

Joaquim Claret i l'Associació d'Escultors. Una aventura efímera¹

Cristina Rodriguez Samaniego

Universitat de Barcelona. cristinarodriguez@adslmail.es

Resum

El 1927 fou testimoni del naixement d'una agrupació d'artistes força peculiar. Es tractava de la denominada Associació d'Escultors, presidida per Enric Casanovas, la qual tingué, inopinadament, una vida ben curta. En efecte, tan sols un any després, tot just celebrada la segona mostra del grup, l'Associació d'Escultors aturà la seva activitat. En aquest article pretenem revisar la gènesi, trajectòria i fortuna crítica de l'Associació, a través de la participació en ella d'un escultor català, Joaquim Claret i Vallès (Camprodon, 1879 – Olot, 1964). De la mà de Claret tractarem de treure a la llum una de les aventures expositives més peculiars del que hom coneix com a Segon Noucentisme. Aquesta és, en definitiva, la història d'una agrupació insòlita, efímera i sense pràcticament solució de continuïtat en l'univers de l'escultura catalana contemporània.

Abstract

Joaquim Claret and the *Associació d'Escultors*. An ephemeral adventure

Barcelona witnessed the creation of a peculiar new Association of Artists in 1927. They were referred to as *Associació d'Escultors* (Association of Sculptors) and were led by the famous sculptor Enric Casanovas. However, the *Associació* had a remarkable short life. Indeed, only one year after its creation and right after their second exhibition, their members were to break apart. This article will overview the genesis, evolution and critical fortune of the *Associació*, focusing on one of its members: the Catalan sculptor Joaquim Claret i Vallès (Camprodon, 1879 – Olot, 1964). The following is the story of an ephemeral and unusual artistic association, so far unequalled in contemporary Catalan sculpture.

Sovint concebem la història com una successió ordenada i lògica dels esdeveniments més rellevants que han marcat el desenvolupament de la nostra societat. Tanmateix, aquesta visió lineal i superficial del que succeeix al nostre voltant amaga infinitat de petits capítols que romanen oblidats a causa de llur aparent insignificança. L'Associació d'Escultors encarna un d'aquests episodis al marge dels corrents principals de la història del segle XX. Tot i haver estat formada pels escultors figuratius més cèlebres de la Catalunya del primer terç del segle proppassat i ser objecte de les esperances de renovació artística que manifestaren els intel·lectuals del moment, l'aventura de l'Associació ha passat pràcticament desapercebuda fins al dia d'avui.

Quelcom de similar passa amb la figura de l'escultor Joaquim Claret i Vallès (fig. 1). Nascut a Camprodon el 1879, Claret es formà a l'Escola de Dibuix d'Olot per passar, tot seguit, a l'Escola de Llotja de Barcelona. El 1906 s'establí a París, ciutat en què va residir, amb intermitències, fins que el 1940 tornà a casa nostra.² Els darrers anys els passà a Olot, ciutat en què morí el Nadal de 1964. La seva carrera artística, a cavall entre Catalunya i França, li va permetre d'ésser partícip de les tendències estètiques més representatives del moment als dos països, sempre dins de la figuració. Així, la producció de Claret respira dues influències molt notables: el Noucentisme català i el Nou clasicisme francès. La seva situació estratègica l'aproximava als corrents internacionals i li va facilitar el prendre part en projectes culturals com el de l'Associació d'Escultors, amb la qual va col·laborar



Fig. 1. L'escultor Claret. Dècada de 1920.
Fons Claret.

amb motiu de les exposicions del grup. Claret fou l'autor d'una de les produccions escultòriques figuratives de petit format més interessants i alhora desconegudes de la Catalunya del primer terç del segle XX.³

L'Associació d'Escultors (1927-1928)

L'Associació d'Escultors nasqué a l'inici de 1927 i tot sembla indicar que es tractà d'un projecte endegat per Enric Casanovas Roy, un dels més destacats escultors catalans de l'època i representant notable del Noucentisme. Casanovas en fou el president des del principi i l'encarregat de donar a conèixer oficialment el naixement de l'entitat.⁴ Des de les planes de les publicacions especialitzades del moment, se saludà la creació de l'Associació amb efusió i aixecà moltes expectatives. Joaquim Folch i Torres en resumí les intencions:⁵ d'una banda, la de promoure entre el públic l'afecció a l'escultura –generalment eclipsada per altres disciplines, sobretot, la pintura–, i de difondre les novetats en escultura catalana a través d'exposicions periòdiques; de l'altra, la possibilitat de recolzar la producció d'estatuària pública, un tema candent i de gran rellevància a finals de la dècada de 1920.

Malauradament, ni els estatuts de l'Associació ni cap document oficial relatiu a la seva fundació no s'han conservat fins als nostres dies. Això no obstant, sí que hi ha constància que se'n redactaren, i del fet que van ser dipositats al *Registro de Asociaciones* del Govern Civil de Barcelona, el 22 de febrer de 1927.⁶ Segons l'entrada al Registre, l'adreça de la seu de l'Associació era al carrer Petritxol, números 3 i 5, de la Ciutat Comtal. Els baixos d'aquests edificis corresponen a la mateixa adreça que tenia aleshores la Sala Parés, que Joan Anton Maragall havia comprat a l'antic propietari de l'establiment, Joan Baptista Parés, feia tan sols dos anys. Gràcies a l'empenta de Maragall, la Sala fou renovada tant pel que fa a l'aspecte del seu espai interior, com pel que toca al tipus d'exposicions que s'hi organitzaven. Ja des del final de la dècada de 1920, s'hi inicià la pràctica dels contractes d'exclusivitat amb artistes determinats, i no fóra estrany que s'hagués establert algun pacte d'aquestes característiques entre Maragall i l'Associació, cosa que explicaria la coincidència d'adreces i el fet que les dues exposicions del grup es duguessin a terme a la Sala Parés.

Davant de la manca de documents oficials relatius a la fundació de l'Associació d'Escultors, ens veiem obligats a orientar-nos cap a la premsa especialitzada del moment per tal d'obtenir informació reveladora sobre les bases a partir de les quals van estructurar llur agrupació. Com hem vist, Joaquim Folch i Torres havia manifestat el seu suport a l'Associació i n'havia subratllat la importància en el context artístic català. En un article publicat tan sols un dia després de la inauguració de la primera exposició del grup, Folch n'analitzava les dinàmiques i els propòsits.⁷ Es tracta d'un text molt interessant, en el qual podem descobrir algunes de les característiques de l'Associació d'Escultors que, molt probablement, s'haurien contemplat als estatuts desapareguts. En primer

lloc, Folch i Torres agraïa el fet que els escultors membres mantinguessin una afinitat de tendències, una homogeneïtat estètica, que el crític considerava prova de l'honestetat de l'Associació. Per tant, podem assumir que, en el moment de la creació de l'entitat, es va establir un criteri estilístic que havia de regular la producció dels seus membres o, com a mínim, d'aquelles obres que s'havien d'exposar a les mostres anuals del grup. De la mateixa manera, sempre segons Folch i Torres, els escultors de l'Associació es regien per un rebuig de l'academicisme i del romanticisme, alhora que defensaven llur preferència per l'arcaisme i l'experimentació formal.

Els termes emprats pels dos crítics per tal de definir l'orientació estètica de l'Associació d'Escultors són tots ells trets característics dels corrents dominants en l'escultura catalana figurativa de final dels anys 1920. De fet, en el grup coexistien tendències paral·leles, integrades per creadors que compartien unes bases estètiques d'arrel noucentista però que alhora divergien, principalment a causa de les especificitats de llurs edats respectives, per bé que les aspiracions individuals de cadascun d'ells també hi jugaren un rol destacat. Tot i que no podem parlar de generacions diferents, si que és veritat que els membres de l'Associació havien nascut en un lapse de temps que distava, en alguns casos, més de 15 anys. Aquesta diferència implicava una disparitat en les seves formacions artístiques i en els seus tarannàs d'escultor; una disparitat de gran importància si tenim en compte el compromís del Noucentisme, com a moviment interdisciplinari, amb la política i cultura catalanes.

