



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma
de Barcelona

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

TESI DOCTORAL

L'ESCUPTOR PERE JOU (1891-1964).
BIOGRAFÍA ARTÍSTICA I CATÀLEG RAONAT

VOLUM I

PROGRAMA DE DOCTORAT: DOCTORAT EN HISTÒRIA DE L'ART

TESI QUE PRESENTA:
IGNASI DOMÈNECH I VIVES

DIRIGIDA PER:
DR. BONAVENTURA BASSEGODA I HUGAS

2015

L'ESCULTOR PERE JOU (1891-1964)

Biografia artística i catàleg raonat

Ignasi Domènech

VOLUM I

L'ESCUPTOR PERE JOU (1891-1964)

Biografia artística i catàleg raonat

VOLUM I

INTRODUCCIÓ	1
L'ESCUPTURA DE PERE JOU. ESTAT DE LA QUESTIÓ	5
AGRAÏMENTS	7
ABREVIATURES	7
TRAJECTÒRIA VITAL I ARTÍSTICA	9
1. ELS ANYS D'INFANTESA I PRIMERA JOVENTUT (1891-1914)	9
1.1. Primera formació escolar i artística	11
1.2. El jove aprenent a l'Hospital de Sant Pau	14
1.3. Els ensenyaments oficials	17
1.4. El soldat escultor	21
2. ELS INICIS DE L'ACTIVITAT PROFESSIONAL (1915-1920)	22
3. L'ASSOLIMENT DE L'ESTATUS D'ESCUPTOR (1921-1931)	26
3.1. La visita a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París el 1925	32
3.2. La Primera Exposició General d'Art Litúrgic	36
3.3. El retorn definitiu a Sitges	39
3.4. L'Associació d'Escultors	43
3.5. El concurs de la plaça de Catalunya	49

4. ELS ANYS DE LA CONSOLIDACIÓ (1931-1936)	54
4.1. La primera exposició individual	54
4.2. 1932-1936: uns anys prolífics	58
5. ELS ANYS DE LA GUERRA CIVIL	69
6. LA REPRESA (1939-1950)	72
6.1. L'inici de l'activitat docent: l'Escola Massana	73
6.2. La segona exposició individual	75
6.3. La fallida oposició a la càtedra de talla de fusta i pedra	76
6.4. La participació en la remodelació de l'abadia de Montserrat amb motiu de les festes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat l'any 1947	79
7. ELS ANYS DE MADURESA (1951-1964)	82
7.1. 1951: un any decisiu	82
7.2. La intervenció a Sant Joan de les Abadesses i l'Exposició del XXXV Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona el 1952	88
7.3. El retrobament d'unes obres segrestades	92
7.4. L'activitat dels darrers anys (1955-1964)	93
PERE JOU: FORMA I MATÈRIA	101
1. LA TÈCNICA	101
1.1. Escultura en materials per a la seriació	101
1.2. Escultura en talla	103
1.2.1. La talla de fusta i de materials minerals	103
1.2.2. Naturalesa i significat de la talla directa	106
1.2.3. La talla directa com un element de renovació expressiva	109
1.2.4. Els inicis del canvi	111

2. EL LENGUATGE	115
2.1. Arcaics i primitius	115
2.2. El cas de l'escultura catalana	119
2.3. La influència de l'art popular i la mirada a l'art medieval	122
2.4. La interpretació de Pere Jou	124
2.5. <i>L'art déco</i>	126
3. L'OBRA	131
3.1. Les primeres obres conservades	131
3.2. El retrat	133
3.3. La figura femenina	135
3.3.1. Les padrines i altres petites figures en terra cuita i fusta	135
3.3.2. La dansa	137
3.3.3. El nu	138
3.4. L'escultura aplicada a l'arquitectura	140
3.4.1. Frisos i capitells	140
3.4.1.1. Maricel	140
3.4.1.2. Els frisos del Casino Prado Suburense	151
3.4.2. Altres capitells i treballs aplicats a l'arquitectura (1921-1933)	153
3.4.3. Relleus decoratius i commemoratius	156
3.4.4. Les xemeneies	157
3.5. L'escultura religiosa	159
3.5.1. Imatgeria	159
3.5.2. Escultura funerària	169
3.6. Projectes d'escultura pública	171
3.7. Restauracions i restitucions	174

CONCLUSIONS 179

EXPOSICIONS 185

VOLUM II

CATÀLEG 197

BIBLIOGRAFIA 339

INTRODUCCIÓ

L'obra de Pere Jou ha començat a ser estudiada i valorada recentment. Com en altres casos d'escultors de la seva generació —Joan Borrell i Nicolau (1888-1951), Rafael Solanic (1895-1990) o Josep Dunyach (1886-1957)—, han estat els seus descendents els qui han fet els primers passos per recuperar el seu treball d'un cert oblit, redactant estudis monogràfics o bé encarregant-ne l'execució a altres persones.¹ En el cas de Pere Jou, l'organització d'una mostra retrospectiva per la seva família l'any 1973 va ser el primer pas per reivindicar la figura de l'escultor. Anys després, el seu nét David va escriure una monografia sobre el seu avi dins la col·lecció d'edicions del Grup d'Estudis Sitgetans.²

El present estudi té el seu origen en una tercera acció creada en aquest cas pel Consorci del Patrimoni de Sitges, entitat gestora dels museus i del patrimoni de la vila del Garraf, que dins les seves activitats de l'any 2011 programà una exposició monogràfica de l'escultor. En aquesta ocasió es publicà un petit catàleg en el qual s'incorporava un primer assaig de catalogació de l'obra de Jou.³ Aleshores ja plantejàrem el catàleg com quelcom provisional, esperant que la difusió de la mostra i la publicació fessin aflorar més obres de l'autor.

L'exposició i el catàleg van tenir el ressò desitjat i des d'aquell moment vàrem tenir notícies de noves obres conservades, per la qual cosa seguïrem treballant en la recerca de la figura i l'obra de l'escultor. El resultat és aquest estudi que s'estructura en tres parts: una biografia artística, l'anàlisi de la seva obra i el catàleg raonat de la seva producció. La primera part presenta la biografia de l'artista no solament en relació amb la seva evolució vital i artística, sinó també amb la seva fortuna crítica. La segona part, que hem titulat «Pere Jou. Forma i matèria», estudia la seva obra des de les vessants tècnica i de creació del llenguatge i analitza cadascuna de les seves manifestacions: el retrat, la figura femenina, l'obra aplicada a l'arquitectura, l'escultura religiosa i les restauracions i restitucions. Finalment, el catàleg raonat presenta una descripció de tota la seva obra, mitjançant les fitxes tècniques corresponents i altres informacions sobre les exposicions on va ser presentada i la seva bibliografia. En alguns casos hem pogut afegir informacions extretes dels llibres de comptes de l'artista o bé recollir afegir informacions extretes dels llibres de comptes de l'artista o bé dels seus propietaris o comitents.

-
1. Vegeu Enric MORERA (2013), *Joan Borrell i Nicolau, escultor: catàleg raonat de l'obra*, La Pobla de Segur i Tremp, Comú de Particular de La Pobla de Segur i Garsineu; Lulú MARTORELL I SOLANIC (2014), *Sobre Rafael Solanic. Un escultor, una biografia*, Barcelona, Roser Solanic Serra; Maria Isabel MARÍN (2014), *Josep Dunyach. L'escultor i el seu temps*, Barcelona, MEAM.
 2. «Exposició Homenatge a Pere Jou. Patrocinada per l'Illm. Ajuntament de Sitges. Palau Maricel del 19 al 30 d'agost de 1973», fulletó, Imp. L'Eco; David JOU MIRABENT (1991), *L'escultor Pere Jou*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans.
 3. Ignasi DOMÈNECH (2011), *Pere Jou, escultor*, Sitges, Ajuntament de Sitges, Consorci de Patrimoni de Sitges i Diputació de Barcelona.

A més d'un augment significatiu de les obres catalogades (el catàleg de l'any 2011 en presentava due-cents seixanta-set i l'actual quatre-cents divuit) aquest estudi amplia els coneixements de diversos aspectes de la biografia de Pere Jou, des dels seus anys de formació fins a la seva maduresa. La recerca en aquest camp ha estat fonamental per entendre el desenvolupament de la seva obra, de manera especial el període de formació, en el qual hem pogut veure que els anys que passà a l'Ateneu Obrer de Gràcia, abans d'entrar a l'Escola de Belles Arts i Oficis Artístics de Barcelona, foren fonamentals. En aquest àmbit hem pogut comprovar alguna notícia inèdita de la biografia del qui va ser el seu professor i després amic, Pau Gargallo (1881-1934), del qual hem pogut constatar que fou professor a l'Ateneu de Gràcia. Aquesta notícia no és recollida pels biògrafs de Gargallo, que únicament assenyalen la seva tasca com a professor d'escultura i de repujat a l'Escola d'Oficis d'Art de la Mancomunitat, entre els anys 1921 i 1924, i com a professor d'escultura a l'Escola Superior de Belles Oficis entre el i el 1922 i també fins 1924, quan la signatura d'un escrit col·lectiu publicat al diari *La Publicitat* en solidaritat amb el professor Georges Dwelshauvers, expulsat per motius polítics en el context de la dictadura de Primo de Rivera, provocà el seu acomiadament, i poc després les escoles foren desmantellades.⁴

També hem resseguit la seva recepció crítica, bàsicament a partir de les exposicions col·lectives en què va participar i les exposicions individuals. En aquest àmbit també hem pogut ampliar la llista d'exposicions de les quals hem seguit el rastre en diaris i revistes de l'època.

Hem treballat també amb la documentació conservada en el seu estudi a Sitges, material que hem citat sempre com a provinent de l'Arxiu Jou. Aquesta definició probablement no és molt exacta, ja que els papers conservats no estan classificats i documentats com ho estarien en un arxiu, si bé és cert que la família, molt especialment el seu fill David i el seu nét Lluís, ha realitzat una tasca important en aquest sentit en els darrers anys.

Aquesta documentació està formada pels llibres de comptes, que contenen informació força discontinua datada entre l'any 1921 i l'any 1964, alguns retalls de premsa i alguns catàlegs i poca correspondència, així com alguns documents que abracen una cronologia que va des dels anys de formació escolar fins a la maduresa. Hi ha també un document interessant format per dotze fulls mecanografiats a manera de breu biografia redactada a partir del recull dels records de la seva vídua, document que va ser escrit probablement poc abans de la seva mort, l'any 1988. Si bé és cert que el document és molt incomplet, les notícies que s'hi recullen ens ajuden a perfilar la personalitat de l'escultor: Jou era un home senzill i familiar, amb un fi sentit de l'humor i poc donat a l'autocomplaença. Malgrat que la família ha fet l'esforç de conservar el seu taller, amb alguns

4. Rafael ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ (2004), *Pablo Gargallo*, València, IVAM, p. 350; Maria Dolores JIMÉNEZ-BLANCO (2012), *Pablo Gargallo*, Madrid, MAPFRE, p. 100.

dels seus projectes i diverses obres de les quals no volgué desprendre's, l'escultor no fou gens sistemàtic a l'hora de guardar documents referents a la seva vida o el seu treball. Hem d'entendre aquest fet com quelcom normal en una persona que, si bé sentí un gran respecte per la seva feina, mai cregué que fos important guardar la documentació que se'n despenia, com catàlegs, crítiques, correspondència i altres elements que fessin referència a la seva biografia. També es conserven diversos àlbums amb fotografies de les obres i de la vida familiar, les quals en molts casos han estat determinants per poder assignar la cronologia a diverses obres.

Per arribar a conèixer el treball de l'escultor hem buidat monografies, catàlegs, diaris, revistes, opuscles i informació d'arxiu, especialment de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, l'Arxiu Històric de Barcelona, l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, l'Arxiu Històric de Gràcia i l'Arxiu Històric de Sitges. Com hem comentat, han estat molt valuoses les notícies aportades per la família i per altres persones que el conegueren.

Finalment, cal aclarir que no hem inclòs els dibuixos dins l'obra completa de l'escultor. Malgrat que Pere Jou donà molta importància a la pràctica del dibuix i que en comptades ocasions exposà dibuixos al costat de les seves escultures, entenem que aquesta disciplina era una eina d'assaig, més que no pas una obra definitiva. En aquest cas, hauríem de mencionar separadament els dibuixos que realitzà imitant l'aspecte dels gravats en boix, sempre relacionats amb temes i paisatges sitgetans, i que publicà en petits opuscles o programes de festivitats populars.



(fig. 1) Pere Jou. Nu femení. Llapis sanguina i pastel (1912). Col·lecció Jou (Sitges)



(fig. 2) Pere Jou. Santa Maria del Vinyet. Dibuix a tinta imitant un gravat de boix (cap a 1940). Col·lecció Jou (Sitges)

L'ESCUPTURA DE PERE JOU. ESTAT DE LA QUESTIÓ

Com ja hem dit, els primers estudis monogràfics de l'obra de l'escultor foren redactats pel seu nét, David Jou Mirabent. Anteriorment a la monografia *L'escultor Pere Jou*, del 1991, Jou Mirabent va escriure un article que duia el mateix títol per a la revista *Miscel·lània Penedesenca*,⁵ article que d'alguna manera fou el germen de la monografia posterior i representà un primer assaig de sistematització de l'obra. David Jou escrigué la primera biografia en gran part a partir de la informació que recordava la vídua de l'escultor, Antònia Andreu, que encara vivia en aquells moments, i dels documents que conservava la família. L'autor, que ordí un primer recorregut cronològic per la producció de Jou, situava l'obra del seu avi dins la geografia artística de l'escultura noucentista i dins l'òrbita dels seguidors de Maillol, i en la monografia del 1991 presentava un conjunt de quaranta-set obres.

Des de molt abans de la mort de l'escultor i fins l'any 1978, en què aparegué l'article esmentat, l'obra de Pere Jou obtingué un discret record per part de l'artigrafia catalana. L'any 1957 Alexandre Cirici, en el seu estudi titulat *L'escultura catalana*, situava l'obra de Jou (al qual designava com «el tallista de pedra de rudesia asteca») dins el capítol «Segona generació mediterraneanista», generació en la qual incloïa el grup d'escultors format per Enric Casanovas, Esteve Monegal, Borrell i Nicolau, Julio Antonio, Joan Rebull, Josep Granyer i Apelles Fenosa.⁶

L'any 1972 Enric Jardí situava Jou, en el volum *L'art català contemporani*, dins el context de l'escultura noucentista i anomenava Maillol, Clarà i Casanovas com els grans renovadors, darrere dels quals citava la resta d'escultors, «també molt destacats en el panorama de l'estètica noucentista, però d'un valor intrínsec inferior». Dins aquest grup situava Manolo Hugué (1872-1945), Joaquim Claret (1869-1965) i Pere Jou, entre d'altres. Per a Jardí, Pere Jou era un escultor que «sabé conferir al seu art un estil arcaïtzant el dels relleus dels capitells romànics i que ha estat molt adient per ésser aplicat a l'ornamentació arquitectònica, com les figures que esculpí per als finestrals de l'edifici Maricel de Sitges» i, finalment, citava la seva obra *Simó pescador* com a exemple del seu acusat sentit del volum.⁷ En el mateix llibre, Alexandre Cirici, en analitzar els mateixos conceptes desenvolupats en el capítol d'Enric Jardí, entre els anys 1948 i 1971, no parlava de l'escultor.

Josep M. Infesta, en el seu llibre *Un siglo de escultura catalana*, editat l'any 1974, esmenta Pere Jou dins el capítol «Escultura actual», posterior al dedicat als escultors del corrent mediterraneanista, que, segons Infesta, foren Maillol, Casanovas, Clarà, Hugué, Dunyach i Gargallo. El capítol de-

5. David JOU MIRABENT (1978), «L'escultor Pere Jou», *Miscel·lània Penedesenca* (Institut d'Estudis Penedesencs), núm. 1, p. 45-63.

6. Alexandre CIRICI (1957), *L'escultura catalana*, Palma de Mallorca, Moll, p. 169-171.

7. Enric JARDÍ (1972), «Escultura, pintura, gravat, dibuix. L'ensenyament, els grups. La crítica (1911-1947)», a Enric JARDÍ (dir.), *L'art català contemporani*, Barcelona, Proa, p. 105-111.

dicat a Pere Jou, compost, com la resta del llibre, de fragments de crítiques o notes biogràfiques extretes dels texts de diversos autors, aporta com a novetat una llista d'obres donada per la vídua de l'escultor. Aquesta llista, però, únicament presenta el títol de les escultures. També com a element diferenciador, l'article dedicat a Jou incloïa una entrevista amb la seva vídua, que aportava una aproximació humana al personatge.⁸

Francesc Miralles, en el volum vuitè de la *Història de l'art català*, de l'any 1983, cita l'escultor quan parla de l'Agrupació d'Artistes Catalans, l'Associació d'Escultors o l'associació Amics de l'Art litúrgic, però són cites d'ofici, ja que no parla en cap moment de la seva obra.⁹

L'estudi més recent sobre l'escultor fou el que va aparèixer en el catàleg de l'exposició feta a Sitges l'any 2011, esmentada abans. En el text que precedia el catàleg de les obres exposades i l'assaig d'un primer catàleg raonat, es presentava una biografia de l'artista sense fer gaire esment de la seva fortuna crítica i com ja hem dit, el catàleg de l'obra recollia dues-centes seixanta-set escultures.

8. J. M. INFIESTA (1974), *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, p. 244-251.

9. Francesc MIRALLES (1983). *Història de l'art català*, vol. VIII, *L'època de les avantguardes. 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, p. 32, 72, 120 i 198.

AGRAÏMENTS

Aquest estudi no s'hauria pogut realitzar sense la col·laboració dels familiars de l'artista. Ens hem de referir molt especialment als seus fills, Vinyet i David, amb els quals hem pogut parlar llargament i les informacions dels quals han aportat en molts moments notícies valuoses, i també al seu nét, Lluís Jou Mirabent, qui té especial cura de mantenir el taller i la documentació de l'escultor i el qual també ens ha aportat molta informació. Així mateix, hem d'agrair la col·laboració dels familiars de Jou dispersos per Colòmbia, el Canadà i Dinamarca, que ens han ajudat a obtenir informació i imatges de les obres que conserven.

Per altra banda, també volem agrair la complicitat d'Antoni Sella, director gerent del Consorci del Patrimoni de Sitges l'any 2011, en apostar per la realització de l'exposició monogràfica sobre Pere Jou, que ja hem dit que fou l'origen d'aquest treball. Tampoc podem oblidar la col·laboració en tot moment del Dr. Bonaventura Bassegoda que ha dirigit aquesta investigació.

No voldríem oblidar finalment la inestimable ajuda de moltes persones que ens han aportat i confirmat diverses informacions al voltant del personatge i la seva obra: Josep Maria Cadena, Carme Camps, Sergio Fuentes, Javier Lentini, Josep Lluís Martín, Vinyet Panyella, Susanna Portell, Eduard Vallès, Alberto Velasco i tots els qui han col·laborat facilitant-nos l'accés a les obres que conserven en les seves col·leccions o bé en museus o esglésies del país.

ABREVIATURES

Per tal de citar les obres de l'escultor dins el text hem emprat l'abreviatura PJ (Pere Jou) davant del número de l'obra del catàleg.

IAAH Institut Amatller d'Art Hispànic

AFB Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AHCB Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHG Arxiu Històric de Gràcia

AHS Arxiu Històric de Sitges

AHSCP Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau

TRAJECTÒRIA VITAL I ARTÍSTICA

1. ELS ANYS D'INFANTESA I PRIMERA JOVENTUT (1891-1914)

Pere Jou i Francisco va néixer el 3 de novembre de 1891 al número 38 del carrer del Progrés de la llavors vila de Gràcia, al pla de Barcelona. Fill de Carles Jou i Torres i d'Antònia Francisco i Josepa, rebé el baptisme el 15 de novembre a la parròquia de Sant Joan de Gràcia. Actuaren com a padrins Pere Ventura i Puig (segon marit de la seva tia Maria) i Antònia Senabra i Sevidó, dona del seu oncle Lluç, segons el que consta en el certificat de bateig que es conserva a l'Arxiu Jou.

El seu pare exercia l'ofici de guarnicioner, que havia après del seu avi, i quan aquest va morir, muntà diferents petites empreses: Jou i Tineo (situada al número 35 del carrer del Torrent de l'Olla, tal com consta en una targeta conservada a l'Arxiu Jou de Sitges), Jou i Carcassona i, finalment, amb el seu germà Lluç, Jou i Jou. Totes foren societats en comandita i totes feren fallida, la qual cosa obligà Carles Jou a treballar com a simple obrer. Únicament durant la Primera Guerra Mundial, entre els anys 1915 i 1918, s'establí pel seu compte fent carteres de cuir per als soldats francesos, feina en la qual col·laborà tota la família.

Durant els anys d'infantesa de l'escultor, la família Jou Francisco féu nombrosos canvis de domicili, sempre de lloguer: Progrés 38, Riera de Sant Miquel 31, Sant Rafael 18, Torrent de l'Olla 35 i Progrés 4. La seva infància i la primera joventut transcorregueren en un ambient de certa precarietat econòmica a causa de les dificultats amb què es trobà el seu pare en les diverses empreses que muntà, dedicades al treball del cuir per a guarnicions de cavalls, corretges de transmissió de maquinària, objectes de pell dedicats a la indústria i bosses i carteres per a diferents usos.

El matrimoni Jou tingué un segon fill, Francesc (1897-1985), amb qui l'escultor tingué una gran complicitat al llarg de tota la vida. La relació entre els dos germans anà més enllà dels estrictes llaços familiars. Els dos compartiren la pràctica de l'art i múltiples aficions, com els viatges arreu d'Europa i Espanya, els quals obriren els horitzons culturals i socials de l'escultor. Junts freqüentaren alguns cenacles culturals i de formació artística. Francesc Jou fou un bon dibuixant litògraf, tasca a la qual es dedicà des de la seva joventut. Com el seu germà Pere, va estudiar a l'Ateneu Obrer de Gràcia (1905-1907) i posteriorment a la Llotja (1919). Treballà per a diverses firmes litogràfiques a Barcelona abans de marxar a treballar a Gènova, on visqué entre els anys 1920 i 1922 i des d'on va fer diversos viatges per Itàlia i Alemanya. De Gènova es traslladà a treballar a París. Allí coincidí amb els seus cosins Lluís i Ramon Jou i Senabre, que llavors vivien, com va fer ell, a Montparnasse.

Francesc Jou visqué a París fins l'any 1926, quan tornà a Barcelona per donar suport a la seva mare després de la mort del seu pare, esdevinguda aquell mateix any. Entre el 1927 i el 1936

il·lustrà programes de mà, quaderns pedagògics i revistes, presentà obres en algunes exposicions col·lectives i també es dedicà al cant. A París sovintejava les tertúlies, especialment a *La Rotonde*, on acudien el pintor Pere Daura (1896-1976), el llavors estudiant d'arquitectura Ramon Sastre (1896-1988) i Francesc Duran i Reynals (1899-1958), estudiant de medicina, tertúlia a la qual sovint s'afegien el pintor Joaquim Torres Garcia (1874-1959), Pau Gargallo (1881-1934), Josep Pla (1897-1981) i Joan Miró (1893-1993). Pere Jou participà a les tertúlies de *La Rotonde* en els tres viatges que va fer a París en aquell temps.

Curiosament, a la família Jou, dins de la generació de l'escultor i el seu germà, aparegueren uns altres dos germans que es dedicaren professionalment al món de l'art: el cosins de l'escultor, Lluís i Ramon Jou Senabre. Lluís Jou Senabre (1882-1968) fou un gravador i dibuixant que desenvolupà la seva carrera a França. Ingressà com a aprenent d'impressor a l'Escola de Belles Arts de La Llotja de Barcelona mentre hi cursava estudis. Especialitzat en l'edició de llibres de bibliòfil, anà a París i, després de moltes privacions, obtingué un primer encàrrec important: il·lustrar l'obra d'Anatole France *Les opinions de Jérôme Coignard*, feina que li va reportar un gran èxit de crítica. El seu treball influí poderosament en el ressorgiment del gravat al boix, que romania oblidat després del descobriment de les tècniques modernes d'impressió. Va tenir durant molts anys una impremta a París on realitzà gran part dels seus treballs. El 1942 traslladà la impremta a la localitat de Baus de Provença. Es calcula que sortiren de les seves mans un centenar d'obres, algunes enterament, ja que feia des dels dibuixos fins als últims tipus.¹⁰ Entre les més notables cal citar les edicions de *Le prince*, de Maquiavel (1916), *Sonnets pour Hélène*, de Ronsard, *L'Evangile selon Saint Mathieu* (1928) i, sobretot, el monumental *Don Quichotte de la Mancha*, amb nou-centes xilografies, realitzat el 1950 per a l'editorial Kramer, de París, obra que, junt amb l'edició de les obres de Rabelais, amb de sis-centes xilografies, constitueix el zenit del seu art. El recull de la seva obra es pot veure a la seva fundació, ubicada a l'Hôtel Jean de Brion, a les Baux de Provence.

Ramon Jou Senabre (1893-1978), germà de Lluís, fou dibuixant i pintor, i des de la seva joventut signà com a Senabra o *Sanabre*. Estudià a l'Escola de Llotja i ben aviat començà a col·laborar en diverses publicacions barcelonines. També s'instal·là uns anys a París. A través de les memòries de Lola Anglada¹¹ (1896-1984), podem veure com Ramon Jou estigué estretament involucrat al món intel·lectual del París d'entreguerres i com feu de mentor d'Anglada en les seves estades a la ciutat francesa, introduint-la en els cenacles de Montmartre. Tanmateix Lola Anglada, mantingué una bona amistat amb Pere Jou i sobretot amb la seva esposa, Antònia Andreu, com es pot veure en les diverses cartes i felicitacions que li envià la dibuixant i que es conserven en l'Arxiu Jou de Sitges.

10. Vegeu P. SEGHERS, *Louis Jou architecte du livre et des Baux*, Les Baux-en-Provence, Madame Jou, 1988; André FEUILLE, *Louis Jou: bibliographie*, Bordeus, Société des Bibliophiles, 1984.

11. Rius Vernet, Núria i Sanz Coll, Teresa. *Lola Anglada. Memòries 1892-1984*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 2015.

La relació entre els cosins Jou es mantingué viva al llarg dels anys. Pere Jou visità diverses vegades el seu cosí Lluís a París, i aquest li obrí les portes a les activitats que es vivien als cenacles dels artistes i intel·lectuals catalans que residien a la capital francesa. Aquesta relació, com la que mantingué amb el seu cosí Ramon, li aportaren a Barcelona i a París una important font d'informació de l'actualitat del món de l'art.

1.1. Primera formació escolar i artística

Pere Jou rebé la formació primària a l'escola de les Missioneres Filles de l'Immaculat Cor de Maria, a Gràcia. Sabem que hi assistí els cursos 1900-1901 i 1901-1902, ja que conservem els certificats de notes, que ens mostren un alumne aplicat en els que foren els darrers anys de la seva formació escolar. L'arxiu de la família conserva un diploma «A la aplicación y al mérito» de la mateixa escola, signat el 13 d'agost de 1902. El diploma certifica les qualificacions rebudes aquell curs pel jove Pere, amb la nota d'excel·lent en els exàmens finals. Encara que aquest és l'únic rastre de la seva formació primària, sabem també que la seva vocació escultòrica començà ben aviat, tal com ens demostra la seva participació a la Fira de Santa Llúcia el Nadal del 1901, quan tot just tenia deu anys, amb un conjunt de figures de pessebre fetes amb fang i que obtingueren una molt bona acollida.

Un cop acabada la seva formació escolar, l'octubre del 1903, abans de complir els dotze anys, inicià els cursos nocturns d'escultura a l'Ateneu Obrer de Gràcia, estudis que compaginava amb la feina d'aprenent en un taller de fusteria i ebenisteria. Pere Jou es convertí en poc temps en un bon professional d'aquests oficis, que en alguns períodes de la seva vida combinà amb la feina d'escultor. Fins als anys trenta treballà ocasionalment en la talla de marcs i cornucòpies. No cal dir que l'aprenentatge de l'ofici d'ebenista li atorgà la possibilitat d'emprar la talla de fusta en diferents obres escultòriques i de combinar la seva feina d'escultor amb la d'ebenista, com succeí en diverses restauracions d'escultura de fusta que realitzà al llarg de la seva vida.

L'assistència als cursos nocturns de l'Ateneu Obrer de Gràcia, situat al carrer Ros de Olano, fins als quinze anys, significà el seu primer acostament al món de l'art. Els estatuts de l'Ateneu, creat l'any



(fig. 3). Pere Jou. Marc. Cap a 1910. Col·lecció Jou. Sitges

1894, precisaven en el primer article la seva missió d'instruir la classe obrera.¹² L'Ateneu de Gràcia, com tants d'altres nascuts arreu de la geografia catalana, suplia la manca d'escoles públiques i possibilitava l'accés a la cultura als obrers i les seves famílies. Podem conèixer les activitats i els cursos organitzats a l'Ateneu de Gràcia a través dels butlletins mensuals publicats entre el 1902 i el 1906. En les seves pàgines podem veure que es tractà d'un centre molt dinàmic on s'impartien classes en torns de matí, tarda i nit, per tal de no excloure ningú de la possibilitat d'assistir-hi. El ventall de l'oferta formativa anava des de l'alfabetització d'adults fins als cursos de preparació per a l'accés a la universitat o els ensenyaments artístics.

En el discurs fet per Romà Custodio, president de l'Ateneu, en les festes de clausura del cicle d'activitats del 1906, destacava «la orientación dada a los ateneos a un ejemplo sin igual de virtud cívica» i es recalca també l'acció revolucionària de l'ensenyament «por dotar a las generaciones venideras de almas sensibles que ejerzan el bien con libérrima voluntad, destruyendo sofismos, fanatismos y odios de clases y castas, de pueblos y provincias, de regiones y estados, imperando así la ley de la consciencia, como resultante de esa harmonia universal en el que se adjudicará el único envidiable premio al Bueno, al humilde, mientras se execerará con unànime reprobación al desgraciado egoista, que no vea en sus semejantes a un hermano [...] Todo aquí es hermoso: el niño con su limpia blusita, modesto, rindiendo tributo al profesor, a las personas que visita con su gorra en la mano, demostrando así una educación sin privilegios de doble fondo, que

le prepara para la vida artificiosa de los privilegiados de la fortuna».¹³

Els textos publicats en l'òrgan de difusió de l'Ateneu s'esforçaven a propagar la idea de la capacitat de regeneració social de l'educació i el civisme, eines bàsiques per transformar la situació de la classe treballadora, tot marcant una clara diferenciació amb les estudis reglats, destinats a les elits. En el discurs d'inaugu-



(fig. 4). Diploma de l'Ateneu Obrero de Gràcia expedit a Pere Jou. Juliol de 1907. Arxiu Jou (Sitges).

12. Pere SOLÀ (1978), *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)*. *L'ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona, La Magrana, p. 44.

13. *Boletín del Ateneo Obrero de Gràcia*, any iv, núm. 37 (1-8-1906), p. 8.

ració del curs 1906-1907, E. Custodio, vicepresident de l'entitat, deia que «[l]a reglamentación, un seudocaciquismo doctoral, la carencia de libertad de expresión de conceptos, la excomunión religiosa o política con las consecuencias morales y materiales que de todo esto se derivan, impiden que los catedráticos puedan o se atrevan, en general, a dirigir la inteligencia hacia el porvenir [...] e imponen, como consecuencia natural y lógica, a dirigir la ruta del conocimiento hacia atrás, a tratar de hechos y teorías en general juzgadas unas y abandonadas las otras». Després de recomanar als alumnes les bondats de l'estudi i el treball realitzat amb la força de la intel·ligència, Custodio continuava: «fijaos en estas obras orgullo de Barcelona, donde el genio creador de Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Ardet y tantos otros, han demostrado el esplendor del arte y para cuya ejecución el obrero, artista por sentimiento, ha estudiado, ha puesto por condición su inteligencia, su voluntad [...] para, poco a poco, ir irradiando de su buril las brillantes líneas que han dado forma a la esvelta estatua, al afilegranado capitel, sin que su trabajo sienta el menor cansancio, pues el ánimo de su espíritu, a medida que va realizando el proyecto, va sintiendo los gratos efectos de la concepción de la belleza [...] de orgullo de vencer en la hermosa tarea [...] y sueña a veces con la gloria, otras en el porvenir que se abre a su paso, y prosigue con la energía del hombre que quiere trocar sus ilusiones en tangibles realidades, día tras día, estudiando y asimilando la mayor cantidad de cultura».¹⁴

Carles Jou, pare del futur escultor, estigué estretament vinculat a l'Ateneu, atès que va formar part de la junta directiva com a tresorer els anys 1906 i 1907,¹⁵ la qual cosa ens demostra el seu interès per col·laborar en el desenvolupament i la continuïtat d'un centre cultural a la seva vila, clarament infradotada llavors de centres d'ensenyament d'aquestes característiques. El seu fill gran i després també el segon, pogueren assistir a les activitats i els cursos de l'Ateneu, bàsicament a les classes de dibuix i modelatge, classes que s'alternaven amb la formació en diverses assignatures comunes, com la redacció, la gramàtica castellana i l'aritmètica. Desconeixem si el jove Pere participà en altres activitats organitzades als vespres, com conferències i vetllades literàries, però sabem que obtingué una plaça per marxar a les colònies escolars que l'Ateneu féu a Arenys i Alella els estius dels anys 1905 i 1906, sortides en què Pere realitzà multitud de dibuixos.

A inicis del curs 1906-1907, l'escultor Pau Gargallo (1881-1934) fou nomenat director de la secció artística de l'Ateneu.¹⁶ Aquest fet, desconegut fins ara dins la biografia de l'artista, fou fonamental, com veurem més endavant, per a la formació de Pere Jou. Gargallo havia tornat l'any 1904 de París, on marxà l'any 1903 després d'haver rebut l'any abans una beca de l'Escola de Llotja. Gargallo anticipà com a professor les classes d'escultura de l'Ateneu Obrer de Gràcia,

14. *Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 30 (31-10-1906), p. 1-2.

15. *Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 30 (31-1-1906), p. 7.

16. *Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 30 (31-1-1906), p. 8.

mentre realitzava una obra molt personal que acabà influint en la del seu alumne. Aquell any 1906 presentà el relleu *La bèstia de l'home*, del 1904, a l'exposició de Belles Arts de Madrid, i començà a abandonar l'estètica simbolista que havia caracteritzat la seva producció: dotà les seves obres d'un aire hieràtic, relacionat amb la interpretació personal de l'escultura medieval, tal com podem veure en les més de cent escultures que realitzà per a l'Hospital de Sant Pau.¹⁷

1.2. El jove aprenent a l'Hospital de Sant Pau

Pau Gargallo rebé el mes de març del 1906, poc abans de la seva exposició individual a la sala Parés, l'encàrrec de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner de realitzar les escultures del recinte de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Domènech encarregà la realització de les escultures ornamentals del conjunt a l'escultor Eusebi Arnau, el qual presentà un pressupost el 9 de maig de 1905.¹⁸ Malgrat l'encàrrec, les diverses feines que ocupaven Arnau en aquell temps propiciaren la contractació del seu alumne i col·laborador un temps després per poder avançar en l'execució de l'ornamentació del projecte de la primera fase de les obres: les promogudes pels marmessors de Pau Gil, que a la seva mort, l'any 1896, havia deixat una part significativa de la seva herència, quatre milions de pessetes, per a la construcció d'un hospital civil a Barcelona.

El projecte de ciutat hospitalària nasqué de la reunió de dos hospitals ben diferenciats en el seu origen: el de la Santa Creu, hereu directe de l'hospital medieval de la ciutat, i el de Sant Pau, promogut pels marmessors de Gil. El projecte de ciutat jardí presentat per Domènech i Montaner l'any 1902 considerava, en el cas del de Sant Pau, la construcció de dotze pavellons, els quals s'havien de construir seguint aquest ordre:¹⁹ primer el de l'administració, dos petits edificis just darrere d'aquest, quatre pavellons per als homes i uns altres quatre per a les dones, i, finalment, el pavelló o casa d'operacions. Gargallo col·laborà en l'edificació d'aquest primer conjunt en dos períodes: entre el 1906 i el 1908 i els anys 1910 i 1911. De fet, la darrera certificació presentada per l'escultor és de principis del 1912 i està signada pel seu germà, perquè Gargallo ja es trobava a París. L'octubre d'aquell any, la marmessoria de Pau Gil informava la Molt Il·lustre Administració de l'Hospital de la Santa Creu que els pavellons ja estaven enllestits i que ja se'n podia fer la cessió.²⁰

L'Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau conserva les certificacions signades per Arnau i Gargallo al llarg dels anys de la seva col·laboració en les obres. En el cas de la documentació que fa re-

17. M. Dolores JIMÉNEZ-BLASCO (2012), *Pablo Gargallo*, Madrid, Mapfre, p. 21.

18. Maria Teresa SERRACLARA i Montserrat MARTÍ AIXELÀ (2009), *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Història, arquitectura i art*, Barcelona, Fundació Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, p. 42.

19. Pilar SALMERÓN SÁNCHEZ i Miquel TERREU GASCÓN (2014), «Els hospitals de la Santa Creu i Sant Pau. El projecte original de Lluís Domènech i Montaner», *Domenechiana* (Canet de Mar, Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner), vol. II, núm. 2-3, p. 7-41.

20. Pilar SALMERÓN SÁNCHEZ i Miquel TERREU GASCÓN (2014), «Els hospitals de la Santa Creu i Sant Pau», p. 15.

ferència a les obres d'Arnau, les certificacions reflecteixen la realització d'escultures detallades, com obres de dos metres o metre i mig, però sense fixar cap més detall, per les quals l'escultor cobrava entre 1.500 i 2.000 pessetes. En el cas de les certificacions de Gargallo, és evident la realització d'obres de mides més petites i amb elements decoratius com gàrgoles, dossers per a imatges i plafons fent referència a relleus o escultu-



(fig. 5) Pere Jou (a la darrera fila, el quart per la dreta), a les obres de l'Hospital de Sant Pau, cap a 1910-1911.

res menys voluminoses que les realitzades per Arnau, per les quals cobrava quantitats molt més reduïdes que les que cobrava el que havia estat el seu mestre.

Desconeixem en quin moment Gargallo decidí incorporar el seu jove alumne en el seu equip, però probablement fou al llarg de la seva col·laboració en les obres de l'Hospital, ja que, com recorda la seva família, l'escultor proposà a Pere Jou col·laborar en el seu taller durant el seu període de formació a l'Ateneu de Gràcia. Únicament, però, tenim com a referència algunes fotografies que es conserven a l'Arxiu Jou, en les quals es veu Pere Jou al més proper a l'edat que tindria l'any 1910 i 1911 que no pas abans. La documentació conservada a l'Arxiu Històric de l'Hospital no ens ajuda en la tasca de delimitar el temps de l'estada de Pere Jou en el taller de Gargallo, perquè en les diverses certificacions presentades per l'escultor a l'administració de les obres, com és lògic, tan sols hi apareix el seu nom, tal com succeeix en el cas de la documentació signada per Eusebi Arnau. Segons Maria Lluïsa Borràs,²¹ pertanyen a la primera etapa els dos frisos de la façana principal el dels sants —Josep, Lluís i Joan Baptista—, a la dreta de l'escut central, i el de les santes —Teresa, Anna i Caterina—, a l'esquerra. També signà les certificacions de les Set Misericòrdies, clarament relacionades estilísticament amb els frisos. Durant la segona etapa, Gargallo i el seu equip realitzaren tres plafons de l'interior del pavelló de l'administració i els escuts de les parets laterals, el plafó de Sant Jordi, flanquejat per dues figures sobre la porta del saló, un escut sostingut per dos àngels per al mateix saló i el relleu de Sant Martí a cavall, que es troba a la porta d'accés al soterrani, sota l'escala principal; i també les figures d'àngels de les cantonades del pavelló de l'admi-

21. M. Lluïsa BORRÀS (1981), «Gargallo y el simbolismo en Catalunya», a *Gargallo 1881-1981. Exposición del Centenario*. Madrid, Palacio de Cristal, 20 octubre-26 noviembre, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 33.

nistració i els de la façana posterior, i diverses figures de sants per als pavellons de malalts i el pavelló de cirurgia. Cal afegir-hi també multitud de petites escultures en forma d'elements fantàstics i les gàrgoles a les façanes del pavelló d'entrada, entre moltes d'altres que no podem detallar aquí.²²

En molts d'aquests exemples, com els relleus de l'interior del Pavelló de l'Administració, a la planta baixa i al primer pis, aquests estan envoltats d'elements de clara inspiració gòtica, elements purament ornamentals de caràcter floral, pinacles i dossers que bé podrien ser els elements l'elaboració dels quals Gargallo deixava fer als seus ajudants. Però molt probablement aquests no eren els únics elements que el seu taller va realitzar. Cal tenir present que al llarg dels anys que Pau Gargallo treballà en l'ornamentació dels edificis de l'Hospital, també realitzà altres obres d'ornamentació arquitectònica, com les del Teatre Bosch l'any 1907 o, les més importants, les del Palau de la Música Catalana entre el 1908 i el 1910, treballs que combinava amb l'execució d'obres de petit format. La llista d'escultures aplicades als edificis de l'Hospital de Sant Pau arriba quasi al centenar d'elements i tot plegat fa evident la necessitat d'un grup de col·laboradors que executessin les obres, això és, transferissin a la pedra les formes modelades o executessin el traspàs dels seus models en guix a volums de pedra artificial.

L'Arxiu Històric de l'Hospital conserva un interessant grup de models de guix d'obres de Gargallo que els seus assistents traspassaven a la pedra.²³ Els seus assistents probablement havien de traspassar el model en argila al guix, traspassar la forma a la pedra mitjançant l'extracció de punts i tallar la pedra, que l'escultor devia acabar en la seva fase final, o, com ja hem dit, havien de realitzar els motlles de les obres realitzades en pedra artificial.

Un clar exemple de treball dels col·laboradors dels escultors el trobem reflectit en la penúltima certificació signada per Eusebi Arnau el mes de maig de 1916. Una de les obres que hi apareix és el conjunt dedicat a Pau Gil, situat davant la porta principal del Pavelló de l'Administració, obra d'Eusebi Arnau. El document diu: «Obras del monumento a D. Pablo Gil por donativos de los contratistas y oficinas. 3 de noviembre de 1916. [...] D. Leopoldo Gil [nebot del mecenes] entregó al escultor D. Eusebio Arnau por pago del modelo la cantidad de 1.000 pts.». Més endavant podem llegir: «Pago a D. José Casau por la ejecución en piedra del busto y del grupo y figuras del monumento la cantidad de 1.000 pts.».²⁴ Aquest cas ens revela l'evidència del sistema de treball dels escultors, autors del modelat original que era traspassat a pedra pels assistents o per

22. Vegeu totes les intervencions de Pau Gargallo a l'Hospital de Sant Pau a Consol BANCELLS (1988). *Sant Pau, hospital modernista*, Barcelona, Nou Art Thor; Manuel GARCÍA MARTÍN (1990) *L'Hospital de Sant Pau*, Barcelona, Catalana de Gas; Lourdes FIGUERAS (2001), *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Entre la funció i el símbol modernistes. L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau 1401-2001*, Barcelona, Lunberg; Maria Teresa SERRACLARA i MONTSERRAT MARTÍ AIXELÀ (2009), *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*; Pilar SALMERÓN SÁNCHEZ i Miquel TERREU GASCÓN (2014), «Els hospitals de la Santa Creu i Sant Pau».

23. AHSCSP, inv. núm. 49-55, 74, 159 i 160.

24. AHSCSP, Certificacions d'Obres, Hospital de Sant Pau, certificació 139, 3-11-1916.

un escultor tallador, com, en aquest cas, Josep Casau Matamala (1873-?), que sovint realitzava les obres d'Eusebi Arnau.

Cal excloure la possibilitat que Pere Jou treballés en la realització d'elements decoratius com capitells, petits escuts o altres elements ornamentals dels edificis que no apareixen en les certificacions de Gargallo. Aquests elements, dissenyats per l'arquitecte del conjunt, van ser realitzats per Francesc Modolell.²⁵

El sistema de treball dels escultors i els seus tallers, en el qual el geni dels seus caps s'acabava expressant amb l'assistència d'un grup de col·laboradors anònims el nom dels quals no apareix en cap document, ens fa impossible delimitar la feina desenvolupada en aquest cas per Pere Jou. Malgrat tot, com ja hem vist, l'Arxiu Jou conserva diverses fotografies en les quals apareix Pere Jou entre els membres del taller en el recinte de l'Hospital, fotografies que ens fan pensar en la participació del jove aprenent entre els anys 1910 i 1911, amb dinou i vint anys. Durant aquests anys, doncs, Pere Jou combinà la seva feina al taller amb la seva formació. Aquell jove aprenent que obtingué el primer premi d'escultura en fang i el primer premi del concurs de dibuix de l'Ateneu, amb el dibuix titulat *L'orfanet*²⁶ l'agost de 1906, fou «captat» per Gargallo per formar part del seu taller, la qual cosa representà un element fonamental en el seu aprenentatge de l'ofici.

1.3. Els ensenyaments oficials

Un cop acabats els estudis a l'Ateneu de Gràcia, Pere Jou es matriculà a l'Escola de Belles Arts i Oficis Artístics el curs 1907-1908, i hi romangué fins al curs 1912-1913. Els seus professors foren Venanci Vallmitjana, C. Carbonell, de modelatge i buidatge (el curs 1907-1908), Antoni Parera, d'escultura antiga i del natural (1908-1910), José Calvo Verdonces, de perspectiva (1911-1912), i Antoni Alsina, d'escultura del natural (1912-1913). En aquells anys tingué com a companys Frederic Marès, Joan Pié, Isidre Saboya i Domènec Olivé Busquets. Amb Joan Pié (Vilabella, Alt Camp, 1890-?) l'uní una forta amistat durant molts anys. Pié, deixeble de Joan Llimona, s'establí a París i fou societari del Salon d'Automne. A Barcelona participà en diferents exposicions oficials i guanyà el primer premi de medallons per la realització del medalló del monument de Pi i Margall, concurs en el qual també participà Jou. Des de París, Pié mantingué correspondència amb Jou des del 1910. Aquell any Pié envià una reproducció d'uns relleus de l'escultor belga Constantin Meunier (*Les Pudleurs*), que Pere Jou s'esforçà a interpretar, com es pot veure en els dos relleus executats a partir d'aquelles imatges (PJ 4 i 5). El treball de Pié, com el del seu amic, es caracteritzà per infondre a la seva escultura una forta empremta primitivista.

25. Oriol BOHIGAS (1963), «El Hospital de San Pablo», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53, p. 49-60.

26. *Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 37 (1-8-1906), p. 8.



(fig. 6 i 7). Postal enviada per Joan Pié des de París el 22 de desembre de 1910 a Pere Jou./ Pere Jou. *El pudelador*. Guix patinat. 1911. Col·lecció Josep Blanc (Mollet)

Jou arribà a la Llotja amb un bagatge interessant: els seus coneixements de dibuix i escultura apresos al costat de Gargallo, probablement adquirits amb uns sistemes d'aprenentatge menys rígids que el de l'escola oficial. Cal no oblidar tampoc els seus coneixements de talla de fusta, adquirits en la seva estada com a aprenent en tallers d'ebenisteria. De sobte, però, es veié immers en uns ensenyaments plenament vinculats a una dinàmica vuitcentista, amb professors relacionats estèticament amb un anecdotisme narratiu prerodinà. Josep Pla, en el text que dedicà a l'escultor Josep Dunyac, recull les seves impressions sobre aquella escola, que «no tenia cap contacte amb la realitat del país, ni amb el passat ni amb els nostres sentiments [...] era una escola provinciana, que practicava l'academicisme buit i fred, un art insensible».²⁷

Malgrat tot, els anys d'estada a la Llotja foren força profitosos. Pere Jou rebé diversos reconeixements: fou guardonat amb el primer premi de *Modelado y vaciado* de l'establiment central de l'escola, amb un diploma, una qualificació de «sobresaliente» i un premi de vint-i-cinc pessetes, juntament amb Joan Pié, premi atorgat pel Ministerio de Instrucción Pública als millors alumnes del curs 1907-1908.²⁸ L'any 1910 participà en l'Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas, celebrada a la capital de Mèxic dins dels actes del primer centenari de la independència del país, entre els mesos de setembre i novembre, tal com demostra el diploma de participant que conserva l'Arxiu Jou.²⁹ L'escultor hi presentà un retrat realitzat en guix. L'any següent participà

27. Josep PLA (1972), *Retrats de passaport*, Barcelona, Destino, p. 292.

28. ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES Y BELLAS ARTES DE BARCELONA (1908), *Memoria del curso de 1907 a 1908 que cumpliendo el reglamento eleva al Excmo. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Barcelona, Inprenta d'Henrich i Cia. en Comandita, p. 31; «Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes», *La Vanguardia*, 28-3-1909, p. 3.

29. Angélica VELÁZQUEZ GUADARRAMA (1991), «La Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas de 1910», a *El Arte en un año decisivo*, Mèxic D. F., Museo de San Carlos, p. 29-34.

en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, com a membre de l'Associació Escolar Artística, amb el bust del seu germà Francesc (PJ 2).³⁰ Aquesta exposició va agrupar en una sala independent les obres presentades per joves artistes i, al parer del crític que signava la informació, «las obras presentadas por la “Associació Escolar Artística” son muy superiores desde el punto de vista técnico que las composiciones pictóricas y dibujos expuestos en la misma sala. Aquellas esculturas de los escolares resultan más interesantes y sabias —decididamente— que la mayoría de obras de la sala especial de escultura, presidida por una *Inmaculada Concepción* de Atché, de cuya sala diremos todo el mal que se pueda, al escribir la modesta y succinta reseña próximamente».³¹

L'Associació Escolar Artística fou una agrupació d'alumnes de l'Escola de Belles Arts i Oficis Artístics de Barcelona, fundada l'any 1910 amb diversos objectius, un dels quals era aconseguir millores en l'ensenyament i ampliar l'abast d'aquest, organitzant viatges i conferències, així com fomentar la participació dels estudiants en exposicions que els atorguessin visibilitat. Una de les actuacions més destacades de l'Associació consistí a aconseguir una sala per mostrar les obres dels seus membres en l'Exposició de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1910.³²

L'Ajuntament esperonà la participació dels joves estudiants aportant una subvenció econòmica per ajudar a la instal·lació i decoració de la sala.³³ Jou participà en diverses excursions artístiques per tot Catalunya i també en diverses exposicions. Frederic Marès recordava que aquesta Associació mereixia entrar en els annals de la història acadèmica de Barcelona pel fet d'haver demanat que s'escurressin les vacances escolars de Nadal per poder tornar a les aules i als tallers al més aviat possible.³⁴ L'Associació creà un òrgan de difusió, la revista *Portaveu*, l'octubre del 1912. La seva vida fou curta: n'aparegueren únicament quatre números, el darrer dels quals al gener del 1913, per diversos problemes relacionats amb algunes crítiques a professors de l'Escola.



(fig.8). Pere Jou. *Dansaire*. Guix (1912)

30. VI *Exposición Internacional de Arte*. *Catálogo oficial*, Barcelona, Establecimiento Gráfico Thomas, 1911, p. 137.

31. Héctor BLESÀ, «Associació Escolar Artística», *La Publicidad*, 20-3-1911, p. 5.

32. *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*. *Catálogo Oficial*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1910.

33. *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, núm. 4 (13-1-1910); *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, núm. 5 (20-1-1910).

34. Frederic MARÈS (1964), *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, p. 12.



(figs. 9 i 10). Pere Jou. «Hitoria de un servido de la patria». Lleida, hivern de 1914. Arxiu Jou (Sitges). 10 Caricatura de la vida militar. Lleida 1914. Arxiu Jou (Sitges)

El mes de gener del 1912 Jou obtingué el primer premi del concurs mensual de l'Escola i el gener de l'any següent guanyà el concurs mensual de l'Associació Escolar Artística amb la seva escultura *Dansaire* (PJ 6)³⁵. També participà en l'exposició d'art de la mateixa Associació que es féu el mes de juliol de 1913 en el Círculo Artístico de Tarragona. Hi presentà un dibuix (*Acadèmia*) i tres escultures: *Primavera* (PJ. 13), *Quietud* i *Testa*.³⁶

Pere Jou finalitzà els estudis a la Llotja rebent un «excel·lent» a l'examen d'escultura al natural, màxima qualificació de l'escola, atorgada *ex aequo* amb el seu company d'estudis Frederic Marès.³⁷ En els mateixos exàmens, Antoni Vila Arrufat obtingué diversos «excel·lents» en les assignatures de dibuix al natural, composició i «Colorido», i Josep Opisso Sala obtingué la qualificació de «notable» en l'assignatura de dibuix del natural.

35. *Asociación escolar Artística. Exposición General, Barcelona*, Barcelona, Exm. Ayuntamiento.

36. *Exposició d'Art de l'Associació Escolar Artística de Barcelona, patrocinada per aquest Exm. Ajuntament i el Círculo de Tarragona. Catàleg oficial* (1913).

37. «De instrucció», *Las Noticias*, 3-7-1913, p. 2.

1.4. El soldat escultor

El 15 de juliol del mateix 1913 Jou fou declarat inútil temporal per al servei militar. Desconeixem el perquè de dita declaració, ja que en el seu expedient militar (conservat a l'Arxiu Jou) no hi consta el motiu. La precària situació econòmica de la seva família no va permetre pagar el preu estipulat per reduir el temps de compliment del servei. Cal recordar que la Llei del servei militar del 1912 va eliminar la redempció en metàl·lic, però va mantenir el «soldat de quota», que, pagant la quantitat de mil o dues mil pessetes, podia reduir l'estada entre cinc i vuit mesos. Sense possibilitat d'escurçar el servei, el 16 de gener de 1914 Pere Jou s'incorporà al Regiment Navarra número 25 de Lleida. Hi romangué tot l'any, amb molt pocs permisos. Diverses cartes als seus pares expressen les penúries característiques del servei. Algunes contenen caricatures dels oficials i una petita auca que demostra que la seva feina d'escultor era coneguda i reclamada per alguns comandaments (figs 9 i 10).

Durant la seva estada a Lleida, de forma casual conegué Miquel Utrillo. Aquest, tal com ell mateix explica en un text autògraf conservat a la Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges dins l'Arxiu Utrillo, hagué de deturar-se forçosament a la ciutat per portar el seu cotxe al taller i decidí visitar la Seu Vella. En aquell moment l'edifici es trobava sota la jurisdicció militar i la comandància de Lleida destinà un soldat perquè l'acompanyés en la visita. Aquell soldat era Pere Jou. En aquella primera trobada, Utrillo quedà favorablement sorprès dels coneixements del jove sobre els capitells de la Seu Vella i l'escultura medieval en general. Utrillo escrivia:

Cuando los automóviles eran una curiosidad, vine precisado a detenerme en Lérida, mucho más tiempo del que razonablemente exigía una reparación trivial. Durante las primeras horas de la operación, asomábame al obrador del reputado mecánico, pero temiendo que el novísimo vehículo quedase desmontado, decidí alejarme hasta dejar pasar un tiempo prudencial.

Los ardores de un día de verano, impedíanme trasponer el Segre buscando la sombra de los Campos Elíseos. Recordando que Lérida es una ciudad antiquísima, resolví visitar la Catedral vieja, convertida en Castillo, y al preguntar qué camino debía seguir, díjome un amable cafetaro que mi empeño era inútil sin no contaba con un permiso de la autoridad competente [...].

El soldado era Jou, circunstancia que tardé bastante en conocer, pues el que debía ser entonces mi guía y más tarde mi amigo, no se mostró locuaz de buenas a primeras. Caminábamos por un espacio ancho, desde el que se divisaba la vista del río, corriendo humilde entre el montón de casas de la vieja Ciudad y la lejana arboleda del Pedregal, de espaldas a la vista panorámica que no era la que yo deseaba ver, contemplaba los paredones de la vieja catedral, enjalbezada por fuera hasta donde llegaban las cañas y sacrificadas las puertas y portillos abiertos en la cortina, con nombres del nuevo destino que el edificio reportaba. Después de unos minutos de mucha contemplación con tantos movimientos de cabeza que revelaban mi desolación, rompí a hablar el soldado preguntándome ¿es usted artista? No, respondile, pero gusto mucho de admirar lo que hacen y lo que han hecho los demás, y barruntando que la pregunta a mi guisa no era natural, preguntele yo a mi vez, y tu ¿acaso eres artista? Con alguna cortedad, díjome que no, pero que aspirava a serlo y luego, precipitadamente, acercose y muy quedo añadió: “però no lo diga Vd.

*a nadie, solo lo sabe aquí mi teniente. No quise indagar qué motivos tendría para ocultar tan nobles deseos, ni he vuelto a hablar de tan pequeño misterio. Aquella tarde quedé encantado de lo que decía el muchacho, con frase truncada pero llena de imágenes precisas que adornaban su modo de sentir la noble catedral amortajada bajo un espeso sudario de concienzudas encaladas, los capiteles, las claves y los tímpanos no tenían secretos para el joven soldado. Aquel edificio glorioso dio la lección gloriosa que Pedro Jou no ha olvidado.*³⁸

Aquella trobada d'Utrillo amb Pere Jou en aquell espai fantasmagòric que devia ser la catedral de Lleida l'any 1914, els acabà unint per sempre en una profunda amistat i admiració mútua. El text del polígraf ens acosta a la personalitat de l'escultor: un home tímid i de poques paraules que coneixia i admirava l'obra escultòrica de la Seu, coneixements que més endavant va posar al servei de la seva obra. És també interessant aquesta dificultat de no presentar-se en aquell moment com a escultor, probablement deguda al respecte que sentia per un ofici per al qual s'havia estat formant a les aules i en la pràctica de l'ofici al costat de Gargallo, i que havia començat a donar a conèixer en les seves primeres exposicions.

2. ELS INICIS DE L'ACTIVITAT PROFESSIONAL (1915-1920)

L'any 1915 fou un moment clau en la trajectòria de Pere Jou. Alliberat del servei militar, pogué incorporar-se a la vida laboral i rebé el seu primer i també rellevant encàrrec professional. Carles Capdevila, propietari d'un taller d'escultura i subministrador de marbres, bon amic de l'escultor, li envià una carta datada el gener del 1915 en què l'avisava de l'interès de Miquel Utrillo a contactar amb ell: «[...] el senyor Utrillo està rebec en no voler ningú més que tu. L'altre dia vareig parlar-i y en preguntar-li si necessitava algú va dir que si que et necessitava a tu que estas llest del servici. Y fins me va parlar de la que te preparada per l'hivern ab aixó la cosa va llarga. Deu vulgui que te vagi ben curta la estada a Lleida per a poder complaure aquest sr. que tant t'admira. Fins i tot va parlar-me de com estaves de roba blanca... puig sembla que porta alguna intenció de ferfe una ofran ¿Que serà? Ja'm parlarem. Vina pronte que be prou ganes deus tenir tu y l'espardanyera que segons rumors te troba ab falta [...]».³⁹

Miquel Utrillo l'escollí per executar la decoració escultòrica del conjunt de Maricel a Sitges. Utrillo hi treballava feia quasi cinc anys i els dos edificis encarregats per l'industrial i col·leccionista Charles Deering, la seva residència i l'edifici per presentar les seves col·leccions, ja estaven molt avançats. Jou hi esculpí un conjunt de 36 capitells, 4 frisos, 3 gàrgoles, 11 mènsules i 3 escultures exemptes, fins la primavera de l'any 1920. En aquest temps passà llargues temporades a Sitges, on residí en una pensió del carrer de Parellades i després al mateix Palau Maricel.

38. Text autògraf sense datar. Arxiu Utrillo, Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges, núm. d'inv. 4123.

39. Carta de Carles Capdevila a Pere Jou, en paper corporatiu del seu «Taller de escultura y arquitectura en mármoles Carlos Capdevila / especialidad en panteones, estatuas y lapidas. Calle Platería 53. Barcelona», Arxiu Jou, Sitges.



(fig. 11). El conjunt de Maricel vist des de la porta del Cau Ferrat.

Utrillo dissenyà Maricel sobre l'antic hospital de Sitges i un conjunt de cases senzilles amb la voluntat de crear una arquitectura culta emprant elements antics, però al mateix temps li volgué atorgar un esperit modern ancorant els edificis al present amb l'ornamentació realitzada per artesans o artistes contemporanis. I aquesta mena d'oxímoron s'elevà amb portes i finestres d'edificis gòtics i renaixentistes o balcons barrocs vinguts d'arreu, però amb la presència d'una narrativa del present que li atorgaren els capitells de Pere Jou, que combinaven faules amb la representació de prohoms, artistes, herois i polítics contemporanis. L'estiu del 1912, dos anys després de començar les obres, Utrillo escrivia: «La meua mena de treball ha estat sempre obscur [...] lloant sempre la col·laboració dels artesans i inspirat en la bellesa de l'art popular, antic i modern existent en el Cau Ferrat, en les antigues cases senyoriales sitgetanes de can Dalmau i de can Llopis i altres ja desaparegudes, defensant que per arreglar, a demés de diners i uns certs coneixements, lo més essencial és saber per què ha de servir i no fer un cinematògrafo que sembli un cementiri, un quarter amb cara d'església, un temple amb aspecte de fàbrica i una casa per viure-hi feliç que no sembli una presó [...], per això a Marycel la llum és clara, la vista hermosa, l'estada agradable, i el nom, un homenatge més al seu padrí, el nostre poeta Àngel Guimerà»⁴⁰.

Miquel Utrillo pensà també en l'escultor rossellonès Gustave Violet per executar algunes escultures del conjunt, però la difícil situació per la qual passava l'escultor rossellonés que esperava ser mobilitzat i enviat al front, va fer que únicament acceptés fer quatre medallons de bronze per

40. Miquel UTRILLO, «De com fou fet Marycel», *La Veu de Catalunya*, 22-8-1912, p. 8.

decorar el pont que unia els dos edificis. L'escultor escrivia: «Il m'est impossible, en ce moment, d'entreprandre quoi que ce soit. Je n'en ai ni le temps, ni la liberté d'esprit. Si le destin m'est favorable et si, allant au charnier j'en reviens, j'irai faire ces bas-reliefs à Sitges».⁴¹ Aquests baixos relleus havien de representar els retrats de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Àngel Guimerà i Charles Deering. Els medallons, segons la idea original, mai no es van fer, però Utrillo va penjar en el pont els retrats de Violet fets amb ceràmica, tal com es pot veure en algunes fotografies dels anys 1917 i 1918. Aquests medallons van desaparèixer de les parets de Maricel, probablement a causa del seu mal estat, en les obres de reforma de l'estructura del passadís, que es trobava força malmès, quan la Diputació de Barcelona va adquirir l'edifici i més tard hi instal·là la col·lecció Pérez-Rosales, origen del Museu de Maricel, l'any 1969.

Pere Jou alternà les seves estades a Sitges amb les seves activitats a Barcelona fins al 1926, quan s'instal·là definitivament a la vila. Fins al 1920, la seva producció fou força limitada fora de les obres de Maricel i, com veurem més endavant, d'un segon encàrrec a Sitges el mateix 1920. L'any 1918 Jou apareix en el catàleg de l'Exposició de Primavera celebrada al Palau de Belles Arts els mesos de maig i juny, dins el grup dels «Independents». El catàleg aparegué amb una addenda que anunciava la propera aparició del catàleg de la Secció del Foment de les Arts Decoratives que és on sí que apareix l'escultor amb l'obra *Dansaire* (número de catàleg 1363).⁴² La figura, que ja hem vist que fou exposada anteriorment, era una reinterpretació en fusta de l'escultura en guix amb la qual va guanyar el primer premi del concurs del mes de gener de 1913 de l'Escola de Llotja (PJ 7).

L'any següent participà novament en l'Exposició de Belles Arts de primavera, amb les escultures *Suburenca* i *Camí del cel* (PJ 43 i 44).⁴³ Aquesta darrera va ser exposada a l'aparador d'una botiga



(fig.12). Pere Jou. *Dansaire*. Fusta de noguera, 1912. Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

41. Carta de Gustau Violet a Miquel Utrillo, reproduïda a Mercedes PALAU-RIBES (2013), «Gustau Violet i els amics catalans: Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Miquel Utrillo», a *París, Perpinyà, Barcelona. La crida de la modernitat (1889-1925)*, Perpinyà, Museu de Belles Arts Jacint Rigau, 20 juny-13 octubre 2013, p. 94.

42. *Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1918), Ajuntament de Barcelona, Palau de Belles Arts, Barcelona, Establiment Gràfic Thomas, p. 120, i *Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1918), Secció del Foment de les Arts Decoratives, Palau de Belles-Arts, Barcelona, Oliva de Vilanova Impressor, p. 36.

43. *Palau Municipal de Belles Arts, Barcelona. Exposició d'Art. Catàleg il·lustrat* (1919), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Henrich i Cia., p. 88.

del carrer Major de Sitges poc abans de ser presentada a la mostra de Barcelona.⁴⁴ A l'Exposició s'hi presentaren set-centes trenta-sis obres de diversos artistes en representació del Reial Cercle Artístic, el Cercle Artístic de Sant Lluç, la Societat Literària i Artística de Catalunya, el grup Les Arts i els Artistes, i també artistes independents, entre els quals, novament, figurava el nostre escultor. A finals del 1919 tenim la primera notícia de la seva assistència a les sessions de dibuix del Cercle Artístic de Sant Lluç. Una carta de Joan Miró a Enric Cristòfol Ricart del mes de desembre, escrita en paper intestat de Sant Lluç, comenta que «cada dia hi ha l'ocasió de veure'l a Círcol Artístic a la nit».⁴⁵ Aquell any conegué a Sitges Antònia Andreu Mitjans (Sitges, 1897-1988), amb qui es casà quatre anys després.

En acabar les escultures de Maricel, Pere Jou rebé l'encàrrec, a finals de l'any 1919, de realitzar uns frisos per ornamentar la façana del Casino Prado Suburense, a Sitges.⁴⁶ El president de l'entitat, Josep Planes i Robert, que havia pogut observar des del principi del projecte l'evolució dels capitells encarregats per Utrillo, l'hi encarregà la realització de dos frisos que havien de flanquejar l'entrada principal de l'entitat, fundada l'any 1869 (PJ 49). Els frisos envolten la portalada de pedra oberta a finals del 1918, treballs previs als que inicià l'arquitecte Josep Maria Martino (1891-1957) l'any 1921, en els quals, entre altres coses, reformà la façana principal de l'edifici. Aquesta va ser decorada també amb esgrafiats realitzats pel pintor Agustí Ferrer Pino (1894-1960). Els frisos de Jou mostren escenes relacionades amb les activitats i la història del centre: a l'esquerra, l'orquestra, dirigida per Enric Morera, fent referència a l'estrena de l'òpera *La fada*, amb lletra de Jaume Massó i Torrent i música de Morera, dins les activitats de la Quarta Festa Modernista organitzada per Santiago Rusiñol el 14 de febrer de 1897; a continuació hi ha el teatre, una activitat clau en la història de la institució i en relació amb la qual cal recordar que l'any 1893 s'estrenà a l'escenari d'El Prado *La intrusa*, de Maëterlink, obra traduïda per Pompeu Fabra, i que també s'hi representaren diverses obres de Rusiñol, el qual hi és representat mitjançant el seu retrat i la figura del senyor Esteve, al costat de la imatge del Manelic, de l'obra *Terra Baixa* de Guimerà; en el fris que flanqueja la porta per la dreta hi ha la cobla i la sardana. Els treballs dels frisos del Prado, que l'escultor acabà el març del 1921, els cobrà al mes d'abril i figuren en una entrada de la seva llibreta de comptes d'aquell mes del 1921, amb la quantitat de cinc-centes pessetes. Més de quaranta anys després, l'escultor rebé l'encàrrec d'esculpir els frisos que la reforma de Martino havia creat en remodelar la façana, tasca que la malaltia que el dugué a la mort no li permeté acabar (PJ 257).

44. «Noves varies», *Baluart de Sitges*, 19-4-1919, p. 3.

45. Pilar PARCERISAS (1993), *Miró-Dalmau-Gasch: L'aventura per l'art modern, 1918-1937*, Barcelona, Centre d'Art Santa Monica. P. 107.

46. Ignasi DOMÈNECH (2014), «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou», *La peça del mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2014.

Aquell mateix any i per tercera vegada, participà a l'Exposició de Belles Arts de Primavera, celebrada els mesos d'abril a juny, amb dues escultures realitzades en fusta, *Flors de Subur* i *Reusenca* (PJ 47 i 48),⁴⁷ que presentà dins el grup d'expositors «independents».⁴⁸

3. L'ASSOLIMENT DE L'ESTATUS D'ESCULTOR (1921-1931)

L'any 1921 també participà a l'Exposició de Belles Arts de Primavera, que es féu al Palau de Belles Arts durant els mesos d'abril a juny. En aquella edició hi hagué una sala dedicada a Pau Gargallo, amb tretze escultures, i Jou hi exposà *Noies dansant* i *Reusenca*, ambdues de fusta (PJ 40 i 48).⁴⁹ És interessant la utilització novament d'aquest material tan poc comú en l'escultura figurativa no religiosa d'aquell període. Probablement l'explicació d'aquest fet és la manca de taller propi en aquells moments. Algunes obres realitzades mitjançant la talla directa de pedra, com el Sant Pau de la façana de la casa de Lola Vidal, esposa de Miquel Utrillo i on tingué una botiga el galerista i antiquari Santiago Segura, les realitzà al taller del marbrista Carles Capdevila (PJ 51). En el seu llibre de comptes del 1921 apareix un pagament de dues-centes cinquanta pessetes per aquesta obra, encara que no podem discernir si es tracta únicament de l'escultura o també del capitell tallat que la sustenta.

Durant els mesos d'agost a novembre, Jou s'instal·là a Rupit, al mas Carriol, per treballar a la finca del senyor Fontana de Rupit. Al llarg d'aquests mesos treballà en la realització dels capitells de la porxada de la casa, les decoracions en relleu de la façana i els frisos en baix relleu d'una gran xemeneia. Els capitells de la porxada, amb els caps d'uns zèfirs, així com els elements esculpits a la façana, mostren una clara filiació *art déco* (PJ 52). Des de Rupit visità diverses vegades el Museu Episcopal de Vic, on estudià els conjunts d'escultura medieval.

Al llarg d'aquests anys, Pere Jou seguí treballant en la realització d'objectes de fusta, com marcs tallats i cornucòpies. Les notes de les seves llibretes de comptes així ho demostren. Els treballs en aquestes feines d'ebenisteria van continuar presents en la seva comptabilitat fins a l'any 1930. Malauradament, aquestes llibretes de comptes són incompletes i la informació que en podem extreure és força discontinua. La manca d'un taller propi on poder realitzar obres d'una certa envergadura en pedra, el féu seguir treballant en la talla de fusta, material que, com anirem veient, era el més comú en les seves obres escultòriques. Malgrat tot, l'any 1922 participà en

47. *Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1920), Barcelona, Editorial Catalana, p. 100, il·lustr. 57.

48. *Exposició d'Art. Catàleg il·lustrat* (1920), Palau de Belles Arts de Barcelona, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Editorial Catalana, p. 54; Joaquim FOLCH I TORRES, «L'Exposició d'Art de 1920», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, núm. 507 (23-4-1920), p. 5.

49. *Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1921), Barcelona, Seix Barral i Herms, p. 81.



(figs. 13 i 14). Pere Jou. *Noies dansant*. 1919. Col·lecció Jou (Sitges). 14: Vinyeta sobre l'exposició d'art de Primavera, apareguda a *La Publicitat* el 6 de maig de 1921.

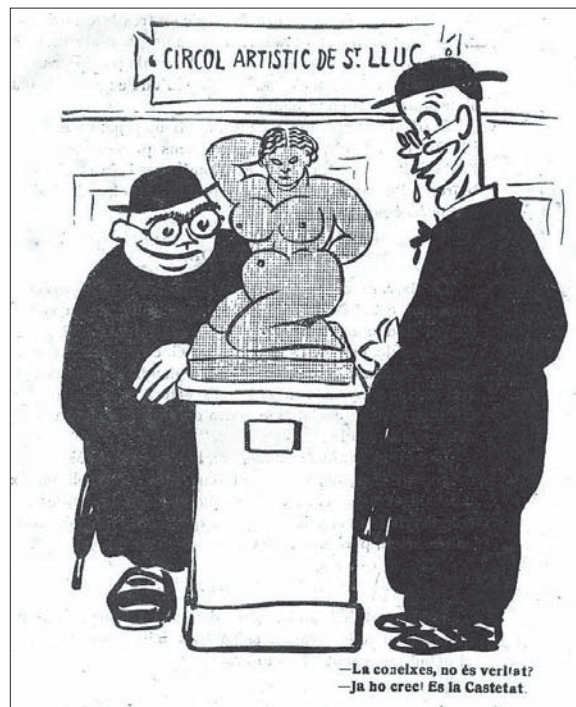
tres exposicions que l'ajudaren a donar a conèixer el seu treball. La primera fou la III Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, a les Galeries Dalmau de Barcelona, de l'1 al 15 de febrer. Fou en aquell moment quan entrà a formar part d'aquesta associació. Hi exposà tres escultures i diversos dibuixos.⁵⁰ Desconeixem quins foren els dibuixos presentats, però gràcies a una crítica de M. A. Cassanyes sabem que les figures foren *Padrina* i *Noia agenollada amb raïm* (PJ 55 i 43). El crític escriu: «[...] Les conseqüències d'aquella teoria les podem veure, segons nosaltres, en les obres que presenta Pere Jou, el mestre de la talla, qui al costat de la bella estatueta “Noia agenollada amb un raïm” d'un fer, ampli

i sobri classicisme decorativista, entre Maillol i Hoetger, exposa dues figuretes, també en fusta, pagesívolament abillada, les quals malgrat llur encant humil, sincer i pintorescament ingenu,

50. GALERIES DALMAU (1922), *Agrupació d'artistes catalans. IIIa Exposició*, Barcelona, Impremta Omega.

persisteix a creure-les un error en comparar-les amb el pur encant plàstic de l'altra al·ludida figura. Ultra d'una femenina testa a la sanguina, assenyadament i robustament modelada, exposa aquest artista altres dibuixos a la ploma "Estudis de nu", vers dibuixos d'escultor en els quals cerca, de guisa asprement sistemàtica, l'arquitectònic volumisme del cos humà». ⁵¹

Novament l'any 1922 participà en l'Exposició de Primavera de Barcelona, celebrada al Palau de la Indústria entre el 23 d'abril i el 23 de maig, aquesta vegada inscrit dins el grup d'artistes del Cercle Artístic de Sant Lluç. Hi exposà la talla de fusta *La noia de la trena* (PJ 45), ⁵² al costat d'obres d'escultors com Enric Casanovas, Josep Clarà, Pau Gargallo, Josep Llimona, Frederic Marès, Vicenç Navarro, Miquel Oslé i Jaume Otero. L'obra de Jou fou escollida per la Junta Municipal d'Exposicions d'Art per participar a l'Exposició d'Art Català a Amsterdam (30 de setembre-29 d'octubre), organitzada per l'Ajuntament de Barcelona i l'associació holandesa Arti et Amicitiae. ⁵³ Carles Soldevila, en dues cròniques des d'Amsterdam a *La Publicitat*, comentava el paper fonamental de Feliu Elias com a curador de l'Exposició, la qual aplegava obres procedents de l'exposició barcelo-



(figs 15 i 16). Pere Jou. *La noia de la trena*. Fusta de noguera. Cap a 1919. Col·lecció particular (Sitges) . 16: Vinyeta publicada a *L'Esquella de la Torratxa*, el 5 de maig de 1922.

51. M. A. CASSANYES (1922), «Les exposicions. Agrupació d'Artistes Catalans», *Monitor. Gasetta Nacional de Política, d'Art i Literatura*, any II, núm. 2, p. 9.

52. *Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1922), Barcelona, Seix Barral i Herms.

53. *Catalogus Tentoonstelling van Katalaansche Kunst* (1922), 30 september to 29 oktober, Maatschappij, Arti et Amicitiae, p. 23.

nina i obres del Museu de Barcelona. Obres «de convicció» que per a Soldevila eren necessàries per donar a la mostra un nivell de qualitat i de representativitat de la plàstica catalana contemporània. Soldevila defensava aquest tipus d'exposicions d'art a l'estranger, que entenia com unes veritables ambaixadores d'una cultura desconeguda arreu. El crític escrivia: «Som absolutament ignorats. Art català? Llengua catalana? Vet ací uns mots que abans de l'exposició no tenien cap significació a Amsterdam, i que després de l'exposició comencen a representar alguna cosa»⁵⁴.

Entre els mesos de febrer i setembre s'instal·là de forma intermitent i per segona vegada a Rupit, on continuà els treballs a casa de l'industrial Albert Fontana, on acabà la decoració de la gran llar de foc (PJ 52) amb un gran baix relleu i uns capitells, tot relacionat amb la vida a pagès. A la llibreta de comptes del 1922 apareix el cobrament per la realització de la xemeneia, de mil cent trenta-vuit pessetes.

L'any 1923 realitzà dos encàrrecs singulars: les mènsules i el relleu de l'església de Newport (Nova York, Estats Units) i el panteó de la família Brassó al cementiri de Sitges (PJ 58-59 i 57). La figura agenollada i recolzada sobre la tomba, seguint el model molt característic de l'escultura funerària modernista, troba la seva originalitat en la rotunditat de la figura femenina, menys estilitzada que les protagonistes de l'art funerari anterior. Aquell mateix any participà a l'Exposició d'Art de Barcelona (maig-juny), on presentà un nu femení.⁵⁵

El 26 de desembre Pere Jou contragué matrimoni amb la sitgetana Antònia Andreu Mitjans a l'ermita del Vinyet, de Sitges. Oficià la cerimònia mossèn Trens, consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç, amb qui sempre el lligà una bona amistat. Foren testimonis de l'enllaç Miquel Utrillo, per al nuvi, i Enric Mitjans, per a la núvia. En acabar el dinar del casament, l'escultor marxà cap a Barcelona per assistir a un partit de futbol al camp de les Corts entre el seu equip, el FC Barcelona, i l'AC Sparta de Praga.

L'any 1924 Jou i la seva esposa iniciaren el viatge de noces, que s'allargà sis setmanes. Primer visitaren París, on recolliren el seu germà Francesc, que acompanyà la parella en el seu periple per Itàlia, on visitaren Venècia, Florència i Roma, i en acabat tornà a París un altre cop. A totes les ciutats Jou visità diversos museus, tal com es pot veure en la col·lecció de postals adquirides en tots els que visità, postals que l'escultor conservà sempre. El matrimoni fixà el seu domicili al número 270, principal 2a, del carrer del Rosselló, de Barcelona. Aquell any nasqué el seu primer fill, al qual posaren el nom de David, en honor de l'homònima escultura de Miquel Àngel que havia pogut admirar a Florència.

54. Carles SOLDEVILA, «L'Apa a Amsterdam», *La Publicitat*, 10-10-1922, p. 1; Carles SOLDEVILA, «Full de dietari. Els artistes catalans a Amsterdam», *La Publicitat*, 11-10-1922, p. 1.

55. *Exposició d'Art. Catàleg oficial*, Barcelona, Seix Barral i Herms, 1923.



(fig. 17). Pere Jou. Font per al jardí de la casa La Fontana de Rupit (1924)

molt favorable: «La font és de pedra dura de Sitges, pedrera del recó d'en Robert i representa la "Solidaritat". La columna està inspirada en els "Xiquets de Valls"; la conca en la "Sardana", la cobla de la qual sona al mig del brollador. L'obra és feta per a la casa "La Fontana", d'en Albert Fontana, a la regió del Collsacabra, terme de Pruit. L'artista, desenrotllant el tema proposat, ha reeixit admirablement en la tasca. Potser la columna, amb l'arabesc de les figures dels xiquets de Valls, admirablement resolts, pren l'aire d'un fragment de construcció mexicana que lleva un xic la gràcia al conjunt. De tota manera, l'obra d'en Jou mereix tots els elogis, i és possible que en el seu lloc d'emplaçament aquests efectes sien calculats per al seu complet resultat».⁵⁶ Uns anys després Pere Jou escrivia a Feliu Elias: «[...] de tot el que he fet fins ara és del que estic més satisfet».⁵⁷ El crític de l'*Eco de Sitges* també encomiava la font: «La obra de Pedro Jou llega a una altura artística desusada por la ingenuidad con la que ha sabido nuestro amigo sintetizar el ritmo de la famosa danza. No se ha inspirado el artista en reproducciones de revista ni en las obras comentadas por la moda. Con mano fuerte, ha escudriñado las entrañas de la dura piedra de las

En tornar del seu viatge de noces, l'arquitecte Josep Goday (1882-1936) li oferí col·laborar en la restauració de la Casa de l'Ardiaca, per a la qual l'escultor realitzà quatre capitells i una figura per a la decoració de les finestres del pati. Les representacions de les figures del geògraf, l'historiador, l'arqueòleg i les rates de biblioteca (PJ 61) no estan exemptes d'un cert humorisme i encaixen perfectament, malgrat la seva modernitat, en l'estructura de les obertures del segle XVI. Per aquestes obres, el juliol del 1924 l'escultor cobrà set-centes pessetes.

El més d'octubre del 1924 exposà a les Galeries Laietanes, on presentà, entre d'altres obres, una font que havia de ser la darrera obra projectada per a la finca La Fontana, de Rupit (PJ 60). El crític de *Gasetta de les Arts* li dedicà una glossa

56. «Una font», *La Gasetta de les Arts*, núm. 12 (1-11-1924), p. 7.

57. Carta conservada a l'Arxiu Jou i dirigida a Feliu Elias (1928) en la qual es respon un qüestionari elaborat per a la redacció del seu llibre *L'escultura catalana moderna*.

canteras de Sitges y de ella ha sacado, como un primitivo, una visión de vida. Obra equilibrada, definitiva, duradera en sus sencillas líneas y en su masa esbelta y armónica»⁵⁸.

L'any 1925 participà en diverses exposicions, la primera de les quals fou la IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, que es féu a les Galeries Dalmau, de Barcelona, entre el 7 i el 22 de gener. Hi exposà *Suburenca* i el capitell *El trago*, un emmotllat d'un dels dos capitells de la xemeneia de la casa La Fontana (PJ 47 i 53.3.1), així com dos dibuixos. Francesc Susanna, en el text que prologava el fulletó de l'Exposició, definia l'obra d'Emili Bosch Roger, Pere Crèixams, Ferran Callicó, Pere Daura, Josep Gausachs, Ferran Musons, Francesc Vidal i Gumà i Pere Jou, presents a la mostra, com «[d]esigual, encara no madura, però sincera [...], manifestació de la sensibilitat catalana».⁵⁹ El crític de la *Gasetta de les Arts* escrivia: «L'únic escultor és en Pere Jou. La seva escultura ha trobat l'estil, però no ha trobat la vida. El seu capitell "El Trago" com a element d'ornament és exquisit i encertat com ho foren els seus capitells de Mar i Cel de Sitges».⁶⁰

Francesc Susanna deia en la presentació del catàleg: «Imitadors de X? Seguidors de Z? No. Simplement, oficients de l'art. Artistes joves, dotats per cert d'una sensibilitat substancial, gens mal-mesa per agenes influències, els actuals expositors han tractat tot revelant la natura, de revelar-se a si mateixos. En l'obra de cada un d'ells, la personalitat, més o menys acusada, més o menys vigorosa, hi apareix ja ben definida. A judici nostre, és aquesta —la espontània i correcta expressió de la pròpia personalitat i llurs principis, que n'és la més estimable característica. En cadascú, l'estil i l'esperit s'hi mantenen en una correspondència viva. Tant això és cert, que, d'una manera general, detràs de l'obra dels presents concurrents, s'hi poden endevinar les autèntiques psicologies respectives. Lo que no és dir poc en un temps en què artísticament, domina el calc, l'arribisme, l'excentricitat o el "trucatge". Discretament, doncs, al marge de les corrents que avui prevalen —corrents que a o mellor adulteren i destrueixen en flor els temperaments més dotats i més rics, els expositors pertanyents a l'"Agrupació d'artistes catalans" han sabut mantenir ben pura una virtut: el respecte a sí mateixos. Gràcies a aquesta virtut, la seva obra, obra d'assaig i de tanteix, ha salvat el més gros dels perills, això és, ha evitat que el seu art devingués aqueixa cosa que és avui tant comú: un art de segona mà o, pitjor encara, una detestable imitació artística. Desigual, encara no madura, però, això sí, ben sincera, cal veure en l'actual exposició una manifestació de l'art més actual, més vivent, expressat a través de la sensibilitat catalana, manifestació que és ja quelcom més que una positiva promesa».⁶¹

58. «Una obra importante de Pedro Jou», *El Eco de Sitges*, 19-10-1924, p. 2.

59. Francesc SUSANNA (1925), *IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans*, Barcelona, Galeries Dalmau, 7-22 de gener de 1925.

60. «L'Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans a les Galeries Dalmau», *Gasetta de les Arts*, núm. 17 (2-1-1925), p. 3, i «Crítica d'Art», *Revista de Catalunya*, núm. 7 (gener de 1925), p. 188. (Buscar no article i autor. Únicament tinc fotocòpia de la p. 188)

61. Francesc SUSANNA (1925), *IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans*, Barcelona, Galeries Dalmau, 7-22 de gener de 1925.

3.1. La visita a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París el 1925

L'*Eco de Sitges* del 5 de juliol de 1925 anunciava que Pere Jou es trobava a París «por asuntos profesionales». ⁶² Efectivament, l'escultor s'hi instal·là un mes, del 16 de juny al 17 de juliol, primer al número 14 de la *rue* de Cannetes, amb el seu germà, i posteriorment al taller del seu cosí Ramon. Aquesta llarga estada a la ciutat mentre es realitzava l'Exposició Internacional de les Arts Decoratives fou determinant per a la seva coneixença de primera mà de l'actualitat de l'art internacional. La preparació de l'Exposició mesos abans ja havia creat grans expectatives a les pàgines d'alguns diaris barcelonins, com *La Vanguardia* o *La Veu de Catalunya*. Mesos abans de la inauguració de l'Exposició, que es va fer el 25 de maig, Zenon (pseudònim d'Alfons Maseras) signava un article el 31 de gener a *La Veu de Catalunya* en el qual admetia que dipositava grans esperances en el desenvolupament de l'Exposició i es preguntava, mentre veia com es construïen els seus pavellons: «Què serà aquesta exposició? L'Art Decoratiu què representa? Per a uns l'Art Decoratiu no vol dir res més que pintura decorativa, ornamentació interior, qualques objectes domèstics susceptibles d'ésser més o menys bonics i prou. Per a altres, però, l'Art Decoratiu és el que trobem en tot, objectes destinats a embellir la ciutat, la casa o l'individu. Així doncs, tot el que té quelcom que veure amb l'arquitectura, la pintura, l'escultura, el moble, el vestit, el teatre, la jardineria i la decoració en general, ha de trobar en aquesta exposició la seva expressió artística, la seva forma viva». I continuava més endavant: «El gran Ruskin escrivia ja fa anys: “No hi ha un art existent d'un ordre més elevat que l'Art Decoratiu; la millor escultura que hagi estat produïda fins avui és la decoració d'una façana d'un temple, la millor pintura és la decoració d'una sala. Allibereu-vos doncs de la idea que l'Art Decoratiu és una mena d'art isolat i inferior; la seva naturalesa, o millor dit, la seva essència, consisteix en ésser destinat i apropiat a un lloc determinat, en aquest lloc, formar part d'un conjunt harmoniós i gran”. L'Art Decoratiu, doncs, és l'expressió de la bellesa en funció de la idea». ⁶³

És interessant com escau la definició de Ruskin defensada per Maseras a l'obra de Pere Jou, qui, com tants altres artistes catalans, va anar cap a París per visitar la que sens dubte havia de ser l'exposició artística internacional més important de la dècada. A més, per a l'escultor, qualsevol excusa era bona per visitar la capital francesa, on vivia el seu germà Francesc.

A París també aprofità per visitar museus i exposicions, on entrà en contacte amb l'obra de Charles Malfray (1887-1940), Antoine Bourdelle (1861-1929), Henryk Kuna (1879?-1945), Paul Lamdoski (1875-1961) i el croat Ivan Mestrovic (1883-1962). Visità el seu antic professor i amic Pau Gargallo, el qual el rebé al seu pis de la *rue* Dohis, número 13. L'Arxiu Jou conserva onze postals enviades per l'escultor a la seva dona al llarg d'aquelles setmanes i un petit quadernet amb

62. «Noticias varias», *El Eco de Sitges*, 5-7-1925, p. 3.

63. ZENON, «De Paris estant. La pròxima exposició d'Art Decoratiu», *La Veu de Catalunya*, 31-1-1925, p. 5.

les adreces de la gent que va visitar i algun dibuix. En la majoria de les postals Jou informava la seva esposa, d'una forma planera i no exempta d'humor, de les seves activitats quotidianes i de les visites als llocs que varen veure junts en el seu viatge de noces, i comentava les relacions que hi feia i els amics catalans que hi trobà. Així, sabem que en aquell viatge i a través del seu germà Francesc i el seu cosí Ramón conegué Pere Daura, amb qui va mantenir una estreta relació per a tota la vida, i l'arquitecte Ramon Sastre. Foren ells qui l'introduïren a la tertúlia de *La Rotonde*, on assistien Daura, Sastre, Gargallo i Dunyach, al qual també conegué llavors. L'escultor escrivia: «La Rotonda ja no és com l'any que hi vàrem estar nosaltres. L'han eixamplat i aquella colla dels rotondistes els han posat a baix en un racó on tenen els seus quadros».⁶⁴ En els dies de la seva estada a París, l'escultor assistí a la tertúlia de *La Rotonde* almenys quatre vegades, segons el que comunicà a la seva dona.

Al llarg del viatge visità sovint l'Exposició d'Arts Decoratives i és indicatiu l'interès que mostrà per l'art negre i l'art japonès. Les escultures exposades als pavellons de Romania, Croàcia, Dinamarca i Polònia despertaren en ell un gran interès, encara que el pavelló d'aquest darrer país, realitzat «a partir de triangles, des de les catifes, les pintures i el parquet. Fins i tot la gorra del vigilant és una gorra quadrada», li semblà massa impostat. L'escultor mostra sovint en els escrits la seva sorpresa per l'allau d'escultures presentades a l'Exposició, especialment al que ell anomena «el Saló de 1925», on aprecia que se n'exposaven «un miler o més». En una postal del 23 de juny escriu: «[...] em sorprèn la valentia dels artistes que en aquestes exposicions s'ho juguen tot, no com a Barcelona, que es porta un capet, només per donar senyals de vida». Després de la seva visita al «lloc de les Tulleries», on pogué veure obres de Gargallo, Charles Malfray, Bourdelle «i altres famosos», comentava: «Em sembla estrany que es puguin exposar tantes escultures que representen un esforç tan gran que no sembla pas que hi puguin pas trobar recompensa». No cal dir que visità el pavelló «dels catalans, que és vuitavat, amb el sostre rodó. En el centre hi havia un sortidor que tinc la vanitat de pensar que el meu haguera estat millor i no hi queda pas molt bé», fent referència a la seva font per a la casa La Fontana, de Rupit.

