

LAS FUENTES LITERARIAS, UNA RESPUESTA  
AL DEVENIR DEL ARTE PÚBLICO DE BARCELONA\*

*LITERARY SOURCES, AN ANSWER TO THE  
EVOLUTION OF BARCELONA'S PUBLIC ART*

CARME GRANDAS SAGARRA

Societat Catalana d'Estudis Històrics

Institut d'Estudis Catalans

*Resumen.* El conocimiento de la evolución de una ciudad se basa habitualmente en el estudio de su desarrollo urbano, ya desde la planificación de la urbe como de su arquitectura. Sin embargo, a menudo se olvida que en su construcción también intervienen otros elementos que, desde la óptica académica actual, denominamos Arte Público y que no sólo otorga identidad urbana sino que deviene un icono de la sociedad que lo propicia. Para profundizar en el conocimiento de la evolución del arte público tratamos de rescatar del olvido todas aquellas intervenciones de carácter artístico consideradas como arte público. Por ello es necesario estudiar las fuentes literarias de la época que a menudo nos ofrecen la posibilidad del hallazgo de aquello todavía desconocido. En el presente texto, presentamos la relación del Arte Público con las fuentes literarias, cómo se ha conseguido en Barcelona conocer la existencia y los avatares de monumentos públicos desde el siglo XIX hasta hoy.

*Palabras clave.* Literatura, Escultura, Arte público, Urbanismo, Barcelona.

*Abstract.* The knowledge of the evolution of a city usually is based on the study or urban development, from urban planning to its building. However, we often forget that in its building there are other elements which, following current academic definition, are called Public Art that either give urban identity or become an icon of the society who let them exist. Consequently, it is actually necessary to study the literary sources of the period that often offer the possibility of discovering what is still unknown. On the present text we will establish the relation Public Art with literary sources since the 19th Century to our days.

*Keywords.* Literature, Sculpture, Public Art, Urbanism, Barcelona.

---

\* Agradecemos la colaboración en el desarrollo de este estudio y las aportaciones realizadas por la Dra. Maria Campillo, Albert Costa Martínez-Hidalgo, Dr. Jaume Fabre, Sara Plaza, y Dr. Jaume Sobrequés, así como de las siguientes instituciones: Biblioteca Arús, Biblioteca General de l'Ajuntament de Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Històrics de l'Institut d'Estudis Catalans, Universitat Autònoma de Barcelona, y Universitat de Barcelona.

En las primeras décadas del siglo XX Warburg, Cassirer, y Wind perfilan una metodología para el análisis de las obras de arte que da especial importancia a la imagen asociada a la cultura. En 1946 Panofsky defiende que: «El historiador del arte está obligado a indagar y a descubrir las analogías intrínsecas existentes entre fenómenos tan heterogéneos en apariencia como las artes, la literatura, la filosofía, los acontecimientos sociales o políticos, los movimientos religiosos, etc.»

Si bien Fernando Marías (Marías 1996:108, 111-112) detecta que la iconología crea un procedimiento diverso y asociativo, advierte de los problemas e incluso fallos que puede conllevar, como sucede con el arte que carece de fuentes literarias o filosóficas e incluso con el arte abstracto. A pesar de ello y aun superado por el propio devenir de los lenguajes artísticos a lo largo del tiempo, su método interdisciplinar se amplía cuando, en la década de los años 1960, Vladimir Nabokov dictamina que literatura y territorio están intrínsecamente relacionadas, así, para entender y situar el *Ulises* de James Joyce debe tenerse un plano de Dublín al lado, y fruto de este concepto son diversas exposiciones y estudios realizados sobre las llamadas ciudades literarias en los últimos años del pasado siglo.

En nuestro caso y centrados en el arte público, las fuentes literarias son de gran utilidad en el conocimiento de la escultura al tiempo que aportan datos esenciales en cuanto a autorías y dataciones. Asimismo, en el campo del arte público vemos cuán estrecha es su relación con la literatura no sólo por las representaciones directas de algunos de sus iconos sino también que algunas creaciones literarias son fruto de la presencia del arte público.

Las primeras fuentes literarias que tratamos en este estudio nos trasladan a la antigüedad y al mundo clásico, en especial a las primeras compilaciones escritas de narraciones conocidas por transmisión oral, unas compilaciones dominadas por el panteísmo o, lo que es lo mismo, por la supremacía del mundo sagrado sobre el ser humano y el mundo pagano. Unas narraciones en las que conviven los dioses con aquellos seres reales o imaginarios. Nos referimos a la *Odisea*, la *Iliada*, y la *Eneida*. En la Grecia de Homero y en la Roma imperial de Virgilio se describen hechos y aparecen diversos personajes que se van perpetuando a lo largo de la historia, adquiriendo presencia o desapareciendo en función de la cultura del período.