La llista de membres fundadors de l'Associació d'Escultors varia segons les fonts consultades,⁸ per bé que els noms de Josep Dunyach, Mateu [Fernández] de Soto, Josep Viladomat i Salvador Martorell es repeteixen, sempre a redós d'Enric Casanovas qui, com ja sabem, presidia el grup. Al voltant d'ells, es preveia convidar per a cadascuna de les exposicions a un grup d'escultors diferent⁹. Així, a la primera mostra del grup, s'hi afegiren Llorenç Cairó, Apel·les Fenosa, Pau Gargallo, Josep Granyer, Pere Jou, Josep Pujol i Montaner, Joan Rebull, Àngel Tarrach,¹⁰ Màrius Vives i Joaquim Claret.¹¹ A la segona, el llistat varià considerablement, tot i que Claret seguí participant-hi. Deixaren de prendre-hi part Apel·les Fenosa, Pau Gargallo, Josep Pujol i Montaner, Joan Rebull i Màrius Vives. D'altra banda, hi exposaren per primera vegada Àngel Ferrant, Manolo Hugué, Ernest Maragall i, curiosament, Mateu de Soto.¹²

L'Associació d'escultors estava, doncs, conformada per creadors d'orígens, inquietuds i evolucions diverses, però que, a finals de la dècada de 1920, interpretaven el bagatge noucentista principalment a través de dues orientacions. D'una banda, defensada per aquells escultors que havien iniciat el seu recorregut en ple auge del primer Noucentisme –la idealista–, entre els quals hi trobem Enric Casanovas o a Joaquim Claret. I, de l'altra, la d'aquells escultors nascuts els darrers anys del segle XIX –que Francesc Fontbona anomenà “Generació de 1917”–,¹³ creadors que havien començat a treballar a mitjans dels anys 1910 i que, per tant, se sumarien a les files del que es coneix com a segon Noucentisme. Parcialment desvinculats del tipus de plàstica centrada en la Catalunya grega i de les postures més idealistes típiques del primer Noucentisme, aquests escultors seguien perpetuant certs paràmetres formals nascuts al voltant del 1910, tot i que la càrrega cívica i el compromís cultural inherent a les obres dels seus predecessors s'havia esmorteït arran de la mort de Prat de la Riba i de l'arribada al poder del general Primo de Rivera. En definitiva, els membres del segon Noucentisme combinaven certa transgressió amb el gust pel classicisme dels seus antecessors.

Finalment, no podem obviar l'existència d'alguns escultors que s'escapaven dels marges d'aquesta classificació, com ara Màrius Vives qui, tot i haver nascut el 1892, treballà sempre en una línia idea-

lista; o Pau Gargallo, qui en el decurs de la dècada de 1920 havia compaginat l'obra figurativa amb una experimentació intensa en l'abstracció, a més d'utilitzar materials poc emprats pels Noucentistes, com ara el ferro. Precisament, Gargallo escollí una peça fosa en aquest metall per a exposar-la a la primera mostra de l'Associació.¹⁴

Els escultors reunits a l'Associació representaven una selecció molt interessant de l'escultura catalana contemporània vinculada al Noucentisme. Tanmateix, resulta significativa l'absència de certs creadors ja ben consagrats a l'època que treballaven en la mateixa línia, com ara Josep Clarà, una absència assenyalada per alguns crítics del moment, que reprendrem més endavant. Com Clarà, bona part d'ells havia viscut a París durant períodes de temps més o menys llargs, tot demostrant que el mite de París com a capital de la modernitat, iniciat al segle XIX, continuava atraient els creadors catalans ja ben entrat el XX. Els paral·lelismes i punts de contacte entre les tendències figuratives franceses i catalanes de les dues primeres dècades de segle XX han donat origen a una bibliografia cada vegada més acurada i extensa,¹⁵ que engloba també alguns membres de l'Associació d'Escultors. Ells pertanyien a una generació de creadors cosmopolites, que enriqueixen els seus recursos artístics i les seves fonts d'inspiració a través dels contactes amb l'univers cultural del país veí, i no només el figuratiu o classicitzant. Generalment establerts al barri de Montparnasse¹⁶ —que ja durant la Gran Guerra havia succeït a Montmartre com a nou districte d'atracció d'artistes estrangers—, sovint cohabitaven i compartien tertúlies amb els membres de la denominada “École de Paris”, fet que els facilità ser coneixedors també de les tendències d'avantguarda que allà s'hi generaren.

Claret a la Barcelona dels anys 1920. El contacte amb l'Associació d'Escultors

L'estada de Joaquim Claret a París va ser molt més prolongada que la de la majoria dels seus companys de l'Associació. Ja sabem que s'establí a la capital francesa el 1906 i que s'hi estigué, amb interrupcions, fins al 1940. Poc després de la seva arribada, Claret començà a treballar com a col·laborador de l'escultor rossellonès Arístides Maillol, al seu taller de Marly-le-Roy, prop de París. Fou una època de molt treball i d'una activitat expositiva força irregular, interrompuda per l'esclat de la Primera Guerra Mundial, que el sorprengué en ple viatge de noces a Catalunya. La seva tornada a França no havia de produir-se fins a l'inici de la dècada de 1920, tot encetant un període extremament fèrtil per a Joaquim Claret, en què deixà de banda de forma definitiva la protecció relativa que li oferia el taller de Maillol, amb la intenció de treballar pel seu compte o bé amb col·laboradors diferents. Fou el moment de la seva primera exposició individual a la capital francesa, el mes de desembre de 1921, a les galeries Bernheim-Jeune.¹⁷ Durant la primera meitat de la dècada, centrà els seus projectes a França, on prengué part en nombrosos salons oficials.¹⁸ Tanmateix i de forma paral·lela, l'escultor mostrà interès per tornar a establir un vincle amb la seva terra natal, on encara no havia obtingut cap triomf comparable als assolits a la seva ciutat d'adopció. Així, en el decurs dels anys vint, Claret participà en un total de nou exposicions a casa nostra, principalment a Barcelona, entre les quals s'inscriuen les que féu en el marc de l'Associació d'Escultors.

La primera d'aquestes mostres tingué lloc el 1923, amb motiu de l'Exposició de Primavera,¹⁹ al Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella de Barcelona, avui desaparegut. L'obra de l'escultor fou

exhibida en una sala especial, dedicada als artistes catalans que residien a París. Dins del mateix grup en què hom inclogué els treballs de Claret, també hi tingueren cabuda escultors com ara Josep Dunyach i Màrius Vives, amb qui anys després Claret coincidirà en algunes mostres a Barcelona, entre les quals hem de destacar les de l'Associació d'Escultors. Així doncs, podria haver estat amb motiu de l'Exposició de Primavera de 1923 que Claret hagués entrat en contacte amb els artistes esmentats i hagués establert les bases per a col·laboracions futures.