Aquelles setmanes Jou visità diverses vegades el Museu del Louvre, on pentinà sistemàticament les sales d'escultura de les diverses èpoques, des del gòtic fins al segle XVIII. També visità el Museu de Cluny, el Carnavalet, el Museu Guimet i el Museu de Luxemburg, l'Acadèmia de Belles Arts i el Museu Galiera. Són poques les referències o comentaris sobre les visites, encara que, quan visità el Museu Rodin, va escriure: «A pesar del seu talent no m'ha agradat tant com m'agradava quan jo tenia 12 anys. El trobo molt turmentat».⁶⁵ També visità el Museu de Trocadero, és a dir, «el museu d'escultura comparada. Aquí he vist l'altre costat, ja que aquest museu està dividit en dos i l'altra

64. Postal dirigida a la seva esposa el 25 de juny de 1925.

65. Quadern del viatge a París, Arxiu de la Família Jou.

vegada només en vam veure un. En aquest segon hi ha figures orientals de grans tamany. També hi ha la reproducció de les figures de l'Arc de l'Estrella. Encara que tot són reproduccions, trobo que per poder comparar i aprendre és un dels museus més interessants». També visità algunes de les exposicions més importants organitzades a redós de l'Exposició, com la mostra «De Poussin à Corot» al Petit Palais o la que es presentava al Museu Galiera entorn dels cinquanta darrers anys de pintura francesa (1875-1925), de la qual comentà que li van desagradar els *Pompiers* i defensava l'obra dels *Fauves*. Al mateix Galiera veié també l'exposició dels renovadors de l'art aplicat, que mostrava una retrospectiva dels anys 1890-1910 de les arts decoratives franceses.

La seva maratoniana estada a París es complementà amb diverses excursions amb el seu germà a Versalles, Fontainebleau i Chantilly, i alguns vespres va anar a una acadèmia, de la qual no cita el nom, a dibuixar. En una postal datada el 7 de juliol escriu: «A la nit he anat en una acadèmia a dibuixar. Hi ha coses millors que a Sant Lluç i altres pitjors. Jo em quedo amb Sant Lluç».

Malgrat que Josep Pla, des de la seva corresponsalia a París, escrivia que «les arts decoratives són unes arts inventades perquè la gent visqui malament» o deia que els artistes «han imposat llur talent groller i ens volen fer la vida impossible a còpia de confort»,⁶⁶ l'exposició de París va esdevenir un veritable aparador internacional de les tendències artístiques del moment en els diversos camps de l'art.

Probablement l'interès de Pere Jou a visitar l'exposició de París era el mateix que manifestava Rafael Benet en l'article titulat «El perquè d'un viatge», en el qual, un cop recollides les crítiques negatives de Pla o de Joan Sacs al contingut de l'exposició, deia que «no podem deixar de ser del nostre temps» i que de ben segur valia la pena contemplar les propostes de països «nous», confrontades amb les dels països «vells», i veure la producció dels artistes catalans al seu costat.⁶⁷ El que és clar és que l'estada a París generà una ampliació dels seus horitzons i probablement afirmà moltes de les seves intuïcions, ja que va poder veure les obres de molts escultors, com els que hem esmentat abans, amb els quals el seu treball tenia molts punts de contacte.

A finals d'agost l'escultor participà en l'Exposició d'Art Sitgetà, presentada als salons del Casino Prado Suburense i organitzada pels Amics de les Arts. L'Exposició era com una mena d'homenatge i actualització de la que trenta-tres anys abans s'havia presentat a l'Ajuntament de la vila i havia fomentat la Primera Festa Modernista. La mostra reunia en aquesta ocasió obres dels artistes presents a l'exposició del 1892, juntament amb nous talents locals, o considerats locals, com Pere Jou, per l'estol d'obres seves presents en espais públics de Sitges en aquell moment: les escultures de Maricel i els frisos de la façana de la seu del mateix Prado Suburense. Pere Jou tam-

66. Josep PLA, «Paris. Exposició Internacional de les Arts Decoratives», *La Publicitat*, 2-5-1925, p. 1.

67. Rafael BENET, «El per què d'un viatge», *La Veu de Catalunya*, 8-7-1925, p. 4.

bé havia venut algunes obres a alguns sitgetans il·lustres, fet que li va valdre la seva apreciació com a artista sitgetà d'adopció. Aquest és el cas de l'escultura d'un nu femení de marbre que el doctor Benaprés encarregar a l'escultor aquell mateix any (PJ 63) ⁶⁸.

Els artistes ja presents a l'exposició del 1892 eren Santiago Rusiñol, Arcadi Mas i Fondevila, Miquel Utrillo, Joaquim de Miró, Eliseu Meifrén, Joan Roig i Soler, Josep Almirall i Modest Urgell, entre d'altres. El presentador de l'acte, Salvador Soler Forment, deia en la inauguració que «tots aquells artistes tan junyits tornen ara a casa amb llurs obres belles. Es tracta d'un relligament de la generació actual amb la que motivà l'eclosió de l'espiritualitat nostra. Hem bastit un pont ideal entre les dues ribes».⁶⁹ Els artistes de la *riba* contemporània eren Joaquim



(fig. 18). *Noia asseguda amb una àmfora*. Marbre. (1924-1925). Col·lecció Frederic Malagelada (Sitges)

Sunyer, Ferré, Bergés, Vidal, Artur Carbonel i Pere Jou, l'únic escultor. L'organització de l'Exposició va comptar amb la col·laboració de Miquel Utrillo com a figura representativa d'aquell pont entre les dues generacions d'artistes, que s'encarregà de cercar obres dels seus companys de generació per ser presentades a Sitges. Soler, com a representant dels Amics de les Arts, li agrai la seva feina cabdal en l'organització de la mostra, malgrat que Utrillo digués que no havia estat altra cosa que un tramoista, «una esqueneta sobre la qual enfilars els altres».

Com no podia ser d'altra manera, l'Exposició rebé dures crítiques de sectors vinculats al Casino El Retiro, cosa que va fer que la mostra fos un motiu més de disputa entre les dues entitats sitgetanes. *L'Eco de Sitges* del 30 d'agost publicava una nota anònima que criticava el fet de cobrar entrada per visitar la mostra i també el fet de voler emular la mostra del 1892, presentant-la a les sales del Prado en lloc de fer-ho en el terreny «neutral» que hauria significat fer-la novament a les sales de l'Ajuntament, amb la qual cosa, a més, s'hauria evitat el cobrament de l'entrada.⁷⁰

68. El 5 d'abril de 1925, *El Eco de Sitges* publicava la nota següent: «Las estancias de la ideal morada del Dr. Benaprés, todas ellas dechado de buen gusto y llenas de preciosidades, se han enriquecido últimamente con una escultura del escultor Señor Jou, quien ha esculpido como grifo para un surtidor interior, un desnudo de mujer verdaderamente precioso y que enaltece la labor artística de tan eximio escultor. Felicitamos muy de veras a este, haciendo extensiva la enhorabuena al buen amigo señor Benaprés». Vegeu el text sencer a «Obra de Arte», *El Eco de Sitges*, 5-4-1925, p. 3.

69. «Sitges. Exposició històrica de l'art sitgetà», *La Publicitat*, 25-8-1925, p. 4.

70. «Exposición», *El Eco de Sitges*, 30-8-1925, p. 3.

3.2. La Primera Exposició General d'Art Litúrgic

A finals del 1925 Pere Jou participà en la I Exposició General d'Art Litúrgic, celebrada a la Sala Parés del 29 de novembre a l'11 de desembre. Hi exposà *Sant Josep* (PJ 66), *Sant Pau* (PJ 51), *Sant Jordi* (PJ 58), dos capitells de Maricel i el *Sacrifici d'Abraham* (PJ 59).⁷¹ En el fullotó de l'Exposició no hi ha fotografies, per la qual cosa hem de pensar que els capitells de Maricel, tal com consten en el llistat d'obres presentades, devien ser forçosament emmotllats de guix o bé de pedra artificial dels originals.

L'Exposició, com assenyalava el cronista de *La Veu de Catalunya*, tingué un gran èxit de públic, ja que, als visitants que normalment feien cap a la Sala Maragall, calia afegir-hi un grup molt nombrós dels qui ni tan sols sabien la seva existència.⁷² La mostra va ser organitzada per l'Associació dels Amics de l'Art Litúrgic, creada tres anys abans amb la voluntat, segons el seu president, «d'estendre el gust i la coneixença de l'Art Litúrgic i vetllar per la dignitat de l'Art Cristià, fent que s'ajusti més i més a les lleis generals de l'Art, a les prescripcions canòniques i al seu ofici espiritual en el culte de l'Església, segons diuen els nostres Estatuts». El cronista, que recollia les paraules de Vicenç Moragas, afegia també que les obres presentades que meresqueren la màxima admiració dels nombrosos visitants foren els ornaments litúrgics, sobretot les casulles i els paraments de l'altar. En aquest sentit, és interessant el comentari que recollia el cronista de *La Veu de Catalunya* realitzat per un sacerdot que parlava de «la desorientació en els actuals moments de l'art catòlic, desorientació deguda principalment a la ignorància litúrgica, que fa caure en personalismes exagerats i en pobres originalitats, guarnint, per exemple, un altar de la faisó amb què podrien ornar la calaixera dels avis, i no sabent decorar ni construir si no poden prodigar els àngels als quals moltes vegades obliguen a sostenir amb la seva força i estabilitat sobrenaturals arcades que haurien de recolzar-se en una columna o pilastra».

Joaquim Folch i Torres dedicà un llarg article a l'Exposició a les pàgines de la *Gasetta de les Arts*, on féu una fervorosa defensa de la necessitat de renovació del llenguatge de l'art cristià i de la iniciativa de l'Associació, que recollia els fruits de la feina feta en els darrers anys, des del Congrés de Música Sagrada, el primer Congrés d'Art Religios, fins al Congrés d'Art Litúrgic celebrat a Montserrat l'any 1915. Aquests diferents passos del moviment regenerador de l'art litúrgic liderat per un grup de joves clergues catalans es veien com quelcom absolutament necessari per posar fi a un llenguatge caduc i allunyat de les necessitats litúrgiques i estètiques del present. Folch repassava les diverses parts de l'Exposició: arquitectura, decoració mural, imatgeria i indumentària i ornaments. En el cas de la imatgeria, defensava que es defugís la rèplica d'estètiques del passat

71. *Catàleg de l'Exposició General d'Art Litúrgic celebrada del 29 de novembre a l'11 de desembre de 1925 a la Sala Parés*, Barcelona.

72. «L'Art litúrgic. Exposició a la Sala Parés», *La Veu de Catalunya*, 8-12-1925, p. 5.

i la normalització de la creació contemporània d'imatges per al culte. De les obres presentades a l'Exposició, trobava que les millors eren les de Josep Llimona i les de Josep Maria Camps Arnau. En canvi, pensava que el *Sant Josep* de Pere Jou «té més estil que suggestions devotes»⁷³.

L'Exposició significà la culminació dels esforços del moviment de renovació litúrgica a Catalunya i fou el punt de partida d'una important producció artística en tots els camps de l'art cristià, renovació que implicà una demanda que fou coberta, entre altres artistes, per Pere Jou, que esculpí moltes imatges religioses sota aquests signes de renovació. Folch, amb diverses pinzellades carregades d'ironia, explicava en l'article esmentat els motius de la necessitat de renovació del llenguatge artístic de l'art religiós i escrivia: «Abans d'ara la nostra arquitectura religiosa era de conventet d'«*Ensanche*». Salvant excepcions meritíssimes, l'obra de la majoria de les capelletes de monges tenia un dolç tirant a «*boudoir*» devot. Blavors del satinet més suau i angèliques rosadures guarnien dosserets i cambrils. Flors d'artifici virolaven l'altar i rústegues escenografies de jardinet romàntic feien el complement. La nostra arquitectura religiosa era en molts casos la sàvia petrificació augmentada d'una estampa bona de bulto, d'aquelles que fan la delícia de les tendres colegiales. Abans d'aquest «ara», recordem el gros, el comú de la nostra imatgeria religiosa. El Sagrat Cor de Jesús, el Crist de l'Amor, humanitzat, s'havia tornat dolç i maquillat, com un tenor galant a punt d'eixir a les taules. Tots els rossos suaus de cabellera, totes les barbes flonges i polides eren poc per complaure aquesta cursileria pietosa, aquesta carrincloneria devota que juga a nines amb les imatges de l'altar. Santetes i santets plens de coloraina, daurats i polidets com bibelots, invadien el temple i l'oratori. Els angelets feien volar les ales irisades com mirallets de fira, entorn d'aquesta imatgeria sense emoció ni dignitat».⁷⁴

L'Associació naixia, doncs, amb la voluntat de regenerar l'art litúrgic, convocant els artistes contemporanis a presentar propostes noves, però acceptables, dins els cànons del llenguatge de l'art



(fig. 19). Pere Jou. *Sant Josep*. 1925. Obra desapareguda en l'assalt a l'església del convent de les Dominiques d'Horta (Barcelona), el juliol de 1936

73. Joaquim FOLCH I TORRES, «L'Exposició General d'Art Litúrgic», *La Gasetta de les Arts*, any III, núm. 40 (1-1-1926), p. 3.

74. Joaquim FOLCH I TORRES, «L'Exposició General d'Art Litúrgic», p. 1.

cristià. Mossèn Manuel Trens (1892-1976), director en aquells moments del Museu Diocesà de Barcelona, en fou un dels impulsors. La iniciativa, però, no va ser gaire reeixida. Rafael Benet deia des de *La Veu de Catalunya* que l'exposició oberta a la Sala Parés era, de conjunt, una trista barreja de coses nobles i innobles, col·locades sense cap mena d'ordre jeràrquic: «L'excessiva bondat dels organitzadors ha privat el conjunt d'aquesta exposició d'aquell mínimum de noble unitat que demanen les coses d'art i molt més si aquestes estan destinades a la Casa del Senyor. L'exposició està instal·lada com una fira participant, per tant, del mal annex a totes les exposicions, però molt més agreujat ací. Tant és així que, àdhuc les coses millors, instal·lades en aquest desordre, costen de valorar al més versat. Malgrat tot aquest desordre té el seu mèrit que cal valorar. Cal remarcar, primerament, que a més d'aquest desordre hi ha un profund desordre d'idees».⁷⁵ Benet es referia a la diversitat de llenguatges manifestats en els àmbits de l'arquitectura, amb obres de Gaudí o Jujol, del «romànic germànic» de Rafael Masó o del neoclassicisme de Goday. En pintura i escultura, les coses no eren diferents i el crític entenia com una falta d'unitat el llenguatge emprat en les obres de Llimona o de Dionís Baixeras o Vila Arrufat amb la plàstica de Darius Vilàs. Malgrat tot, el crític creia que els que havien creat una atmosfera més unívoca eren els vitrallers, els argenters, els confeccionadors d'hàbits litúrgics i els editors de llibres sagrats i devocionals.

En la introducció de l'*Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic* de l'any 1925 sembla que es responguin les crítiques vessades per Benet. En aquesta introducció s'adverteix que l'Associació «no presenta aquesta primera exposició General d'Art Litúrgic com un model acabat i indiscutible; com un cànon al qual hagin d'amotllar-se els artistes que vulguin consagrar llur art a la litúrgia catòlica. [...] La selecció ha anat a càrrec dels mateixos artistes tot concurrent-hi o deixant de presentar-s'hi. Els Amics de l'Art Litúrgic poquíssimes obres han hagut de rebutjar, la qual cosa demostra que la llur orientació apareix ben clara i és ben interpretada per tots, i en el cas concret de la concurrència a l'actual Exposició, cada u s'ha aplicat la sentència netament presentida, tot fent gairebé inútil la tasca de comissió dictaminadora. [...] Amb aquesta exposició ha donat paraula als artistes; amb l'*Anuari* donen la paraula a l'Església, la qual imposa certes condicions als que edifiquen i ornen la casa de Déu on tot és previst i on totes les arts han d'agenollar-se obediènts a les prescripcions litúrgiques».⁷⁶ Les obres de Pere Jou tingueren una clara presència, com a il·lustracions, en diversos capítols dels anuals publicats entre 1925 i 1930.

El treball iniciat pels Amics de l'Art Litúrgic fou fonamental en el naixement del llenguatge de l'art religiós modern, apte per enterrar els gustos historicistes i el sentimentalisme exacerbats de la imatgeria i la pintura religiosa del període. De fet, les propostes que ajudaren a néixer les dues

75. Rafael BENET, «Exposició General d'Art Litúrgic», *La Veu de Catalunya*, 11-12-1925, p. 5.

76. *Anuari del Amics de l'Art Litúrgic. Esglésies, altars, indumentaria* (1926), Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluç, p. 7-8.

exposicions (la segona fou l'any 1928), i el marc teòric i exemplificat expressat en els seus *Anuaris*, generaren una producció que seguí sent apta per representar l'art religiós durant les dècades següents. Josep Francesc Ràfols, en un article sobre el *Tercer Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, aparegut l'any 1930, feia una reflexió interessant sobre el paper fonamental de l'Associació catalana.⁷⁷ Segons el crític, França fou el primer país que s'ocupà d'aquest tema, sota la direcció de la Societat de Sant Joan, però tingué un mal inici perquè es va crear al voltant del llenguatge del simbolisme i de la Rosa-Creu. Segons Ràfols, «[e]l dring fals que notem moltes vegades en obres artístiques de la litúrgia francesa segurament provindrà d'aquest començament equívoc al qual ens acabem de referir. Maurice Denis ens en conta la història en el capítol “Le symbolisme et l'art religieuse moderne” del seu llibre *Nouvelles théories*. Bé és veritat que arran d'aquest mateix esoterisme, el pur exemple del penediment de Verlaine podia donar nous seguidors sincers a les doctrines evangèliques, i Denis mateix ens diu amb l'emoció abassegadora que ell i els seus amics llegien i comentaven l'admirable *Sagesse* [...]. I així la veritat i la bellesa de la immortal religió nostra vénen donant un nobilíssim contingut a una part ben important de la literatura francesa d'avui en dia». Per a Ràfols, la transmissió de les idees esteticistes del simbolisme francès traspasades a l'art cristià ha engendrat un art superflu, decadent, sota el guiatge del mateix Denis o de Desvalliers, entre d'altres.

Segons Ràfols, el paper del «rellevant intel·lectual» que fou mossèn Trens, veritable guia en el procés de renovació de l'art litúrgic català, havia estat decisiu, ja que a través de les exposicions i dels anuaris havia sabut donar les coordenades que, tot i que estaven totalment allunyades de la renovació francesa, havien assegurat el naixement i la consolidació d'un llenguatge modern i en sintonia amb el present.

3.3. El retorn definitiu a Sitges

L'any 1926 la família Jou abandonà el seu domicili del carrer del Rosselló de la ciutat de Barcelona i s'instal·là definitivament a Sitges. Aquell any morí el pare de l'escultor i nasqué la segona filla del matrimoni, Vinyet. A Sitges nasqueren també els seus altres dos fills: Jordi (1928-1973) i Carles (1929-2000). El germà de Pere, Francesc, decidí tornar de París, per la qual cosa l'escultor aprofità els darrers temps de l'estada del seu germà a la ciutat francesa per visitar-la novament. Aquesta vegada s'instal·là a Montmartre, al pis del seu germà a la *rue* de Vieuville.

Amb els pocs estalvis salvats de la fallida del Banc de Vilanova i la venda de dues escultures, el matrimoni Jou va adquirir un solar al sector del Vinyet, llavors als afores de Sitges. Segons el seu fill David, la compra es va realitzar a principis del 1925. Es tractava d'un solar que havien con-

77. Josep F. RÀFOLS, «El tercer Anuari dels amics de l'Art Litúrgic», *El Matí*, 26-7-1930, p. 7.



(fig. 20). El taller de Pere Jou a Sitges. Vista actual.

format dues vinyes i que es trobava en el carrer de Prat de la Riba, obert feia poc. Al solar del costat hi havia una antiga masia que el pintor Joaquim Sunyer havia comprat i habilitat poc temps abans, i on s'establí amb la seva família i instal·là el seu taller.⁷⁸ Les tasques de construcció de la casa del matrimoni es dilataren uns deu anys i fou una feina en la qual el matrimoni Jou col·laborà activament. En un primer moment

aixecaren una construcció a la qual afegiren, l'any 1927, un espai que es dedicaria al taller i al qual s'agregaria la casa. El taller de Pere Jou a Sitges és encara una estança diàfana amb una façana inclinada de vidre convertida en lluernia i amb un altell de fusta. El fill de l'escultor recorda que la seva mare li havia explicat que la forma del taller estava inspirada en els espais de treball d'escultors que Pere Jou havia pogut visitar a París.⁷⁹ Certament, el taller recorda vivament el de l'escultor Bourdelle a la capital francesa.

Els mesos d'agost i setembre Jou participà en la I Exposició d'Art del Penedès, celebrada a Vilafranca. Hi exposà *El rosari* (PJ 44), *Sant Francesc de Paula* (PJ 74), i la *Beata Imelda* (esbós en guix, destinat a l'església de les Dominiques d'Horta) (PJ 65)⁸⁰. L'Exposició, la primera de les tres que es van celebrar (Vilafranca, 1926; El Vendrell, 1927, i Vilanova i la Geltrú, 1929), fou un veritable acte de reivindicació identitària al voltant de la qual s'organitzaren diverses activitats. La mostra acollí una exposició d'art antic i contemporani, concerts (com el que féu Pau Casals el dia 1 de setembre al Teatre Principal), conferències (com la que impartí Francesc Pujols sobre la influència de Vilafranca del Penedès en la Catalunya moderna) i actes reivindicatius per a demanar la creació de biblioteques, escoles d'arts i oficis i altres equipaments culturals. De l'Exposició sortí l'avantprojecte de creació d'uns estudis penedesencs, la catalogació de l'art i dels llibres antics conservats a la comarca, i altres activitats.⁸¹

En la comissió organitzadora de l'Exposició en representació de Sitges hi constaven Josep Carbonell i Miquel Utrillo, i els artistes representants de la vila, a més de Pere Jou, foren Guillem

78. David JOU I ANDREU (2014), *Memòria de navegacions. Records de Sitges i del mar*, Lleida, Pagès, p. 23.

79. David JOU I ANDREU (2014), *Memòria de navegacions*, p. 24.

80. *I Exposició d'Art del Penedès, celebrada a Vilafranca des del dia 22 d'agost a 5 de setembre de 1926* (1927), el Vendrell, Impremta Ramon, p. 3.

81. *Les exposicions d'Art del Penedès. Vilafranca, 1926; El Vendrell, 1927; Vilanova i la Geltrú, 1929*, el Vendrell, Institut d'Estudis Penedesencs i Impremta Ramon, 2012.

Bergnes, Agapit Casas, Ramon Casas, Josep Carbonell, Artur Carbonell, Agustí Ferrer, Arcadi Mas i Fondevila, Joaquim Sunyer, Soler Rovirosa, Miquel Utrillo i Josep Vidal.

En el primer número de *L'Amic de les Arts*, Magí Cassanyes dedica un article a l'obra de Pere Jou. En el mateix número apareix publicat un dibuix a tinta de la marededéu del Vinyet fet per l'escultor. Es tracta d'un dels primers dibuixos realitzats amb l'estètica dels gravats de boix, com els que feia el seu cosí Lluís i que havia popularitzat E. C. Ricart. Jou emprà aquesta tècnica freqüentment des de llavors, amb la qual creà dibuixos relacionats amb la imatge de la patrona de Sitges i també altres motius d'iconografia religiosa i popular. En el número 6 de la revista, corresponent al desembre del mateix any, aparegué novament un altre dibuix de Jou, en aquest cas una Adoració dels Reis Mags.

En el seu article, Cassanyes volia «situar a Pere Jou i la seva obra en el desenrotllament historicoartístic de l'escultura moderna» i ho feia a través de la filiació de l'obra de l'escultor al corrent iniciat per Hildebrand, confrontant-lo amb l'iniciat per Rodin. Segons Cassanyes, l'obra de l'alemany «és un exemple de recerca de depuració, de mesura i de noblesa», mentre que la de Rodin representa «l'estil més baix del sentit plàstic». Cassanyes, finalment, situava l'obra de l'escultor dins un corrent de «rusticitat d'un ben marcat etnicisme, solament comparable amb la d'Ernest Barlach».⁸² En la pàgina següent es reproduïa una escultura de Pere Jou: «Estatueta de marbre, obra recent de la col·lecció del Dr. Corachán» (PJ 72).

L'aparició de l'article i les dues il·lustracions en un dels primers números de *L'Amic de les Arts* és un fet que va més enllà de la natural amistat i veïnatge de l'escultor amb els redactors de la revista. A primera vista, sembla si més no curiós trobar un panegíric com el de Cassanyes en una de les revistes més importants que defensaven corrents d'avantguarda. En el primer número, per exemple, J. V. Foix publicava unes proses poètiques que posteriorment integrà en llibres com *Gertrudis* o *KRTU*, i Sebastià Gasch parlava d'alguns dels pintors que ell considerava més rellevants dins el panorama artístic europeu: Miró, Ernst, Leger o Braque. Lluís Montanyà hi escrivia un article titulat «Elogi a la jazz-band» i on escrivia també sobre Cocteau i el surrealisme. I un article sense signar reivindicava la figura de Picabia. L'explicació, segons Joan M. Minguet, es troba en el fet que les revistes catalanes d'avantguarda d'aquells anys van combinar els continguts clarament rupturistes amb els que sorgien de tendències més ortodoxes de l'art i de la literatura. Eren publicacions on la modernitat i el classicisme convivia harmònicament.⁸³ Aquesta podria ser l'explicació de la presència de l'article de Cassanyes, i també ho podia ser el fet del manifest «sitgetanisme» militant de la revista, que s'anunciava en l'editorial del primer número de la pu-

82. Magí CASANYES, «L'escultor Pere Jou», *L'Amic de les Arts*, núm. 4 (juliol 1926), p. 2.

83. Joan M. MINGUET (2008), «L'Amic de les Arts, revista de combat», a Joan M. MINGUET, *L'Amic de les Arts, 1926-1929*, edició facsímil, Vilafranca del Penedès, Edicions i Propostes Culturals Andana, p. 7.

blicació, en el qual, entre altres coses, deia que «L'Amic de les Arts [...] neix sense altre dèria que iniciar, propagar i enfortir la cultura i la civilitat de Sitges», espai en el qual la figura i l'obra de Jou que defensava Cassanyes ja tenia un paper fonamental.

Pocs mesos després de l'aparició d'aquest article, Pere Jou participà en l'Exposició de Modernisme Pictòric Català, conformada amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers i la qual es va fer a les Galeries Dalmau del 16 d'octubre al 6 de novembre. Hi exposà *Escultura*. Malgrat que aquesta va ser una exposició modesta, moltes de les obres provenien de la col·lecció particular de Dalmau i ja s'havien vist abans a Barcelona, i és interessant assenyalar que el galerista escollí una obra de Jou per figurar entre els altres expositors, reunits sota el concepte que titulava l'Exposició. Aquests eren Frank Burty, Delaunay, Raoul Dufy, Albert Gleizes, Helena Grunhoff, Marie Laurencin, Madame X, Otto Weber, Francis Picabia, Slavi Souce, Maurice Vlaminck, Carles Albesa, Rafael Benet, Rafael Barradas, Emili Bosch Roger, Francesc Camps, Magí Cassanyes, Salvador Dalí, Josep Dalmau, Jaume Guàrdia, Josep Gausachs, Manuel Humbert, Manolo Hugué, Joan Junyer, Joan Miró, Josep Mompou, Ramon Pichot, Enric C. Ricart, Joan Rebull, Joaquim Sunyer, Alfred Sisquella i J. Torres Garcia.

En el fulletó publicat per a l'Exposició, Sebastià Gasch, que col·laborava en la revista sitgetana, escrivia: «Actualment, a les GALERIES DALMAU, és oferta l'avinentsa al públic de contemplar una mostra brillantíssima de l'avantguardisme pictòric català confrontada amb una selecció d'obres d'artistes estrangers de gran vàlua». El crític escrivia més endavant que el públic no havia de confondre l'art de l'avantguarda amb «fútil desig de destrucció d'una pueril deriva de revolució. La destrucció no és certament la dominant d'aquell art que, en gràcia a una major comprensió, seguirem anomenant d'avantguarda. L'art modern no destrueix. L'art modern construeix.



(fig. 21). Pere Jou. *Noia que es pentina*. 1926. Original no localitzat.

L'art modern és essencialment constructiu i no és manat per altre anhel que el de reinstaurar uns valors essencials que varies generacions, adoradores de l'accidental en perjudici de l'essencial, havien arraconat paulatinament fins a escamotejar-les definitivament, bo i amagant-les sota un munt de preocupacions i d'intencions perfectament alienes a la pintura. [...] Ara, per acabar, sols ens resta de constatar que exposicions, com la que aquests dies es pot visitar a Can Dalmau, constitueixen el necessari contrapès de les exposicions terriblement grises que ens acostumen a servir amb insubornable assiduïtat la majoria d'artistes catalans i el poderós estimulants que necessita l'exsangüe banalitat ambient. Sols desitgem que aquesta exposició contribueixi a desterrar l'ensopiment que regna. Si ho logra, encara que no sigui més que en petita escala, ens podrem donar per ben satisfets».⁸⁴

Carles Capdevila, des de les pàgines de *La Publicitat*, fou menys benèvol, amb la seva crítica. Entenia que la voluntat d'agitació amb què naixia la mostra quedava somorta a partir del moment que la majoria d'obres, propietat del galerista, ja s'havien mostrat en altres exposicions, i que el terme «modernisme pictòric» creava confusió, perquè era adequat per referir-se a una estètica de feia vint anys i dubtava que la majoria d'autors de la mostra estiguessin d'acord amb l'ús d'aquesta expressió per referir-se a les seves obres.⁸⁵ Rafael Benet tampoc creia que la mostra presentés un veritable rerefons d'avantguarda, ja que la majoria de representats catalans no practicaven una estètica combativa, i escrivia que li semblava «risible voler aparentar una força que no tenim».⁸⁶

3.4. L'Associació d'Escultors

A principis de gener de 1927, del 8 al 21, Jou participà en l'Exposició d'Artistes Catalans que es va fer a la Sala Parés. L'escultor hi presentà *Dansaires* (PJ 40), *Nu* i *Cap de la Sra. AA* (PJ 46) (les inicials corresponen al nom de la seva muller: Antònia Andreu). En la mostra hi eren presents obres de Bosch Roger, Camps Ribera, Gustave Cochet, Pere Daura, Josep Gausachs, Ramon Jou Senabre, Ferran Musons, Ramon Soler i F. Vidal Gomà.⁸⁷ Jou era l'únic escultor dins el grup d'expositors. El crític d'*El Diluvio* deia que «[l]a nota más fuerte e interesante la constituye el grupo de esculturas de Pere Jou: un busto, un desnudo de mujer y un grupo de danzarinas que estan labradas con verdadero gusto y maestría».⁸⁸ A *Las Noticias*, el cronista, en definir el nu presentat per l'escultor, que considerava entre allò més interessant de la mostra, parlava «de

84. Sebastià GASCH (1926), «Comentari», a *Exposició de Modernisme pictòric català, confrontada amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers. Galeries Dalmau (16 d'octubre-6 de novembre de 1926)*. *Sn*.

85. Carles CAPDEVILA, «Carnet de les Arts. Galeries Dalmau», *La Publicitat*, 26-10-1926, p. 1, i Carles CAPDEVILA, «Carnet de les Arts. Galeries Dalmau», *La Publicitat*, 2-11-1926, p. 1.

86. Rafael BENET, «El Saló Modernista III», *La Veu de Catalunya*, 9-11-1926, p. 7.

87. *Sala Parés. Exposició agrupació d'Artistes Catalans. Oberta del 8 al 21 de gener de 1927*, Barcelona, R. Torrella, Mestre Impressor.

88. «De Arte. En el Salón Parés», *El Diluvio*, 20-1-1927, p. 4.



(fig. 22). Bust d'Antònia Andreu. Fusta de noguera. Cap a 1919. Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

buenas proporciones, aunque poco esbelto, por estar basada su concepción en el barroquismo machucho que hemos dado en aceptar como prototipo de estatuario mediterráneo». ⁸⁹ Rafael Benet a *La Veu de Catalunya* i el crític de *La Publicitat* destacaven el nu femení de Jou com un avenç remarcable de la seva obra o el manteniment eficaç del seu estil. El crític de *L'Esquella de la Torratxa* era més laconic: «Jou bé, encara que amb massa jou mediterrà». ⁹⁰

El mes de febrer del 1927 Pere Jou entrà a formar part de l'Associació d'Escultors, associació que nasqué envoltada de grans expectatives. En formaven part Enric Casanovas, Josep Dunyac, (Mateu Fernández) de Soto, Josep Viladomat i Salvador Martorell, noms que es troben sempre a la llista de fundadors, als quals s'afegiren Apelles Fenosa, Llorenç Cairó, Pau Gargallo, Josep Granyer, Josep Pujol i Muntaner, Joan Rebull, Àngel Tarrach, Màrius Vives i Joaquim Claret.

Si bé es coneix que es van redactar i registrar uns estatuts que donaven com a adreça de l'Associació els baixos del carrer de Petritxol on es trobava la Sala Parés, el document no s'ha conservat. ⁹¹ El cas de Pere Jou és interessant perquè en alguns casos apareix com a membre fundador i en altres, com a escultor invitat a la primera exposició a la Sala Parés. Així, en una nota publicada a *La Veu de Catalunya* podem llegir: «S'ha constituït en aquesta ciutat l'associació d'escultors, de la qual en són fundadors: Casanovas, Rebull, Dunyac, de Soto, Borrell, Jou, Tarrac, Viladomat i Martorell». ⁹² En l'article que Folch i Torres dedicà a l'Associació a la *Gasetta de les Arts*, il·lustrat amb una fotografia d'estudi dels membres fundadors, en canvi, no hi apareix el nostre escultor. ⁹³

L'Associació naixia en part de la voluntat d'oferir més visibilitat al treball dels escultors, que en moltes exposicions quedava perdut entre la major presència de pintures, i amb la voluntat

89. «Notas de Arte. Sala Parés», *Las Noticias*, 20-1-1927, p. 5.

90. Rafael BENET, «Exposició d'artistes catalans», *La Veu de Catalunya*, 24-1-1927, p. 4; Rafael BENET, «L'Art», *La Publicitat*, 21-1-1927, p. 3; Rafael BENET, «Xerrameques artístiques», *L'Esquella de la Torratxa*, 28-1-1927, p. 2.

91. Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO (2008), «Joaquim Claret i l'Associació d'escultors. Una aventura efímera», *Butlletí RAC-BAS*, núm. XXII, p. 113.

92. «Galeríes d'Art. Associació d'escultors», *La Veu de Catalunya*, 12-2-1927, p. 4.

93. Joaquim FOLCH I TORRES, «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors», *Gasetta de les Arts*, núm. 74 (juny 1927), p. 1.

d'organitzar una mostra anual. L'accés a l'Associació era per invitació, així el grup, que atorgà la presidència a Enric Casanovas, anà creixent per consens.

L'Associació, doncs, estava formada per artistes l'edat dels quals distava poc més de quinze anys i els quals provenien de mons diversos i, com assenyala Cristina Rodríguez, «interpretaven el bagatge noucentista principalment a partir de dues orientacions. D'una banda, la defensada per aquells escultors que havien iniciat el seu recorregut en ple auge del primer Noucentisme —la idealista—, entre els quals hi trobem Enric Casanovas o Joaquim Claret. I, de l'altra, la d'aquells escultors nascuts els darrers anys del segle XIX —que Francesc Fontbona anomena com a “Generació de 1917”. Segons Fontbona, la crisi política que es desencadenà aquell any a causa del trencament de l'equilibri en el que s'havien mantingut les diverses forces del catalanisme a causa de les Juntes de Defensa militars, l'Assemblea de Parlamentaris de Catalunya, la mort de Prat de la Riba, la vaga general i la formació d'un govern espanyol de concentració amb la participació com a ministres de Joan Ventosa i Felip Rodés. Això provocà la dissolució del moviment de l'Assemblea de Parlamentaris i una escissió del catalanisme polític. Tanmateix la crisi del Noucentisme d'arrel orsiana no es degué únicament a motius polítics, sinó també a les influències de les noves propostes estètiques que aportà l'Exposició d'Art Francés, presentada aquell any a Barcelona que permeté veure a la ciutat, a més de les obres dels artistes impressionistes consagrats, les creacions d'artistes que, com assenyala Fontbona, encara eren novetat a Catalunya, com Vuillard, Bonnard, els *fauves*, etc. També cal assenyalar la presència a la ciutat dels Ballets Russos de Serge Diaghilev, amb la participació de Picasso com escenògraf i la menys incisiva, però important influència dins alguns cercles intel·lectuals, que comportà la presència d'artistes de l'avantguarda com Francis Picabia amb l'aparició de la revista 391. Tots aquests elements contribuïren a donar una forta sotragada a la situació cultural i artística anterior i crearen les bases pel naixement de nous grups d'artistes joves, el mateix 1917, com els Evolucionistes. Els creadors que havien començat a treballar a mitjans dels anys 1910 i l'any següent l'Agrupació Courbet.⁹⁴

Folch i Torres donava la notícia del naixement de l'Associació a *Gasetta de les Arts* explicant els motius de la seva creació: la poca visibilitat de l'escultura en les exposicions i els desavantatges amb què es trobava l'escultura en el mercat artístic, a causa del seu just preu superior a la pintura, així com de la manca de tradició de la seva adquisició en el mercat català. Folch proposava als associats realitzar una exposició de fotografies on es mostressin escultures en jardins o cases de col·leccionistes estrangers o catalans per tal d'ajudar a superar les reticències dels compradors i les d'institucions com l'Ajuntament de Barcelona, que, segons Folch, «té Barcelona sense estàtues». Folch i Torres acabava aconsellant als escultors emprendre diverses accions per tal que «els bons escultors que tenim

94. Francesc FONTBONA (1979), *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, p. 269 i seg. Francesc FONTBONA (1979), *4 escultors del 99: Fenosa, Granyer, Rebull, Viladomat*, Barcelona, Caixa d'Estalvis de Barcelona.



(fig. 23). Nu femení amb els braços al cap, 1927. Bronze de fossa posterior. Col·lecció Jou (Sitges).

a Catalunya treballin. Cal que a les cases, als jardins i als carrers i a les places hi hagi escultures. Cal que la Societat d'Escultors vingui a fer això, proveint-se d'elements actius i d'iniciativa per a portar a realitat aquesta campanya: cal, en un mot, fer al costat d'una exposició cada any, una acció continuada tot l'any, fins a lograr fer un públic per a l'escultura, fins a lograr que els cabals que l'Ajuntament dona per a fer empedrats, fanals i voreres n'hi hagi uns quants a l'any per a fer escultures».⁹⁵

L'Associació presentà la seva primera exposició a la Sala Parés del 30 d'abril al 16 de maig de 1927. Jou hi exposà *Dansaire* (PJ 7), de fusta, un *Nu* de guix (PJ 86) i el retrat de fusta de la seva esposa, que ja havia exposat a la mostra de l'Agrupació d'Artistes Catalans. A la mostra hi eren presents obres de Casanovas, Dunyach, De Soto, Viladomat, Martorell, Cairó, Fenosa, Gargallo, Granyer, Pujol i Montaner i Rebull.

Segons Joaquim Folch i Torres, «[e]ls escultors de l'Associació novella representen entre tots una reacció contra l'Acadèmia i una reacció contra el romanticisme escultòric en segon lloc. Aquesta reacció té, juntament oposada al formalisme acadèmic i al sensacionalisme romàntic, una mica d'aspra de recomençament, una mica d'aponcellament d'arcaisme i una mica de fredor d'especulació. En molts dels escultors que exposen s'hi observa la sana voluntat del treball que es fa per a entendre's sobre ço que és la plàstica de les coses. Hi ha un afany furiós, en alguns casos de desembarassar, d'objectivitzar, i per aquí de geometritzar les formes del món real. La tècnica i la visió festegen aquí per entendre's i coneixer's abans de penetrar-se. Alguns dels nobles i altíssims aprenents d'aquest moderníssim arcaisme català, denoten, a través dels seus exercicis de plasmació, una tal qualitat de comprensió i arriben a solucions de tan perfecte claredat que hom admira que sense escola puguin aquests autodidactes arribar a donar-se lliçons d'una tal força i d'una concisió perfecta».⁹⁶

95. FLAMA (pseudònim de Joaquim Folch i Torres), «L'escultura a casa, als jardins i al carrer (A propòsit de la fundació de la societat d'Escultors)», *Gasetta de les Arts*, núm. 68 (1 març 1927), p. 5.

96. JOAQUIM FOLCH I TORRES, «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors», *Gasetta de les Arts*, núm. 74 (juny 1927), p. 1.

Folch i Torres considerava Enric Casanovas l'iniciador d'aquest camí que ara donava els seus fruits en una nova generació d'escultors catalans: «Enric Casanovas, en l'època en que es preludiaven vagament les primeres simplificacions escultòriques de la primera tongada, donà un contingut ideal a n'aquell afany imprecís, donà una ànima a n'aquell batec difús que l'escola de Ceret iniciava. Li donà en Casanovas, coincidint amb molts altres bells esperits catalans, però avançant-se en l'obra, amb çó que amb massa juvenil vehemència a estones n'hem dit “mediterranisme” [...]. I d'aquella hora són aquelles pedres arcaïtzants i dures, on la forma es mostra seca, simple harmonia de plans i volums, adornada per un regust llunyà de cosa grega i primitiva, o de cosa ibèrica olorosa de terra».⁹⁷

La crítica de Benet a *La Veu de Catalunya* no fou també positiva. Benet situava en l'origen de la nova escultura catalana les figures de Maillol i Manolo, sense atribuir a Casanovas un paper destacat, i criticava l'exclusió d'alguns noms per a ell fonamentals dins l'escultura catalana en el si de la nova associació: «La influència de Maillol ha estat sentida pels bons escultors de totes les terres. Alemanya, que compta amb un gran nombre de bons escultors, ha sentit la poderosa influència del gran rossellonès, malgrat i que moltes vegades ha conduit l'escultura per camins espirituals antitètics als del nostre escultor. Maillol és un grec, mentre que bona part dels escultors alemanys són gòtics, fins aquells que com Lembruck i Barlach han conduit el seu expressionisme pels camins antitètics al transcendentalisme decorativista del bohemí Meizner que en el fons és com dir de Mestrovic. Ernest de Flori, aquest gran escultor germànic que porta sang llatina i austríaca a les venes, oscil·la entre el seu doble fons racial: tan aviat sembla gòtic com greco llatí. Gairebé tots els catalans que s'han ajuntat en aquest Saló de can Parés, es recorden de la seva ascendència grega; el mestratge del compatriota Maillol és així força evident: gairebé tots els expositors han instituït, per una mena d'acord tàcit, el retorn al plom estatuari.

»Què lluny som de les improvisacions dels rodinians més vulgars, que lluny som també, de tot tumult expressionista. Els mestratges de Banyuls i de Ceret, han fet la nostra escultura nova. Recordem, encara que sigui de passada, el nom gloriós de Manolo —aquest gran escultor nostre— que amb Maillol ens ha revelat que la Grècia no era el país de vano dels escultors de “boudoir” i que ens ha descobert el seu heroisme, tornant així a l'escultura jove la qualitat veritable, feta d'essència plàstica sense esfornatures: ruda. [...]. No tothom ha seguit ben bé el nord indicat per Maillol i Manolo: la nostra escultura també ha marxat sovint de bracet amb la pintura rere el voler agradar, amb falsos acabats o amb mentiders inacabats. No sempre la puresa intencionalment escultòrica ha presidit l'obra d'alguns dels nostres joves mestres. Essent així, no sabem per quina raó la nova calitat no ha estat més oberta a noms gloriosos, que si no representen un pur sentit escultòric, son en cambi figures respectables de l'art ací i fora

97. Joaquim FOLCH I TORRES, *Ibid*, p. 1.

d'ací. Joan Llimona, Josep Clarà, Borrell i Nicolau, sembla que han estat exclosos —potser per voluntat pròpia?— d'aquest primer Saló d'Escultura Catalana, i hi ha en canvi alguns associats que no representen pas amb llur obra, un sentit plàstic gaire més pur que el dels mestres oblidats. A més a més, encara que teòricament alguns dels concurrents estan situats en un pla de puresa, llurs realitzacions són mancades d'aquella qualitat primera que ens havem acostumat a denominar “miracle”». ⁹⁸

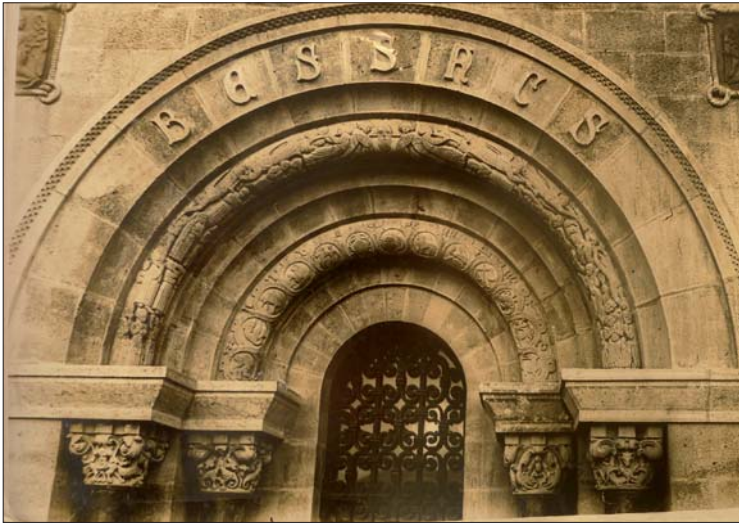
La majoria d'obres presentades a la primera Exposició de l'Associació d'Escultors eren obres realitzades en materials nobles, com pedra, marbre o bronze, encara que també hi havia algunes terracotes. Jou hi presentà la seva obra més important en guix, per la impossibilitat de fondre la de bronze, probablement a causa de les fortes despeses en què es trobava immers en els inicis de la construcció de la seva casa a Sitges. L'escultor la va fondre anys després i en donà un exemplar perquè formés part de l'exposició «España a México, manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo», exposició que va ser avortada en ser interceptat per les tropes feixistes el vaixell noliejat per la Generalitat de Catalunya que transportava les obres de Barcelona a Mèxic.

La segona quinzena de juliol es presentà la II Exposició d'Art del Penedès al Vendrell. La segona edició d'aquesta iniciativa de reafirmació comarcal dedicà, com la primera l'any anterior, sengles espais a l'art modern i a l'art retrospectiu i va presentar una secció bibliogràfica. El catàleg dedicava també unes pàgines d'homenatge al pintor Rafael Sala (1891-1927), desaparegut feia poc. La mostra acollí novament obres d'artistes de la comarca o relacionats amb la comarca i, en aquesta edició, destacà la presència de l'obra de Joaquim Mir, amb deu olis. Novament es programaren conferències i concerts, com el d'homenatge que la vila del Vendrell dedicà al seu fill predilecte, Pau Casals. Pere Jou hi aportà dues de les cent trenta-tres obres presentades: *Cap de nena* (PJ 87) i l'Àvia (terracota). ⁹⁹

Al llarg de l'any 1927 l'escultor féu diverses estades a Berga, al mes de febrer, entre la primavera i a la tardor, tal com es pot veure en el seu llibre de comptes, per treballar en un encàrrec d'unes certes dimensions. Es tracta del panteó de la família Bassacs al cementiri de la vila, actualment reconvertit en el Panteó dels Bergadans Il·lustres des del 1997. L'obra, d'estil neoromànic i projectada per l'arquitecte Emili Porta i Galobart, és un absis amb dos nivells interiors i amb una façana amb arquivoltes esculpides sobre sengles parelles de capitells d'inspiració romànica i envoltada en tot el seu perímetre per un conjunt de setze capitells ornamentals i narratius. Tots

98. Rafael BENET, «Primera Exposició de l'Associació d'escultura», *La Veu de Catalunya*. Pàgina Artística, núm. 9656 (13-5-1927), p. 7.

99. *Catàleg de la II Exposició d'Art del Penedès* (1927), el Vendrell, Imp. Ramon, p. 10; «La exposició del Vendrell», *El Eco de Sitges*, 8-5-1927, p. 3; «II Exposició d'Art del Penedès. Vendrell», *El Eco de Sitges*, 14-7-1927, p. 2.



(fig. 24) Detall de la portalada del panteó Bassacs, 1927. Cementiri de Berga.

aquests elements, més dues mènsules de marbre blanc que hi ha a l'interior, amb escenes de l'enterrament i la resurrecció i les plaques de bronze de la façana amb els símbols dels tetramorfs, són obra de Pere Jou. Si bé molts elements, com els capitells i els de la façana i els de l'absis, són de clara inspiració romànica i estan netament relacionats amb exemplars de la Seu Vella de Lleida, les mènsules de marbre es poden inscriure dins l'estètica *déco*.

En les llargues estades a Berga, l'escultor dibuixà diversos projectes d'anells, un dels quals fou fos i cisellat en or pel joier barceloní Manuel Capdevila anys després de la mort de l'escultor. La seva vídua també en féu fer tres exemplars en argent pel mateix orfebre. Tots quatre exemplars van ser fets cap al 1970 (fig. 47).

3.5. El concurs de la Plaça de Catalunya

L'any 1927 Pere Jou fou convidat a participar en el concurs restringit per presentar, en el termini de quaranta-cinc dies naturals, esbossos en guix per escollir el conjunt d'escultures que havien de decorar la plaça de Catalunya de Barcelona.¹⁰⁰ La nova urbanització de la plaça, projectada per Francesc de Paula Nebot, director llavors de l'Escola d'Arquitectura i al mateix temps membre del Consistori, aprofità alguns elements del primer disseny encarregat a Josep Puig i Cadafalch anys abans.¹⁰¹ L'Ajuntament va demanar a diverses corporacions, associacions i entitats artístiques de la ciutat que escollissin un representant per a constituir un jurat qualificador. El jurat, presidit per l'alcalde, va estar format per F. de P. Guàrdia, designat per la Federació d'Arquitectes de Catalunya; Amadeu Llopar, per l'Escola Superior d'Arquitectura; Carlos Pirozzini,

100. «Las esculturas y ornamentación de la Plaza de Catalunya. Bases del concurso», *La Vanguardia*, 9-6-1927, p. 8.

101. Per a l'estudi de l'evolució dels projectes d'urbanització de la plaça de Catalunya, vegeu Francesc MIRALLES (1987), *Plaça de Catalunya*, Sala de Cultura Caja Madrid, 22 de setembre a 11 d'octubre de 1987.



(fig. 25). Pere Jou. *Pagès*, 1927. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bru, Joan Rebull, Mateo de Soto, Pau Gargallo, Àngel Ferrant, Enric Monjo, Salvador Martorell, Josep Granyer, Màrius Vives, Ricard Causaràs i Àngel Tarach, va ser convidat a presentar models per a les escultures que havien d'ornamentar el fons de la plaça. Aquestes figures havien de simbolitzar les virtuts o qualitats atribuïdes al poble català, que podien personificar-se en representacions de les comarques. Segons les bases, «las figuras se representaran de pie. Con tendencia a marcar la verticalidad, però sin exagerarla, conservando la gracia dentro de un criterio

per l'Acadèmia Provincial de Belles Arts; Oleguer Junyent, pel Reial Cercle Artístic; Carlos Vázquez, per l'Asociación Artístico-Literaria; Manuel Vega, per l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona; i Francesc Folguera, pel Cercle Artístic de Sant Lluç.

La nòmina d'escultors convidats fou molt àmplia. Per al disseny dels cinc grups escultòrics que havien d'ocupar els pedestals baixos, l'Ajuntament convocà Josep Clarà, Josep Llimona, Enric Casasnovas, Lluç i Miquel Oslé, Josep Dunyach, Frederic Marès, Vicent Navarro, Antoni Parera, Joan Borrell Nicolau i Antoni Alsina, a qui es demanava que presentessin esbossos a la quarta part de l'original. El tema havia de ser una representació al·legòrica de les quatre províncies catalanes. En aquest cas, calia tenir present que la destinada a representar Tarragona quedava exclosa, ja que havia estat encarregada anteriorment a Jaume Otero. També podien presentar, emprant la mateixa escala i el mateix material, una al·legoria destinada als pedestals que enquadraven el fons decoratiu de la plaça. Les bases remetien a una futura fosa en bronze de les obres escollides.

Jou, juntament amb Eusebi Arnau, Josep Tenas, Enric Clarasó, Jaume Duran, Josep Viladomat, Joaquim Claret, Dionís Renart, J. M.

de austeridad», i les escollides serien tallades en pedra de Montjuïc. Finalment, també es presentava un concurs per a la realització de dotze escultures adossades als sis pilars de la plaça, concurs al qual Jou no fou convocat.

Els guixos presentats, segons les bases del concurs, passaven a ser propietat de l'Ajuntament i havien d'estar signats pels autors. Al mateix temps es proposava l'exposició de les obres presentades en una mostra al Palau de Belles Arts, un cop escollides les obres guanyadores. Es van presentar al concurs noranta obres i els escollits per realitzar les escultures decoratives del fons de la plaça van ser Josep Clarà, Josep Llimona, Enric Casanovas, Josep Dunyac, Vicenç Navarro, Eusebi Arnau, Pau Gargallo, Josep Viladomat i Àngel Tarrach. Els esbossos presentats per Pere Jou (PJ 78-80), doncs, no van ser escollits. L'escultor, però, va rebre les mil pessetes que l'Ajuntament va resoldre que donaria a cada participant, i els seus guixos es van exposar al Palau de Belles Arts del 7 al 14 d'agost.¹⁰²

L'any 1928 aparegué el llibre de Feliu Elias *L'escultura catalana moderna*,¹⁰³ en el qual el pintor i crític esbossava un recorregut per l'evolució de l'escultura des de finals del segle XVIII fins a l'activitat artística del moment. En el segon volum, dedicat als autors, Elias féu una semblança de Jou situant-lo en l'òrbita de la tendència arcaïtzant, comuna segons ell en la majoria d'escultors moderns, però en aquest cas fins a l'extrem de semblar sovint una imitació de l'arcaisme peculiar de l'estil romànic. Elias parlava d'una «feixuguesa, aquell cànon rabassut, la mateixa concepció pueril, la composició tupida, garladora i, més que objectivada, concebuda: tot això es troba transportat amb molta solta i gràcia en l'escultura de Pere Jou».¹⁰⁴

El mateix any apareixia també la traducció castellana del llibre de referència d'Alexander Heilmeyer, *La escultura moderna y contemporánea*, amb una addenda de Rafael Benet titulada *Facetas post-rodinianas*. Benet, després d'una breu introducció dedicada a explicar la situació de «retorn a l'ordre» en l'escultura europea després dels «desastres ocasionats per l'impressionisme», se centrava en l'esdevenidor de l'escultura hispànica i dedicava un breu comentari a l'obra de Pere Jou, relacionant-lo amb una inspiració d'un «medievalismo popularista en los entalles de Mar i cel, de Sitges, y en otras esculturas en un mediterraneanismo a lo Casanovas, però más tosco y grave».¹⁰⁵

Al mes de maig Jou es presentà a la II Exposició de l'Associació d'Escultors, que se celebrà a la Sala Parés del 19 de maig al 2 de juny. Hi presentà un guix. Els expositors eren Cairó, E. Casanovas, Claret, Dunyac, Ferrant, Granyer, Hugué, Maragall, Martorell, De Soto, Tarrach i Viladomat. Aquesta fou la darrera mostra de l'Associació i distà molt de la primera tant en

102. «Notas del día. La decoración escultórica de la Plaza de Cataluña», *La Vanguardia*, 5-8-1927, p. 4.

103. Feliu ELIAS (1928), «L'escultura catalana moderna», a *Enciclopèdia Catalunya*, vol. VII, Barcelona, Barcino.

104. *Ibid.*, p. 112-113.

105. Rafael BENET (1928), «Facetas post-rodinianas», a Alexander HEIMEYER (1928), *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, p. 186-187.

la qualitat com en la representativitat. La crítica barcelonina no solament s'hi interessà menys que l'any anterior, sinó que fou estricta a palesar la menor qualitat del conjunt. Certament, el nombre de participants era menor i per a alguns crítics, com el de *La Vanguardia*, s'havia perdut aquella homogeneïtat que donava raó de ser al grup, de manera que ara es podia parlar de manca d'afinitat entre els uns i els altres.¹⁰⁶

Tal com assenyala la professora Cristina Rodríguez, la gran diferència de qualitat entre les exposicions del 1927 i el 1928 pogué ser deguda als encàrrecs que els escultors catalans havien rebut per a la decoració de la plaça de Catalunya de Barcelona i també per a l'Exposició Internacional que s'havia de celebrar a la ciutat l'any següent. El concurs per ornamentar la plaça ocupà tretze dels divuit escultors que es presentaren a les dues mostres. En el cas de Pere Jou, cal recordar que el projecte del panteó Bassacs de Berga l'havia absorbit diversos mesos de l'any anterior. Els que es presentaren al concurs i no foren escollits, com succeí en el cas de Jou, també hagueren de treballar en els seus models i hagueren de presentar el seu projecte. Molt probablement, doncs, aquesta tasca, més el fet d'haver d'atendre els altres encàrrecs privats, féu que, com succeí en el cas del nostre escultor, la presència d'obra pròpia a la segona exposició fos tan minsa. Aquell projecte, de l'Associació d'Escultors nascut poc temps abans, envoltat de bons auguris i que tenia tot el suport de la crítica, esllanguia enmig de fortes crítiques.

El mateix 1928 l'organització de la II Exposició d'Art Litúrgic a Barcelona, que es féu del 22 de novembre al 16 de desembre als antics locals del Reial Cercle Artístic, a la Gran Via de les Corts Catalanes, va ser novament un èxit de públic. La mostra, organitzada, com l'anterior, pels Amics de l'Art Litúrgic, commemorava el vint-i-cinquè aniversari del *motu proprio* de Pius X sobre música sagrada. *La Veu de Catalunya* recollia les paraules del pare Suñol en la inauguració, el qual definia l'art litúrgic com l'art ideal, ja que contenia la tradició i la innovació. La litúrgia catòlica donava a l'art una base perenne sobre la qual l'església catòlica invitava totes les arts i totes les renovacions, i de la qual exclòia el cant gregorià, que havia de mantenir-se fidel als seus orígens.¹⁰⁷

En aquesta segona edició hi havia representades obres d'arquitectes com Francesc Folguera, Francesc Jujol, J. F. Ràfols i Rafael Masó, entre d'altres, i novament obres dissenyades per Antoni Gaudí; obres de pintors com Alexandre Galí, Pere Daura, Vila Arrufat, etc.; obres d'escultors com Josep Viladomat, Carles Collet, Joan Rebull i Pere Jou, i hi havia un espai dedicat a Joan Llimona, mort dos anys abans. Jou hi exposà quatre dels vuit capitells realitzats per al panteó de Tecla Sala a Roda de Ter (PJ 90) i algunes escultures més que no podem atribuir per manca de catàleg. En els capitells de Roda de Ter, que representen les Benaurances, Jou torna a mostrar la facilitat per

106. Manuel RODRÍGUEZ CODOLÀ, «Vida artística. Crònica general. Exposiciones», *La Vanguardia*, 26-5-1928, p. 16.

107. La segona exposició d'Art litúrgic», *La Veu de Catalunya*, 24-11-1928, p. 4.



(fig. 26). Pere Jou. Capítell del panteó Tecla Sala. 1928. Cementiri de Roda de Ter.

a la composició en l'espai reduït d'aquest element arquitectònic.

Rafael Benet, des de *La Veu de Catalunya*, enviava un missatge ben diferent de la crítica de l'exposició de l'any 1925. Ara felicitava els organitzadors, molt especialment mossèn Trens, i l'Associació dels Amics de l'Art Litúrgic per la tasca desenvolupada no solament en l'organització d'una bona exposició, de la qual Benet criticava la poca solvència dels treballs arquitectònics, sinó també en la difusió de temes relacionats amb l'art

cristià i el guiatge exercit des dels textos publicats a l'*Anuari de l'Associació*, que apareixia novament. En paraules de Benet, «[e]ls homes que porten la direcció d'aquesta tan benefactora entitat són homes de la nostra època i per tant senten els problemes estètics i tècnics que la sotraguen. Cal donar una ullada a l'exposició per cerciorar-se que les arts litúrgiques catalanes, com les arts catòliques lligades a França, Alemanya, etc., ho són dins dels gustos de l'època».¹⁰⁸

L'any 1929 l'escultor col·laborà per tercera vegada amb l'arquitecte Josep Goday, ara en la decoració del Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Internacional. Anteriorment ja havia col·laborat amb l'arquitecte en la rehabilitació de la Casa de l'Ardiaca (1924) i, després, en l'edifici de Correus, on va esculpir un gran escut d'Espanya per a la façana principal (PJ 70). Al pavelló de Barcelona l'escultor realitzà l'escut de la ciutat envoltat de dos lleons i dues caravel·les de bronze per a la porta principal, i dos medallons tallats en pedra de Montjuïc amb les imatges dels sants Sever i Oleguer (PJ 97). Segons la documentació conservada a l'Arxiu Jou, l'encàrrec inicial constava de quatre medallons, dos més que els que es disposaren a la façana i que havien d'estar dedicats a la Mare de Déu de la Mercè i a santa Eulàlia. A la façana del Pavelló de Barcelona no s'observa cap marca que reveli la seva absència. Creiem que aquests dos darrers no es van arribar a realitzar, probablement per les presses amb què s'acabà l'edifici, com succeí en molts d'altres edificis de l'Exposició.

108. Rafael BENET, «En la II Exposició d'Art Litúrgic», *La Veu de Catalunya*, 1-12-1928, p. 7.

Aquell mateix any Jou participà en l'Exposición Internacional de Pintura, Escultura y Grabado que es presentà al Palau de Congressos de Barcelona, organitzada dins els actes de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929. Hi exposà *Mediterrània* (pedra) (PJ 76).¹⁰⁹ A finals d'any es féu a les Galeries Laietanes una exposició de l'escultor croat Ivan Mestrovic, l'obra del qual Pere Jou coneixia bé després de la seva estada a París i la seva visita a l'exposició d'Arts Decoratives de París del 1925 i que, com veurem, influí de manera important en el seu treball.¹¹⁰

El mes de novembre s'inaugurà a l'Ateneu Obrer de Vilanova i La Geltrú la III Exposició d'Art del Penedès. Novament i per darrera vegada, la mostra s'articulava en diversos àmbits relacionats amb la cultura antiga i contemporània de la comarca, amb la voluntat d'«incloure i sintetitzar, en els seus punts més transcendents, tota l'activitat intel·lectual i artística de la nostra comarca, una de les més despertes de Catalunya». En la secció d'escultura s'hi presentaven obres de Jou, C. Mimó, R. Romagosa i D. Torrents. La manca de catàleg i d'imatges a la premsa comarcal ens fa difícil saber quines són les tres obres presentades pel nostre escultor.¹¹¹ Joaquim Folch i Torres feia una crítica entusiasta de l'exposició a les pàgines de *La Veu de Catalunya* i considerava que aplegar les obres dels artistes vius i les obres del passat tenia la doble funció de poder entendre la capacitat creadora de la comarca i, sobretot, educar la població en la necessitat de conservar el seu patrimoni.¹¹²

4. ELS ANYS DE LA CONSOLIDACIÓ (1931-1936)

4.1. La primera exposició individual

La primavera del 1931 Pere Jou presentà la seva primera exposició individual a les Galeries Laietanes, programada del 4 al 17 d'abril. La clausura de l'exposició es prorrogà perquè va haver d'estar tancada diversos dies a causa dels successos del 14 d'abril en proclamar-se la República. *La Veu de Catalunya* del 28 d'abril recordava als seus lectors que l'exposició romania oberta en aquelles dates, compartint espai amb la del pintor Antoni de Ferrater «a causa de la clausura temporal deguda als esdeveniments polítics d'aquests darrers dies».¹¹³ Jou hi exposà quinze obres, de les quals sis eren realitzades en pedra mitjançant la tècnica de la talla directa, tal com

109. *Exposición Internacional de Barcelona 1929. Exposición Internacional de pintura, Escultura, Dibujo y Grabado. Organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Patrocinada por el Ministerio de Instrucción pública. Catálogo de la Sección Española*, p. 60.

110. *Exposición Mestrovic*. Galerias Layetanas (18-27 diciembre), Barcelona, 1929.

111. R. FONT I FERRAN, «Felicitem-nos. La III Exposició d'Art del Penedès», *La Punta* (Sitges), any VI, 16-11-1929, p. 1.

Vegeu també: «La III Exposició d'Art del Penedès. Crida», *Bulletí de l'Associació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i La Geltrú*, núm. 58 (maig 1929),

p. 7-9; «III Exposició d'Art del Penedès», *Gasetta de Sitges*, 10-11-1929, p. 8-9; «III Exposición de Arte del Penedés», *El Eco de Sitges*, 17-11-1929, i «III Exposición de Arte del Penedés», *El Eco de Sitges*, 24-11-1929, p. 4 i 6.

112. Joaquim FOLCH I TORRES, «La III Exposició d'art del Penedès», *La Veu de Catalunya*, 20-12-1929, p. 4.

113. «A Les Galeries Layetanes», *La Veu de Catalunya*, 28-4-1931, p. 5.



(fig. 27) *Bust de David Jou Andreu*. Bronze. 1929. Col·lecció Jou (Sitges).

s'anunciava en el fulletó. El costum de Jou de donar poques vegades nom a les seves escultures ens dificulta saber quines eren les presentades, però per les poques que en tenen nom, podem veure que l'exposició fou una mena de retrospectiva, amb obres de tota la trajectòria de l'escultor. Aquesta idea es reafirma amb el fet l'escultor que també va presentar fotografies d'obres anteriors, tal com podem llegir en algunes de les crítiques de la mostra.¹¹⁴ Malgrat tot, sabem que va exposar: *Nu* (pedra, talla directa), *Sant Francesc de Paula* (fusta) (PJ 74), *Cap de nena* (pedra) (PJ 98), *Nu* (pedra) (PJ 102), *Noia de la trena* (fusta) (PJ 45), *Cap de nen* (bronze) (PJ 99), *Suburenca* (pedra) (PJ 76), *Retrat* (pedra) (PJ 92), *Sant Pau* (fusta) (PJ 116). També exposà dos nus, assenyalats en el catàleg com talles directes, que podem reconèixer per manca d'informació documental. El mateix succeeix amb un crist de fusta, una talla de fusta («Lleidatana») i una altra àvia de fusta.

La mostra coincidí amb la que realitzà Manolo Hugué a la Sala Parés. Miquel Utrillo Vidal, a *La Noche*, deia que coincidien a la ciutat sengles mostres de «Manolo el Grande y Pedro Jou El Bueno» i comentava que el primer no havia venut quasi res, mentre que l'exposició de Jou havia tingut un millor, encara que tímid, èxit comercial. Utrillo es preguntava: «¿Ustedes comprenden estas anomalías? ¿Ustedes comprenden a Manolo y Jou en París, por ejemplo, y no vender? Pues, fenómeno raro. El primero apenas ha vendido nada. El segundo, un poco más. ¿Se puede uno fiar del público que visita en la actualidad las salas de exposición? ¿Se puede sacar uno el sombrero o la gorra delante un señor de esos, con “Rolls”, amiga y un mal cuadro en su despacho?».¹¹⁵

La primera exposició individual de Pere Jou meresqué una àmplia cobertura per part de la premsa barcelonina. Manuel Marinello, a *Las Noticias*, deia que «[u]na exposición de Pedro Jou debe

114. «A Les Galeries Layetanes», *La Veü de Catalunya*, 28-4-1931, p. 5.

115. MIQUEL. UTRILLOVIDAL, «Pel & Ploma» *La Noche*, 24-4-1931, p. 3.

ser mirada como un acontecimiento en los anales de la estatuaria contemporánea regional, por representar una de las modalidades más características de la misma, o sea, esa especialidad del barroquismo contemporáneo iniciada por Francisco (sic) Casanovas, que hemos dado en llamar mediterránea».¹¹⁶

El lloc comú del mediterranisme per referir-se a l'estètica d'alguns escultors del moment, seguint els dictats de Maillol o Casanovas, era matisat per més d'un cronista en intentar definir l'obra presentada per Jou. El crític del *Noticiero Universal* deia que en les obres de Jou no s'observava «el equilibrio de los clásicos, ni la cultura y tradición mediterráneas en los elementos que configuran su escultura. Pedro Jou es continuador de aquellos escultores pirenaicos que en nuestro suelo crearon el arte occidental. Como ellas, sus “ancestros”, los románicos, Jou imbuye al espiritualismo de sus concepciones el acre perfume de lo popular, ese materialismo de la anécdota, tan al ras del suelo y tan elevado a un tiempo en gracia a su simple e inefable humanidad».¹¹⁷

Zenon també veia una estreta relació de la plàstica de Jou amb models antics però allunyats d'aquell mediterranisme quan escrivia que «Pedro Jou se inspira visiblemente en la escultura egípcia primitiva y sin pretender dar a su obra, a pesar de ello, ningún aire hierático o trascendental. Su característica es la serenidad y a pesar de sus contornos macizos y de su composición como en bloque, no son exentas de gracia y de delicadeza. Como técnica, debemos consignar que Pedro Jou realiza la mayoría de sus esculturas en piedra y en talla directa con un arte singular y que con ello inicia en Cataluña un procedimiento escultórico que tiene pocos precedentes y que sería conveniente mentar».¹¹⁸

Rafael Benet també valorava la destresa tècnica de Jou i feia un intent de sistematització de la seva obra: «Jou és, sobretot, un home d'ofici que sap tallar la pedra dura directament i sap tallar també la fusta, traient de cada matèria resultats escaients. Talla i brunyeix la pedra amb veritable sensualitat; talla la fusta amb passió verdadera. Hom descobreix tres concepcions en l'art de Jou: una de popularista, una altra de decorativa i una altra de més realista. Els seus sants i imatges tallades en fusta, sobretot, tendeixen vers l'art popular. Recordem els capitells que Jou executà a Maricel de Sitges fa alguns anys. Les seves figures nues tallades en pedra, com la que porta el núm. 1 del catàleg, estan orientades vers el decorativisme de certs escultors, germànics o francesos. Hom reconeix ací una mica l'ombra de Bourdelle i la de Mestrovic. I, finalment, en els retrats i en algunes testes exhibides hom li recapta un sentit realista. És dintre d'aquest camí on ens satisfà més l'escultor Jou, tot i reconèixer en els altres aspectes, mèrits potser superiors quant a la pura emoció de la qualitat».¹¹⁹

116. Manuel MARINEL-LO, «Notas de Arte», *Las Noticias*, 10-4-1931, p. 4.

117. M. P., «Escultura», *El Noticiero Universal*, 14-4-1931, p. 3.

118. ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras), «Notas de Arte», *Diario de Barcelona*, 30-4-1931, p. 4.

119. Rafael BENET, «Galerías Laietanes. Pere Jou», *La Veu de Catalunya*, 18-4-1931, p. 5, i Rafael BENET, «Galerías Laietanes. Pere Jou», *La Veu de Catalunya*, 19-4-1931, p. 5.

M. Alcántara, a *La Noche*, insistia en el paper determinant del tractament de la matèria i en la síntesi formal com a elements definidors del treball de Jou: «En todas las esculturas de Pedro Jou hay la huella indeleble de la paternidad del autor, manifestada por ese culto que el artista rinde al volumen como expresión sintética del hecho escultórico. En el proceso artístico de Pedro Jou, una fuerza centrífuga parece atraer todos los accidentes estructurales y las gesticulaciones de sus modelos hacia una especie de sumisión a la masa. El escultor Jou, en sus tallas, arranca de la piedra la forma palpitante del cuerpo humano, pero estas formas no se emancipan por completo de la condición de roca y le rinden el tributo de un ritmo que afirma la compacta trabazón de su composición primaria. Son rocas vivas las piedras de Pedro Jou, pero rocas al fin, sobre las cuales una ley sutil de escultura ha obrado el prodigio sensual de la forma, sin destruir su consición fundamental de piedra. [...] El arte de Pedro Jou es arte providencialmente sumiso a la condición del material en que se ejercita».¹²⁰

Màrius Gifreda, a *Mirador*, en el seu repàs de diverses mostres obertes a la ciutat passava per sobre de l'exposició de Jou amb un comentari que fou l'únic negatiu sobre la mostra. Per a Gifreda, «[l]escultura de Pere Jou guanyarà enormement quan es decideixi a abandonar els estilismes decoratius i la premeditada acusació de masses. Prova d'això és l'admirable bronze exposat, *Cap de nen*». *La Vanguardia*, *El Correo Catalán*, *La Publicitat* i *El Matí* anunciaren l'exposició amb sengles notes breus, redactades d'ofici, però laudatòries.¹²¹

La vinculació de l'escultor al Cercle Artístic de Sant Lluç, on seguia participant en les sessions de dibuix del natural molts vespres, i la seva amistat amb el seu consiliari, mossèn Manuel Trens, el portaren a col·laborar en dues de les activitats que aquest organitzà la tardor i l'hivern del 1931. La primera fou una exposició col·lectiva en forma de fira tómbola numerada que es féu a la Sala Parés del 31 d'octubre al 14 de novembre.¹²²

A finals d'any els Amics de l'Art Litúrgic organitzaren una exposició sobre la història del pessebre. Amb el nom *Pessebres antics i moderns*, al Cercle Artístic de Sant Lluç es presentà un pessebre contemporani realitzat de forma coral per diversos escultors, entre els quals figurava Pere Jou. La secció històrica estava composta per un grup de figures dels segles xv al xviii, totes inèdites, de diferents materials (ivori, alabastre, ceràmica, fusta, cartró i roba) i de diverses procedències: València, Mallorca, Aragó, Catalunya o diverses regions d'Itàlia, Flandes i França. Hi destacaven dues figures d'alabastre del segle xv, un conjunt ceràmic d'Andrea della Robbia i figures d'Ama-

120. M. ALCÁNTARA GUSART, «Galerías Layetanas. Pedro Jou», *La Noche*, 14-4-1931, p. 5.

121. Màrius GUIFREDÀ, «Exposicions», *Mirador*, núm. 117 (30-4-1931); M. RODRÍGUEZ CODOLÀ, «Exposiciones», *La Vanguardia*, 12-4-1931, p. 5; «Notas de Arte», *El Correo Catalán*, 14-4-1931, p. 4; Carles CAPDEVILA, «Pere Jou», *La Publicitat*, 29-4-1931, p. 5; «Pintura catalana moderna», *El Matí*, 4-4-1931, p. 7.

122. *Fira tómbola numerada del 31 d'octubre al 14 de novembre organitzada pel còrcol Artístic de Sant Lluç. Barcelona* (1931), full volant.

deu i de Talarn, entre d'altres. En el pessebre modern hi col·laboraven sis escultors: Carles Collet va executar l'anunciació; Martí Llauredó, l'anunciació als pastors; Rafael Solanich, el naixement; Pere Jou, el grup camí de Betlem; Àngel Ferrant, els reis; i Josep Granyer, la fugida a Egipte. La iniciativa, ideada per mossèn Trens, va comportar també l'encàrrec d'una escenografia per a cada conjunt de figures de ceràmica, escenografies que van ser realitzades per Jaume Busquets amb la col·laboració de Francesc Vidal i Gumà. A *El Matí*, mossèn Trens mateix explicava que «[l]escenografia te un aspecte simplificat i molt modern, en que formes, llums i colors estan al servei de les figures. Indubtablement és l'assaig més atrevit i més ferm de modernització del pessebre que s'ha fet mai», i acabava dient que amb aquesta exposició l'Associació demostrava una vegada més el seu esperit de tradició i renovació.¹²³

4.2. 1932-1936: uns anys prolífics

L'any 1932, la Junta Municipal d'Exposicions de Barcelona organitzà novament una exposició d'art modern. La darrera havia estat el 1923. Folch i Torres decidí posar d'acord els artistes i les entitats que els agrupaven per organitzar l'Exposició de Primavera 1932 al Palau Nacional. Al saló de Montjuïc, Pere Jou hi presentà *Àvia* (fusta), *Cap de nen* i *Nu*.¹²⁴ Els escultors presents foren Josep Biosca, Josep Canyes, Antoni Casamor, Apelles Fenosa, Àngel Ferrant, Antoni Ramon González, Josep Granyer, Pere Jou, Martí Llauredó, Salvador Martorell, J. Pujol Muntané, Joan Rebull, Joaquim Ros, Rafael Solanich, Àngel Tarrach, Josep Tenas i Josep Viladomat. Per a Rafael Benet, la secció d'escultura era la que reunia obres de major interès i dedicava unes paraules a l'obra de Pere Jou: «[...] Pere Jou cultiva amb encert una plàstica saborosa: bell exemple, l'escultura en fusta *Àvia*. En el nu, tot i mostrar condicions poc comunes en el tracte de la matèria pedra,



(fig. 28). Bust de Nieves Selva. Pedra calcària. 1928. Col·lecció Jou (Sitges)

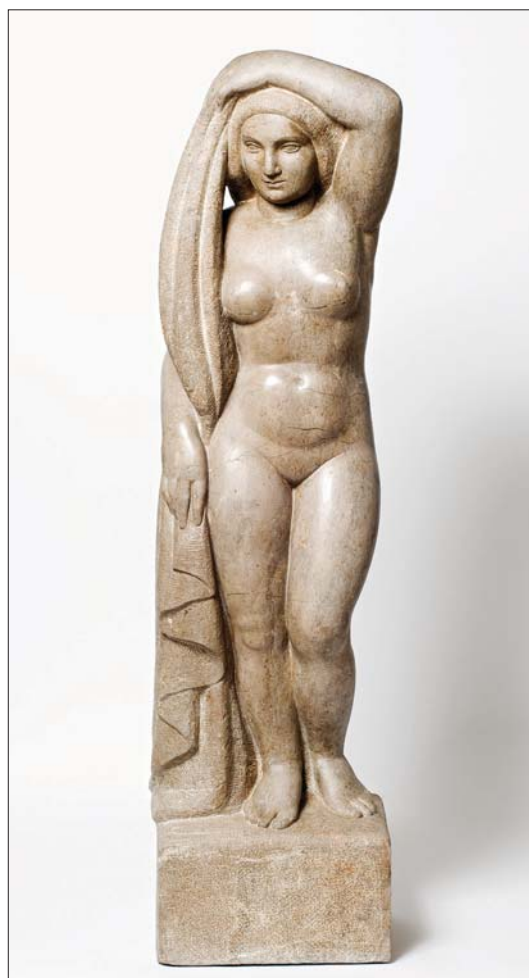
123. Manuel TRENDS Prev., «Exposició de pessebres», *El Matí*, 27-12-1931, p. 4.

124. *Exposició de Primavera de 1932. Saló de Montjuïc, Palau Nacional: Parc de Montjuïc, 22 de maig-3 de juliol* (1932), Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, p. 12.

l'home d'ofici llisca pel camí perillós de l'estilització [...]».¹²⁵

Dues escultures de Pere Jou foren acceptades a l'Exposición Nacional de Bellas Artes del 1932, celebrada al Palacio del Retiro, a Madrid, els mesos de maig i juny: el *Retrat de Nieves Selva* (PJ 92) i un nu femení, ambdues de pedra.¹²⁶ Entre l'extensa llista d'escultors presents, la representació catalana fou més aviat minsca, amb obres de Josep Dunyach, Joan Borrell Nicolau, Màrius Vives i Florenci Cuairan, a més de Jou.

El mes de juny Pere Jou participà a la Fira del Dibuix de Barcelona. Aquesta fou la primera edició d'un certamen innovador en el qual les galeries d'art de la ciutat abandonaven els seus espais per acostar-se a nous públics, tot oferint un tipus d'obres assequibles dels artistes amb els quals solien treballar. Segons Jaume Vidal, caldria inscriure aquesta iniciativa en el context de crisi econòmica que el país vivia en aquell moment, fruit encara de la Depressió del 1929 i que mantenia el mercat de l'art en hores baixes.¹²⁷ La Fira, organitzada del 4 a l'11 de juny a la part central de la Gran Via, entre la rambla de Catalunya i el passeig de Gràcia, als anomenats Jardins Soler i Rovirosa, va comptar amb el suport de la Generalitat i la col·laboració del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), els membres del qual van dissenyar els estands. Segons Joan Merli, participaren a la fira vuit galeries amb sengles estands i uns dos-cents artistes, i el nombre estimat de visitants fou de vint-i-dos mil.¹²⁸ Jou hi participà amb les Galeries Syra, que presentaven dibuixos de vint-i-sis pintors i de sis escultors: Canyes, Ferrant, Granyer, Hugué, Solanic i Jou. El catàleg-fulletó que va editar la galeria reproduïx pocs dibuixos, cap de Pere Jou, per la qual cosa ens és impossible saber quines obres hi va presentar.¹²⁹



(fig. 29). Per Jou. *Nu femení*, pedera calcària. Cap a 1926. Museu de Maricel, col·lecció d'Art de la Vila (Sitges)

125. Rafael BENET, «Exposició de Primavera. Saló de Montjuïc. III Escultura», *La Veu de Catalunya*, 22-6-1932, p. 5.

126. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*, Madrid, Blass, 1932.

127. Jaume VIDAL (2012), *Galerisme a Barcelona 1872-2012. Descubrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona, p. 41.

128. Joan MERLÍ, «La Fira del Dibuix», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 15 (agost 1932), p. 234-237.

129. *Fira de dibuix 1932*. Barcelona, Galeries Syra, Imp. Casanova.

La fira fou un veritable esdeveniment per a Barcelona. Els organitzadors, amb la col·laboració de l'àrea d'ensenyament de la ciutat, aconseguiren que la visitessin els alumnes de tots els grups escolars de primària de titularitat municipal. També organitzaren visites de diferents col·lectius i associacions. Joaquim Folch i Torres, director del Museu d'Art, a instància dels organitzadors es va comprometre a demanar a la Junta de Museus l'adquisició d'un dibuix de cada participant.¹³⁰

També el mes de juny del 1932 l'Ajuntament de Sitges adquirí a l'escultor un nu femení amb la voluntat de convertir-lo en una al·legoria de la República i destinar-lo a la sala de sessions petita de la Casa de la Vila (PJ 76). Qui havia estat alcalde de la Sitges l'any anterior, Josep Planas i Robert, l'havia pogut veure a l'exposició de les Galeries Laietanes l'abril del 1931; fou en aquell moment quan es començà a pensar en la seva adquisició per dotar l'Ajuntament d'un símbol dels nous temps, de la «Nova Era», tal com escrivia el cronista del *Baluard de Sitges*, per tal de «substituir el retrat del Borbó».¹³¹ Pere Jou també fou cridat pels membres del consistori per substituir les ensenyes de la monarquia que havien estat arrencades.¹³² Coneixem a través del seu llibre de comptes que efectivament acceptà l'encàrrec i realitzà un escut de fusta que no s'ha conservat.

Aquell any l'escultor entrà a formar part del Patronat del Cau Ferrat. El Patronat naixia com una eina de govern necessària a causa dels esdeveniments ocorreguts al voltant de l'acceptació de l'herència de Santiago Rusiñol, mort el juny de l'any anterior i el qual llegà l'edifici i les seves col·leccions a l'Ajuntament de Sitges. El fet de no poder fer front als impostos derivats de l'acceptació de l'herència impulsà el primer Govern de la Generalitat republicana a presentar una esmena al Congrés dels Diputats perquè es condonessin aquests impostos a l'Ajuntament. El Govern central acceptà la proposta a canvi d'entrar a formar part dels òrgans de gestió del Museu, tasca que recaigué en la Generalitat com a representant de l'Estat a Catalunya. D'aquesta manera, el mes de juliol del 1932 es constituí el Patronat del Cau Ferrat, format per membres de l'Ajuntament de la vila i de la Generalitat, amb una presidència bicèfala executada per Joan Llimona com a president de la Junta de Museus i per l'alcalde de Sitges, vocals escollits per la Junta i el Consistori, i un grup d'artistes locals: els pintors Arcadi Mas i Fondevila, Joaquim Sunyer, el poeta Trinitat Catasús i Pere Jou.¹³³ L'escultor va estar sempre molt vinculat a la vida del Museu. Algunes cartes conservades a l'Arxiu Jou dirigides a Joaquim Borralleres, secretari de la Junta de Museus l'any 1938, demostren el seu interès per la salvaguarda de les col·leccions durant la Guerra Civil.

130. «La fira de dibuix», *La Humanitat*, 7-6-1932, p. 10.

131. SITBAR, «Sitges-Barcelona. A les Galeries Layetanes», *Baluard de Sitges*, 13-3-1932, p. 1.

132. «Ajuntament. Sessió del 17 de juny», *Baluard de Sitges*, 26-6-1932, p. 2.

133. «Crònica local. Patronato del Cau Ferrat», *El Eco de Sitges*, 31-7-1932, p. 2; Ignasi DOMÈNECH (2013), «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau de Maricel el juny de 1936», a B. BASSEGODA i I. DOMÈNECH (ed.), *Antiquaris experts, col·leccionistes i Museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya el segle XX*, Barcelona (i altres), Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona (i altres), «Memòria Artium», núm. 15, p. 73-76.



(fig. 30). Pere Jou al Cau Ferrat. 1933.

El mes d'agost del 1932 participà en la I Exposició de la Federació de Joves Cristians a Sitges (13-23 d'agost). Hi exposà *Adoració dels reis Mags* (dibuix) i *Santa Maria del Vinyet* (fusta). Entre els expositors hi havia Joaquim Sunyer, Agapit Casas, Alfred Sisquella, Manuel de Cabanyes i Enric Clarasó.¹³⁴

Com ja havia passat deu anys abans, algunes de les seves obres presentades en la mostra barcelonina de primavera van ser escollides per participar en l'Exposició d'Art Català a Amsterdam, celebrada al mes d'octubre.¹³⁵ En aquesta ocasió, la tria dels artistes escollits per participar en la mostra aixecà polseguera. Els participants en l'Exposició de Primavera que no foren escollits es van reunir a la seu del Cercle Artístic de Sant Lluç i redactaren un document que entregaren personalment a l'alcalde de la ciutat i president de la Junta d'Exposicions. Hi feien constar el seu desacord per allò que ells entenien com una tria irregular «por haberse hecho escogiendo nombres en lugar de obras». ¹³⁶ Entre els signants del document hi havia pintors i escultors com Joan Vila Puig, Ramon Calsina, Francesc Camps Ribera, Francesc d'A. Planas Doria, Martí Llauredó, Josep Canyes o Àngel Tarrach.

El novembre del 1932 Pere Jou es presentà al concurs per dotar d'escultures el monument a Pi i Margall, a Barcelona. La realització d'aquesta obra estigué envoltada d'una aspra polèmica i tingué una història que es dilatà més de divuit anys, des del primer projecte l'any 1914 fins a l'aprovació del projecte final l'any 1932. Tal com explica Núria Rivero, el cas del monument al primer president de la República espanyola demostra l'evolució dels models antics d'escultura pública: la superació dels models d'arrel vuitcentista cap a una nova manera d'entendre l'escultu-

134. «Los feojocistas». *El Eco de Sitges*, 7-8-1932, p. 3.

135. *Exposició d'Art Modern Català a Amsterdam*. Cercle Artístic de Sant Lluç. Full II. Barcelona, juliol de 1933, s.p.

136. «De interès para los artistas», *La Vanguardia*, 6-12-1932, p. 5; «La exposición de Arte catalán de Amsterdam», *La Vanguardia*, 14-12-1932, p. 4.

ra monumental.¹³⁷ L'any 1914 l'Ajuntament de Barcelona encarregà a Miquel Blay la realització del monument. El 19 de setembre de l'any següent es va col·locar la primera pedra a la confluència del passeig de Gràcia amb l'avinguda Diagonal. Blay va concebre l'obra amb dos nivells de representació: un nivell real amb el bust del polític i un altre d'al·legòric amb representacions de la república i altres figures, amb l'ús de columnes i pedestals sobre una base amb mètopes i tríglifs. Aturat sota el Dictadurà, el projecte quedà suspès, però ja es van començar a sentir algunes veus crítiques que veien el monument com quelcom inadequat. L'estructura, de més de vint metres d'alçària, semblava desafortunada, inadequada als ulls d'alguns intel·lectuals noucentistes que el veien com un projecte allunyat de les noves necessitats de l'escultura commemorativa, que havia de ser menys artificiosa i més continguda. Rivero cita un escrit de Màrius Gifreda en el qual insistia en l'animadversió que provocava la proposta de Blay: «Seria dolorós que el primer monument erigit a Pi i Margall fos aquesta mena de carrossa simbòlica-carnavalesca». I apuntava la idea d'erigir un obelisc amb un medalló, «única manera de restablir la desitjada concòrdia entre republicanisme, estètica i urbanisme».¹³⁸

L'estiu de 1932 els arquitectes municipals Adolf Florensa i Joaquim Vilaseca donaren a conèixer un nou projecte del monument, un projecte més senzill, compost per un obelisc de planta hexagonal i coronat per una representació de la República i un medalló amb el rostre de Pi i Margall. En aquell moment es decidí que els encarregats de fer l'escultura i el relleu fossin escollits mitjançant un concurs públic. El novembre del 1932 es convocà el concurs, que guanyaren Josep Viladomat, per executar la figura de la República, i Joan Pié, per executar el medalló. Els escultors Josep Dunyac, Antoni Ramon, Miquel Paredes, Florenci Cuairam, Joan Borrell Nicolau, Jaume Duran i Frederic Marès obtingueren un premi entre les cinquanta-vuit escultures presentades al concurs, entre les quals es trobava la de Pere Jou (PJ 126).¹³⁹

Com succeí en el concurs per monumentalitzar la plaça de Catalunya, l'obra de Jou no va ser escollida. La seva manera d'entendre l'escultura no encaixava en els models d'estatuària pública que els jurats esperaven rebre en aquells moments. La seva escultura funcionava a una escala menor i no expressava el classicisme ni la contenció formal que el monumentalisme postvuitcentista requeria.

