

# Joan Piqué i Carbó (1877-1928), un professional de l'escultura

Juan C. Bejarano

Universitat de Barcelona. Col·laborador del GRACMON. juancarlosbejarano@yahoo.com

## Resum

Primera aproximació a la desconeguda figura de Joan Piqué i Carbó (Barcelona, 1877 - Santa Coloma de Farners, 1928), representant per antonomàsia de l'escultura oficial a l'Espanya del tombant del segle XIX. Format a l'Escola de Llotja de Barcelona, va practicar un estil adscrit als postulats realistes i el va posar al servei del gust dominant de l'època. És per aquest motiu que conreà fonamentalment l'escultura monumental i el retrat, gràcies a la protecció de gent influent de l'època, procedent del món eclesiàstic, l'aristocràcia o la política.

Paraules clau: Joan Piqué / escultura segle XIX / Eclecticisme / monuments / busts.

## Abstract

### Joan Piqué i Carbó (1877-1928), a sculpture professional

First introduction to the unknown figure of Joan Piqué i Carbó (Barcelona, 1877 - Santa Coloma de Farners, 1928), example par excellence of the Spanish official sculpture at the end of the 19<sup>th</sup> Century. Trained at the school of Llotja in Barcelona, he worked on a style attached to the Realism and put it for the mainstream taste of that period. For this reason he made above all monuments and portraits, thanks to the protection of important patrons of that time, from the ecclesiastical world to aristocrats or political.

Keywords: Joan Piqué / 19<sup>th</sup> Century sculpture / Eclecticism / monuments / busts.

Joan Piqué representa avui dia el paradigma de l'escultura academicista espanyola del final del segle XIX i l'inici del XX, és a dir, l'escultor arquetípic d'exquisida formació, hàbil i virtuós en la seva tècnica, posada al servei del gust dominant de l'època, però tanmateix, poc original. L'existència aleshores de tants escultors com ell, amb el mateix perfil artístic conservador, ha provocat que, malgrat la seva qualitat, el seu nom romangués a les fosques anys i anys.<sup>1</sup> En aquestes línies intentarem resseguir la seva obra, una obra encara força desconeguda però prou significativa del període en què va viure. Des del moment en què es va despertar la seva vocació, Piqué va tenir força clar el que volia fer, una obra "ben feta" segons els paràmetres del gust de l'època, fet que també justifica els escassos canvis perceptibles en el desenvolupament del seu art.

## Els inicis: les primeres passes a Barcelona

Joan Piqué i Carbó va néixer a Barcelona el 23 de gener de 1877, fill de Ramon Piqué, sastre, natural de Castellfollit (Castellfollit de la Roca, La Garrotxa), i de Micaela Carbó, de L'Hospitalet de Llobregat. Va ser batejat el dia 29 del mateix mes amb els noms de Juan, Miguel i Alfonso.<sup>2</sup> Tenia un germà més gran, que es deia Ramon, i que acabà emigrant a les Illes Canàries.<sup>3</sup> (fig. 1)

Els primers contactes de Piqué, que coneixem, amb el món de l'escultura van tenir lloc a les aules de la Llotja de Barcelona, entre el 1894 i el 1898.<sup>4</sup> Allà va tenir com a mestres els germans Vallmit-



Fig. 1. Fotografia d'estudi de Joan Piqué. Fotografia: ACP.

—participació que va repetir dos anys després— amb una obra intitolada *1793* (fig. 2). De fet, és la primera obra de la qual tenim constància visual.<sup>7</sup> Tot i que no va guanyar cap premi, va ser important perquè significà per a Piqué la seva presentació dins del món oficial de l'art. Ja hem assenyalat que dos anys després hi participaria un altre cop, ara amb un retrat. Precisament, el retrat en el decurs dels anys es convertí en una de les especialitats de Joan Piqué.

Amb el mateix objectiu de donar-se a conèixer s'ha de veure la següent obra sis anys després, el 1902. Novament es tracta d'un bust, en guix, en aquest cas d'un personatge popular, el doctor Robert. Com dèiem, Piqué buscava un cert reconeixement, i va oferir a l'Ateneu de Barcelona la possibilitat d'adquirir un bust del president d'aquesta entitat —que finalment va regalar—. <sup>8</sup> Lligar el seu nom amb el de gent de prestigi era una estratègia promocional ideal. Això ens parla de les dificultats que tenien molts artistes per fer-se un nom, segurament davant de la presència aclaparadora d'escultors a la ciutat de Barcelona.<sup>9</sup>

Una altra manera habitual de presentar l'obra pròpia era utilitzar els aparadors de qualsevol mena de botiga, pràctica molt estesa durant el segle XIX i que el mateix Piqué també va emprar, en exhibir el 1905 a la Casa Costa i Ponces el bust d'una dama.<sup>10</sup>

jana. Com a principals representants del Realisme i Academicisme a l'escultura catalana del seu temps, els Vallmitjana li van inculcar, com a la resta de futurs escultors de la seva generació, la importància de l'observació d'allò real, així com la necessitat de conèixer a fons les obres mestres de la història de l'art.

Sembla que el jove Piqué va començar a destacar ben aviat, “a los dieciocho años de edad al hacer, por encargo, el busto de Durán y Bas, por el cual fué muy felicitado”.<sup>5</sup> Aquell mateix any, 1895, el seu talent precoç fou altrament reconegut, ja que va provar fortuna en un concurs artístic i es va presentar a l'Exposició humorística de Belles Arts celebrada pel periòdic literari i humorístic *Lo Niu Guerrer* (1884-1905), en què va guanyar la medalla de plata per la seva obra *Qui no te pá, algunas se'n pensa* [sic].<sup>6</sup>

Segurament, aquests petits èxits li van donar ales per a presentar-se a exposicions de més volada. I així, l'any següent ja trobem el seu nom a la Tercera Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas de Barcelona



Fig. 2. *1793* (1896). Guix. Localització desconeguda. Fotografia: ACP.

Així doncs, el nostre artista va passar els primers anys a Barcelona, on va créixer i es va formar com a escultor. Abans d'acabar el segle XIX, sabem que obrí el seu primer taller al carrer de Xuclà,<sup>11</sup> en el qual treballava per satisfer les comandes que rebia i on enllestia les obres que enviava a les exposicions. Malauradament, i tal com hem anunciat abans, la dura competència del món escultòric a Catalunya, combinada també amb una certa mancança de treball en aquells moments,<sup>12</sup> va motivar que el nostre escultor valorés les necessitats que li presentava el seu futur més immediat.

## Els anys 10: entre l'escultura monumental i l'aplicada a l'arquitectura

Paral·lelament sembla que fou llavors quan Piqué va conèixer la seva futura dona, Carme Bartolomé i Alies (Flix, 1888), amb qui es casaria a seva la ciutat nadiua, Flix.<sup>13</sup> Així doncs, a pesar de la seva joventut, el nostre escultor tenia l'ambició d'anar fent-se un lloc rellevant dins de la vida artística de l'època, sense por d'unir aquesta inquietud a la seva nova vida de casat.<sup>14</sup>

Fos com fos, l'obra de Joan Piqué experimentà un gir important després de l'any 1907. Probablement i com acabem de veure, l'artista es va replantejar els seus objectius i el seu futur artístic i professional, després d'anys de provar èxit a Barcelona i veure que no acabava de fer el salt definitiu. Una de les opcions que li quedaven, doncs, era la de marxar fora de Catalunya, conscient que allà possiblement no hi hauria tanta competència; cosa que finalment va fer. Piqué representa el cas paradigmàtic de l'artista rodamón, que va haver d'adaptar la seva vida a les circumstàncies del seu treball: resseguir el fil de les seves comandes ens porta als seus canvis de domicili i de taller.

Així doncs, el desig de trobar encàrrecs més profitosos i ambiciosos el va fer moure's abans d'acabar la primera dècada del segle XX cap a Vitòria, on entrà a formar part del complex d'artistes i artesans que van treballar en la construcció de la nova catedral de la ciutat.<sup>15</sup> La quantitat de feina que generava aquell edifici va fer que residís temporalment a la capital d'Àlaba. Va veure la possibilitat de tenir-hi un treball estable –atesa la llarga duració de les obres d'aquestes característiques– i de participar en una empresa que li permetria lligar el seu nom amb la història. Molts artífexs eren catalans, gràcies a la fama que tenien els escultors d'aquí, i Piqué acabà per convertir-se en un dels principals col·laboradors d'aquest projecte.

