier atentado al monumento seria considerado como una herida en lo más sensible del pueblo que ama a su poeta»⁴⁵ o podia afectar la «veneración ciudadana».⁴⁶

Així doncs, amputat de la seva base i per les seves característiques formals, el monument a Verdaguer comença a funcionar com a rotonda, deixant de tenir l'espai necessari al voltant que el faci accessible, transitable i tocable. La tecnificació de la ciutat al seu voltant el redueixen a un element urbà magnífic però incompreensible; visible però il·legible.

Sembla que puguem afirmar que avui el monument «al poeta» perdura en la quotidianitat del tràfec de la ciutat —el poeta Verdaguer és viu en nosaltres—, però ha desaparegut aquell «efecte» obtingut per l'arquitecte: el del monument «a la persona» de Verdaguer, accessible, de fàcil tracte, al voltant del qual la gent del carrer s'aturava, es recollia o hi passejava amb els seus pensaments.

44. Álvaro RUIBAL, Ero. «La calle y su mundo – Las Estatuas». *La Vanguardia*, 8 d'agost de 1963, p. 18. Vegeu també els seus comentaris a «La calle y su mundo – Las Estatuas». *La Vanguardia*, 4 de juny de 1963, p. 24.

45. Josep Maria FERRES, carta al director. *La Vanguardia*, 15 d'agost de 1963, p. 19.

46. Josep Maria FERRES. «Crónica de nuestra ciudad. El traslado del monumento a Verdaguer». *La Vanguardia*, 21 d'agost de 1963, p. 16.