A finals del 1932 el Cercle Artístic de Sant Lluc, en aquesta ocasió amb la col·laboració del Foment de les Arts Decoratives, reedità l'exposició de pessebres que havia presentat el Nadal de l'any anterior al Reial Cercle Artístic. Aquesta vegada la mostra es realitzà a les Galeries Syra i hi

137. Núria RIVERO (2002), «Frederic Marès: entre l'escultura i el servei públic», a *Catàleg de l'escultura i medalles de Frederic Marès. Fons del Museu Frederic Marès/4*, Barcelona, Museu Frederic Marès i Institut de Cultura de Barcelona, p. 26-29.

138. Núria RIVERO (2002), «Frederic Marès: entre l'escultura i el servei públic», p. 27.

139. «L'obra constructiva de l'Ajuntament. El monument a Pi i Margall», *Gasetta Municipal de Barcelona*, 5-12-1932, p. 1101-1111.

presentaren figures Granyer, Collet, Solanic, Llauradó, Ferrant i Jou. L'escultor hi tornà a presentar les figures del pessebre de l'any anterior, però n'amplià el nombre. El cronista de la revista sitgetana *El Baluard* deia que «[t]otes sis figures tenen aquell aire inflat i bon minyó d'alguns capitells de Maricel. El paisatge és format per una renglera d'arbres sintetitzats —en silueta— i un dibuix en pla inclinat, representant un grup de cases. És la presentació que ens ha plagut més de les que ens ofereix aquest Pessebre ultramodern i ens fa l'efecte que l'art d'En Jou té una ductilitat, com pocs altres, per aquesta mena de modelatge que féu cèlebre Ramon Amadeu».¹⁴⁰ Rafael Benet, en parlar d'aquestes figures que no s'han conservat, escrivia que Jou carregava la nota rural, enfront de l'espiritualització de les obres de Llauradó, el sentit purament ornamental de les de Collet o l'estilització de Granyer.¹⁴¹

L'èxit de la represa de l'organització, l'any anterior, del salons de Montjuïc propicià l'organització del Segon Saló de Primavera l'any 1933 (20 de maig - 2 de juliol).¹⁴² Jou hi concorregué amb el cap de bronze de la seva filla Vinyet i un altre bust, *Consol* (PJ 130 i 131) Enric F. Gual escrivia a *Mirador*: «Un escultor que convenç és Pere Jou. Ha lliurat al saló dos capets de noia importantíssims en sensibilitat i ofici i potser és per la mica de sorpresa que desvetlla l'abandó del seu tarannà escultòric; però el cert és que les seves obres es veuen amb la il·lusió de contemplar de les millors peces del conjunt de l'exposició de Primavera».¹⁴³ Rafael Benet reproduïa a la seva crítica a *La Veu de Catalunya* el cap de Vinyet Jou i deia que l'escultor semblava haver-se allunyat dels «decorativismes —de les estilitzacions modernitzants— que li havien donat fama, i se'n mostra un escultor normal i profund,



(fig. 31) Pere Jou. *Bust de Consol Casanovas*. Bronze. 1933. Museu Nacional d'Art de Catalunya

140. «Actualitat», *El Baluard de Sitges*, 30-1-1932, p. 3.

141. Rafael BENET, «Exposicions», *La Veu de Catalunya*, 15-12-1933, p. 4.

142. *Exposició de Primavera 1933. Palau de Projeccions (Parc de Montjuïc). Del 20 de maig al 2 de juliol. Saló de Montjuïc*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1933, p. 24.

143. Enric F. GUAL, «Exposició de Primavera. L'escultura als Salons», *Mirador*, núm. 230 (29-6-1933), p. 7.

sobretot en el cap que reproduïm». ¹⁴⁴ En acabar l'Exposició, el retrat de Consol Casanoves fou adquirit per passar a formar part del Museu d'Art de Barcelona. ¹⁴⁵

El 27 de juliol *L'Eco de Sitges* feia la crònica de la primera comunió de la nena Feliciana Bertrán Planas Ferret a la capella que els seus pares, Ròmul Bertrán Robert i Feliciana Planas de Ferret, posseïen a Barcelona, «cerca dels Josepets». La notícia de la crònica social és interessant, ja que ens fa saber l'existència a l'altar de l'oratori d'un Sagrat Cor de Pere Jou (PJ 132), actualment en una col·lecció privada de Sitges. ¹⁴⁶

Del 15 al 30 d'agost s'organitzà a Sitges la segona edició de l'Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians. La mostra acollia obres de pintors com Agapit Casas Abarca, Artur Carbonell, Agustí Ferrer Pino, Arcadi Mas i Fondevila i Joaquim Sunyer, entre d'altres. En la secció d'escultura hi eren presents Enric Clarasó, Margarita Sans Jordi, Antoni Ramon i Pere Jou, amb cinc obres: *Vinyet. Cap de nena* (PJ 130), *Àvia, Noia agenollada* i dos nus. El tríptic de la mostra, amb un disseny de clara filiació *art déco*, amb noranta-sis obres, també de ceràmica, fotografia, dibuix i gravat, i maquetes nàutiques, no informa del material de les obres ni presenta cap imatge. ¹⁴⁷

L'octubre del 1933 l'escultor instal·là a la façana del Museu del Cau Ferrat una placa commemorativa amb un baix relleu dins un cartoix amb la representació de la processó que portà els olis d'El Greco al Cau Ferrat l'any 1894 i els dos picaportes que Santiago Rusiñol adquirí al poble toledà de Consuegra, on viatjà amb motiu de les inundacions que assolaren la població (PJ 129).

El mes d'octubre, rebé l'encàrrec de Josep Goday de projectar el conjunt de figures que ornamenten la façana del grup escolar Collaso Gil de Barcelona: sis al·legories de la indústria, l'agricultura, la música, la literatura, la geografia i la navegació, així com un conjunt de nenes i nens amb cistells de fruites a la cornisa de l'edifici. Les al·legories, presentades sobre unes mènsules i dins unes fornícules a la façana, d'obra vista, van ser realitzades l'any 1934 en gres salat als Tallers Serra de Cornellà. Concebudes amb un cànon allargat, representen una original aportació a l'escultura aplicada a l'arquitectura a casa nostra, dins una estètica marcadament *art déco* (Pj 144.4).

A la tardor, Pere Jou participà en la multitudinària mostra col·lectiva «Cinquantenari de la Sala Parés», del 14 al 27 d'octubre. ¹⁴⁸ L'exposició de can Parés coincidí amb una altra gran col·lectiva organitzada per la Sala Busquets, que inaugurava un nou espai al passeig de Gràcia. La primera mostrava l'obra de cent catorze pintors i catorze escultors, la qual cosa el crític de *La Veu de Cata-*

144. Rafael BENET, «Vida Cultural. Exposició de Primavera. L'escultura en el Saló de Montjuïc», *La Veu de Catalunya*, 21-6-1933, p. 14.

145. Carles CAPDEVILA, «Les adquisicions al saló de Montjuïc i Barcelona, per al Museu de la Ciutat», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. III, núm. 30 (novembre 1933), p. 324-325.

146. «Primera Comunió», *El Eco de Sitges*, 2-7-1933, p. 3.

147. *II Exposició d'Art del 15 al 30 d'agost. Federació de Joves Cristians*, Sitges, Fermí Galan núm. 6, J. Puig Mestre Impressor, 1933.

148. *Cinquantenari de la Sala Parés. Exposició de pintura i escultura, 14 al 24 d'octubre de 1933*, Barcelona, NAGSA, 1933, p. 12.



(fig. 32). Pere Jou. *La Indústria*. Gres. 1934. Façana del Grup Escolar Collaso Gil (Barcelona)

lunya va considerar que era un esforç absurd, ja que la quantitat de les obres estava per sobre de la qualitat i trobava que dels pintors que concorrien a la mostra «almenys en sobren una tercera part». També escrivia que no creia que l'obra de tots els escultors meresqués unes línies, però assenyalava la qualitat de les obres presentades per Joan Rebull, Apel·les Fenosa, Pere Jou, Rafael Solanich i Josep Viladomat.¹⁴⁹

A finals d'any Pere Jou participà en la III Exposició d'Obres Inèdites al Cercle Artístic de Sant Lluc (23 de desembre de 1933 - 12 de gener de 1934).¹⁵⁰ Entre els escultors representats hi havia Josep Maria Camps, Antoni Casamor, Florenci Cuairan, Miquel Gimeno, Antoni Ramon, Josep Güell-Roura, Josep Llimona, Joan Matamala, Alfons Pérez, Joan Savall, Rafael Solanich i Josep Tenas. Jou hi presentà *Sant Francesc de Paula* (PJ 74) i *L'àvia* (ambdues de fusta). La crítica no es féu ressò de la mostra i la premsa barcelonina únicament li dedicà unes línies per anunciar-la.

La participació de l'escultor en l'edició del 1934 de l'Exposició de Primavera fou discreta.¹⁵¹ Hi presentà el bust en bronze de la nena Nuri Cugat (PJ 135), reproduït a la pàgina 77 del catàleg, i un nu de pedra, realitzat en talla directa (que no podem reconèixer

perquè no va ser reproduït), que no obtingué gaire bones crítiques. Per a Rafael Benet, el cap de nena representava la continuïtat del bon camí realista emprès per l'escultor en l'exposició de l'any anterior, mentre que el nu femení demostrava el seu decorativisme «perillós», encara que valorava positivament la seva capacitat tècnica.¹⁵² Enric F. Gual, a *Mirador*, opinava el mateix i destacava la qualitat del bronze.¹⁵³

149. Rafael BENET, «Dues col·lectives», *La Veu de Catalunya*, 26-10-1933, p. 6.

150. *III Exposició d'obres inèdites de pintura i escultura de socis del Cercle Artístic de Sant Lluc del 23 de desembre de 1933 al 12 de gener de 1934* (díptic-catàleg).

151. *Exposició de Primavera 1934. Saló de l'Art Modern (Parc de Montjuïc) del 20 de maig al 8 de juliol: Saló de Barcelona, Saló de Montjuïc*.

152. Rafael BENET, «L'escultura al Saló de Montjuïc. Exposició retrospectiva Josep Llimona, Pere Ynglada i Lluís Mercadé», *La Veu de Catalunya*, 29-5-1934, p. 8.

153. Enric F. GUAL, «Saló de Montjuïc», *Mirador*, 7-6-1934, p. 7.

Alexandre Plana assenyalava la singularitat catalana en l'àmbit de la producció escultòrica en constatar l'elevat nombre d'escultors que havien estat acceptats a l'Exposició de Primavera d'aquell any.¹⁵⁴ Segons el crític, quan després d'uns decennis s'analitzés el catàleg de l'Exposició, s'hauria d'arribar a la conclusió que l'escultura catalana d'aquell període havia arribat a un moment de desenvolupament màxim. La presència de tants expositors era certament un fet interessant, encara que, tal com remarcava, la qualitat era desigual, pel fet que s'acceptaven obres de creadors sense una trajectòria llarga. El crític situava l'obra de Jou dins un grup d'escultors que donaven a les seves obres «un cierto aire excéntrico, una intención humorística, inconsciente a veces». Es referia a Marinell-lo, Paredes, Ros, Sanjuan i Casals.¹⁵⁵

El mes d'agost es presentà a Sitges la III Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians (del 15 al 31 d'agost). Com en les edicions anteriors, la mostra presentava una col·lectiva, en aquest cas amb cent vint obres d'artistes locals o vinculats a la vila. Els escultors presents foren Clarasó, Gironella, Sans Jordi i Jou, qui mostrà un nu realitzat en pedra, dues figures de fusta i un dibuix a ploma que no podem relacionar amb cap obra de l'autor per manca d'imatge en el fulletó de l'Exposició i per manca de fotografies en les cròniques de les publicacions locals.¹⁵⁶

El 18 de desembre de 1934 Jou participà en el sopar d'homenatge a Pau Gargallo amb motiu de l'èxit de la seva exposició a la Sala Parés. Gargallo va morir deu dies després a Reus. La relació de l'escultor amb Pau Gargallo es mantingué viva des dels temps de l'Ateneu Obrer de Gràcia i el taller d'escultura de l'Hospital de Sant Pau. Jou manifestà sempre admiració pel seu mestre, al qual dedicà algun petit homenatge en la seva obra, com veurem més endavant.

El 4 d'agost de 1935 *L'Eco de Sitges* publicava un article signat per l'escultor titulat «La Blanca Subur en perill de tornar-se groga».¹⁵⁷ El reproduïm perquè és un document rar a causa de la pràctica inexistència d'escrits de l'escultor:

Cal donar un crit d'alarma. Des de fa un quant temps, a la nostra Blanca Subur, admirada pel foraster en venir-hi per primera vegada, per la netedat dels carrers i per les cases netes i polides, a diferència d'altres pobles, i que dona un benestar d'esperit als qui la visiten, que fa que els vinguin desigs de quedar-s'hi, els animi a fer grans empreses, s'hi enamoren i s'hi casin, que ja és una gran empresa. Aquesta Blanca Subur, doncs, està en perill de tornar-se groga. Els xalets que es van construint són pintats de groc, qui sap si a gust dels arquitectes o be dels propietaris o per mal gust d'uns i altres. Les noves construccions dels sectors del Vinyet i de Terramar han comen-

154. Els escultors presents, juntament amb Jou, eren Enric Bassas, Josep Cànoves, Jordi Casals, Antoni Casamor, Enric Casanovas, Josep Clarà, Carles Collet, Josep Dunyach, Apel·les Fenosa, Antoni Ramon González, Josep Granyer, Martí Llauredor, Ernest Maragall, Ramon Marinell-lo, Salvador Martorell, Miquel Paredes, Joan Rebull, Bernat Sanjuan, Josep Viladomat i Màrius Vives.

155. Alejandro PLANA, «Exposición de Primavera. III. La escultura», *La Vanguardia*, 13-6-1934, p. 11.

156. *Federació de Joves Cristians. III Exposició d'Art del 15 al 31 d'agost de 1934*, Sitges, Impremta de L'Eco de Sitges, 1934; «III Exposició d'Arte», *El Eco de Sitges*, 24-8-1934, p. 3.

157. Pere JOU, «La blanca "Subur" en perill de tornar-se groga», *L'Eco de Sitges*, 4-8-1935, p. 1.

çat a ésser pintades grogues en manera tan alarmanant, que amenaça estendre's al poble. Ja alguns sitgetans que viuen en el cor de la Vila, n'han manifestat la seva intenció de pintar grogues unes cases noves d'aquests admirats carrers. Jo voldria, en nom de la Tradició de la blanca Sitges i en record de les escumes del seu mar, que es pogués aturar aquesta nova febre groga, aquesta mena de febre amarilla. Potser que la Societat d'Atracció de Forasters de Sitges, on hi han excel·lents sitgetans, hi digués la seva, si per cas els hagués entrat també la febre aquesta; potser fora l'hora de fer una societat d'atracció de sitgetans per mirar si tornàvem a Sitges aquella blancor de núvia que tants enamorats ha fet d'aquesta Vila.

La crida de l'escultor propicià la redacció d'un ban per part de l'alcalde en el qual demanava a la població que emblanquinés les façanes. Mesos després, el setmanari barceloní *Mirador* ironitzava sobre aquest fet recordant els «estucats de flam i crocant» que presentaven les cases sitgetanes i acusava irònicament l'escultor d'haver fet pujar el preu de la calç.¹⁵⁸

El mes d'agost del 1935 Jou participà en la IV Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians a Sitges i rebé l'encàrrec de l'arquitecte Ramon Duran i Reynals de realitzar sis mènsules de pedra per a la casa d'Enric Balcells, a la Garriga (obra que no hem pogut localitzar). L'arquitecte també li encarregà uns guerrers i dames medievals per a les mènsules de la font gòtica del carrer Ample de Blanes, però el projecte no es dugué a terme. Aquell estiu dissenyà les capsas dels dolços «escumes de Sitges», unes pastes d'ametlla a mig camí entre una merenga i un panellet, de la pastisseria L'Estrella. El disseny de la capsa de cartró, conservat a la col·lecció Jou de Sitges, il·lustrat amb una imatge sintetitzada de la façana de l'església de la població i elements geomètrics policroms, en forma de cenefes i ziga-zagues de colors vius, és l'únic treball d'aquestes característiques que realitzà l'escultor.

Del 23 de novembre al 6 de desembre exposà a la Sala Renart, en una col·lectiva d'escultors¹⁵⁹ que contenia obres de Josep M. Camps Arnau, Francesc Carulla, Florenci Cuairan, Miquel Gimeno, Antoni Ramon González, Josep Granyer, Joan Matamala, Víctor Moré, Dionís Renart, Francesc Socies, Rafael Solanich i Josep Tenas. Rafel Benet opinava que la contribució de Jou era important per la seva capacitat de caracterització i estilització al mateix temps en la realització dels seus retrats.¹⁶⁰ Jou exposà, amb el número 9, un *Bust* i un *Retrat de nen*, ambdós de bronze.

El mes de març del 1936 l'escultor participà en la mostra Exposició Pro-nens Necessitats, organitzada a les Galeries Valenciano amb el suport de la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona.¹⁶¹ L'Exposició va ser organitzada pel crític Joan Sacs, qui escollí els artistes que, tal com explicava

158. «Fent pujar la calç», *Mirador*, 7-11-1935, p. 1.

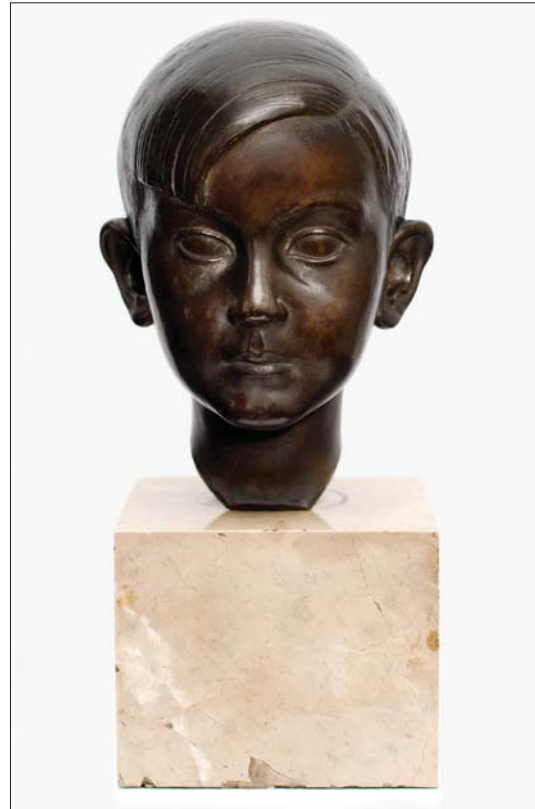
159. *Exposició col·lectiva d'escultors del 23 de novembre al 6 de desembre*, Barcelona, Sala Renart. 1935.

160. Rafael BENET, «Exposició col·lectiva a la Sala Renart», *La Veu de Catalunya*, 27-11-1935, p. 10.

161. *Exposició Pro-Nens necessitats, patrocinada per la Generalitat de Catalunya i l'Exm. Ajuntament de Barcelona. Pintura, escultura, terres cuites, dibuixos, aiguafortis i Bells Oficis. Galeries Valenciano. Plaça Francesc Macià, Barcelona (oberta del 10 de març al 6 d'abril de 1936)*, Barcelona, Pereda Impressor.

ell mateix a la presentació del catàleg, havien cedit les seves obres i havien acceptat oferir-les al públic a preus inferiors als de mercat per tal que fos més senzill vendre la totalitat de les obres de l'exposició amb finalitats benèfiques. Els escultors escollits per Joan Sacs foren Casanovas, Granyer, Jou, Llauradó, Moliné, Moré, Borrell Nicolau, Viladomat, Rebull, Fenosa i Hugué. Tots hi presentaven obres realitzades en terracota, menys aquest darrer, que hi presentà un bronze.

La participació de Pere Jou a l'Exposició de Primavera de 1936 l'hi procurà novament l'adquisició, per part de la Junta de Museus, d'una de les escultures presentades: el retrat d'Emili Cugat, de bronze (PJ 144). També hi presentà *Montserrat* i *Nu femení*, ambdues de pedra.¹⁶² Altres escultors presents a l'Exposició foren Adolf Armengod, Enric Bassas, Josep Canyes, Josep Clarà, Carles Collet, Josep Dunyach, Camil Fàbregas, Francesc Juven-teny, Ernest Maragall, Enric Monjo, Miquel Paredes, Francesc Pérez i Josep Viladomat, entre d'altres. Tal com havia escrit dos anys abans, el crític de



(fig. 33) Pere Jou. Bust d'Emili Cugat. Bronze. 1935. Fons d'Art de la Diputació de Barcelona

Mirador tornava a valorar positivament el cap de bronze fet per Jou i matisava l'interès de les obres realitzades en talla directa a causa del seu arcaisme.¹⁶³ Pere Jou formava part, en aquella edició de l'Exposició de Primavera i representant el Saló de Montjuïc, del jurat que havia d'atorgar el Premi Damià Campeny, juntament amb Joan Borrell Nicolau, que representava el Saló de Barcelona, Enric Casanovas, escollit per l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, i Miquel Farré i Albages, de la Junta de Museus.¹⁶⁴ Els Premis Isidre Nonell de pintura i Damià Campeny d'escultura foren instaurats pel Govern de la Generalitat l'any 1934 per premiar les millors obres de les exposicions de primavera. En l'edició del 1936 el premi d'escultura fou concedit a Josep Viladomat.

El juny del 1936 l'escultor va participar en l'Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada a Madrid els mesos de maig i juny,¹⁶⁵ amb el bust de la seva filla Vinyet. L'inici de la Guerra Civil

162. *Exposició de Primavera de 1936. Saló de l'Art Modern. Parc de Montjuïc del 31 de maig al 12 de juliol*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1936, p. 84.

163. Enric F. GUAL, «L'escultura als salons», *Mirador*, 16-7-1936, p. 7.

164. «Otras informaciones Barcelona. Hoy se adjudicarán los premios de Pintura y Escultura de la Generalidad», *La Vanguardia*, 17-6-1936, p. 35.

165. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936*, Madrid, Blass.

dificultà el retorn de les obres als seus propietaris i Pere Jou no pogué recuperar el bust de bronze fins tres anys més tard. El 5 de gener de 1940 el Círculo Artístico va escriure a l'empresa Viuda e Hijos de José Macarrón de Madrid una carta a la qual adjuntava sis poders col·lectius i un d'individual pels quals s'autoritzava la retirada de les obres que havien figurat a l'Exposición Nacional del 1936. En la relació de participants hi havia, entre d'altres, Francesc Labarta, Llorenç Cairó, Joan Borrell Nicolau, Pere Jou, Frederic Marès, Eliseu Meifrén, Enric Monjo i Josep Dunyac.¹⁶⁶ Jou, com la resta d'artistes, recuperà la seva obra sis mesos després.

5. ELS ANYS DE LA GUERRA CIVIL

El dia de l'alçament del juliol de 1936 coincidí amb la col·locació de la darrera biga de l'ampliació de la casa que el matrimoni Jou havia començat a construir anys abans. Les obres estigueren aturades durant la Guerra i es reprengueren en diferents moments al llarg dels anys quaranta. El gravador Enric Cristòfol, bon amic de l'escultor, recordava en les seves memòries com fou la construcció de la casa-taller i com era la vida de la família Jou poc abans de la Guerra:

L'escultor Pere Jou té la seva casa-taller redossada a la tanca del jardí de Sunyer i no gaire més lluny hi vivia el pintor Alfred Sisquella. Aquest tercet no es feien gaire, ells amb ells: el just per mantenir una amistat que amb poc menys hauria semblat enemistat. Pere Jou menava una vida de treball perfectament franciscana. El seu caràcter bondadós feia que estigués bé amb tothom. La casa que habitava va fer-se-la ell, ajudat per la seva muller. Jou coneix l'ofici de paleta de quan era jove i com que és enginyós i té sentit comú (qualitat que sovint no tenen els operaris i els arquitectes), la casa és escaient de línies, i quant a la construcció, és feta a consciència. Quan li calia ajuda d'un tercer, contractava temporalment un paleta i tots tres se'n sortien. Jou va demanar insistentment que li donés la meua opinió i que li retragués les tares que li veia. Tant em va insistir que vaig haver de dir-li que un tros de paret semblava un xic guerxa, però que podia ser una il·lusió òptica, que segurament ho semblava, però que no ho era. Jou va respondre que, tanmateix, hi havia un tros de paret defectuós, el tros precisament havia fet l'operari ajudant. Vaig felicitar-me pel meu cop d'ull de crític obligat, perquè això va afalagar el meu amic Jou. Els fillets del matrimoni Jou veien pujar la casa que feien els seus pares i era una veritable alegria poder rebolcar-se pels munts de sorra i, àdhuc tot jugant, ajudar als seus pares a tragar gavetes o pastant la calç. Era una mena d'estampa bíblica. I Jou, mentre es feia la casa no va deixar de treballar a estones al seu taller. Les escultures en fusta i en pedra s'enllestien i, si podia anar la tarda a Barcelona, tornava amb uns quants dibuixos fets al Cercle Artístic de sant Lluc. Les seves escultures, la seva vida i el seu aire personal tenen un to intel·ligent de l'honesta menestralia medieval. Aquest sabor d'art popular dels capitells que va fer per Maricel.¹⁶⁷

Pocs dies després d'esclatar la Guerra, el 24 de juliol, Pere Jou visqué un fet insòlit. Alguns membres del Comitè de Defensa de Sitges —el Comitè de Milícies Antifeixistes de la vila, acabat

166. Maria Isabel MARÍ (2014), *Josep Duñach. L'escultor i el seu temps*, Barcelona, Infesta, p. 154.

167. Enric Cristòfol RICART (1995), *Memòries*, Barcelona, Parsifal, p. 203-204.



(fig. 34) Pere Jou. Mare de Déu de Montserrat. Fusta de caoba policromada. Església de la Trinitat de Vilafranca del Penedès.

de constituir— forçaren la porta del seu taller. L'escultor era conegut per la seva producció d'imatges religioses, que és el que probablement els milicians cercaven. De fet, era comú que en *L'Eco de Sitges*, els anys anteriors, apareguessin algunes breus notes que donaven a conèixer el treball de l'escultor mitjançant una breu crònica d'una visita al seu taller. La darrera apareguda abans dels fets de juliol és la del 10 de maig d'aquell mateix any, en la qual justament s'informava de la realització de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat per a l'església de la Trinitat de Vilafranca del Penedès¹⁶⁸. Si bé l'acció del Comitè entrava en la lògica d'aquell moment històric, el que convertí aquest fet en singular fou la carta de disculpes rebuda per l'escultor dos dies després, tal com es pot llegir en un document conservat a l'Arxiu Jou.

Durant els tres anys de conflicte, la producció de l'artista disminuï de forma important, encara que continuà participant en algunes exposicions. Foren anys complexos en els quals l'escultor rebé alguns encàrrecs de clients dels dos bàndols: així, esculpí una imatge de sant Joan, encàrrec de mossèn Trens (PJ 154), i una Assumpció de la Verge d'alabastre, que ningú recollí un cop acabada la Guerra (PJ 153). Quan l'any 1938 el Ple de l'Ajuntament decidí canviar el nom de la plaça del Cap de la Vila per plaça Durruti, l'escultor fou l'encarregat de modelar un medalló amb el perfil del líder anarquista, obra que fou destruïda públicament quan l'exèrcit dels nacionals entrà a Sitges el 21 de gener de 1939. També a les acaballes de la Guerra modelà i fongué una petita figura femenina agenollada amb els braços estirats en actitud d'exclamar-se que titulà *Prou*, en clara referència als dramàtics fets que vivia el país (PJ 156). També realitzà el retrat de la bibliotecària de Sitges, Maria Lluïsa Carnemüller, obra que no hem pogut localitzar.

L'any 1937 Jou va participar amb tres escultures a l'exposició «España a México, manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo». La mostra, organitzada pel Comitè de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, estava destinada a ser l'eix central d'un grup d'activitats que s'havien de desenvolupar a la capital de Mèxic per recaptar diners per ajudar a cobrir les necessitats del

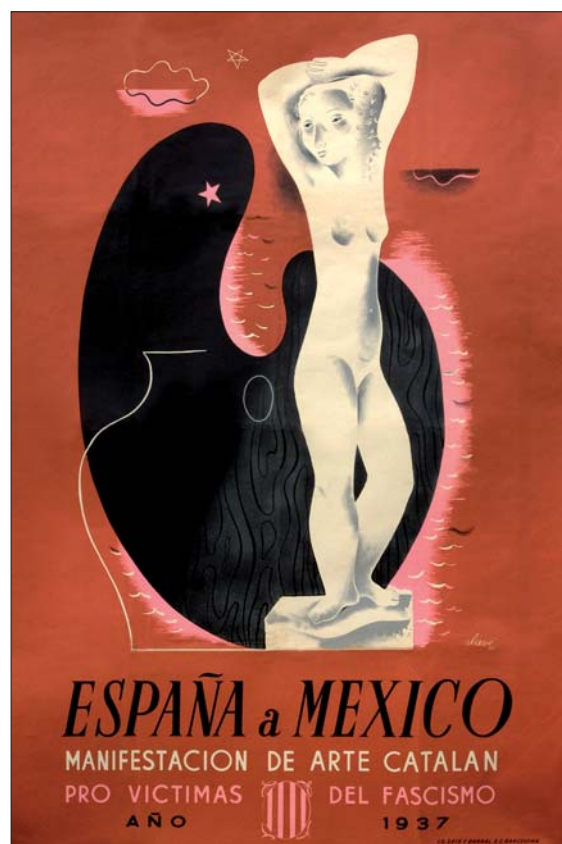
168. «Talleres Jou», *El Eco de Sitges*, 10-5-1936, p. 3. Aquesta imatge és força original dins la producció de l'escultor. Realitzada en fusta de caoba, un element estrany dins la seva obra, està policromada i daurada i representa la Mare de Déu dreta sobre una base que representa les muntanyes de Montserrat. Per a mossèn Trens, la manera en què l'escultor de Sitges la representà significa l'origen de la renovació de la seva iconografia en època moderna. M. TRENS (1947), «La simbólica denudación de la imagen de la "Moreneta"», *Revista Litúrgica. Número dedicado a la entronización de la Virgen de Montserrat* (Barcelona, Tiempo Pascual), any 1, núm. 2, p. 41.

front. Les obres de la mostra, que constituïen una foto fixa de les arts a Catalunya en aquell moment, foren donades per poder ser subhastades. Jou hi participà amb el retrat de bronze de la seva filla Vinyet, un nu femení de bronze que constituïa el motiu central d'un dels cartells de l'exposició, dissenyat per Antoni Clavé (PJ 86) i un cap de pedra de Nieves Selva, *la Cubanita* (PJ 92). L'exposició no es dugué mai a terme, ja que el vaixell que transportava les obres, noliejat per la Generalitat i que partí del port de Barcelona, va ser interceptat per l'exèrcit feixista. El general Queipo de Llano, en una de les seves locucions nocturnes des dels micròfons d'Unión Radio Sevilla, en les quals amb un llenguatge violent i groller terroritzava la població andalusa, comunicà la incautació del vaixell i la seva càrrega. Queipo digué que es decoraria casa seva amb les obres arrabassades als republicans, però finalment el general envià el botí a Burgos, on algunes de les obres acaba-

ren decorant el Palacio de la Isla, seu del govern dels nacionals fins al final de la Guerra. Com veurem, Pere Jou recuperà dues de les tres obres anys després de forma casual.

El darrer trimestre del 1938 l'escultor participà en el Saló de Tardor, a Barcelona, organitzat per la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i la Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya. Hi presentà *Nu* i *Maria Lluïsa*, el retrat de la bibliotecària de Sitges que no hem localitzat.¹⁶⁹ Malgrat la situació d'excepció que vivia el país, diversos escultors participaren en el Saló: Andreu, Armengol Bru, Cairó, Camps, Clarà, Coscollola, Dunyac, Duran, Felisart, Fenosa, Folia, Granyer, Homs, Juanico, Llauredó, Llisas, Moscoso, Muñoz, Novella, Ortega, Llucià i Miquel Oslé, Joan Rebull, Ros, Sabadell, Sabater, Savall, Solanich, Ventura i Viladomat.

La mostra rebé algunes crítiques negatives a causa del rebuig per part dels artistes dels temes relacionats amb la situació que vivia el país en aquell moment. Magí Albert Cassanyes creia que era una «llàstima que no hi hagi més obres evocant escenes del moment. Massa poques. És



(fig. 35). Antoni Clavé. Cartell de l'exposició «España a México, manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo», 1937

169. *Saló de tardor 1938. Casal de Cultura, Barcelona del 1er al 15 d'octubre*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art.

absurd i blasmable que els artistes es desentenguin tan radicalment de la guerra que a tots ens obsessiona». ¹⁷⁰ Luis Burano també reflectia aquesta queixa en la seva crònica a *La Vanguardia*: «No hemos visto apenas nada que nos recordase la lucha que sostenemos. Inaugurado en un ambiente ciudadano de marcado espíritu revolucionario se ha caracterizado por su sabor classicista, por una tónica general de conservadurismo. [...] ¿Qué corresponde mejor a un verdadero artista, mantenerse al margen de los acontecimientos, o seguir con su pueblo las emociones de la hora que pasa? [...] Entre estos dos pareceres yo adoptaría una posición ecléctica». ¹⁷¹ Sebastià Gasch escrivia a *Meridià*: «Pere Jou ha suavitzat, tot i endolcint-lo, el seu art espès i pesant d'antany. Menys rectilínia, més curvilínia que abans, la seva obra actual ha perdut rigidesa, i ha guanyat flexibilitat». ¹⁷²

Algunes notes de la llibreta de comptes dels anys 1938 i 1939 conservades a l'Arxiu Jou mostren que l'artista cobrava el seu treball amb aliments. Algunes d'aquestes notes assenyalen mossèn Trens com a client i els pagaments a compte amb petites quantitats de sucre, cigrons, torrons de cacauets o inclús una ampolla de Calisay. Al llarg de la Guerra, la família Jou passà, com tantes altres a tot el país, grans necessitats que s'anaven superant amb la solidaritat d'amics i familiars. Els fills de l'escultor, Vinyet i David, recorden vivament aquells moments. Al llarg d'aquells anys, el matrimoni Hoffman, uns veïns suïssos que havien pogut tornar al seu país quan va esclatar el conflicte, van anar enviant paquets amb menjar que l'escultor recollia en un magatzem de Barcelona. Jou feia el viatge en bicicleta fins a la ciutat, viatge que durava unes tres hores i que l'obligava a fer nit a casa del seu germà Francesc. Al final de la Guerra, en tornar a Sitges d'una d'aquestes expedicions, l'escultor perdé el coneixement a causa de la seva feblesa i la seva dona el va trobar estès a terra a la carretera de les Costes de Garraf.

6. LA REPRESA (1939-1950)

Malgrat la important producció d'imatgeria religiosa realitzada per l'escultor, en els estralls de la Guerra Civil només veié com es destruïen la imatge del sant Pau de l'antiga casa de l'esposa de Miquel Utrillo a Sitges i les imatges de sant Josep i la beata Imelda de l'església del convent de les Dominiques d'Horta (PJ 66 i 65).

En acabar la Guerra, el pintor Pere Pruna s'instal·là al taller de Joaquim Sunyer, que llavors era a l'exili. El taller esmentat es trobava a la casa veïna de la de Pere Jou, amb qui Pruna inicià una llarga amistat. Pruna arribà a Sitges el 22 de gener de 1939 amb les tropes de Franco, acompanyat de Carles Sentís, Dionisio Ridruejo i Edgar Neville. Tal com assenyala Antoni Sella, Pruna

170. M. A. CASSANYES, «S'ha inaugurat el saló de Tardor», *Meridià*, any 1, núm. 39 (7-10-1938), p. 4.

171. Luis BURANO, «El arte de la revolución y la guerra en el "Casal de Cultura"», *La Vanguardia*, 9-10-1938, p. 4.

172. Sebastià GASCH, «Saló de Tardor 1938. L'escultura», *Mirador*, 10-10-1938, p. 4.

vivia una profunda crisi que passava amb l'ajut de grans quantitats d'alcohol i recurrent diferents escenaris nocturns de Barcelona, però tornava sempre a Sitges.¹⁷³ El veïnatge amb la família Jou de ben segur l'ajudà a superar aquells moments. El pintor sovint donava menjar a Antònia Andreu per tal que aquesta cuinés per a ell, i ocasionalment ell mateix s'afegia als àpats familiars.

6.1. L'inici de l'activitat docent: l'Escola Massana

A proposta del pintor Francesc Vidal i Gomà (1894-1970), amic de joventut, l'1 d'octubre de 1939 Pere Jou començà a treballar a l'Escola Massana de Barcelona, tal com es pot llegir en una postal enviada pel pintor el 27 d'octubre de 1939 i conservada a l'Arxiu Jou. A l'Escola Massana exercí com a professor de modelatge de forma ininterrompuda fins a la seva jubilació, el mes de desembre de 1961. Si bé el salari de professor va ser al llarg d'aquells anys força minso, ajudà a equilibrar el pressupost familiar en moments en què els encàrrecs eren escassos.

L'Escola Massana o Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias «Massana», tal com es deia des del curs 1932-1933, va ser creada l'any 1929 en compliment d'una de les clàusules del llegat testamentari d'Agustí Massana (1855-1921). La seva finalitat essencial era fomentar els ensenyaments de les arts de l'objecte des d'una perspectiva de salvaguarda dels oficis artesans que es trobaven en perill d'extinció a causa de les transformacions econòmiques que comportava l'avenç imparable de la industrialització. La vida activa de l'Escola va començar l'any 1929, sota la direcció de Jaume Busquets i la protecció del Foment de les Arts Decoratives, en els seus locals del número 30 del carrer d'Avinyó. L'èxit d'alumnes va fer necessari ampliar l'espai alhora que també s'ampliava la llista d'ensenyaments. Així, l'Escola es traslladà a l'edifici de la Casa l'Ardiaca el curs 1932-1933. La major implicació de l'Ajuntament de Barcelona, patró nat de la Fundació, i el creixement de la demanda d'inscripcions feren traslladar el centre a la seva destinació definitiva el curs 1935-1936 al recinte de l'antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Fou allà on es crearen els tallers de modelatge, tall i buidatge on treballà Pere Jou en incorporar-se al claustre docent. El primer professor de modelatge fou l'escultor d'origen suís Carles (Charles) Collet (1902-1983), instal·lat a Barcelona des del 1923, on participà activament en la vida artística de la ciutat. Collet, que fou professor de modelatge a la Massana des del 1929, abandonà la ciutat a principis de la Guerra Civil i hi tornà poc temps després de la fi del conflicte.¹⁷⁴

Els diversos ensenyaments de l'Escola Massana (talla i gravat de vidre, ceràmica, decoració de vidre i porcellana, decoració de metall, gravat, esmalt, pintura, escultura, estampat de teixits, etc.) es desenvolupaven a través d'un dilatat currículum que implicava la participació dels alumnes en

173. Antoni SELLA (2004), «L'humanisme desbordant», a Antoni SELLA, *Pere Pruna, pintor mediterrani (1904-1977)*, Sitges, Ajuntament de Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges i Generalitat de Catalunya, p. 25.

174. Alexandre CIRICI, «Charles Collet. Sobre el fill del seu temps», *Serra d'Or*, núm. 218 (novembre 1977), p. 723-725.

sis cursos, amb assignatures comunes i assignatures específiques de cada especialitat. L'assignatura de modelatge, impartida per Pere Jou, es trobava en diverses especialitats, no únicament en la d'escultura, com ara la talla i el gravat de vidre, les arts del metall, la ceràmica i d'altres, ja que el programa docent feia del modelatge una assignatura comuna, com ho eren el dibuix, la geometria i la perspectiva o la història de l'art. Segons l'Arxiu de l'Escola Massana i alguns documents conservats a l'Arxiu Jou, l'escultor va participar en tots i cadascun dels nivells docents: des del curs preparatori fins als cursos finals en diverses especialitats i sempre en la d'escultura.

Des dels inicis de la postguerra l'escultor començà a rebre encàrrecs per restaurar obres malmeses durant el conflicte. La primera fou la imatge de la Mare de Déu del Vinyet del santuari de Sitges, amagada per Manuel Fontanals a l'inici de la Guerra.¹⁷⁵ L'escultura va ser enterrada per l'ermità i, un cop acabada la Guerra, el seu estat la feia irreconeixible. La intervenció de l'escultor l'hivern del 1939 iniciava un nou camí professional, el que avui anomenaríem de restaurador, encara que, pels criteris emprats —dècades abans de l'establiment dels criteris d'intervenció acceptats avui en aquest camp—, en lloc de restauració hauríem de parlar més aviat de recreació. La perícia en l'ofici de la talla de fusta i el coneixement dels materials, així com el fet d'haver reproduït la imatge en diverses ocasions anys abans, facilitaren la tasca de la reintegració de les parts desaparegudes o malmeses. *El Correo Catalán* del 19 de maig de 1939 explicava el periple de la imatge des dels inicis de la Guerra, el seu salvament i el d'alguns conjunts dels seus vestits, i com les seves joies, guardades en un banc de Sitges, foren robades juntament amb diversos objectes litúrgics. L'autor es felicitava de la celebració dels actes de desgreuge que s'havien fet un cop «alliberada» la vila, actes organitzats per les formacions de la Falange de Sitges i de la resta de la comarca.¹⁷⁶ Mossèn Ferrando Roig, vicari de Sitges en aquells moments, escriví un llibre sobre la Mare de Déu del Vinyet en què explicava els periples de la imatge des dels inicis del conflicte fins a la seva recuperació pocs dies després de l'entrada dels nacionals a la vila. Com ja hem dit, la figura de fusta, que ja havia estat restaurada per *monsieur* Rollin l'any 1928, estava força malmesa. De fet, Jou únicament pogué recuperar una part de la base, on la massa de fusta era més gruixuda, i una mena de mascareta que Rollin havia creat a manera de rostre anys abans. L'escultor, a porta tancada amb l'ermità del Vinyet, tal com ens explica el seu fill David, va refer absolutament la imatge amb espart i guix i n'ajustà el color amb pintura a l'oli, per tal de poder tornar la imatge al seu tron com un element de normalitat. Jou creà a l'interior de la imatge un reconditori on situà les restes de la imatge original, que reféu totalment l'any 1942.

Un cas similar fou la intervenció, poc després, en la restauració de la imatge de terracota policromada de la Mare de Déu dels Àngels de la parròquia de Sant Andreu d'Oliana, una imatge

175. David Jou, Op. cit., p. 83-84.

176. José de PERAY MARCH, «Imágenes rescatadas. La Virgen del Vinyet», *El Correo Catalán*, 19-5-1939, p. 4.

barroca objecte del vandalisme el juliol del 1936. Les imatges de la Mare de Déu dels Àngels després dels fets del juliol del 1936 ens mostren una pila de restes fragmentades que acabaren constituint la base de la reconstrucció, la qual, un cop refeta i policromada novament, tornava a tenir el mateix aspecte que l'original.¹⁷⁷

Pere Jou rebé un encàrrec important a principis de l'any 1941: la realització de la decoració del presbiteri de l'església de Sant Pere de les Puelles, a Barcelona. L'edifici, que havia estat incendiat durant els fets de la Setmana Tràgica, el 1909, i saquejat i incendiat novament a l'inici de la Guerra Civil, no conservava cap mena d'ornamentació en l'absis central. L'escultor hi realitzà una intervenció integral que es desenvolupava en els relleus del faldó de l'ara de l'altar amb un cicle de la vida de Jesús i tretze falsos capitells amb la representació dels episodis de la vida de sant Pere a l'absis (PJ 164). El conjunt resultant és força original dins l'obra de l'escultor, a causa principalment del material emprat. La utilització d'una pedra granítica de gran duresa i rugositat impossibilità la plena definició dels relleus narratius, compostos, com era habitual en el seu treball en aquest camp, de figures de petit format.

6.2. La segona exposició individual

L'any 1942, l'escultor presentà la seva segona exposició individual a les Galeries Syra de Barcelona. Hi exposà vint-i-dues escultures: *Sagrada família* (PJ 155), *Segadora* (PJ 173), *Verge* (PJ 153), *Reusenca* (bronze), *Nu* (bronze), *Dansaire* (PJ 174), *Sant Francesc de Paula* (PJ 119), *Esportista* (PJ 168), quatre nus (bronze), *Pagesa* (bronze), *Nu* (PJ 112), *Retrat F. C. R* (bronze), *Retrat N. C. R.* (PJ 135), *David* (PJ 99), *Vinyet* (PJ 130), *Carlos* (PJ 106) i *Nu* (bronze). El díptic de difusió de la mostra no té il·lustracions i per aquest motiu és difícil identificar algunes de les obres presentades.¹⁷⁸

La mostra fou, de fet, una antològica, ja que hi havia obres de creació recent al costat d'obres realitzades anys abans. Els durs anys passats des de l'inici de la Guerra, la dedicació a la realització d'alguns encàrrecs d'obra religiosa, com el de Sant Pere de les Puelles, l'Assumpta de Lleida o el Sagrat Cor per a l'església de Sant Josep Oriol de Barcelona (PJ 177), entre d'altres, dificultaven la presentació d'obra de creació recent. La crítica barcelonina incidí en la diversitat de llenguatges emprats per l'escultor. Així, Alberto del Castillo escrivia que «[l]o primero que se descubre al examinar su obra es la falta de un estilo único [...] No hay sin embargo academicismo en su arte. Ni turbulencias. No se refleja en la sala una lucha en pos de una orientación definitiva, pero tampoco imitaciones de posturas ajenas ni servilismo a fórmulas generales. [...] A falta de un estilo único aplica Jou en cada momento el que más adecuado cree. La forma en función de

177. Enric ESTEVE FITÉ, «Pere Jou, un desconegut pels olianesos», programa de la Festa Major, Oliana, Ajuntament d'Oliana, s.p.
178. *Exposición de escultura de P. Jou. Syra Galerías de Arte, del 18 de abril al 8 de mayo de 1942*, Galerías Syra, Barcelona.

la acción».¹⁷⁹ El crític de *Destino* incidia també en aquest fet i manifestava la seva grata sorpresa per la capacitat creativa de l'escultor, que podia escollir diversos registres formals en funció de les seves necessitats quan treballava imatgeria religiosa, retrat o el nu femení.¹⁸⁰ El cronista de *Solidaridad Nacional* reprenia el tema del primitivisme i la inspiració medieval, que Jou treballava d'una forma actual i excel·lent en el tractament de la matèria.¹⁸¹

El 12 d'octubre de 1942 s'inaugurà a Sitges la I Exposición de Arte del Frente de Juventudes, en la qual l'escultor presentà un relleu de bronze, probablement la *Sagrada Família* realitzada tres anys abans (PJ 155). L'exposició, que havia d'ajudar a dignificar els actes del *Día de la Raza* a la vila, reeditava el model de mostra d'art sitgetà presentat diverses vegades abans de la Guerra: una secció d'artistes sitgetans o vinculats a la vila, desapareguts o consagrats, com Santiago Rusiñol, Arcadi Mas i Fondevila, Joaquim de Miró, Josep Batlle i Amell i Joaquim Sunyer, i una secció d'artistes sitgetans més joves, juntament, en aquest cas, amb artistes o diletants relacionats amb el mateix Frente de Juventudes. Segons les cròniques de la premsa local, sembla que la presència d'artistes consagrats no feia més que emmarcar la multitudinària presència d'obres de diferents tècniques d'aquells artistes amateurs.¹⁸²

A finals del mateix any es publicà a Barcelona el llibre *Dos años de arte religioso*, de Juan Ferrando Roig.¹⁸³ El volum, precedit d'un pòrtic de Santiago Marco, va ser editat sota els auspicis del FAD i hi apareixen sis il·lustracions amb obres de Pere Jou de factura recent, cosa que féu que l'obra de l'escultor fos la més representada en el llibre. Com veurem, el paper de Ferrando Roig des d'aquell moment fins als inicis dels anys seixanta fou fonamental en la difusió de les idees sobre la renovació de l'art litúrgic, reprenent la tasca iniciada a principis dels anys vint per mossèn Manuel Trens.

6.3. La fallida oposició a la Càtedra de Talla de Fusta i Pedra

L'octubre del 1943 l'escultor ocupà la plaça de professor de l'assignatura de Talla de Fusta i Pedra a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona de forma interina durant tot el curs. Aquesta activitat, l'alternà amb les classes de l'Escola Massana, la qual cosa limità de forma important la dedicació a la seva obra. La primavera del 1944 presentà una memòria pedagògica per tal de poder-la defensar en l'oposició a la càtedra de la mateixa assignatura. Viatjà a Madrid a aquest efecte, però en saber que l'escultor Miquel Oslé també s'hi presentava, es retirà de l'oposició. A

179. A. del CASTILLO, «Pedro Jou en las galerías Syra», *Diario de Barcelona*, 25-4-1942, p. 12.

180. J. T., «Las exposiciones y los artistas. Pedro Jou», *Destino*, núm. 249 (25-4-1942), p. 11.

181. «El escultor Pedro Jou», Article reproduït a *El Eco de Sitges*, 3-5-1942, p. 4.

182. «I Exposición de Arte del Frente de Juventudes de Sitges», *El Eco de Sitges*, 11-10-1942, p. 2.

183. J. FERRANDO ROIG (1942), *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Amaltea.

Madrid visità l'exposició «Arte Religioso Actual», el Museo del Prado i el Museo de Arte Moderno, i es traslladà a Valladolid per visitar el Museo Nacional de Escultura.

Una carta de l'escultor Juan Luís Vassallo del 3 d'abril de 1944 dirigida a Enric Monjo, conservada a l'Arxiu Jou, explica com va anar la situació. Vassallo, que en aquell moment era director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla i membre del tribunal, comentava a Monjo la retirada voluntària de Pere Jou: «Aunque desde el primer momento por la extensa lista de méritos que el Sr. Oslé aportava, existía una favorable impresión por él y nos parecía poco delicado para el titular de la assignatura adjudicar la plaza sin efectuar ejercicios de oposición, pero precisamente cuando tratábamos todo esto, la retirada del Sr. Jou hizo que decididamente nos inclináramos por unanimidad a favor del Sr. Oslé. Puede creerme que al recibir su carta me ví animado de grandes deseos para defender a su recomendado, ya que simplemente el que V. se interesara por él, era para mí garantía de su competencia». Enric Monjo, professor de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, de fet ja catedràtic des del 1943 i bon amic de Pere Jou, l'havia animat a presentar-se a l'oposició i l'havia recomanat.

La memòria elaborada per l'escultor, conservada a l'Arxiu Jou, és l'únic text autògraf que conservem sobre les seves idees de la pràctica escultòrica i per aquest motiu el reproduïm parcialment. Aquí Jou fa una clara defensa del treball de la talla directa com a única tècnica plenament definidora del treball escultòric. Pere Jou començava la memòria citant una anècdota en què Unamuno preguntava a un escultor a quin grup pertanyia, a la qual cosa aquell responia: «A mi juicio, és ESCULTOR, según la justeza de la denominación o vocablo, el artista que ESCULPE, el que talla materias duras y definitivas en un ejercicio de plástica cristalización de cualquier especie de FORMAS entresacadas de la naturaleza varia y múltiple, según proceso que va de más a menos y de fuera a dentro». I Jou hi afegia: «Nada más justo y cierto». I continuava:

La sentencia expuesta informa justamente el concepto de la plástica escultórica de las mejores épocas y constituye por fortuna, en realidad, el nuevo credo de la escultura postmoderna, quiero decir, la escultura actual y moza de 20 años acá. Esta se encuentra en oposición de sentido y procedimiento con la plástica escultórica de fin de siglo, en que el título de escultor fue concedido, con contadas excepciones, a artistas de rara habilidad en las prácticas de MODELADO, faltos empero de toda condición técnica y de oficio, cuya ignorancia y menosprecio del mismo les llevaba indefectiblemente a la necesidad de confiar la ejecución de sus creaciones a manos de un simple fundidor o de un ayudante mercenario, mejor o peor preparado (oficiales acabadores, así se denominaban) y que eran en realidad los que imprimían el acento de los modelos que en realidad esculpían. DECÍAN LA ÚLTIMA PALABRA.

El resultado de ello se traducía en prejuicio de la obra de arte, que tendía a impresionar en tamaño, huérfana de toda sensibilidad y calidad escultórica. Así se produjeron cantidad de esculturas huecas de valor, cuyo prototipo lo constituye el monumento funerario o civil de pastelería [aquesta paraula era subratllada] que llena toda la época pretèrita, emulando el clásico producto comercial italiano de exportación, de catálogo, esencialmente antiartístico y antiescultórico.

Fué preciso que ciertos encargos “monumentales” escasearan para que la escultura volviera a entrar en su verdadero cauce expresivo, menos espectacular y lucrativo, acaso, pero gustado por un verdadero público selecto y comprensivo: fué preciso volver los ojos hacia atrás y hacia afuera para enraizar de nuevo las tentativas escultóricas del país por el camino del OFICIO. Fue necesario en fin, empezar de nuevo, con modestia, comprendiendo el milagro de estos grandes escultores españoles, los CANO, SILOÉ, FERNÁNDEZ, MONTAÑÉS, BERRUGUETE, etc., y su técnica y proceso, revalorizar, en una palabra, el arte griego, romano, románico, hasta llegar a la floración escultórica renacentista italiana y ver de cerca y comprender las auténticas tentativas modernas de BOURDELLE, MESTROVIC y HERNÁNDEZ, para influir nuevos alientos a la escultura actual, en el doble aspecto de su sentido y sus procedimientos.

Se acabó el hecho, sin precedentes, de total inhibición de la práctica del oficio, quiero decir, este sentimiento de incapacidad ante un bloque de piedra o madera. Se iniciaron ensayos, se practicaron procedimientos de ejecución definitiva, hasta llegar a los sanos ejercicios de la «TALLA DIRECTA». La obra escultórica adquirió su verdadera calidad y acentuación y ya no se concibió más una escultura, como tal, en barro innoble, sino que se ideó y vió in mentis dentro de un bloque de caliza, de mármol, de marfil o de pino. La nueva técnica se entroncó con el viejo oficio, desapareció la habilidad como única virtud, dejando paso a la capacidad técnica. El escultor abrazó de nuevo y por entero su oficio, complaciéndose a la larga, incómoda y dura labor que le daba en cambio satisfacciones de resultados perfectos y que ponía a salvo su obra de intromisiones, inexperiencias y torpes interpretaciones.

La técnica y sus prácticas completas, constituyen en la actualidad un verdadero oráculo y las escuelas de Bellas Artes, recogiendo el afán de las nuevas promociones de escultores, comprendiendo su necesidad, instituyen la assignatura de TALLA EN PIEDRA Y MADERA en la que hemos consagrado los mejores años y esfuerzos.

El text continua i desenvolupa el pla pedagògic de l'assignatura en tres nivells o cursos. També planteja exercicis en el treball dels dos materials, la pedra i la fusta, però ja no fa més referències de caràcter conceptual o de defensa de la tècnica.

El mes d'octubre del 1943 l'escultor participà en l'exposició «El Vino en las Artes Plásticas», celebrada a Vilafranca del Penedès. Hi presentà un emmotllat en pedra artificial d'un dels capitells de la xemeneia de la finca La Fontana, de Rupit, amb unes fulles de pàmpol i un personatge bevent d'un porró. L'exposició es presentà dins els actes de la Primera Feria Oficial de la Viña y del Vino, que se celebrà a Vilafranca del Penedès aquella tardor. Fou presentada a les sales de l'institut Milà i Fontanals i organitzada pel Servicio de Salvaguarda del Patrimonio Nacional. El seu delegat a Catalunya i Balears, Luis Monreal, en fou el comissari.¹⁸⁴

L'Arxiu Jou conserva un fulletó que s'edità per recollir diners per a la construcció de l'església del Bon Pastor, a Barcelona. El text mostra un dibuix de la façana de l'església, projectada per l'arquitecte Enric Sagnier l'any 1944 i que es consagrà l'any següent, i s'hi demanava que es fessin

184. «Solemne inauguración de la Primera Feria oficial de la Viña y del Vino», *La Vanguardia*, 12-10-1943, p. 9.

donatius per a la seva finalització i per a la realització d'una escultura del Bon Pastor, obra de Pere Jou. El projecte arquitectònic, d'estil neoromànic, restà inacabat i l'escultor mai rebé l'encàrrec en ferm. L'actual escultura de l'advocació de l'església, obra de Ricardo Font, fou un regal que Enrique Plá Deniel, arquebisbe de Toledo, féu a l'església quan va ser nomenat Fill Predilecte de Barcelona.¹⁸⁵

Al llarg dels anys quaranta l'escultor pogué exercir de forma molt limitada una de les seves grans passions, viatjar, i únicament li coneixem algun viatge de curta estada, com el que realitzà al setembre del 1945 a Mallorca i Eivissa durant dotze dies. No cal dir que les necessitats econòmiques d'un cap de família amb quatre fills, i les dificultats per obtenir visats en aquell període, foren les causes d'aquesta disminució de viatges a l'estranger.

6.4. La participació en la remodelació de l'Abadia de Montserrat amb motiu de les festes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat l'any 1947

L'any 1947 l'escultor participà en el projecte artístic coral més important que es va realitzar a Catalunya en aquell període: les obres de remodelació del monestir de Montserrat amb motiu de les festes d'entronització de la Mare de Déu l'any 1947. L'origen del projecte fou el bastiment d'un nou soli per a la imatge de la Mare de Déu i sorgí l'any 1942 amb la voluntat de poder celebrar dos anys després el centenari de la tornada dels monjos al monestir malgrat les conseqüències de la desamortització. En aquell moment s'inicià una col·lecta per recaptar diners per construir el nou tron, ocasió que l'abat coadjutor del monestir, Aureli Maria Escarré, veié com una oportunitat de generar una mobilització popular, per la qual cosa l'any 1946 facilità la creació de la Comissió Abat Oliba, amb Fèlix Millet i Josep Benet al capdavant, els quals organitzaren els actes, que acabaren sent una primera i clara manifestació del catalanisme dins el primer franquisme.¹⁸⁶ En l'àmbit artístic, la Comissió Oliba propicià diversos fronts, com el literari o el musical, i el cenobi presidit per l'abat Escarré impulsà un programa artístic que culminà la seva transformació sota el guiatge dels arquitectes, pintors i escultors més destacats d'entre els actius al país.

Les obres presentades el 27 d'abril d'aquell any esdevingueren un veritable catàleg d'exemples de la pervivència de l'estètica del Noucentisme. Tal com assenyala Francesc Fontbona, les obres empreses per l'abat Escarré estaven relacionades amb la voluntat de convertir el monestir no únicament en l'epicentre de l'espiritualitat a Catalunya, sinó també en un centre aglutinador

185. Agraïxo aquesta informació a l'autor del llibre, Sergio FUENTES (2015), *L'església del Bon Pastor de Barcelona. Història, art i arquitectura*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

186. Josep MASSOT (2003), *Església i societat a la Catalunya contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col·lecció «Abat Oliba», p. 595-618.

de nombrosos aspectes de la cultura del país.¹⁸⁷ Els promotors del renaixement montserratí i els intel·lectuals de la revista *Ariel* (Cirici, Tarradell, Verrié i Benet) coincidiren a assenyalar la plàstica del Noucentisme com un llenguatge adequat a les noves necessitats. Alexandre Cirici, amb un exaltat optimisme, comparava les intervencions dels abats Marcet i Escarré amb les que varen emprendre Juli II i Lleó X a la Roma del Renaixement.¹⁸⁸ Enric Jardí diferenciava entre la tasca duta a terme pels pintors i la dels escultors, ja que si els primers intervenien en el conjunt montserratí emprant diversos llenguatges, els escultors partien d'un llenguatge semblant que ajudava a atorgar al conjunt un aspecte més homogeni.¹⁸⁹

Molts dels artistes actius d'aquell període, quan les idees polítiques del catalanisme polític es concretaren en projectes tangibles, seguien en actiu i continuaven treballant en el marc d'un llenguatge que es perllongava de forma natural en les dues primeres dècades de la postguerra. Pere Jou fou un dels artistes convidats a intervenir en aquell projecte, juntament amb Josep Obiols, Joaquim Sunyer, Manolo Hugué, Josep Viladomat i Enric Casanovas, entre d'altres. Jou realitzà les dues columnes d'alabastre que sustenten les llànties del cambril, en les quals es representa una processó de reis i sants en una i el poble català a l'altra, disposades en forma d'espiral (PJ 196). L'escultor trobà en aquesta obra el llenguatge planer dels capitells de Maricel i dels frisos del Prado, desenvolupat mitjançant petites imatges en relleu d'acurada factura que envolten les dues columnes, amb un clar caràcter narratiu.

Malgrat les dures circumstàncies econòmiques que visqué el país al llarg de la dècada dels quaranta, l'escultor pogué mantenir un ritme de producció gens menyspreable. Entre el 1939 i el 1949 realitzà vint-i-dos projectes, entre els quals es troben realitzacions d'art sacre importants, com l'esmentada abans de les imatges d'alabastre dels sagrats cors de la parròquia de Sant Josep Oriol de Barcelona i de la parròquia de Sitges (PJ 186 i). Tallà, també en alabastre, les dues columnes votives del cambril de la Mare de Déu de Montserrat (PJ 196). Altres imatges significatives dins la seva producció d'aquells anys foren l'Assumpta de Lleida (PJ 161) o la Santa Tecla del monestir de Poblet (PJ 201); també realitzades en talla directa, però en fusta, el Sant Crist de Sitges (PJ 163), les tres imatges dels sants franciscans de l'església dels Caputxins de Sarrià, la Pietat de Sitges (PJ 182, 183 i 189) i els sants Isidre i Antoni de Pàdua de l'església de Santa Maria de Mataró (PJ 166 i 167), així com les imatges de l'àngel i el moro de l'ermita del Vinyet (PJ 198 i 199). Aquestes dues darreres eren el resultat d'un encàrrec realitzat per restituir les imatges cremades a l'inici de la Guerra. Ambdues estan íntimament lligades a la iconografia de

187. Francesc MIRALLES (1983), «L'època de les avantguardes. 1917-1970», a *Història de l'art català*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, p. 209; Francesc FONTBONA, «Las artes plásticas (1939-1960)», *Destino*, 20-1-1977, p. 96-101.

188. Alexandre CIRICI, «Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 3 i 4 (juliol-octubre 1946), p. 462.

189. Enric JARDÍ, «III. Escultura», dins «Les arts plàstiques dins el Montserrat actual», *Ariel. Revista de les Arts*, any 2, vol. II, núm. 9 (abril 1947), p. 22.



(fig. 36) . Pere Jou. Detall d'una de les dues columnes del cambril de la Mare de Déu de Montserrat, 1947.

la Mare de Déu del Vinyet, ja que eren protagonistes de la llegenda de la seva trobada.¹⁹⁰ Cal no oblidar, en analitzar el nombre d'obres d'aquest període, el fet de la seva dedicació a les classes de l'Escola Massana i el temps que havia d'emprar en els desplaçaments fins a Barcelona diàriament. Probablement per això, en l'obra de l'escultor d'aquests anys hi ha força presents també petites escultures de bronze, bàsicament nus femenins, fruit d'un menor esforç i la capacitat de seriació de les quals comportava la màxima rendibilitat.

L'any 1950 Jou participà en l'Exposició d'Art Religios Contemporani que se celebrà a Roma amb motiu del jubileu. L'Exposició, en la qual hi eren representats vint-i-quatre països, comptà amb la presència d'un nombrós grup d'artistes espanyols escollits per un comitè d'admissió compost per la Comisión de la Academia Pontificia de Virtuosos del

Panteón i els directors de les acadèmies estrangeres a Roma. La Dirección General de Bellas Artes delegà la coordinació de la secció espanyola a Luis Monreal. Els escultors escollits per representar el país foren José Planes, Enric Monjo, Joan Adsuara, Vicenç Navarro, Martí Cabré, Josep Clarà, Martí Sabé, Rafael Solanic, Sánchez Cid, Lluïsa Granero i Pere Jou,¹⁹¹ el qual hi presentà un relleu de bronze de la Sagrada Família que havia realitzat l'any 1939 (PJ 155).

190. El primer que va recollir la llegenda va ser el pare Narcís Camós, l'any 1657. Segons aquesta, un esclau moro que treballava les vinyes de la família Milà trobà la imatge amb la seva aixada, la qual cosa explicaria la manca d'una de les mans d'aquella, arrencada involuntàriament amb l'aixada. L'home la posà en un cistell i la portà a casa dels seus senyors. En arribar, la imatge no era al cistell. En tornar al tros la veié en el mateix punt i tots entengueren que era en aquell lloc on volia restar, indret en el qual s'aixecà l'ermita per a la seva veneració. Aquesta llegenda es troba recollida a J. Ferrando Roig (1941), *La Virgen del Vinyet*, Barcelona, Montaner i Simón, p. 51-52.

191. José SANZ DÍAZ, «España en la Exposición Internacional de Arte Sacro en Roma», *Revista Nacional de Educación*, núm. 99, p. 62-64.

7. ELS ANYS DE MADURESA (1951-1964)

7.1. 1951: un any decisiu

El mateix any que el matrimoni Jou donà per acabada la casa que havien començat a construir anys abans i que s'anà realitzant en diverses etapes, fou un any determinant per al reconeixement de l'obra de l'escultor. Aquell any participà en cinc exposicions i la seva obra obtingué una àmplia difusió.

La primera fou l'Exposición de Arte Religioso, organitzada pel Fomento de las Artes Decorativas (11 - 30 de maig) i on exposà un Sagrat Cor i un sant Francesc de Paula (PJ 215 i 178). En la introducció del catàleg de la mostra, el prevere Juan Ferrando Roig apuntava que era possible que els visitants que creien que l'art religiós havia d'estar emparentat amb el món medieval es poguessin sentir defraudats, i escrivia que «ni arqueologismo ni novedades efímeras. Estos son precisamente los dos escollos en que reiterades veces ha naufragado el arte religioso y que nos hemos propuesto evitar en esta Exposición». Ferrando citava el text de l'encíclica *Mediator Dei* de Pius XII, de l'any 1947, en la qual el pontífex parlava de la necessitat de trobar un terme mitjà entre un «servil realisme i un exagerat simbolisme» en l'àmbit de la creació d'imatges religioses.¹⁹²

El FAD recollia el testimoni de les activitats desenvolupades pels Amics de l'Art Litúrgic abans de la Guerra. De fet, un dels artífexs d'aquella associació, mossèn Trens, era un dels membres del comitè executiu de la mostra. Vint-i-un escultors presentaren la seva obra, molts dels quals, com Monjo, SolanicCamps Arnau, Collet, Martí Llauredó, Rebull o Viladomat, juntament amb Jou, ja havien participat en aquell esforç de regeneració de l'art religiós en les mostres d'aquella associació lligada al Cercle Artístic de Sant Lluc. Precisament fou l'any 1951 quan el Cercle tornà a obrir després de la Guerra, i Pere Jou es donà d'alta el mateix dia de la seva reobertura, el 4 de juliol, tal com consta en el *Llibre d'actes* de la institució.

La tardor del 1951 coincidiren tres esdeveniments fonamentals en la trajectòria de l'escultor: presentà la seva tercera exposició individual a les Galeries Syra, guanyà el primer premi d'escultura del Saló de Tardor i participà en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Com escrivia Del Castillo a *La Vanguardia*, «[s]i no fuese frase exesivamente mundana, me atreviría a decir que Pedro Jou está de moda. En el paso de pocas semanas ha obtenido el primer premio de la Exposición de Otoño, ha celebrado la exhibición particular que motiva estas líneas y ha colocado tres esculturas en la Bienal, donde, por cierto, han sido bien recibidas».¹⁹³ El crític oblidava esmentar una altra exposició en la qual també participava l'escultor en aquell moment, encara que era menys relle-

192. *Exposición de Arte religioso. Fomento de las Artes Decorativas Barcelona MCMLI*, Barcelona, R. Giralt Miracle, p. 1; Juan BARCINO, «La exposición de arte religioso del Fomento de las Artes Decorativas», *La Vanguardia*, 16-5-1951, p. 4.

193. A. del CASTILLO, «Pedro Jou en Syra», *La Vanguardia*, 20-10-1951, p. 12.

vant que les que anomenava i la qual va ser inaugurada el mateix dia que apareixia el seu article a les planes de *La Vanguardia*. Es tractava del I Salón de Otoño, organitzat pel Círculo de Bellas Artes de Gracia i que va tenir lloc del 20 d'octubre al 4 de novembre.¹⁹⁴ La mostra formava part de les activitats empreses aquell any per la Comissió del Centenari de la Vila de Gràcia, que ja havia organitzat unes altres dues exposicions prèviament: el I Salón de Valores Nuevos i el X Salón de Artistas Gracienses. El I Salón de Otoño presentava setanta-vuit artistes nascuts o vinculats a l'antiga vila, i entre els vuit escultors escollits destacaven les figures de Josep Clarà, Miquel Oslé, Joan Rebull, Antoni Ramon i Pere Jou, que presentà l'escultura *Reposo*.

El Saló de Tardor del 1951,¹⁹⁵ celebrat a les sales del Museu d'Art Modern de Barcelona, acollí un gran nombre de participants. L'exposició significava la represa per part de l'Ajuntament de Barcelona de l'organització de les Exposicions Municipals d'Art, que no se celebraven des dels anys de la Guerra Civil, encara que llavors es presentaven sota el nom d'Exposicions de Primavera. El crític Juan Barcino (pseudònim de Joan Cortés Vidal) s'alegrava d'aquesta iniciativa de reeditar les antigues exposicions d'art, però lamentava la manca a la ciutat d'un local estable, d'un palau d'exposicions amb més capacitat que l'antiga església de l'Hospital de la Santa Creu o que les sales del Palau de la Virreina, inaugurades feia poc. Aquesta manca de disponibilitat d'un espai digne implicava desallotjar les sales d'exposició permanent del Museu d'Art Modern, com ja havia passat en ocasió de la presentació a la ciutat de la mostra que presentava l'aportació catalana a la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

El pintor José Narro, que participava en l'exposició, també criticava aquesta situació en una carta al director publicada a *Destino*. Al seu entendre, la manca d'un espai específic per realitzar aquest tipus d'esdeveniments implicava no solament fer desaparèixer temporalment el Museu d'Art Modern, sinó també presentar les obres en uns espais que no reunien les condicions necessàries. El pintor expressava no solament la disconformitat amb el veredict del jurat, que segons ell havia premiat les obres dels seus amics, sinó que també creia que l'absència d'alguns artistes destacats en el certamen era deguda al fet de no voler sentir-se simples comparses d'un jurat que no creia prou qualificat, entre altres coses perquè havia acceptat la presentació d'obres no inèdites a l'exposició.¹⁹⁶

És interessant constatar que els crítics de *La Vanguardia* i de *Destino* valoraven el mateix a l'hora de parlar de l'exposició: la plena presència d'obres figuratives, això és, la manca absoluta de propostes abstractes, d'«antirepresentativismo», com l'anomenaven els dos, que es mostrava en les

194. «Catálogo del "Primer Salón de Otoño" organizado por el "Centenario" y la comisión Orgánica del Círculo de Bellas Artes de Gracia del 20 de octubre al 4 de noviembre», *El Centenario. Publicación que Fue Creada para Boletín Oficial del Centenario de la Villa de Gracia*, Barcelona, 20-10-1951, p. 232-234.

195. *Catálogo Oficial de la Exposición Municipal de Bellas Artes de Otoño*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1951.

196. José NARRO, «Cartas al director. Exposición Municipal de Bellas Artes», *Destino*, 27-11-1951, p. 10.

diverses seccions de pintura, escultura, dibuix i gravat.¹⁹⁷ El crític de *Destino* creia que l'èxit de públic de la mostra era degut en part a aquest motiu, a la manca d'abstracció, que si bé hauria atorgat a l'exposició unes notes de curiositat i d'escàndol, dotava el conjunt d'una gran qualitat i n'assegurava l'èxit.¹⁹⁸

En la secció d'escultura hi eren presents trenta-nou artistes, entre els quals podem destacar Josep Maria Camps Arnau, Carles Collet, Salvador Martorell, Jaume Martrús, Eudald Serra i Josep Viladomat. Els jurats de qualificació i adquisició formats atorgaren el primer premi de pintura a Olivé Busquets i el segon premi d'escultura a Eudald Serra. Altres mencions per adquirir obres foren destinades a Pau Roig, Miquel Villà, Pere Gastó i Ignasi Mundó, i en escultura a Antoni Bellmunt i Lluïsa Granero. Finalment, el jurat d'adquisició decidí adquirir també les obres presentades per Ràfols Casamada, Olga Sacharoff, Joan Commelerán i Joan Torres, i una escultura de Josep Dunyac. Jou hi presentà, juntament amb l'obra premiada, *Simó pescador* un nu femení en pedra. Barcino, des de les pàgines de *La Vanguardia*, celebrava l'encertada distinció de l'obra



(fig. 37). Pere Jou. *Simó pescador*. Pedra calcària, 1951. Museu de Maricel (dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya).

de Jou, obra que al seu entendre era una de les millors i més representatives de l'escultor, de qui destacava la perícia tècnica en la pràctica poc emprada pels escultors coetanis de la talla directa.¹⁹⁹

L'exposició individual a les Galeries Syra mostrà l'interessant moment en què es trobava la producció de l'escultor, que hi presentà vint-i-dues escultures, divuit de les quals foren realitzades especialment per a l'ocasió.²⁰⁰ Hi exposà *La verge del raïm* (PJ 214) *Cap de nen* (PJ 106), *El raïm* (PJ 205), *Cap de nena* (PJ 127), deu nusos femenins (pedra), *Sant Francesc de Paula* (fusta), *El raïm* (PJ 206), *Eivissenca* (fusta) i quatre retrats de bronze: *Nen i Nena Vallvé Ribera* (PJ 185 i 194) *Jordi J. A.* (inicials de Jordi Jou Andreu, el seu fill) (PJ 188) i *Nena M. Hoffman* (PJ 200). Del Castillo, en la crítica esmentada abans, feia referència als diferents

197. Juan BARCINO, «Arte y Artistas. La Exposición Municipal de Bellas Artes», *La Vanguardia*, 9-10-1951, p. 8.

198. P. C., «La Exposición Municipal de Bellas Artes. Otoño 1951», *Destino*, 6-11-1951, p. 17.

199. Juan BARCINO, «Arte y artistas. Exposición Municipal de Bellas Artes. Otoño 1951. Y III», *La Vanguardia*, 3-11-1951, p. 4.

200. *Exposición de escultura de P. Jou. Syra Galerías de Arte, del 6 al 19 de octubre de 1951*, fulletó, Barcelona, CASA.

llenguatges emprats per l'escultor en funció de la temàtica desenvolupada. Així, en la imatgeria, el crític també ressaltava el gust per allò popular i ressaltava el domini tècnic dels nus de pedra, en els quals l'alternança de textures i la sinceritat de l'ofici en el desenvolupament lliure de les formes atorgava una gran originalitat al conjunt.²⁰¹

La liquidació que la Galeria Syra féu a l'escultor un cop acabada l'exposició ens dóna una interessant informació sobre el funcionament econòmic d'aquests esdeveniments a la Barcelona del període: Jou pagà 3.000 pessetes per llogar la sala dues setmanes (del 6 al 19 d'octubre); la sala cobrà a l'escultor tota la publicitat apareguda a la premsa de la ciutat i l'edició dels 1.200 díptics publicitaris, tot plegat 5.408 pessetes que va descomptar de les 11.500 ingressades per les vendes realitzades, tal com es pot veure en un document de l'Arxiu Jou.

El primer premi obtingut al Saló de Tardor tingué un gran ressò a Sitges, on diverses associacions brindaren sengles homenatges al guanyador. Així, el Casino Prado Suburense li dedicà un homenatge i li atorgà la insígnia d'or de la Peña d'Escacs, a la qual Jou estava estretament vinculat des que s'afecionà a aquest joc durant la Guerra Civil per omplir el temps lliure de què disposava a causa de la manca d'encàrrecs. Dues setmanes abans, l'alcalde de Sitges organitzà un sopar homenatge a l'escultor que comptà amb l'assistència de diversos pintors, com Rafael Durancamps, Pere Pruna i Artur Carbonell, l'escriptor Ramon Planas i el poeta Salvador Soler Forment, entre d'altres.²⁰²

La I Bial Hispanoamericana de Arte se celebrà a Madrid entre el 12 d'octubre i el 13 de febrer de 1951. Fou inaugurada el *Día de la Hispanidad* i programada dins els actes del cinquè centenari del naixement d'Isabel la Catòlica i de Cristòfol Colom, i va ser organitzada per l'Instituto de Cultura Hispánica. Aquesta fou la primera de les tres que s'organitzaren. La següent fou a l'Havana i la darrera, l'any 1955, a Barcelona. Pere Jou participà a les tres. Aquestes biennals van néixer amb la voluntat de crear una plataforma d'obertura de l'Espanya franquista a l'exterior en el moment en què el règim començava a ser reconegut internacionalment. La mostra va ocupar més de cinquanta sales, repartides entre el Museo de Arte Moderno, desmuntat per a l'ocasió, la Sociedad de Amigos del Arte, el Palacio de Cristal del Retiro i diverses sales del Museo Arqueológico Nacional, i va rebre més de mig milió de visitants.

Com ja hem vist, la Comisión Organizadora de Cataluña organitzà al Museu d'Art Modern de Barcelona de l'1 al 10 de juliol una exposició prèvia dels artistes catalans que optaven a participar en la I Bial Hispanoamericana de Arte.²⁰³ Els cent vint participants, entre els quals hi havia Pere

201. Alberto del CASTILLO, «Pedro Jou en Syra», *Diario de Barcelona*, 20-9-1951, p. 12.

202. «De la región. Sitges», *Diario de Barcelona*, 18-10-1951, p. 11; «De la región. Sitges», *Diario de Barcelona*, 9-11-1951, p. 12.

203. «I Bial Hispanoamericana de Arte», *Diario de Barcelona*, 11-6-1951, p. 5; «La Bial Hispanoamericana de Arte», *El Noticiero Universal*, 14-6-1951, p. 4.

Jou, presentaren més de quatre-centes obres i passaren la selecció d'un jurat que acabà enviant les obres seleccionades a l'exposició de Madrid.²⁰⁴ Segons Joan Barcino, al llarg dels primers dies les notes del jurat aixecaren comentaris de «vidriosa susceptibilidad» entre alguns dels artistes, comentaris que, segons el crític de *La Vanguardia*, foren silenciats en poder veure el resultat final de la tria.²⁰⁵ De fet, des de la seva publicació, les bases i el reglament de la I Bienal Hispanoamericana de Arte aixecaren certa polseguera per la seva clara tendència conservadora. Les idees expressades per membres de la comissió organitzadora, com José Francés, membre de la Real Academia de Bellas Artes, mostraven als creadors què era el que s'esperava d'un certamen d'aquestes característiques. Per a l'acadèmic, «[p]or fortuna España es, hasta ahora, la nación menos contaminada de la gran farsa pseudo estética, donde zarabandan los insinceros, los impotentes y los tomapelistas al son que les toca alguna crítica desenfadada [...]. Tenemos una tradición, una cultura y, sobre todo, un instinto de noble independencia, de arraigo en los valores raciales, que nos permite limitar el contagio y oponer la leal sensatez, el señorío inteligencial a las invasiones foráneas. [...] En un certamen de este género y de esta importancia sobran por igual los titís y los pekineses del apolillado vanguardismo, como los orangutanes y los canelos de la retaguardia [...]. Y si en el Catálogo de la I Exposición Bienal de Arte Hispano Americano logramos que no falte ninguno de los artistas que deben estar y se elimina a los que ni por envetecidos, ni por deficientes mentales —igualmente irredimibles— no deseen figurar, se demostrará una vez que el arte español es hoy, como ayer y antes de ayer, el primero del mundo».²⁰⁶

La voluntat de donar un visió de modernitat a la plàstica espanyola implicà l'acceptació d'obres de pintors com Millares, Tàpies, Sempere i Guinovart, entre altres artistes «nous», encara que també se'n presentaren altres de pintors consolidats i moltes de pintors ja desapareguts. Es realitzaren exposicions monogràfiques de Clarà, Colom, Sunyer i Dalí, entre d'altres, i dels considerats artistes «precursors», com Nonell, Gimeno, Iturrino, Pidelaserra, Regoyos i Solana. Els premis s'atorgaren a Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz i Cesáreo Bernaldo de Quirós, i el primer premi d'escultura s'atorgà a Joan Rebull.

Tal com assenyala Jorge Luis Marzo, es realitzà una tria acurada per tal de no provocar obertament els cercles més conservadors. La comissió regional de Catalunya de la I Bienal Hispanoamericana de Arte responsabilitzava a «los recelos de determinados ambientes» alguns problemes que hagueren d'afrontar. Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, es va pronunciar al costat d'altres artistes conservadors en contra dels corrents que anomenaven «de surrealismo abs-

204. «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Aportación barcelonesa a la Bienal Hispanoamericana», *La Vanguardia*, 23-6-1951, p. 13; «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Aportación barcelonesa a la Bienal Hispanoamericana», *La Vanguardia*, 4-7-1951, p. 10.

205. Juan BARCINO, «Arte y Artistas. La exposición regional preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte», *La Vanguardia*, 18-7-1951, p. 3.

206. José FRANCÉS, «Sobre la Bienal de Arte», *La Vanguardia*, 12-8-1951, p. 5.

tracto» i que entenien com una «peligrosa innovación en la política artística de nuestra patria». Les protestes arribaren fins i tot a la Secció de Psiquiatria del Col·legi de Metges de Madrid, a qui es preguntava: «Quienes son los locos [...] En el caso de que seamos nosotros prometemos no volver a ocuparnos de las bellas artes y dedicaremos nuestros esfuerzos a la agricultura y al comercio».²⁰⁷

La presència de Pere Jou a la I Biental Hispanoamericana de Arte fou força discreta. L'escultor hi presentà *Cabeza de niño* (bronze) (PJ 99) i *Campesina* (fusta). Els escultors catalans escollits foren Enric Casanovas, Santiago Costa, Leandre Cristòfol, Josep Duñach, Josep Granyer, Ramon Isern, Montserrat, Llauradó, Xavier Modolell, Peresejo, Riu Serra, Joaquim Ros, Lluís Saumells, Eudald Serra, Josep M. Subirachs, Josep Viladomat i Joan Rebull, que fou l'escultor que hi va presentar més obres. I, com ja hem dit, es dedicà una sala especial fora de concurs a Josep Clarà.

La polèmica al voltant de la mostra demostrava el que estava passant: l'avantguarda s'obria camí sota el guiatge d'uns joves artistes que llavors seguien l'estela del surrealisme, mentre que els artistes de major edat, els que començaren a treballar en el cas català a la segona dècada del segle, seguien practicant un llenguatge figuratiu que algunes autoritats del món de l'art espanyol encara consideraven apte per expressar idees de modernitat, encara que aquesta visió era insostenible. Malgrat tot, la Biental, amb l'acceptació de diferents artistes que al llarg de la segona meitat de la dècada dels quaranta havien tancat l'autarquia artística del país, presentà un panorama força eclèctic de la realitat artística del país i, com assenyala Miguel Cabañas, significà un cop dur a les posicions artístiques més immobilistes del règim.²⁰⁸

Una selecció de la I Biental Hispanoamericana de Arte de 1951 també es pogué veure a Barcelona l'any següent amb el nom d'Antologia de la Biental Hispanoamericana de Arte, dividida en dos espais: les sales del Museu d'Art Modern i el Palau de la Virreina.²⁰⁹ César González-Ruano presentava la mostra com una oportunitat única de veure a Barcelona una selecció ampliada de la mostra que havia tingut un èxit sense precedents a Madrid, amb milers de visitants. Segons el crític, allò que més atragué el públic fou la sala dedicada a Salvador Dalí, que presentava fora de concurs diverses obres entre les quals es trobava *La Verge i el Crist de Port Lligat*.²¹⁰

Ricardo Gullón, en el text introductori al catàleg d'escultura de l'exposició a Madrid, escrivia que «la escultura ha sido, poco a poco, desplazada de la vida cotidiana, y ni siquiera puede contar

207. Jorge Luis MARZO (2006), *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España*, Madrid, Cendeac, p. 36.

208. Miguel CABAÑAS BRAVO (1996), *La política artística del franquismo. El hito de la Biental Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, p. 78.

209. *I Biental Hispanoamericana de Arte. Exposición antológica en el Museo de Arte Moderno (Ciudadela). Catálogo*, Barcelona, 1952.

210. César GONZÁLEZ-RUANO, «Cuadros y esculturas Madrid-Barcelona», *La Vanguardia*, 1-3-1952, p. 3; Juan BARCINO, «La antología de la Biental en Barcelona», *La Vanguardia*, 26-3-1956, p. 10.

con los núcleos relativamente considerables de coleccionistas que alientan y favorecen la pintura de caballete. [...] Son minoría las no figurativas, tal vez porque algunos de los artistas inclinados a adoptarlas prefirieron concurrir con obras más conformes a los dictados de la tradición que a los de la aventura».²¹¹

7.2. La intervenció a Sant Joan de les Abadesses i l'Exposició del XXXV Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona

L'any 1952 l'escultor rebé l'encàrrec de l'industrial i col·leccionista Santiago Espona de restaurar el Santíssim Misteri i el retaule de Santa Maria la Blanca del monestir de Sant Joan de les Abadesses²¹². El primer grup escultòric, un davallament de fusta del segle XIII, va ser objecte de vandalisme el juliol del 1936. Malgrat els esforços duts a terme per aturar la seva destrucció, la figura del Bon Lladre va desaparèixer sota les flames. Dins el procés de restauració integral de l'edifici, dirigit per l'arquitecte Raimon Duran i Reynals, Espona encarregà a Pere Jou la restitució de la imatge mitjançant la còpia de la figura desapareguda, que hauria de fer a partir d'una antiga imatge fotogràfica. L'escultor dugué a terme l'encàrrec i obtingué una versió exacta a l'original. Únicament la signatura de Jou i l'any d'execució en el revers de la base de la creu podien testimoniar la seva autoria (PJ 220).

Els treballs executats en la restitució de fragments desapareguts del retaule d'alabastre de Santa Maria la Blanca es basaren també en una mimesi exacta de l'estil dels elements conservats. El retaule,



(fig. 38). Retaule de Santa Maria la Blanca en el taller de Pere Jou.

211. *I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo*, Madrid, 1951, p. 167 i 170.

212. Marta CRISPÍ i Míriam MONTRAVETA (2012), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, amb fotografies de Ramon Manent, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses i Consorci Ripollès Desenvolupament.

realitzat l'any 1343 amb diverses escenes de la vida de la infantesa de Jesús i figures dels profetes, estigué col·locat fins al segle XVIII en l'absis central de l'església del monestir, on patí les destrosses ocasionades per les tropes napoleòniques que assaltaren el cenobi. Posteriorment se separà la imatge de la Verge amb el Nen de la resta del conjunt i se situà al mig d'un retaule barroc. Les restes del retaule gòtic foren traslladades al Museu Episcopal de Vic a finals del segle XIX per assegurar-ne la preservació. Quan, avançat l'any 1951, la restauració del monestir ja estava força enllestida, Espona decidí reintegrar-lo a l'Església i oferí al llavors director del museu vigatà diverses obres de la seva col·lecció a canvi de les restes del retaule d'alabastre. El doctor Junyent, que en aquell moment era el director del Museu, acceptà l'oferta del col·leccionista i el retaule retornà al monestir. Fou llavors quan demanà a Jou la restitució dels fragments desapareguts per tal de poder-lo presentar de nou.²¹³

Espona féu arribar a Sant Joan de les Abadesses els fragments conservats a Vic: sis imatges de profetes disposats en parelles en tres compartiments, sis escenes de la vida de Jesús i tres dels sis coronaments del conjunt. A Sant Joan es conservaven dos compartiments amb imatges dels profetes, dos compartiments i la meitat d'un tercer, i diversos petits fragments de la resta, així com el pinacle. Pere Jou acceptà el repte de refer el retaule a condició que tot el conjunt es traslladés al seu taller de Sitges, ja que la seva dedicació a les classes de l'Escola Massana li impedié traslladar-se al Ripollès a treballar, tal com li demanava Santiago Espona. Aquest accedí i l'escultor inicià les feines de reintegració el març del 1952 i les acabà un any després, tal com es pot veure en els llibres de comptes. Jou reintegrà un relleu i mig de l'epifania, l'avís en somnis a sant Josep de marxar a Egipte i la degollació dels innocents. També esculpí els merlets desapareguts i un compartiment amb les imatges dels profetes.

L'escultor va tardar un any a lliurar la feina a causa dels diferents encàrrecs que va rebre en aquell període, feines que li facilitaven uns ingressos que li permetien treballar en l'execució de diversos nus femenins que realitzava lliurement, sense cap encàrrec previ (PJ 216, 217, 223) *L'Eco de Sitges* del 20 d'abril de 1952 es feia ressò del procés de finalització de l'escultura de sant Joan per a l'església del monestir de Poblet, de pedra i realitzada en talla directa, al mateix temps que treballava amb dedicació diària a la restauració del retaule de Sant Joan de les Abadesses.²¹⁴

El 22 d'abril d'aquell any el bisbe de Barcelona, el doctor Modrego, inaugurà un oratori a la residència per a joves de Sant Josep Obrer, residència coneguda com la casa de la Família Montcada, un centre de protecció de menors situat al número 3 de la plaça de Montcada de Barcelona.²¹⁵ En

213. Florenci CRIVILLÉ I ESTRAGUÉS (1989), «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a sant Joan de les Abadesses», *Annals. Revista d'Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1989*, p. 87-94.

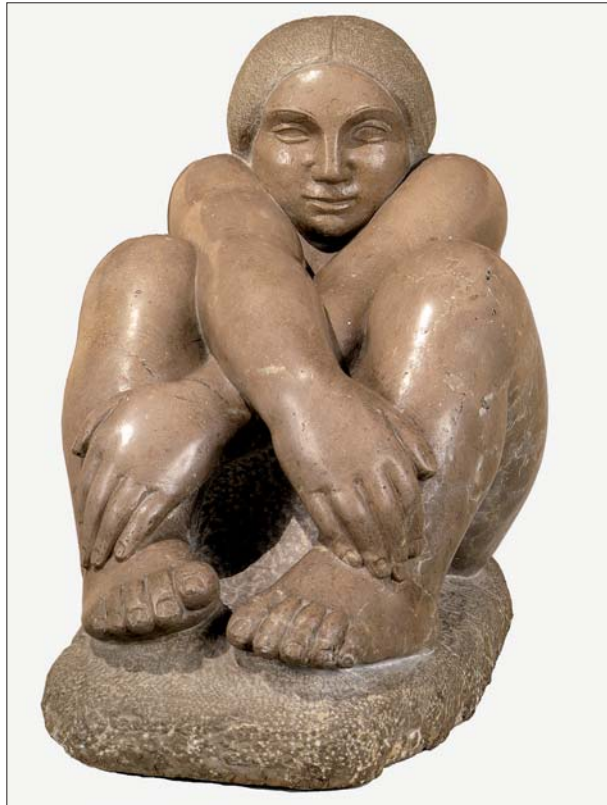
214. LIGHT (pseudònim de Salvador Soler Forment), «Visita de primavera», *El Eco de Sitges*, 20-4-1952, p. 2.