A la tardor de 1926 es materialitzà un dels seus projectes més importants a Catalunya: la seva primera exposició individual.²⁰ Si bé la seva carrera a França estava en un moment immillorable i la premsa de casa nostra s'havia fet ressò dels triomfs obtinguts en els Salons en què havia participat, Claret encara no disposava de la fama i dels encàrrecs que un esdeveniment d'aquest tipus a la capital catalana podia oferir-li. Val a dir que la primera exposició individual de Joaquim Claret, a les galeries Areñas, fou tot un èxit. Les publicacions especialitzades de més tirada es feren ressò de la mostra esmentada,²¹ i l'escultor aconseguí vendre tres quartes parts de les obres exhibides. La crítica fou unànime i coincidí a ressaltar el mèrit de la producció de Claret, bo i apuntant la necessitat que les seves obres tinguessin més representació en els museus i exposicions catalanes. Sense cap mena de dubte, la mostra a les Galeries Areñas fou un començament òptim en el procés de llançament de l'obra de l'escultor a Catalunya. Tant fou així que Claret tornà a comptar amb l'espai que impulsà la seva carrera a casa nostra per a realitzar-hi la seva segona exposició individual, que tingué lloc a l'inici del 1928.²² En aquesta ocasió, tot i les crítiques favorables, l'exposició rebé una acollida menys efusiva que en l'ocasió precedent.²³

El febrer de 1927 Joaquim Claret tornà a exhibir la seva obra en un espai de la Ciutat Comtal. En aquesta ocasió, es tractà de la seva aportació a la novena exposició del grup Les Arts i Els Artistes,²⁴ fundat l'abril de 1910 sota els auspicis d'Iu Pascual i d'Eugeni d'Ors. A la mostra també participaren escultors de l'anomenada d'Enric Casanovas, Pau Gargallo, Josep Dunyach, Joan Rebull i Josep Viladomat. Desconeixem les raons que portaren Claret a vincular-se amb aquesta entitat, encara que pensem que, probablement, l'èxit de la seva exposició individual de 1926 va jugar-hi un paper important. Bona part de la crítica va coincidir en afirmar que, en aquella ocasió, el Saló havia recuperat l'esplendor dels seus inicis.²⁵ Tanmateix, l'acollida dels tres Nus que hi presentà Claret fou més aviat desigual,²⁶ fet que no va impedir que l'escultor hi tornés a participar un any després, amb tan sols una estatueta en terra cuita.²⁷

Percebut com a un creador madur i de qualitat, coneixedor de les tendències classicistes que convergien al París contemporani, Joaquim Claret fou convidat a prendre part en les dues mostres conjuntes de l'Associació d'Escultors. En el decurs d'aquest breu recorregut per l'activitat expositiva de Claret, hem vist com coincidia en diverses ocasions amb creadors que havien de formar part de l'entitat. Malauradament, desconeixem si Joaquim Claret hi entrà en contacte en el decurs de la novena mostra de Les Arts i Els Artistes el 1927, o bé ja els coneixia abans i és per això que hi havia pres part. De la mateixa manera, no podem afirmar amb seguretat a través de la intervenció de quin membre de l'Associació d'Escultors Claret fou convidat a participar-hi.²⁸ Sigui com sigui, llur col·laboració inicial donà els seus fruits, concretats en la continuïtat del projecte: la segona i última edició de la seva exposició anual, la primavera de 1928.

L'obra de Claret a les exposicions de l'Associació d'Escultors

Claret féu constar un total de sis peces en les dues ocasions en què l'entitat mostrà les seves obres al públic de la Sala Parés. El 1927, es tractà del guix *Tors de dona (estudi)* i de les terres cuites *Cap de nen* i *Venus i Cupidell*. El 1928, fou el torn del marbre *La Toilette* i de les terres cuites *Adolescent* i *La família*.

Les obres que hi presentà són molt representatives de la plàstica de l'escultor durant la dècada de 1920 que, com ja hem vist, fou la més fructífera i interessant de la seva producció. Alhora, se centren en els temes que marcaren l'escultura catalana d'aquella dècada, com veurem tot seguit. Es tracta d'estatuetes de dimensions reduïdes, concebudes per a formar part de la decoració dels espais interiors: un tipus d'objecte artístic especialment difós a casa nostra a partir de la segona meitat del XIX.²⁹

Joaquim Claret rarament atorgà títols definitius a les seves obres. A més, en exposar alternativament a Catalunya i França, els noms de les escultures s'havien de traduir i, de vegades, calia fins i tot adaptar-los als modismes de cada llengua. Alhora, val la pena de tenir present que les preferències estètiques de cada moment i les exigències del mercat sovint invitaven a que els artistes modifiquessin els títols de les seves obres. Aquest fet dificulta, evidentment, la identificació i catalogació de llurs produccions.

Tanmateix, la gran majoria d'obres que Claret trià per a les exposicions de l'Associació d'Escultors

han estat ja reconegudes i inventariades.³⁰ És el cas de *Cap de nen* (fig. 2), una terra cuita que, com acabem d'esmentar, integrà la mostra de 1927. Es tracta d'un retrat del tercer fill de Joaquim Claret, Manel, nascut el 1923. La peça respira un naturalisme molt apartat dels recursos habituals de l'escultor –tot i la seva preferència per la figuració més pura–, però que resulta adient en funció del subjecte desenvolupat. Les testes i els busts foren molt recurrents en l'exposició. Tant fou així que se n'hi presentaren més d'una desena, en materials diversos, des dels més estilitzats de Fenosa, fins als més arcaics de Casanovas o de Cairó. La peça de Claret se situava en una línia propera a la del bust presentat per Viladomat, també un retrat d'infant, en aquest cas, d'una nena³¹. En efecte, ambdues obres compartien un respecte estricte per la morfologia del model, poca idealització formal, un gust per la plasmació de la gràcia i la delicadesa pròpies de la infància, sense oblidar un llenguatge plàstic tendent a la simplificació.

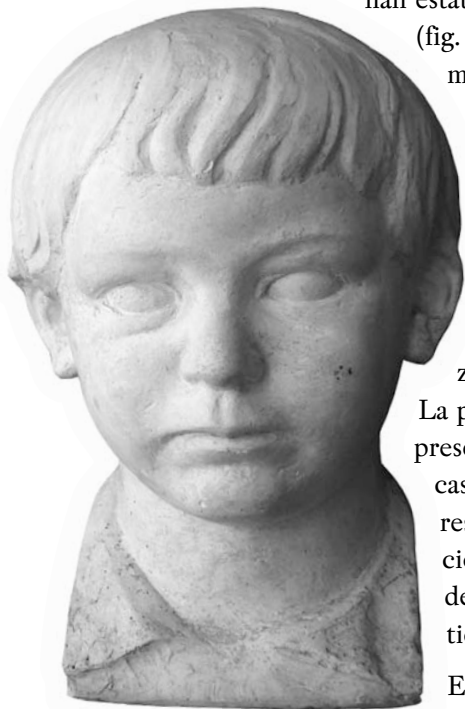


Fig. 2. *Cap de nen*. 25,3 x 13,4 x 11,7 cm. Signat “J Claret”, al costat esquerre de la base. 1926. La fotografia presenta la mateixa peça, realitzada en guix. Fons Claret.

El naturalisme emprat per Joaquim Claret en el retrat del seu fill fou una excepció a la tònica dominant en la resta de les obres que exposà amb l'Associació. Així, *Venus i Cupidell*, *Adolescent*, *La Toilette* i *La família* posseïen tot un altre caràcter, molt més en sintonia amb els corrents classi-

cistes i mediterranis de l'Europa meridional contemporània a l'autor. Tant a nivell temàtic com formal, responien a uns paràmetres assimilables a l'estètica noucentista i al seu moviment homòleg francès: una fórmula que sintetitzava tradició i modernitat.³² Combinaven un apellament a les tradicions grecollatina i popular amb un esforç cap a la simplicitat. Per tant, es tractava d'obres que establien un diàleg amb l'herència clàssica de la terra i/o amb el seu univers rural, alhora que buscaven una depuració d'allò superflu, és a dir que fugien del decorativisme que es considerava pertanyent a moviments artístics anteriors que calia deixar enrere.