Uno de los episodios del Libro II de la *Eneida* da lugar a una de las mejores obras de la historia de la escultura, el dionisiaco grupo formado por Laocoonte, el sacerdote de Neptuno, y sus dos hijos cuando son devorados por las serpientes. Estas obras del mundo clásico nos legan también personajes heroicos y sus

actividades, como Heracles (Hércules para los romanos) y los doce trabajos (Bonnet, Joudain 1992:43-65) que se ve obligado a realizar como castigo dictaminado por la sibila de Delfos, unos en el Peloponeso, otros tierras allá (Ruck, Staples 1994:169-170), unos trabajos que Eristeo determina, quien envidia su fuerza, y que deben realizarse en lugares dominados por Hera, la celosa esposa de Zeus. Burkert (1985:146-147) sugiere que la división de trabajos en doce tipos procede del remoto mundo arcaico griego recogido en un poema épico por Peisandros de Rodas hacia el año 600 a.C., mientras que Stafford (2010:229) señala las muy diversas historias existentes acerca de los límites del Mediterráneo que están relacionadas con los viajes realizados por Heracles para cumplir con los doce trabajos.

La representación esculpida de dichos trabajos hercúleos se encuentra en los jardines románticos de la Granja Vella de Barcelona. Son un encargo de su entonces propietario, Isidre Inglada, un indiano que adquiere la finca de los padres jerónimos y que lleva a cabo la reforma y ampliación no sólo de la masía sino que convierte, hacia 1825, parte de los terrenos en jardines donde se construye un templete que cobija primero a Hércules y más tarde, por motivos hoy desconocidos, a su esposa Hebe. A su alrededor se disponen las estatuillas de un Hércules niño representando cada trabajo. De ellas se conservan siete y no todas son de la misma época. De este modo, *Los jardines tendrían además una decoración con claras referencias al mundo antiguo con la colocación de estatuas representando a dioses del Olimpo* (Grandas 2012:94), jardines que, junto a los de la vecina Casa Gomis, Pascual Madoz destacaría por su belleza y sus surtidores en la voz «Horta» de su *Diccionario* (Madoz 1846:235-236)

De las tareas encomendadas destacamos la duodécima y la onceava. En la primera de ellas, debe matar a Gerión para conseguir sus reses y en la siguiente tiene que robar las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides custodiadas por un dragón. Con su desmesurada fuerza separa África de Europa y coloca una columna a cada lado del estrecho de Gibraltar, tampoco perdamos de vista que el jardín de los frutos de oro se sitúa en el extremo occidental del Mediterráneo. Ambos trabajos los recoge Verdaguer en *L'Atlàntida*, el canto a las gestas colombinas que presenta en los Juegos Florales de Barcelona de 1877. Protagoniza el poema la figura de Colón quien, tras naufragar, conoce la historia de la Atlántida y finaliza con su sueño de encontrarla, tal y como en el siglo XV sucede con su proyecto que acaba en el continente americano. Verdaguer incluye en su obra el relato de alguna de las pruebas pasadas por Hércules y se acerca de alguna manera a la idea desarrollada en la *Iliada* sobre el destino como impulsor de la historia. La misma portada de la primera edición del poema,

costeada por Antonio López, en aquel momento aún futuro marqués de Comillas, muestra la imagen de Hércules junto a su maza.

Estamos en plena *Renaixença*, momento en que se remodela la Finca Güell de Les Corts, denominada por Verdaguer como Villa Satalia en relación a la ciudad conocida por sus naranjos en Asia Menor. Un joven Gaudí se encarga del proyecto en el que es su primer trabajo para el matrimonio formado por Eusebio Güell e Isabel López, hija del mencionado Antonio López. La intervención del arquitecto, centrada especialmente en el cerramiento de la finca, de sus puertas de acceso y de parte de los jardines, delata la estrecha relación que le une a Verdaguer y la influencia de éste tanto en el propietario como en su facultativo respecto a la representación y presencia de Hércules y su undécimo trabajo, la recuperación de los frutos de oro. La imagen del semidiós domina la fuente que Gaudí diseña en el jardín, próxima a la casa, al tiempo que el jardín de las Hespérides se reproduce en la entrada norte de la finca, cerrada por una puerta de antimonio que presenta la cabeza de un dragón con las fauces abiertas. Si bien los naranjos que custodia se representan por medio de la plantación de frutales, Gaudí incorpora un arbusto sobre la pilastra que sostiene la puerta, aunque esta vez no se trata de un naranjo sino un rosal cuyas flores abiertas son las mismas que la rosa que se entrega en los Juegos Florales.