215. «El señor Obispo inauguró una capilla en la Casa de Familia Montcada», *El Correo Catalán*, 22-4-1952, p. 7; «El Dr. Modrego inauguró el oratorio de la residencia para jóvenes obreros y casa de Familia Montcada», *La Vanguardia*, 22-4-1952, p. 5.

aquest acte es va beneir la talla de fusta del sant, que no hem pogut localitzar. L'única imatge que hem pogut trobar d'aquest obra és una fotografia publicada a la *Hoja Diocesana* del 30 d'abril de 1961.²¹⁶

Amb motiu de la celebració del XXXV Congrés Eucarístic Internacional a Barcelona, del 26 de maig a l'1 de juny de 1952 s'organitzà a la ciutat l'Exposició de Arte Religioso Actual. La mostra formava part d'un conjunt d'exposicions que s'inauguraren a la ciutat en el marc d'aquell esdeveniment. El Cercle Artístic de Sant Lluc organitzà «El Concurso de la Santa Cena», una mostra de pintura i escultura sobre aquest tema; el Gremi de la Seda de Barcelona, «La Seda en la Liturgia», i el FAD, la mostra «Orfebreria Religiosa Moderna». La primera i la darrera compartien les sales del Museu d'Art Modern, juntament amb l'exposició que se celebrà sota la direcció de la Secció d'Art Modern del mateix Congrés, en la qual participà Pere Jou. Amb motiu del Congrés Eucarístic també s'obriren les noves sales d'escultura religiosa del Museu Marès.

Participaren en aquesta mostra novament escultors actius en el modelatge i la talla d'imatges religioses de la generació de Jou, juntament amb escultors de nova fornada que seguien els seus passos i que van ser seleccionats pel comitè d'admissió de la mostra. En el pròleg del catàleg, els organitzadors escrivien que «[e]l jurado de Admisión de las obras ha atendido a este criterio de prudente indulgencia con el propósito de que esta Exposición sea un sincero exámen de consciencia, que abarque todos los vicios y todas las virtudes de nuestro arte religioso actual». A continuació s'exposava la llista dels integrants de la Comissió d'Art del Congrés: el Cercle Artístic de Sant Lluc, el FAD, l'Abadia de Montserrat i l'Escola Massana. Una revisió dels autors escollits en el camp de l'escultura impedia el risc d'intervenció de l'escultura més avantguardista: Carles Collet, Camil Fàbregas, Francesc Juventeny, Antoni Ramon González, Josep Maria Camps, Arnau Martí Llauredó, Miquel Oslé i Josep Granyer, entre d'altres, no constituïen cap perill de mostrar



(fig. 39). Pere Jou. *Enigma*. Pedra calcària. 1953. Museu de Montserrat

216. R. CUNILL, «Grandeza y servidumbre de la técnica», *Hoja Diocesana*, any XXIII, núm. 18 (30-4-1961), p. 161.

una obra que els conservadors organitzadors del Congrés no poguessin acceptar. Jou, que fou vocal del jurat d'admissió i col·locació d'obres, hi presentà quatre escultures: *Sagrat Cor* (PJ 215), *Sant Francesc de Paula* (PJ 178), *Dolorosa* (PJ 153) i *Simó pescador* (PJ 213).²¹⁷

El dirigisme estètic del Congrés va ser esquivat amb la presentació d'una exposició d'art religiós a la Galeria Caralt. Fora del rigorós control dels organitzadors de l'esdeveniment, en aquesta sala barcelonina s'exposaren obres de Subirachs, Ponç, Ràfols Casamada, Guinovart, Tharrats, Planasdurà i De Solà, entre d'altres, exposició que la crítica va obviar, però que manifestava novament l'emergència de nous llenguatges que tenien un difícil encaix en les mostres oficials.

Al voltant de la celebració del Congrés Eucarístic sortí a la llum el llibre de Juan Ferrando Roig *Arte religioso actual en Cataluña*, publicat sota els auspicis i la direcció artística del FAD.²¹⁸ El volum, profusament il·lustrat, esbossava un resum de l'art religiós a casa nostra al llarg dels darrers cinquanta anys, des del Modernisme fins al present. El text de Ferrando incidia en el paper de Gaudí i Llimona en el Modernisme i anomenava l'art religiós produït a Catalunya al llarg del Noucentisme com l'«arte religioso del período de la renovación litúrgica», que connectava sense cap mena de problema amb l'art de l'«Época de la reconstrucción». De fet, el llibre era més aviat un catàleg per obtenir referències visuals dels models que l'ortodòxia manava que se seguissin. Jou hi era present amb una imatge de fusta d'un Sagrat Cor (PJ 215).

La tardor del 1953 l'escultor participà en l'exposició *Arte Franciscano Actual* a la capella de Santa Àgata, a Barcelona (del 21 de novembre al 13 de desembre), mostra que organitzà l'associació Franciscalia per celebrar el setè centenari de la mort de santa Clara.²¹⁹ La mostra fou una col·lectiva amb més de cent participants en la qual es pogué contemplar des d'obres de Jaume Huguet fins a un oli de Joaquim Mir i pintures i escultures d'artistes de la generació de Jou i d'altres de més joves. El petit catàleg il·lustrat de l'exposició ens presenta una estranya barreja d'obres de qualitats molt diverses, malgrat l'esforç de Franciscalia d'organitzar un comitè d'admissió en el qual hi havia presents Joan Ainaud, director dels museus de Barcelona, Frederic Marès en representació de l'Escola de Belles Arts, l'escultor Rafael Solanic com a membre de l'associació organitzadora i Luis Monreal, entre d'altres. Jou hi exposà *San Conrat de Parzham* i *Sant Dimes*, el Bon Lladre que havia realitzat per tal de completar el *Davallament* de Sant Joan de les Abadesses (PJ 220). Altres escultors presents a la mostra foren Martí Llaurador, Camps Arnau i Solanic.²²⁰ Com succeí en l'exposició d'art religiós del Congrés Eucarístic de l'any anterior i tal

217. *Exposición de Arte religioso actual. XXXV Congreso Eucarístico Internacional*, Barcelona, Museo de Arte Moderno de Barcelona, 1952, p. 10.

218. J. FERRANDO ROIG (1952), *Arte religioso actual en Cataluña*, Barcelona, Atlántida.

219. *Exposición de Arte Franciscano Actual. Capilla de Santa Agueda. 21 de noviembre-13 de diciembre 1953*, Barcelona, Franciscalia.

220. «Exposición de Arte Franciscano Actual», *La Vanguardia*, 14-11-1953, p. 14.

com es pot veure en el catàleg de la mostra, les obres seleccionades provenien o bé dels artistes consagrats en la producció de pintura i escultura religiosa o bé d'artistes joves que calcaven el seu llenguatge. La premsa barcelonina tractà l'exposició sense gaire interès. Aparegueren diverses notes redactades d'ofici a *La Vanguardia*, al *Diario de Barcelona* i al *Correo Catalán*. Únicament el crític de la revista *Destino* recalca la presència del retaule de Pedralbes de Joan Llimona i deia que les obres presentades eren en general poc interessants i que el muntatge era molt deficient.²²¹

7.3. El retrobament d'unes obres segrestades

La primavera del 1954 l'escultor i el seu germà Francesc feren un viatge a Madrid, Àvila, Galícia, Salamanca i Burgos. En la seva estada a Burgos, l'escultor visqué una situació que el degué deixar estupefacte: mentre passejava pel centre de la ciutat veié passar un carro amb un conjunt d'embalums entre els quals hi havia una escultura feta per ell anys abans, el retrat de Nieves Selva, *la Cubanita*. Aquesta obra formava part de l'exposició «España a México. Manifestación de Arte Catalán Pro Víctimas del Fascismo», organitzada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya l'any 1937. L'exposició formava part d'una sèrie d'actes organitzats a la capital de Mèxic per tal de recollir fons per ajudar la Generalitat a afrontar les despeses del front. De fet, les obres cedides pels artistes havien de ser subhastades per a aquest fi. Pere Jou hi participà amb tres obres: el retrat que hem citat, un retrat de la seva filla Vinyet i un altre bronze, un nu femení amb les mans al cap que serví com a model en un dels cartells de la mostra, dissenyat per Josep Clavé. Com ja hem vist, el vaixell noliejat per la Generalitat que transportava les obres va ser capturat per l'exèrcit dels nacionals en aigües andaluses i l'exposició no es va arribar a fer mai. Moltes d'aquelles obres foren enviades a Burgos i acabaren decorant el Palacio de la Isla, un dels centres de govern dels nacionals. Anys després, dues de les escultures de Jou (del nu femení de bronze se n'ha perdut el rastre) van anar a parar al Museo de Escultura de Logroño i, anys després, al Museo de Arte Moderno de Madrid. Finalment, en acollir els fons d'aquest museu el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, el cap de la filla de Jou, Vinyet, passà a formar part de les col·leccions d'aquesta última institució.

Pere Jou no havia sabut res més de l'escultura de Nieves Selva i de les altres que havia donat generosament a la Generalitat per participar en l'exposició a la capital de Mèxic. Tal com es pot veure en diversos documents conservats a l'Arxiu Jou, quan tornà a Sitges l'escultor inicià diverses accions per recuperar les obres. Jou escriví una carta al director regional de Bellas Artes per explicar-li el cas i començà els tràmits per recuperar les obres. La seva avançada edat —en aquell moment tenia seixanta-tres anys— i els aires de canvi iniciats pel règim en aquells moments devien ser elements suficients per sobreposar-se a la por de fer evident, amb la petició, la seva

221. J. C., «La exposición de Arte Franciscano actual», *Destino*, 24-11-1953, p. 15.

participació en aquella exposició organitzada amb unes finalitats tan concretes per la Generalitat republicana. El resultat final, després de diverses comunicacions amb el director general, va ser l'acceptació de retornar-li el retrat d'alabastre, el reconeixement de la desaparició del bronze i la negativa a tornar-li el cap de la seva filla Vinyet amb l'excusa que estava exposat a les sales del museu de Logroño. Jou contactà amb Basilio Alonso, un escultor de Burgos, per tal que aquest realitzés l'acte d'acceptació de l'escultura en nom seu mitjançant uns poders notariais. Jou al·legà que li era impossible desplaçar-se a Burgos perquè no podia desatendre les seves classes a l'Escola Massana. Finalment, l'obra arribà a Sitges, on l'escultor la conservà sempre al seu taller.

Seguint els estatuts de les biennals hispanoamericanes, que estipulaven que s'havien d'organitzar alternativament a Espanya i en un país llatinoamericà que demanés organitzar-la, entre els mesos de maig i setembre de 1954 es presentà a l'Havana l'exposició de la segona edició. La mostra, que es donà a conèixer com la «Bienal del Caribe» perquè per a la seva organització es postularen, a més de l'Havana, Santo Domingo i Caracas, es realitzà dins els actes de la commemoració del centenari de José Martí.²²² L'èxit de la primera edició l'any 1951 com a eina de propaganda del règim i l'alta participació del públic que la visità, animaren els organitzadors a ampliar el nombre de premis i la seva assignació econòmica. A l'edició de l'Havana es concediren vuitanta guardons que tenien una dotació de dos milions de pessetes, una quantitat sense precedents en aquells moments i que esperonà molts artistes nacionals i internacionals a participar.

Pere Jou envià a la biennial tres nus: *Reposo*, *Éxtasis* i *Enigma*, que participaren amb els números de catàleg 683, 684 i 685 (PJ 222, 91 i 224).²²³ En el catàleg de la secció espanyola es reproduïa una imatge de l'escultura *EnigMa*, però per equivocació duia el nom *Éxtasis*.²²⁴ A l'Havana, a diferència de la primera biennial, la de Madrid, Jou apostà fort amb tres escultures representatives del seu treball: tres talles directes, dues de les quals eren obra recent i sens dubte representaven el millor de la seva obra. Malgrat tot, l'únic premi d'escultura que es concedí a un artista espanyol va anar a parar a les mans de Josep Clarà.

7.4. L'activitat dels darrers anys (1955-1964)

En l'edició de la primavera del 1955 de la revista *Antologia de Sitges* aparegué una entrevista amb l'escultor.²²⁵ Desgraciadament, en les poques entrevistes que es feren a Pere Jou al llarg de la seva

222. Miguel CABAÑAS, «La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte», *Revista de Historiografía*, núm. 19 (febrer 2013), p. 37-55.

223. *II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana 1954. Catálogo de la Muestra Española*, Madrid, Impresora Mundial, 1954.

224. *II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana 1954. Catálogo de la Muestra Española*, Madrid, Impresora Mundial, 1954, s.p.

225. Salvador MARSAL, «Charla en el café. Repaso escultórico con Pedro Jou», *Antología de Sitges*, núm. 7 (primavera de 1955), p. 39-42.

vida, els autors no van saber interpel·lar-lo amb preguntes que servissin per entendre millor la seva obra i la seva trajectòria. En aquest cas, l'autor, que dedicà la major part del text a explicar-nos els seus records d'infantesa quan el veia treballar a Maricel en sortir de l'escola, únicament ens aporta informació sobre la bonhomia de Jou i la concepció elevada que tenia l'escultor de la tècnica dins la pràctica artística.

Al mes de maig del 1955 i amb motiu de la celebració de les festes de la coronació de la Mare de Déu del Miracle, la ciutat de Balaguer organitzà l'«Exposición de Pintura, Escultura y Grabado, Obras de Artistas Laureados», a la qual Jou fou convidat a participar.²²⁶ Els altres escultors presents foren Clarà, Solanich, Ros i Camps Arnau. Jou hi presentà un relleu i una escultura de les quals no tenim més informació.

Aquell any modelà la primera versió de la *Sirena* (PJ 259) a petita escala. Dos anys després realitzà en guix el model original, que fou fos per subscripció popular després de la seva mort i que és, juntament amb la figura *El Greco* de Reynés, el monument més popular del paisatge urbà sitgetà.

El 24 de setembre de 1955 s'inaugurà al Palau de la Virreina de Barcelona la tercera i darrera edició de la Biennal Hispanoamericana de Arte.²²⁷ Tal com assenyala Francesc Miralles,²²⁸ aquesta fou la més important de les tres edicions, ja que significà el canvi real cap a l'obertura artística. La III Bienal certificà l'acceptació oficial de l'art abstracte i el recanvi generacional en el món de l'art hispànic. Jou hi presentà dues talles de fusta: *Payesa* i *Desnudo*. Altres escultors seleccionats foren Gabriel Alabart, Ramon Bas, Enric Bassas, Josep Busquets, Antoni Casamor, Carles Collet, Leandre Cristòfol, Àngel Ferrant, Francesc Gassó, Josep Granyer, Martí Llauredó, Maria Llimona, Xavier Modolell, Lluís Muntané, Lluís Mora, Juan Pié i Eudald Serra, entre d'altres.

Al llarg del 1956 Pere Jou i el seu germà Francesc realitzaren un viatge a París, on romangueren deu dies, i tot seguit passaren vuit dies a Londres. De tornada a casa, sojornaren a Pau i a Avinyó.

La primavera del 1956 Jou participà en el Concurso de Pintura y Escultura Gran Premio Diputación y Premios San Jorge, organitzat per la Diputació de Barcelona al Palau de la Virreina.²²⁹ Aquests premis havien estat instituits per la Diputació l'any 1950, i l'any 1956 oferien unes recompenses econòmiques força interessants: el Gran Premio Diputación de Barcelona estava dotat amb 50.000 pessetes i un accèssit de 15.000 pessetes, i el San Jorge estava dotat amb 20.000 pessetes per

226. *Exposición de Pintura, Escultura y Grabado, obras de artistas laureados. Del 29 de mayo al 5 de junio de 1955*, Balaguer, Imp. Bomru.

227. *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial*. Barcelona, 24 septiembre 1955 - 6 de enero de 1956.

228. Francesc MIRALLES (1983), op. cit, p. 262-263.

229. *Diputación Provincial de Barcelona. Concursos de pintura y escultura "Gran Premio Diputación" y "Premios San Jorge". 1956*, Barcelona, Casa P. Caridad Imp.-Escuela.

a les millors obres de pintura i també d'escultura, amb dos accèssits de 8.000 pessetes.²³⁰

Jou presentà una obra als Premis Sant Jordi: *Vestir al desnudo*, una talla de fusta que és una original versió dins la iconografia de sant Martí, representat com un home contemporani que abriga un personatge desvalgut (PJ 240). Aquests premis, que duïen el nom del patró de la institució, exigien en les bases del concurs la presentació d'un tema relacionat amb la caritat, en referència a les activitats dutes a terme per la Diputació de Barcelona en aquest terreny. L'obra de Lluïsa Granero *Ayuda al desvalido* s'endugué el primer premi. Alberto del Castillo escrivia que «[e]l tono general de la exposición es de gran moderación, llegando a la mansedumbre, estando ausentes las tendencias que podríamos denominar de vanguardia».²³¹ Del Castillo criticava el primer premi perquè considerava que l'obra de Jou era mereixedora del guardó. Dos dies després, Nèstor Luján, des de les pàgines d'*El Correo Catalán*, feia una crítica similar de la mostra.²³² Segons el crític, l'exposició era mediocre i els artistes representaven les tendències més conservadores de l'art català, recalca l'absència de pintors i escultors joves i assenyalava que els poc quadres presentats als Premis Sant Jordi eren de qualitat dubtosa i criticava el primer premi, ja que segons ell era molt més interessant l'obra de Pere Jou.

L'estiu del 1956, exactament entre el 13 d'agost i l'11 de setembre, Pere Jou féu amb el seu germà un viatge de quasi un mes per diferents ciutats de França i Bèlgica. Els Jou visitaren Nimes, Arles, Les Baux (on visitaren el seu cosí Lluís), París (on visitaren Vinyet, la filla de Pere Jou, que llavors treballava a la capital francesa), Brussel·les, Anvers, Bruges, Gant, París un altre cop, Rouen, Reims i Sant Sebastià. La complicitat que existí sempre entre els dos germans es veu reflectida en els



(fig. 40) Pere Jou. *Sant Martí*. Fusta d'ocumé. 1956. Col·lecció Jou (Sitges)

230. «Gran Premio Diputación y Premios San Jorge de la Diputación de Barcelona». *Revista San Jorge*, núm. 22, abril de 1956, p. 22.

231. A. del CASTILLO, «Los concursos de la Diputación», *Diario de Barcelona*, 26-4-1956, p. 5.

232. Néstor LUJÁN, «Los concursos de la Diputación en la Virreina», *El Correo Catalán*, 28-4-1956, p. 5.

diversos viatges que feren junts al llarg dels anys. Ambdós compartien l'afició de visitar museus i galeries d'art com una manera d'estar al corrent de les novetats artístiques i de poder contemplar de primera mà les obres del passat.

L'estiu del 1957 Jou va formar part del jurat d'admissió, col·locació i qualificació d'un concurs d'art que es va fer per bastir l'exposició que havia de commemorar els setanta-cinc anys del Círculo Artístico de Barcelona. Les bases es van editar el mes de juliol de 1957 i la mostra es va celebrar al Museu d'Art Modern del 18 d'octubre al 17 de novembre de 1957.²³³ Hi podien concórrer tots els artistes de nacionalitat espanyola. El jurat estava format pel president del Círculo, tres pintors, tres escultors, dos crítics d'art i un secretari. A més de Jou i el president del Círculo, hi havia Muntané Muns, Serra Melgosa, Mercadé Queralt, Clarà, Marès, Cortés Vidal, Gasch i Pérez-Terol.

L'exposició mostrà dues-centes seixanta-vuit pintures i quaranta-sis escultures, la qual cosa feia dir al crític de *La Vanguardia* que hauria estat necessari un exercici de selecció més restrictiu, que hauria permès exposar un conjunt de major qualitat. El primer premi d'escultura fou per a Martí Llauradó²³⁴

Dins les activitats de l'Escola Massana del curs 1956-1957, durant el mes de juny s'organitzà un viatge de fi de curs a Itàlia, durant el qual es visitaren les ciutats d'Arles, Marsella, Gènova i Pisa, tot anant cap a Roma. En aquesta ciutat, estudiants i professors, entre els quals es trobava Pere Jou, foren rebuts pel papa Pius XII, a qui van oferir un relleu de plata amb la figura de sant Pere, dissenyat per Jou i repussat pels alumnes de l'Escola. De tornada visitaren Assís, Perussa, Arezzo, Siena i Florència. Al llarg de tot el viatge l'escultor féu de guia en les visites als museus i els conjunts patrimonials que visitaren els alumnes, gràcies al seu coneixement de la història de l'art i al fet de conèixer de primera mà la majoria dels conjunts, que ell ja havia vist en viatges anteriors.

A l'agost del mateix any Jou viatjà novament amb el seu germà, en aquest cas a les ciutats de Tolosa, París, Estrasburg, Frankfurt, Mainz, Colònia i Bonn, Rotterdam, Amsterdam i París novament. A Rotterdam els acompanyà l'escultor Gerard H. van Remmen. A París visitaren el Museu Bourdelle, entre molts d'altres, com es pot veure en una de les seves llibretes de notes. En acabar l'any, el matrimoni Jou viatjà a Copenhaguen per tal d'assistir al casament de la seva filla Vinyet.

La primavera del 1958 Pere Jou participà novament en el concurs convocat per la Diputació de Barcelona, aquest cop amb el nom «Concurso de Escultura, Gran Premio San Jorge», que es féu

233. Maria Isabel MARÍN (2006), *Cercle Artístic de Barcelona. 1881-2006. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, Reial Cercle Artístic, p. 120.

234. Juan CORTÉS, «La exposición de obras presentadas al concurso extraordinario convocado por el Real Círculo Artístico», *La Vanguardia*, 8-11-1957, p. 7.

al Palau de la Virreina.²³⁵ Hi presentà l'escultura *Suburens*, una talla directa de pedra. Guanyà el concurs l'escultor J. M. Subirachs amb l'obra *La catedral*. El veredict del jurat fou força criticat pels participants i es distribuí una pasquí on es podia llegir el següent:

Si t'agrada l'escultura
i tens la cara ben dura
pots fer com en Subirats [sic]
amb tres ferros rovellats
tindràs una catedral,
i els Savis del Tribunal
(això és cosa que no falla),
et donaran una medalla.²³⁶

L'exposició mostrava setanta-quatre escultures de cinquanta-un autors. La convocatòria, doncs, fou un èxit, i ho fou per diverses raons: en primer lloc, per la manca de certàmens dedicats a l'escultura i per la quantitat gens menyspreable de dues-centes mil pessetes del primer premi. En aquesta mostra, on hi havia presents pocs escultors formats a la primera dècada del segle, com Jou o Vasallo, o autors amb un llarg recorregut, com Cañas i Busquets, s'incorporaren els escultors que protagonitzaven un canvi de llenguatge i que per primera vegada van ser considerats per la crítica i per l'organització, amb la distinció de l'obra de Subirachs.

Aquell estiu, del 13 al 28 d'agost viatjà amb el seu germà Francesc a València, Cuenca, Aranjuez, Segòvia i Madrid. Malgrat la seva edat, l'escultor seguí fent altres viatges, sempre en tren, com el que portà els germans Jou a visitar Càceres, Lisboa, Porto, Tuy i Vigo de l'11 al 28 d'agost de l'any següent, o el darrer, l'estiu del 1960, quan durant quasi un mes (del 9 d'agost al 8 de setembre) visitaren París, Copenhaguen, Estocolm i Oslo. A la capital noruega s'interessaren per l'obra de Gerhard Henning, Kai Nielsen i Guastav Vigeland, de qui escriví que era «bon escultor, amb molta inspiració i massa literatura per a l'escultura».²³⁷ A Dinamarca passaren uns dies a la població de Samsø, on vivia Vinyet, la filla de Pere Jou.

L'any 1961 l'Ajuntament de Sitges li adquirí un Sagrat Cor de fusta, realitzat l'any 1951, per a la sala de sessions del consistori (PJ 215). Cal recordar que aquesta era la segona vegada que l'Ajuntament de la vila adquiria una obra a l'escultor: el primer cop, l'any 1932, li havia comprat una dona nua que es volgué convertir en la representació de les virtuts del règim republicà, i ara li comprava un Sagrat Cor. Ironies de la història. En acabar aquell any Jou es jubilà com a professor de l'Escola Massana. El mes d'abril anterior havia fet setanta anys.

235. *Diputación Provincial de Barcelona. Concurso de escultura, Gran Premio San Jorge. 1958*, Barcelona, Imp. Caridad-Escuela.

236. Full volant conservat a l'Arxiu Jou.

237. Nota a l'agenda del 1960, pàgina del dia 18 d'agost.

Aquell mateix mes de setembre de 1961 Jou se sotmeté a la primera intervenció quirúrgica de la seva vida a causa d'un problema digestiu, després de diverses proves de diagnòstic. La malaltia el féu visitar l'hospital diverses vegades els anys 1962 i 1963. El càncer li féu perdre molt de pes, tal com es pot veure en unes notes autògrafes de l'any 1962 en les quals l'escultor apuntava el seu pes periòdicament, probablement com una informació demanada per un metge.

Malgrat la seva edat i el seu precari estat de salut, Jou tornà a enfilarse en una escala per treballar en els frisos del Casino Prado Suburense de Sitges, obres en les quals ja havia treballat l'any 1920, però ara ho féu a partir de l'encàrrec del president de l'entitat, Magí Carbonell. Hi treballà de forma no continuada entre el 25 de març i el 6 de desembre de 1963. Recordem que els frisos del Prado, iniciats en acabar el conjunt d'escultures de Maricel, estaven destinats a representar les diferents activitats que duïen a terme els membres d'aquella associació cultural. En la primera fase l'escultor havia representat el món del teatre, la música i la sardana. En la segona i darrera fase, treballà en les caramelles, la biblioteca i els jocs dels escacs i les cartes. Novament demostrà la seva destresa en el treball de cisellat de figures i rostres, executats mitjançant unes composicions atrevides i amb la dificultat que implicava l'estretor de l'espai del fris i la seva àmplia longitud. Malgrat el poc espai disponible per treballar, l'escultor executà diverses figures en les quals es poden reconèixer les fisonomies de diversos personatges vinculats a l'entitat. El conjunt restà inacabat a causa de la impossibilitat física de seguir treballant en el moment d'iniciar la darrera part del fris, en la qual deixà esbossades les figures del ball de diables.

Al mes de setembre del 1963 l'escultor participà en la que seria la seva darrera mostra: l'Exposició de Arte Cristiano Actual, celebrada a l'església del Poble Espanyol de Barcelona. La mostra, organitzada per una comissió diocesana i dirigida per Juan Ferrando Roig, era novament una activitat relacionada amb donar a conèixer les obres que l'Església creia adients per ser emprades en la litúrgia.²³⁸ En aquells moments, però, la que podríem anomenar sobreexplotació dels models anteriors, derivats de les propostes que feia més de quatre dècades que eren vigents, feia palesa una clara esclerotització del llenguatge. En l'exposició es podien veure obres com les de Jou o Carles Collet, artistes que havien participat en la renovació de l'art religiós en l'època en què els Amics de l'Art Litúrgic havien iniciat la seva creuada particular. A principis dels anys seixanta, però, la incorporació d'artistes de nova fornada que partien d'aquella experiència anterior no feia més que crear models amanerats i orfes d'una plasticitat convincent, i això es feia palès en els diferents camps de l'art litúrgic, des de la pintura fins a l'orfèbreria. Jou hi presentà dues talles de fusta: *Sant Cristòfol* i *Sant Pau* (PJ 249 i 116).

El 19 d'abril de 1964 l'escultor Pere Jou morí a casa seva, a Sitges. L'endemà fou enterrat al cementiri municipal de Sant Sebastià. La seva sepultura, oferta per l'Ajuntament de la vila, és una

238. «La exposición en Barcelona de Arte Cristiano Actual», *La Vanguardia*, 20-9-1963, p. 1.

gran pedra sense desbastar amb les lletres del seu nom incises seguint la senzilla grafia amb què signava les seves obres.

La mort de l'escultor tingué un ampli ressò en la premsa catalana. Josep Maria de Segarra, a *Destino*, en féu una sentida glossa en la qual recordava el personatge, però també el significat de la seva obra amb apreciacions interessants.²³⁹ Per a Segarra, «[s]us obras no eran muy grandes, diríase que las prefería pequeñas, de dimensión humana, para abarcarlas de una sola mirada, para acariciarlas. Sus esculturas seran pequeñas pero no “bibelots”. Era humorista, socarrón y filósofo, pero jamás epidérmico o intrascendente. En muchas cosas Jou era un hombre fuera de serie, por ejemplo en la rarísima virtud de la humildad, de la auténtica y pura humildad franciscana. Escuchaba más a los demás que hablaba de sí mismo. Lo primero que sorprende al leer la necrológica de Pedro Jou, es enterarse de su edad: 72 años. Jou era dicharachero, tan agudo y alegre que nos daba la impresión de una inamovible y perenne juventud. [...] Tenía cierta apariencia ruda, un tanto campesina. Más que un artista, parecía un artesano, pero era un hombre profundamente cultivado». Miquel Utrillo, a *El Correo Catalán*,²⁴⁰ li dedicà una glossa en la qual, com feia també Segarra, en recalca el caràcter tranquil, la bonhomia i el sentit de l'humor, així com el protagonisme en el desenvolupament de l'escultura catalana, en la qual destacava la seva originalitat formal i tècnica, ja que era dels pocs escultors que empraven de forma quasi absoluta la talla directa.

La tardor del 1964 *L'Eco de Sitges* inicià una campanya en la qual proposava fondre l'original del guix de *La sirena* que es trobava al taller de l'escultor. El procés finalitzà amb èxit l'any següent amb la instal·lació de l'escultura que passà a denominar-se *La sirena de Sitges* als Jardins de la Fragata del passeig de la Ribera de la vila. En el moment que el Sindicat d'Hostaleria de Sitges prengué la iniciativa de donar deu mil pessetes com a capital inicial per poder realitzar la fossa, s'inicià una subscripció popular que obtingué un ampli ressò en la premsa barcelonina.²⁴¹

La resposta ciutadana a la crida per recaptar els diners necessaris per enviar el guix a la foneria va evolucionar paral·lelament a la discussió sobre quin era el lloc més idoni per presentar-la. Hi hagué una certa polèmica entre els partidaris del lloc conegut com la Fragata, als peus del baluard, sota l'església, i els partidaris de la Torreta, a la platja de Sant Sebastià, a prop del Cau Ferrat. Aquesta polèmica arribà al paroxisme quan *L'Eco de Sitges* publicà una entrevista a la mateixa Sirena, que expressava la seva voluntat de ser disposada a la Fragata.²⁴²

239. José María de SAGARRA, «Una pérdida: Pedro Jou. El escultor de “Maricel”», *Destino*, 2-5-1964, p. 69.

240. Miquel UTRILLO, «Adiós al escultor Pedro Jou», *El Correo Catalán*, 30-4-1964, p. 9.

241. «La Fragata», *Diario de Barcelona*, 10-11-1964, p. 10; «Sitges: La Sirena de Jou será colocada en un parque público», *La Vanguardia*, 27-11-1964, p. 12; «Suscripción popular para reproducir en bronce “La Sirena de Sitges”», *Tele-exprés*, 27-11-1964, p. 12; «La Sirena de Pedro Jou», *Telexprés*, 28-11-1964, p. 11; «La Sirena de Sitges», *El Correo Catalán*, 28-11-1964, p. 13.

242. TARZÁN, «En nuestro radar... La Sirena», *El Eco de Sitges*, 25-10-1964, p. 2.

La premsa local va anar publicant el resultat de la subscripció setmanalment i ofería a canvi d'aquesta la possibilitat de participar en un concurs per guanyar una reproducció de bronze de la figura de guix que l'escultor havia realitzat dos anys abans de fer l'original a escala 1:1. Finalment la figura fou fosa per la Foneria Artística Ginfer, de Reus, i es va instal·lar al passeig. La decisió de convertir *La sirena* en una escultura pública, la discussió sobre el seu emplaçament i l'èxit de la subscripció popular, demostraren el viu interès dels sitgetans a fer un homenatge a l'escultor.



(fig. 41) Pere Jou. *Sirena*.Bronze. 1964. Fundició pòstuma. Sitges

PERE JOU, FORMA I MATÈRIA

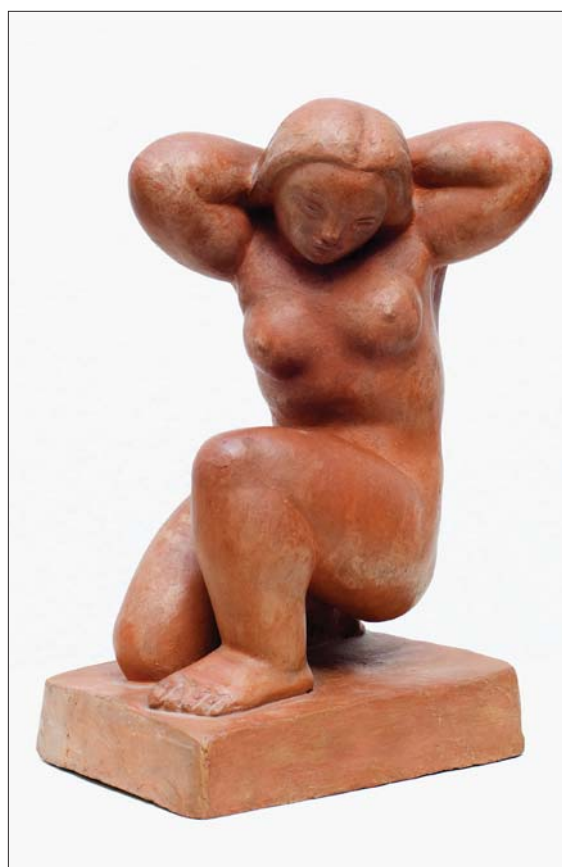
1. LA TÈCNICA

La tècnica emprada en l'elaboració de les escultures és un dels elements més definidors de l'obra de Pere Jou. Si bé és cert que una part important de la seva obra està realitzada mitjançant el modelatge d'argila com a material final o com a matèria intermèdia per a la fosa de bronze, la talla directa de la fusta i de la pedra és la que aporta major singularitat a la seva producció. La pràctica de la talla directa com a única eina de treball és i era, òbviament, un plantejament impossible per a qualsevol escultor, ja que el ritme de producció hauria estat insostenible econòmicament. Pere Jou hagué de combinar aquesta manera de treballar amb el modelatge, que permetia el traspàs a bronze i, sobretot, la seriació.

1.1. Escultura en materials per a la seriació

Conservem obres de Pere Jou realitzades en diversos en materials, com ara el guix, per extreure'n el motlle per a la fosa de bronze o per realitzar barbotines. L'escultor emprà molt poques vegades la terracota com a material final, com succeeix en la figura *Nu amb les mans al clatell*, del 1919 (PJ 41) ja que, com hem dit, preferia la talla de fusta o la de pedra com a tècniques de treball. La major part de les obres realitzades en guix pertanyen a la seva època de formació, moment en què no disposava de taller propi ni de diners per pagar la fosa en bronze de les peces.

Les escultures en argila en el corpus de la seva obra corresponen a obres seriades realitzades amb la tècnica de la barbotina i el seu aspecte final és similar al d'una obra realitzada amb terracota, però la qualitat de la superfície i el fet de ser un objecte buit amb les parets d'un mateix gruix delaten l'ús de la tècnica de la seriació. El taller de l'escultor encara conserva alguns motlles de guix per a la seva realització. La barbotina per colada és una tècnica en la qual cal crear primer una argila líquida i després es bat aquesta, barrejada amb aigua, fins a induir



(fig. 41) Pere Jou. Nu amb les mans al clatell, 1919. Col·lecció particular (Barcelona)

l'argila a levigar. Aquesta acció, la levigació, consisteix a provocar la dispersió de les partícules de la pasta d'argila per formar una emulsió que es mantingui molt de temps. Quan s'arriba a aquest punt, l'argila amb aigua pren el nom de *barbotina defloculada* i ja és la matèria apta per ser colada dins el motlle de guix. Per aconseguir aquest estat, cal afegir a la composició un electròlit, per exemple un silicat soluble, com el silicat de sodi o l'àcid tànnic, encara que el més emprat és el primer.

Jou també emprà la barbotina per reproduir algunes escultures realitzades amb la tècnica de la talla de fusta, com podem veure en el catàleg de la seva obra. Les obres de majors dimensions realitzades en ceràmica són el conjunt de les sis al·legories de dos metres creades per a l'ornamentació de la façana del Grup Escolar Collaso Gil, de Barcelona, de l'any 1932, tal com consta a l'Arxiu Serra, conservat al Museu d'Esplugues de Llobregat. Aquestes peces foren realitzades als tallers Serra de Cornellà en gres salat a partir dels models en guix que l'escultor modelà a escala reduïda.²⁴³ Els altres elements de la decoració de les cornises de l'edifici, dos models de nens i de nenes portant cistells de fruites, també van ser seriats en barbotina a partir dels originals en guix realitzats per l'escultor.

Jou també va utilitzar, si bé poques vegades, la tècnica de l'emmotllat emprant pedra artificial, cosa que feia quan volia presentar alguna obra realitzada en pedra que formava part d'un conjunt arquitectònic i no es podia traslladar. Aquest és el cas d'un capitell del Palau de Maricel que presentà a la Primera Exposició d'Art Litúrgic, el 1925, o el de les còpies dels capitells de la xemeneia de la casa La Fontana, de Rupit (PJ 53.3.1 i 53.3.2).

Pel que fa al bronze, l'escultor l'utilitzà diverses vegades amb tiratges curts, com a màxim de quatre exemplars. Des de la seva escultura amb aquest material del 1927 fins ben entrats els anys quaranta, les obres de Pere Jou es fongueren a la foneria Bechini de Barcelona.²⁴⁴ Algunes escultures posteriors no porten marca de foneria. Les escultures amb la marca de la foneria Vilà, de Valls, que inicià els seus treballs l'any 1960, són de tiratges curts realitzats a partir dels guixos conservats al taller i realitzats per la seva muller després de la seva mort.

243. Vegeu F. X. PUIG ROVIRA (1978), *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*, Barcelona, Selecta, p. 90-91.

244. Els orígens de la Fundició Bechini es troben en la persona de Federico Bechini Bagasco, escultor italià que l'any 1881 s'establí a Barcelona, al carrer de Mallorca, a prop del temple de la Sagrada Família. A Barcelona tingué els seus quatre fills: Gabriel (1886-1939) i Robert (mort el 1978), escultors; Ferran, escultor tallista (mort el 1937), i Josep, qui portà l'administració del taller. Gabriel Bechini succeí en el negoci el seu pare. L'any 1913 el primer taller del carrer de Mallorca es traslladà al núm. 430 del carrer del Consell de Cent i 162 del carrer de Roger de Flor. Fou aquest mateix any que s'instal·là la foneria artística en col·laboració amb un italià, Romulo Staccioli, que pactà amb Gabriel Bechini que la foneria no portaria el seu nom fins deu anys després, al 1923. El taller d'escultura Bechini era conegut com l'Escola Italiana a causa del gran nombre d'italians que hi treballaven. Vegeu Manuel GARCÍA-MARTÍN (1983), *Relieves escultóricos de Barcelona*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, p. 24.

1.2. Escultura en talla

1.2.1. La talla de fusta i de materials minerals

Com ja hem vist, Pere Jou treballà diversos anys de la seva primera joventut com a aprenent en un taller d'ebenisteria. Desconeixem quant temps dedicà a l'aprenentatge d'aquest ofici, però sabem que escollí les classes nocturnes a l'Ateneu Obrer de Gràcia perquè li era impossible assistir-hi en l'horari de matins i tardes per raó d'aquest aprenentatge. Probablement, doncs, l'escultor treballà al taller en aquests anys, entre el 1903 i el 1907, període suficient per obtenir un coneixement avançat d'aquell ofici. Recordem que fins ben entrats els anys vint apareixen anotats en els seus llibres de comptes diversos cobraments de cornucòpies de fusta tallada, per la qual cosa sabem que no abandonà del tot aquest ofici fins que no es professionalitzà plenament com a escultor. Coneixem exemples d'aquestes cornucòpies, algunes conservades per la família, en les quals es pot apreciar una clara evolució des de les tallades sota la influència del gust modernista, amb formes corbes i estructura asimètrica, fins a les més tardanes, realitzades amb elements d'inspiració barroca, vagament extrets dels repertoris decoratius dels estils francesos del segle XVIII.

L'exercici de la talla de fusta durant els anys de formació acadèmica no constava dins el currículum dels escultors, ja que s'entenia que aquest era un ofici destinat als artesans creadors d'imatgeria religiosa, sempre policromada, que es considerava un nivell inferior de la producció escultòrica. Malgrat tot, una de les primeres obres de l'escultor que es conserven, de l'any 1912, és una petita figura d'una ballarina tallada a partir de mitja secció d'un tronc de noguera, que analitzarem més endavant. De fet, l'escultor treballà amb fusta al llarg de tota la seva carrera i aquest és un dels trets més distintius de la seva obra.

En algunes obres de joventut, com *Noies dansant*, del 1919 (PJ 40), ja s'aprecia la llibertat que el domini de la tècnica aportava a la possibilitat de crear un conjunt tan complex. Les tres figures femenines agafades de les mans en actitud de ballar estan extretes d'una sola peça de fusta. Serà característic a partir d'aquest moment el treball de la fusta per aconseguir diferents textures, fet més a cop de gúbia a la base i amb les superfícies de les



(fig. 42). Pere Jou. *Nu femení amb les mans darrera el cap*. 1927. Col·lecció particular, Sitges.

figures amb un acabat més llis, amb una lluïssor que s'assoleix en acabar la talla amb l'ús de la cera. En alguns casos, aquest treball amb gúbia, amb el traspàs a la superfície de petites incisions de forma lenticular, també l'emprà per acabar les superfícies, com en el cas, entre d'altres, del *Nu femení amb les mans darrera el cap*, del 1927 (PJ 89), amb un resultat similar al treball de les superfícies que empraven alguns orfebres coetanis, com Jaume Mercadé, amb la tècnica coneguda com el *martelé*.

Pel que fa a les fustes emprades, l'escultor tallà fustes poc comunes en escultura, com la de plataner, la de llimoner i la de cirerer. Si tenim present que, en l'escultura de fusta, els materials més emprats, els considerats nobles, eren bàsicament el boix i la noguera per a figures de petit format i el faig i el pi de melis per a les de més gran format, l'ús de fustes poc nobles, com la de plataner, ens demostra la relativa importància que es donava al material envers el propi treball.²⁴⁵ Com veurem més endavant, en el cas de la pedra, aquesta és una idea que informa tot el treball escultòric de Pere Jou. L'escultor emprà fustes econòmiques i sovint sense cap cost, ja que eren aprofitades dels treballs de tala i poda realitzats a prop de casa seva, a Sitges. Un cop entraven al seu taller, el coneixement del material que li atorgava el seu ofici permetia convertir les fustes senzilles en material apte a partir del seu correcte assecatge, per tal d'evitar esquerdes o fenedures en aquest procés i en el de la talla.

En l'escultura religiosa, Pere Jou tallà algunes obres de gran format, com el Crist de la parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, l'any 1940, o la Pietat, coneguda com la Mare de Déu dels Mariners de la mateixa església, realitzada set anys després. En ambdós casos, l'escultor demostrà el seu coneixement de la unió de fustes per poder realitzar la figura del Crucificat o bé per crear el gran volum del conjunt de la Pietat, en aquest cas tallada a partir de la unió de diversos blocs de pi de Flandes procedents d'una antiga premsa de vi de can Falç, a Sitges.

Les tasques de daurat i policromia, tal com podem veure en els seus llibres de comptes, sempre les delegà en Florenci Veciana (1886-1974). Veciana fou un conegut ebenista, decorador i restaurador de pintura i escultura sobre fusta, tasques que desenvolupà en el seu taller del carrer de Pau Claris de Barcelona. Home polifacètic, estava especialitzat en la restauració de retaules, cosa que féu en la capella del Santíssim de Canet de Mar (1955), i sobretot en les tasques de la policromia d'escultura. Fou molt conegut entre els pintors catalans des dels anys que li encarregaven els marcs de qualitat per a les seves obres.²⁴⁶ En les anotacions de Pere Jou apareix citat des de l'any 1936, quan va policromar la imatge de la Mare de Déu de Montserrat de l'església de la Trinitat

245. Sobre el coneixement de les fustes emprades en escultura i el seu procés de treball, vegeu Eduard SERRA SUBIRÀ (1992), *Materials i eines de l'escultor*, Barcelona, UB, p. 19-36.

246. Vegeu Ignasi DOMÈNECH (2013), «Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme», a Bonaventura BASSEGODA i Ignasi DOMÈNECH (ed.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, col·l. «Memoria Artium», núm. 17, p. 111-152, esp. p. 127, nota 6.

de Vilafranca del Penedès. Aquesta imatge és l'única de Pere Jou en la qual Veciana emprà pa d'or per a la corona de la Mare de Déu, ja que en els altres casos, en escultures realitzades durant les dècades del 1940 i el 1950, molt probablement a causa de la situació econòmica que vivia el país, emprà la tècnica de la colradura, això és, l'envernissat amb pa de plata per tal d'imitar l'efecte de l'or.

Pel que fa a la talla de pedra de les obres exemptes, Jou treballà bàsicament amb pedres extretes de les pedreres properes a Sitges, pedra calcària dels fondos, d'en Selva, d'en Robert i de la Mata. Recordem aquí que la paraula *fondo*, en l'argot del Garraf, significa «vall». Es tracta d'una pedra calcària no gaire apta per a l'escultura, ja que sol contenir impureses que poden afectar el resultat final del treball. Aquesta és la pedra que l'Ajuntament de Sitges va utilitzar ja abans de la Guerra Civil per fer les voreres. De fet, algunes de les seves obres estan realitzades directament en blocs tallats per delimitar el perímetre d'aquests espais i algunes estan tallades sobre un bloc curvilini que estava preparat per delimitar una cantonada (PJ 212). És evident que l'escultor treballà amb aquest material pel seu baix cost i perquè era fàcil d'obtenir, ja que provenia de la rodalia immediata de la vila. Sabem per les seves anotacions que també esculpí en pedres calcàries extretes de les pedreres de Cubelles.

Un aspecte tècnic ben característic de les escultures de pedra de Jou és el brunyit final de les carnacions, acabat amb un encerat que aportava a les superfícies un aspecte de lluïssor que contrastava amb l'acabat buixardat de la base o de parts del cos com els cabells o les robes. L'encerat transfereix a les seves obres, tallades en un material senzill, un aspecte força original i que el diferencia totalment de les obres dels seus coetanis realitzades en marbre, ja que crea unes superfícies amb un acabat homogeni.

Jou també treballà amb gres calcari i en pocs casos amb pedra de Girona, una calcària amb presència de nummulits, petits fòssils que es poden apreciar, per exemple, en la superfície d'una de les seves escultures (PJ 73). Una especificat de l'obra de Pere Jou, no gaire comuna en els escultors de la seva generació, fou l'ús de l'alabastre. L'escultor emprà aquest material en diferents àmbits de la seva producció: en el retrat, la figura femenina i l'escultura religiosa, en figures de petit i mitjà format, com a *Retrat de Remei Casanovas* (1929), *Noia nua aixecant un vel* (1930), *Retrat de Consol Casanovas* (1932), una marededéu de l'Assumpció (1939), dues imatges del Sagrat Cor (1942 i 1944), un rostre de Crist, també de 1944 i les columnes votives del cambril de la Mare de Déu de l'església del monestir de Montserrat (1947). És interessant constatar la predilecció que tenia l'escultor per aquest material, sobretot si tenim present que únicament realitzà tres obres en marbre: la figura del panteó Brassó (1923), una figura femenina amb una àmfora (ca. 1924-1925) i els relleus per a la xemeneia de la casa Álvarez de Sitges (1934) i (PJ 57, 63 i 143).

L'ús de l'alabastre aportava, a més de major facilitat de treball que el marbre a causa de la seva menor duresa, un aspecte opalescent que, en figures de mida reduïda, tenia efectes puntuals de translucidesa. Coneixem per algunes anotacions dels seus quaderns que normalment el mineral provenia de l'Aragó, de la població de Zaida, coneguda per l'extracció d'alabastre de qualitat, com es pot veure en quasi totes les figures, menys en el retrat de Consol Casanovas, en el qual la pedra és força opaca i amb taques o *mandràgores*, en l'argot del treball d'aquest material. La resta d'albastres emprats són de bona qualitat i presenten un color continu i sense vetes.

1.2.2. *Naturalesa i significat de la talla directa*

L'ús de la talla directa dotà l'obra de Jou d'un alt grau de singularitat dins el panorama de l'escultura catalana, i no únicament la del seu temps, tal com anotava Alfons Maseras en la crítica de l'exposició individual del 1931 a les Galeries Laietanes: «Como técnica, debemos consignar que Pedro Jou realiza la mayoría de sus esculturas en piedra y en talla directa con un arte singular y que con ello inicia en Cataluña un procedimiento escultórico que tiene pocos precedentes y que sería conveniente mentar».²⁴⁷ Altres escultors que l'empraren, encara que puntualment, foren Fidel Aguilar i Enric Casanovas, Pau Gargallo i Manolo Hugué, aquests tres en comptades ocasions i de manera especial a l'inici de la seva dedicació a l'escultura.

L'ús d'aquesta tècnica en un ampli univers d'escultors de les primeres dècades del segle xx anava més enllà d'una opció de treball per esdevenir, en molts casos, una veritable declaració de principis. Unes pàgines més amunt hem vist que en el text que Jou presentà a l'oposició per a la càtedra de talla d'escultura i pedra realitzava una aferrissada defensa de la talla directa sobre el modelatge. Per a molts escultors contemporanis de Pere Jou, el treball del modelatge per passar les formes a la fosa de bronze o a la seva transformació en marbre a través del treball d'artesans especialitzats no era res més que la negació de la pròpia natura del treball escultòric.

De fet, si busquem en les arrels llatines el significat de *sculptere*, el mot que dóna nom a l'ofici d'escultor, veurem que significa «treballar amb el cisell». Plini el Vell denomina *statuarius* a l'artista que modela i traspasa l'obra al metall, i diferencia aquest del *sculptor*, el qui s'enfronta amb les eines directament a la pedra o la fusta: el creador de l'escultura en sentit estricte.²⁴⁸

El treball d'extracció practicat lliurement és una tasca arriscada perquè fa impossible la rectificació, mentre que el modelatge es basa, com la pintura a l'oli, en l'adició i la possibilitat en tot moment de rectificar i desfer un procés considerat erroni, mitjançant la seva extracció o amb

247. ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras), «Notas de Arte», *Diario de Barcelona*, 30-4-1931, p. 4.

248. Plini el Vell, *Nat.* 1,81.

l'adició de nova matèria. Però la impossibilitat de retorn no és l'única diferència entre les dues tècniques, ja que l'ús d'una o l'altra determinen molt més que el procés creatiu i arriben a concretar llenguatges plàstics ben diferents. Les obres executades mitjançant el modelatge o el seu traspàs a altres materials poden reproduir amb virtuosisme els detalls més precisos del model. En la pràctica de la talla directa, la concepció mateixa de l'obra i el procés tècnic són totalment diversos: l'acte de creació s'assoleix al llarg de tot el procés de treball. L'escultor coneix i respecta el material i pensa les formes en funció de la natura de la matèria i la seva forma primigènia. No cal dir que els modelats traspassats al bronze possibiliten la plasmació de formes complexes i dinàmiques, i el mateix succeeix en el traspàs d'un modelat a través de la tècnica de punts. En canvi, en la relació amb la matèria en la talla directa no existeix cap altra guia que la imatge mental de l'escultor, que acaba creant una forma més tancada i normalment el resultat final és una obra amb un únic punt de vista perfecte, aquell per on l'artista ha «entrat» per desvetllar la forma.

Pocs escultors al llarg de la història de l'art han dominat la talla directa d'una forma magistral, fent d'aquesta la seva tècnica de treball principal. De tots és sabut que aquest és el cas de Miquel Àngel, escultor pel qual Pere Jou sentia una profunda admiració i al qual rendí homenatge tota la seva vida en diversos viatges a Itàlia per poder admirar la seva obra. Cal recordar, a tall d'anècdota, que l'escultor posà el nom de David al seu primer fill, nascut mesos després d'haver pogut veure la figura homònima de l'escultor toscà en el seu viatge de noces.

Pere Jou se sentia hereu de la tradició nascuda a principis del segle xx, en la qual la talla directa va conèixer una gran difusió tant a Europa com als Estats Units. En aquell moment, aquesta tècnica era considerada com una clara alternativa a la tradició acadèmica del modelatge i es valoraven la seva honestedat i el fet de recuperar el contacte amb la matèria, mentre que les concepcions que tenien l'origen en el modelatge de l'original s'interpretaven com una trampa de l'ofici que havia comportat tota una història de l'escultura que es volia deixar enrere. Al llarg del segle xix, els alumnes d'escultura de les escoles de belles arts basaven els seus aprenentatges en les tècniques de modelatge a partir de la còpia de les formes antigues o del model viu, però mai a partir de la talla de la pedra o de la fusta, que se sobreentenia era un ofici a part. A Barcelona, a l'Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts, on es va formar el nostre escultor, tampoc s'ensenyava la pràctica de la talla. Una mirada als *Butlletins de l'Escola* ens permet veure que totes les assignatures que havien de superar els joves aprenents d'escultor tractaven del modelatge, amb la pràctica de l'*Escultura del antiguo y del natural, Modelado y vaciado*, o *Composició decorativa*, a més a més, és clar, de les assignatures de Dibuix i d'Història de l'Art.²⁴⁹

249. ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES Y BELLAS ARTES DE BARCELONA (1908), *Memoria del curso 1907-1908*, Barcelona, Imprenta Enrich i Cia, p. 15.

Una altra qüestió que implicava la pràctica sistemàtica de la transferència era el problema de l'originalitat, de l'autoria de l'obra realitzada a partir d'un model creat per l'escultor. Des de finals del segle XIX i al llarg de les primeres dècades del segle passat, a Catalunya les obres de diversos escultors eren realitzades per pocs tallers de tallistes i sovint les escultures portaven la marca d'una mateixa factura, i això no contribuïa, a ulls d'alguns escultors coetanis de Pere Jou, a reforçar la idea de treball original. La gran majoria d'escultors de la seva generació treballaven les formes mitjançant el modelatge de guix o de fang, normalment en dimensions reduïdes que passaven als professionals de la talla per executar les obres. A Barcelona, abans de la Guerra Civil el taller de Joan Centelles executava les obres de Llimona, Clarà, Borrell Nicolau o Marès. Ferran Bechini, fill del fundador de la coneguda foneria de Barcelona, també s'especialitzà en l'execució de les obres d'alguns escultors, com Arnau i Borrell Nicolau. Anys abans fou el taller d'Alfons Juyol el que s'ocupava de tallar les obres de diversos escultors, entre els quals cal destacar Eusebi Arnau, creades entre finals del segle XIX i principis del XX.

Un cas potser extrem de transferència de l'execució de l'obra fou el que sorgí de la col·laboració del pintor August Renoir i l'escultor Ricard Guinó, nascut el mateix any que Pere Jou. L'escultor gironí, que, com Jou, tenia una sòlida formació en la talla de fusta i pedra, transformà en volum els dibuixos que el pintor realitzà entre 1913 i 1918. Fou el seu marxant Ambroise Vollard qui, veient que la malaltia que patia el pintor —una artritis reumatoide— l'inhabilitava per treballar, li proposà que fes escultura. De fet, li proposà la col·laboració amb Guinó, que executava les obres. L'escultor inicià un plet que es resolgué al seu favor l'any 1971 i que li permeté signar conjuntament amb Renoir les obres que havia fet per a aquest.²⁵⁰

El diari *La Publicitat* publicava l'octubre del 1929 un article dedicat a l'ofici de reproductor d'escultures en el qual es podia llegir que «[l]escultor pot produir altra vegada en la confiança que la seva obra no morirà abandonada en un Museu, sinó que sobreviurà a ell i als seus, gràcies al noble ofici del reproductor intel·ligent que el sabrà interpretar i donar al marbre o a la pedra allò que l'artista, en el foc de la inspiració, només indica, o bé que sabrà fer de una escultura les còpies necessàries per a les necessàries aplicacions decoratives. Bell ofici ple d'inquietuds i de responsabilitats».²⁵¹ El redactor feia referència al taller de Joan Centelles, situat al número 334 del carrer de la Marina, a Barcelona, on, en el moment en què aquell el visità, pogué veure obres de Marès destinades a embellir els pedestals situats davant del Palau Nacional, l'original en guix de Clarà anomenat *Serenitat*, l'obra de Llimona *Desolació*, en procés d'execució, així com obres

250. Francesc FONTBONA, «Ricard Guinó, el silenciós col·laborador de Renoir», *Serra d'Or*, núm. 158 (15 novembre 1972), p. 31-32.

251. «Els Bells Oficis. La reproducció d'escultures», *La Publicitat*, 10-10-1929, p. 7. Vegeu també *Exposició Homenatge a Joan Centelles Raig*, Igualada, Museu Comarcal de l'Anoia, 8 al 30 d'octubre de 1983.

de Casanovas. El redactor parlava també de busts romans còpia d'exemplars conservats al Palau de La Granja i d'altres models d'escultures de naturalesa ornamental.

1.2.3. *La talla directa com un element de renovació expressiva*

L'escultura europea inicià a finals del segle XIX una evolució molt més tardana que la que ja havia dut a terme la pintura i abandonà els espais creats per l'academicisme d'arrel clàssica o romàntica. Si en els inicis del darrer terç de segle els pintors ja havien perpetrat l'abandonament de la pintura d'estudi i el camí iniciat per la pintura a l'aire lliure veié nàixer l'impressionisme, i a la darrera dècada del segle els llenguatges forçaven els seus límits amb els pintors postimpressionistes, l'escultura seguí ancorada en els llenguatges academicistes fins a l'arribada d'August Rodin. Aquest creà, al llarg de la darrera dècada del segle XIX, una autèntica revolució: entenia l'escultura com un exercici de masses i volums, donava a les superfícies un valor expressiu, atorgava a les formes diversos punts de vista, sempre dinàmics, i jugava amb els diversos graus d'acabat de les superfícies. Malgrat que l'èxit de l'obra de Rodin fou indiscutible, sobretot a partir de la seva exposició individual a l'Exposició Internacional de París l'any 1900, al Pavelló de l'Alma, cal no oblidar el paper fonamental de l'escultor alemany Adolf von Hildebrand en el naixement de l'escultura moderna. Malgrat que va ser un escultor que no abandonà els preceptes del llenguatge neoclàssic, aconseguí un gran renom a partir del seu tractat *El problema de la forma en l'obra d'art*, publicat l'any 1893.²⁵² Com assenyala Rudolf Wittkower, cap al 1914 ja s'havien editat nou edicions del llibre en diferents idiomes i aquest havia esdevingut un veritable element de referència per a molts escultors.²⁵³ Curiosament, els dos escultors sentien com a referent inqüestionable l'obra de Miquel Àngel: el primer en fou un imitador finalista, apropiant-se d'elements de la seva plasticitat, però descartant el seu mètode d'execució, mentre que el segon, si bé comprengué perfectament el sentit de la seva obra, no tenia la capacitat tècnica per recrear-la.

En el seu tractat, escrit en bona part com una resposta a la preeminència de l'obra de Rodin, Hildebrand defensava el que ell denominava «la unitat de la forma». Segons ell, aquesta havia de ser tancada i no havia de crear buits per on pogués penetrar l'espai real. Hildebrand, prenent com a referència Miquel Àngel, deia que aquest donava a les seves obres «una aparença total el més tancada possible, aquesta és la seva característica [...]». Concentra la major quantitat de vida i evita per tots els mitjans els espais inanimats», és a dir, «un màxim de vida en un mínim d'espai».²⁵⁴ Segons l'escultor, allò real ja es trobava en la natura i l'obra d'art no havia de ser en cap cas un fet natural, sinó una forma unitària que l'artista imposava a la natura. El darrer capítol del seu llibre,

252. Adolf von HILDEBRAND (1989), *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Antonio Machado.

253. Rudolf WITTKOWER (1977), *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, Alianza Forma 8, p. 282.

254. Adolf von HILDEBRAND (1989), *El problema de la forma*, p. 127-128.

titulat «L'escultura en pedra», fou el que li atorgà el seu gran succés. Hildebrand hi explica que l'escultor ha d'enfrontar-se amb la pedra iniciant el treball com si es tractés de l'execució d'un relleu: dibuixant sobre un dels costats del bloc la silueta de la figura i a continuació anar excavant. De fet, aquest és el sistema que emprava Miquel Àngel, qui creia que la forma existia a l'interior de la pedra i que calia alliberar-la. L'escultor, en explicar que calia imaginar la forma submergida en l'aigua i que anava apareixent a mesura que el nivell del líquid anava disminuint, no feia més que calcar la coneguda explicació de Vasari del mètode de l'escultor toscà recollida en la seva obra *Le vite*. Tornar a la talla significava anar a la recerca de la forma essencial, allunyar-se de l'exercici rodinià de les formes obertes, les torsions i els arabescs, i deixar de forçar l'anatomia per buscar la forma en estat primigeni.



(fig. 43). Pere Jou. Figura inacabada. Sense data. Col·lecció Jou (Sitges).

Hildebrand també mantenia que la gran diferència entre el modelatge i la talla consistia que la primera tècnica no feia més que crear un model allà on no existia res abans i era, doncs, un sistema de creació il·lusori, mentre que l'escultor tallador —deia— parteix d'una realitat preexistent, el bloc on es troba amagada la figura que anirà sorgint per eliminació d'allò sobrer. És en aquest punt on l'escultor i tractadista afirmava la importància de la feina de l'escultor tallador, una feina que no es pot subrogar, ja que ell és l'únic capaç, amb la seva destresa i imaginació, de desvetllar la forma. També insistia en aquest punt que el treball realitzat mitjançant la transferència dels punts a partir d'una forma modelada no té res a veure amb el valor de la talla lliure («esculpir lliure», en paraules seves).²⁵⁵ Segons Vinyet Jou, filla de l'escultor, el seu pare deia que la seva feina consistia a «desembolicar» la forma que hi havia amagada dins la pedra, una interpretació podríem dir que casolana del concepte neoplatònic expressat per Miquel Àngel quan parlava de desvetllar o fer sorgir la forma segrestada dins el bloc.

Com assenyala Josefina Alix, la defensa de la talla directa va ser un dels elements que els joves escultors de principis del segle xx van arribar a convertir quasi en un dogma i un crit de guerra enfront dels excessos del modelatge tradicional, inclús davant del mateix Rodin i de la producció

255. Adolf von HILDEBRAND (1989), *El problema de la forma*, p. 106.

escultòrica del segle XIX.²⁵⁶ No cal dir que es tractava d'una revolta contra l'escultura modelada, naturalista, de caràcter narratiu i sovint amb una forta càrrega sentimental i anecdòtica, de formes complicades fins a arribar al paroxisme que tant agradava al públic dels salons. Aquesta gran acceptació per part del públic generà una important demanda que se suplía amb reproduccions realitzades mecànicament amb materials com la calamina o la tècnica de la barbotina, que convertien aquelles obres en simples bibelots decoratius. També ens referim a l'escultura monumental que poblava les places i les avingudes de totes les ciutats europees. Aquestes eren escultures realitzades per commemorar o fixar en el record personatges o fets històrics amb una voluntat moralitzant o pedagògica. També a casa nostra els poders públics invertiren com mai abans en la creació de grups escultòrics urbans o escultures laudatòries de personatges exposats sobre pedestals, o en escultures per embellir edificis públics per tal de reforçar el seu valor emblemàtic, en les quals alguns escultors nascuts a les dues darreres dècades del segle XIX veien un clar excés i una pèrdua de qualitat i dels valors de l'escultura. Al final va venir Rodin, que, si bé revolucionà el llenguatge escultòric, a principis del segle passat acabà organitzant una veritable manufactura en un taller on treballaven més de vint ajudants, que eren els que veritablement tallaven o fonien els seus modelats creats a escala reduïda.

Cal no oblidar, dins aquest tipus d'escultura vuitcentista, el gran desenvolupament que visqué l'escultura funerària a partir de la creació de grans cementiris urbans a tot Europa al llarg del segle XIX. La voluntat de representació de la burgesia comportà el naixement d'un gènere escultòric carregat de sentimentalisme, per al qual els artistes crearen una multitud d'obres que convergien amb l'escultura pública en el llenguatge i en la tècnica. A casa nostra, aquest gènere escultòric visqué un important desenvolupament amb el Modernisme, i és per això que els nostres cementiris estan poblats d'importants exemples d'escultors com Arnau.²⁵⁷

1.2.4. Els inicis del canvi

Els primers passos per superar el llenguatge rodinià i obrir les portes a les noves propostes escultòriques del segle XX, de les quals Pere Jou fou un clar seguidor, foren fets per un important grup d'escultors de tot Europa que s'instal·laren a París al voltant del canvi de segle. Com assenyala Catherine Chevillot, tots ells tenien, malgrat les seves distintes personalitats, les mateixes inquietuds artístiques.²⁵⁸ Eren Minne (que arribà a París l'any 1891), Hoetger, González i Clarà (l'any

256. Josefina ALIX (2001), «Un nuevo ideal figurativo», a *Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 14 de novembre de 2001-13 de gener de 2002, p. 25.

257. Vegeu Rosa ALCOY I PEDRÓS (1990), *El cementiri de Lloret de Mar: indagacions sobre un conjunt modernista*, Lloret de Mar, Ajuntament de Lloret de Mar; *El cementiri de Montjuïc: somnis de Barcelona*, Barcelona, Cementiris de Barcelona, Ajuntament de Barcelona (2008).

258. Catherine CHEVILLOT, «El problema era Rodin», a *¿Olvidar Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, Madrid, Musée d'Orsay i Fundación Mapfre, 25 juny-13 setembre 2009, p. 19.

1900), als quals s'uniren Manolo (l'any 1901) i després Casanovas, Brancusi, Picasso i Nadelman (l'any 1904). El mestre de Jou, Gargallo, passà per París els anys 1903-1904, 1907 i 1912, i Modigliani, Archipenko, Zadkine i Lehmbbruch hi passaren entre els anys 1906 i 1910, entre molts d'altres. Tots ells, com assenyala André Salmon, revolucionaren l'escultura mitjançant una transformació duta a terme de forma coral, a partir de la demolició i la negació de Rodin.²⁵⁹ Alguns d'aquests escultors, com Clarà, treballaren amb el mestre durant un període de la seva estada a París, però més tard s'alliberaren de l'ombra de l'escultor i se separaren de la llavors ja exhaurida novetat de les seves propostes. Dins d'aquest final d'etapa, molts d'ells creien que en part aquella decadència era la conseqüència de l'ús i abús del modelatge.

Rafael Benet, l'any 1920, defensant l'obra d'Enric Casanovas deia que l'escultor feia unes figures amb una «serenitat d'equilibri nou, però etern: són els grecs tornats a recrear sense pensar en llur cànon i amb una mateixa *moralitat de matèria*, que és la primera virtut del classicisme».²⁶⁰ Anys més tard recordava que el mateix Casanovas sortia d'un camí sense sortida: «Casanovas naixia quan la corrupció era absoluta; després del llibertinatge rodinià, quan l'escultura davallava bibelot. Del bibelot Casanovas retornava a l'arcaisme i de l'arcaisme es procurava situar en el punt just».²⁶¹ Aquesta *moralitat de la matèria* que implicava el seu respecte i l'ús de la talla directa, i el camí de l'arcaisme o del primitivisme, eren dues idees que anaven unides en el projecte de traspasar els límits tècnics i formals de l'escultura naturalista.

Segons Patrick Elliot, la primera vegada que s'emprà l'expressió «talla directa» fou en un catàleg del Saló de Tardor de París del 1911 per definir les obres de l'escultor Joseph Bernard com «pierrres directes». Segons l'autor, el relleu de Bernard *Frise de la danse*, esculpit entre els anys 1911 i 1913 i del qual féu una versió engrandida per a l'Exposició del 1925, obtingué una enorme influència en tota una generació d'escultors.²⁶² Com assenyala l'autor en el seu estudi, les obres de Bernard, Ossip Zadquine, August Guénot, François Pompon i d'altres que empraven aquesta tècnica com a element definidor del seu treball, obtingueren un gran ressò en diverses revistes d'art, com *L'Art Décoratif*, *La Douce France* i d'altres que ajudaren a estendre les seves imatges per tot Europa.

La utilització de la talla directa per Pere Jou no passà desapercibuda a la crítica catalana. Era un dels elements més destacats de la crítica d'Alfons Maseras de la primera exposició individual de Jou, del 1931, en la qual incidia en la singularitat d'aquest fet dins el panorama artístic català. En paraules seves, «[c]omo técnica, debemos consignar que Pedro Jou realiza la mayoría de sus

259. André SALMON (1926), «La sculpture vivante», *L'Art Vivant*, núm. 31, p. 258-260.

260. Rafael BENET, «L'exposició de Primavera. Les Arts i els Artistes», *La Revista*, 1-6-1920; citat a Susanna PORTELL (2009), «Enric Casanovas i Rafael Benet», Barcelona, Fundació Rafael Benet, «Quaderns Rafael Benet», núm. 23, p. 3.

261. Rafael BENET, «L'escultor Enric Casanovas», *Art*, vol. II, núm. 5 (febrer 1935), p. 5.

262. Patrick ELLIOT (1988), *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, París, Fondation de Coubertain, p. 10-11.

esculturas en piedra y en talla directa con un arte singular y que con ello inicia en Cataluña un procedimiento escultórico que tiene pocos precedentes y que sería conveniente mentar». ²⁶³ Rafael Benet també valorava la seva destresa tècnica: «Jou és, sobretot, un home d'ofici que sap tallar la pedra dura directament i sap tallar també la fusta, traient de cada matèria resultats escaients. Talla i brunyeix la pedra amb veritable sensualitat; talla la fusta amb passió verdadera».

263. ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras) (1931), «Notas de Arte», p. 5.

2. EL LLENGUATGE

2.1. Arcaics i primitius

Una de les solucions per trobar sortida al cul de sac en què es trobava l'escultura postrodiniana fou també la mirada vers el passat remot i la llunyania geogràfica a la recerca de les essències formals, però també ètiques, de l'escultura. És ben sabut que el primer que va trepitjar aquest camí fou Paul Gauguin, qui va començar ja l'any 1881 a tallar fusta inspirant-se en models populars, encara que fou més endavant, en les seves estances a Tahití i a les illes Marqueses, quan imprimí una veritable transformació en l'escultura a partir de la realització de relleus i escultures que aviat tingueren un ampli ressò a Europa.²⁶⁴

Per als artistes establerts a París, descobridors de la novetat del llenguatge dels pobles primitius, la manca d'història de les representacions feia aparèixer aquell art com una cosa immutable i universal. L'art primitiu ofería una alternativa al naturalisme i suggeria noves maneres de representar i organitzar les formes. La mirada d'aquells pioners en l'adaptació d'allò primitiu els feia veure i valorar les noves possibilitats de la forma. A diferència de l'art islàmic o asiàtic, amb una història coneguda i sovint amb una clara càrrega narrativa, l'art africà o el d'Oceania els fascinava per la seva manca d'història, que els atorgava un significat universal, i aquesta atemporalitat els facilitava la creació de conceptes abstractes. Les primeres representacions llibresques de l'art dels pobles primitius presentaven les escultures o els objectes fora del seu àmbit quotidià, exemptes de qualsevol context temporal o espacial, fet que accentuava el poder de la forma sobre qualsevol altre aspecte.

L'interès per l'art primitiu acabà creant un ampli consens nodrit per diverses circumstàncies, com les notícies que se succeïen sobre les troballes en les excavacions arqueològiques a Mesopotàmia o a Egipte, o l'arribada d'exemplars de les cultures polinèsides, africanes o americanes, que acabarien sent presentades al Museu del Trocadero a París. Altres cultures antigues, com la ibèrica, l'art grec arcaic o el de les illes Cíclades, també foren observades amb deteniment pels artistes joves com un element de novetat, exempt de la càrrega feixuga de la història, tantes vegades visitada per l'art occidental. En aquest sentit, podem recordar Gauguin quan deia que «[e]l gran error és l'art grec, per bell que aquest sigui [...]. Trobareu sempre l'aliment nodridor en les arts primitives; en les arts de la plena civilització, ho dubto».²⁶⁵

El recurs a aquesta tècnica fou iniciada, abans de l'aparició del mateix terme, pels pintors. Sembla clar que el seu iniciador, el pare espiritual, fou Gauguin. El seu ús s'inscrivía dins el pensament

264. Penélope CURTIS (1999), *Sculpture 1900-1945*, Oxford, Oxford University Press, p. 83.

265. Alan G. WILKINSON (1983), «Gauguin et la génération de Picasso à Moore: du romantisme au primitivisme», a *Rodin et la sculpture contemporaine. Compte-rendu du colloque organize par le Musée Rodin*, París, Éditions du Musée Rodin, p. 129.

simbolista, sota la convicció que l'art no havia de copiar la natura. Produir un model acabat per a continuació transferir-lo punt per punt a una matèria definitiva era contrari a la seva manera de pensar.²⁶⁶ Posteriorment, cap a l'any 1906, altres pintors, com André Derain, executaren algunes escultures tallant directament la pedra, algunes de les quals foren presentades a la Galeria Khahnweiller l'any 1907.²⁶⁷ Pablo Picasso, en les mateixes dates, esculpí algunes obres en fusta. L'adopció d'aquesta pràctica, que per a ells significava un clar acostament a l'art dit primitiu, passà abans pel fet escultòric que per la pintura mateixa. Com assenyala Elliot, la retrospectiva de Gauguin al Saló de Tardor de l'any 1906, on per primera vegada van poder ser vistes les seves escultures, tingué una repercussió excepcional, tant per a Derain com per a Picasso i la difusió de la talla directa.²⁶⁸

Alguns artistes es convertiren en col·leccionistes «d'art primitiu» i s'apoderaren de models que per a ells aportaven la simplicitat, la veracitat i la puresa d'unes cultures no contaminades per una cultura europocentrista. Per altra banda, no cal dir que aquests models representaven a la perfecció l'honestat de la factura i, formalment, els volums tancats, compactes i allunyats de la pràctica de l'escultura europea. El mateix Pere Jou adquirí a principis dels anys trenta una escultura africana que conservà en el seu taller al llarg de tota la seva vida, un exemple d'apropiació o d'admiració per l'«art primitiu» poc comú en els artistes catalans del període. L'escultura, que no presenta signes d'haver estat emprada en rituals, mostra tatuatges i escarificacions i sembla haver estat realitzada poc abans que Jou l'adquirís, en algun centre d'artesans urbans que realitzaven aquestes figures per al mercat colonial. Probablement prové del Camerun o de Gabon, ja que els tatuatges, com el de la galta, evoca els realitzats per la cultura Fang.²⁶⁹

L'escultor Émile-Antoine Bourdelle, que, com Maillol o Clarà, va ser alumne i ajudant de Rodin, corregia cada divendres a l'Académie de la Grande Chaumière un grup d'aprenents d'escultor. Les seves reflexions en aquelles sessions van ser recollides en un volum titulat *Écrits sur l'art et sur la vie*. En moltes de les seves reflexions, Bourdelle predicava l'arcaisme que ell mateix practicava en la seva obra. En un dels texts podem llegir: «Tout ce qui est synthèse est archaïsme, l'archaïque c'est l'opposé du mot copie, c'est l'ennemi né du mensonge —de tout cet art du trompe-l'oeil, sottement odieux qui change le marbre en cadavre. L'archaïque n'est pas naïf, l'archaïque n'est pas frustré; l'archaïque est le plus pénétré et le seul harmonisé à l'universel: c'est l'art à la foi le plus humain et le plus éternel; tout esprit court, effrayé par la nudité si hautaine du vrai, le trouve frustré parce qu'il est trop loin de lui».²⁷⁰ Aquesta idea de síntesi era sinònim d'originalitat envers

266. Christopher GRAY (1963), *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, p. 15.

267. Sobre les primeres talles directes de Derain i de Brancusi, vegeu Sidney GEIST (1978), *Brancusi, The Kiss*, Nova York, Harper & Row.

268. Patrick ELLIOT (1988), *Sculpture en taille directe*, p. 17.

269. Agraïxo aquesta informació a Javier Lentini.

270. Antoine BOURDELLE (1955), *Écrits sur l'art et sur la vie*, París, Librairie Plon, «Collection Jacques Haumont», p. 66-67.

els «marbres cadàvers» del Modernisme i l'academicisme que calia deixar enrere per construir un nou llenguatge.

La revolució de l'art a principis del segle xx, doncs, era fruit d'una mirada a la llunyania o al passat a la recerca dels orígens. Els «primitius moderns» s'afirmaven en la seva voluntat de ser també els primitius d'una nova era, d'un inici «sanador» de la deriva de l'art modernista i simbolista o de l'acadèmia. Diversos elements poden marcar la seqüència de l'apoderament d'aquest nou esperit per part dels artistes residents a París a principis de segle i que aviat s'exportà arreu, per la via del retorn a casa dels expatriats, les exposicions o bé pels mitjans com les revistes d'art o les exposicions.

Aquest no és el lloc per reconstruir la història de la fascinació dels artistes europeus per l'art primitiu o arcaic, ni per revisar la seqüència temporal de forma detallada, que començà amb Gauguin i podria seguir amb els fauistes o els cubistes i els expressionistes, i avançar fins a l'*art déco*. Cada grup cercà i trobà en aquell llenguatge elements que confirmessin les seves intuïcions o voluntats de representació, però la direcció de l'etnologia o de l'art grec no fou l'única font d'on sorgiren elements regeneradors de la via de la sinceritat expressiva, d'allò primitiu, primigeni.

En aquest punt és obligatori recórrer a Pablo Picasso i a la metamorfosi ocorreguda en la seva pintura a partir del contacte amb la plàstica del llavors denominat *art negre* i la creació, l'any 1907, de *Les senyorettes d'Avinyó*. I justament Picasso ens serveix per entendre que la cerca de noves fonts d'inspiració, de nous models, no passava únicament per l'exotisme. El malagueny també s'interessà per l'art iber, com ens ho recorda la coneguda anècdota del cas del robatori d'uns caps d'aquesta cultura l'any 1907 conservats al Louvre i en la investigació del qual se sospità d'Apollinaire, qui ho havia fet per interès del mateix Picasso.²⁷¹ Roland Penrose explica



(fig. 44). Ídol africà propietat de Pere Jou. Col·lecció Jou, Sitges

271. John RICHARDSON (1997), *Picasso. Una biografia*, vol. II, 1907-1917, Madrid, Alianza, p. 78.

que aquesta cruïlla d'interessos es va forjar en l'obra de Picasso l'any 1906: «La visita veraniega a Barcelona y a Gósol fué notoriamente importante para el desarrollo de Picasso. Estableció nuevamente contacto con el arte románico y gótico de Cataluña y reavivó su pasión por El Greco. Sin embargo fue aún más importante el descubrimiento de la escultura prerromana ibérica que recientemente se había expuesto en París. El Louvre había adquirido bronce encontrados en 1903 en las excavaciones de Osuna, no lejos de Málaga. Junto a ellos se exhibía otro objeto: el busto polícromo conocido como la “Dama de Elche”. En su ávida búsqueda de nuevas formas artísticas, estas esculturas atrajeron a Picasso por su estilo heterodoxo, su desconsideración por los refinamientos, su fuerza tosca y bárbara y la proximidad a su propio origen».²⁷²

Miquel Utrillo, en un article publicat a *Museum* titulat «El primitivismo» i que era una reflexió sobre l'exposició d'Enric Casanovas al Faianç Català la tardor del 1911, es referia a la naturalesa, els motius i les fonts del primitivisme quan escrivia que «[e]s posible que asistamos a una renovación artística, hija legítima de las que ha sufrido la humanidad desde hace un siglo y que permite abrigar el consuelo de asistir a una evolución duradera comparable a la de aquellos tiempos admirables del Renacimiento. Si los grandes italianos resucitaron el clasicismo buscando en las perfecciones helénicas el ideal de su arte, hay entre los artistas modernos una fuerza irresistible que parece buscar el apoyo de una estética nueva, en los orígenes que provocaron el esplendor de Grecia. Los primitivos de todos los países van conociéndose, estudiándose, se admiran y se aprovechan desde hace tan pocos años, que bien pudiera decirse que el *primitivismo* es cosa peculiar de nuestro siglo xx, cuando menos como caracterizada corriente avasalladora [...]; la fragmentaria escultura de genios helénicos, asirios, egipcios, del Extremo Oriente y de la América precolumbina, que refrescan los ojos de una humanidad cansada de robar sin tregua la misma fórmula de belleza, de una belleza que varias veces ha hecho retroceder las artes, produciendo todo lo que puede dar de sí la mera resurrección, cristalizando en las obras de Canova, de Thorvalsen y en los puzzles del neoclasicismo, que el mismo David desautorizó prácticamente, trazando sus magistrales retratos de perenne humanidad». Utrillo continua dient que al seu entendre Casanovas agermanava la bellesa arcaica del escultors dòrics i els seus precursors amb les formes del present. Al final de l'article escrivia: «Si el presente articulejo tuviese el tono de un discurso académico, yo podría comparar lo que acontece a mis primitivistas con la fábula de Anteo: el arte recobra nuevas fuerzas cuando se apoya en el sólido suelo de la madre tierra; en la trascendental belleza por la cual han ceñido laureles los artistas de cien generaciones, belleza siempre la misma pero contemplada, admirada, adorada, rebuscada, estudiada y finalmente comprendida por aquellos elegidos que poseen el luminar del genio: belleza, única verdad de la vida y de las artes».²⁷³

272. Roland PENROSE (1981), *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, p. 11-12.

273. Miquel UTRILLO (1912), «El Primitivismo», *Museum*, vol. VII, núm. 1, p. 5-6.

2.2. El cas de l'escultura catalana

El llibre de Feliu Elias *L'escultura catalana moderna*, aparegut l'any 1928, és un text fonamental per entendre la situació de l'escultura a casa nostra des de finals del segle XIX fins al moment de l'aparició dels dos volums d'aquesta obra escrits pel crític d'art, pintor i ninotaire.²⁷⁴ El llibre recull informacions de primera mà a partir de les preguntes que l'autor fa als artistes que estan en actiu i esdevé una radiografia de l'obra dels escultors consagrats i de l'obra dels artistes emergents, feta per un dels crítics més significatius de la Catalunya del període.

Per a Elias, una de les característiques més importants de l'escultura catalana de finals del segle XIX i les primeres dècades del segle XX és la possibilitat que va tenir «d'eixir de la seva clàssica funció social», és a dir, d'alliberar-se d'un tipus de producció pública i monumental per endinsar-se en la creació d'una escultura de petit format, allunyada dels convencionalismes dels encàrrecs públics, de concepció més lliure i personal. Segons Elias, «[l]escultura petita ha pogut abocar totes les pures valors de plasticitat a la configuració de petits temes, d'aquestes composicions portàtils. I així, alliberada de les seves funcions socials i decoratives, la petita escultura ha pogut produir art tan desinteressat, moltes vegades tan intens i perfecte com el de la petita estatuària grega. [...] L'escultura catalana, tot i ésser tan jove [...] no podia pas sostraurè's encara que hagués volgut, a aquesta fertilíssima llei de renovació, que, des de París, moderna Atenes, fluïa per tot el món culte».²⁷⁵

La transferència de les idees de la nova escultura a Catalunya es féu per diverses vies. Recordem que el pelegrinatge a París fou un element bàsic de la formació o la cerca d'oportunitats de molts artistes i intel·lectuals catalans a principis del segle passat, que assistien en directe a les transformacions de l'art avançat del moment. Picasso residia a París des del 1900 amb els seus amics Pallarès i Casagemas; els germans González hi arribaren el mateix any; Sunyer hi era des del 1896; l'escultor Fontbona, entre el 1899 i el 1901, com els seus amics pintors Pidelaserra i Pere Ysern. També l'any 1901 Xavier Nogués hi féu la primera estada, compartint taller amb Alexandre de Cabanyes. Ja hem vist que Pau Gargallo hi arribà per primera vegada l'any 1903; Enric Casanovas, hi arribà l'any 1904, i Clarà ja hi era des del 1901, el mateix any que hi viatjà Manolo Hugué. Sense la voluntat de ser exhaustius, queda clar que en aquell inici de segle tota una generació d'artistes i intel·lectuals catalans estava instal·lada o viatjava a París, des d'on podia transmetre, com ho havia fet anys abans la generació modernista encapçalada per Miquel Utrillo, Ramon Casas i Santiago Rusiñol, les novetats que emergien dels tallers, els cafès i els salons.

En aquest sentit, és interessant el comentari de Manolo Hugué sobre l'estada dels pintors modernistes catalans a París: «No crec que Rusiñol i els seus amics que hi anaren més abans

274. Feliu ELIAS (1928), «L'escultura catalana moderna», a *Enciclopèdia Catalunya*, Barcelona, Barcino.

275. Feliu ELIAS (1928), «L'escultura catalana moderna», p. 162.

que jo s'adonessin de res. En tot cas no vaig sentir que diguessin res dels segles XVI i XVII, que són els més grans de la història de França. No vaig sentir que diguessin un mot sobre Poussin. Ni Delacroix ni Ingres, que és gran com un italià, no sortiren mai en les nostres converses. El mot d'Anatole France sobre Ingres és definitiu: "Ingres —deia France— ens ha donat els grecs sense accessoris".²⁷⁶ Manolo, que arribà a París a principis de segle, tenia una mirada diferent i li era difícil comprendre que el paisatge cultural de la capital de l'art havia canviat i que el que es coïa en els ambients artístics del 1890 era ben divers del que ell pogué viure deu anys després.

Els escultors catalans, envoltats d'altres escultors vinguts de tot Europa, assistiren al naixement d'un nou llenguatge i quan tornaren a Catalunya el transmeteren, amb la qual cosa influïren en la transformació del panorama artístic català i ho feren de forma decisiva en aquells que, com Pere Jou, vivien els seus anys de formació. Les solucions elaborades a París van ser trasplantades, interpretades per les diferents cultures nacionals. A Catalunya, el Noucentisme d'arrel orsiana féu bandera del classicisme reinterpretat per Aristides Maillol. L'escultor de Banyuls, que primer va ser teixidor i pintor, inicià la seva vida de pintor cap al 1893 en el cercle dels Nabis, deixebles de Gauguin. Si bé la pintura de Gauguin li serví per abandonar l'academicisme, ell mai va combregar amb l'opinió d'aquest respecte de l'art grec. Quan l'any 1900 Maillol inicià la seva tasca d'escultor, trobà en l'escultura grega preclàssica una nova solució de síntesi i honestat formal. La seva visió de l'escultura derivava de l'extracció de la forma d'un bloc de pedra, encara que no exercí gaire vegades la talla directa. Els seus modelats en bronze o plom semblen sorgits d'un bloc, sovint tancats sobre si mateixos, amb una gran economia de gestos, creant unes anatomies essencials. L'èxit de les propostes de Maillol fou rotund i reconegut des d'Alemanya fins a casa nostra, des que la seva escultura *Mediterrània* (1902-1905) es va exposar per primera vegada al Saló de Tardor de París de l'any 1905.

L'actualitat de l'art europeu es donà cita a Barcelona en la V Exposició Internacional d'Art de l'any 1907,²⁷⁷ que, com assenyala Mariàngels Fondevila, significà el cant del cigne del Modernisme institucional²⁷⁸ i dibuixà perfectament el panorama d'una mostra en la qual, si parlem d'escultura, convivia les escultures de Rodin, com el retrat de l'escultor Guillome o *L'Age d'Arain*, i obres d'altres escultors que seguien la seva estela, com el belga Victor Rousseau, i els representants de l'escultura modernista catalana, com Eusebi Arnau, amb un conjunt de trenta-vuit obres de l'escultor belga Constantin Meunier, mort dos anys abans. La seva obra, juntament amb la

276. Josep PLA (1930), *Vida de Manolo contada per ell mateix*, Barcelona, Llibreria Catalonia, p. 122.

277. *Recort de la V Exposició Internacional d'Art*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1907.

278. Mariàngels FONDEVILA (2013), *V Exposició Internacional d'Art a Barcelona 1907: cruïlla de les arts i cant del cigne del Modernisme institucional. Coup de fouet International Congress*, Barcelona, disponible a: http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mariangels_Fondevila_Paper.pdf (consulta: 4-5-2015).

dels germans Oslé o la de Joan Llimona, entre d'altres, feien palès l'inici de la transformació de l'escultura que deixava enrere les formes i els temes del Modernisme d'arrel simbolista.

Si l'exposició del 1907 significà aquell cant del cigne, un primer avís d'inici de canvi, la propera exposició internacional d'art, que se celebrà novament al Palau de Belles Arts de Barcelona l'any 1911 i en la qual Pere Jou presentà el bust del seu germà Francesc, mostrà un canvi de paradigma.