La construcció de la nova catedral fou una iniciativa del nou bisbe de la ciutat, José Cadena y Eleta, qui va convocar un concurs del qual va resultar-ne guanyadora la proposta dels arquitectes Javier Luque y Julián Parais. El 1907 començaren les obres del nou edifici mentre alhora es creava una Escuela Gratuita de Modelado y Talla, amb l'objectiu de formar gent de la població que pogués treballar a la catedral i donar abast a la feina ingent que generava. Malauradament, les obres es van aturar el 1914 a causa de la falta de diners, i aquest projecte no seria reprès fins després de la Guerra Civil.

Piqué hi va participar molt activament durant tot aquest temps, tant des del punt de vista de formació de nous artesans en l'escola abans esmentada, com en l'aplicació pràctica dels seus coneixements a l'arquitectura. Però malgrat la proximitat en el temps, encara avui és difícil esbrinar en què va col·laborar,<sup>16</sup> car hi havia molts altres escultors, dels quals ens interessa destacar els noms de Emilio Molina i José Riu, perquè treballaria conjuntament amb ells en altres projectes.

De tota manera, la seva participació a la zona de la cripta sembla indubtable. Sabem que són de la seva mà parts destacades com ara dos dels quatre timpans (*Davallament del cos de Crist* i *La Redempció*



Fig. 3. *La Redempció de la Creu* (1907-1914). Marbre. Catedral nova de Vitòria (timpan de la cripta). Fotografia: ACP.

*de la Creu*) (fig. 3) i algunes de les figures de les Virtuts Cardinals; per bé que sembla que també va executar part de l'ornamentació que ressegueix l'estructura del temple, així com els escuts de la girola.<sup>17</sup> D'aquesta manera, Piqué va fer mostra de la seva vàlua tant a l'escultura decorativa com en la de caràcter més monumental. En totes elles barrejà elements procedents de la iconografia tradicional, sobretot pel que fa als motius sacres, però alhora deixà constància del seu temps, com per exemple a les escenes que representen la guerra de Melilla.<sup>18</sup> Així mateix, el ventall d'estils que hi desplegà fou molt variat. De formació acadèmica, va intentar sempre ser fidel a un cert realisme propi de la seva època, però atenuat pel tipus de projecte per al qual treballava així com assabentat del que noves tendències com ara el Modernisme podien aportar de nou i positiu.

En aquest sentit, i tot seguint una certa tradició des de l'època medieval pel que fa a l'escultura aplicada als temples, hi trobem una vena més popular i/o grotesca, com quan tracta aspectes terrenals o relacionats amb el món del mal. Així, per exemple, els pecadors o les escenes de violència de la guerra d'Àfrica, tenen un punt caricaturesc. D'altra banda, però, es mantingué fidel als motius ornamentals del gòtic, que apareixen a tot arreu.

Com dèiem, la part més reeixida del temple –i on sembla que més va intervenir– fou la cripta. Precisament, ha rebut la qualificació de “modernista”.<sup>19</sup> Efectivament, Piqué i els seus companys de feina van fer-se ressò de certs elements d'aquest estil a l'hora de concebre les escenes representades. Això ho podem constatar en veure els timpans. De temàtica pròpiament sacra, Piqué va saber

reconduir la vessant més idealista dels modernistes per reforçar unes escenes que no eren d'aquest món: així, va estilitzar les seves figures, tot idealitzant especialment les dels àngels; va situar-les en un ambient difús, ple de boira i núvols, en què el joc delicat de les esfumadures li permetia de confondre els diferents límits físics dels objectes, animals i personatges representats. Una fantasia d'aquest tipus no la trobarem fins a molts anys després, és a dir, fins a una de les seves obres mestres, *l'Al·legoria de Bernat Metge*.

Per tant, podem resumir que la seva participació aquí va suposar un punt i apart dins de la seva producció i l'inici d'una nova etapa. La magnitud del projecte el va obligar a aprendre i a madurar pràcticament de sobte: va conèixer el treball en equip, l'escultura aplicada a l'arquitectura –tant la de caràcter més ornamental com la de tipus monumental–, i li va obrir un ventall temàtic i estilístic completament nou, que fins aleshores no havia conreat o no havia tingut ocasió de desenvolupar.

La conseqüència més immediata fou la seva imminent participació en concursos d'escultura monumental. Amb l'experiència del treball a gran escala, el nostre escultor ja no tenia por a certes propostes i va començar a presentar-se a certàmens de monuments públics, en companyia dels escultors de la nova catedral, Emilio Molina i José Riu. El primer d'aquests fou el dedicat a Viteri (1911) (Arrasate-Mondragon) (fig. 4 i 5), on van guanyar, potser el més paradigmàtic i reeixit. Aquí Piqué aconseguí un equilibri perfecte entre l'escala mesurada del projecte i la modèstia d'ambicions del que es presenta per primer cop a un concurs d'aquesta mena.<sup>20</sup>



Fig. 4. *Monument a Viteri* (1911). Bronze, marbre i pedra. Arrasate-Mondragon. Fotografia: ACP.



Fig. 5. Piqué durant l'enlairament del monument a Viteri (1911) (ACP). Fotografia: ACP.

Arran de la mort de Pedro Viteri –filantrop compromès especialment amb l’educació del jovent del seu país–, la seva vila nadiua Arrasate i la resta de localitats beneficiades pel seu humanisme van voler aixecar-li un monument on va néixer. El 28 de gener de 1910 es convocà un concurs al qual es van presentar diferents projectes, si bé al final “*hay dos que sobresalen y cuyos autores han demostrado condiciones nada comunes para esta clase de trabajos. El Jurado, después de discutirlos hasta sus menores detalles, ha elegido el señalado con el lema “Gratitudo” cuyos autores son los SRES. Piqué, Molina y Riú por tres votos contra dos que obtuvo el presentado por los Señores Miguel y Luciano Oslé*”.<sup>21</sup> Els mateixos responsables van explicar, a la memòria del seu projecte, que volien representar “*a una niña y a un niño que están leyendo, enseñando el primero al segundo las primeras letras. En el otro lateral una figura que representa el trabajo agradeciendo los grandes beneficios de su bienhechor glorificando con ramo de laurel y roble al gran protector de la enseñanza que está representando en busto al final del monumento llevando abajo grandes adornos de laurel y roble*”.<sup>22</sup>

Aquí Piqué va establir una sèrie de trets que esdevindran característics d’aquest tipus de projectes. D’una banda, i com acabem de veure, es va acostumar al treball en equip, generalment amb els seus companys de la catedral nova de Vitòria. Pel que fa a la seva concepció, Piqué representa perfectament l’escultor academicista: si és veritat que demostrava la seva perícia a l’hora de l’execució de les diferents parts del conjunt, des d’un punt de vista realista; així mateix és cert que els programes iconogràfics presentats (aquí i més endavant) no s’allunyaven gens dels establerts per la tradició, basats en una sèrie convencional de símbols, al·legories i una grandiloqüència molt pròpia del període.

La nota més distintiva, però, era el realisme que hi havia al darrere de la concepció general. Aspectes ja subratllats en alguna ocasió: “*Llama la atención el excesivo realismo que se imprime en el busto del homenajeadó, mientras que tanto el grupo de los niños como el del obrero, alegoría del trabajo, están resueltos de*



Fig. 6. Monument a la reina Maria Cristina (Monument als Setges, o Monument al Centenari de 1813) (1912-1913). Bronze, marbre i pedra. Avui dia conservat parcialment i fragmentàriament en diversos indrets de Sant Sebastià (postal d’època).

*forma más expresiva, más naturalista, aunque no podemos olvidar que nos encontramos ante una pieza muy tradicional, dentro de los cánones estéticos del momento*".<sup>23</sup>

Efectivament, aquesta fidelitat al natural es pot veure en el retrat del homenatjat, atès que va fer servir fotografies del model que els va proporcionar la mateixa comissió del monument.<sup>24</sup> També es pot apreciar en la caracterització de la Caritat que, segons Carlos Reyero, és una imatge que "*se prodiga a partir de fines de siglo, [on] se explora una representación realista que, curiosamente, propicia un resultado inverso: la representación más estereotipada corresponde a la de la figura conmemorada, frente al carácter más inmediato y concreto de la alegoría*".<sup>25</sup> Aquí es pot veure la figura de l'obrer, que representa el Treball i en què sembla haver tingut en compte les figures d'obrers i pagesos de Meunier<sup>26</sup> o Dalou, o ja més a prop, dels seus compatriotes Llimona o Blay –que tenien en comú aquests mateixos referents europeus–.