La otra gran fuente literaria de la antigüedad es la Biblia. Desde su compilación, el mundo occidental con la aceptación del cristianismo como religión oficial única, en el arte proliferan miles de escenas (pintadas, esculpidas, grabadas) cuyo destino habitual son los edificios religiosos y las propiedades particulares. Llegados a la época de la Ilustración, este repertorio religioso se mantiene en la arquitectura civil manteniendo su presencia en las fachadas de los edificios ya sea en una capillita de protectora advocación, sea como símbolo de identidad de la actividad de un gremio sin perder su protección, y en Barcelona no vuelven a crearse y colocarse imágenes religiosas en edificios públicos hasta la construcción del Palacio de Justicia, cuya puerta principal viene rematada por la presencia de Moisés portando las tablas de la ley, obra de Eusebi Arnau y Agustí Querol realizada entre 1897 y 1908, un tema que se repite en la puerta de acceso de la Facultad de Derecho de la mano de Josep M. Subirachs y que reproduce el ceramista Antoni Cumella. Al tratarse de una concepción informalista, el escultor determina reproducir el elemento más simbólico de la narración bíblica, las tablas de la ley, auténtica esencia de estos estudios universitarios. [Foto 1].

Debemos señalar que con destino civil a partir del siglo XIX no se vuelven a encargar más obras de temática religiosa que pertenezcan al Antiguo Testamento. Y estas reaparecen por un lado en una de las fuentes públicas del En-



Foto 1: Las *Tablas de la Ley*, relieve en cerámica sobre la puerta principal de acceso a la Facultad de Derecho de la Universitat de Barcelona.

sanche barcelonés y en una escultura abstracta de gran tamaño. Nos referimos a la *Fuente de Rut* realizada en 1949 por José M. Camps, y al enfrentamiento entre David y Goliat, tema que aparece en pleno período democrático con la construcción de las áreas de nueva centralidad y sus infraestructuras motivadas por la renovación urbana que experimenta Barcelona con motivo de los XXV Juegos Olímpicos. Antoni Llena es el autor del *David y Goliat* que se coloca en 1992 en el Parc de les Cascades como ejemplo de la regeneración por encima de la degradación, aunque su autor ofrezca de su obra una lectura social, uno de sus fantasmas públicos por cuanto la plancha que la cubre, cual sábana: «...de intimidades tendidas a los ojos de todos. Memoria lavada» es el recuerdo del desaparecido barrio de barracas del Somorrostro (Llena 1999:4). El otro David y Goliat de la ciudad lo realiza el neoyorquino Roy Shiffrin en 1988 destinado a la salida norte del túnel de la Rovira.

Partiendo de la idea bíblica de que la voluntad/verdad vence a la fuerza/falacia la obra es en realidad un homenaje a los miembros de aquellas Briga-

das Internacionales que llegan a España para combatir por el gobierno de la República en la contienda civil iniciada en 1936. Dos jóvenes periodistas, el británico George Orwell y el corresponsal norteamericano Ernest Hemingway, se encuentran entre los brigadistas que al regresar relatan en sendas novelas, *Homenaje a Cataluña* y *Por quién doblan las campanas*, el retrato de las experiencias vividas y sus observaciones pues Hemingway vive en directo el bombardeo de Madrid y la batalla del Ebro y Orwell, herido en el frente de Aragón y al que intentan asesinar en Barcelona tras unirse a las filas del POUM, narra la persecución de sus militantes manifestando su admiración por la revolución libertaria sorprendido por su gestión de los espacios urbanos, pues: «(...) viniendo directamente de Inglaterra, el aspecto de Barcelona resultaba sorprendente e irresistible. Por primera vez en mi vida me encontraba en una ciudad donde la clase trabajadora llevaba las riendas» (Orwell 1938:47). Para el hispanista Gabriel Jackson, *Homenaje a Cataluña* es un «ejemplo de análisis político brillante (...) no hay otra obra breve en la inmensa literatura sobre la Guerra Civil española que ilustre tan agudamente los dilemas políticos y filosóficos de la República en tiempos de guerra.» (Jackson 2003). Cada uno de los dos relatos constituye no sólo un claro y directo referente para este monumento sino que ambos resultan ineludibles para su comprensión así como de la guerra. [Foto 2].

Los reportajes contemporáneos tienen sus raíces en los textos de los cronistas y de los viajeros. Rafael de Amat, barón de Maldà, es el primer gran cronista de Barcelona. Por su condición social frecuente cuantos actos sociales importantes se celebran, escribiendo en un diario no sólo sus impresiones sino también detalles importantes como la enumeración de los asistentes o las características de casas y jardines. En estas descriptivas crónicas conocidas como el *Calaix de Sastre* hemos encontrado datos de importancia en cuanto a autorías, fechas de colocación de obras e incluso contratistas. Desde junio de 1802 escribe con detalle la remodelación del paseo de la Explanada y la instalación de fuentes con motivo de la visita real a Barcelona de este año, unas obras que se sufragan gracias a la: «beneficencia de los pudientes naturales» (Balaguer 1865:530). Durante la visita se inaugura oficialmente el paseo y con él las fuentes dedicadas a Hércules, Aretusa, Tritón y las Nereidas a las que el barón de Maldà califica de magníficas aunque de pocos escalones (Amat 1802: 12 julio). En la entrada del día 30 de agosto, dejando clara su preferencia por la *Fuente de Aretusa*, Amat la atribuye a Antoni Gurri, «arquitecto de Tarragona», al igual que afirma que también es el autor de la *Fuente de Hércules* cuando es obra de Salvador Gurri (Cid 1955:256). Si bien estudios posteriores afirman que la *Fuente de Aretusa* es de autor desconocido (García 1998:421), nosotros mantenemos la atribución



Foto 2: David y Goliat como la imagen que representa la lucha de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil.