Aquest canvi es manifestava també el mateix any en l'exposició d'Enric Casanovas al Faiang Català, on es podia percebre l'abandonament de les propostes naturalistes a canvi d'una apropiació dels models arcaics. Aquell mateix any es pogué veure, també al Faiang Català, l'exposició de Joaquim Sunyer, una àmplia mostra de seixanta olis i dibuixos que mostrava l'evolució de l'obra de Sunyer des de la realitzada al llarg dels anys que visqué a París fins als dos olis paradigmàtics de la nova estètica noucentista: *Mediterrània* i *Pastoral*.²⁷⁹

Cal no oblidar tampoc la impremta posterior d'aquell laboratori que fou Ceret a partir del 1910 i que en poc temps convertí la vila del Vallespir en un centre d'avantguarda artística. Entre el 1910 i el 1912 s'instal·laren a Ceret o hi feren llargues estades l'escultor Manolo Hugué, Pablo Picasso, Georges Braque, Ramon Pichot, Joaquim Sunyer i Enric Casanovas, entre d'altres. A Ceret van conviure amb normalitat el Cubisme i les propostes plàstiques dels artistes noucentistes, com Sunyer o Clarà. Francesc Fontbona ho explica amb tota claredat quan diu que «[a]mbas corrientes se habían forjado de forma paralela en los mismos años, una en París y la otra en Barcelona, y ambas, a su manera, eran voluntariamente representantes de la modernidad. A posteriori se suele hacer una lectura academicista del Noucentisme, por sus raíces clásicas y la mitología mediterránea que a veces reflejan sus obras, pero este tinte conservador —que con los años realmente iría tomando, en contraste con las nuevas vanguardias— en aquel momento no lo tenía en absoluto, ya que el Noucentisme era claramente una solución fresca y nueva que adoptaba el arte, cansado tanto de delicuescencias simbolistas como de las vibraciones impresionistas. Por esto cubistas y noucentistas podían comer en el mismo plato [...] eran entonces dos aspectos de una misma actitud moderna ante el arte».²⁸⁰

Malgrat que aquest no és el lloc per analitzar o recollir el gran volum de bibliografia generada al voltant d'aquest període, cal tenir clar que aquesta és la geografia artística en la que es formà com a escultor Pere Jou, entre el seu pas per les aules de l'Ateneu Obrer de Gràcia, on tingué Pau Gargallo com a professor el curs 1906-1907, i la seva estada a l'hospital de sant Pau. Com assenyalà

279. FAIANÇ CATALÀ, *Exposició de les obres d'E. Casanovas del 26 d'octubre al 8 de novembre de 1911*, Barcelona, Faiang Català, 1911; FAIANÇ CATALÀ, *Exposició d'obres d'en Joaquim Sunyer. Abril 1911*, Barcelona, Faiang Català, 1911.

280. FRANCESC FONTBONA (2006), *Manolo Hugué*, Segòvia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, p. 43.

Francesc Fontbona,²⁸¹ Gargallo va ser un escultor relacionat amb els corrents de renovació de l'art a Catalunya des de principis de segle dins el grup dels que anomenava els postmodernistes: Joaquim Mir, Isidre Nonell, Pablo Picasso, Xavier Nogués i Marià Pidelaserra. L'escultor formà part de l'Associació de Pintors i Escultors Catalans, promoguda per Sebastià Junyent l'any 1904 i que Ors saludà amb entusiasme pel fet d'intentar coordinar un art nacional amb l'obra d'aquests innovadors. El Gargallo de principis de segle realitzava una obra d'un realisme brutal, segons Fontbona «tenyit d'un simbolisme amarg»,²⁸² allunyada de l'estètica de les obres dels artistes investits com a «noucentistes» des de les pàgines del *Glosari a La Veu de Catalunya*. Aviat, tal com es pot veure en algunes de les escultures de l'Hospital de Sant Pau —com els àngels de la façana del Pavelló de l'Administració—, l'escultor realitzà un treball d'estilització amb una estètica clarament arcaïtzant que, com assenyala novament Fontbona, dominava en un dels sectors del postmodernisme; pensem, per exemple, en les obres de cap al 1907 dels germans Oslé. Creiem que el jove Jou estigué clarament influït pels tempteigs de Gargallo en aquells moments en què l'aragonès, deu anys més gran que el seu alumne, era un referent per al nostre escultor quan es forjava la seva pròpia veu artística.

2.3. La influència de l'art popular i la mirada a l'art medieval

Si l'arcaisme i el primitivisme, sovint entesos com una mateixa cosa, foren elements revitalitzadors de l'escultura catalana a la segona dècada del segle xx, hi ha un element que cal no oblidar: la influència de l'art popular, que per les seves característiques podria entendre's com un aspecte del primitivisme i que va adquirir una força destacada que el mantingué com un dels substrats més importants de la plàstica catalana del primer terç del segle XX i de l'obra d'artistes com l'escultor Jou.

El tema de l'art popular com a suggeridor de formes i temes, no tan sols per a l'escultura, sinó també per a la pintura i l'arquitectura, tingué un gran interès per la seva aportació de formes essencials, però també vernacles, considerades un substrat atemporal i verídic de la manera de ser d'un poble. Així, l'interès per l'art popular dibuixà tota una trama d'influències que foren llegides o interpretades per diversos artistes, segons la seva sensibilitat, al llarg de tot Europa: des de la Catalunya del primer Noucentisme fins a l'Alemanya d'Ernst Barlach i Lembruck, la Croàcia de Mestrovich o la Rússia de Kandinsky.

Mercè Vidal relaciona en el cas català la recuperació d'aquestes arts en el primer Noucentisme dins un corrent europeu que estudiava la relació de les arts populars com a elements definidors de les diverses nacionalitats ²⁸³ El discurs de Prat de la Riba a *La nacionalitat catalana* parlava de

281. Francesc FONTBONA (1981), «Pablo Gargallo y el "Noucentisme"», a *Gargallo: 1881-1981: exposició del centenari Palau de la Virreina*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 38.

282. Francesc FONTBONA (1981), «Pablo Gargallo y el "Noucentisme"», p. 38.

283. Mercè VIDAL (2014), *Enric Prat de la Riba i les arts. Recull epistolari 1911-1916*. Girona, Cubert Edicions, p. 67-70.

la influència que l'ambient material exercia sobre l'home i, per extensió, de com l'etnografia ajudava a expressar les característiques racials d'un poble. Recordem també el text d'Utrillo sobre el primitivisme, entès com una possibilitat de connexió amb la terra, amb el paisatge, entès aquest també com a espai cultural format per diferents nivells temporals que dibuixen un passat que no és arqueologia, sinó definició d'idiosincràsia. Aquesta idea que traspuen els escrits de Joaquim Folch i Torres i les realitzacions del primer Noucentisme, establí les bases del fet de veure que l'art que bevia de les fonts vernacles era el que necessitava el país per il·lustrar els temps presents. Tal com deia Folch en la seva crítica de l'exposició de Casanovas al Faienç Català el 1911, «[e]l jove estatuare ens ha mostrat, ni més ni menys que un procés d'evolució individual semblant, sinó igual, al procés d'evolució col·lectiva que ha de seguir la nostra Catalunya»²⁸⁴

A Catalunya, la cerca de les arrels de la cultura popular va comportar el redescobriment del nostre art medieval mitjançant un treball coral de recerca iniciat al darrer terç del segle XIX que buscava els elements que apuntaessin l'establiment d'una identitat nacional. Aquest tema, que ha generat un volum important d'estudis,²⁸⁵ traspassà des dels seus orígens l'àmbit de l'erudició i obtingué un ampli ressò. Una de les especificitats d'aquest redescobriment a casa nostra, tal com assenyalen Manuel Castiñeiras i Gemma Ylla-Català, és que entre els seus autors intel·lectuals, com Elies Rogent, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o Josep Pijoan, hi hagueren destacats polítics, de manera que els personatges d'obligada referència en l'estudi de l'art medieval català foren també els protagonistes d'un nou ideari polític.²⁸⁶

Aquest traspàs de la mirada a les arrels històriques i culturals medievals, enteses llavors com una idea generalista, fou una característica comuna a moltes cultures europees i acabà tenint conseqüències artístiques, atès que va generar relats formals fortament influïts pel medievalisme, entès com un element de modernitat expressiva. Aquest seria el cas de l'obra de l'escultor croat Ivan Mestrovic (1883-1962), el treball del qual era conegut a Catalunya.²⁸⁷ Mestrovic fou un admirador de Rodin durant la seva primera joventut, però la seva obra inicià una transformació a partir del 1908, amb els primers esbossos de les obres que havien de constituir el seu gran projecte del

284. Joaquim FOLCH I TORRES (1911), «L'exposició Casanovas», *La Veu de Catalunya*, (2 -11- 1911), p.4.

285. Milagros GUARDIA, Jordi CAMPS i Immaculada LORÉS (1993), *La descoberta de la pintura romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Barcelona, MNAC-Electa, «Els Dossiers del Museu Nacional d'Art de Catalunya», núm. 1; AGNUS DEI, *L'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1995; Jordi CAMPS, Montserrat PAGÉS i Gemma YLLA-CATALÀ (2001), *Puig i Cadafalch i la pintura romànica del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Vegeu ENRIC GRANELL i ANTONI RAMON (2006), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, COAC; *La Missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, Fundació La Caixa, Obra Social i Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, 2008.

286. Manuel CASTIÑEIRAS i Gemma YLLA-CATALÀ (2006), «Domènech i Montaner i la descoberta del romànic: idea d'una exposició», a ENRIC GRANELL i ANTONI RAMON (2006), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, p. 287-303.

287. Vegeu Joaquim ALEU, «Mestrovic el gran», *D'Ací i d'Allà*, núm. 5 (17-5-1919), p. 428-453, i Joaquim ALEU, «L'art iugoslau», *D'Ací i d'Allà*, núm. 2 (26-2-1920), p. 140-144. L'escultor realitzà una exposició individual a les Galeries Laietanes de Barcelona l'any 1929. *Exposición Mestrovic*. Galeries Layetanas. Cortes 613 Barcelona. 18-27 de diciembre de 1929.

temple de Kosovo. Llavors les seves escultures, destinades a crear un espai commemoratiu de la gran batalla lliurada entre els serbis i els turcs l'any 1389 i la qual significà la fi de l'imperi serbi, prengueren forma a partir de la reinterpretació de l'escultura medieval del seu país, donant vida a personatges heroics extrets de la poesia èpica popular.²⁸⁸ Mestrovic no fou un cas aïllat en aquest aspecte dins l'escultura europea d'estètica postrodiniana, i aquí podríem citar els noms de l'alemany Barlach o l'escultor txec Frantisek Bilek, entre d'altres.

La mirada a l'art medieval buscant elements no contaminats per l'academicisme d'arrel neoclàssica ja s'havia produït diverses vegades al llarg del segle XIX i en diferents països, com a casa nostra, durant el Modernisme. I no foren únicament l'arquitectura i les arts plàstiques les que begueren d'aquella font, sinó que també ho feren la literatura i la música, que buscaren en la història episodis i llegendes que s'havien transformat en elements de cultura popular i van incorporar-los com a fonament per a les seves creacions. El recorregut podria anar des de la recuperació d'elements romànics o gòtics per adaptar-los al nou estil arquitectònic, fins a personatges o esdeveniments del passat rescatats per convertir-los en els protagonistes d'escultures, poemes i partitures musicals.

Novament, a principis de segle succeí el mateix i es produí aquest rescat del passat, empeltat d'elements de la cultura popular, però ara com a base de la creació d'un llenguatge que tenia vocació de modernitat, fruit d'una mirada i una voluntat estètiques diferents. El medievalisme i la tradició popular es fonien mitjançant una nova interpretació per crear una de les branques de l'esperit arcaïtzant imperant en l'art del període, en la cerca d'una nova sinceritat formal. Si bé ja hem vist que aquesta no era una combinació nova, els resultats d'una comparació serien tan diferents com els que podem observar escoltant una obra d'Enric Morera com *La Fada*, del 1897, i el *Castell de Barba Blava*, de Béla Bartók, del 1911.²⁸⁹

2.4. La interpretació de Pere Jou

Ja hem vist que la crítica sabé puntualitzar aquestes influències en l'obra de Jou. Rafael Benet fou qui entengué millor la naturalesa del treball de l'escultor en aquell intent de sistematització que féu en la seva crònica de l'exposició individual del 1931. Llavors el crític parlava de tres línies en el treball de Jou: una línia basada en l'art popular, la de l'escultura religiosa; una altra línia decorativa, la dels nus femenins; i una darrera línia més realista, la dels retrats. Benet deia que «[e]ls

288. El canvi vers una estètica d'un expressionisme medievalitzant en l'obra d'Ivan Mestrovich ha estat estudiat a Dalibor PRANCEVIC (2005), «The Works of Ivan Mestrovic in the Mestrovic Gallery in Split», a *Ivan Mestrovic Gallery. Permanent exhibition Guide*, Split, p. 12-17. Vegeu també *Ivan Mestrovic chez Rodin. L'expression croate*, París, Musée Rodin, 18 setembre 2012-6 gener 2013. Ana Ara Fernández ha estudiat la influència de l'escultor en l'escultura espanyola i cita com a màxims exponents d'aquesta l'obra de Julio Antonio i Victorio Macho a «Fortuna crítica e influencia de Ivan Mestrovic en España», *De Arte* (Universidad de León), núm. 9, p. 183-200.

289. Jean-François BOUKOBZA (2013), «Entre avant-garde internationale et identité nationale: le folklore au Coeur de la création de Bartók», a *Allegro Barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise. 1905-1920. Paris, Musée d'Orsay, 14 d'octobre 2013 -5 janvier 2014*, París, Hazan.

seus sants i imatges tallades en fusta, sobretot, tendeixen vers l'art popular. Recordem els capitells que Jou executà a Maricel de Sitges fa alguns anys. Les seves figures nues tallades en pedra [...] estan orientades vers el decorativisme de certs escultors, germànics o francesos. Hom reconeix ací una mica l'ombra de Bourdelle i la de Mestrovic. I, finalment, en els retrats i en algunes testes exhibides hom li recapta un sentit realista. És dintre d'aquest camí on ens satisfà més l'escultor Jou, tot i reconèixer en els altres aspectes mèrits potser superiors quant a la pura emoció de la qualitat [...].²⁹⁰ L'observació de Benet és força encertada i fa explícita aquesta doble influència de l'art popular i l'art medieval, elements dels quals estan exempts els retrats, més propers al naturalisme que imposa el mateix gènere, necessàriament més realista.

Zenon també veia una estreta relació entre la plàstica de Jou i els models antics, però allunyats del mediterranisme, quan escrivia que «Pedro Jou se inspira visiblemente en la escultura egípcia primitiva y la medieval y sin pretender dar a su obra, a pesar de ello, ningún aire hierático o trascendental. Su característica es la serenidad y a pesar de sus contornos macizos y de su composición como en bloque, no son exentas de gracia y de delicadeza».²⁹¹

En el moment en què van ser escrits els textos de Benet i de Zenon, l'escultura de Jou havia evolucionat mínimament des dels seus orígens, ja que l'escultor es mantingué fidel a unes determinades receptes formals al llarg de la seva vida, com feren altres escultors del seu temps, des de Maillol fins a Marès, passant per Dunyach i tants d'altres, compromesos amb el que creien que era el seu llenguatge propi, la seva veu que els diferenciava dels altres.

Les anatomies sintètiques, el cànon rabassut, els trets facials esquematitzats amb la presència d'ulls ametllats i freqüentment un somriure esbossat, són trets definitoris de l'escultura de Pere Jou des de les realitzacions de les seves obres exemptes del 1919. Alguns d'aquests elements també són presents en les seves obres aplicades a l'arquitectura, al Palau de Maricel, i restaren presents en la seva producció al llarg dels anys. Es tracta d'elements d'un buscat primitivisme que en alguns casos, tant en relleus com en escultura exempta, també estan empeltats d'una certa influència de l'escultura medieval.

Les seves formes no estan copiades de les receptes de Maillol, d'aquella moderna interpretació de l'escultura grega, d'aquell anomenat *mediterranisme* que inaugura la seva *Mediterrània* del 1905. El camí de Jou és un altre, encara que no podem excloure certes influències en el tractament de l'anatomia de l'escultura del rossellonès. De la novetat de les propostes de Maillol a les primeres obres de Pere Jou hi ha més de deu anys de distància i si bé l'obra de Maillol en aquells moments

290. Vegeu ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras) (1931), «Notas de Arte», p. 4; Rafael BENET, «Galerías Laietanas. Pere Jou», *La Veu de Catalunya*, 18-4-1931 (vespre) i 19-4-1931, p. 5.

291. ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras) (1931), «Notas de Arte», p. 5.

no estava en absolut oblidada, sinó que mantenia un important lideratge plàstic, la mirada de Jou anava per uns altres camins a l'hora de desvetllar una veu pròpia.

En els inicis de la seva producció després dels anys d'aprenentatge, l'escultura catalana ja havia abandonat la sensualitat del Modernisme, encara que molts dels seus protagonistes seguien treballant i algun d'ells, com Joan Llimona, mantenia viu el seu prestigi. La nova escultura havia adquirit el gust pels arquetips més sòlids d'un nou classicisme interpretat de diverses maneres en el qual les obres de Josep Clarà i Enric Casanovas eren el paradigma. Els dos models, l'un més acadèmic i l'altre de caire arcaïtzant, com assenyala Francesc Fontbona, eren assenyalats com a models noucentistes per Eugeni d'Ors.²⁹² Però el panorama de l'escultura catalana era molt més complex en els anys de l'aparició de Jou en la geografia de la jove escultura del moment. Cal pensar en l'obra de Fidel Aguilar, mort l'any 1917 després de pocs anys de treball i deixant una escassa obra original, d'un sensual primitivisme, o la interpretació del classicisme del també malaguanyat Josep Armengol, mort un any després. I, evidentment, cal no oblidar l'obra de Manolo a Ceret. És evident que en aquells moments l'escultura catalana no responia a cap mena d'unitat estilística. Madurs i joves classicistes o arcaïcs convivia en el que fou un dels moments més actius de l'escultura catalana contemporània. Jou, enmig d'aquella efervescència de veus i models, creà un llenguatge personal, més proper als que optaven per l'acció directa sobre la matèria, com Fidel Aguilar, el primer Manolo o, en una altra disciplina, el seu cosí, el xilògraf Lluís Jou.

2.5 L'Art Déco

En l'obra de Pere Jou es pot apreciar en alguns moments la influència de l'*art déco*, un dels estils imperants en l'àmbit internacional en el període que queda entre les dues guerres mundials. La definició i el nom d'aquest estil no es van fixar fins als anys seixanta del segle passat, quatre dècades després del seu naixement. El terme *art déco* o *estil 1925* apareix per primera vegada a partir de l'exposició *Les Années 25*, celebrada al Museu de les Arts Decoratives de París l'any 1966 per commemorar l'Éxposition Internationale des Arts Décoratifs *Modernes* del 1925 i que va constituir una fita i una referència obligada per a la renovació de les arts.

A Catalunya l'*art déco* sorgí d'artistes actius a les acaballes del Modernisme, com Ismael Smith, i es perllongà i inclús es fongué amb el naixement del racionalisme als anys trenta i visqué un moment àlgid en l'Exposició Internacional del 1929 amb la creació del Pavelló dels Artistes Reunits. Diferents historiadors i crítics han incidit en el fet que l'*art déco* no és un estil en el sentit convencional del terme, amb elements formals recognoscibles, ja que es va nodrir d'altres

292. F. FONTBONA, «El context artístic català del temps de Fidel Aguilar», *Revista de Girona*, núm. 167 (desembre 1994), p. 70-72, esp. p. 71.

estils anteriors, des del Neoclassicisme fins a l'art africà, l'egipci, el grec, el japonès, el xinès, el Cubisme, l'*art nouveau* o la *Sezession* vienesa i l'Escola de Glasgow.²⁹³ Aquest fet, juntament amb la coincidència temporal del Noucentisme a casa nostra amb una clara significació política, ha propiciat un cert escepticisme en la relació d'aquest estil amb les arts plàstiques del mateix període, si bé en l'àmbit de les arts de l'objecte és més que evident la sintonia de diversos creadors catalans amb l'estil d'origen francès.

En el cas de l'escultura, si la definició d'aquest «no estil» prové de l'apropiació d'un gust per reinterpretar l'art dels pobles primitius o de les cultures històriques europees, o la voluntat decorativa com alguns dels seus elements definidors, podem entendre que aquest estil té sòlids punts de contacte amb molts elements de l'experimentació plàstica de molts artistes catalans del període.

Alicia Suárez i Mercè Vidal han indagat en les influències *déco* a Catalunya²⁹⁴ i han assenyalat que si en la base del seu llenguatge hi ha un forta empremta de la *Sezession* vienesa, hauríem d'entendre que les primeres mostres d'un estil decoratiu acostat a l'*art déco* es poden detectar en les obres de l'arquitecte gironí Rafael Masó, i també esmenten altres arquitectes barcelonins que reben aquesta influència, com Alexandre Soler i Marc, Josep M. Pericas i Jeroni Martorell. Vidal i Suárez analitzen la relació de l'*art déco* i el Noucentisme entenent que «[e]l Noucentisme ha potenciat, d'acord amb la premissa de cercar un art nacional, un art propi, el valor estructural, detectable tant en l'arquitectura popular com en el paisatge, en el component ordenat, clàssic i esquemàtic dels objectes, de l'agençament i decoració d'interiors, directrius que no entren en contradicció ni amb la Secessió i la seva vessant classicista, ni amb l'*art déco*. A més en el Noucentisme hi ha la voluntat de situar Catalunya a l'encalç dels països avançats d'Europa, el pas que faran arquitectes, decoradors, joiers, moblistes [...] adoptant el seu llenguatge al nou estil serà fàcil perquè existeixen uns pòsits que ho han potenciat. En aquest sentit, doncs, és lògic que una branca del Noucentisme s'apropi a la modernitat que representa l'*art déco*».²⁹⁵

Per a Manuel Arenas i Pedra Azara, després d'analitzar com l'obra d'alguns pintors catalans, com Francesc Domingo, Ramon Calsina, Francesc Vayreda o Josep Togores, observen que la seva pintura viu en alguns moments una certa interacció amb l'estil *déco*, opinen que «per a la majoria d'artistes catalans “l'estil 1925” és un modisme més que enriqueix el seu llenguatge [...] però no significà una decisiva presa de consciència del paper de l'estil en el procés creador».²⁹⁶

Deixant de banda les clares vinculacions amb alguns il·lustradors gràfics com Xavier Gosé, Isma-

293. P. MAEZ, *Art Déco 1920-1940*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 10.

294. Alicia SUÁREZ i Mercè VIDAL, «Prólogo», a P. MAEZ, *Art Déco 1920-1940*, p. 3-12; «L'art Déco a Catalunya», *Nexus*, núm. 1 (1988), p. 26-28.

295. Alicia SUÁREZ i Mercè VIDAL, «Prólogo», p. 11.

296. Manuel ARENAS i Pedro AZARA, «L'art déco a Catalunya. 1919-1936», a *Venç. Grands Temes*, núm. 3, p. 69-80, esp. p. 70.

el Smith, Marià Andreu o Emili Ferrer, entre d'altres, o els mobles d'Antoni Badrinas, els vidres de Xavier Nogués realitzats en col·laboració amb Ricard Crespo, els vidres o les ceràmiques de Josep Maria Gol, les laques de Ramon Sarsanedas, Lluís Bracons i Enriqueta Benigani, els tapisos de Tomàs Aymat o les joies de Jaume Mercadé o Ramon Sunyer, la influència *déco* es pot apreciar clarament en l'art català des de finals de la primera dècada del segle xx.

En arquitectura, al llarg dels anys trenta es produí un augment significatiu en la construcció d'edificis influenciats per aquest estil que enllaça ja amb el racionalisme, entre els quals destaca el Grup Escolar Collaso Gil, de Josep Goday, de l'any 1932-1935. Com assenyalen Suàrez i Vidal, sovint, més que els conjunts arquitectònics, són els detalls decoratius els que aporten una pinzellada *déco* a edificis més o menys convencionals. I és aquí on l'obra de Pere Jou participa d'aquella estètica, en aquest cas amb les sis al·legories de cànon allargassat de la façana de l'edifici de Goday (PJ 144).

L'any 1921 l'escultor ja havia realitzat un programa decoratiu a la façana de la casa la Fontana de Rupit, en la qual capitells, llindes i mènsules realitzades amb formes antropomòrfiques o elements vegetals amb una estilització geomètrica són portats al límit del naturalisme (PJ 52). També podem reconèixer l'ascendència *déco* en el tractament dels capitells del panteó de la família Tecla Sala a Roda de Ter l'any 1928 o en la creu del panteó de la família Wing, del 1933 (PJ. 90 i 136).



(fig. 45). Pere Jou. Capitell del porxo de la casa La Fontana de Rupit, 1921-1922.

La naturalesa d'una part important de l'escultura de Jou, amb figures que no defugen el seu paper decoratiu, també està relacionada amb aquesta estètica. L'aire arcaïtzant amb reminiscències populars que imbueix les seves escultures, així com la tendència a la simplificació dels seus volums, les fan properes a algunes formes creades per Fidel Aguilar, Josep Armengol, Pau Gargallo, Josep Granyer, Rafael Solanich, Jaume Otero i Carles Collet.

Dins aquest àmbit també podem recordar el disseny d'una capsa per a la pastisseria L'Estrella, de Sitges, fet per Jou l'any 1932. Es tracta d'un embalatge per vendre escumes de Sitges —unes merengues d'ametlla—, en el qual l'escultor desenvolupà un grafisme basat en colors vius i elements geomètrics d'inspiració *déco*. Més proper a l'escultura, podem recordar també el disseny d'un anell que l'escultor realitzà l'any 1927, que recorda vagament alguns fermalls dissenyats per Manolo Hugué ²⁹⁷.



(figs. 46 i 47). 46: Pere Jou. Disseny d'embalatge per a les Escumes de Sitges. 1932. Col·lecció Jou, Sitges. 47: Anell dissenyat per Pere Jou l'any 1927 i fos per Manuel Capdevila anys després. Col·lecció Vinyet Jou, Høng (Dinamarca).

297. *Escultores y orfebres*. Francisco Durrio, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Hugué, Castelló, Bancaixa, 1993.

3. L'OBRA

3.1. Les primeres obres conservades

Les primeres obres conservades de Pere Jou corresponen als darrers anys de la seva estada a l'Escola de Belles Arts i Oficis Industrials i als del servei militar a Lleida, és a dir, entre el 1910 i el 1914. La majoria de les catorze escultures són de guix o de fusta, i en moltes es poden veure clarament les influències de diferents escultors en aquest període d'aprenentatge i desvetllament d'una veu pròpia.

Entre les escultures d'aquesta època podem destacar el retrat del seu germà Francesc, del 1911, on s'aprecia una clara influència simbolista, estètica adoptada per bona part dels escultors catalans al llarg dels primers anys del segle passat, entre els quals destaquen Enric Clarasó, Miquel Blay i Joan Llimona. El retrat de Francesc Jou, presentat a la VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona d'aquell any, mostra els signes inequívocs del llenguatge simbolista, una mica superat en aquell moment. Cal recordar que aquesta exposició dedicà una sala a l'escultor Josep Clarà, amb una cinquantena d'obres, escultures i dibuixos. Les escultures de producció més recent ja afirmaven l'abandonament de l'estètica modernista i mostraven allò que el convertí en un dels



(fig. 48). Pere Jou. Retrat de Francesc Jou, 1911. Col·lecció Jou, Sitges.

escultors noucentistes més destacats, el mateix any que Enric Casanovas presentava la seva primera exposició individual al Faiànc Català, on presentà unes obres de concepció arcaïtzant. Pere Jou, que llavors tenia dinou anys, retratà el seu germà amb els ulls clucs, els llavis entreoberts i el cap lleugerament aixecat i corbat, a la manera de les representacions del somieig dels escultors i pintors simbolistes.

Altres obres, com els relleus amb Venus i amoretts o el *Bust femení*, així com el relleu amb cangurs, bé podien ser exercicis escolars (PJ 10 i 1). El *Nu femení d'esquena* ho és, ja que apareix publicat en les memòries de l'Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de

Barcelona d'aquell any.²⁹⁸ Són interessants els dos relleus que representen minaires, inspirats directament en l'obra de Constantin Meunier a partir de la imatge reproduïda en una postal de l'obra *Les pouddeleurs* de l'escultor belga, enviada pel seu amic Joan Pié des de París l'octubre del 1911 (PJ 4 i 5). Segurament Jou pogué veure la sala dedicada al belga, mort dos anys abans, en la V Exposició Internacional d'Art de Barcelona del 1907, en la qual es presentaren trenta-vuit obres que tant influïren altres joves escultors catalans, com Joan Carreras, els germans Lluçà, Miquel Oslé o Josep Cardona, entre els que temporalment feren protagonistes de les seves obres les figures d'obrers, camperols o pescadors, en gran part influenciats per l'èxit de les propostes de Meunier davant del naturalisme de les obres de Rodin. Els dos relleus de Jou són dues interpretacions de l'obra que li mostrava el seu amic Pié i que actualment es conserva al Musée d'Orsay de París.

Probablement l'obra més original d'aquest període de formació és la *Dansaire* (PJ 6), amb la qual Jou guanyà el primer premi de l'Associació Escolar Artística del 1913. La figura fou realitzada primerament en guix i és un model a escala més reduïda que el posterior, en fusta. És interessant destacar el relleu d'arabescs que decora la base del model original, encara influenciat per les decoracions de les escultures en forma de mènsula que Pau Gargallo féu per a la façana del Pavelló de l'Administració de l'Hospital de Sant Pau. La *Dansaire* de fusta (PJ 7), extreta de la meitat d'un tronc de noguera, forma que manté la seva base, és un exemple d'una dificultat tècnica apreciable. La disposició del cos serpentejant amb el braç esquerre estirat cap enrere i la cama dreta també estirada i flexionada, ambdós tallats a l'aire, són la demostració de la seva perícia en la talla de fusta. Diferent és el cas de la petita figura de soldat que hem inclòs en l'inventari de la seva obra completa malgrat que és un divertiment realitzat en algun moment d'esbarjo en el temps del servei militar.

La petita figura de guix traspasada a fusta és una interessant representació de la ballarina nord-americana Isadora Duncan (1872-1927). Duncan va ser la primera ballarina que va dansar descalça sobre els escenaris, vestida amb una túnica lleugera i recreant uns moviments inspirats en el que fou la dansa a la Grècia antiga. És ben coneguda la relació d'admiració de l'escultor Josep Clarà per la ballarina, a qui conegué personalment el novembre del 1912 i a qui dibuixà en múltiples ocasions. Tal com assenyala Mariàngela Vilallonga, el 19 de novembre d'aquell any l'escultor visità Isadora Duncan a casa seva acompanyat del pintor Maurice Denis i la ballarina dansà especialment per als dos artistes.²⁹⁹ Un mes després, Clarà inclogué disset dibuixos de la ballarina en la seva exposició al Faiança Català, la qual inaugurà el 19 de desembre d'aquell any.

298. *Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona. Curso 1911-1912*, Barcelona, Imprenta de J. Bartra, p. 15.

299. Mariàngela VILALLONGA (2001), «Clarà i la dansa», *Josep Clarà i els anys de París, 1900-1931. L'anima vibrant*, Fundació Caixa de Sabadell i Museu Comarcal de la Garrotxa, p. 39-46, esp. p. 40.

Molt probablement Pere Jou visità l'exposició i l'admiració dels dibuixos d'un dels escultors catalans més afamats del moment l'empenyé a crear aquesta figura.

El conjunt d'obres conservades de l'escultor anteriors a la seva intervenció a Maricel, que considerem la seva primera feina pròpiament professional, no és gaire extens. Recordem que en aquells anys de primera joventut l'escultor no disposava de taller propi, que dedicà quasi quatre anys a treballar sota les ordres de Pau Gargallo en l'ornamentació de l'Hospital de Sant Pau i que al llarg de dos d'aquests anys (1906 i 1910) combinà aquesta feina amb l'assistència a les classes de l'Ateneu de Gràcia i la Llotja. Per altra banda, l'ús de materials com el guix i el fang i el canvi de residència de la seva família a diferents pisos de Gràcia tampoc no degueren facilitar la conservació d'algunes de les escultures que realitzà en aquells anys.

3.2. El retrat

Al llarg de la seva trajectòria artística, Pere Jou excel·lí com a retratista. És important tenir en compte que, fora d'aquest gènere escultòric, Jou no disposà mai de model per a l'execució de les seves figures, creades a partir d'una idea preconcebuda, fruit de la seva imaginació. El seu coneixement del cos humà l'aportava la seva formació escolar i acadèmica, en la qual el dibuix del natural era una matèria obligatòria i molt valorada. Cal tenir present també que durant llargues temporades de la seva vida com a escultor seguí practicant el dibuix del cos humà a les aules del Cercle Artístic de Sant Lluç. Tanmateix, com ja hem vist, aquesta afició a la pràctica del dibuix del natural era tal que assistí a diverses sessions d'aquesta disciplina en la seva estada a París durant el mes de juliol de 1925. L'escultor que tallava o modelava sense model, realitzà al llarg de la seva vida nombrosos retrats en els quals no era la imaginació la que creava la forma, sinó que ho feia a partir d'un estricte dictat de la realitat.

Com hem vist, alguns d'aquests retrats són obres de joventut, com el del seu germà, però també el del seu pare, un retrat de cos sencer, de cap al 1913, modelat amb una clara voluntat de dignificació del personatge que l'acosta a un model pensat per convertir-se en escultura pública.

En l'obra de Pere Jou, el retrat esdevé un element transversal al llarg de gran part del seu treball. No es tracta únicament d'obres exemptes amb naturalesa pròpia, sinó que forma part de conjunts de naturalesa narrativa, com els capitells i frisos tallats a les façanes de Maricel o al Casino Prado Suburense, de Sitges, en els quals l'escultor fa protagonistes dels relleus personatges perfectament recognoscibles gràcies a la seva capacitat de reproducció de les fisonomies. En el cas d'aquests exemples, cal recalcar la dificultat de plasmar els trets dels rostres en els espais reduïts dels capitells o dels frisos. Aquest és el cas del retrat d'Utrillo com un home atrafegat, el de Charles Deering, el seu propi autoretrat els de personatges de la política i la cultura catalanes, com



(fig. 49). Per Jou. Capitell de Maricel amb el retrat de Miquel Utrillo. Cap a 1915-1916.

Enric Prat de la Riba, Francesc Cambó, Santiago Rusiñol, Àngel Guimerà, l'escultor Gustave Violet o la infermera Edith Clavell, o els de personatges anònims, així com els d'alguns treballadors del conjunt de Maricel, entre d'altres. En els frisos del Prado, Santiago Rusiñol, Enric Morera i diversos socis de la penya d'escacs o lectors de la biblioteca també hi són retratats perfectament, en un espai de menys de sis centímetres.

Pel que fa a la pràctica del retrat com a gènere escultòric, són freqüents les obres en les quals els protagonistes són membres de la seva família, com el magnífic retrat de la que llavors era la seva promesa, Antònia Andreu, tallat cap al 1919 en un tronc de fusta de cirerer i realitzat a partir d'una idea de concreció i síntesi formal (PJ 46). Aquesta obra la podem relacionar amb altres figures femenines de fusta creades en els anys de la seva primera residència a Sitges, on el sintetisme formal i expressiu vinculat a una estètica primitivista informaven les seves obres exemptes, amb les quals l'escultor, lligat llavors a la realització dels relleus de Maricel, es va donar a conèixer en diferents exposicions col·lectives.

Els retrats dels seus fills Vinyet (1927) i Carles (1930) (PJ 87 i 106) quan eren infants mostren una clara voluntat naturalista, modelat el primer i tallat el segon, sense el tamís de l'esquemmatització dels trets, mentre que el de David Jou (1929) i el del seu germà Jordi (1930) (PJ 99 i 105) en bronze i pedra, respectivament, acusen una certa estilització més propera a un llenguatge més propi de l'escultor. Aquesta diversitat formal és característica en els retrats modelats o esculpits per Pere Jou en altres ocasions, encara que podem veure que es tracta d'una característica comuna que emprà en funció de l'edat del retratat, ja que en els retrats d'infants de curta edat s'imposa el llenguatge naturalista, amb una voluntat de captació directa dels trets encara poc definits de l'infant, mentre que en d'altres dels mateixos protagonistes ja en una edat més avançada, o en el cas de joves i adults, l'escultor treballava seguint altres criteris. Això es pot veure en el segon

retrat de la seva filla Vinyet, realitzat cinc anys després o en els dos retrats de Consol Casanovas (un dels quals va ser adquirit per la Junta de Museus l'any 1933), o en el retrat d'Emili Cugat (adquirit també per la Junta tres anys després).

3.3. La figura femenina

En l'obra de Pere Jou es poden observar dues maneres de tractar la figura femenina. Ens referim, però, només a les concebudes de forma exempta, i deixem de banda les aplicades a l'arquitectura i les imatges religioses, creades a partir d'unes necessitats conceptuals i formals diferents: les primeres perquè havien de doblegar-se a les necessitats que els havien de permetre esdevenir imatges de culte i les segones perquè havien d'ajustar-se als requeriments espacials del marc arquitectònic. Ambdues són maneres d'interpretar la figura de la dona molt diferents, però en les quals l'escultor realitzà un treball pel qual ha estat recordat. Les primeres són les que anomenem

les padrines i les altres, els seus nus femenins tallats en pedra, són probablement un dels àmbits en què Jou excel·lí de forma especial.



(fig. 50). Pere Jou. Retrat de Vinyet Jou. 1933. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofia

3.3.1. *Les padrines i altres petites figures en terra cuita i fusta*

Entre els anys 1919 i 1925 l'escultor repetí cinc vegades un model de dona gran amb una certa economia de recursos formals i creant uns volums monolítics en els quals preval la visió frontal. Es tracta d'un model de representació molt similar a la coneguda obra de Manolo Hugué *La llobera* (1911-1912), però també similar a altres escultures de petit format del mateix escultor que a Ceret també modelà la *Noia rossellonesa* o *La cresta*, ambdues del 1911. Un altre model de Manolo de dona gran, amb mocador al cap i tractada amb la mateixa voluntat de senzillesa formal i volumètrica, és el retrat de *Madame*

Justafre, també creada a Ceret entre el 1919 i el 1920.³⁰⁰ La representació de personatges femenins d'extracció popular i edat avançada ja havia estat freqüent en l'obra de l'escultor rossellonès Gustave Violet (1873-1952), a qui molt probablement Jou conegué a través de Miquel Utrillo a Sitges. Malgrat tot, les figures de Violet, també resoltes amb una certa economia formal, estan més lligades a una estètica anterior a la dels trets primitivistes amb els quals Manolo resolgué les figures que probablement influïren les padrines de Pere Jou.

Pere Jou també tractà aquest gènere d'escultures tallant en fusta petites figures de dones més joves seguint el model anterior, basat en la verticalitat i els volums tancats. És el cas de la *Dona que va a missa* (1922) (PJ 55) o les dues dones que realitzà l'any 1925 i l'any 1930. Són novament personatges populars, en aquest cas dos models similars de dones amb un cistell o que van a buscar aigua. La seva senzillesa formal contrasta amb el detallisme dels seus acabats, aconseguit mitjançant un acurat treball de gúbia que crea diverses qualitats i textures superficials, bàsicament en la indumentària. Totes aquestes escultures estan acabades amb un encerat que fa desaparèixer l'aspecte mat de la fusta tallada i n'unifica la superfície. No cal dir que totes aquestes figures decoratives de fusta estan tallades en un sol bloc, la qual cosa demostra una vegada més la capacitat tècnica de Jou, com en el cas de la *Dona que va a missa*, que porta la seva pròpia cadira (PJ 54).



(fig. 51). Pere Jou. *Camí del cel*. Fusta de noguera, 1919. Col·lecció J.M Balasch, Sitges.

300. Montserrat BLANCH (1990), «Catàleg», a *Manolo Hugué*, Barcelona, Museu d'Art Modern, p. 82-84 i 104.

3.3.2. La dansa

Pere Jou realitzà tres escultures relacionades amb el món de la dansa. La primera, com ja hem vist, és una obra de joventut, ja que va ser tallada en fusta l'any 1912. Fou fosa en bronze l'any 1942 molt probablement per engrandir el nombre d'obres de la que fou la seva segona exposició individual a les Galeries Syra de Barcelona.

Set anys després d'aquella figura, influenciada molt probablement pels dibuixos de Josep Clarà, l'escultor tallà en una fusta poc comuna per a la pràctica escultòrica el grup *Les tres gràcies*. No vament, aquest és no solament un exemple de la perícia tècnica de l'escultor, sinó un dels pocs exemples en tota la seva obra en què les figures expressen moviment. Aquest conjunt, juntament amb les altres petites escultures de fusta i terracota realitzades aquell any, representen els primers exemples de figures exemptes en les quals la concepció del cos i dels rostres perfila per primera vegada el llenguatge que serà el popi de l'escultor, basat en una mena de creuament d'un cert classicisme i d'una clara voluntat arcaïtzant.

De fet, la mescla d'aquests dos conceptes és el que donà forma a la renovada tendència de la dansa encapçalada per Isadora Duncan, que, com ja hem vist, volia reproduir la dansa grega antiga primer, i per Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), que la revista *Picarol* batejava com la «ballarina noucentista».³⁰¹ A les pàgines d'*El Poble Català* del 26 de gener de 1912 es parlava ja de la importància de la dansa d'aquesta darrera i es deia que la Tórtola era «una dona que dansa mig nua, plena de modernitat, malgrat fer reviure els temps antics».³⁰² La figura d'aquesta ballarina, com la de la Duncan, era freqüent en les pàgines de la premsa catalana i les seves coreografies i transparents indumentàries fascinaven per la seva modernitat i



(fig. 52). Pere Jou. *Dansaire*. Col·lecció Vinyet Jou, Høng (Dinamarca).

301. «La Tórtola, ballarina Noucentista», *Picarol*, 10-2-1912, p. 5-7.

302. «Ecos», *El Poble Català*, 12-1-1912, p. 1.

transgressió. El mateix succeí amb Àurea de Sarrà (1889-1974) als anys vint, amb les representacions del que ella anomenava «cants plàstics», en els quals apareixia dalt de l'escenari amb vestits espectaculars interpretant amb gestos i moviments sincopats la història de dones llegendàries, com Salomé o Níobe.

La darrera figura de ballarina que modelà Pere Jou és de cap a 1941 i fou presentada a la seva exposició a les Galeries Syra. Es tracta d'una figura que se sosté sobre la punta dels dits d'un sol peu mentre fa un gir. La seva indumentària, especialment la faldilla, creada amb una tela que envolta uns cercles, atorga a la figura un aspecte modern i el moviment de braços i cames la converteix en l'exemple més dinàmic del conjunt d'escultures de Jou dedicades a la dansa.

3.3.3. *El nu*

Com assenyala Teresa Camps, existeix una certa unanimitat en l'art català des de les primeres dècades del segle xx en la formulació conceptual i formal de la figura femenina, malgrat les diverses interpretacions personals. Aquest model prenia la figura femenina com un arquetip i definia les seves condicions formals a partir de les idees de nuesa, joventut, proporció, sentit clàssic, ritme, harmonia, absència d'ornament i condicions físiques.³⁰³

Els nus femenins de Pere Jou són figures sense cap additiu, despullades d'accessoris i de tota anècdota o literatura. Són molt poques les que l'escultor batejà. En els catàlegs de les exposicions apareixen anomenades senzillament com a «Nu» o com a «Nu femení», fugint de tota voluntat anecdòtica o narrativa.

Deixant a part les figures realitzades en els seus anys de formació, Pere Jou esculpí en fusta o modelà quatre nus femenins l'any 1919, la qual cosa és comprensible en aquells moments en què la feina a Maricel absorbia la major part del seu temps. En aquestes quatre obres i en el grup de *Les tres gràcies* ja es pot apreciar clarament la seva voluntat de creació d'un llenguatge propi i s'hi poden observar influències d'alguns escultors europeus coetanis, com Joseph Bernard (1866-1931), Ernst Barlach (1870-1938), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) i, evidentment, Maillol.

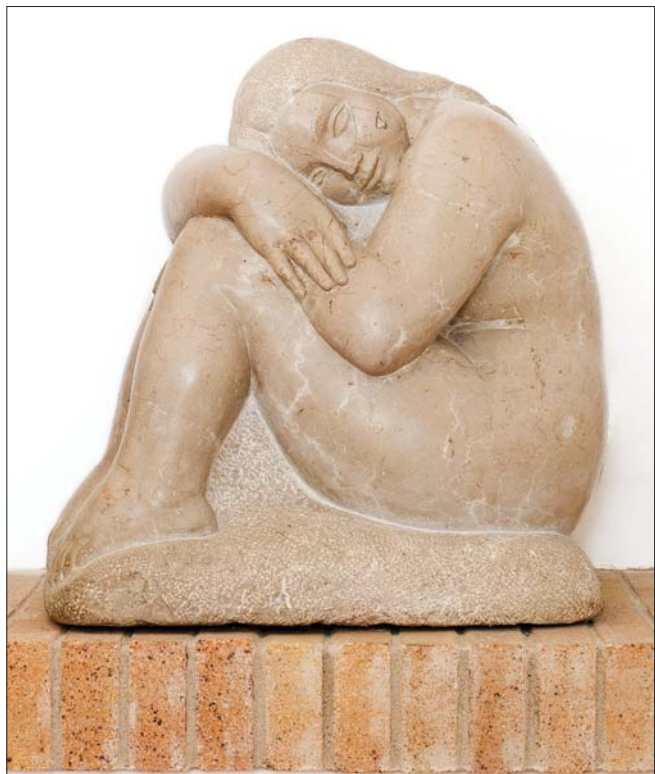
Els nus femenins de Pere Jou no estan relacionats amb les obres realitzades per altres escultors en el context de l'estatuària pública noucentista com a elements representatius de valors de civilitat, vinculats als ideals culturals i polítics del moviment. Els seus nus no remetent a cap símbol ni tenen cap voluntat narrativa perquè l'escultor no les dota de cap missatge històric o literari, perquè Jou considera la forma com una cosa immanent, una finalitat en si mateixa. Recordem, però,

303. Teresa CAMPS (2001), «Notes a l'entorn de la construcció d'un model», a *J. Viladomat escultor*, Barcelona, Fundació la Caixa, p. 73 i 57.

que l'any 1932 l'Ajuntament de Sitges adquirí un nu de l'escultor, una figura femenina nua, dreta i que porta una tela, una representació d'una dona sortint de l'aigua, i el consistori decidí atorgar-li el valor de representació del nou règim republicà. Òbviament, però, aquesta voluntat anagògica no estava present en el procés de creació de l'obra, realitzada vuit anys abans (PJ 76).

L'escultor tallà trenta-tres nus en pedra, en els quals s'aprecien clares diferències respecte als realitzats en fusta, a causa de les exigències del material i de la tècnica de la talla directa. Els volums sintètics de les anatomies, amb cames i colls gruixuts i arrodonits, rostres serens en els quals sovint es dibuixa un lleu somriure d'influència arcaica, ens parlen de les influències de l'obra de Maillol. La gran majoria són figures estàtiques i quan les elabora en forma vertical molt poques vegades demostren cap mena d'acció o de moviment. És curiós constatar que gairebé tots els nus que tallà representant la figura femenina dreta foren realitzats abans de la guerra civil. Des de finals dels anys vint, Jou elaborà un model de nu femení sovint tancat, replegat sobre si mateix. Aquest sintetisme i la tendència a la unió de les forces cap a un centre estan estretament lligats als recursos tècnics i a la matèria emprada. En tots els casos els nus de l'escultor remetent al bloc de pedra del qual han estat extrets. La seva alçada, la seva amplada i la seva fondària corresponen a les mides màximes del bloc, que una línia imaginària ens permetria dibuixar perfectament pocs centímetres més enllà de la forma excavada.

La relació entre forma i matèria podria ser, doncs, un dels elements definidors d'aquestes escultures, en les quals la



(figs. 53 i 54). Pere Jou, *Nu femení*. Cap a 1950. Col·lecció Jou, Sitges. 54. Pere Jou. *Noia ajaguda amb raïm*. 1953. Museu de Maricel, Sitges (dipòsit del Museu de Montserrat).

pràctica de la talla directa aporta també significatius trets formals. En aquest sentit, cal recalcar la normal frontalitat de les figures, que, si bé estan treballades per tots costats, solen tenir un únic punt de vista hegemònic. Aquesta frontalitat es deu a la manera que tenia l'escultor d'entrar en el bloc, buscant la forma de manera frontal i deixant les altres parts com a elements necessaris però subsidiaris d'aquella frontalitat.

Dins aquest grup d'obres és molt important l'acabat de les superfícies mitjançant un tractament diferenciat d'alguns elements que realcen les anatomies. D'aquesta manera, l'escultor deixa les carnacions brunyides i la lluisor resultant fa que les formes destaquin sobre unes bases sòlides, massisses, amb un acabat que remet a l'origen geològic del bloc. Normalment els cabells apareixen com un casquet finament buixardat, emprant la mateixa tècnica que empraven Fidel Aguilar i Enric Casanovas en alguns dels seus caps.

Els nus de pedra solen estar representats sense cap element afegit que modifiqui o distregui la visió de la pròpia forma femenina. En alguns casos l'escultor utilitza un gotim de raïm que ajuda a recalcar la relació de la figura amb la terra i en un únic cas presenta una figura amb un instrument musical. Cal assenyalar la pràctica inexistència de la representació de la maternitat en la seva obra. Únicament en coneixem un cas: una figura de guix d'una dona dreta que porta el seu fill sobre les espatlles, obra que presentà a l'exposició de l'Associació d'Escultors del 1928 i que no transferí mai a la pedra o el bronze.

Els nus femenins realitzats en bronze presenten unes característiques força diferenciades pel fet de ser el resultat d'un procés de modelatge en el qual les constriccions de la talla directa no existeixen. Bastants d'aquests nus són anecdòtics o il·lustratius d'una acció o d'un moment concret. Ens referim a figures com *La garba*, en la qual la figura inclinada fa l'acte de segar el blat, o a la figura agenollada, de l'any 1939, que amb els braços aixecats implora la fi de la guerra. Són figures més estilitzades que les anteriors, en les quals les possibilitats de la tècnica permeten a l'escultor una major llibertat en la disposició de les extremitats, però que se segueixen resolent amb una gran economia de trets diferencials en els rostres.

3.4. L'escultura aplicada a l'arquitectura

3.4.1. Frisos i capitells

3.4.1.1. MARICEL

A diferència de molts escultors de la seva generació, Pere Jou treballà sovint l'escultura aplicada a l'arquitectura. L'escultura decorativa havia tingut un paper fonamental en l'arquitectura modernista, per part d'escultors com Josep Llimona, Eusebi Arnau o Miquel Blay, per esmentar els tres

més importants, encara que l'estol d'escultors fou molt ampli.³⁰⁴ La fi de la prevalença de la idea que l'arquitectura havia de ser un compendi de totes les arts, així com l'esgotament del model simbolista i naturalista de l'escultura modernista, feren canviar el sentit de la presència de l'ornamentació escultòrica a les façanes de l'arquitectura realitzada pels arquitectes a l'època del Noucentisme. Malgrat la progressiva aparició de noves propostes formals en l'art català de principis de segle, que acabaren desplaçant els models modernistes, fou a la primera dècada del segle xx quan es realitzaren els més importants conjunts d'escultura modernista aplicada a l'arquitectura.

En el moment en què algunes de les realitzacions més tardanes de l'escultura aplicada modernista, com el fris de la Casa de la Lactància de Barcelona, d'Eusebi Arnau (1912), o la finalització de les escultures de l'Hospital de Sant Pau (1916), en les quals treballà Jou fins al 1910, feia poc que s'havien acabat o encara estaven en procés de finalització, l'escultor inicià, l'any 1915, la talla dels capitells del conjunt de Maricel. Aquest treball, que l'ocupà de forma més o menys continuada fins a mitjan 1920, el realitzà amb un llenguatge nou i una iconografia allunyada de l'univers modernista, protagonitzat per ornamentacions vegetals, dones nimfes, guerrers, personatges llegendaris o imatges de sant Jordi, entre d'altres.

Podríem considerar Pere Jou el més rellevant continuador de la tradició anterior de l'escultura catalana aplicada a l'arquitectura, que visqué el seu gran moment des de finals del segle XIX fins a mitjan segona dècada del segle XX. L'escultor destacà, com ho havia fet anys abans Eusebi Arnau, en la destresa de convertir elements arquitectònics com capitells, frisos o llindes, en espais narratius, on els volums i les formes sovint feien desaparèixer la seva naturalesa arquitectònica per esdevenir pròpiament escultures. Jou adoptà el model formal d'actuació en els capitells figuratius de diferents obres d'edificis projectats per Puig i Cadafalch, com la Casa Coll i Regàs, de Mataró, del 1898, la Casa Garí, d'Argentona, de l'any següent, la Casa Amatller, del 1898-1899, o la Casa Lleó i Morera, de Barcelona, del 1904-1905, entre d'altres, on les formes s'adaptaven magistralment a l'espai comprimit d'aquest element arquitectònic.³⁰⁵

El que fou el seu primer gran encàrrec professional, les escultures per a Maricel, i que li atorgà un ampli reconeixement al llarg de tota la seva vida, constitueix el més gran conjunt d'escultura aplicada a l'arquitectura a casa nostra després del Modernisme.

El treball va ser realitzat mitjançant l'exercici de la talla directa, la qual cosa en molts casos esdevingué una petita proesa. Ens referim als capitells i les decoracions de les llindes de les finestres de les façanes del conjunt del carrer de Fonollar, ja que quan l'escultor arribà a Sitges aquests

304. Maria Isabel MARÍN (2002), «L'escultura aplicada a l'arquitectura», a Francesc FONTBONA (dir.), *El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, L'Isard, p. 221-238.

305. Vegeu Maria Isabel MARÍN (1933), *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona, catàleg. núm. 81, 115, 140 i 166.

elements ja formaven part de la façana i els va haver de tallar *in situ*, sense cap possibilitat d'errada, ja que l'extracció dels capitells per tornar a començar la seva talla hauria comportat una important intervenció arquitectònica. Cal recordar també les reduïdes mides d'aquests elements de la façana de Maricel, que oscil·len entre 24 i 34 cm d'alçada i entre 30 i 44 cm de llargada. Altres elements, com els capitells de l'entrada al Saló d'Or o les gàrgoles, els va treballar de forma exempta, abans de ser aplicats a l'edifici.

Jou arribà a Sitges amb l'experiència adquirida com a aprenent a l'Hospital de Sant Pau, on Eusebi Arnau estava acabant de desenvolupar el seu darrer gran conjunt d'escultura aplicada i on treballà sota la direcció de Gargallo anys abans. No podem oblidar la seva estada discontinua al taller de Carles Capdevila, amic, excompany de Llotja i propietari del taller d'«Escultura y Arquitectura en Mármoles», tal com apareix en el paper timbrat de les seves factures, taller situat al número 53 del carrer de la Plateria de Barcelona. Capdevila era, almenys des del 1912, un dels proveïdors de les obres de Maricel dirigides per Utrillo des del 1910, segons el que es troba en el llibre de comptes de Maricel conservat a l'Arxiu Utrillo de Sitges, on consten diversos pagaments pel proveïment de pedra i treballs de talla, entre els quals probablement hi havia els capitells que poc després treballà Jou.³⁰⁶

El conjunt de capitells de Maricel presenta un complex món narratiu mitjançant la il·lustració de diferents temes de caràcter al·legòric, literari o històric, en els quals sembla clar que l'escultor obtingué de Miquel Utrillo una gran llibertat per escollir-los. El breu text biogràfic, mecanografiat i sense datar, conservat a l'Arxiu Jou i escrit o dictat per la seva vídua, explica que, en arribar l'escultor a la vila, el director de l'obra estava molt ocupat fent diverses feines que no li permetien ser diàriament a peu d'obra. Recordem que en aquell moment Utrillo dirigia l'àrea artística de l'*Enciclopèdia Espasa*, però també estava vinculat a la promoció artística juntament amb el galerista Santiago Segura, propietari del Faiança Català, a més d'altres diverses ocupacions que tenia, sempre relacionades amb el mercat i la crítica.³⁰⁷

Antònia Andreu recordà algunes anècdotes al voltant de la creació dels capitells que creiem que és interessant recollir, per la informació de primera mà que representen i perquè ens ajudaran a dibuixar la personalitat de l'escultor. Explica la seva vídua que, en un moment avançat de l'execució dels capitells del carrer, un home que n'havia vist alguns de finalitzats i que en tenia un bon concepte, en veure l'escultor enfilat a la bastida i treballant abillat amb guardapols, se li acostà i li comentà que ell creia que aquells capitells els havia fet un artista, a la qual cosa Jou respongué:

306. Arxiu Miquel Utrillo, Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges (S/N).

307. Vegeu Ignasi DOMÈNECH (2014), «Miquel Utrillo i el mercat de l'art i el col·leccionisme», a *Mercat de l'Art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, «Memoria Atrium», núm. 17, p. 111-152.

«No, no, ja veu que no». En relació amb el dictat dels temes que s'havien d'executar, la seva vídua explica també que les primeres setmanes després de la seva arribada a Sitges, el 15 de maig, l'escultor restava a l'espera de les ordres d'Utrillo, a la qual cosa aquest responia «Ja et pensaré un tema», fins que, passats els dies, li digué: «No tinc temps de pensar-hi, fes el que vulguis».

En els àmbits compositiu i formal, cal recalcar la virtuositat en l'execució de les figures, moltes de les quals són retrats perfectament recognoscibles de personatges vius, executats en un espai reduït destinat als rostres però que no li impossibilitava reproduir perfectament els trets de la seva fisonomia. La narració es desenvolupa sempre d'una manera intel·ligent, aprofitant perfectament les diferents mides dels capitells, amb el ritme que marquen els personatges captats amb una multitud de punts de vista diferents: de cara, de tres quarts, d'esquena, ajaguts o situats en diferents plans de profunditat; tot, com ja hem dit, executat amb unes fortes restriccions espacials. Cal destacar també la precisió del detall en la indumentària i en el tractament de les diverses superfícies, com ara les pells dels animals o els elements vegetals.

Quan s'analitza el treball de Pere Jou a Maricel queda clar que aquell jove de vint-i-tres anys arribà a Sitges amb un clar coneixement de les possibilitats plàstiques i compositives d'un model tan complex espacialment per a un escultor com és el capitell. Al nostre entendre, en Jou aquest coneixement havia de venir en gran part de la llarga observació dels capitells de la Seu Vella de Lleida, que havia pogut contemplar al llarg de moltes hores durant la seva estada a la ciutat fent el servei militar, que aleshores acabava de complir. Recordem novament aquí els comentaris d'Utrillo mateix respecte a aquesta qüestió quan el va conèixer fent de soldat en aquella ciutat. La influència d'aquells capitells medievals es va poder veure l'any 1927 en la realització de l'ornamentació del panteó Bassacs, a Berga (PJ 181).

Pere Jou començà a esculpir els capitells de la façana de l'edifici de Maricel de Mar en el punt en què la façana s'obre al Racó de la Calma, amb els capitells que representen l'Abundància o la Gola i l'Escassetat o la Gana. Novament, les notes d'Antònia Andreu ens aporten dues anècdotes sobre aquestes obres. L'home gras que menja amb fruïció una pota de pollastre, situat en el vèrtex del capitell, entre un porc gras i una bota, tot sota unes fulles de vinya i gotims, és el retrat de l'electricista vilanoví Urgellés, qui dirigia la instal·lació elèctrica de les obres de Maricel. Segons Antònia Andreu, Urgellés se sentia observat per l'escultor cada dia mentre dinava amb els diferents operaris de l'obra i va preguntar a Utrillo el motiu d'aquesta fixació, a la qual cosa Utrillo respongué que Jou l'estava prenent com a model per a la figura de la Gola. Urgellés anà a trobar l'escultor amb un dels seus ajudants, un tal Cirera, un home prim i sec que oferí com a model per realitzar el capitell de la Fam, cosa que Jou acceptà. L'escultor el representà assegut, amb cara d'abatiment i agafant amb la mà dreta una penca de bacallà, al costat d'un gos famolenc que ensuma el bacallà. Segons la vídua de l'escultor, Utrillo comentà estranyat la manca de simetria



(fig. 55). Pere Jou. *La Gola*. Capitell de l'edifici de Maricel de Mar. 1915-1916

en la composició, ja que el perfil del porc mirava cap a l'esquerra, donant l'esquena a l'home gras, mentre que el gos mirava cap a la dreta, a la qual cosa l'escultor respongué que el gos tenia gana i per això s'havia girat cap al costat de l'home gras.

En direcció sud, la següent finestra presenta novament un tema al·legòric: la representació de la Diligència o de l'Home Actiu i la de la Mandra. El capitell esquerre mostra un atrafegat Utrillo en plena corredissa, moviment representat amb quatre cames i quatre braços en els quals porta una cartera, una massa i un llibre, mentre amb el darrer fa el gest de cobrir-se el cap amb un barret. Aquest és el primer exemple de captació de la realitat o el present en un capitell, ja que representa les diverses ocupacions del director de Maricel amb els elements que sosté a les mans: la feina intel·lectual és representada per la cartera que imaginem plena de papers, les obres de Maricel són representades per la massa, i el llibre podria ser un volum de l'*Enciclopèdia Espasa* o bé qualsevol dels que Utrillo havia escrit. La idea de moviment, de velocitat, és reforçada per la imatge d'un animal tan ràpid com un cérvol. La figura prima d'Utrillo contrasta amb la del personatge que representa la mandra, amb una anatomia grassa, que està dormint i mostra unes grans mans sobre la panxa, al costat d'una tortuga, l'animal que representa per antonomàsia la lentitud.

El següent grup de dos capitells representa la Vida i la Mort, o l'Alegria i la Tristesa. El primer capitell mostra una sardana amb uns personatges d'esquena i en alt relleu, que contrasta amb la representació d'un enterrament, on les figures, també en alt relleu, mostren perfectament el sentiment de tristesa i abatiment amb les seues cossos corbats.

A la façana del davant, novament començant per la finestra més propera al Racó de la Calma, Jou hi representa un tema d'actualitat: els constructors de Maricel. Al capitell de l'esquerra, Mi-

quel Utrillo mostra els plànols a Charles Deering mentre aguanta un compàs. El nord-americà, assegut al costat d'un sac ple de monedes, en compta algunes mentre escolta les explicacions del projectista. A la vessant interior, uns operaris treballen en la col·locació d'un capitell. És curiosa la representació del propietari de Maricel com un home preocupat pels diners mentre la construcció avança (lamentablement no tenim cap notícia del seu judici sobre aquesta representació). Al capitell dret veiem els diferents protagonistes de la construcció actius en diferents moments de la seva feina, en una representació plena de ritme que es desenvolupa amb els personatges en distintes posicions, talment com si fos una instantània: un paleta amb la gavella pastant ciment, un altre amb un maó a la mà que treballa en una paret i la representació del Jou mateix treballant en un capitell. Sobre la finestra, a la llinda, s'observen els símbols dels constructors: un escaire i un compàs.

A la finestra següent s'inicia el cicle de les faules d'Iriarte, Samaniego i La Fontaine, plenes d'humor, crítica i sarcasme. La primera és la faula de l'ós, la mona i el porc, en la qual l'ós mostra les seves habilitats de ballarí, mentre que la mona el mira amb un cert menyspreu i el porc el mira amb atenció, element que és recalcat pel fet de representar-lo amb ulleres. Iriarte posa en boca de l'ós la reflexió següent:

Cuando me dasaprobaba
la mona, llegué a dudar;
más ya que el cerdo me alaba
muy mal debo de bailar.³⁰⁸

A continuació hi ha una faula de La Fontaine traduïda per Iriarte: *L'ós i el devot dels jardins*. En la traducció catalana de la faula que féu Xavier Benguerel llegim:

Quan torna de caçar, l'ós a l'acte es prepara
Per complir amb el quefer que li és més grat:
Foragitar el moscam, foragitar de la cara
del seu amic, quan dorm, el paràsit alat
Engrapa un roc enorme i el rebat furient:
Mata la mosca, sí, però l'home al darrera.
Un amic toix i inculte és un perill latent:
Més val un enemic intel·ligent.³⁰⁹

308. Els textos de les faules han estat extrets de *Fábulas completas de Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego*, Madrid, Librería Bergua, 1934, 2 vol.

309. Xavier BENGUEREL (1995), *7 faules de La Fontaine*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, p. 12.



(fig. 56). Pere Jou. *L'ós i el devot dels jardins*. Capítell de la façana del Palau de Maricel, 1917-1920.

A l'extrem interior del capitell apareix un home que es posa de peus en una galleda. La clara significació que té el modisme ens fa pensar en una interpretació més o menys lliure del retrat que Pau Gargallo féu de Picasso l'any 1913 (MNAC 011012). Molt probablement la representació podria ser una mena de crítica a la pintura que Picasso feia en aquell moment. A la llinda novament veiem la representació d'un modisme: una mà que agafa una ravenera per les fulles. És interessant la representació de Picasso en aquest marc, en el qual els modismes «ficar els peus a la galleda» i «agafar el rave per les fulles» demostren una certa crítica al pintor. Probablement aquesta representació humorística està relacionada amb la visió d'Utrillo, i potser també la de Jou, sobre l'obra de Picasso dins l'òrbita del cubisme. Cal recordar que Utrillo, bon amic i protector de Picasso a l'època dels Quatre Gats, fou el primer que va organitzar una exposició individual del pintor a la cerveseria el febrer del 1900.³¹⁰ I el juliol d'aquell any li organitzà una segona exposició en la qual el pintor exposà quatre obres relacionades amb la tauromàquia. Al llarg d'aquest període Picasso dissenyà un menú del restaurant, amb una contracoberta que mostrava un dibuix de de Pere Romeu fet per Ramon Casas, una postal de propaganda de la cerveseria i les participacions del casament del mateix Romeu. Segons Cristina Mendoza, qui atorgava aquest protagonisme a Picasso era el seu mentor, Miquel Utrillo.³¹¹

Utrillo també fou l'impulsor de l'exposició conjunta de Casas i Picasso a la Sala Parés el juny del 1901. Amb motiu d'aquesta mostra, Utrillo dedicà un amable article de lloança al jove pintor a les pàgines de la revista *Pèl & Ploma*, il·lustrat amb el retrat que li féu Casas a París i amb cinc dibuixos el malagueny.³¹² Darrere del pseudònim *Pincell*, Utrillo explicava que Picasso ja havia

310. Francesc FONTBONA, «Picasso. Aspectes desconeguts de la seva joventut», *Serra d'Or*, juliol-agost 1981, p. 262-263.

311. Cristina MENDOZA (1995), «Casas i Picasso», a M. Teresa OCAÑA (dir.), *Picasso i els Quatre Gats*, Barcelona, Museu Picasso, p. 21-31.

312. PINCELL (pseudònim de Miquel Utrillo), «Pablo R. Picasso», *Pel & Ploma*, núm. 77 (1-6-1901), p. 15-18.

venut algunes obres en la primera exposició als Quatre Gats, adquisicions que entenia plenament justificades pels qui buscaven obres de joves talents amb projecció.

Les obres de Picasso no varen tornar a ser exposades a Barcelona fins al mes de febrer de l'any 1912, quan les Galeries Dalmau organitzaren una mostra d'obres del pintor de l'Època Blava. Mesos després, la mateixa galeria va presentar la mostra Exposició d'Art Cubista, una col·lectiva en la qual Picasso no hi era present i que fou la primera exposició cubista organitzada fora de París.³¹³ Utrillo va escriure en aquella ocasió una crítica furibunda contra la mostra, en la qual deixava clara la seva posició contra aquell moviment iniciat per Picasso, que el crític entenia com una simple vel·leïtat artística.³¹⁴

Utrillo seguí mantenint la relació d'amistat amb Picasso al llarg dels anys. Des de la marxa definitiva d'aquest a París l'any 1904, el retrobà en les seves estades a Barcelona l'any 1906 i l'any 1917, quan Picasso romangué a la ciutat del juny al setembre amb motiu de l'actuació dels ballets russos i per presentar la seva parella Olga Kokhlova a la seva família. Això no vol dir que Utrillo pensés que el rumb que havia emprès la seva obra des del 1907 no significués agafar el rave per les fulles: una posada de peus a la galleda.

La següent parella de capitells ens parla de la vanitat a través de la representació d'una faula de La Fontaine, la de l'ase que porta unes relíquies, també traduïda al castellà, en aquest cas per Samaniego. A la llinda, la cua d'un paó rebla la idea de la representació. Al capitell, un ase amb el cap aixecat i una manera de caminar emfàtica, carregat de tresors, passa davant un grup de tres personatges distribuïts en dos plans que es treuen el barret, s'agenollen i saluden l'animal. La traducció de Samaniego de la faula diu:

Yo infiero
De vuestra vanidad vuestra locura
El reverente culto que procura
Tributa cada cual este momento
No es dirigido a Vos, señor jumento,
que sólo va en honor, aunque lo sientas,
de la sagrada carga que sustentas.
Samaniego afegeix: «Cuando un hombre sin merito estuviere en elevado empleo o gran riqueza y se ensoberbeciere porque todos le bajan la cabeza».

El capitell de l'esquerra mostra la coneguda faula clàssica del corb i la guineu, i també la de la guineu i la vinya, adaptades al francès per La Fontaine i traduïdes al castellà també per Samaniego. En la primera, el corb, adulat per la guineu, canta i quan obre la boca deixa caure el tros

313. Sobre l'exposició, vegeu Mercè VIDAL (1996), *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau. 1912*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.

314. Miquel UTRILLO (1912), «Ataque de Barcelona por los cubistas», *La Publicidad*, 21 d'abril de 1912, p. 5.

de formatge que du a la boca i cau dins de la de la guineu. A la segona, la guineu contempla una parra carregada de raïm i quan veu que no pot arribar-hi s'autoenganya pensant que el raïm encara és verd.

De la alta vid la fruta que pendía.
 Con mil ansias y congojas
 No alcanzó a las uvas con la garra
 Al mostrar a sus dientes la alta parra
 Negros racimos entre verdes hojas.
 Miró, saltó y anduvo en probaduras;
 Pero vió el imposible ya de fijo.
 Entonces fue cuando la zorra dijo:
 «No las quiero comer. No están maduras».

A continuació, dos capitells flanquegen una porta de la façana del Palau de Maricel en els quals Pere Jou representà la faula d'Iriarte *La mona y el titiritero*. L'animal, assegut sobre una taula, centra la composició en el vèrtex del capitell mentre presenta als seus amics el que ha après del seu amo, el funcionament de la llanterna màgica, davant la sorpresa dels convidats, i aquests:

Se confundían sospechando
 Que aquello era burlarse de la gente
 [...] entró maese Pedro de repente,
 E informado del lance, entre severo
 Y risueño, le dijo: «Majadero,
 ¿De qué sirve tu charla sempiterna
 Si tienes apagada la linterna?»

A la dreta, el capitell presenta la faula d'Isop *La guineu i el bust*, adaptada per La Fontaine i per Samaniego, que fa una crítica a l'autoritat sense intel·ligència:

Dijo el zorro al busto
 Después de olerlo
 «Tu cabeza es hermosa
 Pero sin seso».
 Como este hay muchos que,
 aunque parecen hombres,
 Solo son bustos.

La darrera finestra que presenta una faula és la següent, sempre en direcció al baluard de Miquel Utrillo. Es tracta de la faula d'Iriarte *Los huevos y el prudente anciano*. La primera faula és una crítica als que sempre pensen que són els innovadors d'idees o fets que temps abans ja han fet o dut a terme altres. La faula explica que en una remota illa filipina on no hi havia gallines, un viatger va portar-n'hi i temps després, amb la producció ascendent d'ous, es van anar inventant

diferents maneres de cuinar-los, de tal manera que tots els habitants es creien els inventors i creien que les seves receptes eren les millors.

Mas un prudente anciano
Les dijo un dia: presumís en vano
De esas composiciones peregrinas,
gracias al que trajo las gallinas.

Iriarte fa aquesta reflexió final: «No hay quien quiere pasar por autor original cuando no hace más que repetir, con cierta diferencia, lo que muchos otros han dicho». En el capitell del costat apareix el vell sensat estirant les orelles al darrer vanitós, que creu que és el millor i el més original.

Seguint la façana del Palau de Maricel fins al final del carrer de Fonollar, quan la façana s'obre al baluard de Miquel Utrillo, Jou abandona el tema de les faules i comença a tractar temes socials o d'actualitat política. Així, a l'arc de la porta de l'estret carrer conegut popularment com «el corraló» i que Miquel Utrillo batejà irònicament com la «Quinta Avenida», dos capitells ens parlen de la covardia i del coratge, la primera amb la representació d'un home espantat per una inofensiva llebre i el segon representat pel patiment de les classes populars i els seus problemes econòmics. L'escultor tallà la família d'un guardaagulles amb la dona embarassada i les figures de nou fills més, representats molt detalladament i de nou amb un gran sentit del ritme compositiu.

Desconeixem si els temes de les faules foren o no escollits per l'escultor, però sí que recordem el breu text dictat per la vídua de l'escultor, en el qual es dona a entendre que Miquel Utrillo únicament proposà a l'escultor el tema de la primera al·legoria esculpida. Així, doncs, podria ser que fos Pere Jou qui hagués triat els temes de les faules per desenvolupar el programa decoratiu dels capitells del carrer de Fonollar. Sigui com vulgui, aquests aporten al natural efecte ornamental una important càrrega social i política a través del suposat llenguatge innocu de les faules, en les quals es reflexiona sobre la condició humana amb fortes dosis d'ironia no exemptes de crítica.

A la façana del Palau de Maricel que dona sobre el baluard, dues finestres presenten personatges eminents de la política catalana i dos personatges relacionats amb la Gran Guerra, i una tercera presenta un tema mitològic. La primera és una mena de resum de la història política recent de Catalunya, mitjançant la distribució dels seus personatges en dos grups en sengles capitells: a l'esquerra hi ha els sembradors, que són Pi i Margall, el doctor Robert i Àngel Guimerà, entre d'altres pioners del catalanisme; i a la dreta hi ha els segadors, que són Cambó, Prat de la Riba i Puig i Cadafalch, homes destacats de la política catalana en el moment de la realització de l'obra. El finestral del mig presenta la figura de sant Jordi lluitant amb el drac i Perseu alliberant Andròmeda, probablement realitzats com a metàfora dels mals que encerclaven la quotidianitat d'aquell període d'inestabilitat, amb la Primera Guerra Mundial en curs i diversos fets polítics i socials que sacsejaven el país, com la vaga de La Canadenca, el pistolerisme o altres desordres de

la política estatal. Finalment, la darrera finestra mostra dos personatges vinculats a la guerra europea: la infermera Edith Clavell i l'escultor rossellonès Gustave Violet. La primera protagonitzà un fet que sacsejà l'opinió pública, ja que el seu dissortat final tingué un gran ressò mediàtic: com a responsable d'un grup de presos anglesos malalts o ferits i arrestats a l'hospital de Brussel·les on treballava, organitzà la seva fuga i fou afusellada posteriorment per l'exèrcit alemany. El cas de Violet, que, com hem vist, mantingué una estreta relació amb Utrillo i realitzà els medallons de terracota que decoraven el pont que unia sobre el carrer els dos edificis de Maricel (medallons actualment no conservats), és probable que Pere Jou el conegués en una de les visites a Sitges per veure Rusiñol. L'escultor fou mobilitzat i donat per desaparegut durant unes setmanes, malgrat que no morí en el conflicte.

El conjunt de capitells de les dues façanes del Palau de Maricel que donen al carrer de Fonollar es troben en un avançat estat de descomposició. Els de les finestres del Baluard de Miquel Utrillo, situats directament davant del mar, van ser substituïts per còpies l'any 1995, ja que havien perdut tot el relleu i les figures estaven quasi perdudes. Malgrat la bona intenció d'aquesta acció, els capitells actuals estan totalment allunyats de la gràcia que l'escultor hi sabé imprimir. Són freds, esquemàtics i totalment mancats de les característiques formals dels originals. L'any 2012 el Consorci del Patrimoni de Sitges va demanar al MNAC un estudi per conèixer les causes i les possibles solucions de l'erosió que pateixen els capitells del carrer de Fonollar. Els tècnics del taller de restauració de pedra presentaren un estudi on provaven que l'erosió és deguda al vent que bufa contínuament al carrer, per la seva forma de tub i que arrossega les sals marines que desfan la pedra, un gres calcari. La conclusió fou que l'única solució per salvaguardar els capitells era extreure'ls i substituir-los per còpies, i van assegurar que les tècniques actuals permetrien realitzar uns duplicats més propers als originals que els realitzats l'any 1995.

Altres capitells foren projectats per a la façana de l'edifici conegut com El Sarcòfag, just davant del Cau Ferrat darrera construcció que Utrillo projectà per al conjunt del Palau de Maricel per poder-hi presentar el conjunt de divuit tapissos flamencs que adquirí l'any 1915 a Mallorca. Més senzills i de mida més petita, mostren altres al·legories, com ara la del Plaer, simbolitzat per la música en la figura d'una noia que toca la mandolina, i la de la Renúncia, representada per un asceta, i dues obres de Misericòrdia: vestir el despullat i donat beguda a l'assedegat. Quatre obres menors són els quatre lleons que aixequen el sarcòfag romà trobat a l'hort de l'ermita del Vinyet, de Sitges, i que dona nom a la construcció.

Dins l'edifici del Palau, a la caixa de l'escala que mena al primer pis, la porta del primer replà presenta dos capitells: l'un conté imatges de la Guerra, representada per guerrers i les imatges d'un rei i un bisbe, i l'altre conté imatges de la Pau, representada per una escena pastoral. Al final de l'escala, a la porta, dos capitells presenten els caps de sant Joan Baptista i Salomé.

Finalment, al claustre del Palau hi ha dos capitells de factura força diferent de la resta per la seva estructura piriforme i que són una mena d'homenatge al continent d'origen del comitent: Amèrica. En un capitell hi ha les imatges dels colonitzadors i a l'altre hi ha el present fructífer del continent, amb la imatge de Deering entre unes rodes dentades que representen la indústria, un avió i una imatge d'un sant que probablement fa referència a la seva col·lecció artística. Curiosament, aquests dos capitells, que estan presentats sobre una columna i dels quals arrenca un arc, estan treballats per les quatre cares, malgrat que la decoració de la interior, quasi totalment aplacada a la paret, no es pot veure. En ambdós casos s'hi representa un vaixell en baix relleu.

Una mirada al conjunt de capitells del Palau de Maricel ens mostra una mena de manca de voluntat narrativa i formal unitària. Creiem que el motiu d'aquest fet no és el temps transcorregut entre l'inici dels treballs i la seva fi, uns quatre anys en els quals hi podria haver hagut una evolució en el llenguatge. Això potser es pot aplicar als capitells del carrer, si es comparen amb els de l'interior del Palau, més tardans, però si analitzem amb cura el desenvolupament del conjunt del carrer de Fonollar, amb els capitells realitzats en un lapse més curt, podem pensar que aquesta diversitat de temes i formes narratives pot ser deguda a una voluntat de versemblança, d'autenticitat. El conjunt arquitectònic del Palau de Maricel és una obra bastida entre els anys 1910 i 1918 amb la clara voluntat d'Utrillo de crear —o, més ben dit, recrear— un conjunt versemblant mitjançant la suma d'elements antics com finestres, portes o elements de ferro, inserits en uns volums clarament historicistes. Pere Jou, que coneixia perfectament el magnífic edifici que és la Seu Vella de Lleida, podia entendre que la seva participació en els edificis havia d'estar mancada d'una freda unitat formal, com ho estaven aquell antic edifici i tants d'altres de medievals construïts per la superposició d'estils, summa dels períodes que els van veure iniciar-se i acabar-se. Els capitells de la Seu Vella de Lleida són romànics i gòtics, realitzats per diversos tallers i diverses mans, que atorguen al conjunt una perspectiva històrica, real.

A la façana del Palau de Maricel que dóna al Baluard de Miquel Utrillo, Pere Jou situà tres gàrgoles que ens remetent clarament a les que podem veure en edificis gòtics. En les escultures que servien de desaigües Jou se centrà clarament a donar forma als tres personatges amb cares somrients i amb elements o actituds relacionades amb l'aigua: una figura abraçada amb un peix, una altre amb un gerro i la darrera en actitud de beure.

3.4.1.2. ELS FRISOS DEL CASINO PRADO SUBURENSE

Els frisos del Prado foren encarregats a Jou per Josep Planes i Robert, llavors president de l'entitat, just quan l'escultor donà per finalitzada la seva feina al Palau de Maricel. Jou hi esculpí dife-



(fig 57). Pere Jou. *La música i el teatre*. Fris de la façana del Casino Prado Suburense. 1920.

rents temes relacionats amb la història i la naturalesa social i associativa del Prado.³¹⁵ Recordem que la façana i l'interior del teatre estan decorats amb esgrafiats i pintures d'Agustí Ferrer Pino (realitzades entre els anys 1921 i 1930), que fan de l'edifici del Prado, juntament amb els frisos de Pere Jou, un interessant catàleg artístic obert, representatiu d'un temps concret en el qual la vila tingué un paper important dins la cultura catalana.

Els frisos es realitzaren en dues campanyes separades en el temps. La primera fase, la de l'esquerra de la porta, és del 1920, així com el primer conjunt situat a la dreta d'aquesta; la resta estan tallats l'any 1963, quan l'escultor ja s'havia jubilat com a professor de modelatge de l'Escola Massana de Barcelona i rebé novament l'encàrrec de finalitzar el projecte per part de Magí Carbonell, llavors president del Prado. Desgraciadament, aquesta darrera fase restà inacabada perquè empitjorà la malaltia que dugué Jou a la mort l'abril de l'any següent. És interessant també constatar que les pedres són diferents: els frisos del 1920 estan tallats sobre pedra de Montjuïc i la resta, sobre una pedra calcària més fosca i més dura (menys en el cas de les caramelles). La diferència de material sembla que comportà també una manera diferent de treballar les superfícies, que en els relleus del 1920 estan acabades amb una textura buixardada.

En el conjunt de l'esquerra de la porta Jou hi plasmà l'orquestra dirigida per Enric Morera en la representació de l'òpera *La fada* que es féu en el mateix teatre del Prado l'any 1897, amb llibret de Jaume Massó i Torrents i música del mateix Morera. Fris És interessant observar l'esforç de

315. Ignasi DOMÈNECH, «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou», a *La Peça del Mes* (Consorci del Patrimoni de Sitges), abril 2014.

Jou per copsar els trets del rostre del músic, clarament recognoscible malgrat la dificultat de desenvolupar un retrat en el reduït espai amb de què disposava l'escultor. A continuació i separat per una màscara que és una al·legoria del món del teatre, es desenvolupa un grup escultòric amb personatges relacionats amb la *Comedia dell'Arte* i, quan el fris es replega cap a l'interior de l'entrada, podem observar la figura del Manelic, el protagonista de la famosa *Terra Baixa* d'Àngel Guimerà, al qual tantes vegades havia donat vida el conegut actor Enric Borràs. Al seu costat hi ha la imatge del senyor Esteve i, en el replec interior del fris, una imatge còmica de l'autor de la novel·la i obra de teatre *L'auca del senyor Esteve*, el pintor i dramaturg Santiago Rusiñol.

A l'altra banda de la porta i arrencant des de dins de la façana, Jou esculpí el ball de la sardana i, a continuació, una interessant i complexa representació de la cobla. En aquest primer grup de relleus cal destacar el ritme imprès a les composicions amb l'execució de figures des de diferents angles, que atorguen un important sentit rítmic a la composició.

Al costat de la representació de la sardana, unes figures agrupades i vistes d'esquena, menys la persona que les dirigeix, representen les caramelles, que és el primer grup que realitzà en la fase del 1963. Seguidament hi ha una detallada representació de la biblioteca de l'entitat, els jugadors d'escacs (joc al qual l'escultor era aficionat) i, en el fragment que dóna a l'interior de la façana, el joc de cartes i el del dòmino. El darrer grup és el del ball de bastons, que sembla que havia de continuar amb el dels diables, però aquest no hi és ni tan sols esbossat, i finalment hi ha un espai que ocupa la inscripció que ens explica el motiu pel qual l'obra resta inacabada. L'escultor treballà de forma no continuada en aquesta segona fase entre el 25 de març i el 6 de desembre de 1963.

Els frisos del Prado són, sens dubte, una de les obres més interessants de Pere Jou, per la seva complexitat, per la seva expressivitat i pel ritme assolit en la seva execució. El marc posat a disposició de l'artista és molt estret: fa 35 cm d'alçada i té una llargada total de 8 m. Pel que fa a la composició, és un exercici força complex que hauria pogut quedar pla, sense vida, però l'ofici de l'escultor atorgà al conjunt un gran dinamisme.

3.4.2. *Altres capitells i treballs aplicats a l'arquitectura (1921-1933)*

Els treballs realitzats a les façanes del Palau de Maricel es convertiren ràpidament en una veritable carta de presentació de l'escultor. La singularitat dels seus treballs a Sitges es podia interpretar com una possibilitat de renovació formal d'aquells elements tan relacionats amb l'arquitectura modernista, ja clarament superada. A partir d'aquell moment, l'escultor rebé diferents encàrrecs relacionats amb l'ornamentació escultòrica de façanes, dels quals un dels més singulars fou el de la casa La Fontana, de Rupit. A La Fontana, Jou hi treballà entre els mesos d'agost i novembre de 1921, segons el que consta en el seu llibre de comptes, i hi desenvolupà una intervenció a la

planta baixa i al primer pis de les façanes sud i oest de l'edifici, les façanes nobles de la construcció, i esculpí una xemeneia monumental en una de les sales del primer pis. Tres anys més tard rebé l'encàrrec de realitzar una font per al jardí.

A les façanes, l'escultor realitzà un programa ornamental unitari amb la talla de capitells, arcs, frisos, llindes i mènsules, mitjançant una investigació del llenguatge que l'acostà clarament a l'*art déco*, amb formes esquematitzades compostes per elements vegetals que tendeixen a la geometria i formes antropomòrfiques —uns caps situats en els vèrtexs dels capitells del porxo, creats amb un clar sentit compositiu. Aquesta era la primera vegada que s'enfrontava amb una ornamentació abstracta, no narrativa, com les del Palau de Maricel o el Prado de Sitges. Com ja veurem, en els arquiteaus de la xemeneia tallà uns relleus figuratius en els quals també emprà una idea del relleu allunyada de la seva en el treball anterior a Sitges.

Un altre treball singular d'escultura aplicada a l'arquitectura fou l'encàrrec que li féu l'arquitecte Josep Goday per ornamentar les finestres del pati del conjunt recentment rehabilitat de la Casa de l'Ardiaca, a Barcelona, per acollir l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona, l'any 1924. El coronament de la finestra i els quatre capitells tallats mostren, com en el treball a La Fontana, una voluntat il·lustrativa, de convertir els murs en una façana parlant. En aquest cas, els temes escollits estan relacionats amb la nova funció de l'edifici, per això hi ha representats el Geògraf, l'Historiador, l'Arqueòleg i les rates de biblioteca, tots amb figures esculpides en un espai comprimit que les força a adoptar postures complexes, però que al mateix temps és suficient per dotar-les dels elements representatius que les defineixen. Únicament la lectura, representada simbòlicament en un pla superior per un infant que mostra un llibre obert, està situada sobre un cartutx, a diferència dels altres personatges, inscrits en un espai en forma de capitell que creen els seus propis volums.

El projecte del panteó de la família Bassacs, al cementiri de Berga, de l'any 1927, mostra la versatilitat de l'escultor



(fig. 58). Pere Jou. *Les rates de biblioteca*. Capitell del pati de la Casa de l'Ardiaca. 1924.

per adaptar-se al llenguatge neomedieval de la construcció, dissenyada per l'arquitecte Emili Porta Golobart, i troba l'equilibri entre una síntesi del esperit de la construcció i un llenguatge actual. Emili Porta, que en aquell moment exercia d'arquitecte municipal de la vila, va projectar un edifici de planta circular, a la manera dels *Martyria* romans o les esglésies romàniques de planta circular: la façana, clarament inspirada en les esglésies romàniques, incorpora una portalada monumental amb columnes i arquivoltes, i el perímetre exterior mostra els característics arcs cecs llombards. A la façana, Jou hi esculpí quatre grans capitells compostos d'inspiració medieval, mentre que a les arquivoltes hi representà el Judici Final mitjançant figures perfectament adaptades a la forma de l'arc que, com les dues mènsules de marbre de l'interior, es desenvolupen en un llenguatge modern, novament proper a l'estètica de l'*Art Déco*. Són interessants també la representació dels quatre evangelistes mitjançant dues cartel·les plegades a les cantonades de la façana, on els símbols del tetramorf es desenvolupen també mitjançant figures en un relleu pla i esquematitzat, allunyat del llenguatge neomedieval. Les mènsules de marbre blanc mostren la mort i la resurrecció de Jesús, amb unes petites figures en un relleu compost per plans, de gust arcaïtzant. En el perímetre exterior, Jou planteja un conjunt de capitells vegetals i figurats, clarament inspirats en els de la Seu Vella de Lleida, que creen un cicle de la Història Sagrada, des de la creació de l'home fins a la crucifixió de Crist.

La segona vegada que col·laborà amb l'arquitecte Josep Goday fou en l'edifici de Correus de Barcelona, on l'escultor rebé l'encàrrec d'esculpir un escut d'Espanya per coronar la façana principal, un encàrrec que, si bé era important per les mides de l'obra, no tenia gaire interès per la seva naturalesa, que no permetia un treball lliure. (PJ 70)

L'any 1928 l'escultor rebé l'encàrrec de la família de Tecla Sala, a través de Mn. Trens, d'ornamentar l'interior del seu panteó al cementiri de Roda de Ter, on novament emprà un llenguatge sintètic per representar les Benaurances (PJ 90). Els vuit capitells adscrits al mur desenvolupen una figuració en diferents plans que no respecta les lleis del naturalisme i que està perfectament adaptada a l'espai, amb la qual cosa mostra, una vegada més, les possibilitats narratives d'aquests elements arquitectònics mitjançant unes figures compostes rítmicament amb un llenguatge arcaïtzant.

L'any 1933, en una nova col·laboració amb l'arquitecte Josep Goday d'ornamentació de la façana del Grup Escolar Collaso Gil, de Barcelona, Jou plantejà un conjunt de clara filiació *déco*, amb un grup de sis escultures de terracota realitzades als Tallers Serra. Recordem que aquesta era la tercera vegada que l'escultor i l'arquitecte treballaven junts. A l'edifici de l'escola, les figures tenen un estret lligam simbòlic amb la funció de l'edifici, com en el cas de la Casa de l'Ardiaca, amb la representació al·legòrica de la música, la literatura, la geografia, la indústria, l'agricultura i la navegació. L'escultor, en aquest cas, transferí la realització de les obres, però creà els models en

guix d'unes figures amb un cànon allargassat, una formulació geomètrica i el semblant hieràtic, que esdevenen un cas singular no solament dins la seva obra, sinó també en l'escultura catalana del període.

El quart i darrer treball de Jou per a un edifici de Goday fou la col·laboració en l'ornamentació de la façana principal del Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal del 1929. La intervenció escultòrica a la façana fou un treball que desenvolupà conjuntament amb l'escultor Frederic Marès, qui modelà dues figures de bronze: el Seny i la Força. Pere Jou modelà un escut de bronze de la ciutat entre dos lleons rampants i dues caravel·les realitzades a partir d'un disseny del marinista sitgetà Emerencià Roig, per ornamentar la porta central, així com dos medallons de pedra amb les imatges dels sants Sever i Oleguer ³¹⁶ (PJ 97).