L'èxit aconseguit a Mondragon va estimular el nostre escultor per seguir participant en concursos. I gairebé un any després aconseguí guanyar el del monument a la Reina Maria Cristina a Sant Sebastià (també conegut com a monument als Setges o monument del Centenari del 1813)<sup>27</sup> (1912-1913) (fig. 6).

Amb motiu del centenari de la Guerra del Francès (1808-1814), per tota Espanya van començar a aixecar-se diversos monuments per a commemorar l'efemèride. En el cas de Donosti, es va decidir fer-ne un que estigués dedicat alhora a Maria Cristina d'Habsburg, com a agraïment a la deferència que aquesta reina sempre havia tingut amb la ciutat guipuscoana.<sup>28</sup>

Probablement, aquesta temàtica doble i més ambiciosa és la que va motivar que el nostre escultor passés de l'escala humana i íntima que havia desenvolupat en el monument a Viteri a una de més hiperbòlica. A més a més, en aquest cas sembla que Piqué fou el responsable final del projecte<sup>29</sup> –detall que potser acabà també per influir en aquesta concepció grandiloqüent–, tot i que la bibliografia no deixa ben clara la seva autoria en les diverses parts del conjunt.<sup>30</sup> Tanmateix, sembla que li va preocupar en especial la figura de la reina. Palesa aquesta preocupació la gran quantitat de fotografies que en segueixen el procés d'execució, actualment conservades a l'ACP (fig. 7).



Fig. 7. Una de les nombroses fotografies que recullen el procés d'execució de la figura de la reina Maria Cristina per al seu monument. Fotografia: ACP.



Fig. 8. *El saludo a la bandera* (Retrat eqüestre del rei Alfons XIII) (1912). Guix. Antigament aquesta o una altra versió semblant es conservava al Museo de San Telmo, Sant Sebastià). Fotografia: ACP.

celona. Optà per una visió que afavoria el model, en representar-lo a cavall i amb el sempre atractiu uniforme d'hússar,<sup>36</sup> fet que li va proporcionar la concessió d'una medalla honorífica.

Apart d'això, el seu currículum li va permetre realitzar alhora intervencions en edificis, com ara a la casa Vilar, a Barcelona (c. 1914-1917) o al palau arquebisbal de Burgos (c. 1916-1917). En aquest últim cas, va comptar novament amb la protecció del bisbe Cadena y Eleta. En ambdues intervencions es va limitar a la representació de detalls ornamentals tradicionals, fonamentalment figures d'angelets.

Durant aquesta dècada, Piqué consolidà el seu estil dins de la vessant més representativa i commemorativa de l'escultura espanyola del començament del segle XX. Així mateix, va significar l'inici de reconeixement envers la seva producció, tal com palesen els diferents concursos per a monuments en què es presentà i guanyà. Malgrat això, la paralització de les obres de la catedral nova de Vitòria el 1914, així com la successió de fracassos en altres concursos d'escultura pública a l'entorn d'aquesta mateixa data, van obligar Piqué a cercar noves sortides professionals o si més no, a ampliar la seva àrea de treball.

Si aquest conjunt va suposar la culminació de les ambicions d'obra pública de Piqué, això no vol dir que no seguís intentant participar en altres concursos. Així, durant els anys següents i a la mateixa dècada de 1910, es van succeir els projectes per als monuments a la batalla de Vitòria<sup>31</sup> (1913), a Teodoro Llorente<sup>32</sup> (c. 1914) o a Cervantes<sup>33</sup> (c. 1915). Tots ells presenten les mateixes constants: ús d'elements arquitectònics procedents del món clàssic –columnes, temples, garlandes commemoratives–; presència de figures al·legòriques i narratives, així com retrats dels personatges homenatjats en qüestió; i un to èpic i ascendent. Després de no tenir tanta fortuna amb aquests, sembla que el nostre escultor desistí i va concentrar els seus esforços en altres fronts.

Altres camps que va tocar durant aquests anys foren l'escultura oficial i l'aplicada a l'arquitectura. En el primer cas, hem d'esmentar el retrat eqüestre del Rei Alfons XIII (també conegut com a *El saludo a la bandera*)<sup>34</sup> (1912) (fig. 8). Amb aquesta peça, per primer cop Piqué participava en una Exposición Nacional de Bellas Artes,<sup>35</sup> després de la seva darrera presència en un mostra d'aquestes característiques (l'any 1898) a Bar-



## La consolidació durant els anys 20: els retrats i les últimes grans obres

Les obres de la seu de Vitòria s'havien paralytitzat al començament de 1914.<sup>37</sup> Un cop desapareguda aquesta font estable d'ingressos, els Piqué començaren una vida itinerant, que els dugué a traslladar contínuament la seva residència. Recordem que el nostre escultor treballà i es presentà a projectes de diferents poblacions espanyoles (Vitòria, València, Burgos, Barcelona, Madrid...), si bé precisament van ser aquestes dues últimes ciutats, Barcelona i Madrid, on acabà repartint els seus darrers anys de vida. Sabem que el 1914 els Piqué ja tenien el pis del carrer Girona de Barcelona.<sup>38</sup> No obstant això, sembla que en un primer moment no van viure aquí, sinó probablement a Madrid.<sup>39</sup>

Si durant els anys 10 Piqué concentrà els seus esforços en una obra de caire monumental, la presència d'un nou tipus de comitent motivà alguns canvis substancials de direcció en la seva producció. Així doncs, durant la dècada dels 20 Piqué diversificà els encàrrecs alhora que va estendre la seva xarxa de contactes. D'una banda, va continuar presentant-se a concursos, com al del monument a Fortuny per a la ciutat de Reus (1927) –sense gaire èxit i tot emprant un llenguatge ja vist–,<sup>40</sup> i va seguir rebent comandes públiques, com la placa commemorativa a Adolfo Espinosa y Espinosa (c. 1921-1923) (Pradoluengo, Burgos). No obstant això, el gruix de la seva obra es va poder desenvolupar gràcies a les diverses comandes privades que va rebre aleshores. Si durant la dècada de 1910 la figura del bisbe Cadena y Eleta havia estat fonamental a la carrera de Piqué per a la consecució de determinats projectes –catedral nova de Vitòria, palau arquebisbal de Burgos–, els mecenes d'ara pertanyien no ja a l'estament religiós o públic sinó al de l'aristocràcia i l'alta burgesia. Això va reconduir la seva producció vers altres gèneres. Entre aquests, sens dubte, el més prolífic fou el del retrat, que no obstant això ja havia conreat als monuments que havia portat a terme. Ara, però, es va dedicar al gènere pròpiament.

El marquès d'Alhucemas va ser un dels primers comitents que va confiar en el nostre escultor, i el més important durant la seva estada a Madrid. Prova d'això és el conjunt de quatre busts que va executar per a diferents membres d'aquesta família. En primer lloc, el de la senyora marquesa (c. 1920-1923) (localització desconeguda) (fig. 9), en el qual va demostrar un cop més la seva facultat innata a l'hora de copsar de forma extremament fidel el físic de la model, com ho podem comprovar a la fotografia de l'ar-



Fig. 9. *Bust de la marquesa d'Alhucemas* (c. 1920-1923). Guix? Localització desconeguda. Fotografia: ACP.



Fig. 10. *Bust de Carlos Vicuña y García Prieto, nét del primer marquès d'Alhucemas (c. 1923). Marbre. Col·lecció particular. Fotografia: ACP.*



Fig. 11. *Bust de Manuel Vicuña y García Prieto, nét del primer marquès d'Alhucemas (1923). Marbre. Col·lecció particular. Fotografia: ACP.*

tista treballant en l'escultura.<sup>41</sup> Tot i així, i malgrat desconèixer l'origen d'aquest encàrrec, Piqué no va poder estar-se d'incloure alguns elements més adequats a l'escultura monumental que a la de caire privat. Possiblement no fou una comanda del mateix marquès, sinó d'una institució a la qual la marquesa oferia la seva caritat, en el moment del lliurament d'una condecoració com a reconeixement de la seva tasca filantròpica.<sup>42</sup> Aquesta flaire més oficial es pot percebre en la figura femenina i la filera de *putti* que es troben al peu del bust, i que centren la nostra mirada sobre la medalla.