Foto 3: La desaparecida Fuente de Aretusa en los jardines del paseo de la Explanada, atribuida por el barón de Maldá a los hermanos Gurri.

inicial de Amat a la espera de que vean la luz nuevos estudios sobre los artistas y arquitectos tarraconenses del período. [Foto 3].

Por su parte, los libros de viajeros tienen también su lugar destacado para las ciudades decimonónicas, sus arquitecturas, paseos, ornato y mobiliario urbano. Alexandre de Laborde llega a Madrid en 1800 como agregado cultural en la Embajada de Francia y pronto inicia un primer periplo de La Jonquera a Elche que publica desde 1806 junto a grabados ilustrativos de los cuales a Barcelona corresponden vistas desde Montjuïc, de los edificios más representativos como la Llotja o la catedral, y también el paseo de la Explanada (Laborde 1806:in folio). Son importantes sus impresiones por cuanto se trata de lo que hoy son monumentos nacionales y los grabados resultan esenciales por la precisión y fidelidad de las obras y espacios representados.

También Henry de Lazeu redacta las experiencias de sus viajes por Europa y en sus relatos introduce a los personajes que encuentra por el camino. Así y durante un viaje a Marsella por ferrocarril conoce al escultor que recibe el encargo de realizar en bronce el retrato de Fernando VII, artista conocido por Chardigny de Monge, y precisamente por la extensa descripción de la conversación que ambos mantienen (Lazeu 1840:54) hoy conocemos no sólo al autor sino



también al comitente pudiéndose reconstruir la historia de un monumento retirado en 1835 para llevarlo a París y que acaba en Sevilla. Un dibujo de Onofre Alsamora ofrece la imagen del monumento en el Pla de Palau.

Ficción o basada en hechos reales, la literatura ofrece temáticamente un amplio abanico de recursos que se utilizan para realizar obras destinadas a los espacios urbanos públicos. Las obras de teatro ofrecen unos iconos inmejorables con destino al Arte Público, así, de los personajes y escenas creadas por William Shakespeare, la muerte de Ofelia, recuperada en la pintura por John Everett Millais en 1851, es una tema al que recurre de nuevo Antonio López en 1964 si bien marca distancias con la pintura de Millais. López nos presenta la imagen femenina flotando sobre el agua tendida de espaldas, evitando la locura que la conduce al suicidio, pues Ofelia descansa tranquila bajo el sol rodeada por un seto de ciprés, y más que identificar a una mujer ahogada se asemeja a alguien durmiendo tras darse un baño, una impresión que viene enfatizada por la base de la estatua que parece un colchón. [Foto 4].

La importancia que adquieren las representaciones teatrales en la vida cultural barcelonesa vuelve a quedar patente en el encargo que Josep Montserrat recibe para homenajear al escritor Àngel Guimerà. Aquí el escultor de nuevo va a buscar el personaje principal y más representativo de la obra cumbre y más representada de Guimerà, *Terra Baixa* estrenada en 1896. Montserrat se inspira en la interpretación que el actor Enric Borràs hace del protagonista para realizar *Manelic* (1909) un encargo promovido desde la prensa y costeadado por suscripción popular.

Al ejecutar la *Fuente del Efebo* en la que una niña con una palangana y una esponja trata de lavar la que cree es suciedad de la cara de un negrito, Àngel Tarrach retoma la idea principal del drama *Llibertat* de 1898 en el que Santiago Rusiñol trata el problema de la adaptación racial a través de un chiquillo negro que ha de vivir en pueblo de la costa trasladado desde las Antillas por un indiano (Grandas 2008:34-35).

También presente en el Arte Público, el campo de la novela igualmente ofrece los iconos más singularizados de sus obras. Por una parte tenemos a Teresa, el gran arquetipo de la belleza del *Noucentisme* definido por Eugeni d'Ors en *La Ben Plantada*. Como solución a la estatua que lleva el mismo nombre colocada en el Turó Park desde 1961, Eloïsa Cerdan opta por presentarnos a Teresa erguida, la cabeza ligeramente alzada y mirando de frente con cierta dosis de ingenuidad fruto de su pureza.

Muy contraria a esta plácida imagen es la que Xavier Medina-Campeny otorga en 1984 al homenajear *La Plaça del Diamant*, la exitosa novela escrita

en 1962 por Mercè Rodoreda en la que narra la resignación de Natalia ante la determinación de su esposo, una situación que cambia radicalmente con la llegada de la guerra cuando la protagonista se rebela y abandona el apelativo de «Colometa» para demostrar una personalidad y carácter propios. La lucha y la entereza de Natalia rompiendo con el mundo que la hacen vivir es la imagen que representa Medina-Campeny en su obra, una mujer que para recuperar su identidad atraviesa una plancha de acero corten.