La figura femenina era omnipresent en la producció de Claret, de fet, es tracta d'una altra característica que compartia amb bona part dels escultors figuratius de la seva generació.³³ L'obra *Adolescent* (fig. 3), que presentà l'escultor el 1928, plasmava una figura femenina nua, una Venus perfecta, dotada d'una bellesa ideal i representada en essència, sense massa elements superflus. No realitzava cap acció concreta, no necessitava d'una excusa per ésser presentada, tan sols es mostrava a l'espectador amb la seva actitud serena, plena d'equilibri. Era una dona intel·lectualitzada, i no pas un retrat d'una persona en concret. Els espectadors estaven davant d'una representació idealitzada, d'una figura femenina que encarnava tots els valors positius de la cultura occidental, i que era alhora una mena de document en blanc sobre el qual l'espectador podia projectar els seus anhels i inquietuds. Així, a través de la seva perfecció, hom podia descobrir en ella consideracions que anaven més enllà de simples aspectes físics, per endinsar-se en l'àmbit d'allò moral, ètic o fins i tot cultural, com podria ser el cas de la *Méditerranée* de Maillol, o de la Teresa d'Eugeni d'Ors. De fet, la dona de Claret presentava alguns dels trets de Teresa que d'Ors havia apuntat: la desproporció de les cames respecte de la resta del cos, els peus un xic grans, els turmells i els genolls amples, i les formes generoses i robustes.³⁴ En definitiva, aquesta peça demostrava que, per als escultors de la generació de Claret, la figura femenina constituïa un tema en si mateix, amb tota entitat.

Relacionat amb la representació del cos nu femení, el motiu iconogràfic de les dones al bany era també un subjecte molt atractiu per als creadors del moment, atès que es trobava ja desvinculat de les connotacions sexuals que se li havien atribuït tradicionalment —especialment en pintura— i es concebia com un dels paradigmes d'expressió d'allò clàssic, intemporal, elegant, depurat... En termes gene-

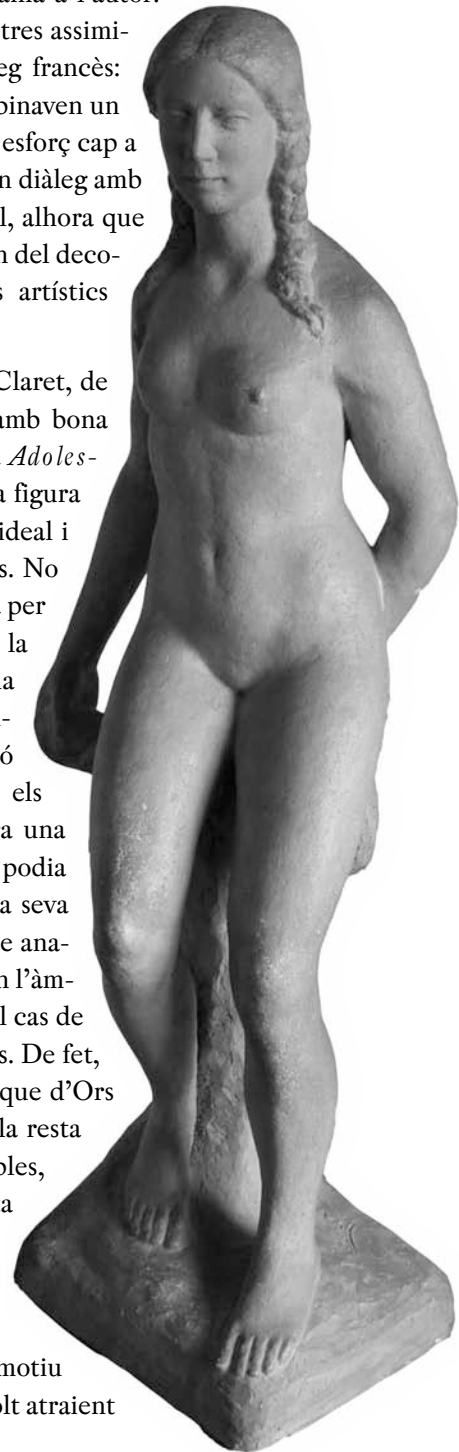


Fig. 3. *Adolescent*. Terra cuita amb patina ocre. 58,7 x 17,6 x 15,3 cm. Signat "J. Claret", a la base, darrera del peu no recolzat a la columna. Data no inscrita; feta entre 1920 i 1926. Fons Claret.

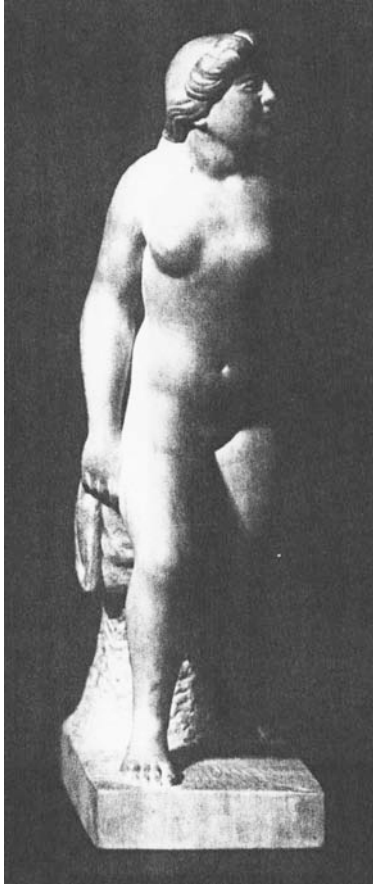


Fig. 4. *La Toilette*. Marbre blanc, talla directa. Mides i signatura no documentades. Data no inscrita; feta entre 1920 i 1928. Localització desconeguda.



Fig. 5. *La Família*. Terra cuita. 45,5 x 40 (base) cm. Signada “J Claret”, a la part frontal de la base. “1926”, data inscrita sota la signatura. Col·lecció particular.

rals, podríem dir que Claret tractà la temàtica de les banyistes com a derivació del de les Venus, amb l'objectiu principal de desenvolupar l'estudi del cos femení a través, en aquest cas, d'una acció determinada, que sovint tan sols està suggerida, com es féu palès a *La Toilette* (fig. 4), un marbre que presentà a la segona exposició de l'Associació d'Escultors. En efecte, ja sigui per les limitacions d'espai inherents al propi acte escultòric —que no són tan fortes, en canvi, en la pintura—, o bé per raons de tipus personal del mateix Claret, aquest plasmà habitualment el tema per mitjà d'allusions, sense representar efectivament la *toilette*; fent gala d'una marcada economia de mitjans que és una de les premisses tant del Noucentisme com del Nou classicisme francès. Per tant, tot i ser un tema que implicava una anècdota —la necessitat d'explicar una història—, el tractament que se'n feia estava d'acord amb l'esperit sintètic i buscava limitar els volums i les formes a allò més essencial.