3.4.3. *Relleus decoratius i commemoratius*

Pere Jou rebé diversos encàrrecs d'escultura ornamental aplicada a les façanes de diverses cases de Sitges. El primer exemple, de fet, és un encàrrec públic: l'escut de Sitges per a la façana de l'antic edifici de correus de la vila, de l'any 1926, edifici avui desaparegut, encara que l'escut es va salvar i es va disposar a la façana de la nova construcció (PJ 71). Alguns d'aquests relleus s'inscriuen dins de cartutxos a manera de marc i recorden clarament la fórmula compositiva de diversos relleus de l'escultor croat Igor Mestrovich. És el cas del relleu de Crist sobre les aigües de la Casa Almirall o el del retrat d'Isidre Llorens com a pescador a la façana de casa seva (PJ 100 i 256). La naturalesa d'aquests relleus està estretament relacionada amb la naturalesa de l'encàrrec. Així, trobem relleus de caràcter religiós, retrats com l'esmentat del fabricant de canyes de pescar o el sant Jordi matant el drac de la façana del número 42 del passeig Marítim (PJ 180) o bé el bergantí per a la façana de la casa del seu fill David, capità de la marina mercant.

Formalment són relleus que acusen algunes vegades un llenguatge més esquemàtic, un relleu pla o una major voluntat de naturalisme, com en el cas del retrat, o bé una certa monumentalitat, aconseguida no solament amb la seva grandària, com en el cas del sant Jordi, sinó també amb el desenvolupament d'un alt relleu amb un major dinamisme.

Un cas diferent són els relleus commemoratius, dels quals Pere Jou elaborà tres exemplars a Sitges. El primer fou la placa situada a la façana del Museu del Cau Ferrat, encarregada pel seu Patronat, acabat de constituir, per commemorar la conversió en museu públic l'abril del 1933 (PJ 129). La placa mostra en el seu terç superior dos elements clarament referencials de la col·lecció: els dos quadres d'El Greco, dels quals es mostra la processó que els portà fins al museu

316. «El Museo de Historia de la Ciudad», *La Vanguardia*, 14-7-1935, p. 7.



(fig. 60). Per Jou. *Bergantí*, 1956. Façana de la casa Jou Mirabent de Sitges.

l'any 1894, i els dos picaportes provinents del poble de Consuegra. Cal recordar que Santiago Rusiñol comprà aquests dos ferros quan viatjà a aquesta població de Toledo acompanyant el director de *La Vanguardia* en un viatge solidari per ajudar les víctimes d'un devastador aiguat que causà dotzenes de morts i que tingué un gran ressò a la premsa espanyola del moment. En un emotiu article que atorgava als dos objectes un gran valor sentimental, més enllà de la seva vàlua artística, Rusiñol explicava que aquests dos picaportes havien salvat la vida a dos homes que s'hi aferraren tota la nit per no ser enduts per l'aigua. Pere Jou els inserí en el relleu, representats amb dues mans que els agafen i que recorden aquest passatge.

El segon relleu en forma de placa commemorativa fou el dedicat a Bonaventura Durruti en plena Guerra Civil, l'any 1938, quan l'Ajuntament republicà de Sitges li dedicà una plaça i canvià el nom de Cap de la Vila pel del líder anarquista (PJ. 152). No conservem cap bona imatge d'aquest relleu, que fou destruït per les tropes dels nacionals durant la seva entrada a Sitges el 22 de gener de 1939. Únicament hem pogut trobar una filmació en la qual es pot veure el procés de la seva destrucció a cops de maceta. El darrer exemple és un bust de bronze amb l'efígie de Miquel Utrillo, situat a la façana del Palau de Maricel allà on acaba el carrer de Fonollar i s'obre en el baluard que l'Ajuntament decidí dedicar-li l'any 1955 (PJ. 231).

3.4.4. *Xemeneies*

De la mateixa manera que l'escultura de Pere Jou presenta com a característica pròpia la recuperació del capitell com a element escultòric, també donà un nou sentit a una forma que havia tingut un gran èxit decoratiu al llarg del Modernisme: la xemeneia. No cal dir que l'exemple primer i més important és la xemeneia que esculpí a la casa La Fontana, de Rupit, entre el 1921



(fig. 61). Pere Jou. Detall de la xemeneia de la casa La Fontana de Rupit. 1921-1922

i el 1922. La monumentalitat del conjunt, amb un arquitrau en forma de fris davanter de dos metres de llargada, permeté a l'escultor desenvolupar un programa decoratiu format per diverses figures que remetien a la vida al camp. A la part davantera, l'escultor hi disposà un grup d'homes, dones i infants ordenats en forma decreixent que sembla que tornin de treballar, realitzats en un cànon reduït i tallats creant un relleu poc profund de tendència plana sobre un paisatge lleument dibuixat amb el poble de Rupit i la muntanya del Collsacabra com a fons de la composició. Als laterals hi ha un home que llaura i un home que sega, novament creant una composició on el lleuger relleu del paisatge o del camp de blat, lleument dibuixat, destaca al fons de les figures, realitzades amb una voluntat esquemàtica. L'arquitrau se sustenta sobre dos capitells on l'escultor resol de forma original la representació de dos moments de la vida de pagès: la matança del porc i la verema. L'espai dels capitells és creat per les figures dels homes i l'animal o el gotim de raïm, amb una clara voluntat de dinamisme.

Els altres treballs d'ornamentació de xemeneies els realitzà a Sitges, per a membres de la seva família o per casa seva mateix. L'any 1932 va fer la primera, per a la casa de la família Almirall, i mostra un treball en l'arquitrau mitjançant —com a La Fontana— relleus de figures de cànon reduït i compacte, en aquest cas les imatges de sant Pere i sant Joan entre els fills del matrimoni Almirall jugant a saltar el foc (PJ. 123). Dos altres exemples, el de casa seva i el de la xemeneia de casa del seu fill David, mostren àngels infants tallats sobre falses mènsules amb atributs que fan referència a situacions o membres de la família. A la xemeneia de casa de l'escultor, dos infants vora el foc estan flanquejats per sengles àngels que sostenen una gaveta i els plànols de la casa, en record de la construcció de la casa familiar. L'any 1955 Jou esculpí la xemeneia de la casa del seu fill David i la seva esposa Dolors (PJ 232). En aquest cas i vint-i-dos anys després, Jou repetí

la fórmula de les falses mènsules amb la representació de dos àngels infants, l'un porta un vaixell i l'altre porta un llibre, en referència a les feines del seu fill i de la seva esposa, bibliotecària de Sitges. Centra la decoració un relleu a manera de llinda amb una representació de la Mare de Déu dels Dolors i un àngel amb els atributs del rei David, novament fent referència al nom dels seus fill.

Un exemple ben diferent és el de la xemeneia de Vil·la Florentina, la primera casa que l'arquitecte Josep Armengol projectà a la urbanització del Vinyet l'any 1919. Una de les façanes laterals mostra un magnífic relleu de terracota de grans dimensions amb un grup d'infants que dansen, obra de l'escultor Enric Casanovas, del mateix any. Al jardí de la casa hi havia originalment diverses obres de l'escultor, padrí de la muller del propietari, Maria Porter Bardagí. L'any 1934 Jou rebé l'encàrrec del publicista i pintor *amateur* Francesc Álvarez Güell de decorar la xemeneia de la planta baixa (PJ 143). El resultat fou un conjunt de baixos relleus de marbre blanc en els quals l'escultor tallà una escena bucòlica on representà el propietari pintant una dona enmig d'un paisatge i reclinada en un arbre que parteix simètricament la composició, on apareix també la seva esposa, reclinada i llegint. Com féu a la xemeneia de La Fontana, les diferents profunditats del subtil relleu ajuden a construir la idea de profunditat del paisatge, amb muntanyes i un ramat de bous. Als muntants laterals hi ha dues vistes d'un mateix tema: un aplec amb la representació d'un grup que balla una sardana i un altre grup que menja sota un arbre. La decoració de la xemeneia fou desmuntada i els tres elements en relleu van ser aplicats a la façana posterior de la construcció. Els relleus, poc profunds i construïts per plans, creen unes figures sintetitzades, de regust arcaïtzant, ben diferents de les de la resta de xemeneies sitgetanes.

3.5. L'escultura religiosa

3.5.1. *Imatgeria*

Un dels tòpics més equívocs en parlar de l'obra de diferents escultors figuratius catalans de la generació de Pere Jou és la creença que durant les primeres dècades del segle xx realitzaren una obra basada en les seves interpretacions personals del cos humà i que després de la Guerra Civil es dedicaren bàsicament a la creació d'escultura religiosa. Això s'explicaria amb el canvi de la situació econòmica i social al llarg de la postguerra a casa nostra i la necessitat de restituir la imatgeria desapareguda durant els anys de conflicte. Aquesta idea quedaria reforçada per l'ascens de l'Església com a client important dins el context del nacionalcatolicisme.

Si bé és cert que després del 1939 la demanda d'aquest tipus d'escultura fou important, no hem d'oblidar que la majoria d'escultors catalans actius abans del conflicte treballaren modelant i esculpint imatgeria. Si analitzem el cas de Pere Jou, de les cinquanta-cinc imatges que modelà o

esculpí al llarg de la seva vida, veurem que vint-i-una foren realitzades abans del 1939, quasi la meitat. Comptem aquí les imatges exemptes, és a dir, n'excloem els capitells, els frisos i els altres elements aplicats a l'arquitectura religiosa o funerària.

Ja hem vist anteriorment el paper destacat que tingueren els Amics de l'Art Litúrgic en la renovació de l'art sacre a casa nostra i la important difusió dels seus preceptes mitjançant les seves exposicions i la publicació dels seus anuaris, en els quals participaren un ampli estol d'arquitectes, pintors, decoradors, orfebres, confeccionadors d'indumentària litúrgica i vitrallers.

A Catalunya, el moviment liturgista actuà com un veritable revulsiu de la producció artística religiosa. Aquest impuls transformador únicament es visqué a Catalunya, no pas a la resta de l'Estat espanyol, gràcies a l'impuls, de forma especial, de mossèn Manuel Trens. Nomenat professor d'Art Sacre del Seminari de Barcelona l'any 1916 i director del Museu Diocesà de la mateixa ciutat l'any següent, era capellà des del 1916 del convent de les Dominiques de l'Anunciata al barri d'Horta de Barcelona, i l'any 1921 esdevingué consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluc, des d'on pogué promoure diverses accions per transformar la situació de l'art religiós a casa nostra. Home convençut del paper fonamental del moviment liturgista, fou un prolífic intel·lectual l'àmplia obra del qual sobrepassà els estudis relacionats amb la litúrgia, l'art medieval i la història de l'Església, i esdevingué, per exemple, el primer traductor de l'obra de Joyce en català.³¹⁷ L'arquitecte Oriol Bohigas, secretari del Cercle Artístic de Sant Lluc l'any 1951, quan encara n'era el consiliari mossèn Trens, en recordar-lo escriu: «Era l'home més ben plantat i més ben vestit de Catalunya [...] prenia el te, jugava al tennis, era un historiador expert en art medieval i un promotor de l'art religiós».³¹⁸ Aquell capellà que, com també recorda Bohigas, es feia portar de Londres la roba per confeccionar les seves sotanes, era fill de Vilafranca del Penedès, de la família propietària del forn i la pastisseria de Can Catani, i estigué immers en l'activitat cultural catalana promocionant i col·laborant en diverses activitats a la seva comarca. Trobem Manuel Trens vinculat a l'aventura avantguardista de la revista *Hèlix*, on publicà la seva traducció de l'*Ulisses* de Joyce, o fent col·laboracions en les revistes sitgetanes *L'amic de les Arts* i *Terramar*, entre d'altres. Fou un dels principals promotors de les exposicions d'art del Penedès i de la creació del Museu de Vilafranca, al qual cedí la seva important col·lecció artística. Primer protagonista de la veritable explosió cultural que es desenvolupà a l'eix Vilafranca-Sitges-Vilanova durant el Noucentisme, a Barcelona, des de la seva posició al Cercle Artístic de Sant Lluc, es relacionà amb el món de la creació artística catalana i l'influí d'una manera decisiva.

317. Armando PEGO PUIGBÓ (2010), «Mn. Trens, traductor de Joyce», a Sílvia COLL-VINENT (coord.), *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*, Barcelona, Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona – Facultat de Filosofia de Catalunya, Universitat Ramon Llull, p. 69-82. Vegeu més informació sobre l'obra de mossèn Trens a Josep M. MARTÍ I BONET (ed.) (1984), *Bibliografia de Mn. Trens i Ribas*, Vilafranca de Penedès, Museu de Vilafranca.

318. Oriol BOHIGAS I GUARDIOLA, *Combat d'incerteses*, Barcelona, Ed. 62, p. 278.

Òbviament, aquest no és el lloc per estendre's en la biografia de mossèn Trens, però si puntualitzem algunes de les seves activitats com a promotor cultural és perquè pensem que el seu paper fou clau en el desenvolupament de l'obra de Pere Jou, amb qui l'unia una franca amistat, probablement des que l'escultor treballà en l'obra de Maricel. Cal recordar que fou Trens qui oficià la cerimònia de casament del matrimoni Jou. Trens no solament disposà sempre d'obres de l'escultor en les exposicions que organitzà, sinó que les utilitzà repetidament i en alguns casos d'una manera quantitativament superior a les de la resta d'escultors, per exemple en les il·lustracions dels anuaris de l'Associació dels Amics de l'Art Litúrgic. També intercedí en els encàrrecs de diverses escultures, com la de la Mare de Déu de Montserrat per a l'església de la Trinitat de Vilafranca, o les imatges de la beata Imelda i de sant Josep de les Dominiques d'Horta. També posà Jou en contacte amb arquitectes com Goday, per treballar en l'ornamentació dels seus edificis, o amb clients amb qui Trens tenia relació d'amistat, com la família Tecla Sala, per a la qual l'escultor acabà realitzant un important conjunt de capitells per a la decoració del seu panteó familiar al cementiri de Roda de Ter. Recordem també que, segons les anotacions de



(fig. 62). Pere Jou. Imatge de la Mare de Déu de Montserrat, 1936. Fusta de caoba policromada.

les llibretes de l'escultor, el prevere vilafranquí ajudà diverses vegades la família Jou en els moments més difícils de la Guerra Civil. Evidentment, però, si analitzem la figura de Trens és perquè entenem que totes les accions que va impulsar al voltant del moviment de renovació litúrgica generaren una via de renovació de l'art sacre a Catalunya, del qual el nostre escultor fou un destacat protagonista.

Manuel Trens s'integrà en el moviment de renovació litúrgica que l'any 1915 que organitzà, sota la direcció dels mossens Lluís Carreras, Antoni Batlle, Josep Maria Llobera i Higiní Anglès, el Primer Congrés Litúrgic de Montserrat, la finalitat del qual era, segons els seus estatuts, «estendre el gust i la coneixença de l'art litúrgic i vetllar per la dignitat de l'art cristià fent que s'ajusti més i més a les lleis generals de l'art, a les prescripcions canòniques i al seu ofici espiritual en el culte de l'església».³¹⁹

319. Jaume AYMAR RAGOLTA, «Manuel Trens i Ribas, liturgista, iconògraf i historiador de l'art», a Sílvia COLL-VINENT (coord.), *Manuel Trens, liturgista, historiador*, p. 37-47.

Dos anys abans ja s'havia celebrat el Congrés d'Art Cristià, en el qual es manifestà per primera vegada l'evidència d'una voluntat de regeneració de la plàstica i l'arquitectura lligada a la litúrgia.

El Congrés de Montserrat se celebrà entre el 5 i el 10 de juliol d'aquell any i entre els més de dos mil assistents que hi anaren hi havia els arquitectes Josep Puig i Cadafalch i Antoni Gaudí i el mestre Lluís Millet, entre altres artistes, estudiosos i intel·lectuals. El Congrés va ser decisiu per a la renovació litúrgica a Catalunya i les seves conclusions generals han estat vistes com un preludi de la doctrina del Concili Vaticà II.³²⁰ Anys més tard, el mateix mossèn Trens, en un interessant article sobre la projecció de les conclusions del Congrés en el món artístic català, recordava la trista situació de les arts relacionades amb l'expressió del cristianisme en aquells moments. Segons el prevere, «[q]uan es projectava construir un temple, no hi havia la més petita discrepància ni vel·leïtat estètica. El temple, amb una espontaneïtat desnodrida, sortia gòtic, i més gòtic del que havia estat el nostre ponderat gòtic català [...]. I tothom, començant pels savis, estava d'acord en riure's de les meravelles barroques, qualificades de follies, o a menysprear la subsegüent rigidesa estructural de l'arquitectura neoclàssica. [...] L'arquitectura trobà tota mena de facilitats i de peces en el calaix de l'art gòtic. Fer un temple era molt més fàcil que construir un mercat. No fou tan fàcil per a la pintura i l'escultura, que no es componen de peces soltes i de crucigrames».³²¹ Més complicada era per Trens la situació de l'escultura, a causa de la proliferació d'imatges a les esglésies per causa de l'evolució pietista del culte, que va accelerar la fi del seu valor artístic. Esgotada la vena barroca i davant la impossibilitat de no trobar una solució com l'aplicada a l'arquitectura, l'escultura vivia en un món d'imatges vestides i d'imatges sortides dels tallers d'Olot. Trens atribuïa tota aquesta situació a la «demacrada pietat popular», però també a l'escassa cultura eclesiàstica del segle XIX.

Trens atribuïa al Congrés de Montserrat un canvi de concepció que molts arquitectes, pintors i escultors d'aquell moment començaren a fer sentir en les seves obres. Per a ell, el període posterior al Congrés i les diverses accions empreses per l'Associació d'Amics de l'Art Litúrgic, creada l'any 1921, varen capgirar la situació: l'arquitectura abandonà progressivament el neogòtic o, com ell recorda que s'anomenava llavors, el «bassegòtic», fent referència a les obres de l'arquitecte Bonaventura Bassegoda. En aquest sentit, Trens defensava un model que havia de deixar enrere les idees defensades per Josep Torres i Bages, consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç des de la seva fundació l'any 1893 fins al 1899, tendents a influir en la creació d'un model artístic basat en un medievalisme ideal.³²²

320. Sobre el Congrés, vegeu Aldabert M. FRANQUESA (1966), *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica. II Congrés Litúrgic de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 5-36.

321. Manuel TRENDS (1966), «El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques», a Aldabert M. FRANQUESA (1966), *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica*, p. 258-275.

322. Vegeu el paper de Torres i Bages en els anys fundacionals del Cercle Artístic de Sant Lluç a ORIOL COLOMER I CARLES (1993), «Josep Torres i Bages en el Cercle Artístic de Sant Lluç: un model estètic de catalanisme cristià», a *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluç, cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

La seva obra esperonà la creació renovada de l'art religiós abans de la Guerra, incidint en una generació d'arquitectes de l'època del Noucentisme entre els quals hi havia Lluís Bonet Garí, Josep Goday, Raimon Duran i Reynals, Isidre Puig Boada i Joan Bergós, tots ells nascuts a principis de la darrera dècada del segle XIX, companys de generació del nostre escultor i alguns d'ells col·laboradors seus. I tots tenien obra construïda o projectada seguint els preceptes de renovació de l'arquitectura religiosa dictats pel moviment de renovació litúrgica, tal com es pot veure en els anuaris dels Amics de l'Art Litúrgic.

En l'àmbit de la pintura, fou fonamental la regeneració de la pintura mural, al fresc o al fals fresc, emprant el tremp o l'oli, en la qual tingué un paper destacat el pintor i pedagog Francesc d'Asís Galí. Sense cap voluntat d'exhaustivitat, podem recordar que Dionís Baixeras pintà les parets de la sala d'actes del Seminari de Barcelona; Joan Llimona, la cúpula del cambril de la Mare de Déu de l'abadia de Montserrat; Joaquim Torres García, la capella del Sagrament de l'església de Sant Pau del Camp, a Barcelona; i Josep Aragay, el baptisteri de Breda. Altres pintors, com Darius Vilàs i Jaume Busquets, que també realitzaren obres murals, juntament amb Josep Obiols, Jaume Mercader, Pere Pruna, Josep de Togores i Antoni Vila Arrufat, foren alguns dels pintors més significatius de la nova pintura religiosa del període. Dins l'àmbit del vitrall, si el considerem pintura sobre vidre, cal destacar la gran transformació d'aquest art secularment tan relacionat amb el gòtic i les seves relectures, sota el guiatge de pintors com Darius Vilàs. El pintor, bon amic de Pere Jou des de les seves trobades a París en el viatge que l'escultor hi féu l'estiu del 1925, feia una defensa del moviment de renovació artística en una entrevista publicada a la revista *Art Novell* a principis del 1926 en la qual aplaudia les iniciatives de la primera exposició de l'Associació, que permetia reunir en un únic espai totes les obres de diferents artistes i que demostrava la vigència i la força d'aquest nou impuls transformador. Vilàs deia: «Comparis per exemple el notable sant Josep d'en Jou (PJ 66) amb aquestes escultures carrinclones que hem vist escampades arreu, a l'empar d'aquest mal gust, massa estès, malauradament, entre alguns fabricants d'estàtues en sèrie».³²³

La llista d'escultors que realitzaren encàrrecs d'imatgeria seguint aquest moviment és molt àmplia: Rafael Solanic, Martí Llaurador, Enric Monjo, Carles Collet, Antoni Ramon, Joan Rebull i Frederic Marès. Les seves obres participaren en les exposicions dels Amics de l'Art Litúrgic i il·lustraren els seus anuaris com a exemples de la depuració del nou llenguatge impulsat per l'Associació, nascuda en el si del Cercle Artístic de Sant Lluc.

Com ja hem dit més amunt, aquest moviment de renovació fou un tret diferencial de l'art català al llarg del Noucentisme, encara que les bases ideològiques sobre les quals es fonamentà no vin-

323. Conversa amb Darius Vilàs amb motiu de la Primera Exposició General d'Art Litúrgic. Vegeu *Art Novell*, any III, núm. 25 (gener 1926), p. 6-7.

guessin dictades ni fossin coincidents amb la d'aquell moviment. Es tractà, evidentment, d'un procés de renovació, però marcadament conservador i focalitzat en unes necessitats concretes del culte catòlic. Si bé és cert que les imatges que sortiren dels tallers dels escultors de la generació de Pere Jou foren generades d'acord amb unes normes de renovació formal que les allunyaven del naturalisme o del patetisme de l'escultura pel culte realitzada anteriorment, la seva adequació a les necessitats del culte dotà aquestes obres d'una modernitat continguda.

En acabar la Guerra Civil, la necessitat de restituir les imatges destruïdes en el conflicte comportà una important demanda d'obres als escultors actius a casa nostra que no havien emprès el camí de l'exili, i els fruits d'aquella regeneració de la imatgeria realitzada anteriorment seguia sent un camí vàlid per realitzar-les. A la resta de l'Estat, on no s'havia fet aquest treball de renovació del llenguatge, les autoritats del Govern dels nacionals plantejaren, davant la situació del patrimoni eclesiàstic a les zones que no havien ocupat a l'inici del conflicte, un conjunt d'accions per trobar fórmules adients per dur a terme aquella empresa rectora. Seria fals plantejar que a la resta d'Espanya la totalitat de l'escultura per al culte o l'escultura monumental de temàtica religiosa havia continuat realitzant-se únicament a partir d'una interpretació de llenguatges vuitcentistes o extrems del formalisme barroc. Certament, existiren alguns exemples renovadors, com el cas de Victorio Macho, autor, entre d'altres, del *Cristo del Otero*, a Palència, projecte de l'any 1927; o les obres de Francisco Pérez Mateo o Emiliano Barral. La seva obra no deixà de ser un exemple d'investigació personal que en cap cas s'inscriví en una voluntat col·lectiva de renovació formal ni —cosa més important— sorgí de la mateixa Església. Cal recordar, però, que en cap cas s'hauria pogut comptar amb ells, ja que el primer s'exilià en acabar la Guerra i els altres dos hi moriren lluitant el primer any del conflicte.³²⁴

Aquesta necessitat de reconstrucció preocupava ja el Govern de Burgos, i Eugeni d'Ors, director general de Belles Arts des del febrer del 1938, organitzà l'Exposición Internacional de Arte Sacro, a Vitòria, entre els mesos de maig i juny de 1939. Les tres-centes vint-i-set obres presentades estaven creades per artistes de dotze països diferents i segons D'Ors l'exposició reunia «a título, bien de modelo, bien de ejemplo, unos cuantos de los mejores productos y entre los más bien orientados intentos ofrecidos por los artistas del día y por los artesanos que se recogen en la tarea de cotidianidad y humildad al Servicio del Culto Católico».³²⁵

La mostra, que buscava crear l'impacte sobre els promotors, els artistes i els artesans espanyols exhibint obres provinents de diversos centres artístics innovadors respecte a l'art sacre, tingué

324. Vegeu més informació sobre l'obra d'aquests escultors a J. C. BRASAS EJIDO (1998), *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, 2a ed., Palència, Diputación Provincial de Palència; *Francisco Pérez Mateo, escultor, 1903-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 21 de juny al 18 d'agost de 2002; Juan Manuel SANTAMARÍA (1986), *Emiliano Barral*, Salamanca, La Tarde Libros.

325. Eugenio d'Ors (1939), «Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes», a *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, p. 17.

una participació molt reduïda d'escultura catalana. Únicament la Casa Renart i l'escultor Víctor More hi aportaren obra. També Carles Collet hi presentà dos passos d'un viacrucis, però representant Suïssa, el seu país d'origen, on, com ja hem vist, s'exilià a l'inici de la Guerra.

És interessant veure que, malgrat que els directors de la mostra eren dos catalans, Joan Antoni Maragall i Santiago Marco, i que els pocs textos que hi havia en el catàleg, desenvolupats dins els diferents àmbits (arquitectura, escultura, orfebreria, etc.), partien d'idees que ja portaven a terme diversos artistes catalans des del anys vint, no solament no s'esmenta ni una sola vegada la tasca del Cercle Artístic de Sant Lluç, sinó que es constata la pràctica inexistència d'artistes catalans en la mostra. Això, però, podria ser degut al fet que s'exigia als artistes el pagament de les despeses de trasllat de les obres, extrem que assenyalava Andere Larrinaga en el seu estudi sobre l'exposició.³²⁶ Curiosament, també en aquest estudi que presenta l'exposició de Vitòria del 1939 com la primera destinada a donar un impuls renovador a l'art sacre espanyol, no s'esmenta en cap moment la tasca empresa per l'Associació d'Amics de l'Art Litúrgic, les seves activitats, les seves exposicions o la publicació dels tres anuaris, ni el seu origen en les conclusions del Congrés Litúrgic de Montserrat de l'any 1915.

Aquest esdeveniment de propaganda del franquisme repetí l'estructura organitzativa de les exposicions d'art sacre catalanes, que ja hem vist, amb l'organització de festivals de música sacra i conferències sobre diversos temes d'art i litúrgia, i va esdevenir un fet aïllat dins el panorama artístic espanyol, fora del cas català, que topà amb la incomprensió del conservadorisme de l'Església espanyola.

Durant els anys de la postguerra a Catalunya del prevere Juan Ferrando Roig prengué el testimoni de la tasca duta a terme per mossèn Trens anys abans. Ferrando, conegut de Pere Jou des dels anys anteriors a la Guerra, quan fou vicari de la parròquia de Sitges, recuperà la tasca iniciada per Trens i entengué que les obres sorgides del moviment de renovació litúrgica seguien tenint vigència i per a ell eren representatives d'una plàstica actual i apta per a ser aplicada en la tasca de restauració de l'art sacre després dels estralls de la Guerra.³²⁷ Ferrando impulsà, l'any 1941, la creació dins del Foment de les Arts Decoratives la Sección de Orientación Litúrgica, per exemple organitzant, com ja hem vist, diverses exposicions o cursos com el que va organitzar el mateix any i les conferències del qual es recolliren en el volum *Dos años de arte religioso*.

326. Andere LARRINAGA (2006), «La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la postguerra española», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, p. 221-232.

327. Juan Ferrando Roig va escriure diversos llibres sobre art sacre: *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado: el templo y el altar, mobiliario litúrgico, imágenes, música, indumentaria sacra, restauraciones*, Barcelona, Montaner y Simón, 1940; *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Amaltea, 1942; *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950; *Arte religioso actual en Cataluña*, Barcelona, Atlántida, 1952; *Construcción y renovación de templos*, Barcelona, Colección de Lecciones de Pastoral, 18 (1963).

És interessant constatar que la seva tasca orientadora es basà sempre en idees avançades si ens situem en el context dels anys del franquisme, atès que defensà l'entrada de l'art actual a les esglésies. Aquesta idea d'art actual per a Ferrando corresponia, com podem veure en les diverses il·lustracions d'algunes de les seves publicacions, a les obres realitzades en el llenguatge que utilitzaven els artistes actius abans de la Guerra a casa nostra, seguidors del moviment de renovació de l'art sacre. Segons Ferrando, «[p]or la misma razón que al hacernos un traje no consultamos a la historia del vestido, para elegir friamente aquel vestido que más nos guste, sinó que nos conformamos sabiamente con la forma imperante, al construir y ornar el nuevo templo nos acomodamos al espíritu de nuestra época, respetamos las formas actuales».³²⁸ El prevere explicava, sempre amb unes grans dots pedagògiques, que a cada període de la història l'Església havia anat adoptant el llenguatge de l'art del seu moment. En el llibre que recull aquestes reflexions, Ferrando hi reproduïa com a exemples sis escultures de Pere Jou, entre altres obres d'escultors com Enric Monjo, Rafael Solanic, Vicenç Navarro, Joaquim Ros, Frederic Marès, Josep Clarà, Jaume Duran, Josep Maria Camps Arnau, Carles Collet o Jaume Martrús, tots ells representants de l'escultura catalana d'abans de la Guerra i l'obra dels quals s'avenia perfectament a les idees que defensava Ferrando des del FAD.

L'obra destinada al culte de Pere Jou i els seus companys de generació defugia els sentimentalismes i els elements que mostressin qualsevol tipus de patetisme, tal com aconsellava Ferrando en el seu llibre *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*, del 1940, on deia que les imatges modernes eren les que «no contengan nada profano, mundano o sensual, sinó que inspiren respeto y santidad. La Iglesia condena lo mundano y lo teatral, en la exagerada expresión del sufrimiento, en la rebuscada posición del talle, de las manos, de los ojos. Condena el sentimentalismo porque es una sensualidad mixtificada: este abuso de las caras enfermizas, de mejillas pálidas, de expresiones románticas... Las representaciones del Crucifijo demasiado desnudo o la expresión demasiado verista de la carne».³²⁹

L'escultura religiosa de Pere Jou canvià poc des dels inicis de la seva producció. Potser podríem dir que, als anys vint, en algunes obres, com les mènsules del panteó de la família Bassacs o els capitells del cementiri de Roda de Ter, s'acostà a un llenguatge més decoratiu que generà composicions més sintètiques, desenvolupades a partir de plans amb la creació de formes pròpies del gust *déco*. Aquesta simplificació de formes i expressions prové de la seva interpretació de l'escultura medieval, element que, com ja hem vist, apuntaren diversos crítics a l'hora de descriure l'obra religiosa de l'escultor des de finals dels anys vint. Malgrat tot, en el cas de Jou aquesta mirada al passat no fou mai un exercici de mimesi, sinó més aviat una font d'inspiració, un element que

328. J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, p. 24-25.

329. J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, p. 88.

facilitava la transformació de la imatgeria tradicional en quelcom nou, a redós de les experimentacions de l'escultura moderna, que cercava en allò medieval, convertit en art popular amb el pas del temps, les bases d'una renovació formal.

Allò que esdevingué modern ben entrat el segle xx i que al llarg de la postguerra mantingué una clara vigència plàstica o inclús ideològica, com hem vist en el cas de la remodelació de Montserrat de l'any 1947, fou un llenguatge que es perllongà fins ben entrats els anys seixanta amb clars símptomes d'esgotament, tal com succeí en l'escultura pública realitzada en aquells moments pels escultors de la generació de Pere Jou.

En aquest sentit, cal veure també que els projectes regeneradors de l'escultura sacra, empresos pel FAD i especialment pel prevere Juan Ferrando Roig des dels inicis de la postguerra, no assoliren la fita de suprimir la imatgeria tradicional dels temples. Una revisió cronològica dels texts de Ferrando des del 1941 fins al seu darrer llibre, *Construcción y renovación de templos*, del 1963, ens mostra un cert desencís respecte a les expectatives generades dues dècades abans. En aquest llibre Ferrando accepta que si bé l'arquitectura religiosa havia viscut una important transformació, la pintura i l'escultura no havien trobat encara un camí convincent. En paraules seves: «Actualmente se han generalizado toda una clase de imágenes que carecen de toda calidad artística y llenan nuestras iglesias desde hace tanto tiempo que ya nadie se considera culpable. Lo hemos encontrado así. Se han impuesto hasta tal punto unos módulos gratuitos para ciertas imágenes en particular que cualquier intento de revisión saludable es considerado como una ofensa a su piedad, un atentado a la tradición y a la ortodoxia. Este es el problema, recomenzar una tradición artística que se había perdido, y precisamente en una hora de tremenda desorientación plástica».³³⁰ Per altra banda, Ferrando també apuntava un segon problema: l'augment del nombre de fidels que ja no necessitaven imatges per resar. En concret, deia que «la imagen realista ya no les remonta al mundo de lo invisible [...] en vez de ser un vehículo, es un obstáculo. La imagen que les dan, no conecta con su sensibilidad».³³¹

Cinc anys abans, Alexandre Cirici feia una radiografia de l'art religiós a casa nostra i arribava a unes conclusions similars, atès que criticava la pèrdua de valor de l'art sacre i deia: «Esta situación se refleja en la de la escultura y pintura religiosas, en cuyo campo subsiste el estilo dulzón del arte llamado de Saint Sulpice o de Olot, apoyado por cierta sensibilidad devota, al lado del ocaso del academicismo y de una ola de primitivismo, con los que se revisten los más tímidos intentos de aclimatar el arte vivo de la nueva cultura universal. Incluso puede hablarse de una cuarta fuerza: la innegable tendencia anicónica».³³²

330. J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, p. 67.

331. J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, p. 69.

332. Alexandre CIRICI PELLICER (1957), «Sobre la escultura y pintura religiosa actuales», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, p. 35-42.

Oriol Bohigas i Josep M. Sostres, en sengles articles a l'*Anuario de Arte Sacro* del 1957, feien una revisió de l'estat de l'arquitectura religiosa a Espanya i a Europa en la qual mostraven com a exemple a seguir el camí iniciat per Fisas i el mateix Sostres a Espanya, o per Le Corbusier o August Perret en obres tan paradigmàtiques com Notre Dame du Haut o Notre Dame de Rainay, que defensaven l'entrada del llenguatge de l'arquitectura contemporània com a element de renovació del que consideraven caduc estil revisionista del passat.³³³

En el cas de l'escultura religiosa conflüen, doncs, dues tendències que fonamentaven les crítiques en una situació que acusava un cert esgotament: per una banda hi havia els més conservadors, com Ferrando Roig, que criticaven la impossibilitat manifesta d'eradicar la imatgeria tradicional malgrat els esforços repetits d'instaurar com a llenguatge normalitzat l'estètica de la imatgeria realitzada pels escultors actius abans de la Guerra; per l'altra, hi havia la tendència dels més progressistes, els quals en aquells moments advocaven per l'abandonament d'uns llenguatges que consideraven obsolets; aquest era el cas de Cirici o dels arquitectes Oriol Bohigas i Josep M. Sostres.

Dins la producció d'obres d'imatgeria religiosa entre la defensa dels models anteriors a la Guerra civil defensats en el context dels actes celebrats a Montserrat l'any 1947 i la seva crisi o esgotament al llarg dels anys cinquanta, pensem que és important recordar la creació de la figura de Simó pescador, obra de Pere Jou de 1951. La talla de pedra que guanyà el primer premi d'escultura del Saló de Tardor d'aquell any, és una obra força atrevida, tant a nivell formal com conceptual i que difícilment hauria esdevingut una imatge de culte en cas de no haver passat a formar part de les col·leccions dels museus de Barcelona, en haver estat distingida amb aquell premi. L'obra, que representa fidelment el llenguatge de l'escultor en les seves obres realitzades mitjançant la talla directa de la pedra, en la que percebem perfectament la forma del bloc original, mostra una imatge conceptualment atrevida del futur apòstol, mitjançant una representació allunyada dels cànons tradicionals. La figura d'un home gran, replegada sobre sí mateixa i nua, aguanta un peix senzillament esquematitzat, creant un conjunt de sorprenent modernitat en aquell context històric i que, com ja hem dit, l'inhabilitava per qualsevol ús litúrgic. El mateix podríem dir de la imatge de fusta de sant Martí de Tours de 1956, en la que les figures del sant i del pobre al qui li procura abric, estan representades com homes contemporanis.

333. Oriol BOHIGAS (1957), «La arquitectura religiosa en España», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, p. 9-17; Josep M. SOSTRES (1957), «El templo católico en nuestro tiempo», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, p. 19-26.



(fig. 63). Pere Jou. *Simó pescador*, 1951. Museu de Maricel (dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya).



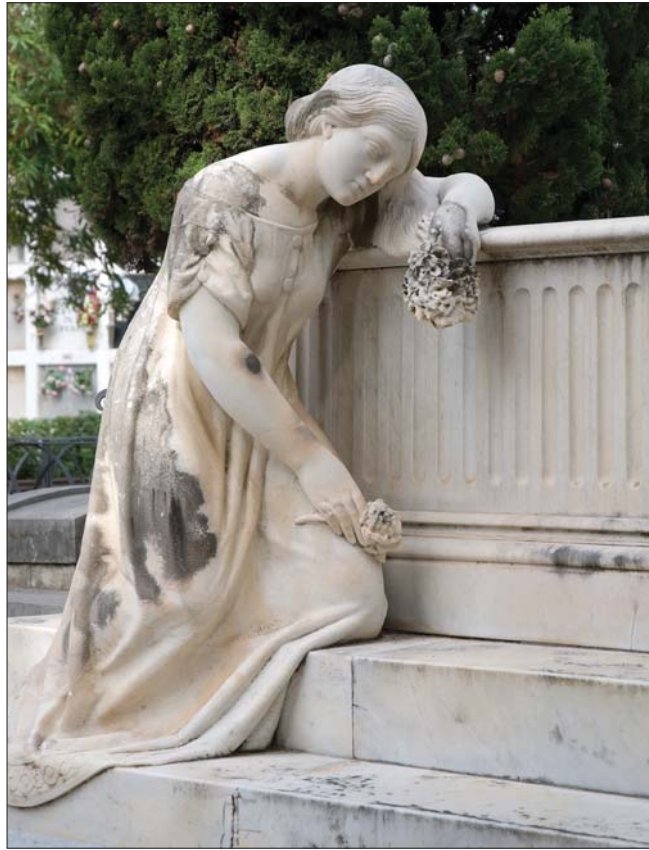
(fig. 64). Pere Jou. *Santa Tecla*, 1948. Església del monestir de Poblet.

3.5.2. Escultura funerària

Pere Jou realitzà cinc intervencions en aquest àmbit: la primera al panteó Brassó del cementiri de Sant Sebastià, a Sitges, l'any 1923; l'ornamentació del panteó Bassacs del cementiri de Berga, dos anys després; els capitells del panteó de la família Tecla Sala, a Roda de Ter; dues creus per als panteons de la família Wing al cementiri de la Garriga, i una altra per a la família Rivière, l'any 1957, que no hem pogut localitzar.

El panteó del cementiri de Sitges segueix els models de l'escultura funerària de finals del segle XIX i principis del XX, tan estesos per tot Catalunya amb obres de la gran majoria d'escultors de l'època del Modernisme, com hem vist més amunt (PJ 57). En aquest cas, es tracta d'una figura femenina vinculada sobre la tomba en representació del dolor perpetu, figura que dins el catàleg de la seva producció és una de les més grans realitzades per l'escultor. És interessant, però, observar una certa voluntat classicista en la formalització del conjunt, per la moderació psicològica amb la qual està tractada la figura i sobretot pel fet d'escollir la representació d'un model romà en la formulació del sarcòfag.

Un cas ben diferent és el del panteó de la família Bassacs a Berga, en el qual l'escultor desplega un programa decoratiu en la construcció neoromànica de planta circular projectada per Josep Golobart, arquitecte municipal de la vila (PJ 81). L'escultor actuà a la façana i a l'interior amb dos llenguatges ben diferents: en la talla dels capitells manllevà directament el llenguatge de l'escultura romànica catalana i en les mènsules de marbre de l'interior féu servir una formulació més moderna, empeltada d'un clar gust *déco*. En el panteó hi representà l'enterrament i la resurrecció de Crist juntament imatges de l'Apocalipsi i símbols del zodíac a les arquivoltes de la portalada i amb imatges del tetramorf a les cartel·les de bronze de la façana, així com en la decoració en baix relleu dels arcs de les finestres trilobulada. És en aquesta obra on



(fig 65). Pere Jou. Panteó de la família Brassó, 1923. Cementiri de Sant Sebastià, Sitges.

més es fa palès el seu coneixement aprofundit de l'escultura romànica catalana, fet que demostra mitjançant la reinterpretació d'alguns capitells de la Seu Vella de Lleida, on, com ja hem vist, passà llargues temporades durant la seva estada a la ciutat l'any 1914 fent el servei militar. Els setze capitells que hi ha sota les arcuacions i finestres combinen formes vegetals estilitzades, éssers del bestiar medieval i narracions de l'Antic i del Nou Testament.

És interessant constatar aquesta voluntat narrativa en el discurs, que acaba en la façana amb la mort de Crist, continua a l'interior, en les mènsules de marbre, amb l'enterrament i la resurrecció d'aquest, i finalitza a la façana amb el Judici Final, amb la imatge de Déu Pare centrant la portalada envoltat de figures estilitzades, sintètiques, que representen els testimonis de l'Apocalipsi.

Les escultures del conjunt, sobretot les que es troben disposades a la façana nord i les de l'arc de l'entrada, estan força malmeses per l'acció dels agents ambientals. A més, cal assenyalar que el capitell de la crucifixió va ser objecte de l'acció de vándals i presenta unes pèrdues més intenses que la resta de capitells de la mateixa façana, en les quals es pot observar el desgast natural a causa de la natura sorrenca de la pedra emprada.

Les mènsules disposades a cada costat de l'escala que mena a la sala d'enterrament estan realitzades en baix relleu i amb un llenguatge geometritzant, amb una clara voluntat sintètica tant en la formulació de les figures com en el traç del relleu, creat amb una simplicitat de plans que l'escultor tornà a emprar anys després en els capitells del panteó de la família Tecla Sala, al cementiri de Roda de Ter.

Aquests capitells, realitzats l'any 1928 (PJ 90), representen les Benaurances i provenen d'un encarrec en el qual segurament participà mossèn Trens, íntim amic de la família esmentada, amb la qual visqué llargues temporades durant la Guerra Civil. Novament, s'hi pot apreciar la perícia de l'escultor a l'hora de resoldre les dificultats compositives intrínseques al treball escultòric d'aquesta forma arquitectònica. Aquí els capitells estan aplicats a la paret interior del panteó i les imatges es disposen sàviament en la seva superfície: es tracta de figures de cànon reduït, replegades sobre si mateixes i elaborades amb una economia formal, amb una certa geometrització de les formes que les acosta novament a l'estètica *déco*, sense perdre, però, un cert sentit medievalitzant.

Un cas ben diferent és el de les dues creus realitzades (PJ 136 i 243). Aquí l'escultor s'inspirà vagament en el model de creu celta, per la qual cosa poblà la superfície de les creus amb figures tallades en baix relleu, disposades dins cartel·les i seguint els models de relleus poc marcats i de síntesi formal que ja havia emprat anteriorment.

3.6. Projectes d'escultura pública

En el seu llibre *L'escultura catalana moderna*, Feliu Elias observava que l'escultura catalana d'aquell moment semblava clarament abocada a la producció d'obres de petit i mitjà format, que ell anomenava «escultura de col·leccionisme», en contraposició amb l'escultura urbana o commemorativa que havia protagonitzat el paisatge artístic català en el segle XIX. Amb l'arribada del nou segle, segons Elias, el país havia obert els ulls a un nou col·leccionisme, i no únicament d'obres del passat, sinó també d'escultura contemporània. Això era el resultat del canvi sociològic i també del canvi de concepció dels escultors. Segons Elias, «en poder eixir de la seva clàssica funció social on tantes meravelles havia produït, sovint de valor més aviat decoratiu, dramàtic o ètic més que no pas purament plàstic, l'escultura petita ha pogut abocar tots els purs valors de plasticitat a la configuració d'aquests petits temes, d'aquestes composicions portàtils [...] i ha pogut produir art tan desinteressat, moltes vegades tan intens i perfecte, com el de la gran i petita estatuària grega, en la qual els valors sociològics eren secundaris [...] i en la qual la commemorativitat, la glorificació, eren més aviat un pretext que una necessitat».³³⁴

334. Feliu ELIAS (1928), «L'escultura catalana moderna», a *Enciclopèdia Catalunya*, vol. I, Barcelona, Barcino, p. 167.

Elias escrivia això poc abans de la convocatòria de realització de grans conjunts d'escultura pública, com el projecte d'ornamentació de la plaça de Catalunya que ja hem vist o el dels espais urbanitzats per a la celebració de l'Exposició Universal del 1929, entre molts d'altres. Sigui com vulgui, l'obra de Pere Jou encaixa perfectament en aquesta idea d'escultura de col·leccionisme, de format reduït i difícilment transformable en escultura pública. La seva obra, amb figures amb un cànon robust, era difícilment adaptable als criteris de monumentalitat exigits. Pere Jou, a diferència de companys de generació com Josep Viladomat, Josep Clarà, Frederic Marès, Borrell Nicolau i Enric Monjo, no sabé alternar aquestes dues concepcions de l'escultura. De fet, com ja hem vist, l'escultor quedà exclòs en el concurs de la plaça de Catalunya i en la realització del monument a Pi i Margall.

Jou realitzà tres obres públiques, totes tres al final de la seva vida professional. La primera és el bust del doctor Benaprés (PJ 218), situat als jardins de l'Hospital de Sant Joan, a Sitges. L'obra actual és una reproducció de l'original, modelada l'any 1952 i la qual fou objecte de vandalisme l'any 1988. La segona és l'escultura de sant Francesc (PJ 254) que li encarregà l'Ajuntament de Barcelona l'any 1961 per embellir els jardins del parc zoològic de la ciutat. La tercera i darrera és la Sirena de Sitges, modelada per l'artista cap a l'any 1957 i fosa després de la seva mort (PJ 259). Molt probablement aquesta obra està relacionada amb el viatge de Jou a Copenhaguen aquell mateix any amb motiu del casament de la seva filla Vinyet. A la capital danesa pogué veure la famosa escultura de la sirena realitzada per l'escultor danès Edvard Eriksen (1876-1959) l'any 1913 i que ha esdevingut el símbol de la ciutat.

L'any 1956 Jou rebé l'encàrrec de l'Ajuntament de Sitges, en aquell moment presidit per Rafael Bruguera, de projectar un monument a Santiago Rusiñol amb motiu del vint-i-cinc anys de la seva mort. Jou realitzà un model de guix amb patina de bronze que representava la figura del pintor en una edat avançada, vestit amb abric i barret i amb les mans a la butxaca. La realitzà pensant a presentar-la al Baluard de la Torreta, a prop del Museu del Cau Ferrat. Si bé se celebrà l'acte de col·locació de la primera



(fig. 66). Pere Jou. Model per al monument de Santiago Rusiñol, 1956. Col·lecció Jou, Sitges.

pedra, al qual assistiren diverses autoritats entre les quals hi havia qui llavors era el director dels Museus d'Art de Barcelona, Joan Ainaud de Lasarte, el projecte no s'arribà a realitzar.

Vint-i-un anys després, l'any 1977, l'Ajuntament de la vila reprengué aquell antic projecte i demanà a la vídua de Jou el model realitzat per l'escultor. Finalment i sense consultar la família Jou, el consistori encarregà a l'escultor Nicolau Ortiz i Serra (1925-2009) la realització de l'escultura. L'escultor vilanoví modelà una figura de Rusiñol vagament inspirada en la de Pere Jou, però més convencional i propera a un gust monumental vuitcentista. L'escultura de bronze, de 2,10 m d'alçada i presentada sobre un pedestal de 2,30 m, es troba des de llavors dins una zona enjardinada i vallada al carrer del Port de n'Alegre, a la platja de Sant Sebastià de Sitges.

Durant els anys del franquisme Jou únicament rebé un encàrrec públic a Barcelona. Es tracta d'una figura de sant Francesc amb un llop que, sens dubte, no és la millor expressió de la seva obra. Cal tenir present que aquesta escultura en pedra fou modelada per l'escultor i tallada per un picapedrer. El sant Francesc de Pere Jou, del 1961, podria formar part del que Judith Subirachs anomena «la moda carrinclona i banal que s'imposà en el camp de l'escultura pública sobretot durant els anys del porciolisme».³³⁵ Subirachs situa dins aquesta estètica altres escultures, com la de Raquel Meller, del 1966, situada a l'avinguda del Paral·lel de Barcelona o la de la Puntaire (1970-1972), situada als Jardins de Costa Llobera, també de Barcelona, ambdues de Josep Viladomat.

Les obres públiques de Pere Jou es materialitzaren en un moment epigonal d'un llenguatge formal que havia estat vigent al llarg de tota la postguerra, mentre es començaven a visibilitzar en exposicions oficials i també a l'espai urbà obres allunyades de la figuració imperant durant un llarg període. Alexandre Cirici defensava l'escultura de Josep M. Subirachs *Forma 217*, instal·lada l'any 1957 a les Llars Mundet de Barcelona, de les quals deia que en els seus jardins «se halla la más importante escultura monumental de la Barcelona contemporánea. Desde el ya lejano instante mediterránea en que Gargallo y Clarà colocaron sus excelentes esculturas en la Plaza de Cataluña, no se ha hecho nada positivo. Hoy, la estructura dinámica, inquietante, perforada, esencialmente expresiva, trágica, con complejidad y grandeza arquitectónica y una nobilísima calidad material de la obra de Subirachs, pone fin a treinta años de silencio».³³⁶

La minsa producció d'escultura monumental o commemorativa de Pere Jou és deguda a la pròpia naturalesa del seu llenguatge escultòric. Difícilment podria haver executat un encàrrec com el *Monument als caiguts* de Josep Clarà, realitzat l'any 1951, on el naturalisme anatòmic és posat al servei d'un impacte monumental, o l'escultura equestre del general Franco del castell de Mont-

335. Judith SUBIRACHS (1986), *L'escultura commemorativa a Barcelona fins 1936*, Barcelona, La Llar del Llibre i Els Llibres de la Frontera, p. 35.

336. Cita extreta de J. FABRE, J. M. HUERTAS i P. BOHIGAS (1984), *Monuments de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i L'Avenç, p. 141.

juic, de Josep Viladomat, inaugurada l'any 1963. L'encàrrec del sant Francesc es produí en un context al qual Jaume Fabre i Josep M. Huertas fan referència en el seu volum sobre els monuments a Barcelona, exactament en el capítol titulat «Els monuments del porciolisme: setze anys d'improvització».³³⁷ En aquests anys, l'Ajuntament de la ciutat tingué una clara deriva erràtica en l'encàrrec d'escultura pública, que anà des de l'escultura eqüestre esmentada o el monument a José Antonio Primo de Rivera, de l'escultor Jordi Puigalí, de l'any 1964, situat a l'antiga avinguda de la Infanta Carlota, fins al monument a la Sardana de Josep Cañas, del 1969, situat al Parc de Montjuic, entre d'altres. Aquesta manca de coherència, com es fa palès, no és únicament conceptual o ideològica, sinó també formal. Al llarg de la dècada dels seixanta, escultors com Cañas, força inhàbils en el maneig del llenguatge monumental, i altres escultors figuratius, alguns de provada solvència des de feia quaranta anys, com Frederic Marès, reberen encàrrecs per realitzar escultures públiques, mentre que l'abstracció s'obria camí en aquest àmbit amb l'encàrrec d'obra a escultors com Eudald Serra o Josep Maria Subirachs.

El modelatge de la Sirena de Sitges, de mida natural, com ja hem dit, sense tenir cap mena d'encàrrec de passar-la a bronze ni cap possibilitat de situar-la en l'espai urbà, sembla més aviat fruit de la voluntat de Pere Jou de no acabar la seva trajectòria sense un monument públic de rellevància. Com ja hem vist, l'escultura fou fosa per subscripció popular i va ser col·locada al passeig de la Ribera de Sitges després de la mort de l'escultor.

3.7. restauracions i restitucions

L'escultor intervingué diverses vegades en l'àmbit que avui anomenem restauració, però a causa dels criteris emprats en els seus treballs hauríem de parlar més aviat de recreacions. De fet, al llarg dels anys en què Pere Jou intervingué en operacions d'aquesta mena, era freqüent un treball de reintegració il·lusionista, que donava per fet que el professional de l'escultura tenia els mitjans tècnics i intel·lectuals suficients per retornar a l'obra el seu aspecte original. A casa nostra, l'exemple més destacat d'aquest fenomen és la intervenció que entre els anys 1944 i 1949 féu Frederic Marès a les tombes reials de l'església de Santa Maria de Poblet, on l'escultor intervingué en disset escultures aprofitant les restes medievals.³³⁸ La intervenció de Jou en l'àmbit de la restauració, com la d'altres artistes actius a Catalunya després de la Guerra Civil, s'ha d'emmarcar en les necessitats generades per la destrucció del patrimoni durant la Guerra, fet que generà una subespecialització en el seu treball en un moment en què no s'havien fixat ni acceptat de forma general els criteris de la praxi moderna de la restauració d'obres d'art.

337. J. FABRE, J. M. HUERTAS i P. BOHIGAS (1984), *Monuments de Barcelona*, p. 139.

338. Núria RIVERO, Op. cit., p. 60-61.

El tret de sortida per a l'acceptació d'uns valors inexcusables en les intervencions d'aquest tipus fou la Carta de Venècia de l'any 1964, on es fixaren els criteris bàsics del treball de restauració d'obres d'art i de monuments: la mínima intervenció, l'ús de materials apropiats i mètodes reversibles per tal de reduir els possibles problemes futurs, així com la investigació del passat de l'obra i la documentació de tot el procés d'intervenció. No cal dir que, des d'aquell document fins ara, l'evolució de la professió ha estat meteòrica, a causa de la incorporació de nous criteris, materials i tecnologia que ens fan veure aquells treballs com quelcom desfasat.³³⁹

L'any 1963 el prevere Juan Ferrando Roig ja prevenia sobre l'abús de les restauracions en el seu llibre *Construcción y renovación de templos*, on escrivia que «[n]o deben restaurarse las estatuas de valor artístico en el sentido de completar las partes que faltan y disimular lo nuevo con pátinas. Es mejor conformarse con asegurar las partes ruinosas y carcomidas, sin cambiar detalle alguno, a no ser que se trate de una parte mínima o sin importancia, en cuyo caso se utilizará un color diverso o se trazará una discreta línea que separe la parte agregada. Si se viera que una imagen, una vez restaurada en esa forma es inservible para el culto, será mejor, antes que completarla imaginariamente, retirarla al museo».³⁴⁰

Com ja hem vist, el religiós s'esforçà a donar les claus d'un llenguatge plàstic normatiu per a la reconstrucció de les esglésies i les obres de devoció que devien acollir-les en temps de la seva reconstrucció després de la Guerra. No va ser fins que va publicar el seu llibre el 1963, després d'escriure diferents treballs, propagar les seves idees en revistes i col·laborar en les exposicions organitzades pel FAD, que per primera vegada incidí en la necessitat d'impregnar de sinceritat les intervencions en la restauració d'art sacre antic. En l'obra esmentada, a més a més d'evidenciar l'obstinada pervivència dels models artístics contra els quals feia més de vint anys que lluitava, alertava contra les actuacions d'ofici en l'àmbit de la restauració. El motiu era obvi: la intervenció continuada de diferents artistes en l'àmbit de la restauració d'obres d'art, un model acceptat en el moment en què es començava a reconèixer la necessitat de la professionalització en aquest àmbit.

Cal tenir present, però, que fins a principis dels anys seixanta la restauració d'obres d'art es trobava a les mans dels artistes o dels tallers especialitzats en la producció d'art sacre, o d'altres relacionats amb feines artesanals vinculades a la producció artística, com en el cas del retaulista, daurador i decorador Florenci Veciana, que, com ja hem vist, tallava marcs i policromava o daurava imatges. Des de principis de segle, alguns tallers de fusteria, com el dels germans Francesc i Josep Llorens i Riu, a Barcelona, restauradors dels retaules de la catedral, combinaven de forma natural els encàrrecs de fusteria i ebenisteria amb la restauració. El mateix passava en l'àmbit de la

339. Pel que fa als criteris actuals de restauració d'escultura en pedra, vegeu PROYECTO COREMANS (2013), *Criterios de intervención en materiales pétreos*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deportes.

340. J. Ferrando Roig (1963), *Construcción y renovación de templos*, Barcelona, Colección de Lecciones de Pastoral, 18.

pintura, amb una llarga llista de pintors que inclouria Josep Arrau i Barba (1802-1872), Tomàs Moragas (1837-1906), Alexandre Planella Roure (1866-1900) i Josep de Togores (1893-1970), entre molts d'altres.³⁴¹

L'ofici de la restauració d'obres d'art, tal com l'entenem actualment, no començà a esdevenir una disciplina separada de la pràctica de l'art fins als anys trenta, en què Manuel Grau (1892-1974) dugué a terme els seus primers treballs per a l'Ajuntament de Barcelona i els seus museus, tal com explica Josep Maria Xarrié, sota les directrius establertes per Joaquim Folch i Torres.³⁴² Malgrat tot, aquest fou un cas singular, atès que pintors i escultors seguiren intervenint en aquest àmbit de forma normal i acceptada durant dècades.

Els serveis de Pere Jou com a restaurador d'escultura foren reclamats diverses vegades des dels anys anteriors a la Guerra Civil. En els seus quaderns de comptes apareixen diverses entrades per intervenir en imatges de la parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla des del 1930. Són sempre petites intervencions per reconstruir dits o parts exemptes d'escultures malmeses per l'acció del culte, com ara les processons.

La primera restauració important fou l'escultura de sant Miquel de la torre homònima del Palau de Maricel, encarregada pels hereus de Charles Deering l'any 1936. (PJ 150). L'obra, procedent de l'antic pont de Balaguer, del segle XIV i enderrocat l'any 1913 per fer la carretera nova, va ser venut a l'antiquari Domingo Bover, que actuava en nom de Miquel Utrillo, el qual l'adquirí per decorar la torre del Palau de Maricel. L'escultura, del segle XV, que estava força malmesa vint anys després d'arribar a Sitges per l'acció del mar, fou restaurada per Pere Jou, qui en reconstruí les parts perdudes amb una tècnica il·lusionista, refent pràcticament tota l'obra. La figura actual de l'arcàngel de la façana és una còpia realitzada per l'escultor Antoni Agraz l'any 1977, quan la Diputació de Barcelona, propietària de l'edifici des del 1954, decidí substituir l'original i entregà una altra còpia a l'Ajuntament de Balaguer, a causa de la pràctica desaparició de la seva forma per l'acció del salnitre.³⁴³

Com ja hem vist més amunt, l'escultor restaurà la imatge de la Mare de Déu del Vinyet just en acabar la Guerra Civil. La imatge estava molt malmesa perquè durant el conflicte va estar enterada. També restaurà la imatge de la Mare de Déu dels Àngels de la parròquia de sant Andreu d'Oliana, l'any 1939. Però la restauració més important fou la del retaule de Santa Maria la

341. En el cas de J. de Togores, restaurador, vegeu Ignasi DOMÈNECH, «Miquel Utrillo. El mercat de l'art i el col·leccionisme», a Bonaventura BASSEGODA i Ignasi DOMÈNECH (ed.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, p. 111-152.

342. XARRIÉ (2002), *Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, «Biblioteca Abat Oliba», núm. 244, p. 25.

343. SANAHUJA (1965), *Història de la ciutat de Balaguer*, Balaguer; M. ESQUERDA I BOSCH (2006), «Porta de Sant Miquel», *La Peça del Mes* (Museu Maricel, Consorci del Patrimoni de Sitges).

Blanca de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses per encàrrec de Santiago Espona, que també hem comentat anteriorment. Metodològicament es tracta d'un treball de reintegració similar al que efectuà Frederic Marès en els enterraments de Poblet.

Pere Jou també treballà en la restitució de diverses obres per mitjà de la còpia de l'original. La primera fou l'esmentada imatge de la Mare de Déu del Vinyet l'any 1942, pocs anys després d'haver-la restaurat, ja que la mínima part original conservada aconsellà la seva restitució per una imatge nova. Un altre exemple de restitució fou el santcrist de la parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges (PJ 163), imatge que va ser llençada al mar durant els actes de saqueig de l'església al juliol del 1936 i que l'escultor copià mitjançant una imatge antiga l'any 1940. El mateix succeí amb la figura de sant Dimas del Davallament de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, novament per encàrrec de Santiago Espona l'any 1952 (PJ 220). En la nova imatge del Bon Lladre, l'original del qual fou parcialment cremat als inicis de la Guerra, l'escultor gravà la seva signatura a la part posterior de la creu, com també ho féu en el Crist de Sitges, amb la voluntat d'evitar qualsevol confusió sobre l'autoria de l'obra realitzada, copiada de l'original desaparegut.



(fig 67) L'escultor davant del carrer del re-taule de Santa Maria la Blanca en el seu taller (1952-1953).

CONCLUSIONS

Un cop revisada l'escultura de Pere Jou i observant l'ampli catàleg de la seva obra, ens hem de plantejar el per què del pobre tractament que ha rebut per part de la historiografia catalana. Pensem que aquest fet es pot deure a diversos motius. En primer lloc, al fet d'haver viscut i treballat en un període amb una presència molt important d'escultors, molts dels quals resten encara pràcticament oblidats. Tanmateix, dins les tres primeres dècades del segle passat, l'aparició i la consolidació de figures importants com la d'Enric Casanovas o la de Josep Clarà eclipsaren i deixaren en segon terme les múltiples veus de l'escultura catalana que prengueren camins diversos en uns moments de successius canvis estètics i interpretacions personals.

D'altra banda, el pes en la nostra historiografia dels encara difusos límits cronològics del Noucentisme en l'àmbit estètic, ha fet difícil l'encaix de molts escultors que no se sentiren propers a conceptes com classicisme o mediterranisme. Aquest problema d'encaix es va poder veure, per exemple, en l'exposició «Un Segle d'Escultura Catalana», organitzada pel Museu Europeu d'Art Modern de Barcelona l'any 2013 i en la qual l'obra de Jou es presentava sota el vague epígraf «L'escultura noucentista en petit format». Aquesta estranya definició, doblement poc adequada, per la seva manca de sentit i atès que la idea de petit format quedava invalidada en alguna de les obres de Jou presentades, es feia més indefinida quan es veia que l'obra de Jou compartia espai amb les de Fidel Aguilar, Joaquim Claret, Jaume Duran, Jaume Martrús o Armand Vallès.

En l'espai anterior de l'exposició, dedicat al «Noucentisme idealista», cohabitaven les obres de Clarà, Casanovas, Dunyach i Manolo, fet que ens mostra de nou que probablement no és necessari intentar encaixar diverses singularitats dins l'àmbit definitori del Noucentisme.³⁴⁴

Un altre motiu que explicaria el pobre tractament que ha rebut l'obra de Pere Jou per part de la historiografia catalana és el fet que l'obra d'aquest, com la d'altres escultors com Joan Rebull (1899-1981), Josep Viladomat (1899-1989), Salvador Martorell (1895-1968), Martí Llaudó (1903-1957), Llorenç Cairó (1896-1981), Josep Granyer (1899-1983), Vicenç Navarro, Rafael Solanic (1895-1990) o Frederic Marès (1893-1991) entre d'altres, plenament actius a la segona dècada del segle passat, continuaren treballant al llarg de la postguerra i alguns d'ells fins els inicis del darrer terç del segle XX, cosa que fa encara més difícil la classificació de la seva obra en aquell context. Aquest fet es va poder veure en l'exposició organitzada pel Museu Nacional d'Art de Catalunya «1950-1977. Del segon origen. Arts a Catalunya», clausurada el 25 d'octubre de 2015. En el fulletó de presentació de la mostra, presentada com una prefiguració de la futura ampliació cronològica del Museu Nacional, es podia llegir: «Aquesta exposició

344. J. M. INFIESTA (dir.). *Un segle d'escultura catalana*, MEAM, p. 151-208.

intenta apropiarse al desenvolupament de les pràctiques artístiques a Catalunya al llarg de vint-i-set anys, entre el 1950 i el 1977, rellegint els relats que les van narrar des del present, a partir d'unes coordenades que permetin calibrar-ne els vincles i les disparitats, les tensions i les transferències³⁴⁵. A l'exposició únicament hi constava una obra de Joan Rebull de 1951, sense fer cap esment a la seva representativitat dins l'escultura figurativa catalana d'aquell període. Novament es perpetuava el discurs de l'exaltació de qualsevol mínim índex avantguardista, amagant la complexitat de l'art català del moment, en el que molts creadors nascuts al llarg de la darrera dècada del segle XIX i principis del segle XX encara eren plenament actius i explicaven, amb la seva obra, una part important de la realitat artística del país. És obvi que part d'aquest arraconament que implica la seva manca de visibilitat més enllà dels anys trenta, està relacionat amb el fet de prejudicar a tota aquesta generació d'escultors que restaren al país després de la instauració del règim feixista com als seus col·laboradors naturals, i això és una visió massa reduccionista.

De fet, és planteja com una mena de capicua històric en el desenvolupament temporal de l'obra de Pere Jou, ja que en la primera plenitud de la seva vida artística, l'obra de Jou també conviví amb les experimentacions avantguardistes de Pau Gargallo, de Juli González o de Leandre Cristòfol. Però en aquell moment la figuració practicada pels escultors de la Generació de 1917 s'entengué també com una via moderna, de recerca, que tenia importants representants a la resta d'Europa com Antoine Bourdelle, Joseph Bernard, Ivan Mestrovich, Georg Kolbe, Ernst Barlach o Wilhelm Lehmbruck, sense oblidar Maillol. Recordem l'article que Magí Cassanyes dedicà a l'obra de Jou en el primer número de la revista *L'Amic de les Arts* l'any 1926, on comparava la seva experimentació en la representació del cos humà amb la realitzada per Barlach.

L'obra de Jou neix doncs quan el Noucentisme d'arrel orsiana, entès des de la seva plasmació plàstica, ja començava a estar superat, no així l'especulació plàstica sobre la forma del cos humà que ell i altres escultors de la seva generació seguien pensant que era l'arrel de l'acte escultòric. Mitjançant la depuració formal, però també ètica, de les tècniques d'execució amb la introducció de la talla directa, Jou inicià un camí que mai abandonà, imprimint a les seves formes una personal estètica primitivista.

Com ja hem vist més amunt, Francesc Fontbona, l'any 1979, ja parlava de la superació del credo noucentista per part dels artistes que formen el que ell va anomenar la «Generació de 1917»³⁴⁶. Probablement l'obra de Jou s'ha d'inscriure en aquest marc en el que el naixement de grups com els Evolucionistes³⁴⁷ i poc després l'Agrupació Courbet, Nou Ambient o l'Agrupació d'Artistes

345. 1950-1977. *Del segon origen. Arts a Catalunya*, MNAC, p. 2.

346. Francesc Fontbona, op. cit., p. 269-275.

347. Per l'estudi dels Evolucionistes vegeu: Josep Miquel GARCÍA (2004). *Els Evolucionistes*. Barcelona: Parsifal.

Catalans, a la que Jou va pertànyer, van suposar un interessant revulsiu contra el Noucentisme idealista.

Les diferències ideològiques o credos més o menys constituïts d'aquests grups, integraren propostes estètiques on s'entrecruaven diverses visions personals que anaven del realisme a l'avantguarda. Jou, com altres escultors com Josep Granyer o Enric Monjo, aparegué a l'escena artística dins aquest ambient que s'afanyava a obrir nous camins formals.

Cal tenir present que Pere Jou no fou amic de grans construccions teòriques ni d'abrandades filiacions a grups o cenacles. Home de caràcter tranquil, sense arribar a ser un misantrop, sempre es refugià en les dues coses que més l'importaven: la seva família i la seva obra. Recordem que des de 1926 s'establí definitivament a Sitges, la qual cosa l'allunyava, probablement de forma voluntària, de la possibilitat de participar de la vida artística barcelonina d'una manera plena. Si bé és cert que des de 1919 participava de les activitats del Cercle Artístic de Sant Lluç i que, com podem veure, donà a conèixer la seva obra en una llarga llista d'exposicions que el mantenien en contacte amb el món artístic, Jou fou més aviat un home de taller, en el que sempre treballà sol, sense ajudants ni aprenents. Format en una estricta dinàmica artesanal des de la seva joventut on combinà l'aprenentatge de l'ebenisteria amb l'estudi i la pràctica escultòrica tradicional, sempre imprimí a la seva obra un clar sentit d'artesà. Sense ser un home amb una gran cultura llibresca, sempre buscà ampliar els seus coneixements a través dels múltiples viatges que realitzà per diferents països europeus i per la Península, cosa que realitzà des de la seva joventut fins la vellesa. En aquest sentit, la seva estreta relació amb el seu germà Francesc, home d'una gran cultura artística i amb els seus cosins Lluís i Ramon Jou, fou fonamental per mantenir sempre oberta la seva mirada a l'art i a la cultura del seu temps.

Plenament connectat amb la realitat artística de la seva època, Jou es mantingué fidel a un llenguatge en el que la màxima preocupació fou l'estudi de la forma, mitjançant el treball dels volums i la textura en les seves obres de pedra i de fusta, treballs que ell entengué sempre com els protagonistes de la seva obra. L'especificitat de la seva manera d'enfrontar-se a la matèria, i la seva preocupació formal, fou un dels elements bàsics en la creació del seu original llenguatge. Treballà normalment amb pedres poc nobles i les transformà, mitjançant un savi ofici amb obres en les que el volum treballa amb la llum d'una manera precisa. El texturat d'algunes parts com els cabells o les teles, generen un important contrast amb les carnacions llises i encerades. El mateix succeeix amb el seu treball amb la fusta sense policromar, on el texturat amb diferents nivells de profunditat es conjuga amb la qualitat de lluïssor que atorga la cera que reflecteix la llum.

Hem vist també que és comú en la seva obra d'imatgeria, l'ús de la policromia que, al nostre entendre, no l'interessava gens. De fet, mai va policromar cap imatge i sempre donà a fer aquesta

feina a d'altres, feina que certament, comparada amb l'exercici de la talla, és molt menys complicada. Malgrat tot, sembla clar que no la volgué aprendre mai. Dins el conjunt de les seves obres que conservà al llarg de la seva vida, cap d'elles, ni les religioses, estan policromades.

Pere Jou no es volgué despendre d'un conjunt important de la seva obra i convertí el seu taller a Sitges en una mena d'espai d'exposició que, si bé podia servir com aparador del seu treball per ensenyar als clients les seves possibilitats tècniques i formals, pensem que aquesta voluntat anava més enllà. No creiem que el grup d'obres conservades, que avui està en mans dels seus hereus o en museus, fruit de diverses donacions realitzades per ells, fos el resultat de la impossibilitat de vendre-les. L'escultor es guanyà sempre la vida amb la seva obra que, com podem veure en algunes anotacions en el seus llibres de comptes, es pagaven a uns preus més que raonables. Per altra banda, seria difícil entendre com moltes d'elles, des de les obres de la seva joventut com la *Dansaire* de fusta de 1912, o nusos realitzats en pedra no es van vendre, sent moltes d'elles les més significatives de la seva producció. D'aquesta manera el seu taller, unit a la seva casa a Sitges, constituïa una mena d'espai biogràfic en el que l'escultor convivia amb la seva obra.

Com ja hem dit, aquesta es caracteritzà per abordar diferents vessants de l'ofici escultòric, algun d'ells, com el de l'escultura aplicada a l'arquitectura, poc comuns en els escultors de la seva generació i que aporta a l'obra de Pere Jou una gran originalitat dins el panorama artístic català. En aquest àmbit fou on el seu treball el singularitzà de manera especial, ja que va saber transformar l'herència rebuda dels grans escultors catalans del modernisme en aquest camp i encaminar-la, mitjançant la seva capacitat tècnica i la construcció d'un nou llenguatge, en quelcom plenament modern.

El mateix succeí en el camp de l'escultura religiosa on, com hem vist, Jou participà amb la gran majoria dels escultors de la seva generació, en la seva renovació al llarg de la segona i la tercera dècada del segle passat. Probablement aquest ha estat un dels elements que han propiciat un cert distanciament de la crítica i de la historiografia amb la seva obra (i en la d'altres companys de generació), en no entendre que la producció d'art litúrgic estava perfectament integrada, abans i després de la Guerra Civil, en el natural desenvolupament de l'ofici d'escultor a casa nostra. Malgrat tot, és evident que la recuperació d'aquell llenguatge renovador al llarg de les dècades posteriors a la Guerra Civil, com una mena d'inèrcia natural, havia de viure el seu final, en uns moments en els que l'esgotament de la fórmula era clara.

Jou es dedicà més de vint anys a la docència a l'escola Massana, fent dels trasllats diaris en tren de Sitges a Barcelona entre la tardor de 1939 i l'estiu de 1961 quelcom quotidià que li restà molt temps de dedicació al seu treball. Aquesta fou una feina que sempre el satisfeu i en ella sempre féu gala d'un tracte exquisit i protector amb els alumnes que l'apreciaren molt. No deixa de sor-

prendre però la seva capacitat de treball si tenim present el catàleg de la seva obra al llarg d'aquells anys, sabent quin era el seu sistema de treball.

Finalment, un cop podem observar el catàleg de la seva obra, la llista de les exposicions en les que va participar i la seva recepció en el mercat de l'art català, des de 1915, quan situen l'inici de la seva carrera professional, fins a principis dels anys seixanta del segle passat, podem entendre que l'obra de Pere Jou mereix un paper destacat en la història de la nostra escultura contemporània.

EXPOSICIONS

1910

Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas (dins dels actes del primer centenari de la independència de Mèxic), Ciutat de Mèxic (11 de setembre - 15 de novembre).

1911

VI Exposició Internacional d'Art, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Palau Municipal de Belles Arts (maig-juny).

1913

Exposició del Concurs Mensual de l'Associació Escolar Artística, Barcelona.

Exposició d'Art de l'Asociación Escolar Artística, Tarragona, Círculo Artístico de Tarragona.

1918

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de Belles Arts (maig-juny).

1919

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de Belles Arts (maig-juny).

1920

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de Belles Arts (abril-juny).

1921

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de Belles Arts (abril-juny).

1922

III Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Barcelona, Galeries Dalmau (1-15 de febrer).

Exposició de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de la Indústria (23 abril-23 de maig).

Exposició d'Art Català, Amsterdam, Ajuntament de Barcelona, Associació Arti et Amicitiae (23 de setembre-29 d'octubre).

1923

Exposició de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, Palau de la Indústria (maig-juny).

1924

Exposició «Conreadors de les Arts», Barcelona, Galeries Laietanes (octubre-novembre).

1925

IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Barcelona, Galeries Dalmau (7-22 de gener).

Exposició d'Art Sitgetà, Sitges, Casino Prado Suburense (agost-setembre).

I Exposició General d'Art Litúrgic, Barcelona, Sala Parés (29 novembre-11 de desembre).

1926

I Exposició d'Art del Penedès, Vilafranca del Penedès, Col·legi de Sant Ramon, antic Palau Alfarràs (agost-setembre).

Exposició de Modernisme pictòric català, confrontada amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers, Barcelona, Galeries Dalmau (16 d'octubre-6 de novembre).

1927

Exposició d'artistes catalans, Barcelona, Sala Parés (8-21 de gener).

I Exposició de l'Associació d'Escultors, Barcelona, Sala Parés (30 d'abril-16 de maig).

II Exposició d'Art del Penedès, El Vendrell (15 de juliol-5 d'agost).

Exposició de les obres presentades al concurs per a l'ornamentació de la plaça de Catalunya, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Palau de Belles Arts (agost).

1928

II Exposició de l'Associació d'Escultors, Barcelona, Sala Parés (19 de maig-2 de juny).

II Exposició d'Art Litúrgic, Barcelona, Amics de l'Art Litúrgic, Círcol Artístic (22 de novembre-16 de desembre).

1929

Exposició Universal de Barcelona. Exposició Internacional de Pintura, Escultura i Gravats, Barcelona, Junta de Museus, Palau de Congressos (maig de 1929-gener de 1930).

III Exposició d'Art del Penedès, Vilanova i la Geltrú, Ateneu Obrer (novembre).

1931

Exposició «Uns quants», Barcelona, Galeries Laietanes (4-17 d'abril).

Escultures de Pere Jou (primera exposició individual), Barcelona, Galeries Laietanes. (4-17 d'abril).

Fira tómbola numerada, organitzada pel Círcol Artístic, Barcelona, Sala Parés (31 d'octubre-14 de novembre).

Pessebre dels Amics de l'Art Litúrgic, Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc (desembre).

1932

Exposició de Primavera 1932, Barcelona, Saló de Barcelona, Palau Nacional (22 de maig-3 de juliol).

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Palacio del Retiro (maig-juny).

Fira del Dibuix de Barcelona, Barcelona, Jardins Soler i Rovirosa (4-11 de juny).

I Exposició de la Federació de Joves Cristians, Sitges (13-28 d'agost).

Exposició d'Art Català, Amsterdam (octubre).

Exposició d'escultures de pessebre, Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc, Amics de l'Art Litúrgic, Galeries Syra (desembre).

1933

Segon Saló de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Saló de Projeccions (20 de maig-2 de juliol).

II Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians, Sitges (15-30 d'agost).

Cinquantenari de la Sala Parés, Barcelona (14-27 d'octubre).

III Exposició d'Obres Inèdites, Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc (4-21 de desembre).

1934

Exposició de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Palau de Projeccions (20 de maig-8 de juliol).

III Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians, Sitges (15-31 d'agost).

1935

IV Exposició d'Art de la Federació de Joves Cristians, Sitges (15-26 d'agost).

Col·lectiva d'escultors, Barcelona, Sala Renart (23 de novembre-6 de desembre).

1936

Exposició pro nens necessitats, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Galeries Valenciano (28 de març-9 d'abril).

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Palacio del Retiro (maig-juny).

Saló de Primavera, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Palau de la Metal·lúrgia (31 de maig-12 de juliol).

1937

«España a México, Manifestación de Arte Catalán Pro Víctimas del Fascismo», Comitè de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Aquesta exposició va ser avortada en ser interceptat per les tropes feixistes el vaixell noliejat per la Generalitat que transportava les obres de Barcelona a Mèxic.

1938

Saló de Tardor, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona i Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, Casal de Cultura (1-12 d'octubre).

1942

Exposición de Escultura de P. Jou (segona exposició individual), Barcelona, Syra Galerías de Arte (18 d'abril-8 de maig).

I Exposición de Arte del Frente de Juventudes, Sitges (12-28 d'octubre).

1943

«El Vino en las Artes Plásticas», Vilafranca del Penedès (12-24 d'octubre).

1950

Exposición Internacional de Arte Sacro, Roma (maig).

1951

Exposición de Arte Religioso, Barcelona, Fomento de las Artes Decorativas (11-30 de maig).

Pedro Jou (tercera exposició individual), Barcelona, Galeries Syra (6-19 d'octubre).

Primer Salón de Otoño, Barcelona, Comisión del “Centenario” - Comisión Orgánica del Círculo de Bellas Artes de Gracia, Círculo de Bellas Artes de Gracia (20 d’octubre-4 de novembre).

Exposición Municipal de Bellas Artes de Otoño, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu d’Art Modern (20 d’octubre-4 de novembre).

I Biennial Hispano-americana de Arte, Madrid (12 d’octubre de 1951-13 de febrer de 1952).

1952

Exposición de Arte Religioso Actual del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, Museu d’Art Modern (26 de maig-1 de juny).

1953

Arte Franciscano Actual, Barcelona, capella de Santa Àgata (21 de novembre-13 de desembre).

1954

II Bienal Hispano-americana, L’Havana (juny-octubre).

1955

Exposición de Pintura, Escultura y Grabado. Obras de Artistas Laureados, Balaguer (29 de maig-5 de juny).

III Bienal Hispano-americana de Arte, Barcelona, Palau de la Virreina (24 de setembre de 1951-6 de gener de 1956).

1956

Concurso de Pintura y Escultura Gran Premio Diputación y Premios San Jorge, Barcelona, Palau de la Virreina (abril).

1958

Concurso de Escultura. Gran Premio San Jorge, Barcelona, Diputación de Barcelona, Palau de la Virreina (abril).

1963

Exposició de Arte Cristiano Actual, Barcelona, església del Poble Espanyol (setembre).

EXPOSICIONS PÒSTUMES**1970**

Exposició de una Colección Particular, Barcelona, Galeries Syra (23 d'octubre-5 de novembre).

1973

Exposició Homenatge a Pere Jou, Sitges, Sala Vaixells, Palau de Maricel (9-30 d'agost).

1986

«Gargallo y sus amigos españoles», Saragossa, Museo Gargallo (23 d'abril-8 de juny).

«Escultura figurativa (1850-1950)», Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo (maig-juliol).

1987

«Escultura figurativa 1900-1950», Santander, Fundación Marcelino Botín (juny-juliol)

1994

«El Noucentisme. Un Projecte de Modernitat», Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (22 de desembre de 1994-12 de març de 1995).

2011

«Pere Jou, Escultor», Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, Sitges, edifici Miramar (9 d'abril-12 de juny).

2012

«Escultures dels Segles XIX i XX del Museu de Montserrat», Vilafranca del Penedès, Aula de Cultura Caixa Penedès (14 de desembre de 2012-13 de gener de 2013).

2013

«Un Segle d'Escultura Catalana», Barcelona, Museu Europeu d'Art Modern (abril-juny).



Universitat Autònoma
de Barcelona

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

TESI DOCTORAL

L'ESCUPTOR PERE JOU (1891-1964).
BIOGRAFIA ARTÍSTICA I CATÀLEG RAONAT

VOLUM II

PROGRAMA DE DOCTORAT: DOCTORAT EN HISTÒRIA DE L'ART

TESI QUE PRESENTA:
IGNASI DOMÈNECH I VIVES

DIRIGIDA PER:
DR. BONAVENTURA BASSEGODA I HUGAS

2015

L'ESCULTOR PERE JOU (1891-1964)

Biografia artística i catàleg raonat

Ignasi Domènech

VOLUM II

L'ESCULTOR PERE JOU (1891-1964)

Biografia artística i catàleg raonat

VOLUM II

CATÀLEG	197
BIBLIOGRAFIA	339

CATÀLEG

Alhora de realitzar el catàleg raonat de l'obra escultòrica de Pere Jou ens hem trobat amb diferents dificultats. En primer lloc, cal tenir present que l'escultor data les escultures en molt poques ocasions. La resta estan signades de la mateixa manera (P. Jou) i emprant la mateixa grafia al llarg de tota la seva vida: amb unes lletres senzilles que en cap moment volen imitar una signatura autògrafa. En alguns casos, com en les obres aplicades a l'arquitectura (capitells, frisos o xemeneies), quasi mai estan signades per la manca d'espai on es desenvolupa el relleu.

El fet que l'escultor atorgués en molt poques ocasions un títol a les seves obres, i ens referim, òbviament, a les obres no relacionades amb la imatgeria religiosa, també dificulta el seu reconeixement. Per altra banda, les poques vegades que disposem de títol queda clar que Jou emprà els mateixos pocs noms per designar les seves obres des dels inicis de la seva producció abans dels anys vint fins al final de la seva carrera. Aquest és el cas, per exemple, de *Suburenca*, nom emprat per a una escultura de fusta de l'any 1919 i diverses vegades per designar obres de pedra dels anys cinquanta. En els catàlegs de les exposicions i en les referències de la crítica únicament es parla de «nus femenins» o senzillament s'empra la paraula «nu», a vegades amb l'explicitació del material amb què està feta l'obra.

La manca de títol i datació s'ha suplert amb la informació dels llibres de comptes, on l'escultor anotava les despeses i els cobraments, a vegades amb breus anotacions sobre la naturalesa de l'obra. També han estat de gran ajuda les imatges aparegudes en la premsa o en els catàlegs de les mostres, on sovint apareixen imatges generals de les exposicions o imatges individuals de les obres. En diverses ocasions, les fotografies conservades a l'Arxiu Jou en les quals es veuen els fills de Jou davant de les obres en procés d'execució o ja acabades, també ens han ajudat a fixar la seva cronologia.

El catàleg de les obres de Pere Jou s'ha realitzat seguint diversos criteris de concepte i ordre. Presentem totes les obres que hem pogut localitzar i estudiar, de les quals oferim una fitxa descriptiva, les exposicions on van ser presentades i la seva bibliografia. En alguns casos, també hi ha la informació que hem trobat en els seus llibres de comptes, amb notícies referents als clients o col·laboradors, com és el cas d'algunes talles de fusta o alabastre, de les quals podem saber l'autor de la policromia final. També hem considerat interessant recollir, quan ha estat possible, el preu de venda de l'obra, que ens ha ajudat a valorar la seva consideració en el mercat.

No hem optat per assignar un nombre diferent a cada realització de l'escultor, perquè això hauria significat donar el mateix valor a una escultura femenina de pedra que a un petit relleu decoratiu excavat en la llinda d'una finestra. Hem afegit a la numeració les inicials de l'escultor ja que ens ha semblat que facilitava la seva cita dins el text per tal de no emprar les abreviatures "núm. cat." cada vegada i per diferenciar aquesta numeració del primer projecte de catàleg de l'escultor de l'any 2011 en la que empràrem les sigles "OC" (obra completa) davant de cada registre. A l'hora de catalogar els conjunts aplicats a l'arquitectura, com en el cas de les intervencions al Palau de Maricel, al panteó Bassacs de Berga o a l'església de Sant Pere de les Puelles, hem cregut que atorgar un sol nombre a cada conjunt hauria convertit la numeració dels diferents elements en un seguit de nombres formats per diversos punts. És per aquest motiu que hem optat per una solució intermèdia que significa dotar de numeració cadascun dels conjunts que formen part d'una obra. En el cas del Palau de Maricel, té numeració cada una de les finestres en les quals l'escultor intervingué en els seus dos capitells i en la llinda, o en el cas del panteó de Berga s'ha atorgat numeració als diversos grups d'obres de la façana, de l'absis o de l'interior, ja que cada grup presenta una unitat conceptual.

Únicament hem considerat originals els projectes en guix en dos casos ben diferenciats: quan sabem que l'escultor no els traspassà a un altre material o bé quan aquests foren presentats com obres a exposicions. També hem catalogat alguna còpia d'una obra realitzada en pedra artificial, quan aquesta ha format part d'una exposició.

Algunes de les imatges presentades d'obres no localitzades no tenen una bona qualitat, ja que han estat extretes directament d'una reproducció apareguda a la premsa o en un catàleg i les mides originals de la reproducció eren reduïdes, com també ho era la seva qualitat de reproducció.

PJ 1

**Cangurs**

Cap al 1910

Guix patinat

34 cm Ø

Col·lecció Jou, Sitges

PJ 2

**Francesc Jou i Francisco, germà de l'artista**

1911

Guix

52,5 x 49 x 26 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, 1911. Exposició d'art de l'Asociación Escolar Artística, Tarragona, 1913. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 3).

PJ 3

**Maria Torres i Alsinet, àvia de l'escultor**

Cap al 1911

Guix

28 x 27,5 x 20 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 1).

PJ 4

**El pudelador**

Cap al 1911

Guix

48 x 34 cm

Col·lecció Josep Blanc, Mollet del Vallès

Obra inspirada en el relleu de Constantin Meunier *Les puddlers aufour*, 1893 (Musée d'Orsay, Paris). (RF. 963), reproduïda en una postal enviada des de París per Joan Pié a Pere Jou el 27 de desembre de 1910.

PJ 5

**Els pudeladors**

Cap al 1911

Guix

52 x 29 cm

Col·lecció Josep Blanc, Mollet del Vallès

Obra inspirada en el relleu de Constantin Meunier *Les puddlers aufour*, 1893 (Musée d'Orsay, Paris). (RF. 963), reproduïda en una postal enviada des de París per Joan Pié a Pere Jou el 27 de desembre de 1910.

PJ 6

**Danseaire**

1911-1912

Guix

28 x 23 x 10 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 5).

PJ 7

**Dansaire**

1912

Fusta de noguera

27 x 19 x 10 cm

«Pere Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Primer premi de l'Associació Escolar Artística, 1913.

Es conserva un exemplar en bronze. Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

Exposicions:

Associació Escolar Artística, Barcelona, 1913. Exposició General d'Art, 1918. Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, 1918. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 70).

Referències:

Las Noticias, 12-2-1913, p. 2; *Catàleg oficial del Foment de les Arts Decoratives*, 1918, p. 56, núm. cat. 1363; *Vell i Nou*, any IV, núm. 72 (1-8-1918), p. 298.

PJ 8

**Nu femení d'esquena**

Cap al 1912

Guix

Mides desconegudes

Original no localitzat

Referències:

Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona. Curso 1911-1912, p. 15; JOU i MIRABENT, David (1991). «Dos artífexs i dues obres memorables. Arnau Cadell i Pere Jou, escultors de capitells». *Avui*, 3-7-1991, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges.

PJ 9

**Cap femení**

Cap al 1912

Guix

16 x 7 x 9 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 8).

PJ 10

**Cap de nena**

Cap al 1911-1913

Guix

Original no localitzat

Imatge: Arxiu Serra. Inv. núm 350 (AFB)

Arxiu Històric de Barcelona

PJ 11

**Carles Jou i Torres, pare de l'artista**

Cap al 1913

Guix

98 x 26 x 23 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 2).

PJ 12

**Bust femení**

Cap al 1913

Guix patinat

21,4 x 10 x 1,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 6).

PJ 13

**Venus i amoret / Primavera**

Cap al 1913

Guix patinat

24 x 13 x 2 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Associació Escolar Artística». Circulo Artístico de Tarragona, Juliol, 1913

PJ 14

**Noia reclinada**

Cap al 1913

Guix

71 x 23 x 24 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Exposició d'art de l'Asociación Escolar Artística, Tarragona, 1913. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 7).