La popularidad de algunos cuentos infantiles es asimismo un buen *leit-motif* durante la dictadura tanto para realizar nuevos homenajes como para ornar las fuentes públicas que se instalan por la ciudad en su crecimiento y expansión. Una popularidad que aumenta con la proyección de películas de dibujos animados que niños y adultos aplauden generacionalmente y que no suponen un peligro ni para la moralidad ni la ideología imperante a pesar de la manifiesta crueldad de escenas como la muerte de una madre o el odio de una madrastra. Nos referimos a las producciones *Bambi* y *Blancanieves* de la factoría Disney. El mundo de los animales lo recoge con su quehacer académico Núria Tortras quien en 1969 realiza un grupo escultórico que forma el homenaje a Walt Disney en el Zoo de Barcelona. Si bien para Tortras el modelo es la película *Bambi*, basada en la novela *Bambi, una vida en el bosque* escrita en 1923 por Felix Salten, la escultora se aleja del popular cervatillo para representar a gacelas y antílopes en movimiento, sin embargo, el imaginario colectivo no acierta a distinguirlos y sigue percibiendo que se trata de ciervos o bambis.

También basada en el cuento de Charles Perrault (Perrault 1697) recogido después por los Hermanos Grimm en 1812 (Grimm 1859) y llevada al cine por Disney en 1937 y a la que después se suman títulos como *Cenicienta* o *La bella durmiente*, *Blancanieves* es el tema de la fuente homónima de 1947 hecha por José Manuel Benedicto. En ella la princesita se nos presenta vestida con las mangas abullonadas, cuello muy alzado por la espalda y luciendo melenita recogida con una cinta y un lazo, exactamente igual que en la película dejando para la imaginación del ciudadano su paseo por el bosque rodeada por animales que juegan con ella [Foto 5].

Charles Perrault también incorpora entre la recopilación de cuentos de tradición oral el de Caperucita roja y el lobo que de nuevo recuperan los Hermanos Grimm, oriundos de Hanau, Hesse, en su intento de difundir las raíces de su país, ofreciendo una versión de su único cuento alemán menos erótica, más adecuada para niños tratando de desdramatizarla al darle un final feliz, que es la que hoy todavía se explica. Esta imagen de una niña con su cesta, vestida con delantal y capucha, junto a un lobo al que acaricia inocentemente es la que representa el escultor Josep Tenas al realizar en 1921 el encargo de la Comisión de Ensanche de una fuente



Foto 4: La imagen de Ofelia ahogada sobre una lámina de agua de los Jardins de la Villa Cecília.

pública para colocar junto a la plaza de Tetuán. No dejan de ser imágenes colectivas tratadas de una forma amable, simpática y agradable que carecen de connotaciones ideológicas y que se identifican plenamente con la tradición y la cultura popular, de ahí su presencia permanente y atemporal en el espacio público.

La ruptura con la tradicional figuración y con los preceptos impuestos desde las academias de arte suponen, ya en el siglo XX, la desaparición de las alegorías al ser estas una representación simbólica de ideas por medio de figuras de semejanza humana y acompañadas de los correspondientes atributos. Un claro ejemplo de la desaparición de la alegoría se da con el grupo escultórico *L'Empordà*, obra de Ernest Maragall que se coloca el año 1961 en los Jardins de Salvador Espriu y que en realidad es un homenaje a la figura de su padre, el poeta Joan Maragall quien, tras los graves sucesos de la Semana Trágica, publica el poema *Oda Nova a Barcelona* con el que refleja el amor que siente por la ciudad, sus defectos y sus virtudes, que define en los versos finales: *Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra! / Barcelona nostra! la gran encisera!* (Maragall 1909).

Ya en la primera década del siglo actual, el programa municipal de recuperación de paredes medianeras opta por presentar un proyecto en el que los diseños arquitectónicos están directamente relacionados con figuras y obras literarias contemporáneas. Así, el artista Perejaume se encarga de la medianera dedicada a Joan Brossa, reconocido autor de poemas visuales como el que realiza junto al Velódromo de Horta, *Poema visual transitable en tres tiempos*, en 1984.

Atendiéndonos a la misma definición de lo que es un caligrama, un poema, palabra o frase que formará una figura símbolo de lo anterior en la que prevalece una caligrafía, tipografía o texto que se configura de forma tal que crea una imagen visual que resume el contenido. Bajo este concepto se desarrollan distintos caligramas, siendo Josep Maria Junoy uno de los primeros en trabajarlo junto a Joan Salvat Papasseit o Carlos Sindreu hasta llegar a Joan Brossa. Todos estos nombres junto a algunos de sus caligramas se aglutinan en el desarrollo del tratamiento artístico literario de algunas paredes medianeras de Barcelona, de entre las cuales destacamos por su concepción y ejecución la medianera *Art poètica i Camí de la A a la Z* realizada en 2007 con caligramas de Junoy (1916) y Joan Brossa (1997); la medianera dedicada a Franz Platko, con un caligrama de Carlos Sindreu (1928) también del mismo año, y la medianera de las hormigas, en la que se lee: «Camí del sol —per les rutes amigues— unes formigues», extraído de *Les Formigues*, de Joan Salvat-Papasseit (1921) publicado en *L'Irradiador*.