Quelcom de similar succeiria amb les dues darreres obres de Joaquim Claret que comentarem: *La Família* (fig. 5) i *Venus i Cupidell* (fig. 6). *La Família* era un petit grup en terra cuita que incloïa dues figures femenines sostenint un nadó en braços. El tema, vinculat a la iconografia de la maternitat que tan popular fou a la Catalunya i la França d'entreguerres, representava un plantejament prou narratiu que implicava l'elaboració i agençament conjunt de diverses figures. Tanmateix, la solució de Claret fou satisfactòriament senzilla, desproveïda de detalls superflus, amb un equilibri i una justesa que l'allunyaven de postures més romàntiques. A *Venus i Cupidell*, l'autor apostava per un tema relacionat amb la mitologia clàssica, menys emprada pels escultors catalans que pels francesos. De fet, el rebuig d'allò anecdòtic, d'allò literari, pel que advocaven els noucentistes, conjugava poc amb aquest tipus de temàtica: ho demostra la manca total de referències explícites a passatges mitològics al·listat d'obres que constaren a les exposicions de l'Associació. Això no obstant, en observar la peça de Claret, ens adonem que la seva economia de mitjans, el seu sintetisme, en fa quelcom de modern. De fet, res en la figura femenina asseguda confirmaria la seva filiació amb una deessa llatina, de la mateixa manera que el petit que es troba als seus peus no té cap atribut que l'associï directament amb un cupidell, ni tan sols les ales. Tant *La Família* com *Venus i Cupidell* complien, doncs, amb la fórmula noucentista: empraven referències de la tradició —popular i clàssica, respectivament—, sempre amb un tractament simple i mesurat de l'estructura i dels volums.



Fig. 6. *Venus i Cupidell*. Terra cuita. Mides i signatura no documentades. Data no inscrita; feta entre 1920 i 1926. Localització desconeguda.

La crítica

En termes generals, la premsa especialitzada catalana rebé l'exposició de l'Associació d'Escultors de 1927 molt positivament. Els intel·lectuals propers a les tendències figuratives del moment vinculades amb el Noucentisme saludaren amb interès el naixement del grup i en seguiren fil per randa les seves manifestacions. La premsa de l'època es féu ressò de la bona acollida entre el públic de les propostes dels escultors reunits a redós d'Enric Casanovas.³⁵ El suport de la crítica i d'alguns dels principals pensadors catalans del moment contribuï a reforçar i consolidar la imatge pública i el prestigi de l'Entitat. La idea que la proposta de l'Associació d'Escultors era vàlida i alhora moderna –altrament dit, innovadora i actual–, es va estendre ràpidament.³⁶ A més, l'aportació de Joaquim Claret solia destacar-se entre les millors i les més encertades del grup. Tanmateix, amb ocasió de la segona exposició de l'Associació, el 1928, s'operà un canvi substancial en aquesta acollida que, sens dubte, precipità la dissolució del grup.

Rafael Benet va ser un dels homes de cultura catalans que amb més entusiasme seguí l'evolució de l'Associació d'Escultors. El 1927, Benet asseverà a *Ciutat* que en algunes de les obres de la primera mostra destacava més el pes conceptual que l'aspecte sensible, alhora que afirmava que en determinats casos, les escultures posseïen “un perfecte equilibri entre la intel·ligència i la sensibilitat escultòriques”.³⁷ Des de la *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, el crític en féu un repàs més extens que iniciava tot afirmant la seva convicció que Catalunya era una terra d'escultors.³⁸ Benet continuava bo i evocant la figura de Maillol i el grup de Céret, i apuntava que els artistes que s'havien aplegat a Can Parés combregaven amb l'escultura grega. Benet, alhora, es lamentava que escultors del renom de Llimona, Clarà i Borrell i Nicolau no hi fossin presents; mentre que sí que ho eren artistes que, al seu parer, eren més fluïxos. Això no obstant, destacava les aportacions de Rebull, Vives, Granyer, Viladomat, Casanovas, Gargallo, Dunyach i Claret.

De la seva banda, Joaquim Folch i Torres també realitzà un seguiment de l'Associació, des de la seva tribuna a les dues publicacions culturals de més tirada a casa nostra: la *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya* i la *Gasetta de les Arts*. L'amatença de Folch i Torres envers l'agrupació es devia principalment a que, com hem vist abans, en ella hi llegí la voluntat d'allunyar l'escultura catalana de l'academicisme i del romanticisme escultòric, tot i que no la considerava, encara, prou madura.³⁹ Probablement com a resposta als comentaris de Benet, Folch apuntava que recolzava i compartia l'exclusió de Borrell i Nicolau del grup, mentre que, a parer seu, qui sí que hi mancava era Esteve Monegal, per bé que es trobés allunyat de l'escultura des de la seva entrada a *Myrurgia*.

En la seva crítica a la primera exposició del grup, destacà l'aportació de Joaquim Claret, de qui digué que les seves obres, tot i presentar un cert arcaisme formal, contenien “un caliu de vida que els dóna aquest aire de relíquia palpitant, que és tot el seu gran encís”. L'autor assenyalaria Casanovas com el millor dels creadors del grup i considerava que la seva posició de president era d'allò més apropiada. A Folch li agradava especialment el *Retrat de Canals*, de Dunyach, a més de les obres de Màrius Vives –de qui destacava el domini de la forma– i de Josep Viladomat, qui es presentava als seus ulls com el successor natural de Casanovas.

El crític de *La Publicitat* féu esment del que ell considerava una dicotomia maniquea entre la tradició pictòrica i l'escultòrica a casa nostra.⁴⁰ Al seu parer, l'Associació contribuïa a demostrar que tal dualitat no tenia raó de ser, i la seva exposició aconseguia demostrar l'eminència de l'escultura catalana tot i no contenir tots els creadors que, segons ell, haurien hagut d'integrar el grup.

Seguidament, feia esment de l'homogeneïtat de les propostes, que ell descrivia d'una manera molt suggerent i entenedora: “Si no hi ha ningú que covi la febreta divina del geni ni ningú que desvariegi amb deliri febril, tampoc hi ha ningú que caigui en una depressió digna d'ésser registrada solament. La robustesa serenament optimista, la sòlida ponderació d'un realisme servit amb les gràcies d'un estil elaborat amb l'observació directa i aclarit per un rialler reflexe (sic) hel·lenístic és la nota dominant del concurs” [...] La forma per damunt de l'expressió, la bellesa formal superant qualsevol interès psicològic, l'anècdota melodramàtica exclosa en absolut, el rodinisme (sic) literari amb el cos humà, amb la seva magnificència arquitectònica i amb la seva abundància de ritmes no igualada al món, és el concepte plàstic en què coincideixen tàcitament els autors [...]”. Es tracta, doncs, d'una lectura molt propera als pressupostos del segon Noucentisme, que hem descobert en les obres de Joaquim Claret i en els quals posaven l'èmfasi molts dels crítics que cobriren l'esdeveniment. A més, es pot vincular a les idees de Folch a partir de les quals hem tractat de restablir els estatuts de l'Associació.

Les millors propostes, al seu entendre, eren les d'Enric Casanovas i de Josep Dunyach, per bé que es mostrava benèvol i favorable a tota la resta. De Claret en ressaltava el seu aspecte llatí. D'altra banda, destacava Granyer per l'estilització de les seves figures,⁴¹ de Jou, el realisme i la intenció que havia atorgat a peces realitzades en guix; mentre que, sempre segons l'autor, no totes les aportacions de Rebull i Martorell eren encertades. Finalment, lamentava que l'obra *Dones dels cànirs* de Gargallo, tot i haver estat anunciada al catàleg de l'exposició, finalment no n'hagués pogut formar part.

Ja hem avançat el fet que la segona de les exposicions del grup, l'última abans de la seva dissolució, no obtingué ni la mateixa atenció ni el mateix recolzament que la primera mostra conjunta. També sabem que la llista de d'escultors que hi participaren varià, fruit de les invitacions que els membres fundadors van efectuar en aquella segona mostra conjunta. La premsa barcelonina que cobrí l'esdeveniment –molt menor en nombre que l'any anterior– coincidí a situar aquella exposició molt per sota de l'edició precedent, principalment a causa de l'eclecticisme de les seves propostes, en fort contrast amb el rigor demostrat en la selecció de 1927.