PJ 15

**Soldat de joguina**

Cap al 1914

Fusta de faig

24,5 x 9,5 x 9 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 9).

CONJUNT D'ESCULTURES DEL PALAU DE MARICEL (1915-1920), SITGES

PJ 16

**Al·legoria de l'Abundància i l'Escassetat**

PJ 16.1



Al·legoria de l'Abundància o la Gola

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de l'Escassetat o la Gana.

Segons les notes biogràfiques d'Antònia Andreu, l'escultor s'inspirà en la figura del lampista vilanoví de Maricel, el senyor Urgellés, per realitzar el protagonista del capitell.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 13-14; *Sitges, cultura*. Sitges: Patronat de Turisme (1988); JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145.

PJ 16.2



Al·legoria de l'Escassetat o la Gana

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de l'Abundància o la Gola.

Segons les notes biogràfiques d'Antònia Andreu, el mateix lampista Urgellés presentà el seu ajudant com a model per a esculpir el protagonista del capitell.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 13-15; INFIESTA, J. M. (1975). *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura.
JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145

PJ 17



Al·legoria de la Diligència i la Mandra

PJ 17.1

**Al·legoria de la Diligència o de l'Home Actiu**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de la Mandra.

El protagonista del capitell, amb quatre braços i quatre peus, representa un home atrafegat. És un retrat de Miquel Utrillo.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de arquitectura*, p. 15; JOU i MIRABENT, David (1991). «Dos artífexs i dues obres memorables. Arnau Cadell i Pere Jou, escultors de capitells». *Avui*, 3-7-1991, p. 48; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145

PJ 17.2

**Al·legoria de la Mandra**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de la Diligència o de l'Home Actiu.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 15; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145.

P J18

**Al·legoria de la Vida i la Mort**

PJ 18.1



**Al·legoria de la Vida o l'Alegria.
La Sardana**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de la Mort o la Tristesa.

Referències:

F. «Arts. JOU». *Juventut*, núm. 1 (5-5-1926), s.p. [7]; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145; JOU i MIRABENT, Lluís (2013). «Castells i sardanes en pedra. Els balls populars en l'obra de Pere Jou». A: *La Festa Major de Sitges 2013*, p. 22-25.

PJ 18.2



Àngel entre raïms i pàmpols

Decoració de la llinda de la finestra amb els capitells de les al·legories de la Vida i la Mort.

Pedra calcària

Cap al 1915-1916

15 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar.

PJ 18.3



**Al·legoria de la Mort o la Tristesa.
Enterrament monàstic**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1915-1916

34 x 44 x 30 cm

Palau de Maricel de Mar, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de l'al·legoria de la Vida o l'Alegria.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145.

PJ 19



Els constructors de Maricel

PJ 19.1



La construcció del Palau Maricel. Els constructors

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

25 x 35 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la Construcció del Palau Maricel. Els obrers.

A l'extrem esquerre Miquel Utrillo presenta un plànol de Maricel a Charles Deering.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 56; JOU i MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 1, p. 47; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 145.

PJ 19.2



Compàs i escaire

Decoració de la llinda de la finestra amb els capitells de la Construcció del Palau Maricel

Pedra calcària

Cap al 1917-1920

15 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar

PJ 19.3

**La construcció del Palau Maricel. Els obrers**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

25 x 35 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la Construcció del Palau Maricel. Els constructors.

Autoretrat de l'escultor a l'extrem dret del capitell i al seu costat el retrat del picapedrer Antoni Fígols.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 57; JARDÍ, Enric (1980). *El noucentisme*. Barcelona: Aymà, p. 125; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 30-32; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 20

**Faules de Tomás de Iriarte i de Jean de La Fontaine**

PJ 20.1

**L'ós, la mona i el porc**

Segons la faula de Tomás de Iriarte

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

25 x 35 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula de l'Ós i el devot dels jardins.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 34-36; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 20.2



Agafar el rave per les fulles

Decoració de la llinda de la finestra amb els capitells de les faules de l'ós, la mona i el porc, i l'ós i el devot dels jardins.

Pedra calcària

Cap al 1915-1916

15 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar

PJ 20.3



L'ós i el devot dels jardins

Segons la faula de Jean de La Fontaine.

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

25 x 35 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula de l'ós, la mona i el porc.

L'home amb els peus a la galleda recorda el retrat de Pablo Picasso realitzat per Pau Gargallo (MNAC 011012-200).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 34-36; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 21



Faules sobre la vanitat

PJ 21.1

**L'ase que portava unes relíquies**

Segons la faula de Jean de La Fontaine.

Capitell

Gres calcari

Cap al 1918-1920

27 x 40 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula del corb i la guineu.

A l'esquerra, retrat de Bonaventura Julià, alcalde de Sitges entre abril de 1918 i desembre de 1921.

Referències:

BASSEGODA NONELL, Juan. «Obras de arte en pedregro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia*, 15-5-1979, p. 3; Opuscle. *Sitges: Patronat de Turisme*, 1988; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 36-38; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 21.2

**Paó amb la cua oberta. La vanitat**

Decoració de la llinda de la finestra amb els capitells de les faules l'ase que portava unes relíquies i el corb i la guineu.

Pedra calcària

Cap al 1918-1920

15 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar

PJ 21.3

**El corb i la guineu**

Segons la faula de Jean de La Fontaine

Cap al 1918-1920

Capitell

Gres calcari

28 x 50 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula de l'ase que portava unes relíquies.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 36-38; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 22

**Faula dels ous d'Iriarte**

PJ 22.1

**Els ous**

Segons la faula de Tomás de Iriarte

Cap al 1917-1920

Capitell

Gres calcari

25 x 35 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula dels ous.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 40-41; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 22.2

**Els ous**

Segons la faula de Tomás de Iriarte

Cap al 1917-1920

Capitell

Gres calcari

25 x 35 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la faula dels ous.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 36-38; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 23

**Faules de Tomás de Iriarte i d'Isop**

PJ 23.1

**El mico i el titellaire**

Segons la falla de Tomás d'Iriarte

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

27 x 44 x 22 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la falla de la guineu i el bust.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 38-39; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 23.2

**La guineu i el bust**

Segons la falla d'Isop.

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

27 x 44 x 22 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del carrer de Fonollar. Parella del capitell de la falla del mico i el titellaire.

El bust femení sembla directament extret d'un capitell de la sagristia de la catedral de Barcelona. Restaurat pel mateix escultor l'any 1960 després d'haver estat parcialment escapat per un camió.

Referències:

BASSEGODA NONELL, Juan. «Obras de arte en peligro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia*, 15-5-1979, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 38-39; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 24

**Al·legoria de la Covardia i del Coratge**

PJ 24.1

**Al·legoria de la Covardia**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

23 x 35 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de l'al·legoria del Coratge.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 24.2

**Al·legoria d'El Coratge**

Cap al 1917-1920

Capitell

Gres calcari

23 x 35 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de l'al·legoria de la Covardia.

Representació d'un guardaagulles amb la seva família nombrosa. Segons la memòria oral, l'escultor deia que calia un gran coratge per tenir tanta família amb el sou que reportava aquest humil ofici.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 146.

PJ 25

**Els sembradors i els segadors**

PJ 25.1



Els sembradors i els segadors

PJ 25.2



Els sembradors

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

34 x 45 x 20 cm

Cap al 1918-1920

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell dels Segadors.

Al·legoria patriòtica amb els retrats de Pi i Margall, el doctor Robert i Àngel Guimerà, davant de tres sembradors.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 1721, 11-5-1919, p. 3; BASSEGODA NONELL, Juan. «Obras de arte en peligro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia*, 15-5-1979, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41-42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 25.3



Els Segadors

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

Cap al 1918-1920

34 x 45 x 20 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell dels Sembradors.

Al·legoria patriòtica amb els retrats de Francesc Cambó, Enric Prat de la Riba i Josep Puig i Cadafalch, davant de tres segadors.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 1721 (11-5-1919), p. 3; BASSEGODA NONELL, Juan. «Obras de arte en peligro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia* 15-5-1979, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41-42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 26



**Sant Jordi i la princesa
Perseu i Andròmeda**

PJ 26.1



Sant Jordi i la princesa

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

Cap al 1918-1920

26 x 50 x 20 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de Perseu i Andròmeda.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

BASSEGODA NONELL, Juan. «Obras de arte en peligro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia* 15-5-1979, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 26.2



Perseu i Andròmeda

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

Cap al 1918-1920

26 x 50 x 20 cm

Palau de Maricel de Terra, façana Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de sant Jordi i la princesa.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 27



La Gran Guerra. Retrats d'Edith Clavell i Gustave Violet

PJ 27.1



La infermera britànica Edith Clavell

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

Cap al 1918-1920

25 x 34 x 14 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de l'escultor Gustave Violet.

Edith Clavell va ser afusellada el 12 d'octubre de 1915 després d'un judici sumaríssim d'un tribunal militar alemany per haver ajudat a escapar uns dos-cents soldats belgues, francesos i anglesos retinguts a l'hospital de Brussel·les on treballava.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41-42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 27.2



L'escultor rossellonès Gustave Violet

Capitell. Còpia de l'original, 1995

Pedra artificial

25 x 34 x 14 cm

Cap al 1918-1920

Palau de Maricel de Terra, façana Baluard de Miquel Utrillo. Parella del capitell de la infermera Edith Clavell.

Amic d'Utrillo i Rusiñol, Gustave Violet visità diverses vegades Sitges. La seva presència davant del capitell d'Edith Clavell es justifica pel fet d'haver estat donat per desaparegut durant un temps al camp de batalla.

Reproducció realitzada per: Olga Ricart (modelatge de l'original) i Marisol Dueñas (realització de la talla)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 41-42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 28

**La Guerra i la Pau**

PJ 28.1

**La Guerra**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

27 x 54 x 27 cm

Palau de Maricel de Terra, porta de l'antiga Sala de Tapissos. Parella del capitell de la Pau.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 28.2

**La Pau**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

27 x 54 x 27 cm

Palau de Maricel de Terra, porta de l'antiga Sala de Tapissos. Parella del capitell de la guerra.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 29

**Sant Joan Baptista i Salomé**

PJ 29.1

**Sant Joan Baptista**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

24 x 20 x 9 cm

Palau de Maricel de Terra, porta de l'avantsala del Saló d'Or. Parella del capitell de Salomé.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 147.

PJ 29.2

**Salomé**

Capitell

Gres calcari

Cap al 1917-1920

24 x 20 x 9 cm

Palau de Maricel de Terra, porta de l'avantsala del Saló d'Or. Parella del capitell de Sant Joan Baptista.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 30

PJ 30.1a
PJ 30.1b**Història d'Amèrica i de Charles Deering****El descobriment d'Amèrica**

Cristòfol Colom envoltat de monjos, soldats i indígenes.

Capitell

Pedra calcària

Cap al 1918-1920

45 x 36 x 33 cm

Palau de Maricel de Terra, claustre. Parella del capitell de la carrera professional de Charles Deering.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42 i 44; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 30.2a
PJ 30.2b



La carrera professional de Charles Deering

El col·leccionista envoltat de diferents personatges que porten elements al·legòrics de la indústria, el comerç i el col·leccionisme.

Capitell

Pedra calcària

Cap al 1918-1920

45 x 36 x 33 cm

Palau de Maricel de Terra, claustre. Parella del capitell del descobriment d'Amèrica.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42 i 44; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 31



Marc de la font del claustre del Palau de Maricel

Pedra tipus marès i pedra artificial

1918-1920

Arquitrav 40 x 177 cm

Pilars 145 x 25 cm

Capitells 40 x 33 cm

Palau de Maricel de Terra, claustre

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 32

Gàrgoles

PJ 32.1

**Noi amb un peix**

Gàrgola
Gres calcari
1918-1920
40 x 95 x 25 cm
Palau de Maricel de Terra, façana Baluard de Miquel Utrillo

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 32.2

**Noia amb un gerro**

Gàrgola
Gres calcari
1918-1920
40 x 95 x 25 cm
Palau de Maricel de Terra, façana Baluard de Miquel Utrillo

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 32.3

**Noia bevent**

Gàrgola
Gres calcari
1918-1920
48 x 95 x 25 cm
Palau de Maricel de Terra, façana Baluard de Miquel Utrillo

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 33



Ornamentació de la part inferior d'un escut del segle XVI

Pedra calcària

1915-1920

300 x 330 x 25 cm

Palau de Maricel de Terra, claustre

Consta de dues parelles de nens que sostenen sengles escuts de Sitges i de la vila de Gràcia, entre fulles d'acant centrades per una almorratxa, i de dues mènsules amb les figures d'una dona i un home que fan de base al guardapols de l'escut.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 148.

PJ 34.1



La Renúncia

Capitell

Gres calcari

1915-1920

25 x 20 x 7 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag.

Parella del capitell del Plaer.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 34.2

**El Plaer**

1915-1920

Capitell

Gres calcari

25 x 20 x 7 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag.

Parella del capitell de la Renúncia.

Referències:

MARTINO, José M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 16; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 35.1

**La Misericòrdia: donar beguda a l'asedegat**

1915-1920

Capitell

Gres calcari

30 x 32 x 10 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag.

Parella del capitell de la Misericòrdia: vestir el despullat.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 35.2

**La Misericòrdia: vestir el despullat**

1915-1920

Capitell

Gres calcari

30 x 32 x 10 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag.

Parella del capitell de la Misericòrdia: donar beguda a l'asedegat

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 36.1

**El rei David**

1915-1920

Mènula

Gres calcari

30 x 31 x 34 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 36.2

**El rei Salomó**

1915-1920

Mènula

Gres calcari

30 x 31 x 34 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 37
PJ 37a**Dues bases en forma de lleó**

1915-1920

Pedra calcària

42 x 27 x 75 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag

Aquestes bases sostenen el sarcòfag romà procedent de l'hort del Vinyet de Sitges, localitzat entre els anys 1902 i 1904.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 42; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 150.



PJ 38



Lleó rampant amb l'emblema del Palau de Maricel

1915-1920

Pedra calcària policromada

48 x 30 x 30 cm

Palau de Maricel de Terra, escala principal

El conjunt format pel capitell i el lleó amb l'escut és molt similar als lleons de l'entrada del Grup Escolar Collaso Gil

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 149.

PJ 39.1



PJ 39.2



PJ 39.3



PJ 39.4

PJ 39.5



PJ 39.6



Onze mènsules

1915-1920

D'aquestes, sis mostren l'escut de Maricel i apareixen intercalades amb els escuts de Sitges, Catalunya, Barcelona, Tarragona i la Creu de Sant Jordi.

Pedra calcària

18 x 15 x 20 cm

Palau de Maricel de Terra, façana del sarcòfag

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 150.

PJ 40

**Les Tres Gràcies / Noies dansant**

1919

Fusta de plataner

51,5 x 25 x 25 cm

«P. Jou» (base)

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, 1921. Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Sala Parés, Barcelona, 1927. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «El Noucentisme. Un projecte de modernitat», CCCB, Barcelona, 1994-1995 (núm. 509). «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 75).

Referències:

CASSANYES, M. A. (1921) «Les exposicions. Saló de Primavera 1921». *Monitor: Gasetta Nacional de Política, d'Art i de Literatura*, any 1, núm. 4 (30-4-1921), p. 29; protagonista d'una vinyeta còmica a *La Publicitat*, núm. 369 (6-5-1922), p. 1.; «El mundo y la villa. Noticias varias». *La Punta*, núm. 145 (6-2-1927), p. 3; reproduïda a la revista *Joia*, núm. 1 (1-3-1928), p. 7; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 64 i 72.

PJ 41

**Nu amb les mans al clatell**

1919

Terracota

23 x 16 x 13 cm

«P. Jou» (base posterior)

Col·lecció particular, Barcelona

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 74).

PJ 42

**Nu amb trena**

1919

Fusta de faig

51,5 x 15 x 14 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, Høng (Dinamarca)

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 77).

PJ 43

**La Malvasia / Noia agenollada amb raïm**

1919

Fusta de faig

34 x 11 x 11 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Hereus de Teresa Catà, vídua de Ramon Planas, Arenys de Mar

Exposicions:

Exposició de Belles Arts de Primavera, Palau de Belles Arts, Barcelona, 1919. Galeries Syra, Barcelona, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 72).

PJ 44

**Àvia amb rosari / Camí del cel / El rosari**

1919

Fusta de noguera

Mides desconegudes

Col·lecció Josep M. Balasch, Sitges

Exposicions:

Exposada per primera vegada als aparadors d'El Siglo, Sitges, 1919. Exposició de Belles Arts de Primavera, Palau de Belles Arts, Barcelona, 1919. I Exposició d'Art del Penedès, Vilafranca del Penedès, 1926. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (fora de catàleg).

Referències:

«Dietari de la vila. Dijous». *El Baluart de Sitges*, núm. 913 (19-4-1919), p. 3; «Crònica local», *El Eco de Sitges*, núm. 1721 (11-5-1919), p. 3; Jou i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 153.

PJ 45



La noia de la trena

Cap al 1919

Fusta de noguera

46 x 31,5 x 21,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular, Sitges

Es conserven dos exemplars de terracuita (19,5 x 13,5 x 8,2 cm): un a la Col·lecció de la vídua Goday i un a la de Reinald Bernet Giménez (Barcelona), probablement del mateix any. Posteriorment es realitzaren quatre exemplars en barbotina: dos pertanyen a la Col·lecció Jou de Sitges, un a la Col·lecció Jou de Bogotà (Colòmbia) i un darrer a la Col·lecció dels hereus del doctor Ortoll de Barcelona.

Exposicions:

Exposició de Primavera, Palau de la Indústria, Barcelona, 1922 (núm. cat. 257). Exposició d'Art Català a Amsterdam, 1922 (núm. cat. 88). Exposició individual a les Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973. «Cercle Artístic de Sant Lluç», 100 anys, Barcelona, 1993 (cat núm. 95). «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 73).

Referències:

Protagonista d'una vinyeta còmica a *L'Esquella de la Torratxa*, 5-5-1922, pàgs. 288-289; *Catalogus Tentoonstelling van Katalaansche Kunst* (1922). 30 september tot 29 october. Maatschappij: Arti et Amicitiae, p. 18 i 23; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 72.

PJ 46



Antònia Andreu i Mitjans, muller de l'artista

Cap al 1919

Fusta de cirerer

29 x 24 x 15 cm

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Exposicions:

Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Sala Parés, Barcelona, 1927. I Exposició de l'Associació d'Escultors, Sala Parés, 30 d'abril-16 de maig de 1927. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 55).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 47

**Flors de Subur / Suburencia**

Cap al 1919

Fusta de plataner

106 x 26 x 25 cm

«P. Jou» (base dreta)

Suncita Ferret de Querol Grau, Sitges

Exposicions:

Exposició de Belles Arts de Primavera, Palau de Belles Arts, Barcelona, 1919 (maig).
 Exposició d'Art de Barcelona, 1920 (núm. 676).
 Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, 1927. Exposició de la Federació de Joves Cristians de Sitges, 1934. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 78).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 72.

PJ 48

**Reusenca**

Cap al 1919

Fusta de faig

27 x 10 x 8 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Es conserven un exemplar en bronze (27 x 10 x 8 cm) a la Col·lecció Jou de Bogotà (Colòmbia) i tres en barbotina en sengles col·leccions sitgetanes, d'edició pòstuma.

Exposicions:

Exposició de Belles Arts de Primavera, Barcelona, 1920. II Exposició d'Art del Penedès, El Vendrell, 1927. Exposició individual a les Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. Galeries Syra, Barcelona, 1942 (bronze). Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74-76; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 151.

PJ 49

Frisos de la façana del Casino Prado Suburense (1920), Sitges

Encàrrec del president de l'entitat, Josep Planes i Robert

PJ 49.1a



PJ 49.1b



PJ 49.1c



La Música i el Teatre

Orquestra dirigida pel mestre Enric Morera, una màscara al costat d'Arlequí, Colombina i Pierrot. Al vèrtex, Manelic, protagonista de *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, i a la part interior el Senyor Esteve i Santiago Rusiñol.

1920

Fris

Pedra de Montjuïc

35 x 197 cm

Casino Prado Suburense, façana del carrer de Francesc Gumà, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 44-46; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152; DOMÈNECH, Ignasi (2014). «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou». A: *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2014.

PJ 49.2a



PJ 49.2b



El ball i la música popular (La Sardana i la Cobla)

1920

Fris

Pedra de Montjuïc

35 x 220 cm

Casino Prado Suburense, façana del carrer de Francesc Gumà, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 44-46; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152; JOU i MIRABENT, Lluís (2013). «Castells i sardanes en pedra. Els balls populars en l'obra de Pere Jou». A: *La Festa Major de Sitges 2013*, p. 22-25; DOMÈNECH, Ignasi (2014). «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou». A: *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2014.

PJ 50



Nu femení

Cap al 1920

Guix

Mides desconegudes

Original no localitzat

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 153.

PJ 51

Escultura de sant Pau sobre un capitell

PJ 51.1a

PJ 51.1b

PJ 51.2

**Escultura de sant Pau sobre una mènsula amb la representació de l'Elogi de l'Amor, de la Primera carta de sant Pau als Corintis**

Fou mutilada el juliol del 1936 i únicament se'n conserva un fragment del cap.

Façana del carrer de Sant Pau, núm. 3, Sitges. Casa de Dolors Vidal, esposa de Miquel Utrillo, projecte de Josep M. Martino en col·laboració amb el mateix Utrillo.

Anotació en el llibre de comptes de 1921: «Cobrat 250 ptes».

Sant Pau

1921

Pedra calcària

Mides desconegudes

(fragment del cap 15 x 15 x 14 cm)

Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

I Exposició General d'Art Litúrgic, Sala Parés, Barcelona, 1925.

Referències:

«Crònica local», 17 juliol 1921, p. 3

Jou i Mirabent, 1991, p. 72, 94

Esquerda i Ribera, 28 juliol 2001, p. 25

Domènech, 2011, p. 153

Elogi de l'Amor, de la Primera carta de sant Pau als Corintis

1921

Mènsula

Pedra calcària

50 x 40 x 40

Façana del carrer de Sant Pau, núm. 3, Sitges.

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 1834

(17-7-1921), p. 3; ESQUERDA, Montserrat i RIBERA,

Ramon. «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de*

Sitges, núm. 5665 (28-7-2001), p. 25; DOMÈNECH,

Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajunta-

ment de Sitges, p. 153.

PJ 52



Conjunt d'escultures per a la casa La Fontana (1921-1922), Rupit (Osona)

Vista general de les façanes sud i oest de la casa La Fontana

Relleus decoratius de la façana i el porxo

PJ 52.1



Capitell de la porxada de la casa La Fontana amb caps al·legòrics dels vents

1921-1922

Capitell

Pedra calcària

80 x 80 x 36 cm

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.2



Capitell de la porxada de la casa La Fontana amb caps al·legòrics dels vents

1921-1922

Capitell

Pedra calcària

80 x 80 x 36 cm

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.3



Conjunt de tres capitells decorats amb fulles i fruits d'alzina: galeria del primer pis, façana sud

1921-1922

Capitells

Pedra calcària

80 x 80 x 40 cm

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.4



Mènsula decorada amb dos caps de zèfir i un tercer cap al centre envoltat de fulles d'heura: balcó del primer pis, façana sud

1921-1922

Mènsula

Pedra calcària

2.15 x 80 cm

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.5



Mènula decorada amb tres caps de zèfir i fulles i fruits d'alzina, balcó del primer pis, façana oest

1921-1922

Pedra calcària

215 x 80 cm

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.6



Llinda decorada amb la mateixa font esculpida a la xemeneia, entre roleus. Primer pis, façana oest

1921-1922

Pedra calcària

100 x 150 cm (mides aproximades)

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.7



Llinda decorada amb un medalló, amb la data 1920 (data de finalització de la construcció) inscrita, entre roleus. Primer pis, façana oest

1921-1922

Pedra calcària

100 x 150 cm (mides aproximades)

Casa La Fontana, Rupit (Osona)

PJ 52.8a



PJ 52.8b



Sanefa perimetral del porxo

1921-1922

Granit

700 x 35

Casa La Fontana. Rupit (Osona)

Relleus decoratius de la llar de foc

PJ 53



Llar de foc

Conjunt format per una campana centrada per la representació al·legòrica d'una font, sostinguda per un arquiteu esculpit amb relleus sobre capitells i columnes.

1921-1922

Pedra calcària i granit

420 x 250 x 95 cm

Casa La Fontana. Rupit (Osona)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152.

PJ 53.1



Tornant del camp / Pagesos de Rupit

1921-1922

Arquiteu

Pedra calcària

32 x 200 cm

Relleu amb diversos personatges sobre un fons on hi ha representats el paisatge de Rupit i la casa La Fontana.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152.

PJ 53.1.1



Llaurador

1921-1922

Arquiteu. Lateral esquerre

Pedra calcària

32 x 50 cm

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152.

PJ 53.1.2



Segador

1921-1922

Arquiteu. Lateral dret

Pedra calcària

32 x 50 cm

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152.

PJ 53.2a
PJ 53.2b
PJ 53.2.1



La matança del porc

1921-1922
Capitell esquerre
Gres calcari
27 x 26 x 26 cm

Referències:

Jou i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46.

La matança del porc

Capitell ornamental. Emmotllat de l'original de la llar de foc de la casa La Fontana de Rupit
Cap al 1923
Pedra artificial
28 x 25,5 x 25,5 cm
Col·lecció Jou, Sitges.

Es conserva un altre exemplar en guix de la mateixa col·lecció.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 30)

PJ 53.3a
PJ 53.3b
PJ 53.3.1
PJ 53.3.2



El glop

1921-1922
Capitell dret
Gres calcari
27 x 26 x 26 cm

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46.

El glop

Capitell ornamental. Emmotllat de l'original de la llar de foc de la casa La Fontana de Rupit
Cap al 1923
Pedra artificial
28 x 25,5 x 25,5 cm
Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Galeries Dalmau, Barcelona, 1925. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 29).

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2016 (18-1-1925), p. 3; «El mundo y la villa». *La Punta*, núm. 43 (25-1-1925), p. 3.

El glop

Capitell ornamental. Emmotllat de l'original de la llar de foc de la casa La Fontana de Rupit
Cap al 1923
Guix
28 x 25,5 x 25,5 cm
Inscripció: «Al mestre i amic / M. Utrillo P. Jou» (marge superior)
Antiga Col·lecció de Miquel Utrillo, Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges. Fons Miquel Utrillo (núm. d'inv. 3390)

Exposicions:

Miquel Utrillo i les Arts, Edifici Miramar, Sitges, 2009.

Referències:

Miquel Utrillo i les arts. Sitges: Ajuntament de Sitges / Consorci del Patrimoni de Sitges 2009, p. 153 (núm. cat. 142); DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 152.

PJ 54

**Sortint de missa / Dona de Rupit**

Cap al 1922

Fusta de faig

33 x 14 x 11 cm

«P. Jou» i «Rupit» (base lateral esquerra) /

«Al Doctor Trens» (frontal base)

Vineu. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya. Col·lecció Mn. Trens (núm. inv. 11072)

Exposicions:

I Exposició d'Art del Penedès, Vilafranca del Penedès, 1926. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 88).

Referències:«De l'Exposició de l'Associació d'Artistes Catalans». *D'Ací i d'Allà*, núm. 51 (març 1922), p. 195; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74.

PJ 55

**Àvia anant a missa. Magdalena Queralt, àvia paterna de l'escultor (?)**

1922

Fusta de plataner (l'original)

Mides desconegudes

«P. Jou» (base dreta)

Original no localitzat

Es conserven cinc exemplars de barbotina (38 x 12 x 8 cm): un a la Vil·la Casals de Sant Salvador (el Vendrell) provinent de la col·lecció del músic, dos a la Col·lecció Jou de Sitges, un a la Col·lecció Jou de Bogotà i un en comerç (lot 647 de la Subhasta del 17 de juny de 2015 a la Sala Balclis de Barcelona). També es conserven tres en bronze, d'edició pòstuma (37 x 11 x 7,5 cm): Col·lecció Jou de Bogotà (Colòmbia), una a la Col·lecció Jou de Sitges i l'últim en una col·lecció particular de Sitges

Exposicions:

Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, Galeries Dalmau, Barcelona 1922 (fusta). Exposició de Primavera, Barcelona, 1932. III Exposició d'Obres Inèdites, Cercle Artístic de Sant Lluç, 1933.

Referències:

CASSANYES, M. A. (1922). «Les exposicions. Agrupació d'Artistes Catalans». *Monitor. Gasetta Nacional de Política, d'Art i Literatura*, any II, núm. 2, p. 9; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 167; FONTBONA, Francesc (2013). *Pau Casals col·leccionista d'art*. Barcelona: Viena, Diputació de Tarragona i Museu d'Art Modern. (núm. inv. 333).

PJ 56



**Pom de pal de bandera en forma de capitel,
per a Pomells de Joventut de Sitges**

1922

Fusta

Mides desconegudes

Original no localitzat

Col·lecció Jou, Sitges

PJ 57



Desconsol

1923

Marbre

145 x 103 x 92 cm

Panteó Brassó Lafarga, cementiri de Sant Sebastià, Sitges. Construït a la memòria de Jaume Brassó Mayner.

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 1932 (10-6-1923), p. 3; «Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 1953 (4-11-1923), p. 4; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 86 i 88; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 154.

PJ 58



Sant Jordi

Cap al 1925

Fusta de noguera

69 x 85 x 10 cm

Església de Newport (Nova York EUA)

Exposicions:

I Exposició General d'Art Litúrgic, Sala Parés, Barcelona, 1925.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 154.

PJ 59



El sacrifici d'Abraham

Cap al 1925

Mènsula

Pedra de Múrcia

Mides desconegudes

Església de Newport (Nova York, EUA)

Exposicions:

Exposició General d'Art Litúrgic, Sala Parés, Barcelona, 1925.

Referències:

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Litúrgic Contemporani a Catalunya. (Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc), núm. 7 (1925), p. 33-34, làm. xxxiv; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 154.

PJ 60
PJ 60a



La solidaritat. Brollador de la casa La Fontana

1924

Gres calcari

200 x Ø 170 cm

Casa de La Fontana. Rupit (Osona)

Anotació en el llibre de comptes de 1924:

«Cobrat 7.000 ptes».

Exposicions:

Galeries Laietanes, Barcelona, 1924.

Referències:

Las Noticias, 21-10-1924, p. ??; CAPDEVILA, Carles (1924). «Una font d'en Josep Jou». *La Publicitat*, núm. 15859 (26-10-1924), p. 1; «Una obra d'en Pere Jou». *La Punta*, núm. 28 (12-10-1924), p. 2; «Una obra important de Pedro Jou». *El Eco de Sitges* (19-10-1924), p. 2; SOLÉ, M. *Momento* (5 novembre 1953) (fotografia); UTRILLO VIDAL, Miquel. «Mis testimonios y recuerdos. Escrito en La Fontana». *El Eco de Sitges*, 26-9-1981, s/p [6]; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 86; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 154; JOU i MIRABENT, Lluís (2013). «Castells i sardanes en pedra. Els balls populars en l'obra de Pere Jou». *A La Festa Major de Sitges 2013*, p. 22-25.



Decoració de les finestres del primer pis de la Casa de l'Ardiaca (1924), Barcelona

PJ 61.1

**La lectura**

1924

Pedra de Montjuïc

80 cm (alçada aproximada)

Casa de l'Ardiaca, finestra del pati interior

Escultura elaborada per a la remodelació de l'edifici projectada per a l'arquitecte Josep Goday l'any 1924.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 61.2

**Les rates de biblioteca**

1924

Capitell

Pedra de Montjuïc

40 cm (alçada aproximada)

Casa de l'Ardiaca, finestra del pati interior

Parella del capitell de l'historiador.

Capitell elaborat per a la remodelació de l'edifici projectada per a l'arquitecte Josep Goday l'any 1924.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 61.3

**L'historiador**

1924

Capitell

Pedra de Montjuïc

40 cm (alçada aproximada)

Casa de l'Ardiaca, finestra del pati interior

Parella del capitell de Les rates de biblioteca.

Capitell elaborat per a la remodelació de l'edifici projectada per a l'arquitecte Josep Goday l'any 1924.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 62.1

**El geògraf**

1924

Capitell

Pedra de Montjuïc

40 cm (alçada aproximada)

Casa de l'Ardiaca, finestra del pati interior

Parella del capitell de l'arqueòleg.

Capitell elaborat per a la remodelació de l'edifici projectada per a l'arquitecte Josep Goday l'any 1924.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 62.2

**L'arqueòleg**

1924

Capitell

Pedra de Montjuïc

40 cm (alçada aproximada)

Casa de l'Ardiaca, finestra del pati interior

Parella del capitell del geògraf.

Capitell elaborat per a la remodelació de l'edifici projectada per a l'arquitecte Josep Goday l'any 1924.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 63

**Noia asseguda amb una àmfora**

Cap al 1924-1925

Marbre

28 x 16 x 16 cm

Inscripció: «Al Dr / i Amic / BENAPRÈS / P. Jou / MCMXXIV» (àmfora)

Col·lecció Frederic Malagelada i Benaprès, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 82).

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2027 (5-4-1925), p. 3.

PJ 64

**Nu femení d'esquena**

1925

Terracota

85 x 37 x 10 cm

Col·lecció Jou. Façana del carrer de Prat de la Riba, núm. 13, Sitges

Se'n conserven tres exemplars més de barbotina d'edició pòstuma: dos a la Col·lecció Jou de Sitges i un a la Col·lecció dels Hereus del Dr. Ortoll, Barcelona.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 155.

PJ 65

**La beata Imelda**

1925

Pedra

Mides desconegudes (mida natural)

Original desaparegut

Convent de les Dominiques d'Horta, Barcelona. Anotació en el llibre de comptes de 1925: «Cobrat 1.864 ptes, després de despeses».

Encàrrec realitzat per mossèn Trens, capellà de l'església conventual.

Desapareguda en l'incendi de l'església el juliol del 1936. Es conserva un exemplar de guix (50 x 12 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

I Exposició d'Art del Penedès, Vilafranca del Penedès, 1926 (model en guix).

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2110 (7-11-1926), p. 2; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 156.

PJ 66

**Sant Josep amb el Nen**

1925

Pedra de Calafell

Mides desconegudes (mida natural)

Original desaparegut

Convent de les Dominiques d'Horta, Barcelona.

Anotació en el llibre de comptes de 1925:

«Cobrat 2.000 ptes».

Encàrrec realitzat per mossèn Trens, capellà de l'església conventual.

Desapareguda en l'incendi de l'església el juliol del 1936. Es conserva un exemplar de guix (50 x 12 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Exposició General d'Art Litúrgic, Sala Parés, 1925.

Referències:

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Litúrgic Contemporani a Catalunya. 1925. Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona, núm. 7, pàgs. 33-34, làm. XXXIII; «Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2110, 7-11-1926, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 156.

PJ 67

**Sant Josep amb el Nen**

Cap al 1925

Fusta de noguera

51,5 x 14 x 13 cm

Col·lecció Maria Josep Montserrat Robert, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 11).

PJ 68

**Mallorquina amb cistell**

Cap al 1925

Fusta de faig

41 x 15 x 9 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Es conserven un exemplar de bronze de la foneria Vila de Valls (42,5 x 14 x 12 cm), a la Col·lecció Jou de Sitges, i quatre terracotes (40 x 13 x 11 cm), tres a la mateixa col·lecció i una a la de Núria Andreu Almirall. Singularment, aquestes terracotes estan numerades de l'1 al 6. Així, doncs, dues no han estat localitzades.

Es conserva també un exemplar pòstum de guix a la Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Colección Particular», Galeries Syra, Barcelona, 1970. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973.

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 106).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 61, 74 i 76; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 192.

PJ 69

**Mallorquina amb cistell**

Cap al 1925

Barbotina

27,5 x 14 x 9,2 cm

Col·lecció Rossita Muntané, Sitges

Es conserven l'original de guix a la Col·lecció Jou de Sitges, i sis exemplars de barbotina d'edició pòstuma: dos a les col·leccions Jou de Sitges i de Bogotà, un a la Col·lecció de Rosa Muntané de Sitges i els dos darrers en col·leccions particulars de Tarragona i Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942, «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 107).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74 i 76.

PJ 70



Escut d'Espanya

Cap al 1925

Pedra calcària

500 cm (alçada aproximada)

Edifici de Correus. Via Laietana, núm. 1, Barcelona

Edifici projectat pels arquitectes Josep Goday i Jaume Torres l'any 1914 i construït entre 1926 i 1929.

Anotació en el llibre de comptes del dia 9 de maig de 1925: «Cobrat 2.000 ptes».

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 88 i 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 158.

PJ 71



Escut de Sitges de l'antiga casa de Correus

1926

Pedra pintada

51 x 40 x 6 cm

«P. Jou / 1926» (part inferior)

Façana del nou edifici de Correus. Plaça Mn. Llopis Pi, núm. 1, Sitges.

Anotació de mossèn llibre de comptes de 1926: «Cobrat 250 ptes».

Referències:

ÁLVAREZ ESTRADA, A. (1926) «Administración de Correos de Sitges». *El Eco de Sitges*, núm. 2067 (10-1-1926), p. 2; «Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2082 (25-4-1926), p. 2; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665 (28-7-2001), p. 25; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 156.

PJ 72



Noia que es pentina

1926

Marbre

Mides desconegudes

Original no localitzat

Adquirida l'any 1926 pel doctor Corachan

Referències:

L'Amic de les Arts, núm. 4 (juliol 1926), p. 3; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 156.

PJ 73

**Nu femení assegut**

1926

Pedra de Girona

56 x 13 x 17 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Galeries Syra de Barcelona, 1951. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 85). «Un segle d'escultura catalana», Museu Europeu d'Art Modern (MEAM), Barcelona, 2013

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 57 fig. 3.4; *Un segle d'escultura catalana*. Barcelona: Museu Europeu d'Art Modern (MEAM) (2013), p. 200.

PJ 74

**Sant Francesc de Paula**

1926

Fusta de noguera

47 x 12 x 11,7 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció de la Família Buckley-Planas, Sitges

Exposicions:

I Exposició d'Art del Penedès, Vilafranca del Penedès, 1926. Exposició individual a les Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 12).

PJ 75

**Tobies i l'àngel**

1926

Fusta de noguera

49,7 x 28,5 x 4,8 cm

Família Prieto Almirall, Sitges

Referències:

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià Contemporani a Catalunya. (Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc), núm. 7 (1926-1928), p. 18; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 157.

PJ 76

**Suburencia / Mediterrània / la República**

Cap al 1926

Pedra calcària

86 x 22 x 20,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció d'Art de la Vila de Sitges (núm. inv. 697). Presentada actualment en el Museu de Maricel de Sitges.

Anotació en el llibre de comptes de 1932: «Cobrat 2.000 ptes».

Adquirit per l'Ajuntament de Sitges l'any 1932 com a al·legoria de la República.

Exposicions:

Exposició Internacional de Pintura, Dibuix i Gravats, Barcelona 1929. Exposició individual a les Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. «Homenatge a Pere Jou», Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 92).

Referències:

F. «Arts. Jou». *Joventut*, núm. 1 (5-5-1926), s.p. [7]; SITBAR (1932). «Sitges-Barcelona. A les Galeries Layetanes». *Baluard de Sitges*, 13-3-1932, p. 1; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans. p. 59, fig. 3.5; ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665 (28-7-2001), p. 24.

PJ 77

**Nu amb vel**

Cap al 1926

Fusta

86 x 20 x 30 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973

PJ 78

**Pagès**

1927

Guix

66,5 x 21 x 17 cm

«P. Jou» (frontal dreta base)

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. inv. 153.330)

Aquesta obra va participar en el concurs restringit per seleccionar les escultures que haurien de decorar la plaça de Catalunya amb motiu de la seva urbanització.

Exposicions:

«Concurso de la Plaza de Cataluña». Palau de Belles Arts, Barcelona, agost de 1927.

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 45)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 85.

PJ 79

**Dona amb càntir**

1927

Guix

65,5 x 25 x 14 cm

«P. Jou» (frontal dreta base)

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. inv. 153328)

Aquesta obra va participar en el concurs restringit per seleccionar les escultures que haurien de decorar la plaça de Catalunya amb motiu de la seva urbanització.

Exposicions:

Concurso de la Plaza de Cataluña. Palau de Belles Arts, Barcelona, agost de 1927.

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 43)

Referències:

L'Amic de les Arts, núm. 17, agost 1927, p. 65; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 85.

PJ 80

**Dama medieval**

1927

Guix

65,5 x 18 x 17,7 cm

«P. Jou» (frontal dreta base)

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. inv. 153329)

Aquesta obra va participar en el concurs restringit per seleccionar les escultures que haurien de decorar la plaça de Catalunya amb motiu de la seva urbanització.

Exposicions:

Concurso de la Plaza de Cataluña. Palau de Belles Arts, Barcelona, agost de 1927.

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 44)

Referències:

L'Amic de les Arts, núm. 17, agost 1927, p. 64;
JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*.
Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 85.

PJ
conjunt-
berga



Ornamentació del panteó de la família Bassacs. Actual panteó dels berguedans il·lustres del cementiri de Berga

1927

Pedra calcària

Arquitecte: Emili Porta i Galobart (1901-1965).

PJ 81
PJ 81.1



Arquivoltes de la portalada

Façana est

1927

A l'arc exterior, inscripció «BASSACS», conservada parcialment. L'arquivolta superior representa el Judici Final mitjançant grups de dues o tres figures humanes i d'àngels a cada dovella, centrades per la imatge de Déu Pare.

La inferior acull els dotze símbols del zodíac.

A dreta i esquerra de la façana, dos plafons de bronze en escaire, que representen els quatre evangelistes: sant Marc (representat per un lleó), sant Mateu (representat per un àngel) i, a l'esquerra, sant Joan (representat per una àliga) i sant Lluç (representat per un bou).

Pedra calcària

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 159.

PJ 81.2



Dos capitells neoromànic d'estil compost

Dreta de la portalada.

1927

Pedra calcària

38 x 43 x 43 cm

PJ 81.3

**Dos capitells neoromànic d'estil compost**

Esquerra de la portalada.

1927

Pedra calcària

38 x 43 x 43 cm

PJ 82

**Absis**

Conjunt de setze columnes amb sengles capitells historiat i ornamentals, amb mènsules i relleus en els arcs de les finestres.

PJ 82.1

**Finestra de la façana oest**

Finestra trilobulada amb relleus de tiges centrades amb la imatge de Déu Pare.

Sobre la finestra, quatre mènsules amb relleus parcialment desapareguts i il·legibles.

1927

Pedra calcària

PJ 82.2

**Finestra sud**

Relleu de tiges entrelaçades centrades en un rostre del Crucificat. Perímetre exterior de l'arc amb relleu de tiges entrelaçades i interior en forma de corda. Sobre l'arc, dues mènsules amb sengles caps.

1927

Pedra calcària

PJ82.3

**Finestra nord**

Relleu de roleus centrat per una creu inscrita en un cercle. Perímetre exterior de l'arc amb relleu de tiges entrelaçades. Sobre l'arc, dues mènsules amb sengles serafins.

1927

Pedra calcària

PJ 83.1

**Capitell ornamental de la façana sud**

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.2

**Capitell ornamental**

Façana sud

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.3

**Capitell amb rostres masculins**

Façana sud

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.4

**Capitell ornamental**

Façana sud
1927
Pedra calcària
35 x 35 x 35 cm
Absis del panteó Bassacs
Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.5

**Capitell amb la figura de Déu Pare i l'Esperit Sant**

Façana sud
1927
Pedra calcària
35 x 35 x 35 cm
Absis del panteó Bassacs
Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.6

**Capitell amb les figures d'Adam i Eva i l'Expulsió del paradís i el Sacrifici d'Abraham.**

Façana sud
1927
Pedra calcària
35 x 35 x 35 cm
Absis del panteó Bassacs
Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.7

**Capitell amb la representació de la Creació d'Eva**

Façana sud-oest
1927
Pedra calcària
35 x 35 x 35 cm
Absis del panteó Bassacs
Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.8

**Capitell amb caps dins d'orles**

Façana sud-oest

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.9

**Capitell amb el Naixement i l'Adoració dels pastors. Una cara il·legible.**

Façana sud-oest

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.10

**Capitell amb la representació de la Matança dels Innocents, la Fugida a Egipte i la Presentació al Temple**

Façana sud-oest

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

JP 83.11

**Capitell il·legible**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 22 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.12

**Capitell amb la representació del Sant Sopar**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.13

**Capitell amb la representació de l'Oració a l'Hort de les Oliveres**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.14

**Capitell amb la representació del Prendiment**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.15

**Capitell il·legible (probablement amb la representació de la Crucificció)**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Berguedà)

PJ 83.16

**Capitell amb escenes de la Resurrecció**

Façana nord

1927

Pedra calcària

35 x 35 x 35 cm

Absis del panteó Bassacs

Cementiri de Berga (Breguedà)

PJ 84.1

**Mènscula interior. L'Enterrament**

Marbre

30 x 50 x 15 cm

Referències:

Anuari dels amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià a Catalunya. 1929-1930. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç, núm. 6, pàgs. 32-33, làm. XXXII; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou.* Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48.

PJ 84.2

**Mènscula interior. La Resurrecció**

Marbre

30 x 50 x 15 cm

Referències:

Joia, núm. 2, 1-4-1928, p. 26; *Anuari dels amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià a Catalunya.* 1929-1930. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç, núm. 6, p. 37, làm. XXXIII; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 159.

PJ 85

**Nu femení**

1927

Pedra

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 159.

PJ 86



Nu femení amb els braços al cap

1927

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

72 x 16 x 16 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Tarragona

Un exemplar idèntic formà part del conjunt d'obres que havien de participar en l'exposició «España a Méjico. Manifestación de Arte Catalán Pro Víctimas del Fascismo», a Mèxic DF, l'any 1937, i apareix en un dels cartells de dita exposició dissenyat per Antoni Clavé.

Posteriorment es realitzà una edició de tres bronzes a la foneria Vila de Valls. Col·lecció Jou, Sitges. Es conserven també els dos models de guix (71,5 x 16 x 15 cm) i tres terracotes, a la mateixa col·lecció i a la Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

Exposicions:

Exposició de l'Associació d'Escultors a la Sala Parés de Barcelona, 1927 (guix, desaparegut), (núm. cat. 74). Exposició «España a Méjico. Manifestación de Arte Catalán Pro Víctimas del Fascismo», 1937. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 84). *Un segle d'escultura catalana*, Barcelona, MEAM, 2013, p. 202.

Referències:

FOLCH I TORRES, Joaquim (1927). «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors». *Gasetta de les Arts*, núm. 74, juny 1927, p. 2; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 24-25; *Un segle d'escultura catalana*. Barcelona: Museu Europeu d'Art Modern, 2013, p. 202.

PJ 87



Vinyet Jou i Andreu, filla de l'artista

1927

Guix patinat

36 x 15 x 18 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Exposicions:

II Exposició d'Art del Penedès. El Vendrell, 1927.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 162.

PJ 88

**Sant Francesc d'Assís**

Cap al 1927

Pedra

Mides desconegudes

Original no localitzat

L'any 1927 participà en un concurs per a l'execució d'una imatge de sant Francesc per al monestir de Montserrat que guanyà Joan Rebull.

Es conserva el bust de la mateixa imatge en guix, probablement de mida superior al de l'escultura de cos sencer (44 x 28 x 25 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«II Exposició d'Art Litúrgic», Barcelona, 1928.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 159.

PJ 89

**Nu de noia amb les mans darrere el cap**

Cap al 1927

Fusta de boix

24 x 6 x 5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 86).

PJ 90

Les benaurances. Conjunt de vuit capitells per a la decoració interior del panteó Tecla Sala (1928). Cementiri de Roda de Ter (Osona)

Panteó projectat per Francesc Folguera amb la intervenció de diferents artistes: J. Busquets, decoració mural pintada i mosaics; relleus del cimbori, Carles Collet; capitells i altar, Pere Jou.

Diverses anotacions en el llibre de comptes de 1928: «Cobrat 600 ptes per un capitell panteó Roda de Ter».

Referències:

FERRANDO ROIG, J. (1952). *Arte religioso actual en Cataluña*. Barcelona: Atlántida, p. 22, fig. 96 i 96 bis

PJ 90.1



Benaurats els pobres d'esperit perquè el regne del cel és per a ells

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 160.

PJ 90.2



Benaurats els que ploren perquè ells seran consolats

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Anuari dels amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià Contemporani a Catalunya». 1926-1928. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc, núm. 7, p. 24, làm. XXI; «Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 160.

PJ 90.3



Benaurats els humils perquè ells posseiran la terra

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Anuari dels amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià Contemporani a Catalunya». 1926-1928. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc, núm. 7, p. 25, làm. XXI; «Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 90.4



Benaurats els que pateixen perquè ells seran consolats

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238 (28-4-1929), p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 90.5



Benaurats els misericordiosos perquè ells obtindran la misericòrdia

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 90.6



Benaurats els nets de cor perquè ells veuran Déu

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 90.7



Benaurats els que posen pau perquè Déu els reconeixerà com a fills

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 90.8



Benaurats els perseguits perquè per a ells és el regne del cel

1928
Capitell
Pedra calcària
28 x 25,5 x 25,5 cm

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 46 i 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 91



Èxtasi

1928
Pedra
45 x 30 x 30 cm
«P. Jou» (base)
Col·lecció Hereus del Dr. Ortoll, Barcelona

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, 1931.
Exposició de Primavera de Barcelona, 1934.
II Bienal Hispanoamericana de Arte. L'Havana, 1954

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 161.

PJ 92



Nieves Selva, la Cubanita

1928
Pedra calcària
44 x 28 x 25,5 cm
«P. Jou» (base dreta)
Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva l'original de guix (45 x 28 x 28 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. «Exposición España a Méjico. Manifestación de Arte catalán pro víctimas del fascismo», 1937. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 56). *Un segle d'escultura catalana*, MEAM, Barcelona, 2013, p. 201.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 20, 76 i 78; *Un segle d'escultura catalana*. Barcelona: Museu Europeu d'Art Modern (2013), p. 201.

PJ 93

**Sant Jaume**

1928

Pedra

Mides desconegudes

Original no localitzat

Anotació en el llibre de comptes de 1928:

«Cobrat 1.200 ptes».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 162.

PJ 94

**Sant Jaume**

1928

Guix patinat

24 x 9,7 x 9,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 14).

PJ 95

**Sant Jaume**

1928

Granit

Mides desconegudes

Original no localitzat

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 162.

PJ 96

**Sant Josep Oriol**

1929

Fusta de noguera

44 x 12,3 x 9 cm

Família Oriol Bohigas, Barcelona

Encàrrec de Pere Bohigas amb motiu de la primera comunió del seu fill Oriol.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 13)

PJ 97



Ornamentació de la façana principal del pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal (1929), Barcelona

Edifici del pavelló de la Ciutat de Barcelona, projectat per l'arquitecte Josep Goday l'any 1929. Anotació en el llibre de comptes de 1929: «Cobrat per models en guix escut i dues caravel·les: 3.500 ptes».

PJ 97.1



Escut de la ciutat de Barcelona

1929

Bronze

175 x 415 cm

Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal, façana

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163.

PJ 97.2



Caravel·la

1929

Bronze

150 x 152 cm

Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal, façana

Realitzada segons un dibuix d'Emerencià Roig.

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163.

PJ 97.3



Caravel·la

1929

Bronze

150 x 152 cm

Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal, façana

Realitzada segons un dibuix d'Emerencià Roig.

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2238, 28-4-1929, p. 3; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163.

PJ 97.4

**Sant Sever**

1929

Medalló

Pedra de Montjuïc

80 Ø cm (mides aproximades)

Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal, façana

Anotació en el llibre de comptes de 1929: «Co-brat per cada escut pavelló Barcelona: 665 ptes».

PJ 97.5

**Sant Oleguer**

1929

Medalló

Pedra de Montjuïc

80 Ø cm (mides aproximades)

Pavelló de la Ciutat de Barcelona de l'Exposició Universal, façana

PJ 98

**Remei Casanovas**

1929

Pedra calcària

40 x 20,5 x 17 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 57).

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 99

**David Jou i Andreu, fill de l'artista**

1929

Bronze

24 x 16 x 17 cm

«P. Jou» (base del coll)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva l'original de guix a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Exposición Internacional de Pintura, Escultura y Grabado, organitzada per la Dirección General de Bellas Artes i patrocinada pel Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona, 1929. Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. Galeries Syra, Barcelona, 1942. Pere Jou escultor, Sitges, 2011 (núm. cat. 60).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 100

**Jesús caminant sobre les aigües**

1930

Pedra calcària

45 x 45 x 5 cm

Casa Almirall, façana. Passeig de la Ribera, núm. 33, Sitges.

Anotació llibre de comptes 1930: «Cobrat 800 ptes».

Referències:

«Crònica local». *El Eco de Sitges*, núm. 2266, 10-11-1929, p. 2; *Anuari dels amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià a Catalunya. 1929-1930*. Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc, núm. 6, p. ??, làm. XXXI; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 166.

PJ 101

**La puntaire**

1930

Marbre

46,5 x 49,5 x 6 cm

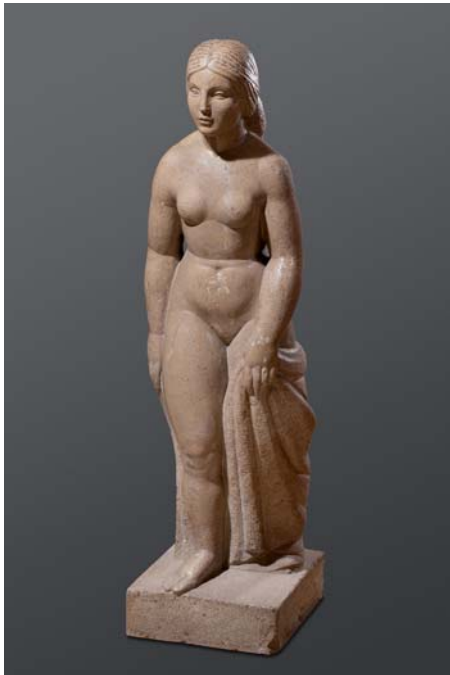
«P. Jou» (a.i.d.)

Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163.

PJ 102

**Nu de noia dreta**

1930

Pedra calcària

98 x 23 x 23 cm

Col·lecció Josep Blanc, Mollet

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163.

PJ 103

**Miss Sitges**

1930

Terracota

64 x 16,5 x 18,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges.

El barret sembla un afegit posterior.

Se'n conserven dos exemplars: un en terracota i un en guix (68 x 17 x 20 cm), a la mateixa col·lecció.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 164.

PJ 104

**Dona amb càntera**

1930

Fusta

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Col·lecció particular, Galeries Syra, Barcelona, 1970.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 164.

PJ 105

**Jordi Jou i Andreu, fill de l'artista**

1930

Pedra calcària

44 x 25 x 25,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva un exemplar de guix patinat (44 x 25 x 25,5 cm) a la mateixa col·lecció.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). «L'escultor Pere Jou». Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 165.

PJ 106

**Carles Jou i Andreu, fill de l'artista**

1930

Pedra calcària

39 x 22 x 20 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Existeix un exemplar de guix (33 x 16,5 x 16,5 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931.

Exposició Saló de Primavera, Barcelona, 1932.

Exposició individual a les Galeries Syra, Barcelona, 1942. Exposició individual a les Galeries Syra, Barcelona, 1951. «Obras de artistas Laureados», Balaguer (Lleida), 1955.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). «L'escultor Pere Jou». Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 169.

PJ 107

**Sant Joan Baptista**

1930

Fusta de noguera

43 x 13,8 x 11,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Joan Capdevila Guardiola, Barcelona.

Encàrrec de Pere Bohigas amb motiu de la primera comunió del seu nebot Joan.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 17)

PJ 108

**Noia amb barret i mans al cap**

Cap al 1930

Barbotina

25 x 28,7 x 9,7 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Se'n conserven un exemplar de guix patinat (28 x 20 x 10 cm) a la mateixa col·lecció, un de terracota a la Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca) i un a la Col·lecció dels Hereus del Dr. Ortoll, Barcelona

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 163

PJ 109

**Dona amb càntir**

Cap al 1930

Fusta de faig

42 x 14 x 9 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Existeix una fosa de bronze d'edició pòstuma (44 x 14,5 x 10 cm). Col·lecció Jou, Sitges. Es conserva també un exemplar de terracota (43 x 13,5 x 10 cm). Col·lecció particular, Sitges.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 89)

PJ 110

**Dona amb càntera / mallorquina**

Cap al 1930

Fusta

28,5 x 11 x 11,5 cm

«P. Jou» (lateral dret).

Col·lecció Jou Bogotà, (Colòmbia)

Existeixen dos exemplars més en barbotina, un a la Col·lecció Jou de Sitges, i un a la Vil·la Casals, de Sant Salvador (el Vendrell), provinent de l'antiga col·lecció del músic (núm. inv. 332), un guix a la Col·lecció Jou, de Sitges, i dos exemplars més de bronze d'edició pòstuma en sengles col·leccions particulars de Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74 i 76; ARTIGAS, Belí; BALLESTER, Núria; MERCADER, Laura; et al. (2003). *Pau Casals en l'escenari de l'art. La col·lecció de Vil·la Casals*. El Vendrell: Fundació Pau Casals; Barcelona: Fundació «la Caixa», p. 67; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 164; FONTBONA, Francesc (2013). «Pau Casals, col·leccionista d'art». Barcelona: Viena Diputació de Tarragona. Museu d'Art Modern, p. 79, 134 (núm. inv. 332).

PJ 111

**Maternitat**

Cap al 1930

Guix

150 x 40 x 45 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 68; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 165.

PJ 112

**Noia nua aixecant un vel**

Cap al 1930

Alabastre

63 x 20,5 x 22 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges.

Se'n conserven tres exemplars de bronze d'edició pòstuma (60,3 x 20 x 12,5 cm): dos en una col·lecció particular de Sitges i un a la Col·lecció d'Art de la Vila de Sitges (núm. inv. 616). També existeixen un exemplar de guix (60 x 20,5 x 22 cm) i un de silicona (64 x 20 x 21 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Actualment presentada en el Museu de Maricel de Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. «Colección particular», Galeries Syra, 1970. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 91).

PJ 113.1

PJ 113.2

**Figures decoratives d'un passamà d'escala**

Cap al 1930

Fusta de noguera

28 x 17 x 13 cm (mides màximes)

Col·lecció de la Família Buckley-Planas, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 166.

PJ 114

**Noia nua amb els braços creuats**

1931

Fusta de morera

43 x 13 x 12 cm

«P. Jou» (base posterior esquerra)

Col·lecció particular, Sitges.

Anotació llibre de comptes 1931: «Venut a Josep Mirabent per 400 ptes».

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 87).

PJ 115

**Nu femení amb la mà a l'esquena**

1931

Pedra

Original no localitzat.

Mides desconegudes.

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 167.

PJ 116

**Sant Pau**

1931

Fusta

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. Arte Cristiano Actual, 1963.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 168.

PJ 117

**Sant Crist**

1931

Fusta de boix

Policromat i daurat al Taller Veciana, Barcelona

40 cm alçada

Original no localitzat

Exposicions:

Exposició individual. Galeries Laietanes, Barcelona, 1931.

PJ 118

**Figures de pessebre. Camí de Betlem**

1931

Terracota

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Col·labora en el pessebre dels Amics de l'Art Litúrgic, 1931. Exposició Figures de Pessebre, Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona, 1932.

Referències:

«Pere Jou». *Baluard de Sitges*, núm.1232, 30-1-1932), p. 1; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 100; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 170.

PJ 119

**Sant Francesc de Paula**

Cap al 1931

Fusta

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Laietanes, Barcelona, 1931. «III Exposició d'obres inèdites, Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona, 1933.» Exposició individual, Galeries Syra, Barcelona, 1942.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 168.

PJ 120

**La Justícia**

Cap al 1931

Guix

113 x 33 x 31 cm

Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Pere Jou escultor, Sitges, 2011 (núm. cat. 81)

PJ 121

**Ornamentació de finestra****Capitell i dues impostes**

Cap al 1931

Pedra calcària

30 x 15 x 15 cm / 22 x 60 x 12 cm

Can Milà, façana. Sitges

Anotació llibre de comptes de 1931: «Cobrat 800 ptes».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 170.

PJ 122

**Rètol de la pastisseria L'Estrella, de Sitges**

1932

Fusta tallada i daurada

25 x 37 x 6 cm

Façana del carrer Major, núm. 52, Sitges.

Referències:ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (I)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5664, 21-7-2001, p. 26; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 169.

PJ 123

**Sant Pere i sant Joan entre els nens Antoni, Miquel, Jesús, Àngels, Montserrat, Josep i Enric Almirall, que salten sobre el foc**

1932

Fris de llar de foc

Pedra calcària

31 x 139 x 10 cm

Col·lecció particular, Sitges.

Es conserva un dibuix preparatori a la mateixa col·lecció.

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 169.

PJ 124

**Nu de noia que camina**

1932

Fusta de noguera

Mides desconegudes

Antiga Col·lecció Túlvia Mas de Catasús. Original no localitzat

Anotació llibre de comptes 1932: «Cobrat 325 ptes».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 169

PJ 125

**Santa Anna i la Verge**

1932

Pedra

Mides desconegudes

Adquirida l'any 1935 a l'escultor pel Sr. Puigsureda (segons la informació del seu llibre de comptes). Original no localitzat

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 170.

PJ 126

**La República**

1932

Guix

Mides desconegudes

Original no localitzat

Aquesta escultura participà en el concurs per a la creació del monument a Pi i Margall, erigit l'any 1936 i situat a la confluència del passeig de Gràcia amb l'avinguda 14 d'abril (actualment, Avinguda Diagonal). Els arquitectes del monument foren Adolf Florensa i Josep Vilaseca, i els escultors guanyadors, Josep Viladomat i Joan Pié.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 85; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 175.

PJ 127

**Consol Casanova**

Cap al 1932

Alabastre

31 x 21 x 15,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 62).

PJ 128

**Nu de noia que camina**

Cap al 1932

Fusta de plataner

51 x 11,5 x 9 cm

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973

Referències:

Domènech, 2011, p. 170

PJ 129

**Placa commemorativa de l'obertura del Cau Ferrat com a museu públic.**

1932-1933

Pedra de Sant Vicenç

80 x 80 x 4,5 cm

«P. Jou» (lateral superior dret)

Inscripció: AQUEST MUSEU DEL CAU FERRAT / FUNDAT PER SANTIAGO RUSIÑOL / FOU LLEGAT PER L'EXIMI ARTISTA / A LA VILA DE SITGES.- L'AJUNTAMENT / DE LA VILA EL VA REBRE DE MANS DE LES SENYORES / VIDUA I FILLA DE SANTIAGO RUSIÑOL / EL IX DE DESEMBRE DE MCMXXXII.- FOU / INAUGURAT COM A MUSEU PUBLIC EL XVI / D'ABRIL DE MCMXXXIII.- SIA AQUESTA INSCRIPCIO / TESTIMONI DE GRATITUD DELS SITGETANS.

Museu del Cau Ferrat, Sitges. Façana.

Anotació llibre de comptes 1933: «Cobrat 1.500 ptes, menys 425 pedra a Capdevila».

Referències:

ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665, 28-7-2001, p. 24; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 169

PJ 130



Vinyet Jou i Andreu, filla de l'artista

1933

Bronze patinat. Foneria Bechini, Barcelona

28 x 20 x 20 cm

«P. Jou» (lateral dret)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid (núm. inv. ASO1545)

Es conserva l'original de guix (28,2 x 20,6 x 18 cm) a la Col·lecció Jou, de Sitges, i un altre exemplar de bronze fos l'any 1942 a la Foneria Becchini, a la Col·lecció Jou, de HØng (Dinamarca). L'exemplar del MNCARS participà en la mostra «Exposición España a Méjico. Manifestación de Arte catalán pro víctimas del fascismo de 1937». En ser interceptat per les tropes feixistes a Andalusia el vaixell noliejat per la Generalitat que portava les obres a Mèxic, fou traslladada a Burgos el mateix 1937 i va passar a formar part posteriorment del museu d'escultura de Logroño. Posteriorment formà part de les col·leccions del Museo Español de Arte Contemporáneo, fins que va arribar al MNCARS.

Exposicions:

Exposició d'Art Català a Amsterdam, 1932. Exposició de Primavera, Saló de Montjuïc, Barcelona, 1933. «II Exposició Federació de Joves Cristians», Sitges, 1933. «Exposición España a Méjico. Manifestación de Arte catalán pro víctimas del fascismo», 1937. Exposició individual Galeries Syra, Barcelona, 1942. «Gargallo y sus amigos españoles». Museo Pablo Gargallo, Saragossa 1986, p.40. «Escultura figurativa (1850-1950) en las colecciones del Museo Español de Arte Contemporáneo». Madrid. Ayuntamiento de Leganés, 1986. «Escultura figurativa (1900-1950)». Fundación Marcelino Botín, Santander Juny-Juliol 1987. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 61).

Referències:

BENET, Rafael (1933). «Vida Cultural. Exposició de Primavera. L'escultura en el Saló de Montjuïc».

La Veu de Catalunya, 21-6-1933, p. 14; Jou i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 20, 76 i 78.

PJ 131

**Consol Casanovas**

1933

Bronze

24 x 20 x 19 cm

«P. Jou» (part inferior dreta)

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. inv. 11647)

Adquirida per la Junta de Museus a l'Exposició de Primavera del 1933 i destinada al fons del Museu d'Art de Barcelona.

Anotació llibre de comptes: «Cobrat 1.500 amb un descompte del 15%».

Exposicions:

Exposició de Primavera de Barcelona, 1933.

«Escultura Española» 1900-1936, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. «Gargallo y sus Emigos Españoles», Saragossa, 1986 (núm. 23). «El noucentisme. Un projecte de modernitat», CCCB, Barcelona, 1994-1995 (núm. 299). «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 58)

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 132

**Sagrat Cor**

1933

Fusta policromada

75 x 29 x 16 cm

«P. Jou» (base, part inferior dreta)

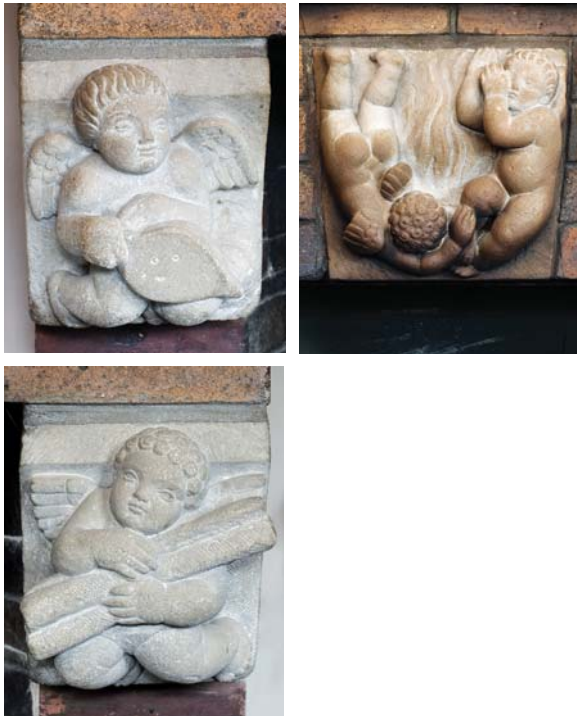
Col·lecció de la Sra. Ma. Josep Cots, Sitges

Es conserva un model de guix de 39 x 9 x 8 cm a la Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:«Primera Comunió». *El Eco de Sitges*, 2-7-1933, p. 3.**Referències del model de guix:**

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 192.

PJ 133.1
PJ 133.2
PJ 133.3



Tres capitells ornamentals de llar de foc

1933

Pedra de tipus sènia

29 x 28 x 6 cm (mides màximes)

Casa de la família Jou Andreu. Carrer de Prat de la Riba, núm. 14, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48;

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 173.

PJ 134



Noia dreta aixecant un vel

1933

Fusta de noguera

70 x 19 x 12 cm

«P. Jou» (base dreta)

Família Martínez España, Sitges

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 93).

PJ 135



Núria Cugat

1933

Bronze

Mides desconegudes

Original no localitzat

Anotació llibre de comptes 1933: «Cobrat 1.000 ptes. menys fosa 150».

Exposicions:

Exposició de Primavera del Saló d'Art Modern, Barcelona, 1934.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 174.

PJ 136

**Creu del panteó de la família Wing**

1933

Pedra de Montjuïc

125 x 80 x 20 cm

«P. Jou» (base lateral dreta)

Cementiri de la Garriga

Panteó de la família Wing

Encàrrec realitzat a través de l'arquitecte Duràn i Reynals

Anotació llibre de comptes 1933: «Cobrat 1.500 ptes. menys 425 ptes. de la pedra».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 174.

PJ 137

**Al·legoria de la Medicina**

Cap al 1933

Fusta

Mides desconegudes

Original no localitzat

Adquirit per Antoni Almirall per fer un regal al Dr. Celis el juny del 1933. Col·lecció particular, Sitges. Anotació llibre de comptes 1933: «Cobrat 150 ptes».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 173.

PJ 138



Conjunt d'escultures del Grup Escolar Collaso i Gil (1934). Barcelona

Arquitecte: Josep Goday i Casals (1882-1936)

Referències:

Inauguració de les obres del Grup Escolar Collaso Gil (1932). Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Comissió de Cultura.

PJ 138.1
PJ 138.2



Parella de lleons rampants sobre capitells

1934

Gres calcari

75 cm (alçada aproximada)

Grup Escolar Collaso i Gil, entrada principal.

Inscripció en els escuts: GRUP/ESCOLAR/COLLASO/ I GIL – CREAT PER LA/MUNIFICIÈNCIA/D'AQUEST/NOTABLE/PATRICI.

Referències:

Jou i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 171.



PJ 139.1

PJ 139.2

**Dues nenes amb un cistell de fruita**

1934

Original realitzat en gres.

Obres substituïdes per un exemplar de resina de polièster l'any 2008 durant les obres de restauració de l'edifici. Originals no localitzats.

121 x 28 x 30 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, coronament de la façana

Se'n conserven cinc exemplars de barbotina (40 x 15 x 15 cm) i guix (45 x 20 x 20 cm). Col·lecció Jou, de Sitges, i una a la Col·lecció dels Hereus del Dr. Ortoll, Barcelona.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 171.

PJ 139.3

PJ 139.4

**Dos nens amb un cistell de fruita**

1934

Gres

121 x 28 x 30 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, coronament de la façana, originals substituïts per còpies de resina de polièster. Originals conservats en el teatre de l'escola.

Se'n conserven quatre exemplars de barbotina (40 x 15 x 15 cm) i guix (45 x 20 x 20 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Se'n conserven un exemplar de guix i un de barbotina. Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 171.

PJ 140.1
-25



Cornisa de la façana principal

1934

Pedra artificial

Cornellà de Llobregat

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Formada per 25 màscares de rostres masculins.

PJ 141.1



Al·legoria de la Música

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserven un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm) i dues terracotes a la Col·lecció Jou, de Sitges, i una altra terracota en una col·lecció particular de la mateixa vila.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 171.

PJ 141.2

**Al·legoria de la Literatura**

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserven un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm) i una terracota. Col·lecció Jou, de Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 172.

PJ 141.3

**Al·legoria de la Geografia**

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserva un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 172.

PJ 141.4

**Al·legoria de la Indústria**

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserva un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 172.

PJ 141.5

**Al·legoria de l'Agricultura**

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserven un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm) a la Col·lecció Jou, Sitges, i una terracota en una col·lecció particular de la mateixa vila.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 172.

PJ 141.6

**Al·legoria de la Navegació**

1934

Gres salat

Ceràmiques Serra. Cornellà de Llobregat

250 x 50 x 50 cm

Grup Escolar Collaso i Gil, façana principal

Es conserven un model de l'original de guix patinat (72 x 10,5 x 9 cm) i una terracota. Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 90; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 173.

PJ 142

**Nu amb les mans alçades**

1934

Pedra de Montjuic

140 x 40 x 40

Casa Bartomeu. Barcelona.

Fons d'art de la Generalitat.

Adquirida per Josep Bartomeu l'any 1942 per decorar el jardí de la seva casa del barri de Pedralbes de Barcelona, coneguda com el Jardí dels Tarongers.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 193.

PJ 143.1

**Conjunt de relleus d'una llar de foc**

1934

Vil·la Florentina, passeig Marítim, núm. 35, Sitges
 Encàrrec del publicista Francesc Álvarez Güell
 Anotació llibre de comptes 1934: «cobrat 1.300
 ptes. menys 210 ptes. marbre».

Actualment els tres relleus es troben presentats a
 la façana posterior de la casa.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*.
 Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 22-25.

Escena bucòlica. Arqitrau

Marbre

27 x 154 x 5 cm

PJ 143.2

**Muntant lateral. La Sardana**

Marbre

71 x 32,5 x 5 cm

PJ 143.3

**Muntant lateral. Menjar campestre**

Marbre

71 x 32,5 x 5 cm.

PJ 144

**Emili Cugat**

1935

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

27 x 17 x 19 cm

«P. Jou» (base dreta)

Fons d'Art de la Diputació de Barcelona
(núm. inv. 2591)

Anotació llibre de comptes de 1935: «Cobrat Sr. Cugat 1000 ptes, menys 150 de la fundició»; 1936: «Cobrat Junta d'Exposicions 1.500 ptes. menys 10%».

Existeixen dos exemplars de bronze: un adquirit originàriament pel Sr. Cugat i l'altre, per la Junta de Museus en el Saló de Primavera del 1936 i que actualment forma part del fons d'art de la Diputació de Barcelona (núm. inv. 2591).

Exposicions:

Exposició de Belles Arts Saló de Primavera, Barcelona, 1936. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 63).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 145

**Medalló**

1935

Pedra calcària

70 cm (alçada aproximada)

Santuari del Vinyet, Sitges. Façana principal

Anotació en el llibre de comptes 1935: «Cobrat Administradors Vinyet 250 ptes».

Restaurat l'any 1979 per Josep Artigas Serveto

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 175.

PJ 146

**Mare de Déu del Vinyet**

1935

Fusta de noguera

26,5 x 11,5 x 9,5 cm

«P Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

PJ 147

**Sant Jordi i el drac**

Cap al 1935

Guix

Mides desconegudes

Original no localitzat

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 174

PJ 148

**Dona asseguda**

Cap al 1935

Barbotina

42 x 66 x 18,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Existeixen dos exemplars de barbotina, editats l'any 1987, un a la Col·lecció Jou, Sitges, i l'altre a la Col·lecció Cisneros, Barcelona, de les mateixes mides, i un exemplar de guix a la Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 94).

PJ 149

**Mare de Déu de Montserrat**

1936

Fusta de caoba policromada

125 x 60 x 40 cm

Església de la Trinitat, Vilafranca del Penedès
Anotació llibre de comptes 1940: «Cobrat 2500 ptes».

Es conserva el model de guix patinat (63 x 23 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Saló de Primavera, Barcelona, 1936. Exposición de Arte Religioso Actual del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, 1952

Referències:

TRENS, M. (1947). «La simbólica denudación de la imagen de la "Moreneta"». *Revista Litúrgica*. Número dedicat a l'entronització de la Verge de Montserrat. Barcelona. *Tiempo Pascual*, any I, núm. 2, p. 41; «Ante el XXXV Congreso Eucarístico Internacional». *La Vanguardia*, 25-5-1952, p. 3; *Panadés*, núm. 1067 (28-4-1962), p. 1; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 94, 96 i 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 175.

PJ 150



Restauració de la imatge de sant Miquel procedent del pont de Balaguer

1936

Pedra calcària

200 cm (alçada aproximada)

Palau de Maricel de Mar, Sitges. Façana de la porta de Sant Miquel

Anotació llibre de comptes 1936: «Cobrat hereus Mr. Deering 200 ptes».

Restauració finançada pels hereus de Charles Deering

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges. P.176.

PJ 151



Infant pastor

1936

Dovella de la porta

Pedra

Mides desconegudes

Antic xalet del Dr. Carreras, façana. La Molina

Regal de la família Benaprés al doctor Carreras, ginecòleg, per l'assistència en el naixement del seu nét Frederic Malagelada Benaprés el 14 de gener de 1936.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 176.

PJ 152



Placa amb el bust de Bonaventura Durruti

1938

Marbre (?)

Mides desconegudes

Ubicació original a l'antiga plaça de Durruti, al actual plaça del Cap de la Vila, Sitges

Anotació llibre de comptes 1938: «Cobrat Ajuntament 2500 ptes».

Destruïda el 22 de gener de 1939, dia de l'entrada de les tropes nacionals a Sitges.

PJ 153

**Mare de Déu de l'Assumpció**

1939

Alabastre

67 x 19,5 x 13 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Exposición de Arte Religioso Actual del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, 1952. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 19)

PJ 154

**Sant Joan Baptista**

1939

Fusta de sicòmor

48,8 x 21,2 x 11 cm

«P. Jou» (frontal base) / «1939» (lateral dret)

Vinseum. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya. Vilafranca del Penedès. (núm. inv. 11186).

Antiga col·lecció de mossèn Manuel Trens.

Anotació llibre de comptes 1939: «Cobrat 950 ptes».

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 18)

PJ 155

**Sagrada Família**

1939

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

49 x 37,5 x 6,5 cm

«P. Jou», angle inferior dret.

Col·lecció particular, Sitges

Existeixen un altre exemplar de bronze, a la Col·lecció Jou, de Sitges, tres de barbotina (49 x 37,5 x 6,5 cm), dos a la mateixa col·lecció i un a la Col·lecció Jou, de Bogotà, i un de guix en una col·lecció particular de Canyelles.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Exposició d'Art Religios, Roma, 1950. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 177.

PJ 156

**Prou!**

1939

Bronze de la Foneria Vila, Valls

35 x 10,7 x 12 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserven l'original de guix (36,5 x 11 x 13,5 cm) a la mateixa col·lecció i un exemplar de bronze de la Foneria Bechini a la Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

Fou pensada com a monument contra els bombardeigs franquistes de Barcelona durant la Guerra Civil. No es va realitzar a causa del resultat de la Guerra. Fosa l'any 1942.

Exposicions:

Exposició individual, Galeries Syra, Barcelona, 1942. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 95).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 85.

PJ 157

**Dues figures de serafins del soli de la Mare de Déu del Vinyet**

1940

Fusta tallada i policromada

Ermita del Vinyet (Sitges)

35 x 32 cm

PJ 158

**Mare de Déu del Vinyet**

1939

Fusta de noguera

27 x 11 x 10 cm

«P. Jou» (base dreta)

Encàrrec de Margarida Rius

Anotació llibre de comptes 1939: «Cobrat 350 ptes».

PJ 159



Rostre i mans de la Mare de Déu dels Dolors. Imatge de vestir

1940

Fusta tallada i policromada

25 x 20 x 10 cm

Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges.
Cambriel de la Mare de Déu dels Dolors

Finançada per Manuel Carbonell Lafarga

Referències:

«La Congregación y el altar de Ntra. Sra. De los Dolores». *El Eco de Sitges*, 29-3-1942, p. 2; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 175.

PJ 160



Mare de Déu del Vinyet

1940

Fusta de noguera

27 x 11 x 10 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular, Sitges

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 16)

PJ 161



Mare de Déu de l'Assumpció

1940

Gres calcari

155 x 73 x 44 cm / 187,5 x 60 x 60 cm (columna)

«P. Jou / 1940» (base dreta)

Catedral de Lleida. Sagristia

Es conserva el model de guix (59 x 19 x 19 cm).

A la Col·lecció Jou, de Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 178.

PJ 162.1
PJ 162.2



Dos angelets amb elements de la Passió de Crist

1940

Fusta tallada i policromada

43 x 15 x 20 cm

Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, baldaquí de la Mare de Déu dels Dolors, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 178.

PJ 163



Sant Crist

1940

Fusta d'ocumé tallada i policromada

Policromia: Florenci Veciana

190 x 130 x 35 cm

«P. Jou / 1940» (lateral esquerre)

Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges
Anotació llibre de comptes 1940: «Cobrat Sant Crist parròquia de Sitges», dos pagaments de 2.000 i 1000 ptes.

Finançat pel metge i novel·lista Josep Roig i Raventós per reemplaçar el Sant Crist barroc destruït als inicis de la Guerra Civil.

Es conserva un model de guix (120 x 160 x 20 cm) i un motlle de guix dels peus, un emmotllat dels del mateix escultor. Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96 i 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 179.

PJ 164

Conjunt escultòric de l'altar i l'absis central de l'església de Sant Pere de les Puel·les (1940-1942), Barcelona

PJ 164.1



Escenes prèvies a la Passió: entrada de Crist a Jerusalem, el Sant Sopar i Oració a l'Hort de Getsemaní

1940-1942

Relleu d'altar, frontal davanter

Granit

280 x 160 x 22 cm

Absis central de l'església de Sant Pere de les Puel·les.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 177.

PJ 164.1a

**Entrada de Crist a Jerusalem**

PJ 164.1b

**El Sant Sopar**

PJ 164.1c

**Oració a l'Hort de Getsemaní**

PJ 164.2

**Escenes de la predicació: el Bateig de Crist, Jesús amb els nens que s'hi atansen i Jesús amb Maria Magdalena que li renta els peus**

1940-1942

Relleu d'altar, lateral esquerre

Granit

280 x 160 x 22 cm

Absis central de l'església de Sant Pere de les Puel·les.

PJ 164.2a

**El Bateig de Crist**

PJ 164.2b

**Jesús amb els nens que s'hi atansen**

PJ 164.2c



Jesús amb Maria Magdalena que li renta els peus

PJ 164.3



Escenes de la infància de Jesús: la Fugida a Egipte, la Sagrada Família al taller de Josep i Jesús davant dels doctors

1940-1942

Relleu d'altar, frontal posterior

Granit

280 x 160 x 22 cm

Absis central de l'església de Sant Pere de les Puel·les.

PJ 164.3a



La Fugida a Egipte

PJ 164.3b



La Sagrada Família al taller de Josep

PJ 164.3c



Jesús davant dels doctors

PJ 164.4



Escenes del Nadal: l'Adoració dels pastors i la vinguda dels Reis

1940-1942

Relleu d'altar, lateral dret

Granit

280 x 160 x 22 cm

Absis central de l'església de Sant Pere de les Puel·les.

PJ 164.4a



L'Adoració dels pastors

PJ 164.4b

**La vinguda dels Reis**

PJ 165a

**Decoració de l'absis****Esquerra de l'absis: escenes de la vida de Simó, deixeble de Crist**

1940-1941

Vuit falsos capitells entre arcuacions

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 178.

PJ 165.1

**La història de Simó i Andreu pescadors i Crist damunt les aigües («No tinguis por, d'ara endavant seràs pescador d'homes». I tornades les barques en terra ho deixaren tot i el van seguir») (Lc. 5.1-11).**

1940-1941

Granit

22 x 20 x 4 cm

PJ 165.2

**Simó caminant damunt les aigües («Senyor, si sou vós maneu-me de venir Cap al vós per sobre l'aigua») (Mt. 14,30).**

Granit

22 x 20 x 4 cm

PJ 165.3



Tu ets Pere («I jo et dic que tu ets Pere i sobre aquesta pedra edificaré la meva Església i les portes del reialme de la mort no la dominaran») (Mt. 16,13-19).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.4



El lavatori de peus («Si no et rento no tens part amb mi») (Jo. 13-4-9).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.5



Pere tallant l'orella a Malcus, el criat del gran sacerdot («Aleshores Simó Pere, que tenia una espasa, la desembeinà, ferí el criat del gran sacerdot i li tallà l'orella dreta») (Jo. 18,8-11).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.6



Les negacions de Pere («T'ho ben asseguro: no cantarà el gall que no m'hagis negat tres vegades») (Jo. 13,34-38).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.7



Pere davant del sepulcre buit («Pere s'aixecà i va córrer cap al sepulcre, es va inclinar i veié només les mortalles, i se'n tornà a casa admirat del que havia succeït») (Lc. 24,12).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.8



Pastura el meu ramat («Simó, fill de Joan, es va entristir que Jesús li demanés per tercera vegada: "M'estimes?", i li digué: "Senyor, vós ho sabeu tot, vós sabeu que us estimo". Jesús li féu: "Pastura les meves ovelles"») (Jo. 21,15-17).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165b



Dreta de l'absis: escenes de la vida de Pere, successor de Crist

1940-1941
Vuit falsos capitells entre arcuacions

PJ 165.9



La Pentecosta («Els aparegueren unes llengües com de foc, que es destriaren i es posaren sobre cada un d'ells. Tots foren aleshores omplerts de l'Esperit Sant, i començaren a parlar en altres llengües [...]»)
(Ap. 2,3).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.10



Estudj per a La Pentecosta de Sant Pere de les Puel·les

Guix patinat
35 x 35 x 4 cm

Inscripció: «13. Il Pentecostés / Los hechos / C. II / 3... Y se les aparecieron / lenguas repartidas como / de fuego que se asentó / sobre cada uno de ellos» (a. i. e)
Col·lecció Jou, Sitges

PJ 165.11



El primer miracle de Pere («De plata i d'or, no en tinc, però el que tinc, t'ho dono: en nom de Jesucrist de Natzaret, camina!»)
(Ap. 3,1-10).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.12



La història d'Ananies («També un home que es deia Ananies, juntament amb Safira, la seva muller, es va vendre una propietat. Després, d'acord amb ella, es va reservar una part dels diners i va dipositar la resta als peus dels apòstols») (Ap. 5,1-12).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.13



La institució dels set diaques («No està bé que nosaltres deixem la paraula de Déu per dedicar-nos a distribuir almoines a les taules. Escolliu d'entre vosaltres set homes de bona reputació, plens d'esperit i de seny i els constituïrem en aquest ofici») (Ap. 6,1-12).

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.14



L'Esperit Sant sobre els pagans («Pere parlava encara quan l'Esperit Sant va baixar sobre tots els qui escoltaven la seva predicació. Els creients d'origen jueu que havien vingut amb Pere van quedar molt sorpresos en veure que el do de l'Esperit Sant era abocat fins i tot sobre els pagans») (Ap. 10,44-46)

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.15



La història de Tabita. Resurrecció d'una dona a Jafa («Pere va fer sortir tothom i es quedà pregant agenollat. Després, girant-se cap al cadàver, digué: “Tabita, aixeca’t”. Ella obrí els ulls, veié Pere i es va incorporar») (Ap. 9,40)

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.16



L'àngel allibera Pere de la presó d'Herodes Antipes («Tot d'una es presentà un àngel del Senyor i una llum resplendí a l'estança. Tocà Pere al costat i el desvetllà tot dient-li: “Aixeca’t, de pressa!” I li caigueren les cadenes de les mans») (Ap. 12,7)

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 165.17



Crucifixió de Pere

Granit
22 x 20 x 4 cm

PJ 166

**Sant Isidre llaurador**

1941

Fusta policromada

Policromia: Florenci Veciana

180 x 60 x 60 cm

«P. Jou» (base dreta)

Església de Santa Maria, Mataró

Anotació llibre de comptes 1940 i 1941: «Cobrat a Mn. Joan Massó» un total de 2.200 ptes.

Es conserva un model de guix patinat (55 x 17 x 14 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 179

PJ 167

**Sant Antoni de Pàdua**

1941

188 x 43 x 50 cm

«P. Jou» (base dreta)

Fusta policromada

Policromia: Florenci Veciana

Església de Santa Maria, Mataró

Anotació llibre de comptes 1941: «Cobrat 2.000 ptes. menys despeses 1.210».

Existeixen un exemplar de terracota (51 x 13 x 12 cm) i un de guix (55,5 x 13,5 x 12,4 cm). Col·lecció de la Sra. Loreto Andreu d'Almirall, Sitges.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 179.

PJ 168

**Retrat de Francis Bartés Clarens com a atleta**

1941

Bronze

41 x 30 x 14 cm

«P. Jou» (base dreta)

Família Bartés, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 180.

PJ 169

**Noia de la carbassa**

1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

43,4 x 13 x 10,5 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva l'original de guix patinat (43,5 x 13 x 10,5 cm) a la Col·lecció Jou, Sitges, i un bronze de la foneria R. Vila (43 x 13 x 10,5 cm) a la Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca).

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 98)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76.

PJ 170

**Nu de noia amb els braços enlaire**

1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

48 x 11 x 9,7 cm

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Es conserva el model de guix patinat (48 x 11 x 9,7 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 181.

PJ 171

**Noia reclinada amb les mans als genolls**

1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

21 x 28,5 x 12,5 cm

«P. Jou» (base darrere la figura)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Es conserva un original de guix patinat (21 x 28,5 x 12,5 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 181.

PJ 172

**Noia ajaguda amb els turmells enlaire**

1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

15,5 x 29,5 x 12 cm

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Es conserva l'original de guix patinat (15,5 x 29,5 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 181.

PJ 173

**Segadora o la garba**

1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

24 x 27,5 x 16 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Dolors Fuguet, Sitges

Existeixen un altre exemplar de bronze de la Foneria Vila, de Valls, de les mateixes mides, a la Col·lecció Jou, de Sitges, dos exemplars de terracota (21,5 x 22 x 15 cm) en diferents col·leccions particulars i el guix original (24 x 27 5 x 16 cm) a la Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. I Bienal Hispanoamericana de Madrid, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 96).

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*.

Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76.

PJ 174

**Dansaire**

Cap al 1941

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

50 x 20 x 20 cm

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Es conserva un original de guix (46,5 x 21,5 x 17 cm) i una còpia d'aquest amb el mateix material, ambdós a la Col·lecció Jou, Sitges. Existeix un altre exemplar de bronze a la Col·lecció Jou, Bogotá (Colòmbia), i tres del mateix material d'edició pòstuma de la foneria Vila, de Valls, dos a la col·lecció Jou, Sitges, i un a la Col·lecció Jou, Ontario (Canadà).

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. Pere Jou escultor, Sitges, 2011 (núm. cat. 97)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76.

PJ 175

**Púgil**

Cap al 1941

Guix patinat

24 x 10,5 x 18 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Exposició a les Galeries Syra, Barcelona, 1942

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 181.

PJ 176

**Dona amb raïm**

1942

Marbre vermell

Mides desconegudes

Original no localitzat

Es conserva un model de guix (36 x 10 x 16 cm).

Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942. *El vino en las artes plásticas*, Vilafranca del Penedès, 1943 (núm. 101).

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 181.

PJ 177

**Sagrat Cor**

1942

Alabastre policromat

160 cm (alçada aproximada)

Escultura executada al taller de Carles Capdevila, a Barcelona, mitjançant la tècnica d'extracció de punts d'un model de guix de Pere Jou.

Església de Sant Josep Oriol, Barcelona

Anotació llibre de comptes 1942 i 1943: «Cobrat a Ars Sacra 8.000 ptes».