El programa incluye asimismo una medianera dedicada al cuento «El principio de la Saviesa» escrito por Pere Calders y publicado dentro de *Cròniques de la veritat oculta*, donde el protagonista ve cómo la gente accede a su jardín por



Foto 5: La Fuente de Blancanieves, icono de un cuento recogido por Perrault y los Hermanos Grimm trasladado al mundo del cine en 1937.

ser este privado y opulento, y alguien deja en él una mano. Muchos son los que acuden al anunciarse que se ha encontrado un objeto y variados son los que se dice que se han perdido. De ahí nace la idea del proyecto para esta medianera, denominada de los objetos que en aparente colocación arbitraria se encuentran en ella.

Dos medianeras, llamadas del Bestiari, situadas en calles muy próximas entre sí, presentan parte del animalario que, con su habitual ironía y sarcasmo, trabaja Pere Quart (pseudónimo de Joan Oliver) en el poemario *Bestiari*, ilustrado por el dibujante Xavier Nogués en 1937. Sus ilustraciones de la tortuga, el pavo real, el ciervo se reproducen grabadas en planchas que se adosan a la pared medianera al igual que letras recortadas reproducen parte de los versos que se les dedican en los poemas correspondientes, ofreciendo la personal interpretación de Pere Quart acerca de la conducta humana frente a la de los animales, una confrontación que recibe en 1936 el premio literario Joaquim Folguera.

Apartado aparte se merece la relación de los poetas con los jardines, un concepto muy británico que se inicia de la mano de Colen Campbell en Stourhead, propiedad de los Stourton que adquiere en 1717 Henry Hoare cuyos jardines, abiertos al público en la década de 1740, delatan la fuerte impresión que Campbell recibe durante su estancia en Italia de la arquitectura de Palladio y de los paisajes que observa, naciendo así los denominados Jardines de Poetas en los se trasladan recreaciones de paisajes pintados por Claude Lorrain y Nicolas Poussin quienes reproducen la belleza de los paisajes italianos con arquitecturas que llevan el sello de Palladio (Tavernor 1991). Seguidor inmediato es Alexander Pope cuando remodela su propiedad de Twickenham, a orillas del Támesis, en la que crea un jardín inglés de reminiscencias italianas con construcciones de corte palladiano. Pero Pope va mucho más allá cuando genera un sistema de referencias visuales que unen puntos concretos, estableciendo una intensa relación entre ellos siempre con buscadas connotaciones de estética paisajística llena de poesía. Su ejemplo, continuado por William Gilpin y después Payne Knight, determina que en estos jardines de poetas sean fundamentales las secuencias visuales entendidas como obras de arte en el sentido de las cualidades pictóricas y pintorescas del paisaje, algo que mucho más tarde, en 1888, Vincent van Gogh recupera en *The Poet's Garden*, hoy en el Art Institute of Chicago.

De alguna manera Forestier traslada estos paradigmas del jardín pintoresco al proyectar el futuro parque de la Ciutadella barcelonés, aunque la arquitectura de sus visuales también está en función de los puntos cardinales y la astronomía. El parque, que también ostenta un lago artificial, y en el que hay jardines dentro del gran jardín, no tarda en ver cómo deviene un jardín ya no

de poetas sino literario, y ello se debe a Francesc Matheu, director de *La Il·lustració Catalana*, cuando encabeza en 1907 una suscripción pública para erigir un monumento a los ganadores de los Juegos Florales, colocándose así una serie formada por siete bustos cincelados por reconocidos escultores y situados sobre pedestales diseñados por renombrados arquitectos, destacando que en su colocación vuelven a generarse aquellas pintorescas visuales dieciochescas, eso sí, de menor alcance en longitud y sin establecer relación concreta entre obras escritas y entorno. Unas visuales que desaparecen en los Jardines del Poeta Eduardo Marquina, más conocido como Turó Parc, al crearse en el año 2001 un itinerario poético que incluye autores como Storni, Pavese, Whitman, Pessoa o García Lorca. Esta misma contemporaneidad también conlleva un cambio importante en la innovación sufrida por el concepto de monumento el siglo pasado cuando éste deja de representarse en la manera tradicional decimonónica al sustituir la figura por la escritura, es decir, el busto y su pedestal dejan su lugar a placas en las que se inscriben fragmentos escogidos de textos tanto en el sistema alfabético como en braille, sin perder en ninguno de ellos la estructura de versos original.