Tant fou així que *La Vanguardia* inicià el seu repàs a l'exposició tot destacant l'heterogeneïtat notable dels membres del grup, que no considerava gens afins els uns als altres; de fet, els definia com a decididament oposats.⁴² El crític del mitjà escrit va remarcar la modernitat de les obres de Ferrant, la solidesa de les de Maragall, la suavitat i delicadesa de Casanovas, i el gran coneixement anatòmic de Dunyach, abans de referir-se a les peces de Claret. Se centrà en *La Família*, grup del que afirmà “*aparece bien trabajado en un lineamiento predominante no exento de emoción*”.

La Publicitat també recollí aquesta mostra, en una crítica que feia augurar el desmembrament del grup.⁴³ En el text, es recordava l'exposició anterior, considerada molt més important tant qualitativament com quantitativa. Ara bé, la mostra actual no era mereixedora, a parer del redactor, dels mateixos compliments. Si bé el nivell de les obres era acceptable, aquestes eren poc nombroses, i revelaven mancances en l'organització. Pel que feia a Claret, hom comentava que en les seves tres estatuetes, l'autor mantenia “amb èxit la gràcia una mica erudita que li és peculiar”, tot destacant-ne particularment *La Toilette*. Entre la resta de participants, Ferrant era el més remarcable, per la seva aportació nodrida i variada.

Finalment, M. Alcántara Gusart escrigué una ressenya de la mostra que fou publicada, idèntica, a *La Noche* i a *El Día Gráfico*.⁴⁴ A banda d'ésser una bona revisió de l'exposició, aquest article ens

interessa particularment perquè apunta les causes possibles de la decadència de l'entitat. L'autor manifestava la seva predilecció per les escultures de Casanovas i per les de Ferrant i de Tarrach, els quals considerava que integraven de forma encertada els elements d'avantguarda a llur plàstica. La barreja entre orientalisme i mediterranisme que aportava Maragall era, per a Alcántara, un exemple a seguir. D'altra banda, de Cairó i de Martorell en criticava l'academicisme, mentre que de Jou pensava que l'obra estava anquilosada, encarcerada. La ironia palesa en les peces de Granyer no semblava, tampoc, convèncer el crític. I, finalment, de Claret destacà *La Toilette*, tot i que considerava que no aconseguia insuflar les seves obres de cap “*animación personal*”, de cap atreviment. *La Família*, d'altra banda, era massa massissa, però acceptable tant pel seu concepte com pel relleu practicat.

Però no era tan sols la manca d'unitat de les obres seleccionades el que no afavoria l'exposició de 1928, a parer de l'autor. Els errors organitzatius havien contribuït a donar una aparença encara menys estructurada a la mostra. En primer lloc, sobtava l'absència de Viladomat i de De Soto, les obres dels quals figuraven al catàleg però no a la mostra. En segon lloc, les quatre escultures d'Hugué eren les mateixes que les que havien figurat recentment a la seva exposició individual, també a la Sala Parés. Als ulls d'Alcántara, aquestes equivocacions atorgaven a l'esdeveniment una sensació d'improvisació, de manca de previsió i, fins i tot, de precipitació.

La fi de l'Associació d'Escultors

La diferència tan notable entre l'exposició de 1927 i la de 1928 ens porta, inevitablement, a tractar d'identificar les raons que motivaren aquest salt qualitatiu. El mateix Alcántara Gusart ens donà una indicació molt sòlida al respecte. Ell apuntava que, probablement, aquests problemes es devien als encàrrecs que els escultors figuratius catalans havien rebut per a la decoració de la plaça Catalunya de Barcelona i per a l'Exposició Internacional de la ciutat el 1929. De fet, la teoria d'Alcántara és ben interessant, i fortament plausible. Els treballs d'ornamentació pública del centre de la capital catalana, més els d'adequació dels espais de Montjuïc per a l'Internacional –als quals calia afegir la urbanització i decoració de l'actual plaça d'Espanya–, van copar molts dels esforços dels escultors catalans del moment. Val la pena recordar que els homes reunits a l'Associació d'Escultors representaven, sens dubte, el més granat dels creadors del moment a casa nostra. Tant els membres fundadors com els convidats a cada una de les exposicions disposaven d'un renom i d'un prestigi consolidat en l'univers cultural català. Això explicaria que la gran majoria d'ells fossin cridats a participar en aquests projectes que havien de canviar la imatge de la Barcelona del moment. Tanmateix, d'entre tots aquests esdeveniments, el que se solapà temporalment amb les activitats de l'Associació d'Escultors –i que, per tant, podia interferir-hi–, fou el concurs per la Decoració de la plaça de Catalunya de Barcelona.

El 24 de desembre de 1926⁴⁵ –tan sols algunes setmanes abans de la creació de l'Associació d'Escultors– l'Ajuntament de Barcelona havia decidit convocar un concurs restringit entre un número determinat d'escultors catalans, per tal d'efectuar les decoracions escultòriques de la plaça de Catalunya de la ciutat.⁴⁶ El concurs estava orientat en dues vies diferents. D'una banda, es requerien grups escultòrics pel fons decoratiu; de l'altra, es necessitaven escultures per als pedestals alts i baixos de la plaça. Per a la seva execució, foren designats dos grups de creadors. El primer estava

format per Josep Clarà, Josep Llimona, Enric Casanovas, Lluçia i Miquel Oslé, Josep Dunyach, Vicenç Navarro, Frederic Marès, Antoni Parera, Joan Borrell Nicolau i Antoni Alsina. Havien de presentar projectes a una quarta part per al grup escultòric, que havia de representar una província catalana a excepció de Tarragona; o bé un motiu al·legòric per als pedestals, també a escala. El segon grup d'escultors seleccionats havien de presentar tres projectes, un per a les estàtues adossades als pilars elevats, i dos per al fons decoratiu. Es tractava del grup de Joaquim Claret, en el qual constaven també Eusebi Arnau, Enric Clarassó, Josep Tenas, Jaume Duran, Josep Viladomat, Dionís Renart, J.M. Bru, Joan Rebull, Mateu de Soto, Pau Gargallo, Àngel Ferrant, Enric Monjo, Pere Jou, Salvador Martorell, Josep Granyer, Màrius Vives, Ricard Causaràs i Àngel Tarrach.

En total, el concurs ocupà a tretze dels divuit escultors que prengueren part en les dues exposicions de l'Associació. No tots ells aconseguiren guanyar el concurs i obtenir una comanda oficial però, tot i així, sí que van haver de preparar els models de llurs propostes en guix, una activitat sens dubte prioritària atesos el prestigi i la importància estratègica del concurs. Els treballs de decoració de la plaça de Catalunya i de la d'Espanya donaren sortida als anhels dels escultors catalans del moment i una solució a les necessitats de remodelació urbana de la ciutat.

Els escultors premiats foren Antoni Alsina, Eusebi Arnau, Joan Borrell Nicolau, 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. Els desestimats, doncs, foren Joaquim Claret,⁴⁷ Enric Clarassó, Bru, Àngel Ferrant, Pere Jou, Salvador Martorell, Josep Granyer, Màrius Vives i Ricard Causaràs. Així doncs, dels tretze escultors convocats al concurs, set n'obtingueren comanda definitiva. Per tant, entre 1927 i 1928, perfilaren i perfeccionaren els seus models per a llur posterior fosa en bronze i col·locació a la plaça, l'octubre-desembre de 1928. La inclusió de Casanovas en el grup dels guanyadors també hagué d'afectar les dinàmiques de l'Associació, fet que hauria pogut comprometre l'organització de la segona exposició del grup.