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 182.

PJ 178

**Sant Francesc de Paula**

1942

Fusta de faig

82 x 19 x 19 cm

Museu del monestir de Sant Joan de les Abadeses. Dipòsit de la Fundació Espona. Antiga Col·lecció de Santiago Espona.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 182.

PJ 179

**Dansaire**

Cap al 1942

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

19 x 19 x 8,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Edició en bronze de la Dansaire del 1912. Es conserva el model de guix a la mateixa col·lecció.

Exposicions:*Homenatge a Pere Jou*, Sitges, 1973

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 71).

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*.

Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 51, fig. 3.1.

PJ 180

**Sant Jordi**

1943

Pedra calcària

125 x 95 x 10 cm

Façana del passeig Marítim, núm. 52, Sitges

Es conserva el guix preparatori a escala. Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 182.

PJ 181

**Santa Lúcia**

1943

Fusta tallada i policromada

90 x 20,5 x 21 cm

«P. Jou» (base dreta)

Santuari del Vinyet, Sitges

Existeix un exemplar de guix (53 x 12 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Imatge finançada per les modistes de Sitges.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 182.

PJ 182

**Sant Conrat de Parshan**

1943

Fusta tallada i policromada

Policromia: Jaume de Sanjaume

106 x 25 x 25 cm

«P. Jou» (base dreta)

Església del convent dels Caputxins de Sarrià, Barcelona

Anotació llibre de comptes 1943: «Cobrat per les dues figures del caputxins de Sarrià 6.000 ptes».

Es conserva un model de guix de mides reduïdes. Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Arte Franciscano Actual». Capella de Santa Àgata, Barcelona, 1953

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 183.

PJ 183

**Sant Fèlix de Cantalici**

1943

Fusta tallada i policromada

Policromia: Jaume de Sanjaume

106 x 25 x 25 cm

«P. Jou» (base dreta)

Església del convent dels Caputxins de Sarrià, Barcelona.

Anotació llibre de comptes 1943: «Cobrat per les dues figures del caputxins de Sarrià 6.000 ptes».

Es conserva un model de guix de mides reduïdes. Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 183.

PJ 184

**Joaquim Ribera**

1944

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

Mides desconegudes

Original no localitzat

Anotació llibre de comptes 1944: «Cobrat 5.000 ptes despeses fundació Bechini 700 ptes».

Segons el llibre de comptes de l'escultor, es realitzà una segona fosa l'any 1955.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 183.

PJ 185

**Joan Vallvé i Ribera**

1944

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

25 x 15 x 20 cm

Col·lecció particular, Barcelona

Anotació llibre de comptes 1944: «Cobrat 5.000 ptes. Pagat fundició».

Exposicions:

Exposició individual a les Galeries Syra, Barcelona, 1951

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 183.

PJ 186

**Sagrat Cor**

1944

Alabastre daurat i policromat

200 x 40 x 40 cm

«P. Jou» (base esquerra)

Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges.
Capella del Santíssim

Anotació llibre de comptes 1944: «Cobrat 4.000 ptes. Pagat alabastre de la Zaida (Saragossa) 928 ptes».

Exposicions:

Exposición de Arte religioso, Foment de les Arts Decoratives, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 184.

PJ 187

**Rostre de Crist**

1944

Alabastre

28 x 20 x 11 cm

«P. Jou» (frontal dret)

Família Martínez Españaó, Sitges

Anotació llibre de comptes 1944: «Cobrat 1.000 ptes».

Es conserva el model de guix (28 x 20 x 11 cm).
Col·lecció Jou, Sitges**Exposicions:**

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 184.

PJ 188

**Jordi Jou i Andreu, fill de l'artista**

1944

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

44 x 25 x 25,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Existeix un exemplar de guix (33 x 12 x 13 cm).
Col·lecció Jou, Sitges**Exposicions:**

Galeries Syra, Barcelona, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 66)

PJ 189



Sant Antoni de Pàdua

1945

Fusta tallada i policromada

Policromia: Jaume de Sanjaume

180 x 42 x 42 cm

Església del convent dels Caputxins de Sarrià, Barcelona.

Es conserva un model de terracota de 51 x 13 x 12 cm, signat «P. Jou» (base dreta), col·lecció particular, Sitges, i un model de guix de 25 x 5 x 5 a la Col·lecció Jou, Sitges.

Anotació llibre de comptes 1945: «Cobrat 4.000 ptes. Pagat a Jaume Sanjaume 500 ptes. per la policromia».

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 184.

PJ 190



Frontal d'altar del Sagrari (antic frontal de l'altar de Sant Gaietà)

1945

Gres calcari

93 x 155,5 x 7 cm

Santuari del Vinyet, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 184.

PJ 191



Sant Crist

Cap al 1945

Fusta de boix

27,5 x 15,5 cm (crucificat)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

PJ 192

**Carles Jou i Andreu, fill de l'artista**

Cap al 1945

Bronze

33 x 18 x 21 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Es conserva el model de guix patinat (33 x 18 x 21 cm). Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 180.

PJ 193

**Noia asseguda amb raïm**

1946

Pedra calcària

67 x 96 x 37 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular, Sitges

Anotació llibre de comptes 1946: «Cobrat 9.000 ptes».

Existeix una versió de bronze de la Foneria Bechini, Barcelona (32 x 33,5 x 12 cm). Col·lecció particular, Sitges. També se'n conserva una altra de guix patinat (30 x 34,5 x 13,8 cm) a la Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1942

Colección particular, Galeries Syra, Barcelona, 1970

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 99).

Referències:

CRISTÓBAL, Juan (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1942). «Syra». *El Eco de Sitges*, 29-11-1942, p. 4; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 63, fig. 3.6

PJ 194

**Maria Àngels Vallvé i Ribera**

1946

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

31 x 16 x 22 cm

Col·lecció particular, Barcelona

Anotació llibre de comptes 1946: «Cobrat 5.000 ptes. Fundició Becchini 750 ptes».

Exposicions:

Exposició individual a les Galeries Syra, Barcelona, 1951

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 185.

PJ 195

**Pietat (Mare de Déu dels Mariners)**

1947

Fusta de pi de Flandes i de til·ler tallada i policromada

130 x 110 x 110 cm

Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, retaule de la Mare de Déu dels Dolors, Sitges

Anotació llibre de comptes 1946 i 1947: «Cobrat 10.000 ptes».

Encàrrec de la Congregació de la Mare de Déu dels Dolors de Sitges mitjançant una subscripció popular. La Congregació entregà a l'escultor la fusta, provinent d'una vella premsa de vi procedent probablement de can Falç.

Es conserva el model de guix (78 x 56 x 53 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96 i 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 185; DOMÈNECH, Ignasi; PASCUAL, Pep (2013). «Pietat o Mare de Déu dels Mariners, de Pere Jou». *La Peça del Mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2013.

PJ 196.1
PJ 196.2



Dues columnes votives

Representació de reis, sants i el poble en peregrinació, desenvolupats en forma d'espiral.

1947

Alabastre

200 x 40 x 40 cm

Abadia de Montserrat, cambriol de la Mare de Déu. Anotació llibre de comptes 1947: «Cobrat 5.000 ptes».

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 100; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 185.

PJ 197



Sant Pere Pescador

1947

Terracota

42 x 16 x 14 cm

Col·lecció Pere Benavent, Barcelona

Original en granit no localitzat.

Existeixen un model de guix (47 x 7 x 4 cm), Col·lecció Jou, Sitges, tres exemplars de terracota a les col·leccions Jou, de Waterloo, Ontario (Canadà) i Jou, Sitges, i un policromat en una col·lecció particular de Sitges.

El model de guix patinat va participar a l'exposició «Pere Jou escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 22)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74 i 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 185.

PJ 198

**El Moro**

Cap al 1948

Fusta tallada i policromada

Policromia per Jaume de Sanjaume

108 x 38 x 68 cm

Santuari del Vinyet, cambril de la Mare de Déu, Sitges

Anotació llibre de comptes 1947: «Cobrat 10.000 ptes. per les dues imatges».

Finançat per Antoni Arias Vidal i Francesc Bartés Marsal.

Es conserva l'original de guix (40 x 39 x 22 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

«Crònica local. Santuario del Vinyet». *El Eco de Sitges*, 13-4-1947, p. 3; «Imagineria», DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 186.

PJ 199

**Àngel**

Cap al 1948

Fusta tallada i policromada

Policromia per Jaume de Sanjaume

108 x 42 x 92 cm

Santuari del Vinyet, cambril de la Mare de Déu, Sitges

Anotació llibre de comptes 1947: «Cobrat 10.000 ptes. per les dues imatges».

Finançat per Antoni Arias Vidal i Francesc Bartés Marsal.

Es conserva l'original de guix (40 x 39 x 22 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

«Crònica local. Santuario del Vinyet». *El Eco de Sitges*, 13-4-1947, p. 3; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 186.

PJ 200

**Cap de nena**

1949

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1951

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 186.

PJ 201

**Santa Tecla**

1948

Gres calcari

107 x 28,5 x 27,5 cm

«P. Jou / 1949» (base dreta)

Església del monestir de Poblet

Es conserva un model de guix (104 x 27 x 25 cm). Col·lecció Jou, Sitges

Encàrrec del Sr. Aracil.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 24)

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96.

PJ 202

**Mare de Déu del Vinyet**

1949

Fusta tallada i policromada

Policromia: Sabaté

44 x 16 x 16 cm

Santuari del Vinyet, cambriel de la Mare de Déu, Sitges

Esculpida per Pere Jou en substitució de la imatge del segle XIV: malmesa, entre d'altres raons, per haver estat enterrada, com a mesura de protecció, durant la Guerra Civil. Al seu interior guarda, a manera de relíquia, les restes de l'escultura original.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 100; *El Vinyet, el lloc i el Santuari*. Sitges: Ajuntament de Sitges / Consorci del Patrimoni de Sitges (2006), p. 52-54; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 177; FONTANALS, Blai (2012). *El Vinyet, llegenda, guia i cronologia*. Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 43-45.

PJ 203

**Adela Nelson**

1950

Mides desconegudes

Original no localitzat

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 187.

PJ 204

**Sant Pau**

1950

Fusta de faig

131 x 55 x 40 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 168.

PJ 205

**El raïm / Al·legoria de Sitges**

Cap al 1950

Pedra calcària

125 x 43 x 58 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció d'Art de la Vila de Sitges (núm. inv. 1013).

Donació de la família Jou als museus de Sitges l'any 2008. Presentada actualment en el Museu de Maricel de Sitges.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 100)

PJ 206

**La Malvasia**

Cap al 1950
Fusta de caoba
Mides desconegudes
Original no localitzat

Exposicions:

Exposició individual a les Galeries Syra, Barcelona, 1951.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 188.

PJ 207

**Dona agenollada amb les mans alçades Cap al l'esquerra**

Cap al 1950
Fusta
65 x 10 x 12 cm
Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

PJ 208

**Nu femení**

Cap al 1950
Pedra calcària
52 x 45 x 33 cm
«P. Jou» (base esquerra)
Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

I Salón de Otoño, Barcelona, 1951.
Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 101).

PJ 209

**Dona ajaguda**

1951

Pedra calcària

29 x 66 x 23 cm

«P. Jou» (base dreta)

Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat. Donació dels fills de l'artista (núm. inv. 100525)

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1951. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 188.

PJ 210

**Nu femení ajagut**

1951

Pedra calcària

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1951.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 188.

PJ 211

**Sant Joan Baptista**

1951

Gres calcari

108 x 29,8 x 27,7 cm

«P. Jou» (base dreta)

Església del monestir de Poblet

Es conserva un model de guix (101 x 27 x 26 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Encàrrec del Sr. J. Ribera Barnola.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 25).

Referències:SUMMER BOARDER (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 16-9-1951, p. 2; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 96.

PJ 212

**Nu ajagut amb les mans al cap**

Cap al 1951

Pedra calcària

38,2 x 65,7 x 18,5 cm

Museu de Maricel, Sitges. Inv. núm. FM 26

Donació de la Sra. Anni Cercós, setembre de 2015.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2015). «Nu ajagut amb les mans al cap». *La Peça del Mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, setembre 2015.

PJ 213

**Simó Pescador**

1951

Pedra calcària

49,5 x 29 x 20 cm

«P. Jou» (base dreta)

Dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, al Museu de Maricel de Sitges (MNAC núm. inv. 46737).

Primer Premi d'Escultura de l'Exposició de Belles Arts de Tardor de Barcelona de l'any 1951.

Exposicions:

Exposició de Belles Arts de Tardor de Barcelona, 1951. Exposición de Arte Religioso Actual del XXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, 1952. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 23).

Referències:

SUMMER BOARDER (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 16-9-1951, p. 2; SUMMER BOARDER (pseudònim de Salvador Soler Forment). «A retener». *El Eco de Sitges*, 30-9-1951, p. 2; «Homenaje a Pedro Jou». *El Eco de Sitges*, 21-10-1951, p. 1. BARCINO, Juan (pseudònim de Joan Cortés Vidal) (1951). «Arte y artistas. Exposición Municipal de Bellas Artes. Otoño 1951. Y III». *La Vanguardia*, 3-11-1951, p. 4; INFIESTA, J.M. (1975). *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura, p. 247; JOU i MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca* 1, p. 59; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74.

PJ 214

**Verge del Raim**

1951

Pedra calcària

160 x 35 x 45 cm

Can Codorniu, Raïmat (Segrià)

Exposicions:

Galeries Syra, Barcelona, 1951.

Referències:

SUMMER BOARDER (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 24-8-1951, p. 2; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 72 i 96; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 189.

PJ 215

**Sagrat Cor**

1951

Fusta de faig

106,5 x 27,5 x 15 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció d'Art de la Vila de Sitges (núm. inv. 712)

Exposicions:

Exposición de Arte Religioso (FAD), 1951. Exposición de Arte Religioso Actual del XXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, 1952. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

FERRANDO ROIG, J. (1952). *Arte religioso actual en Catalunya*. Barcelona: Atlántida, p. 32. Fig. 34; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 189.

PJ 216

**Banyista asseguda**

1952

Pedra calcària

82 x 25 x 27,5 cm

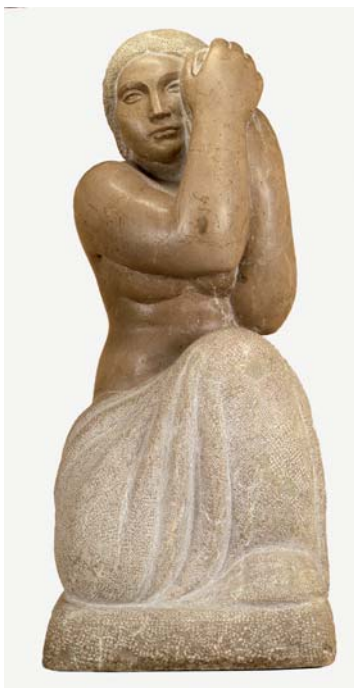
«Jou» (centre base)

Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat
(núm. inv. 100523). Donació dels fills de l'artista.**Exposicions:**

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».
Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 189.

PJ 217

**Banyista agenollada**

Cap a 1951-1952

1952

Pedra calcària

67 x 30 x 30 cm

«P. Jou» (base dreta)

Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat
(núm. inv. 100524). Donació dels fills de l'artista.**Exposicions:**

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».
Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 189.

PJ 218

**Doctor Benaprès**

1952

Bronze. Foneria Bechini, Barcelona

39 x 32,5 x 21 cm

En lloc desconegut

Escultura situada als jardins de l'Hospital de Sant Joan, de Sitges, desapareguda en un acte de vandalisme l'any 1998.

Referències:

«Crònica local. Homenaje al doctor Benaprès». *El Eco de Sitges*, 25-5-1952, p. 2; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 190.

PJ 219

**Sant Crist**

1952

Fusta de boix

32 x 27 x 6 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 187.

PJ 220



Sant Dimes o el Bon Lladre del Davallament de Sant Joan de les Abadesses

1952

Fusta de noguera

154,5 x 120 x 36 cm

Reposició de l'original desaparegut l'any 1936.

Església del monestir de Sant Joan de les Abadesses

Exposicions:

Arte Franciscano Actual. Capella de Santa Àgueda, Barcelona, 1953

Referències:

LIGHT (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1955). «Destellos 1500». *El Eco de Sitges*, 24-4-1955, p. 1; CRILLÉ I ESTRAGUÉS, Florenci (1988). «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a Sant Joan de les Abadesses». *Annals. Revista d'Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988*, 1989, pàgs. 89-90; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 100 i 102; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 190; ESPAÑOL, Francesca (2012). «Sant Joan de les Abadesses durant els segles del romànic». A: CRISPÍ, Marta; MONTRAVETA, Míriam (ed.). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir, p. 75-81.

PJ 221



Restauració del retaule de Santa Maria la Blanca

Març 1952-març 1953

Alabastre

373 x 294 x 11,5 cm

Església del monestir de Sant Joan de les Abadesses

Encàrrec de Santiago Espona

Referències:

LIGHT (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1955). «Destellos 1500». *El Eco de Sitges*, 24-4-1955, p. 1; CRILLÉ I ESTRAGUÉS, Florenci (1988). «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a Sant Joan de les Abadesses». *Annals. Revista d'Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988*, 1989, pàgs. 91 i 93-94; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 100 i 102; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 190; ESPAÑOL, Francesca (2012). «Sant Joan de les Abadesses durant els segles del romànic». A: CRISPÍ, Marta; MONTRAVETA, Míriam (ed.). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir, p. 75-81.

PJ 222



Enigma

1953

Pedra calcària

40 x 26 x 42 cm

«P. Jou» (base dreta)

Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat (núm. inv. 100527). Donació dels fills de l'artista.

Exposicions:

II Bienal Hispanoamericana, L'Havana 1954. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 102).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 67, fig.3.8.

PJ 223

**Noia ajaguda amb raïm**

1953

Pedra calcària

42 x 63 x 24 cm

«P. Jou» (lateral esquerra)

Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat (núm. inv. 100526). Donació dels fills de l'artista.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 103).
Escultures dels segles XIX i XX del Museu de Montserrat. Vilafranca del Penedès, 2012

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 69, fig. 3.9.

PJ 224

**Repòs**

1953

Pedra calcària

Mides desconegudes

Original no localitzat

Exposicions:

II Bienal Hispanoamericana, L'Havana 1954

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 191.

PJ 225

**David Jou i Andreu, fill de l'artista**

1953

Bronze

43 x 22 x 16 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva un model de guix (43 x 22 x 16 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 65).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 226


Maria Dolors Mirabent i Muntané, nora de l'artista

1953
 Bronze
 36,5 x 19 x 12 cm
 «P. Jou» (base dreta)
 Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva un model de guix (25 x 16 x 9 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 64).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 227


Dona amb raïm

1954
 Bronze
 47 x 16 x 13 cm
 «P. Jou» (base dreta)
 Llorenç Almirall Montserrat, Sitges

Existeix un altre exemplar de bronze (39 x 16 x 13 cm), un de guix (40 x 16,8 x 13,4 cm) i també un de terracota (37 x 14 x 12 cm), tots a la Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 108).

PJ 228


Noia agenollada

1954
 Bronze
 33 x 25 x 22 cm
 «P. Jou» (base dreta)
 Antiga col·lecció de Josep Togores
 Venuda a la Sala Balclis de Barcelona el 16 de març de 2011.

Es conserva el model de guix patinat. Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 105).

PJ 229

**Dona reclinada**

1954

Terracota

30 x 21 x 18 cm

«P. Jou» (base dreta)

Família Almirall Martorell, Sitges

Existeixen tres exemplars de terracota (30 x 21 x 18 cm / 34 x 22 x 24 cm) Col·lecció Jou, Sitges / Col·lecció particular, Barcelona / Vinyet Jou, HØng (Dinamarca) . També es conserva el guix original (29,8 x 26,5 x 20 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

«Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 104).

PJ 230

**Bust d'Enriqueta Espiau Seoane (1913-2003)**

1955

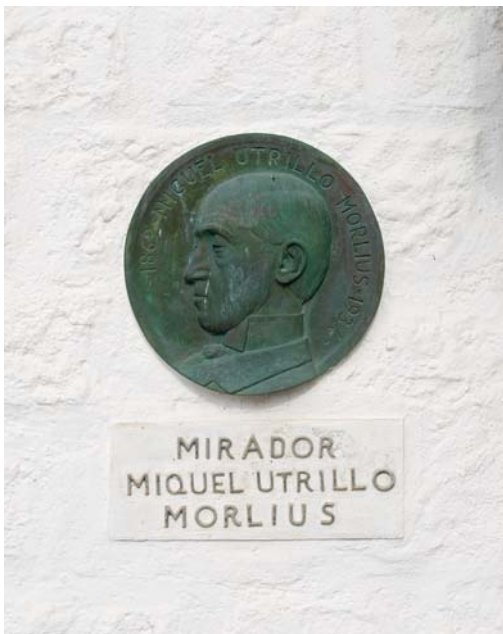
Bronze

35,5 x 15,5 x 16 cm

«P. Jou 1955» (lateral dret)

Col·lecció Dr. Enrique Ripoll Espiau, Barcelona

PJ 231

**Medalló amb el bust de Miquel Utrillo**

1955

Bronze

Ø 90 cm

«P. Jou» (part inferior esquerra)

Inscripció: «1862 Miquel Utrillo Morlius 1934» (perímetre).

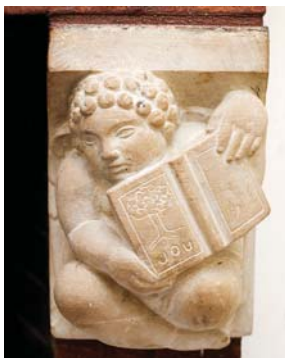
Palau de Maricel de Terra, façana. Baluard de Miquel Utrillo, Sitges

Existeixen dos exemplars de guix (Ø 90 cm), Col·lecció Jou, Sitges i Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665, 28-7-2001, pàgs. 24; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 192.

PJ 232.1
PJ 232.2
PJ 232.3



Dos àngels infants amb els atributs del rei David i la Mare de Déu dels Dolors, entre la Navegació i la Lectura

1955

Relleus de la xemeneia de la casa Jou Mirabent de Sitges.

Fris de llar de foc

Pedra calcària

28 x 47,5 x 8 cm (fris) / 30 x 20,5 x 24 cm (capitells)

Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 193.

PJ 233.1
PJ 233.2



La sirena i el pastor («L'Empordà»)

1955

Capitells de llar de foc

Pedra calcària

24 x 20 x 26 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Els dos personatges representats són els protagonistes del poema «L'Empordà», de Joan Maragall.

Primera versió de *La sirena* monumental de bronze de l'any 1965.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 193.

PJ 234

**David Jou i Mirabent, nét de l'artista**

Cap al 1955

26 x 16 x 20 cm

«P. Jou» (base posterior esquerra)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva l'original de guix (36 x 23 x 12 cm) a la mateixa col·lecció.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 192

PJ 235

**Dona asseguda**

Cap al 1955

Pedra calcària

56 x 26 x 22 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular, Sitges

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 111).

PJ 236

**Noia amb mandolina**

Cap al 1955

Pedra calcària

54 x 31 x 22 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció particular

Exposicions:

Obras de Artistas Laureados, Balaguer, 1955. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 110).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 74 i 80.

PJ 237

**Bergantí**

1956

Pedra calcària

50 x 70 x 4 cm

«P. Jou / 1956» (base esquerra)

Façana del carrer de Joan Tarrida, núm. 21, Sitges.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 48; «Crònica local. Barco de pedra». *El Eco de Sitges*, 18-3-1956, p. 2; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 193.

PJ 238

**Sant Francesc d'Assís**

1956

Pedra calcària

150 x 30 x 30 cm

Casa de Cultura Sant Francesc, Granollers

Es conserva un model de guix (75 x 23 x 16 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 194.

PJ 239

**Projecte de monument a Santiago Rusiñol en ocasió del vint-i-cinquè aniversari de la seva mort**

1956

Guix patinat

88 x 24 x 20,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 53).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 85.

PJ 240

**Sant Martí de Tours**

1956

Fusta d'ocumé

71 x 27 x 15 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva un model de guix (21,5 x 8 x 5 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Gran Premio Diputación de Barcelona y Premio San Jorge, 1956. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 26).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98.

PJ 241

**Sant Josep Fuster**

Cap al 1956

Pedra

Mides desconegudes

Original no localitzat

Es conserva un model de guix (55 x 14 x 12 cm). Col·lecció Jou, Sitges.

Encàrrec del Dr. Ramon Cunill per a la Casa Montcada. Darrera localització: Oratori Centre de menors, al carrer de Montcada, 3, de Barcelona.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 190.

PJ 242

**Sant Pere**

1956

Imatge d'argent dins d'una caixa de cedre en forma d'altar portàtil. Disseny de Pere Jou per encàrrec de la direcció de l'Escola Massana per regalar al papa Pius XII en el viatge dels alumnes de l'Escola a Roma.

Mides desconegudes

Original no localitzat

PJ 243

**Creu del panteó de la família Rivière**

1957

Pedra de Montjuïc

80 x 52 x 10 cm

Original no localitzat.

Existeix un exemplar de guix (39,5 x 26 x 4 cm).

Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».

Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 174.

PJ 244

**Autoretrat**

1957

Pedra calcària

45 x 25 x 23 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Existeix un altre exemplar de guix (44 x 24 x 22 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 67).

Referències:

INFIESTA, J. M. (1975). *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura; JOU i MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 1, p. 59; CRILLÉ i ESTRAGUÉS, Florenci (1988). «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a sant Joan de les Abadesses». *Annals. Revista d'Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988, 1989*, p. 88; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 76 i 78.

PJ 245

**Sant Pere**

1957

Fusta d'ocumé

57 x 16 x 11,5 cm

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Exposición de Arte Cristiano Actual, capella del Poble Espanyol, Barcelona, 1963. Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

J. C. «La exposición en Barcelona de Arte Cristiano Actual». *La Vanguardia*, 20-9-1963, p. 1; JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 94 i 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 194.

PJ 246

**Sant Jaume**

1957

Fusta d'ocumé

52,3 x 17 x 10 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Es conserva un exemplar de terracota (24 x 9,7 x 9,5 cm) a la mateixa col·lecció.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 28).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98.

PJ 247

**Sant Crist**

Cap al 1957

Fusta de boix

22,5 x 22,2 cm (crucificat)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

PJ 248

**Noia que s'eixuga**

1958

Fusta de faig

44 x 19,5 x 11 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Jou, Sitges

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 109).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 80.

PJ 249

**Sant Cristòfol**

1958

Fusta de faig

75,5 x 16,5 x 13 cm

«P. Jou» (base dreta)

Col·lecció Vinyet Jou, HØng (Dinamarca)

Exposicions:

Exposició de Arte Cristiano Actual, capella del Poble Espanyol, Barcelona, 1963.

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973. «Pere Jou, escultor», Sitges, 2011 (núm. cat. 27).

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 94 i 98; J. C. «La exposició en Barcelona de Arte Cristiano Actual». *La Vanguardia*, 20-9-1963, p. 1.

PJ 250

**Dona agenollada**

Cap al 1958

Pedra calcària

Mides desconegudes

Original no localitzat.

Adquirida pel Dr. Joan Vallribera l'any 1963.

Venuda per la Galeria Campillo de Barcelona l'any 2007.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 195.

PJ 251

**Nu de noia asseguda**

Cap al 1958
 Pedra calcària
 Mides desconegudes
 Original no localitzat

Adquirida pel Dr. Joan Vallribera l'any 1963.
 Venuda per la Galeria Campillo de Barcelona l'any 2007.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».
 Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 196.

PJ 252

**Nu de noia asseguda**

Cap al 1958
 Pedra calcària
 Mides desconegudes
 Original no localitzat

Adquirida pel Dr. Joan Vallribera l'any 1963.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca* núm. 1, p. 53;
 JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*.
 Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 71, fig.3.10;
 DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor».
 Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 197.

PJ 253

**Sant Crist**

Cap al 1958
 Fusta
 45 x 40 x 12 cm
 Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

PJ 254

**Sant Francesc d'Assís**

1960

Pedra de Montjuïc

195 x 56 x 56 cm

Parc Zoològic de Barcelona

Es conserva un exemplar de guix (100 x 25 x 28 cm), Col·lecció Jou, Sitges, i un altre de guix policromat (68 x 19 x 18 cm). Col·lecció particular, Sitges.

Aquesta imatge va ser esculpida pel picapedrer Miret.

Referències:

Diario de Barcelona, 6-7-1968. Incompleta; SUBIRACHS, Judith (1989). *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. Barcelona: La Llar del Llibre i Llibres de la Frontera, p. 51; JOU i MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca* núm. 1, p. 90 i 92, fig. 4.4; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 196.

PJ 255

**Sant Crist**

Cap al 1960

Fusta de boix

35 x 27 x 6 cm

Col·lecció Jou, Bogotà (Colòmbia)

Exposició:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 183.

PJ 256

**Retrat d'Isidre Llorens com a pescador**

1961

Pedra calcària

65 x 40 x 15 cm

«P. Jou» (angle inferior esquerre)

Encàrrec del Sr. Isidre Llorens Segarra, fabricant de rodets per a canyes de pescar.

Façana del carrer de Santo Domingo, núm. 4, Sitges

Es conserva un exemplar de guix (66 x 390 x 6 cm). Col·lecció Jou, Sitges

Referències:

ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (I)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5664, 21-7-2001, p. 26; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 196.

Segona fase dels frisos de la façana del Casino Prado Suburense (1963), Sitges

Inici: 25 de març de 1963. Hi treballà fins al 6 de desembre del mateix any. Encàrrec del president Magí Carbonell de l'entitat.

PJ 257.1



Les Caramelles

1963

Fris

Pedra de Sant Vicens

35 x 96 cm

Casino Prado Suburense, façana del carrer de Francesc Gumà, Sitges

Referències:

REFLEJOS (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1963). «Destellos 3178». *El Eco de Sitges*, 21-4-1963, p. 1; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 44-45.

PJ 257.2a

PJ 257.2b

PJ 257.2c



La Biblioteca, la Penya d'Escacs i el Joc

Hi va incloure retrats d'amics desapareguts, entre d'altres el poeta Salvador Soler i Forment, Josep Planes i Robert o Antoni Almiñana.

1963

Pedra calcària

35 x 190 cm

Casino Prado Suburense, façana del carrer de Francesc Gumà, Sitges

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 44-45, fig. 2.15 i 2.16; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 196; DOMÈNECH, Ignasi (2014). «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou». *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2014.

PJ 257.3a

PJ 257.3b

**Ball de bastons i esbós del Ball de diables**

1963

Fris

Pedra de Sant Vicens

35 x 96 cm

Inscripció dins un filacteri: «OBRA INACABADA / DE P. JOU / † 19 ABRIL 1964» (lateral dret)

Casino Prado Suburense, façana del carrer de Francesc Gumà, Sitges

Referències:

DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 196; JOU i MIRABENT, Lluís (2013). «Castells i sardanes en pedra. Els balls populars en l'obra de Pere Jou». *La Festa Major de Sitges 2013*, p. 22-25; DOMÈNECH, Ignasi (2014). «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou». *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, abril 2014.

PJ 258

**Sagrada Família**

Cap al 1964

Fusta de faig

67 x 28 x 15 cm

Col·lecció Jou, Bogotà. (Colòmbia)

Existeix un exemplar de guix (41 x 17 x 11 cm).

Col·lecció Jou, Sitges.

Exposicions:

Homenatge a Pere Jou, Sitges, 1973.

Referències:

JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 98; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 197.

PJ 259



La Sirena

1965

Bronze. Foneria Ginfer, Reus

151 x 60 x 158 cm

Escales de La Punta, Sitges "

Fosa realitzada per subscripció popular després de la mort de l'escultor.

Es conserva el model de guix per a la fosa del 1957 (151 x 60 x 158 cm) i un model de reduïdes dimensions (117 x 32 x 65 cm), ambdós a la Col·lecció Jou, Sitges.

Referències:

«Crónica local. Ha llegado la sirena». *El Eco de Sitges*, 13-6-1965, p. 5; «Sitgetan». *El Eco de Sitges*, 1-5-1965, p. 1; «Crónica local. Comisión para el monumento a Santiago Rusiñol». *El Eco de Sitges*, 17-4-1966, p. 5; INFESTA, J. M. (1972). *El Correo Catalán*, 17-10-1972. (fotografia); *Sitges, cultura*. Opuscle del Patronat de Turisme. Sitges (1988); JOU i MIRABENT, David (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, p. 92; ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665, 28-7-2001, p. 25; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Pere Jou, escultor». Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 197; PÉREZ, Núria (2014). «Negocios en sepia. Artistas del bronce». *Diari de Tarragona*, 26-1-2014, p. 10-11.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

«A les Galeries Layetanes». *La Veu de Catalunya*, 28-4-1931, p. 5.

«Actualitat». *El Baluard de Sitges*, 30-1-1932, p. 3.

«Agrupació d'artistes catalans». *Mirador*, any 2, núm. 2 (febrer 1922), p. 9. *Ajuntament de Barcelona. Exposició d'Art. Catàleg oficial. 1918. Palau de Belles Arts*. Barcelona: Establiment Gràfic Thomas, 1918.

«Ajuntament. Sessió del 17 de juny». *Baluard de Sitges*, 26-6-1932, p. 2.

ALCÁNTARA GUSART, M. (1931). «Galerías Layetanas. Pedro Jou». *La Noche*, 14-4-1931, p. 5.

ALCOY I PEDRÓS, ROSA (1990). *El cementiri de Lloret de Mar: indagacions sobre un conjunt modernista*. Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar.

ALEU, JOAQUIM (1919). «Mestrovic el gran». *D'Ací i d'Allà*, núm. 5, 17-5-1919, p. 428-453.

— (1920). «L'art iugueslau». *D'Ací i d'Allà*, núm. 2 (26-2-1920), p. 140-144.

ALIX, JOSEFINA (2002). «La vía de la realidad en la escultura española del siglo xx». *A: Rumbos de la escultura española en el siglo xx*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

— (2002). «Un nuevo ideal figurativo». *A: Escultura en España, 1900-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

ÁLVAREZ ESTRADA, A. (1926) «Administración de Correos de Sitges». *El Eco de Sitges*, 10-1-1926, p. 2.

«Ante el XXXV Congreso Eucarístico Internacional». *La Vanguardia*, 25-5-1952, p. 3.

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Litúrgic Contemporani a Catalunya (Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç), núm. 7 (1925).

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià a Catalunya (Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç), núm. 6 (1929-1930).

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. Art Cristià Contemporani a Catalunya (Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç), núm. 7 (1926-1928).

- Anuari del Amics de l'Art Litúrgic. Esglésies, Altars, Indumentària* (Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc), 1926.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana (2010). «Fortuna crítica e influencia de Ivan Mestrovic en España». *De Arte* (Universidad de León), núm. 9, p. 183-200.
- ARENAS, Manuel; AZARA, Pedro. «L'art déco a Catalunya. 1919-1936». *L'Avenç. Grans Temes*, núm. 3.
- «Arte y Artistas. Exposición de Primavera de 1936». *La Vanguardia*, 30-4-1936, p. 11.
- ARTIGAS, Beli; BALLESTER, Núria; MERCADER, Laura *et al.* (2003). *Pau Casals en l'escenari de l'art. La col·lecció de Vil·la Casals*. El Vendrell: Fundació Pau Casals; Barcelona: Fundació «la Caixa».
- ASOCIACIÓN ESCOLAR ARTÍSTICA. *Exposición General, Barcelona*. Barcelona: Excmo. Ayuntamiento (1912)
- BANCELLS, Consol (1988). *Sant Pau, hospital modernista*. Barcelona: Nou Art Thor.
- BARCINO, Juan (pseudònim de Joan Cortés Vidal) (1951). «La exposició de Arte Religioso del Fomento de las Artes Decorativas». *La Vanguardia*, 16-5-1951, p. 4.
- (1951). «Arte y Artistas. La exposició regional preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte». *La Vanguardia*, 18-7-1951, p. 3.
- (1951). «Arte y Artistas. La Exposición Municipal de Bellas Artes». *La Vanguardia*, 9-10-1951, p. 8.
- (1951). «Arte y Artistas. Exposición Municipal de Bellas Artes. Otoño 1951. Y III». *La Vanguardia*, 3-11-1951, p. 4.
- (1956). «La antología de la Bienal en Barcelona». *La Vanguardia*, 26-3-1956, p. 10.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1979). «Obras de arte en peligro. Los capiteles de Maricel». *La Vanguardia*, 15-5-1979, p. 3.
- BENET, Rafael (1920). «L'exposició de Primavera. Les Arts i els Artistes». *La Revista*, 1-6-1920.
- (1925). «El per què d'un viatge». *La Veu de Catalunya*, 8-7-1925, p. 4.
- (1925). «Exposició General d'Art Litúrgic». *La Veu de Catalunya*, 11-12-1925, p. 5.
- (1926). «El Saló Modernista III». *La Veu de Catalunya*, 9-11-1926, p. 7.
- (1927). «L'art». *La Publicitat*, 21-1-1927, p. 3.

- (1927). «Exposició d'artistes catalans». *La Veu de Catalunya*, 24-1-1927, p. 4.
- (1927). «Xerrameques artístiques». *L'Esquella de la Torratxa*, 28-1-1927, p. 5.
- (1927). «Primera Exposició de l'Associació d'escultura». *La Veu de Catalunya*. Pàgina Artística, 13-5-1927, p. 7.
- (1928). «Facetas post-rodinianas». A: HEIMEYER, Alexander (1928). *La escultura moderna y contemporánea*. Barcelona: Labor, p. 159-276.
- (1928). «En la II Exposició d'Art Litúrgic». *La Veu de Catalunya*, 1-12-1928, p. 7.
- (1931). «Galleries Laietanes. Pere Jou». *La Veu de Catalunya*, 18-4-1931, p. 5.
- (1931). «Galleries Laietanes. Pere Jou». *La Veu de Catalunya*, 19-4-1931, p. 5.
- (1932). «Exposició de Primavera. Saló de Montjuïc. III Escultura». *La Veu de Catalunya*, 22-6-1932, p. 5.
- (1933). «Vida Cultural. Exposició de Primavera. L'escultura en el Saló de Montjuïc». *La Veu de Catalunya*, 21-6-1933, p. 14.
- (1933). «Dues col·lectives». *La Veu de Catalunya*, 26-10-1933, p. 6.
- (1933). «Exposicions». *La Veu de Catalunya*, 15-12-1933, p. 4.
- (1934). «L'escultura al Saló de Montjuïc. Exposició retrospectiva Josep Llimona, Pere Ynglada i Lluís Mercadé». *La Veu de Catalunya*, 29-5-1934, p. 8.
- (1935). «L'escultor Enric Casanovas». *Art*, vol. II, núm. 5 (febrer de 1935), p. 23.
- (1935). «Exposició col·lectiva a la Sala Renart». *La Veu de Catalunya*, 27-11-1935, p. 10.
- (1961) «L'escultura». A: FOLCH I TORRES, J. M. *L'art català*. Barcelona: Aymà, p. 437-452.
- (2006). *Cròniques d'art a La Veu de Catalunya, 1932-1933*. Barcelona: Fundació Rafael Benet.
- (2006). *Cròniques d'art a La Veu de Catalunya, 1934-1936*. Barcelona: Fundació Rafael Benet.
- BENQUEREL, Xavier (1995). *7 faules de La Fontaine*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, p. 12.
- BENTON, Tim *et al.* (ed.) (2015). *El gusto moderno. Art Déco en París. 1910-1935*. Madrid: Fundación Juan March.
- BENTON, Charlotte *et al.* (ed.) (2003). *Art Déco 1910-1939*. Londres: V&A Publications.

- I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo.* Barcelona : [s.n.]
- I Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición antológica en el Museo de Arte Moderno (Ciudadela). Catálogo.* Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona
- «I Bienal Hispanoamericana de Arte». *Diario de Barcelona*, 11-6-1951, p. 5.
- II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana 1954. Catálogo de la muestra española.* Madrid: Impresora Mundial, 1954.
- III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial.* Barcelona, 24 septiembre 1955-6 de enero de 1956. Barcelona : [s.n.]
- BLANCH, Montserrat (1972). *Manolo Hugué.* Escultura, pintura, dibujo. Barcelona: Polígrafa SA.
- (1990). «Catàleg». A: *Manolo Hugué.* Barcelona: Museu d'Art Modern.
- BLESA, Héctor (1911). «Asociación Escolar Artística». *La Publicidad*, 20-3-1911, p. 5.
- BOHIGAS, Oriol (1957). «La arquitectura religiosa en España». *Arte Sacro. Anuario 1957.* Barcelona: Aymà, p. 9-17.
- (1963). «El Hospital de San Pablo». *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53, p. 49-60.
- BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol (1989). *Combat d'incerteses.* Barcelona: Edicions 62, p. 278.
- Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 30 (31-1-1906).
- Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 37 (1-8-1906).
- Boletín del Ateneo Obrero de Gracia*, any IV, núm. 38 (31-10-1906).
- BORRÀS, M. Lluïsa (1981). «Gargallo y el simbolismo en Cataluña». A: *Gargallo 1881-1981. Exposición del Centenario.* Madrid: Palacio de Cristal, 20 octubre-26 noviembre.
- BOUKOBZA, Jean-François (2013). «Entre avant-garde internationale et identité nationale: le folklore au coeur de la création de Bartók». A: *Allegro Barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise. 1905-1920.* París: Musée d'Orsay, 14 d'octubre 2013 - 5 janvier 2014. París: Hazan.
- BOURDELLE, Antoine (1955). *Écrits sur l'art et sur la vie.* París: Librairie Plon, «Collection Jacques Haumont», p. 66-67.
- BOZAL, Valeriano (2000). *Pintura y escultura Española del siglo XX (1900-1939).* Summa Artis, Historia General del Arte vol. XXXVII. Madrid: Espasa.

- BRASAS EJIDO, J. C. (1998). *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. 2a ed. Palència: Diputació Provincial de Palència.
- BURANO, Luis (1938). «El arte de la revolución y la guerra en el “Casal de Cultura”». *La Vanguardia*, 9-10-1938, p. 4.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC.
- CABAÑAS, Miguel (2013). «La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte». *Revista de Historiografía*, núm. 19 (febrer 2013), p. 37-55.
- CAMPS, Jordi; PAGÉS, Montserrat; YLLA-CATALÀ, Gemma (2001). *Puig i Cadafalch i la pintura romànica del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- CAMPS, Teresa (1984). *E. Casanovas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- (1989). «Ecce Mulier Nostra». El model de la figura femenina en l'art català de 1906 a 1936. Tesi doctoral inèdita. UAB.
- (1989). «El nostre primitivisme». A: *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica, p. 18-43.
- (2001). «Notes a l'entorn de la construcció d'un model». A: *J. Viladomat escultor*. Barcelona: Fundació la Caixa.
- Camps, Teresa i PORTELL Susanna (eds) (2015): *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas*. Barcelona: col.l. «Memòria Artium», núm. 16.
- (2014). *Josep Busquets, l'escultor de Valls*. Barcelona: Diputació de Tarragona i Viena.
- CAPDEVILA, Carles (1921). «Les exposicions. Saló de Primavera 1921». *Monitor: Gasetta Nacional de Política, d'Art i Literatura*, any I, núm. 4, p. 29.
- (1922). «Les exposicions. Agrupació d'Artistes Catalans». *Monitor. Gasetta Nacional de Política, d'Art i Literatura*, any II, núm. 2, p. 9.
- (1924). «Una font d'en Pere Jou». *La Publicitat*, núm. 15859 (26-10-1924), p. 1.
- (1926). «L'escultor Pere Jou». *L'Amic de les Arts*, núm. 4 (juliol 1926), p. 2
- (1926). «Carnet de les Arts. Galeries Dalmau». *La Publicitat*, 28-10-1926, p. 1.
- (1926). «Carnet de les Arts. Galeries Damau». *La Publicitat*, 2-11-1926, p. 1.
- (1931). «Pere Jou». *La Publicitat*, 29-4-1931, p. 5.

- (1933). «Les adquisicions al Saló de Montjuïc i Barcelona, per al Museu de la Ciutat». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. III, núm. 30 (novembre 1933), p. 324-325.
- (1938). «S'ha inaugurat el saló de Tardor». *Meridià*, any I, núm. 39, p. 4.
- CASTILLO, Alberto del (1942). «Pedro Jou en las Galerías Syra». *Diario de Barcelona*, 25-4-1942, p. 12.
- (1951). «Pedro Jou en Syra». *Diario de Barcelona*, 20-9-1951, p. 12.
- (1951). «Pedro Jou en Syra». *La Vanguardia*, 20-10-1951, p. 12.
- (1956). «Los concursos de la Diputación». *Diario de Barcelona*, 26-4-1956, p. 5.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; YLLA-CATALÀ, Gemma (2006). «Domènech i Montaner i la descoberta del romànic: idea d'una exposició». A: *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC, p. 287-303.
- Catàleg de la I Exposició d'Art del Penedès, celebrada a Vilafranca des del dia 22 d'agost al 5 de setembre de 1926* (1927). El Vendrell: Imp. Ramon, p. 3.
- Catàleg de la II Exposició d'Art del Penedès* (1927). El Vendrell: Imp. Ramon, p. 10.
- Catàleg de l'Exposició General d'Art Litúrgic celebrada del 29 de novembre a l'11 de desembre de 1925 a la Sala Parés*. Barcelona.
- Catàleg oficial del Foment de les Arts Decoratives* (1918). Exposició d'Art. Secció del Foment de les Arts Decoratives. Catàleg Il·lustrat, p. 56, cat. núm. 1363.
- «Catálogo del “Primer Salón de Otoño” organizado por el “Centenario” y la Comisión Orgánica del Círculo de Bellas Artes de Gracia del 20 de octubre al 4 de noviembre» (1951). *El Centenario. Publicación que fué creada para el Boletín Oficial del Centenario de la Villa de Gracia*. Barcelona, 20-10-1951, p. 232-234.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*. Madrid: Blass.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936*. Madrid: Blass.
- Catálogo Oficial de la Exposición Municipal de Bellas Artes de Otoño de 1951*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Catalogus Tentoonstelling van Katalaansche Kunst* (1922). 30 september to 29 oktober, p. 23.
- CHEVILLOT, Catherine (2009). «El problema era Rodin». A: *¿Olvidar Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Musée d'Orsay i Fundación Mapfre.

- Cinquantenari de la Sala Parés. Exposició de pintura i escultura, 14 al 24 d'octubre de 1933.* Barcelona: NAGSA, 1933, p. 12.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1946). «Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV-3 i 4 (juliol-octubre 1946), p. 461-496.
- (1957). *L'escultura catalana*. Palma de Mallorca: Moll.
- (1957). «Sobre la escultura y pintura religiosa actuales». *Arte Sacro. Anuario 1957*. Barcelona: Aymà, p. 35-42.
- (1977). «Charles Collet. Sobre el fill del seu temps». *Serra d'Or*, núm. 218 (novembre 1977).
- COLL-VINENT, Sílvia (coord.) (2010). *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona: Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona i Facultat de Filosofia de Catalunya i Universitat Ramon Llull.
- COLOMER I CARLES, Oriol (1993). «Josep Torres i Bages en el Cercle Artístic de Sant Lluç: un model estètic de catalanisme cristià». A: *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluç, cent anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- COMAS, Montserrat (2012). *De les exposicions d'art del Penedès: Vilafranca del Penedès, 1926, El Vendrell, 1927, Vilanova i la Geltrú 1929*. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs.
- II Congrés Litúrgic de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1967.
- «Conversa amb Darius Vilàs en motiu de la Primera Exposició General d'Art Litúrgic». *Art Nouvell*, any III, núm. 25 (gener 1926), p. 6-7.
- CORREDOR-MATHEOS, José (dir.) (2010). *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*. Barcelona: AYM, Fundación Arte y Mecenazgo.
- CORTÉS, Juan (1957). «La exposición de obras presentadas al concurso extraordinario convocado por el Real Círculo Artístico». *La Vanguardia*, 8-11-1957, p. 7.
- Santiago Costa Vaqué. Catàleg d'escultura, dibuix i pintura*. Vol. I. Tarragona: Fons del Museu d'Art Modern i Diputació de Barcelona. (1988).
- CRISPÍ, Marta; MONTRAVETA, Míriam (2012). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Fotografies de Ramon Manent. Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses i Consorci Ripollès Desenvolupament
- CRISTÓBAL, Juan (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1942). «Syrá». *El Eco de Sitges*, 29-11-1942, p. 4.

- CRIVILLÉ I ESTRAGUÉS, Florenci (1989). «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a Sant Joan de les Abadesses». *Annals. Revista d'Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988, 1989*, p. 87-94.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 11-5-1919, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 17-7-1921, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 10-6-1923, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 4-11-1923, p. 4.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 18-1-1925, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 5-4-1925, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 25-4-1926, p. 2.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 7-11-1926, p. 2.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 28-4-1929, p. 3.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 10-11-1929, p. 2.
- «Crònica local». *El Eco de Sitges*, 24-8-1951, p. 2.
- «Crònica local. Barco de piedra». *El Eco de Sitges*, 18-3-1956, p. 2.
- «Crònica local. Comisión para el monumento a Santiago Rusiñol». *El Eco de Sitges*, 17-4-1966, p. 5.
- «Crònica local. Ha llegado la sirena». *El Eco de Sitges*, 13-6-1965, p. 5.
- «Crònica local. Homenaje al doctor Benaprés». *El Eco de Sitges*, 25-5-1952, p. 2.
- «Crònica local. Patronato del Cau Ferrat». *El Eco de Sitges*, 31-7-1932, p. 2.
- «Crònica local. Santuario del Vinyet». *El Eco de Sitges*, 13-4-1947, p. 3.
- CUNILL, R. (1961). «Grandeza y servidumbre de la técnica». *Hoja Diocesana*, any XXIII, núm. 18 (30-4-1961), p. 161.
- CURTIS, Penélope (1999). *Sculpture 1900-1945*. Oxford: Oxford University Press, p. 83.
- Damià Torrents (1883-1965). Memòria d'un escultor*. Vilanova i La Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 2008.
- «De Arte. En el Salón Parés». *El Diluvio*, 20-1-1927, p. 4.

De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France (1982). Lille: Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais,

«De Instrucción». *Las Noticias*, 3-7-1913, p. 2.

«De la región. Sitges». *Diario de Barcelona*, 18-10-1951 i 9-11-1951, p. 11 i 12.

«De l'Exposició de l'Associació d'Artistes Catalans». *D'Ací i d'Allà*, núm. 51 (març 1922), p. 195.

«De interés para los artistas». *La Vanguardia*, 6-12-1932, p. 5.

«Dietari de la vila. Dijous». *El Baluart de Sitges*, núm. 913 (19-4-1919), p. 3.

Diputación Provincial de Barcelona. Concurso de escultura, Gran Premio San Jorge. 1958. Barcelona: Imp. Caridad-Escuela.

Diputación Provincial de Barcelona. Concursos de pintura y escultura "Gran Premio Diputación" y "Premios San Jorge". 1956. Barcelona: Casa P. Caridad Imp.-Escuela.

DOMÈNECH, Ignasi (2011). *Pere Jou, escultor*. Sitges: Ajuntament de Sitges, Consorci de Patrimoni de Sitges i Diputació de Barcelona.

— (2013). «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau de Maricel el juny de 1936». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.). *Antiquaris experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona (i altres): Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona (i altres), col·l. «Memoria Artium», núm. 15, p. 73-76.

— (2014). «Frisos de la façana del Casino Prado Suburense, de Pere Jou». *La Peça del Mes* (Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges), abril 2014.

— (2014). «Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, col·l. «Memoria Artium», núm. 17, p. 111-152.

— (2015). «Nu ajagut amb les mans al cap». *La Peça del Mes* (Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges), setembre 2015.

DOMÈNECH, Ignasi; PASCUAL, Pep (2013). «Pietat o Mare de Déu dels Mariners, de Pere Jou». *La Peça del Mes* (Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges), abril 2013.

DOÑATE, Mercè (2010). «L'escultura catalana a l'època de Joaquim Claret». A: *Joaquim Claret. Escultor de la Mediterrània* (1879-1964). Museu dels Sants d'Olot. Olot:

- Museu dels Sants d'Olot, Museu de la Garrotxa i Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, p. 9-11.
- DURAN, Lluís (2015). *Barcelona, ciutat d'escultures*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Àmbit.
- El cementiri de Montjuïc: somnis de Barcelona*. Barcelona: Cementiris de Barcelona, Ajuntament de Barcelona (2008).
- «El Dr. Modrego inauguró el oratorio de la residencia para jóvenes obreros y casa de Familia Montcada». *La Vanguardia*, 22-4-1952, p. 5.
- «El escultor Pedro Jou». *El Eco de Sitges*, 3-5-1942, p. 4.
- «El mundo y la villa». *La Punta*, núm. 43, 25-1-1925, p. 3.
- «El mundo y la villa. Noticias varias». *La Punta*, núm. 145 (6-2-1927), p. 3.
- «El señor Obispo inauguró una capilla en la Casa de la Familia Montcada». *El Correo Catalán*, 22-4-1952, p. 7.
- El Vinyet, el lloc i el santuari*. Sitges: Ajuntament de Sitges i Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006.
- ELIAS, Feliu (1928). «L'escultura catalana moderna». A: *Enciclopèdia Catalunya*. Vol. VII. Barcelona: Barcino.
- ELLIOT, Patrick (1988). *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*. París: Fondation de Coubertain.
- «Els bells oficis. La reproducció d'escultures». *La Publicitat*, 10-10-1929, p. 7.
- Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona. Curso 1911-1912*. Barcelona: Imprenta de J. Bartra.
- ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES Y BELLAS ARTES DE BARCELONA (1908). *Memoria del curso de 1907 a 1908 que cumpliendo el reglamento eleva al Excmo. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Barcelona: Imp. d'Henrich i Cia. en comandita.
- «Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes». *La Vanguardia*, 28-3-1909, p. 3.
- ESPAÑOL, Francesca (2012). «Sant Joan de les Abadesses durant els segles del romànic». A: CRISPÍ, Marta; MONTRAVETA, Míriam (ed.). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir.
- ESQUERDA I BOSCH, M. (2006). «Porta de Sant Miquel». *La Peça del Mes* (Sitges: Museu Maricel, Consorci del Patrimoni de Sitges).

- ESQUERDA, Montserrat; RIBERA, Ramon (2001). «Artistes i espais públics (I)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5664 (21-7-2001), p. 26-27.
- (2001). «Artistes i espais públics (II)». *L'Eco de Sitges*, núm. 5665 (28-7-2001), p. 24-25.
- ESTEVE FITÉ, Enric. «Pere Jou, un desconegut pels olianesos». Programa de la Festa Major. Oliana: Ajuntament d'Oliana, s.p.
- Exposició col·lectiva d'escultors del 23 de novembre al 6 de desembre*. Barcelona: Sala Renart.
- Exposició d'Art. Barcelona 1918. Catàleg Oficial*. Secció del foment de les Arts Decoratives. Palau de Belles-Arts. Barcelona: Oliva de Vilanova Impressor, 1918.
- Exposició d'Art. Barcelona 1920. Catàleg oficial*. Barcelona: Editorial Catalana, 1920, p. 100, il·lustr. 57.
- Exposició d'Art. Catàleg il·lustrat*. Palau de Belles Arts de Barcelona. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art i Editorial Catalana, 1919.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial*. Palau de Belles-Arts. Barcelona: Establiment Gràfic Thomas, 1918.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial*. Secció del Foment de les Arts Decoratives. Palau de Belles Arts. Barcelona: Oliva de Vilanova Impressor, 1918.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial*. Barcelona: Seix Barral i Herms, 1921, p. 81.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial*. Barcelona: Seix Barral i Herms, 1922.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial*, Barcelona: Seix Barral i Herms, 1923.
- II Exposició d'Art del 15 al 30 d'agost. Federació de Joves Cristians*. Sitges: J. Puig Mestre Impressor, 1933.
- Exposició d'Art de l'Associació Escolar Artística de Barcelona, patrocinada per aquest Exm. Ajuntament i el Círculo de Tarragona. Juliol de 1913*. Catàleg.
- I Exposició d'Art del Penedès, celebrada a Vilafranca des del dia 22 d'agost al 5 de setembre de 1926*. El Vendrell: Impremta Ramon.
- «II Exposició d'Art del Penedès. Vendrell». *El Eco de Sitges*, 14-7-1927, p. 2.
- «III Exposició d'Art del Penedès». *Gasetta de Sitges*, 10-11-1929, p. 8-9.
- Exposició d'Art Modern Català a Amsterdam*. Cercle Artístic de Sant Lluç. Full II. Barcelona, juliol de 1933, s.p.

III Exposició d'obres inèdites de pintura i escultura de socis del Círcol Artístic de Sant Lluc del 23 de desembre de 1933 al 12 de gener de 1934. Díptic catàleg.

Exposició de Primavera de 1932. Saló de Montjuïc, Palau Nacional: Parc de Montjuïc, 22 de maig-3 de juliol. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1932.

Exposició de Primavera 1933. Palau de Projeccions (Parc de Montjuïc). Del 20 de maig al 2 de juliol. Saló de Montjuïc. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1933.

Exposició de Primavera 1934. Saló de l'Art Modern (Parc de Montjuïc) del 20 de maig al 8 de juliol: Saló de Barcelona. Barcelona: Saló de Montjuïc.

Exposició de Primavera de 1936. Saló de l'Art Modern. Parc de Montjuïc del 31 de maig al 12 de juliol. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1936.

Exposició Homenatge a Joan Centellas Raig. Igualada: Museu Comarcal de l'Anoia,

«Exposició Homenatge a Pere Jou. Patrocinada per l'Illm. Ajuntament de Sitges. Palau Maricel del 19 al 30 d'agost de 1973». Fulletó. Sitges: Imp. L'Eco.

Exposició Pere Jou. Del 4 al 17 d'abril de 1931. Galeries Laietanes. Barcelona: Imp. Altés.

Exposició Pro-Nens necessitats, patrocinada per la Generalitat de Catalunya i l'Exm. Ajuntament de Barcelona. Pintura, escultura, terres cuites, dibuixos, aigüaforts i Bells Oficis. Galeries Valenciano. Plaça Francesc Macià, Barcelona (oberta del 10 de març al 6 d'abril). Barcelona: Pereda Impressor, 1936.

«Exposición». *El Eco de Sitges*, 30-8-1925, p. 3.

«I Exposición de Arte del Frente de Juventudes de Sitges». *El Eco de Sitges*, 11-10-1942, p. 2.

«III Exposición de Arte». *El Eco de Sitges*, 24-8-1934, p. 3.

«III Exposición de Arte del Penedés». *El Eco de Sitges*, 17-11-1929, p. 4 i 6.

«III Exposición de Arte del Penedés». *El Eco de Sitges*, 24-11-1929. p. 4 i 6.

«Exposición de Arte Franciscano Actual». *La Vanguardia*, 14-11-1953, p. 14.

Exposición de Arte Franciscano Actual. Capilla de Santa Águeda. 21 de noviembre-13 de diciembre 1953. Barcelona: Franciscalia.

Exposición de Arte religioso actual. XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Barcelona, mayo-junio 1952. Barcelona: Museo de Arte Moderno de Barcelona, p. 10.

- Exposició de Arte religioso. Fomento de las Artes Decorativas Barcelona MCMLI.* Barcelona: R. Giralt Miracle, 1951, p. 1.
- Exposició de escultura de P. Jou.* Syra Galeries de Arte, del 18 de abril al 8 de mayo de 1942. Catálogo. Imp.
- Exposició de escultura de P. Jou.* Syra Galeries de Arte, del 6 al 19 de octubre de 1951. Barcelona: CASA (fulletó).
- Exposició de Pintura, Escultura y Grabado, obras de artistas laureados. Del 29 de mayo al 5 de junio de 1955.* Balaguer: Imp. Bomru-Balaguer.
- Exposició de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos. Catálogo Oficial.* Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1910.
- VI Exposición Internacional de Arte. Catálogo oficial.* Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, 1911.
- Exposición Internacional de Barcelona 1929. Exposición Internacional de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado. Organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Patrocinada por el Ministerio de Instrucción Pública.* Catálogo de la Sección Española. [S.l. : s.n. ca. 1929]
- Exposició Mestrovic.* Galeries Layetanas. Cortes 613 Barcelona. 18-27 de diciembre de 1929.
- F. «Arts. Jou». *Juventut*, núm. 1 (5-5-1926), p. 7.
- Fábulas completas de Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego.* 2 vol. Madrid: Librería Ber-gua, 1934.
- FABRE, J.; HUERTAS J. M.; BOHIGAS, P. (1984). *Monuments de Barcelona.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona i L'Avenç.
- FAIANÇ CATALÀ (1911). *Exposició de les obres d'E. Casanovas del 26 d'octubre al 8 de novembre de 1911.* Barcelona: Faianç Català.
- (1911). *Exposició d'obres d'en Joaquim Sunyer. Abril 1911.* Barcelona: Faianç català.
- FALGÀS, Jordi (ed) (2014). *Masó. Arquitectura pública durant la Mancomunitat.* Girona: Fundació Rafael Masó-Úrsula Llibres.
- Federació de Joves Cristians. III Exposició d'Art del 15 al 31 d'agost de 1934.* Sitges: Impremta de L'Eco de Sitges, 1934.
- «Fent pujar la calç». *Mirador*, 7-11-1935, p. 1.

- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen *et al.* (2010). *Forma, signo y realidad: escultura española, 1900-1935*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- FERRANDO ROIG, J. (1940). *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado: el templo y el altar, mobiliario litúrgico, imágenes, música, indumentaria sacra, restauraciones*. Barcelona: Montaner y Simón.
- (1941). *La Virgen del Vinyet*. Barcelona: Montaner y Simón.
- (1942). *Dos años de arte religioso*. Barcelona: Amaltea.
- (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- (1952). *Arte religioso actual en Cataluña*. Barcelona: Atlántida.
- (1963). *Construcción y renovación de templos*. Barcelona: Colección de Lecciones de Pastoral, 18. Barcelona: Juan Flors.
- FEUILLE, André (1984). *Louis Jou: bibliographie*. Bordeus: Société des Bibliophiles.
- Fidel Aguilar (Un noucentista gironí)*. Girona: Ajuntament de Girona, 1991.
- FIGUERAS, Lourdes (2001). «L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Entre la funció i el símbol modernistes». A: *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau 1401-2001*. Barcelona: Lunwerg, p. 28-36.
- Fira de dibuix 1932*. Barcelona, Galeries Syra: Imp. Casanova.
- FLAMA (pseudònim de Joaquim Folch i Torres) (1927). «L'escultura a casa, als jardins i al carrer (A propòsit de la fundació de la societat d'Escultors)». *Gasetta de les Arts*, núm. 68 (1 març 1927), p. 5.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1911). «L'exposició Casanovas». *La Veu de Catalunya*, 2-11-1911, p. 4.
- (1920). «L'exposició d'art de 1920». *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, núm. 507 (23-4-1920), p. 5.
- (1926). «L'Exposició General d'Art Litúrgic». *La Gasetta de les Arts*, any III, núm. 40 (1-1-1926), p. 1-5.
- (1927). «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors». *Gasetta de les Arts*, núm. 74 (juny 1927), p. 1-3 i 113.
- (1929). «La III Exposició d'Art del Penedès». *La Veu de Catalunya*, 20-12-1929, p. 4.
- FONDEVILA, Mariàngels (2013). *V Exposició Internacional d'Art a Barcelona 1907: cruïlla de les arts i cant del cigne del Modernisme institucional. Coup de fouet International Congress*. Barcelona.

Disponible a: http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mariangels_Fondevila_Paper.pdf
(consulta: 4-5-2015).

FONT I FERRAN, R. (1929). «Felicitem-nos. La III Exposició d'Art del Penedès». *La Punta* (Sitges), any VI, 16-11-1929, p. 1.

FONTANALS, Blai (2012). *El Vinyet, llegenda, guia i cronologia*. Sitges: Ajuntament de Sitges.

FONTBONA, Francesc (1977). «Ricard Guinó, el silenciós col·laborador de Renoir». *Serra d'Or*, núm. 158 (15 novembre 1972), p. 31-32.

— (1977). «Las artes plásticas (1939-1960)». *Destino*, 20-1-1977, p. 96-101.

— (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino.

— (1979 a). «Quatre escultors de la Generació de 1917». A: *Quatre escultors de la Generació de 1917. Fenosa, Granyer, Rebull, Viladomat*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona.

— (1981). «Pablo Gargallo i el "Noucentisme"». A: *Gargallo: 1881-1981. Exposició del Centenari. Palau de la Virreina*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

— (1981). «Picasso. Aspectes desconeguts de la seva joventut». *Serra d'Or*, juliol-agost 1981.

— (1985). *Història de l'Art Català, vol VII. Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)*. Barcelona: Edicions 62.

— (1994). «El context artístic català del temps de Fidel Aguilar». *Revista de Girona*, núm. 167 (desembre 1994), p. 70-72, esp. p. 71.

— (2002) (dir.). *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

— (2002) (dir.). *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

— (2006). *Manolo Hugué*. Segòvia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

— (2013). *Pau Casals, col·leccionista d'art*. Barcelona: Viena, Diputació de Tarragona i Museu d'Art Modern.

FONTSERÉ, Carles (1980). *L'aventura humana de Josep de Creff*. Barcelona: Fundació Miró.

FRANCÉS, José (1951). «Sobre la Bienal de Arte». *La Vanguardia*, 12-8-1951, p. 5.

Francisco Pérez Mateo, escultor, 1903-1936. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- FRANQUESA, Aldabert M. (1966). *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica. II Congrés Litúrgic de Montserrat*. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FUENTES, Sergio (2015). *L'església del Bon Pastor de Barcelona. Història, art i arquitectura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- GALERIES DALMAU (1922). *Agrupació d'Artistes Catalans. IIIa Exposició*. Barcelona: Impremta Omega.
- «Galleries d'Art. Associació d'escultors». *La Veu de Catalunya*, 12-2-1927, p. 4.
- GALINDO, Alejandro (1928). «Estampas de Sitges». *L'Eco de Sitges*, 11-3-1928, p. 3.
- GARCÍA, Josep Miquel (2004). *Els Evolucionistes*. Barcelona: Parsifal.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1983). *Relieves escultóricos de Barcelona*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, p. 24.
- (1990). *L'Hospital de Sant Pau*. Barcelona: Catalana de Gas.
- GASCH, Sebastià (1926). «Comentari». A: *Exposició de Modernisme pictòric català, confrontada amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers*. Galeries Dalmau (16 d'octubre-6 de novembre de 1926).
- (1938). «Saló de Tardor 1938. L'escultura». *Mirador*, 10-10-1938, p. 4.
- GEIST, Sidney (1978). *Brancusi, The Kiss*. Nova York: Harper & Row.
- GOLDWATER, Robert (1969). *What is Modern Sculpture?* Nova York: The museum of Modern Art.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (1952). «Cuadros y esculturas. Madrid-Barcelona». *La Vanguardia*, 1-3-1952, p. 3.
- «Gran Premio Diputación y Premios San Jorge de la Diputación de Barcelona». *Revista San Jorge*, núm. 22 (abril 1956), p. 22.
- GRANELL, Enric; RAMON, Antoni (2006). *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC.
- GRAY, Christopher (1963). *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore: Johns Hopkins Press
- GUAL, Enric F. (1933). «Exposició de Primavera. L'escultura als Salons». *Mirador*, 29-6-1933, p. 7.
- (1934). «Saló de Montjuïc». *Mirador*, 7-6-1934, p. 7.

- (1936). «L'escultura als salons». *Mirador*, 16-7-1936, p. 7.
- GUARDIA, Milagros; CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada (1993). *La descoberta de la pintura romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*. Barcelona: MNAC-Electa. Col·l. «Els Dossiers del Museu Nacional d'Art de Catalunya», núm. 1.
- GUASCH, Maria Teresa (coord.) (1995). *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- GUIFREDA, Màrius (1931). «Exposicions». *Mirador*, núm. 117 (30-4-1931).
- Ricard Guinó. Pintures i dibuixos (1890-1973)*. Girona: Ajuntament de Girona. (1992).
- HILDEBRAND, Adolf von (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.
- «Homenaje a Pedro Jou». *El Eco de Sitges*, 21-10-1951, p. 1.
- Inauguració de les obres del Grup Escolar «Collaso i Gil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Comissió de Cultura, 1932.
- INFIESTA, J. M. (1974). *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura.
- (1963). «La exposición en Barcelona de Arte Cristiano Actual». *La Vanguardia*, 20-9-1963, p. 1.
- (2013). (dir). *Un segle d'escultura catalana*. Barcelona: MEAM,
- Ivan Mestrovic chez Rodin. L'expression croate*. París: Musée Rodin 2013.
- J. C. (1953). «La exposición de Arte Franciscano actual». *Destino*, 24-11-1953, p. 15.
- J. T. (1942). «Las exposiciones y los artistas. Pedro Jou». *Destino*, núm. 249 (25-4-1942), p. 11.
- JARDÍ, Enric (1947). «III. Escultura», dins «Les arts plàstiques dins el Montserrat actual». *Ariel. Revista de les Arts*, any 2, vol. II, núm. 9 (abril 1947), p. 22-24.
- (1972). «Escultura, pintura, gravat, dibuix. L'ensenyament, els grups. La crítica (1911-1947)». A: JARDÍ, Enric (dir.). *L'art català contemporani*. Barcelona: Proa.
- (1980). *El Noucentisme*. Barcelona: Aymà.
- JIMÉNEZ-BLASCO, M. Dolores (2012). *Pablo Gargallo*. Madrid: Mapfre.
- JOU, Pere (1935). «La blanca "Subur" en perill de tornar-se groga». *L'Eco de Sitges*, 4-8-1935, p. 1.
- JOU I ANDREU, David (2014). *Memòria de navegacions. Records de Sitges i del mar*. Lleida: Pagès.

- JOU I MIRABENT, David (1978). «L'escultor Pere Jou». *Miscel·lània Penedesenca* (Institut d'Estudis Penedesencs), núm. 1, p. 45-63.
- (1991). «Dos artífexs i dues obres memorables. Arnau Cadell i Pere Jou, escultors de capitells». *Avui*, 3-7-1991, p. 48.
- (1991). *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- JOU I MIRABENT, Lluís (2013). «Castells i sardanes en pedra. Els balls populars en l'obra de Pere Jou». A: *La Festa Major de Sitges 2013*. Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 22-25.
- KRAUS, Rosalind (1998). *Passagi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milà: Mondadori.
- L'Amic de les Arts*, núm. 4 (juliol 1926), p. 3.
- L'Amic de les Arts*, núm. 17 (agost 1927), p. 64-65.
- «L'Art». *La Publicitat*, 21-1-1927, p. 3.
- «L'Art litúrgic. Exposició a la Sala Parés». *La Veu de Catalunya*, 8-12-1925, p. 5.
- L'art romànic i els artistes del segle XX*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1995.
- «La Bienal Hispanoamericana de Arte». *El Noticiero Universal*, 14-6-1951, p. 4.
- «La Congregación y el altar de Ntra. Sra. de los Dolores». *El Eco de Sitges*, 29-3-1942, p. 2.
- «La exposición de arte catalán de Amsterdam». *La Vanguardia*, 14-12-1932, p. 4.
- «La exposición del Vendrell». *El Eco de Sitges*, 8-5-1927, p. 3.
- «La exposición en Barcelona de Arte Cristiano Actual». *La Vanguardia*, 20-9-1963.
- «La III Exposició d'Art del Penedès. Crida». *Butlletí de l'Associació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i La Geltrú*, núm. 58 (maig 1929), p. 7-9.
- «La fira de dibuix». *La Humanitat*, 7-6-1932, p. 10.
- «La Fragata». *Diario de Barcelona*, 10-11-1964, p. 10.
- La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona: Fundació la Caixa, Obra Social, i Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, 2008.
- «La segona exposició d'Art litúrgic». *La Veu de Catalunya*, 24-11-1928, p. 4.
- «La Sirena de Pedro Jou». *Telexprés*, 28-11-1964, p. 11.
- «La Sirena de Sitges». *El Correo Catalán*, 28-11-1964, p. 13.

La Veu de Catalunya. Pàgina Artística, núm. 4 (13-1-1910), p. 3.

La Veu de Catalunya. Pàgina Artística, núm. 5 (20-1-1910), p. 4.

LARRINAGA CUADRA, Andere (2006). «La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la postguerra española». *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, p. 221-232.

«Las esculturas y ornamentación de la Plaza de Catalunya. Bases del concurso». *La Vanguardia*, 9-6-1927, p. 8.

Les exposicions d'Art del Penedès. Vilafranca, 1926; El Vendrell, 1927; Vilanova i la Geltrú, 1929. El Vendrell: Institut d'Estudis Penedesencs i Impremta Ramon, 2012.

L'Esquella de la Torratxa, 5-5-1922, p. 288-289.

«L'Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans a les Galeries Dalmau». *Gasetta de les Arts*, núm. 17 (2-1-1925), p. 3.

LIGHT (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1952). «Visita de primavera». *El Eco de Sitges*, 20-4-1952, p. 2.

— (1955). «Destellos 1500». *El Eco de Sitges*, 24-4-1955, p. 1.

«L'obra constructiva de l'Ajuntament. El monument a Pi i Margall». *Gasetta Municipal de Barcelona*, 5-12-1932, p. 1101-1111.

«Los fejojistas». *El Eco de Sitges*, 7-8-1932, p. 3.

LUJÁN, Néstor (1956). «Los concursos de la Diputación en la Virreina». *El Correo Catalán*, 28-4-1956, p. 5.

M. P. «Escultura». *El Noticiero Universal*, 14-4-1931, p. 3.

MAENZ, P. (1976). *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maillol. Sala d'exposicions de Caixa de Catalunya. Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya, 2009.

Maillol. Notes d'un voyage en Grèce / Notes d'un viatge a Grècia 1908. París: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol i Ajuntament de Barcelona, 2015.

Manolo Hugué. Museu d'Art Modern (16 de febrer-15 d'abril de 1990). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya i Ajuntament de Barcelona.

MARAGALL, Joan A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta.

- MARÈS, Frederic (1964). *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, p. 12.
- MARÍ, Antoni (ed.) (2009). *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle.
- MARÍ, Antoni; MERCADÉ, Albert (ed.) (2014). *La modernitat cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració. Arts i estètiques en el primer franquisme*. Barcelona: Angle.
- MARÍN, Maria Isabel (1933). *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*. Tesi doctoral inèdita. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2002). «L'escultura aplicada a l'arquitectura». A: FONTBONA, Francesc (dir.). *El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura*. Barcelona: L'Isard, p. 221-238.
- (2006). *Cercle Artístic de Barcelona. 1881-2006. Primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic.
- (2014). *Josep Duñach. L'escultor i el seu temps*. Barcelona: MEAM.
- MARINEL-LO, Manuel (1931). «Notas de Arte». *Las Noticias*, 10-4-1931, p. 4.
- MARSAL, Salvador (1955). «Charla en el café. Repaso escultórico con Pedro Jou». *Antologia de Sitges*, núm. 7, p. 39-42.
- MARTÍ I BONET, Josep M. (ed.) (1984). *Bibliografia de Mn. Trens i Ribas*. Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca.
- MARTINO, JOSÉ M. (1918). «Marycel». *Marycel. Revista de Arquitectura*, p. 13-16.
- MARTORELL I SOLANIC, L. (2014). Sobre *Rafael Solanic. Un escultor, una biografia*. Barcelona: Roser Solanic i Serra.
- MARZO, Jorge Luis (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madrid: Cendeac.
- MASSOT, Josep (2003). *Església i societat a la Catalunya contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, «Col·lecció Abat Oliva».
- MENDOZA, Cristina (1995). «Casas i Picasso». A: OCAÑA, M. Teresa (dir.). *Picasso i els Quatre Gats*. Barcelona: Museu Picasso.
- MERLI, Joan (1932). «La Fira del Dibuix». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 15 (agost 1932), p. 234-237.
- 1950-1977. *Del segon origen. Arts a Catalunya*. Barcelona: MNAC, 2015.

- MINGUET, Joan M. (2008). «L'Amic de les Arts, revista de combat». A: *L'Amic de les Arts, 1926-1929*. Edició Facsímil. Vilafranca del Penedès: Edicions i Propostes Culturals Andana.
- Miquel Utrillo i les arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges i Consorci del Patrimoni de Sitges, 2009.
- MIRALLES, Francesc (1983). *Història de l'art català*. Vol. VIII, *L'època de les avantguardes (1917-1970)*. Barcelona: Edicions 62.
- (1987). *Plaça de Catalunya*. Barcelona: Caja Madrid.
- MORERA I BORRELL, Enric (2013). *Joan Borrell Nicolau, escultor. Catàleg raonat de l'obra*. La pobla de Segur i Tremp: Comú de Particular de la pobla de Segur i Garsineu.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette et. al (1996). *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX i XX*. Ginebra: Skira.
- NARRO, José (1951). «Cartas al director. Exposición Municipal de Bellas Artes». *Destino*, 27-11-1951, p. 10.
- «Notas de Arte». *El Correo Catalán*, 14-4-1931, p. 4.
- «Notas de Arte. Sala Parés». *Las Noticias*, 20-1-1927, p. 5.
- «Notas del día. La decoración escultórica de la Plaza de Cataluña». *La Vanguardia*, 5-8-1927, p. 4.
- «Noticias varias». *El Eco de Sitges*, 5-7-1925, p. 3.
- «Noves varies». *Baluart de Sitges*, 19-4-1919, p. 3.
- «Obra de Arte». *El Eco de Sitges*, 5-4-1925, p. 3.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael (1985) *El Museo Pablo Gargallo*: Saragossa. Excm. Ayuntamiento.
- (2004). *Pablo Gargallo*. València: IVAM.
- (2006). «Biografía». A: *Gargallo*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, p. 239-251.
- ORS, Eugenio d' (1939). «Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes». A: *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, p. 17.
- «Otras informaciones Barcelona. Hoy se adjudicarán los premios de Pintura y Escultura de la Generalidad». *La Vanguardia*, 17-6-1936, p. 35.

- PALAU-RIBES, Mercedes (2013). «Gustau Violet i els amics catalans: Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Miquel Utrillo». A: *París, Perpinyà, Barcelona. La crida de la modernitat (1889-1925)*. Perpinyà: Museu de Belles Arts Jacint Rigau.
- PALOMERO, Santiago *et al.* (2002). *Victorio Macho. La mirada. Claustro de la Catedral de Palencia (30 de octubre de 2002 - 31 de enero de 2003)*. Palència: Ayuntamiento de Palencia i Real Fundación de Toledo.
- PARCERISAS, Pilar (1993). *Miró-Dalmau-Gasch: L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. Barcelona: Centre d'Art Santa Monica.
- PEGO PUIGBÓ, Armando. «Mn. Trens, traductor de Joyce». A: COLL-VINENT, Sílvia (coord.) (2010). *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona: Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona – Facultat de Filosofia de Catalunya i Universitat Ramon Llull.
- PENROSE, Roland (1981). *Picasso, su vida y su obra*. Barcelona: Argos Vergara.
- PERAY MARCH, José de (1939). «Imágenes rescatadas. La Virgen del Vinyet». *El Correo Catalán*, 19-5-1939, p. 4.
- «Pere Jou». *Baluard de Sitges*, núm. 1232 (30-1-1932), p. 1.
- PÉREZ, Núria (2014). «Negocios en sepia. Artistas del bronce». *Diari de Tarragona*, 26-1-2014, p. 10-11.
- PINCELL (pseudònim de Miquel Utrillo). «Pablo R. Picasso». *Pèl & Ploma*, núm. 77 (1-6-1901).
- «Pintura catalana moderna». *El Matí*, 4-4-1931, p. 7.
- PLA, Josep (1925). «París. Exposició Internacional de les Arts Decoratives». *La Publicitat*, 2-5-1925, p. 1.
- (1930). *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Barcelona: Llibreria Catalonia, p. 122.
- (1972). *Retrats de passaport*. Barcelona: Destino.
- PLANA, Alejandro (1934). «Exposición de Primavera. III. La escultura». *La Vanguardia*, 13-6-1934. p. 11.
- PORTELL, Susanna (2009). «Enric Casanovas i Rafael Benet». *Quaderns Rafael Benet*, núm. 23, desembre de 2009. Barcelona: Fundació Rafael Benet.
- PRANCEVIC, Dalibor (2005). «The Works of Ivan Mestrovic in the Mestrovic Gallery in Split». A: *Ivan Mestrovic Gallery. Permanent exhibition Guide*. Split: Mestrovic Gallery, p. 12-17.

«Primera Comunió». *El Eco de Sitges*, 2-7-1933, p. 3.

Proyecto Coremans. Criterios de intervenció en materiales pétreos. Madrid: Ministerio de Cultura y Deportes (2013).

PUIG ROVIRA, F. X. (1978). *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Selecta.

Rafael Solanic. Exposició homenatge. Barcelona juny-juliol 1984. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-FAD.(1984)

RÀFOLS, Josep F. (1930). «El tercer Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic». *El Matí*, 26-7-1930, p. 7.

RAGOLTA, Jaume (2010). «Manuel Trens i Ribas, liturgista, iconògraf i historiador de l'art». A: COLL-VINENT, Sílvia (coord.). *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona: Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona – Facultat de Filosofia de Catalunya i Universitat Ramon Llull.

Recort de la V Exposició Internacional d'Art. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1907.

REFLEJOS (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1963). «Destellos 3178». *El Eco de Sitges*, 21-4-1963, p. 1.

RICART, Enric Cristòfol (1995). *Memòries*. Barcelona: Parsifal, p. 203-204.

RICHARDSON, John (1997). *Picasso. Una biografia*. Vol. II, 1907-1917. Madrid: Alianza.

RIU-BARRERA, Eduard i VÉLEZ, Pilar (eds) (2012). *Riu Serra (1921-2006). Escultor i dibuixant*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliva, 24.

RIUS VERNET, Núria i SANZ COLL, Teresa (2015). *Lola Anglada. Memòries 1892-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

RIVERO, Núria (2002). «Frederic Marès: entre l'escultura i el servei públic». A: *Catàleg de l'escultura i medalles de Frederic Marès. Fons del Museu Frederic Marès/4*. Barcelona: Museu Frederic Marès i Institut de Cultura de Barcelona.

RODRÍGUEZ CODOLÀ, Manuel (1928). «Vida artística. Crònica general. Exposiciones». *La Vanguardia*, 26-5-1928, p. 16.

— (1931). «Exposiciones». *La Vanguardia*, 12-4-1931, p. 5.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, Cristina (2008). «Joaquim Claret i l'Associació d'Escultors. Una aventura efímera». *Butlletí RACBAS*, núm. XXII, p. 113.

Sala Parés. Exposició Agrupació d'Artistes Catalans. Oberta del 8 al 21 de gener de 1927. Barcelona: R. Torrella, Mestre Impressor.

- SALMERÓN SÁNCHEZ, Pilar; TERREU GASCÓN, Miquel (2014). *Els Hospitals de la Santa Creu i Sant Pau. El projecte original de Lluís Domènech i Montaner. Domenechiana II, 2-3*. Canet de Mar: Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner, p. 7-41.
- SALMON, André (1926). «La sculpture vivante». *L'Art Vivant*, núm. 31, p. 258-260.
- Saló de tardor 1938. Casal de Cultura. Barcelona, del 1er al 15 d'octubre*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona i Junta Municipal d'Exposicions d'Art.
- SANAHUJA, P. (1965). *Història de la ciutat de Balaguer*. Barcelona: Seràfica.
- SANTAMARÍA, Juan Manuel (1986). *Emiliano Barral*. Salamanca: La Tarde Libros.
- SANZ DÍAZ, José (1950). «España en la Exposición Internacional de Arte Sacro en Roma». *Revista Nacional de Educación*, núm. 99, p. 62-64.
- SEGARRA, José María de. «Una pérdida: Pedro Jou. El escultor de "Maricel"». *Destino*, 2-5-1964, p. 69.
- Seghers, P. (1988). *Louis Jou architecte du libre et des Baux*, Les Baux-en-Provence: Madame Jou.
- SELLA, Antoni (2004). «L'humanisme desbordant». A: COLL, Isabel i SELLA, Antoni, *Pere Pruna, pintor mediterrani (1904-1977)*. Sitges: Ajuntament de Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges i Generalitat de Catalunya, p. 25.
- SERRA SUBIRÀ, Eduard (1992). *Materials i eines de l'escultor*. Barcelona: UB.
- SERRACLARA, Maria Teresa; MARTÍ AIXELÀ, Montserrat (2009). *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Història, arquitectura i art*. Barcelona: Fundació Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.
- SITBAR (1932). «Sitges-Barcelona. A les Galeries Layetanes». *Baluard de Sitges*, 13-3-1932, p. 1.
- Sitges, cultura*. Opuscle del Patronat de Turisme. Sitges: Patronat de Turisme, 1988.
- «Sitges. Exposició històrica de l'art sitgetà». *La Publicitat*, 25-8-1925, p. 4.
- «Sitges: La Sirena de Jou serà colocada en un parque público». *La Vanguardia*, 27-11-1964, p. 12.
- «Sitgetan». *El Eco de Sitges*, 1-5-1965, p. 1.
- SOLÀ, Pere (1978). *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)*. *L'Ateneu Enciclopèdic Popular*. Barcelona: La Magrana.
- SOLDEVILA, Carles (1922). «L'Apa a Amsterdam». *La Publicitat*, 10-10-1922, p. 4.

- (1922). «Full de dietari. Els artistes catalans a Amsterdam». *La Publicitat*, 11-10-1922, p. 1.
- «Solemne inauguración de la Primera Feria oficial de la Viña y del Vino». *La Vanguardia*, 12-10-1943, p. 9.
- SOSTRES, Josep M. (1957). «El templo católico en nuestro tiempo». *Arte Sacro. Anuario 1957* (Barcelona: Aymà), p. 19-26.
- SUÀREZ, Alícia; VIDAL, Mercè (1976). «Prólogo». A: MAENZ, P. *Art Déco: 1920-1940*, p. 3-12.
- SUÀREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. «L'art Déco a Catalunya». *Nexus*, núm. 1, p. 26-28, (1988).
- SUBIRACHS, Judith (1986). *L'escultura commemorativa a Barcelona fins 1936*. Barcelona: La Llar del Llibre i Els Llibres de la Frontera, p. 35.
- (1989). *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. Barcelona: La Llar del llibre i Els Llibres de la Frontera, p. 51.
- SUMMER BOARDER (pseudònim de Salvador Soler Forment) (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 24-8-1951, p. 2.
- (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 16-9-1951, p. 2.
- (1951). «A retener». *El Eco de Sitges*, 30-9-1951, p. 2.
- SUSANNA, Francesc (1925). *IV Exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans*. Barcelona: Galeries Dalmau, 7-22 de gener de 1925.
- «Suscripción popular para reproducir en bronce "La Sirena de Sitges"». *Tele-exeprés*, 27-11-1964, p. 12.
- «Talleres Jou». *El Eco de Sitges*, 10-5-1936, p. 3.
- TARZÁN (1964). «En nuestro radar... la Sirena». *El Eco de Sitges*, 25-10-1964, p. 2.
- Damià Torrents (1883-1965). Memòria d'un escultor. Vilanova i la Geltrú: Museu Víctor Balaguer (2008)*.
- TRENS, Manuel (1931). «Exposició de pessebres». *El Matí*, 27-12-1931, p. 4.
- (1947) «La simbólica denudación de la imagen de la "Moreneta"». *Revista Litúrgica*. Número dedicado a la entronización de la Virgen de Montserrat. (Barcelona), *Tiempo Pascual*, año I, núm. 2, p. 41.
- (1966). «El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques». A: *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica. II Congrés Litúrgic de*

- Montserrat*. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 258-275.
- Un segle d'escultura catalana*. Barcelona: Museu Europeu d'Art Modern, 2013.
- «Una font». *La Gasetta de les Arts*, núm. 12 (1-11-1924), p. 7.
- «Una obra d'en Pere Jou». *La Punta*, núm. 28 (12-10-1924), p. 2.
- «Una obra important de Pedro Jou». *El Eco de Sitges*, 19-10-1924, p. 2.
- UTRILLO, Miquel (1912). «Ataque de Barcelona por los cubistas». *La Publicidad*, 21-4-1912.
- (1912). «De com fou fet Marycel». *La Veu de Catalunya*, 22-8-1912, p. 8.
- (1912). «El primitivismo». *Museum*, vol. VII, núm. 1, p. 5-6.
- UTRILLO VIDAL, Miquel (1931). «La Noche». *Pèl & Ploma*, 24-4-1931, p. 3.
- (1964). «Adiós al escultor Pedro Jou». *El Correo Catalán*, 30-4-1964, p. 9.
- (1981). «Mis testimonios y recuerdos. Escrito en la Fontana». *El Eco de Sitges*, 26-9-1981, p.6.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica (1991). «La Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas de 1910». A: *El arte en un año decisivo*. Mèxic D. E.: Museo de San Carlos, p. 29-34.
- VÉLEZ, Pilar (1999) *Emili Fontbona (1879-1938), escultor*. Quaderns del Museu Frederic Marès, 4. Barcelona: Museu Frederic Marès
- Vell i Nou*, any IV, núm. 72 (1-8-1918), p. 298.
- «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Aportación barcelonesa a la Bienal Hispanoamericana». *La Vanguardia*, 23-6-1951, p. 13.
- «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Aportación barcelonesa a la Bienal Hispanoamericana». *La Vanguardia*, 4-7-1951, p. 13 i 14.
- VIDAL, Jaume (2012). *Galerisme a Barcelona 1872-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona.
- VIDAL, Mercè (1996). *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau. 1912*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (2014), *Enric Prat de la Riba i les arts*. Recull epistolar 1911-1916. Girona, Cubert Edicions.
- VILALLONGA, Mariàngela (2001). *Clarà i la dansa, Josep Clarà i els anys de París, 1900-1931. L'ànima vibrant*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell i Museu Comarcal de la Garrotxa.

- WILKINSON, Alan G. (1983). «Gauguin et la génération de Picasso à Moore: du romantisme au primitivisme». A: *Rodin et la sculpture contemporaine. Compte-rendu du colloque organisé par le Musée Rodin, Paris*. Paris: Éditions du Musée Rodin.
- WITTKOWER, Rudolf (1977). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial.
- ZENON (pseudònim d'Alfons Maseras) (1925). «De París estant. La pròxima Exposició d'Art Decoratiu». *La Veu de Catalunya*, 31-1-1925, p. 5.
- (1931). «Notas de arte». *Diario de Barcelona*, 30-4-1931, p. 4.