Entre el jardín de poetas y el jardín como obra de arte se conciben en la montaña de Montjuïc los jardines diseñados por Joaquim M. Casamor e inaugurados en 1970 que están dedicados a los poetas más representativos en lengua catalana: Joan Maragall, Miquel Costa Llobera, y Jacint Verdaguer. El primero de ellos se extiende frente a la fachada del Palacete Albéniz, embellecido por un conjunto de esculturas estratégicamente distribuidas, y de él os interesa destacar la construcción de un templete clasicista que aloja la estatua de Susana en el baño, una obra del francés Théophile Eugène Victor Barrau que el ayuntamiento adquiere de la Exposición de Bellas Artes celebrada en 1886 y de la que hay otro original en el Musée d'Orsay bajo del nombre de Suzanne.

Sin embargo, Casamor no despliega este abanico escultórico para los otros dos jardines temáticos donde cuenta con la colaboración inestimable del jardinero Joan Pañella. Mientras que los Maragall son jardines formados por una extensión de césped rodeada de bosque que permite la ornamentación escultórica, los otros dos jardines son en realidad museos de vegetación al aire libre o jardines botánicos. Así, los Jardines Mossèn Costa i Llobera están dedicados a los cactus y las plantas suculentas que en su mayoría ofrecen una gran resistencia climática, la misma resistencia que demuestra el pino al que Costa i Llobera canta, en 1875, en su poema *El pi de Formentor* que cuenta con una edición especial de 1976, en la que participa la Sala Gaspar, con portada de Joan Miró e ilustrada con cinco grabados (Lelong 2001:31). Junto a un pasillo mirador

frente al mar se encuentra el bronce de Ros i Bofarull titulado *L'Au dels temporals*, coincidente con las palabras que cierran el poema de Costa i Llobera. La vinculación con el poema se enfatiza con la colocación de la escultura, pues su situación frente al mar nos recuerda que tiene a sus pies el mar del mundo airado. [Foto 6].

Por su parte, en los Jardines Mossèn Cinto Verdaguer viven plantas acuáticas, bulbosas y rizomatosas por lo que en él se generan distintos paisajismos cromáticos en función de las estaciones y la época de floración. A fin de resaltar esta hermosa característica del paisajismo, también en 1970 se encarga a Ramon Sabí una obra que tenga estrecha relación con los jardines. Sabí concibe *La Noia dels lliris* basándose en un fragmento de la obra verdagueriana *Flors de Maria*, de «La Nadala» de 1902, la cual reza: *Bonita es la rosa / más lo es el ramo / más lo es el lirio / que florece todo el año* tal y como se recoge en la inscripción de la estatua y que concuerda perfectamente con los lirios acuosos que se encuentran en los jardines.

La estrecha relación que mantiene Verdaguer con Barcelona le conduce a fijarse en edificios, sus árboles y sus tradiciones. De ahí nace una serie de poemas y escritos de los que nos interesa destacar aquellos que están relacionados con dos árboles de memoria, el pino de la plaza del Pi y la encina del paseo de Gràcia.

Parece que ya en época de dominio romano se planta un pinar en la zona extramuros que ocupa la iglesia de Santa María del Pi y sus alrededores a fin de obtener piñones que forman parte de la alimentación de las tropas. En 1901, en el Ateneu de Barcelona se lee el poema «Santa María del Pi» que Verdaguer dedica al cardenal Casañas, en su día párroco de Santa María, como en su momento Costa Llobera escribe el citado *Pi de Formentor*. El poeta, vista la documentación parroquial, afirma la existencia de un pino en esta plaza desde el momento en que se levanta el conjunto religioso, narrando que un barquero acude a este pinar para hacerse con un buen tronco con el que construirse una nueva barca. Dos décadas después, las palabras *Oh pi novell que t'han plantat* inician la elegía dedicada al pino con la que Josep M. Casas nos recuerda la temporalidad de las especies vegetales (1924:73, 15) pues los árboles tienen su ciclo de vida y cuando muere un ejemplar otro ocupa su lugar. La leyenda popular *El gegant del Pi* da a entender que los ejemplares de pino son grandes y fuertes, pues durante la baja Edad Media tanto la parroquia como el Consell de Cent únicamente tienen un gigante y este es el del pino del que habla la leyenda y que recuerda todavía una canción infantil del mismo nombre cuya letra se recoge en la versión catalana de *El loto azul* de Hergé.





Foto 6: *L'au dels temporals* simboliza la convicción de resistencia que mosén Costa i Llobera atribuye en su poema al Pino de Formentor.

Un año después de la muerte de Verdaguer, *La Veu de Catalunya* publica el 10 de junio de 1903 su poema *L'Alzina del passeig de Gràcia*, el canto a un árbol que con su presencia nos recuerda la vegetación que cubre esta parte del llano de Barcelona antes de que la construcción del Ensanche y la nueva red viaria acabe con ellas y se sustituya con plátanos. Hija de la montañas, en palabras de Verdaguer, la encina resiste el envite inmobiliario permaneciendo en su lugar aunque el poeta advierte de que: «siempre serás una forastera».