Per bé que en alguna ocasió hom ha apuntat el 1930 com a data de dissolució de l'Associació d'Escultors,⁴⁸ la veritat és que no hi ha cap prova documental al respecte. Ans al contrari, tot sembla indicar que es produí amb anterioritat, poc després de la seva segona exposició. Garantia d'això en seria el fet que aquesta mostra no va tenir mai solució de continuïtat. El descrèdit originat pels errors organitzatius i les males crítiques rebudes de part de publicacions que, tot just un any abans, els recolzaven obertament foren, sens dubte, elements que precipitaren la seva disgregació. L'efervescència que visqué la Barcelona dels darrers tres anys de la dècada de 1920 jugà un rol molt important en aquest procés. Els projectes urbanístics que s'hi endegaren ocuparen els escultors congregats a l'Associació, els quals no van ser capaços de compaginar llur treball personal amb les obligacions derivades de l'Entitat. La baixa qualitat de les obres que presentaren a l'exposició de 1928 i la manca de criteri de la selecció i disposició ho ben demostraren. El concurs per la decoració de la plaça de Catalunya i, en menor mesura, l'Exposició Internacional, coparen els esforços dels membres del grup, en detriment de la pervivència temporal de les activitats conjuntes.

Per a Joaquim Claret, les exposicions de l'Associació representaren un esglaió més en la seva conquesta del mercat català, i en la seva integració en els cenacles culturals de la Barcelona del moment. Tot i no haver estat seleccionat pel jurat del concurs de 1927, sí que li foren encarregats diversos grups escultòrics per a l'Exposició Internacional, obres que havien de decorar el Palau

d'Agricultura i el Palau Nacional.⁴⁹ Aquells últims anys de la dècada foren excepcionals per a ell, tant a nivell personal com professional. Això no obstant, quelcom de similar al que ocorregué amb l'Associació succeí al propi Claret: a partir de l'any 1930 i ja de retorn a París, la seva fortuna s'extingí i el seu nom va caure en l'oblit.

L'aventura de l'Associació d'Escultors fou breu però molt curiosa: nasqué envoltada de grans expectatives, gairebé com la materialització d'un somni llargament cobejat pels intel·lectuals afins al Noucentisme de la Catalunya del moment. El naixement de l'entitat s'havia interpretat com una oportunitat magnífica de renovar i enfortir les propostes escultòriques a casa nostra, per més tard difondre-les i popularitzar-les arreu. Però el grup, pel que el propi Joan Anton Maragall havia apostat i que definia com a “el nou corrent de l'escultura a Catalunya”⁵⁰ no complí amb les expectatives generades. Per aquest motiu, la seva història, plena de llums i d'ombres, no figura entre els titulars destacats de l'època. A través de l'article que aquí cloem, hem tractat de resseguir aquest petit capítol de la història de l'art català recent i de valorar-lo amb justesa, com un dels episodis que integren i promouen el desvetllar de l'escultura catalana a finals de la dècada de 1920, tot configurant les bases que emmarcaren la producció escultòrica figurativa del segle XX a casa nostra.

NOTES

1. Aquest article ha estat realitzat amb el suport del Departament d'Educació i Universitats de la Generalitat de Catalunya.
2. A principis de la dècada de 1920, Claret adquirí una petita propietat a la població de Sant-Germain-en-Laye, a l'oest de la ciutat, on visqué fins al seu retorn a Catalunya.
3. Aprofito per a remetre-us a la meua tesi doctoral, inèdita, l'única monografia dedicada a l'escultor que existeix a l'actualitat. Consulteu *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània*. Tesi doctoral llegida a la Universitat de Barcelona l'octubre de 2006.
4. Tal i com quedà reflectit a les Actes de la Junta Directiva del Reial Cercle Artístic de Barcelona. Arxiu del Reial Cercle Artístic, *Actes de la Junta Directiva 1927-1931*, entrada relativa al 7 de març de 1927, pàg. 7-8. Voldria expressar la meua gratitud a la Dra. M. Isabel Marín per la seva participació en aquesta descoberta.
5. Joaquim FOLCH I TORRES (Flama), «L'escultura a casa, als jardins i al carrer. (A propòsit de la fundació de la Societat d'Escultors)» a *Gasetta de les Arts*, 1 de març de 1927, núm. 68, pàg. 5.
6. Arxiu de la Delegació del Govern a Catalunya, Barcelona. *Gobierno Civil de Barcelona. Registro de Asociaciones. Tomo 7. Del 12678 al 14022*, pàg. 65, número d'ordre 12998. L'Arxiu conserva el llibre de registres, on hi consta que s'hi dipositaren els documents, amb una data i una adreça de seu concretes. Tanmateix, els documents als que remet el número de registre han desaparegut.
7. Joaquim FOLCH I TORRES (Flama), «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors», *Gasetta de les Arts*, 1 de juny de 1927, núm. 74, pàg. 1-3.
8. Consulteu, per exemple «Galeríes d'Art. Associació d'escultors» a *Pàgina artística de La Veü de Catalunya*, 13 de febrer de 1927 [núm. 9581 de *La Veü de Catalunya*], pàg. 4 i Joaquim FOLCH I TORRES (Flama), «La primera Exposició...», *op. cit.*, pàg. 1.
9. «Galeríes d'Art...» *op. cit.*
10. L'ortografia d'aquest cognom varia segons les fonts. També el trobareu escrit com a Tarrac, Tarrec, Tarrech i fins i tot, Tárrech.
11. *I^a Exposició de l'Associació d'Escultors, Sala Parés*, Impremta A. López Llausàs, Barcelona, 1927 [invitació a l'exposició realitzada a la sala Parés del 30 d'abril al 16 de maig de 1927].
12. *II^a Exposició de l'Associació d'Escultors*, Impremta A. López Llausàs, Barcelona, 1928 [Invitació de l'exposició realitzada a la Sala Parés del 19 de maig al 2 de juny del 1928].
13. Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Destino, Barcelona, 1979, pàg. 269.
14. Es tractava de l'obra *Masque*, amb el número 14. Consulteu *I^a Exposició de l'Associació d'Escultors...*, *op. cit.*
15. Consulteu, per exemple, «6. Noucentisme and the Classical Revival» a *Barcelona and Modernity. Picasso Gaudí Miró Dalí*, Cleveland Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2006-2007, pàg. 226-301.