Els altres tres busts de membres de la família són retrats de nens (c. 1923) (col·leccions particulars) (fig. 10 i 11), i en aquest cas sí que foren un encàrrec personal del marquès d'Alhucemas. Piqué va demostrar una meravellosa facilitat per a la captació de l'edat de la innocència, en el tractament d'una epidermis encara en formació, una delicadesa suau i subtil en els petits detalls plasmats sobre la superfície de marbre. Són, sens dubte, i especialment en el cas dels dos néts, unes de les obres més reeixides dins la seva producció.

A més dels marquesos d'Alhucemas, Piqué va gaudir d'altres protectors que li van permetre d'instal·lar-se d'una forma més o menys estable a Barcelona vers el 1924.<sup>43</sup> Entre aquests, destaquem

els noms del II marquès de Foronda i de Francesc Cambó. Ambdós, com ja hem vist amb el seu mecenes de Madrid, van fer possible la realització de retrats de familiars. Així, del primer podem fer esment aquí de les estàtues eqüestres que li va fer (c. 1924-1928) (col·leccions particulars), però sobretot, de l'estàtua sedent que executà del pare del II marquès (1925) (localització desconeguda) (fig. 12).

Segons Carme Piqué, aquest darrer va ser un encàrrec que els fills del marquès li van fer a l'escultor com a regal per al seu pare, amb l'objectiu de ser emplaçat als jardins d'una finca que la família tenia al nord d'Espanya.<sup>44</sup> Un cop més, la formació d'ascendència realista aflorava en la concepció general d'aquesta obra, en l'execució detallada del físic, però sobretot per la posició escollida, que intentava donar la sensació verista que el marquès s'havia assegut en un moment en el banc i l'havia trobat allà de casualitat. Aquesta idea d'instàntania, però, ja l'havia treballada Mariano Benlliure al monu-



Fig. 12. Estàtua sedent del I marquès de Foronda (1924-1925). Guix. Localització desconeguda (antiga col·lecció Foronda). Fotografia: ACP.

ment al poeta Antonio Trueba (1895), als jardins d'Albia, a Bilbao. Una obra que fou unànimement admirada per ser un màxim exponent del Realisme de l'època i que influí poderosament en el seu temps, com ho demostra ben bé aquesta escultura de Piqué. Així, Carlos Reyero ha remarcat que *“la modalidad de la figura sentada es una variante relativamente infrecuente como tipología en las figuras principales de los monumentos. Su aparición es una consecuencia de las modas realistas, ya que la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción, [...] se aplica a personajes en los que la actitud sedente constituye una dimensión representativa, [...], al cruzar las piernas en una actitud particularmente distendida y trivial, que suele ser impropia, por cotidiana, del decoro que habitualmente se exige al monumento”*.<sup>45</sup>

La historiadora Maite Paliza, per la seva banda, ja va afegir (respecte a l'estàtua de Benlliure) que *“de esta manera, los artistas encontraron un arreglo al difícil intento de conciliar el monumento público, la naturalidad y el aire de cotidianidad perseguidos por el realismo”*,<sup>46</sup> de manera que aquesta tipologia es va fer especialment adient per a la representació d'artistes i escriptors,<sup>47</sup> com en el cas del I marquès de Foronda, autor de nombrosos llibres.

També amb un altre retrat Piqué començà a establir contacte amb el seu altre gran mecenes barceloní, el polític Francesc Cambó. En aquest cas, el bust de la seva mare, Josefa Batlle (1924) (Col·lec-



Fig. 13. *Bust de Josefa Batlle, vídua de Cambó* (1924). Bronze. Col·lecció Cambó, Barcelona. Fotografia: ACP.

ció Cambó, Barcelona) (fig. 13). Aquesta obra fou molt comentada per la crítica del moment quan va ser exposada a les Galeries Laietanes a l'estiu de 1924, però també fou una de les sensacions d'aquella temporada entre el públic que va poder veure-la. El que va cridar més l'atenció general fou el realisme de la seva factura, com podem llegir en aquestes línies aparegudes a la *Gasetta de les Arts*: “l'escultor ha recollit bellament, com en un retrat hel·lenístic, els caràcters fisonòmics de la venerable dama, fent-ne una obra d'art d'un realisme viu i saborós”.<sup>48</sup> De fet, sembla que fins i tot la mateixa model, en entrar a les galeries, acompanyada de la seva dama de companyia, es va espantar en veure's representada de forma tan fidel (!).<sup>49</sup>

Es tracta d'una peça molt acurada en la seva factura detallista, sobretot pel que fa al tractament de les arrugues, així com per l'expressió que voreja la boca, arrellegada en un rictus gens idealitzant. Si Piqué amb els retrats que va fer dels néts del marquès d'Alhucemas va saber copsar a la perfecció la tendresa de

la pell jove, ara aquí esdevenia un mestre en plasmar la seva tardor. De fet, es tracta també d'una de les seves millors peces, que s'ha de situar en la tradició d'aquells artistes que han trobat una complaença estètica en la representació de la vellesa, com José de Ribera o Auguste Rodin a la seva obra *La que fou la bella armera* (c. 1890) (Musée d'Orsay, París).

L'èxit d'aquests dos encàrrecs, com palesen els comentaris i reproduccions a les revistes de l'època, li'n va procurar de nous i en altres camps allunyats del retrat. És el cas del seu darrer monument, el dedicat a Juan soldado (o al soldat mort a l'Àfrica) (1925) (fig. 14), que fou una iniciativa de la II marquesa de Foronda, qui va crear una comissió (juntament amb altres dones de l'alta societat barcelonina), per poder sufragar aquest monument que recordés els soldats espanyols morts en aquesta guerra.<sup>50</sup>

Piqué va intentar anar més enllà del que havia fet fins aleshores en aquest terreny, tot jugant amb els efectes escenogràfics de la representació. Aquest gust per l'escenografia verista, és a dir, per trencar els límits entre l'espai que tradicionalment ocupava el monument, i el que hauria d'ocupar l'espectador, és fàcilment perceptible en el conjunt que representa la dona i la nena que du de la mà, en actitud de deixar una corona de flors a l'heroi de la guerra. Novament és com si fos una instantània, i fins i tot, si imaginem que les flors caigudes al terra fossin de bronze,<sup>51</sup> reforçaria l'anecdotisme, la fugacitat del moment. L'acció representada (en aquest present congelat) vol al·ludir a l'objectiu d'aquest monument, és a dir, anticipar l'acció (sempre futura) que qualsevol de nosaltres hauria de fer un cop estigués al capdavant, especialment les dones (cal recordar que fou apadrinat per les dones barcelonines); una acció que s'hauria de perpetuar, gràcies a la representació de les dues generacions encarnades en les figures de la mare i la filla.

No obstant això, aquesta solució compositiva d'interacció espacial recorda molt les troballes que anys abans havien fet altres escultors espanyols, com ara Lorenzo Coullaut-Valera, però sobretot