Su tala en 1908 produce una fuerte conmoción ciudadana de la que se hace eco *La Esquella de la Torratxa* que reproduce el poema verdagueriano junto a una fotografía del árbol arrancado. Tanto este como el dedicado a Santa Maria del Pi, aparecen publicados en una recopilación comentada de textos del mosén poeta (Codina 2006:179-187, 359-364) y son objeto de estudio en su condición de árboles de memoria (Grandas 2005).

En este estudio, en el que obviamos todo monumento dedicado a un literato que reproduzca su imagen, ya sea un busto o de cuerpo entero, ofrecemos una lectura desde y para la literatura en su conexión con el Arte Público. John Hollander defiende que arte y literatura desarrollan desde hace más de dos

milenios gran variedad de relaciones y afirma que las: «Works of art are silent; poetry speaks its mind. Painting is mute poetry, poetry a speaking picture.» (Hollander 2001). Acordes con esta premisa, hemos planteado las obras literarias como las que nos hablan de las obras de Arte Público, las que nos permiten ahondar en su comprensión al tiempo que profundizar en su conocimiento no sólo conceptual sino también simbólico.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- AMAT, Rafael de, Barón de Maldà (1802), *Calaix de Sastre*, vol. XXV, Barcelona.
- BALAGUER, Víctor (1865), *Las calles de Barcelona*, vol. I, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero.
- BONNET, Corinne; JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette (1992), *Héraclès: d'une rive à l'autre de la Méditerranée: bilan et perspectives*, Bruselas-Roma: Institut Belge de Rome.
- BURKERT, Walter (1985), *Greek Religion*, Cambridge: Harvard University Press.
- CASAS DE MULLER, Josep M. (1924), «Petita Elegia de la plaça del Pi», *D'Ací i d'allà*, núm. 73.
- CID PRIEGO, Carlos (1955), «El arte barcelonés y las visitas reales de 1802», *Hispania*, T. XV, núm. LIX, p. 231-285.
- CODINA, Francesc, ed. (2006), *Jacint Verdaguer: Barcelona. Textos per a un llibre*, Vic: Eumo Editorial.
- DE LAZEU ILLAS, Henry (1840), *The Peninsular Historical, Romantic and Literary Magazine*, Londres: Charles Wood Printer.
- DUPIN, Jacques (2001), *Miró Engraver*, v. IV 1976-1983, París: Daniel Lelong.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Laura (1998), *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GRANDAS, Carme (2005), «Trees as Icons of Remembrance», en IV Waterfont of Art, Lisboa Public Art Observatory Symposium. Puede consultarse el siguiente enlace: [https://www.academia.edu/2710654/Trees\\_as\\_Icons\\_of\\_Remembrance](https://www.academia.edu/2710654/Trees_as_Icons_of_Remembrance).
- (2008), *Els indians i Barcelona. Ciutat i Arquitectura*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2012), *Presencia de los indios en Barcelona*, Barcelona: Àmbit Editorial.
- GRIMM, Jacob y WILHELM (1859), *Cuentos de la infancia y del hogar*, Göttingen: Verlag des Dieterichschen Buchhandlung.
- HOLLANDER, John (2001), «Speaking Pictures: Poetry Addressing Works of Art», en: <http://1.usa.gov/1rrJdD5> (consultado: octubre 2014). [www.bcn.cat/artpublic](http://www.bcn.cat/artpublic) (consultado octubre-noviembre 2014).
- JACKSON, Gabriel (2003), «Una breve obra maestra», Barcelona: *El País*, 26 de septiembre.
- LABORDE, Alexandre de (1806-20), *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, 4 vols., París: Pierre Didot, in folio.

- LENA, Antoni (1999), *Fantasmes públics i privats*, Barcelona: Galeria Toni Tàpies.
- MADOZ, Pascual (1846), *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid: Tipografía P. Madoz y L. Sagasti.
- MARAGALL, Joan (1909), «Oda a Barcelona», Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 1 de octubre.
- MARÍAS, Fernando (1996), *Teoría del Arte*, Madrid: Historia 16.
- PANOFSKY, Erwin (1946), *Papers*, Smithsonian's Archives of American Art.
- PERRAULT, Charles (1697), *Historias o Cuentos del pasado o los Cuentos de mi madre ganso*, París: Claude Barbin.
- RUCK, Carl A.; STAPLES, Danny (1994), *El mundo de la mitología clásica*, Durnham: Carolina Academic Press.
- STAFFORD, Emma. «Herakles between Gods and Heroes», in Bremmer, Jan; Erskine, Andrew (2010), *The Gods of Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- TAVERNOR, Robert (1991), *Palladio and Palladianism*, Londres: Thames & Hudson.
- VERDAGUER, Jacint (1908), «L'alzina del passeig de Gràcia», *L'Esquella de la Torratxa*, 2 de mayo.