16. Actuals 6è, 14è i 15è districtes de la ciutat.
17. Consulteu *Exposition Claret chez Bernheim-Jeune*, MM Bernheim-Jeune, Editeurs d'art, París, 1921. La presentació del catàleg anà a càrrec de Maurice Denis, amic de l'escultor, amb el text "Soixante Nus".
18. Société du Salon d'automne, *Catalogue des Ouvres de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 15 Octobre au 12 Décembre 1920*, Société Française d'Imprimerie, París, 1920 ; Société Nationale des Beaux-Arts, *Salon de 1921. Catalogue des Ouvres de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés Au Grand Palais*, Ch. Hérissé et fils, Évreux, 1921; Société Nationale des Beaux-Arts, *Salon de 1922. Catalogue des Ouvres de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés Au Grand Palais*, Ch. Hérissé et fils, Évreux, 1922; *Salon des Tuileries 1926*, F. Michel, París, 1926.
19. *Exposició d'art. Catàleg Oficial. Barcelona 1923*, Junta Municipal d'Exposicions, Arts Gràfiques S.A., Successors d'Henrich i Cia, Barcelona, 1923.
20. *Exposició d'escultures. Joaquim Claret. Galeries Areñas*, Impremta Anglada, Camprodon, 1926 [invitació a l'exposició realitzada a les Galeries Areñas de Barcelona del 2 al 16 de Novembre de 1926].
21. Vegeu S.A., «El triomf de l'escultor Claret» a *El Muntanyenc*, 5 de desembre de 1926, núm. 63, pàg. 1-2; J. G., «Converses de 'La Nau'. L'escultor Claret», *La Nau*, 11 de febrer de 1928, núm. 115, pàg. 1.
22. *Exposició Joaquim Claret. Galeries Areñas*, R. Tobella, Barcelona, 1928 [díptic: invitació a l'exposició realitzada a les Galeries Areñas de Barcelona del 17 de febrer al 2 de març de 1928].
23. Consulteu, per exemple, J. C., «Actualitat» a *El Muntanyenc*, 11 de març de 1928, núm. 5, pàg. 1; «Camprodon. Notas de Arte» a *Diario de Barcelona*, 16 de febrer de 1928, núm. 40, pàg. 8.
24. *Les Arts i els Artistes. Exposició de pintures, Escultures i dibuixos*, A. López Llausàs, Barcelona, 1927 [catàleg de l'exposició realitzada a les Galeries Layetanes de Barcelona, del 12 al 25 de febrer de 1927]. Les seves obres tingueren el número de repertori 50, 51 i 52, respectivament.
25. Consulteu, per exemple, «El Saló de les Arts i els Artistes a les Layetanes» a *Gaset de les Arts*, 1 de març de 1927, núm. 68, pàg. 4.
26. Us referim a tres opinions diferents: consulteu Joaquim FOLCH I TORRES [signat "FLAMA"], «Els de les 'Arts i els Artistes'» a *Gaset de les Arts*, 15 de març de 1927, núm. 69, pàg. 1-2; Just CABOT, «L'exposició de les Arts i els Artistes» a *La Nova Revista*, març de 1927, núm. 3, pàg. 179-180; Rafael BENET, «La vida artística» a *Ciutat. Ideari d'art i cultura*, febrer de 1927, núm. 10, pàg. 24.
27. *Les Arts i els Artistes. Exposició*, A. López Llausàs, Barcelona, 1928. [catàleg de l'exposició realitzada a les Galeries Laietanes de Barcelona, del 18 de febrer al 5 de març de 1928].
28. Per bé que el més raonable és que aquesta tasca hagués recaigut en Enric Casanovas, com a President de l'Entitat. Val la pena afegir que, d'entre tots els membres de l'Associació d'Escultors, el nom d'Enric Casanovas és l'únic que apareix al carnet d'adreces de Joaquim Claret.
29. Aprofito per a referir-vos a un article en què analitzava la proximitat entre l'obra de Claret i l'escultura de saló. Consulteu Juan C. BEJARANO, Cristina RODRIGUEZ SAMANIEGO, «Modelant el gust. L'escultura de saló a l'obra de Lambert Escaler i Joaquim Claret (1890-1930)» a Esteve CASTAÑER, Rosa CREIXELL, Teresa-M. SALA [eds.] *Espais Interiors: Casa i Art (s.XVIII-XXI). Jornades Internacionals*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007, pàg. 589-598.
30. Consulteu el *Catàleg raonat de l'obra de Joaquim Claret*, dins la meua tesi doctoral, *Joaquim Claret..., op.cit.*, pàg. 511, 512, 520, 521 i 542.
31. Diverses fotografies de la sala d'exposició i de les escultures que s'hi proposaven al públic foren publicades tot acompanyant l'article de Joaquim FOLCH I TORRES (Flama), «La primera Exposició...», *op. cit.* Els clixés, presos per Francesc Serra i Pérez de Rozas, no s'han pogut detectar en cap col·lecció pública.
32. Fórmula que es va concretar i popularitzar arran de l'exposició *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, de Mercè Vidal, Alicia Suárez i Martí Peran, realitzat al CCCB el 1994. Consulteu Martí PERAN, Alicia SUÁREZ, Mercè VIDAL [dirs.], *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Enciclopèdia catalana, Generalitat de Catalunya, CCCB, Barcelona, 1994 .
33. Consulteu la fantàstica tesi al respecte de Teresa CAMPS MIRÓ, «*Ecce Mulier nostra*». *El model de figura femenina en l'art català de 1906 a 1936*. Tesi doctoral llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1989.
34. Eugeni D'ORS, «De la figura i condicions de la Ben Plantada», *La Ben Plantada*, Selecta, Barcelona, 1946, pàg. 23-26. [Primera edició: Joaquim Horta, Barcelona, 1912].
35. «Les Arts. Inauguració de l'Exposició de l'Associació d'Escultors» a *La Publicitat*, 1 de maig de 1927, núm. 16572, pàg. 1.
36. «Pel & Ploma» a *La Noche*, 3 de maig de 1927, núm. 775, pàg. 2.
37. Rafael BENET, «La vida artística» a *Ciutat. Ideari d'art i cultura*, abril-maig de 1927, núm. 12, any II, pàg. 91.
38. Rafael BENET, «Primera Exposició de l'Associació d'Escultors?» a *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, 13 de maig de 1927 [núm. 9658 de *La Veu de Catalunya*], pàg. 7.

39. Joaquim FOLCH I TORRES (Flama), «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors...», *op. cit.* Les informacions sobre Folch que segueixen pertanyen totes a aquest article.
40. CC, «Fulletó de LA PUBLICITAT. 9 de maig de 1927. L'art. Sala Parés», a *La Publicitat*, 8 de maig de 1927, núm. 16578, pàg. 6. La cita que segueix correspon a aquesta referència.
41. CC, «Fulletó de LA PUBLICITAT. 10 de maig de 1927. L'art. (acabament) Sala Parés» a *La Publicitat*, 10 de maig de 1927, núm. 16579, pàg. 7. Les crítiques que segueixen, les referides a Jou, Rebull, Martorell i Gargallo procedeixen d'aquesta segona part de l'article.
42. Manuel RODRIGUEZ CODOLÀ, «Vida artística. Crònica general. Exposiciones» a *La Vanguardia*, 26 de maig de 1928, núm. 20049, pàg. 16.
43. «L'Art. Sala Parés. II Exposició de l'Associació d'Escultors» a *La Publicitat*, 30 de maig de 1928, núm. 16894, pàg. 6.
44. Manuel ALCANTARA GUSART, «Las exposiciones. 'Pala Parés'. 'Associació d'escultors'» a *El Día Gráfico*, 29 de maig de 1928, núm. 7649, pàg. 17; *La Noche*, 28 de maig de 1928, núm. 1106, pàg. 24.
45. Data extreta d'Antoni BALCELLS, «Antoni Alsina i Amils, un artista entre dos segles (1863-1948)» a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XIII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, pàg. 54 [separata].
46. L'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona (AMAB) conserva documents referents a aquest concurs, que resulten molt útils a l'hora d'analitzar-ne el procés evolutiu. Consulteu «O. Públiques. Plaça Catalunya. Elements decoratius. Any 1925-1927». *Caixa 38224*.
47. Els seus tres models, *Pirineus*, *Empordà-Marina* i *Empordà-La terra* es conserven avui en dia al Museu d'Art Modern de Catalunya. Consulteu, també, el *Catàleg raonat de l'obra de Joaquim Claret. Escultures...*, *op. cit.*, pàg. 522-524.
48. Vegeu, per exemple, Teresa CAMPS MIRÓ, «Enric Casanovas, escultor nacional» a *Enric Casanovas, escultor i amic*, Fundació Caixa de Girona, Girona, pàg. 16.
49. Es tractà de *La Terra*, *El corn de l'abundància* i *la Garlanda dels amants*. Vegeu el *Catàleg raonat de l'obra de Joaquim Claret. Escultures...*, *op. cit.*, pàg. 525-527.
50. Joan A. MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, 1975, pàg. 175.