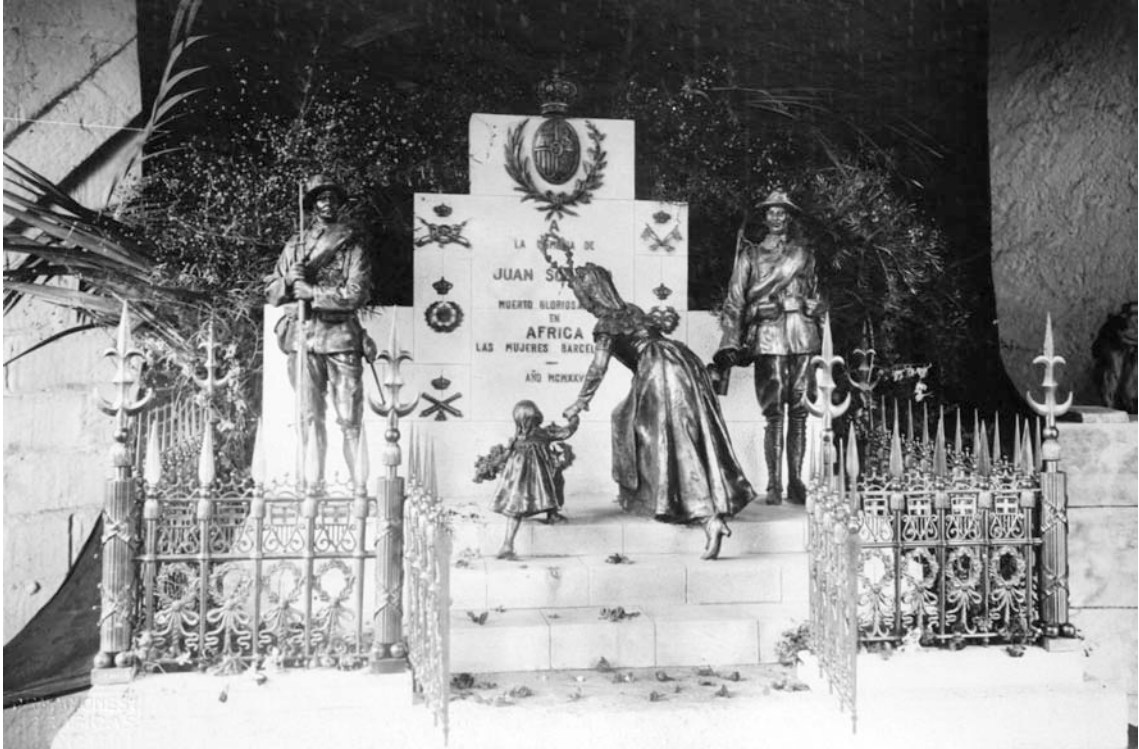


Fig. 14. *Monument a Juan soldado* (o *Monument al Soldat d'Àfrica*) (1925). Bronze i pedra. Localització desconeguda (antiga col·lecció Foronda). Fotografia: ACP.

Miquel Blay en el *Monument al Doctor Federico Rubio y Gil* (1905), al Parque del Oeste de Madrid; una obra que ja es va considerar revolucionària a l'època per això mateix. Justament aquí, una mare acompanyada dels seus dos fills porten el seu tribut al metge en forma de flors, tot pujant uns petits esglaons i trencant el límit entre l'homenatjat i els que li fan l'homenatge.<sup>52</sup>

Tot i així, Joan Piqué va voler conjugar aquí el llenguatge més ranci d'un *memorial* –el mur amb les inscripcions i els diferents escuts, els esglaons, el reixat que l'envolta–, amb altres que participaven d'una ambigüitat entre ficció i realitat molt del seu temps, com acabem de veure. Però no només pel que fa a la figura de la dona i la nena (l'efecte teatral de les mateixes queda reforçat per l'acció de pujar els esglaons), sinó també per les figures dels soldats representats. Podrien ser escultures integrades al monument que visita la parella, però podrien ser també dos elements “reals” més, com ho serien la dona i la nena...tal es la confusió a què ens condueix el verisme dels elements representats.

Finalment, podem dir que Piqué va donar un pas endavant respecte al Realisme en el qual es va formar, malgrat els evidents deutes respecte a l'obra de Miquel Blay. Va continuar amb la factura naturalista a tots els elements del conjunt monumental, com sempre havia fet fins aleshores; tanmateix per primer i últim cop va introduir una nova dimensió espacial, temporal i conceptual dins d'un monument,<sup>53</sup> ben lligada a la filosofia del moviment realista.

Si aquest monument va intentar trencar el mirall que separava la realitat del seu reflex –que és l'art–, d'acord amb els pressupòsits del Realisme, el següent pas podia suposar la seva superació. I vet aquí

on Piqué va reprendre alguns elements que ja havia anunciat prèviament, especialment en detalls dels timpans de la cripta de la catedral nova de Vitòria, qualificats d'influïts pel Modernisme.

Cal parlar ara, doncs, de l'altre gran encàrrec que va rebre llavors, i possiblement l'obra més important de la seva carrera, l'*Al·legoria de Bernat Metge* (també coneguda com a *Lo Somni de Bernat Metge*) (1925-1926) (Institut Cambó. Fundació privada, Barcelona) (fig. 15).



Fig. 15. *Al·legoria de Bernat Metge* (o *Lo Somni de Bernat Metge*) (1925-1926). Bronze. Institut Cambó. Fundació privada, Barcelona.

L'any 1923 s'havia creat la Fundació Bernat Metge –avui Institut Cambó (IC). Fundació privada–, patrocinada per Francesc Cambó, amb l'objectiu de promoure l'estudi dels clàssics grecs i llatins, en versions acurades i amb les traduccions catalanes.<sup>54</sup> L'any següent la sèrie “Els Nostres Clàssics” publicava *Lo somni*, l'obra mestra de Bernat Metge; al novembre de 1925, Llorenç Riber pràcticament estrenava una secció nova a *La Veu de Catalunya*, amb una columna en què parlava d'aquesta mateixa obra...<sup>55</sup> era qüestió de temps, doncs, que algú pensés en donar una imatge a la fundació.<sup>56</sup> I és al bell mig d'aquest panorama que va aparèixer la comanda de Piqué.

Per a la seva execució Piqué no es va basar tant en l'obra de l'escriptor medieval com en l'explicació que Llorenç Riber n'havia donat a *La Veu de Catalunya*. Creiem que això és més factible, car ell no era pas un escultor acostumat a treballar en obres d'alts continguts simbòlics i literaris. Segurament, per a ell fou tot un repte i en va sortir victoriós. De fet, entre la documentació conservada a l'arxiu familiar hem trobat les diferents columnes que Riber va escriure sobre Bernat Metge.

El conjunt al·legòric va ser ben rebut a la seva època. Així, per exemple, el periodista Joaquín Ciervo ens diu que “*el señor Cambó posee en bronce lo que podríamos llamar alegoría de todo el temperamento del escritor*

*Bernardo Metges* [sic] o sea: *personalismo, cerebro y alma. / Trinidad ésta, interpretada magníficamente por un artista todo voluntad*".<sup>57</sup> I aquest comentari encara avui dia es manté, com per exemple al que la *Gran Enciclopèdia Catalana* en va fer fa uns anys després, tot qualificant-la "*d'un realisme fantasiós i detallístic*".<sup>58</sup>

Feta per a la fundació homònima, Piqué va tenir aquí l'oportunitat de fugir del gènere del retrat o més ben dit, de saber reconduir un encàrrec que podia haver esdevingut una altra mena de "monument" en quelcom de diferent. Tot fent un homenatge a l'escriptor i la seva obra mestra *Lo somni*, Piqué va arribar a una plasmació en què va donar prioritat a la fantasia per damunt del realisme. Així, en lloc d'emprar una estructura convencional amb elements clàssics, com als seus monuments, va optar per la composició en forma de bust; amb l'originalitat d'afegir la part al·legòrica just sota el retrat de Bernat Metge. Aquesta idea ja l'havia anunciada, per exemple, al retrat que havia fet al començament de la dècada dels anys 20 a la marquesa d'Alhucemas. Però si allà era simplement un apunt, aquí el portà fins a les seves darreres conseqüències. D'aquesta manera Piqué trencava les barreres físiques entre les diferents parts del conjunt, amb una tal simbiosi que de vegades no se sap on comença la representació de l'escriptor Bernat Metge i on acaba la de la seva obra. Així doncs, el conjunt que escenifica la part al·legòrica s'agita com un núvol sota el bust de l'escriptor insigne, en una matèria informe gens reglada, més afí a la imaginació de Bernat Metge que a l'academicisme propi d'un monument commemoratiu. El moviment en remolí organitza la gran quantitat de figures de la composició, figures que serveixen d'una banda per il·lustrar passatges de *Lo somni*, però de l'altra fan d'aquesta peça la més sensual i fantasiosa que sorgí de les mans de Piqué, gràcies no sols als ritmes creats, sinó també a la presència ingent de nus femenins.<sup>59</sup>

No obstant això, cal dir que, un cop més, Piqué va buscar-se referents a l'hora de concebre aquest conjunt. En primer lloc, pensem en *Les portes de l'infern* d'Auguste Rodin (1880-1917) (Musée Rodin, París). Tanmateix, l'obra de l'escultor francès arribà a ser tan coneguda i paradigmàtica, que molts altres artistes van posar la seva mirada sobre aquella creació cabdal. A Espanya la seva influència es va notar, i en escultura el referent va ser un altre cop Mariano Benlliure en una obra de joventut, *L'Infern de Dante* (1899) (Generalitat Valenciana, València). Així doncs, Rodin es convertí en el model seguit per molts a l'hora de representar escenes de *La Divina Comèdia* de l'escriptor italià. I Piqué no va dubtar en tenir en compte alguns d'aquests precedents a l'hora d'enfrontar-se amb l'obra magna de Bernat Metge, que de vegades havia estat comparada amb la de Dante Alighieri.

Piqué va fer llavors una obra en la qual conflüen aquestes influències, però alhora tot recuperant aquella vessant modernista que ja havia conreat a la catedral de Vitòria. Això és perceptible en el tractament de l'espai, indefinit, com ja succeïa als timpans de la cripta de la seu, o fins i tot en el tractament d'algunes figures, especialment els àngels.

Aquests dos encàrrecs, el *Monument a Juan soldado* i l'*Al·legoria de Bernat Metge*, representen en certa manera la culminació de l'obra de Piqué dins d'un estil realista, d'una banda, mentre que de l'altra suposaven l'obertura a nous camins que van quedar penjats en un interrogant, davant de la mort sobtada del nostre escultor.

## A mode de conclusió

Segons testimoniatge de la seva filla, cap al 1926 Joan Piqué va retirar-se a passar uns dies al Balneari Termes Orion, de Santa Coloma de Farners, per prescripció mèdica. L'aparició sobtada d'una

broncopneumònia el va dur per sorpresa a la tomba –la mateixa malaltia de què havia mort el seu primogènit– i el 16 de setembre del 1928 fou enterrat al cementiri d'aquesta població.<sup>60</sup>

## Cloenda

En aquest article ens hem centrat fonamentalment en aquelles obres seves més significatives i documentades, però tot i així, hem vist que, malgrat ésser un escultor força oblidat, hem tingut la sort de trobar peces de tots els seus períodes. Amb l'excepció de dos dibuixos,<sup>61</sup> la resta del catàleg de la seva producció es compon d'escultura, de manera que tenim –de moment– un total de 55 peces documentades.

En el desenvolupament del seu art podríem distingir tres etapes al llarg de les quals podem resseguir una sèrie de constants, per bé que Piqué va anar introduint amb el temps petites novetats dins el seu estil.

La primera d'aquesta etapa és la que correspondria als seus anys de formació, entre el 1895 i el 1905 aproximadament, d'acord amb les obres estudiades. És a dir, són els seus anys a Llotja, de les seves primeres participacions en exposicions de l'època, i sempre a Barcelona. Són anys en què Piqué no produeix encara cap obra destacable però que no obstant això, va començant a marcar un plegat de pautes, com ara la seva dedicació al gènere del retrat o les seves ànsies de triomf.

Precisament, el somni de la fama se'l va endur fora de Catalunya vers el 1907. La causa: la seva participació en les obres de la catedral nova de Vitòria. D'aquí fins al començament de la dècada de 1920, Piqué va començar a gaudir d'un reconeixement que anava cercant des de feia temps. En aquest sentit, la seva vinculació amb obres de caràcter públic va ser fonamental (fig. 16). També l'aparició en aquell moment de persones que van actuar com a protectors i mecenes va resultar clau a l'hora d'aconseguir determinats projectes. En certa manera, la presència d'uns i d'altres condicionà el desenvolupament del seu art així com els temes que tocà. El bisbe Cadena y Eleta fou el primer en la dècada de 1910. Gràcies a ell, Piqué va fer una obra de caràcter sacre.<sup>62</sup>

Ja durant els anys vint, Piqué va rebre especialment comandes per part de particulars, en concret de la noblesa o de l'alta burgesia, sobretot retrats, gènere que dominava. D'aquí l'abundor d'aquest tema durant els darrers anys. Caldria afegir finalment que, com molts altres escultors del seu temps, no es va negar a fer de tant en tant obres de caire més costumista, com per exemple la carrossa popular per ajudar la població afectada per una galerna que assotà Vitòria l'any 1912; els figurins inacabats per als diorames de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929; o sobretot, *Yii...Maduchas (La Maduixera)* (1917) (Col·lecció Carme Piqué, Barcelona), un bibelot de caire costumista. Una vessant més que demostra la gran versatilitat que el nostre artista exhibí al llarg de la seva vida.

Joan Piqué i Carbó fou un escultor conscient del seu talent innat a l'hora de copsar la realitat, fet que va explotar intencionadament. El fet de formar-se dins de la tradició més academicista i mai renegar-ne només va fer que potenciar aquest virtuosisme i alhora, l'escassa evolució de la seva producció. Tot això conduí en alguna ocasió a un estancament en la repetició de certes fórmules. De tota manera, malgrat aquest conservadorisme, sembla que Piqué, de tant en tant s'adonava que el Realisme començava a ésser superat. Va voler introduir petits canvis per a, en el fons, continuant fent el mateix: així, detectem ràfegues modernistes en algunes de les seves creacions, com ara la seva intervenció a la catedral nova de Vitòria o a l'*Allegoria de Bernat Metge*. No obstant aquestes concessions





Fig. 16. Piqué discutint detalls d'algun projecte –potser el monument a Viteri?–, amb alguns dels seus col·laboradors habituals (Molina i Riu?). Fotografia: ACP.

formals ocasionals a una determinada modernitat, Piqué no va demostrar mai, segons les nostres informacions, interès per altres corrents posteriors, ni noucentistes, tot i la seva predilecció per l'art grec –no hi ha cap petjada mediterrànica en la seva darrera obra–, ni, naturalment, avantguardistes.

L'escultura de Piqué vol representar el paradigma de l'obra ben feta, més interessada en ser valorada per les seves qualitats tècniques que per aportacions d'originalitat i/o personalitat. En conseqüència, Piqué va ser fàcilment cobejat per una part de la burgesia i de la noblesa catalana i espanyola de l'època, cofois de trobar artistes que satisfessin els seus gustos artístics convencionals. Al cap i a la fi, ell es considerava escultor i volia ser acceptat com a tal, com a un bon professional, més que no pas com un artista que volgués trencar motlles.

## NOTES

\* Aquesta recerca s'inscriu dins del projecte “L'altre segle XIX” (Ministerio de Ciencia e Innovación. Plan Nacional de I+D+I. -Ref. HAR2010-16328/HIST-ARTE-), una de les línies de recerca actuals del GRACMON (“Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani”), de la Universitat de Barcelona (Grup Consolidat reconegut per la Generalitat de Catalunya: 2009 SGR 1320).

1. La coneixença de Piqué i la seva producció encara avui és força minsa, fins i tot entre els historiadors de l'art. Tot i així, però, mai ha estat completament oblidat. Si fem un ràpid estat de la qüestió del que ha estat la seva figura, veiem que de tant en tant el seu nom ha anat apareixent. Fonamental en aquest sentit ha estat la premsa de l'època, que es va fer ressò d'aquest autor i de la seva obra, especialment amb motiu de la inauguració dels monuments públics, o en tot cas, en aquells concursos en què es va presentar però en què finalment no va esdevenir-ne el guanyador. Així mateix podem esmentar el mateix pel que fa a la seva concurrència en exposicions o galeries d'art. El primer estudi sobre aquest escultor és un petit llibre, una edició privada dels hereus de l'artista, de molt curt tiratge, de Juan C. BEJARANO, *Joan Piqué i Carbó (1877-1928). L'últim escultor de l'Eclecticisme*, Barcelona, Alfred Selva Bartolomé, 2009.

2. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Tomo VIII (Apéndice)*, Bilbao-Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1981, p. 510: aquí s'indica que "su apellido figura en algunos catálogos y reseñas con las formas Piquer y Piqué, siendo esta última, según parece, la más fidedigna". De fet, així signava les seves obres i així apareix el seu nom al Certificat de Baptisme (Arxiu Carme Piqué, Barcelona; a partir d'ara, ACP). D'una altra banda, tradicionalment s'ha acostumat a donar com a data del seu naixement el 1880, com assenyala Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna. Vol. II: Els artistes*, Barcelona, Barcino, 1928, p. 168; i la *Gran Enciclopèdia Catalana. Vol. 18: Picos-Quil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1986-1989, p. 58; o l'any 1882, com ara J. F. RÀFOLS (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Tomo II*, Barcelona, Millá, 1953, p. 342; *Enciclopedia universal...*, op. cit., p. 510; o *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX. Vol. II Palma Ferrer / Puig Benlloch*, Madrid, Forum Artists, 1994, p. 3342.
3. D'aquí la presència de premsa canària amb referències sobre Joan Piqué a l'ACP.
4. Relación nominal de los alumnos de Llotja el año 1894-1895; 1895-1896; i 1897-1898" (falta l'expedient del curs 1896-1897). Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona. Agraïm l'ajuda de Victoria Durá.
5. Cit. a *Enciclopedia universal*, op. cit., p. 510.
6. *Exposició humorística de Bellas-Arts. Pintura-Escultura-Dibuix. 1895. Niu Guerrer. Catàlech*, Barcelona, 1895, p. 26. El certificat de l'Exposició humorística de Bellas Artes 1895 "Niu Guerrer", celebrada a Barcelona el 29 de setembre del 1895 i on figura el reconeixement amb una medalla de plata, es conserva a l'ACP.
7. Fotografia conservada a l'ACP.
8. *Actas 1900-1903*, p. 93 i 107. Arxiu de l'Ateneu Barcelonès, Barcelona. Aquesta informació també es pot consultar a Judith SUBIRACHS-BURGAYA, "Bust de Bartomeu Robert", Francesc FONTBONA (coord.), *Testimonis artístics. Ateneu Barcelonès*, Barcelona, RBA-Ateneu Barcelonès, 2010, p. 60.
9. "[...] la mayoría de los escultores activos en España durante el último tercio del siglo nacieron en Cataluña y casi todas las esculturas monumentales que se solicitaban desde las distintas ciudades españolas [...] salían de los talleres de Barcelona. [...] importante filiación catalana, que ya fue destacada por los contemporáneos, [...]". Vid. Carlos REYERO; Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 262.
10. A. LL., "Notas de Arte. Esculturas", *Las Noticias*, Any X, Núm. 3299, Barcelona, Divendres 14 abril 1905, [p. 1].
11. *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas 1896*, Barcelona, J. Thomas & C<sup>a</sup>, 1896, p. 134. A la següent exposició de Belles Arts de Barcelona, encara tenia el mateix taller. Vid. també: *Catálogo ilustrado de la IV Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1898, p. 164.
12. Tal i com assenyala en diversos moments Eloi DE TERA a "Un escultor oblidat: Eduard B. Alentorn (1855-1920)", *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Butlletí XXIII-XXIV. Barcelona 2009-2010*, 2011, p. 133-152, l'escultura catalana de finals del segle XIX va viure un període d'apogeu a l'entorn de l'Exposició Universal del 1888, amb una davallada important d'encàrrecs públics a posteriori. Concretament, situa aquesta època daurada entre l'enlairament de la Cascada del Parc de la Ciutadella i el programa decoratiu del Palau de Justícia de Barcelona.
13. Per una carta de Joan Piqué dirigida al vicari de Vitòria, sabem que per les dates en què va casar-se amb Carme Bartolomé, Piqué residia a la capital d'Àlaba ("natural de Barcelona y vecino de Vitoria") i ella tenia 23 anys. Així que podem deduir que van contraure matrimoni cap al 1911 (ACP). D'una altra banda, el 26 de juny de 1910, en el contracte d'adjudicació de l'erecció del monument a Viteri, s'especifica que encara era solter. Vid. "Colegio Notarial de Pamplona. Distrito de Vergara. Año de 1910. Número 155. Copia fehaciente de la escritura de Compromiso y Adjudicación de obras para la erección de un Monumento á Don Pedro de Viteri... Mondragón, 26 de junio de 1910 ante el notario y abogado Don Maro Aguinaga". Archivo Municipal de Arrasate. Fondo Viteri.
14. Varen tenir dos fills. El primer, Joan Piqué i Bartolomé, va néixer el 1914 però va morir al cap de set mesos d'una broncopneumònia (certificat de naixement i de defunció de Joan Piqué i Bartolomé, ACP). Poc temps després tingueren la Carme, que actualment és l'única descendent directa i viva d'aquesta relació.
15. Principal bibliografia sobre la catedral per ordre cronològic: Cristóbal DE CASTRO, *Catálogo monumental de España. Álava*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1915, p. 102-116; Miguel APRAIZ BARREIRO, "María Inmaculada madre de la Iglesia. Catedral Nueva", Emilio ENCISO VIANA (coor.), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Publicaciones del Obispado de Vitoria y de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, p. 123-137; i Alberto GONZÁLEZ DE LANGARICA, *La Nueva Catedral de Vitoria*, Vitoria, Diputación Floral de Álava, 2007.
16. "A pesar del tiempo relativamente corto transcurrido desde los trabajos de la primera época hasta el día de hoy no es posible ya fijar con exactitud para cada pieza el nombre de su autor. Cierto que en las listas de jornales de aquellos años figuran todos los nombres pero carecemos de datos para adscribir cada uno a su propia obra. Como en la mayor parte de los casos similares del pasado sus obras quedarán anónimas". Cit. a Miguel APRAIZ BARREIRO, *ibid.*, p. 135.
17. Emilio ENCISO VIANA (coor.), op. cit., p. 388 i repr. núms. 168-171; i Mario Ángel MARRODÁN, *La escultura vasca. Primer estudio de más de un millar de escultores vascos, varios de los cuales figuran a la cabeza de la plástica mundial de todos los tiempos*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, p. 60.

18. A l'ACP es conserven diverses fotografies que mostren diferents detalls d'aquest fris. A més a més, hi ha una nota autògrafa del mateix escultor tot afirmant que és obra seva.
19. Alberto GONZÁLEZ DE LANGARICA, *op. cit.*, p. 51: “Podríamos asegurar que la cripta es un auténtico museo de escultura modernista; aparte de su arquitectura, el trazado de las bóvedas, claves y ventanales interiores está inspirado en la cripta de la Sagrada Familia de Barcelona; aunque aquélla forma una unidad más continua”.
20. Entre la bibliografia que parla d'aquest monument, cal destacar la següent per ordre cronològic: Alcalde de Mondragón, “A D. Pedro de Viteri”, *El pueblo vasco*, 30 juny 1911; Félix ARANO, “Estatuas del País Vasco. Estatua de Viteri”, *Euskalerrriaren Alde*, Any III, Núm. 55, Abril 1913, p. 194-197; Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1924*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 89, 117, 181, 311, 340, 341, 344, 360, 526; però sobretot, l'estudi més profund es deu a Ana ARREGUI BARANDIARÁN, “Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate-Mondragón”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Núm. 23, 2004, p. 373-384.
21. “Colegio Notarial de Pamplona...”, *op. cit.* Archivo Municipal de Arrasate. Fondo Viteri. *Cit.* també a Ana ARREGUI BARANDIARÁN, *ibid.*, p. 381, peu de pàgina 23.
22. Ana ARREGUI BARANDIARÁN, *ibid.*, p. 382.
23. *Ibid.*, p. 384.
24. “Se le facilitará una fotografía para que el busto tenga su parecido, [...]”. “Comité ejecutivo del Monumento a Viteri”, *Boletín Oficial de Guipúzcoa del 28 de Enero de 1910*. Archivo Municipal de Arrasate. Fondo Viteri. A l'ACP es conserven diverses fotografies no només de Pedro Viteri –que van servir com a model a l'hora de fer la seva effigie–, sinó també del procés d'execució i instal·lació del conjunt al seu emplaçament actual.
25. Carlos REYERO, *op. cit.*, p. 117.
26. Feliu ELIAS, *op. cit.*, p. 168: l'autor explica que “entre tots els escultors prefereix Jeroni Sunyol i el belga C. Meunier. El seu art vol ésser realista dintre el concepte tradicional del realisme”.
27. Enlairat en el parc d'Alberdi-Eder de Donosti, davant de l'antic Gran Casino –actual Ajuntament–, malauradament el monument va ser enderrocat pocs anys després (abans de 1924), i avui dia només podem contemplar parts del mateix reutilitzats en diversos indrets de la ciutat. Per exemple, el cementiri dels anglesos, al turó Urgull, presenta a la part inferior una sèrie de figures de soldats, que provenen del monument de Piqué. D'altra banda, als jardins d'Ondarreta, al Paseo de la Concha, hi ha una rèplica de l'escultura de la reina (1948), el fragment més important del conjunt, obra de José María Díaz Bueno, feta a partir de la fosa en bronze de l'anterior escultura (!) –la base sobre la que descansa, almenys sí que és l'original–. *Vid.* “Atlas escultórico de la ciudad”, *San Telmo Museoa*, <http://www.santelmomuseoa.com/atlas/es/index.php>. Consultat el 15/08/2011.
28. La principal font d'informació al respecte ha estat sobretot G. DE BIONA, “Estatuas del País Vasco. Estatua de Doña María Cristina de Hapsburgo”, *Euskalerrriaren Alde*, Any III, núm. 64 i 65, Agost 1913, p. 522-529. Altra bibliografia que cal recordar és: Carlos REYERO, *op. cit.*, p. 89-90, 172, 265, 317 (repr.), 337, 344, 384, 407, 428, 531-532; i Mauro PEÑALBA OTADUY, “Monumentos y esculturas en vía pública. Donostia-San Sebastián”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 21 (“Revisión del Arte Neoclásico y Romántico”), Donosti, 2002, p. 430-431.
29. Segons ens informen J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, p. 342; *Gran Enciclopèdia...*, *op. cit.*, p. 58; *Diccionario de pintores*, *op. cit.*, p. 3342; i Carlos REYERO, *ibid.*, p. 531.
30. Per a matisacions al respecte, *vid.* G. DE BIONA, *op. cit.*, p. 523; i Joaquín CIERVO, “Juan Piqué”, *Gaceta de Bellas Artes. Revista Quincenal Ilustrada*, Any XVIII, Núm. 322, Madrid, 15 octubre 1927, p. 4.
31. Al final el projecte guanyador fou el de Gabriel Borrás, si bé Piqué quedà en segona posició. *Vid.* Manuel GARCÍA GUATAS, “Las efemérides de 1808 en sus monumentos”, María DEL LACARRA DUCAY; Cristina JIMÉNEZ NAVARRO (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública (1820-1920)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2003, p. 199-218.
32. Com en el monument anterior, un cop més va guanyar Gabriel Borrás i Piqué s'hagué de conformar amb el primer accésit.
33. En aquest cas, sembla que el projecte vencedor fou el presentat per Lorenzo Coullaut-Valera (escultor) i Rafael Martínez y Zapatero (arquitecte). Per a més informació sobre aquest monument, *vid.* José María GAJATE GARCÍA, *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera*, en Madrid, Madrid, Safel, 1997, p. 79-93. Agraïm a María Jesús Herrero Sanz, de Patrimonio Nacional de Madrid, per posar-nos en la pista d'aquesta descoberta, car a l'ACP no n'hi havia cap referència respecte a aquest projecte; i a José Luis Rodríguez, també de Patrimonio Nacional, a l'hora de buscar la imatge.
34. Sembla que la peça es va disposar al Museo de San Telmo de Donosti, tal com podem veure en alguna fotografia que el museu conserva. Tot i així, entre l'escultura eqüestre que apareix aquí i la reproduïda al catàleg de l'exposició, hi ha alguna diferència, de manera que podem pensar que potser es tractava d'una altra versió que el mateix Piqué va arribar a fer ja en material definitiu... Agraïm la informació facilitada per Paco Conde, del Museo de San Telmo, així com l'ajuda de Francisco Javier Muñoz.

35. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura 1912*, Madrid, 1912, p. 86 i repr.
36. Malgrat l'elegància de la concepció, en realitat Piqué no fou gaire original ja que sembla que es va inspirar en una altra estàtua eqüestre del rei Alfons XIII, executada per l'escultor Moisés de Huerta el 1911 a Roma. Aquesta peça va ser molt valorada per la crítica del moment quan va ser presentada a l'Esposizione Internazionale di Roma d'aquell mateix any. *Vid.* Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992, p. 103 i 231.
37. Alberto GONZÁLEZ DE LANGARICA, *op. cit.*, p. 8.
38. Aquesta informació apareix al certificat de naixement de Joan Piqué i Bartolomé. Registre Civil del Districte de la Concepció (ACP).
39. Carme Piqué diu que van viure a Madrid aproximadament sis anys. Tot i així, només tenim ben documentat l'any 1923, gràcies a les diverses cartes conservades a l'arxiu familiar. Se sap a més que el seu taller estava a l'inici del Paseo de la Dirección, a Cuatro Caminos.
40. El concurs per aquest monument va quedar aleshores desert, i fins al 1944 no se'n va aixecar un de nou, obra de Mariano Benlliure.
41. Fotografia conservada a l'ACP.
42. Agraïm a l'hora de documentar aquesta peça i les tres següents l'ajuda de l'actual marquès de Foronda així com la cessió d'algunes fotografies.
43. A Barcelona va tenir el seu darrer estudi, que també fou el més important. Coneixem la seva ubicació exacta, gràcies a la seva targeta de visita conservada a l'ACP: Carrer Marina, 286, baixos, darrere de la Sagrada Família.
44. Joaquín CIERVO, *op. cit.*, p. 4: suggereix que fou el primer encàrrec del II marquès de Foronda.
45. *Cit.* a Carlos REYERO, *op. cit.*, p. 212-213. Més endavant (p. 251) diu que “*el permanecer sentado es la actitud más sencilla e intrascendente, y sugiere la inexistencia de un espectador*”.
46. Maite PALIZA MONDUATE, “El monumento al poeta Antonio Trueba, obra de Mariano Benlliure y su influencia en la escultura conmemorativa vizcaína del siglo XX”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 23, 2004, p. 438: aquí s'ofereix un estudi detallat d'aquesta escultura i de la seva influència. Malgrat això, l'escultura de Piqué no hi és esmentada.
47. *Ibid.*, p. 447.
48. *Cit.* a “Un retrat de l'escultor J. Piqué”, *Gaceta de les Arts*, Any I, núm. 7, Barcelona 15 agost 1924, p. 7.
49. Testimoniatge donat per Carme Piqué.
50. “Monumento a Juan soldado”, *Las Noticias*, Any XXX, núm. 10280, Barcelona 5 abril 1925, p. 4.
51. Desconeixem la localització actual de dita peça. De la mateixa manera, aventurem aquesta hipòtesi sobre el material de les flors, a partir de les fotografies que ens han arribat fins als nostres dies.
52. *Vid.* Carlos REYERO, *op. cit.*, p. 244 i ss: aquí es parla del monument de Miquel Blay, així com de la teatralització del monument al final del segle XIX i començament del XX.
53. El seu darrer projecte, que va fer pocs anys després per al monument a Fortuny, tornava a les composicions més academicistes i amb les que es va donar a conèixer en aquest terreny.
54. Per a més informació sobre la història d'aquesta institució, *vid.* Edmond VALLÈS, *La cultura contemporània a Catalunya*, Barcelona, 1977, p. 245; Enric JARDÍ, *Cambó. Perfil biogràfic*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1995, p. 187-188; i Francesc CAMBÓ, *Memorias*, Madrid, Alianza, 1987, p. 399.
55. Llorenç RIBER, “Viatges a l'altre món. L'ombra del Rei Joan. II”, *La Veu de Catalunya* (Ed. matí), Any XXXV, núm. 9191, Barcelona 13 novembre 1925, p.7.
56. Aquí podem fer esment d'un bust en bronze que Frederic Marès va fer del mateix escriptor, radicalment diferent en la seva concepció del de Piqué. Enfront del caràcter fantasiós proposat per aquest, Marès optà per oferir-nos una imatge intemporal, “clàssica” (a la manera dels busts de savis greco-llatins), d'un dels grans noms de la literatura catalana. De fet, la visió esculpida per Marès estava a prop del Noucentisme, moviment estètic que l'influï. Se'n conserva una versió en bronze al Museu Frederic Marès de Barcelona (MFM 3061).
57. *Cit.* a Joaquín CIERVO, *op. cit.*, p. 5.
58. *Gran Enciclopèdia...*, *op. cit.*, p. 58.
59. Piqué va conrear gairebé mai nus dins de la seva producció, d'aquí la importància de la seva presència en aquesta obra.
60. Ajuntament de Santa Coloma de Farners. S'assenyala que fou enterrat a l'edat de 46 anys (això darrer no correspon amb la data real de naixement que tenim, malgrat ser la que apareix sovint a la bibliografia). Regraciem l'ajuda de Josep Coll. A *Gran Enciclopèdia...*, *op. cit.*, p. 58; i *Diccionario de pintores...*, *op. cit.*, p. 3342, es diu que va morir el 1929.
61. Es tracta dels estudis per al puny d'una espasa i d'un retrat que li va fer a la seva filla Carme. ACP.
62. Anys després, aquesta vessant més religiosa tornaria a aparèixer amb força en el conjunt de *La Sagrada Família* (1924) (antigament a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, Barcelona), encarregat per Francesca de Bonnemaison. En aquest cas, el referent per a la seva concepció fou la imatgeria del Barroc espanyol, especialment Francisco Salzillo.