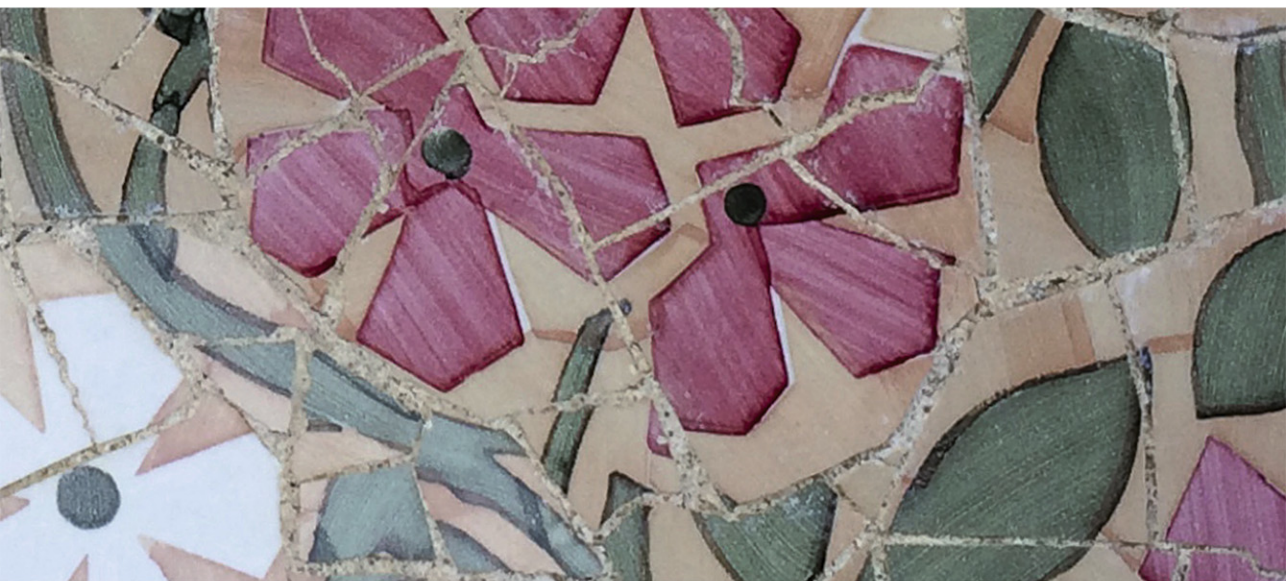


# ARTS I NATURESA

**Biologia i simbolisme  
a la Barcelona del 1900**

Pere Capellà Simó  
Antoni Galmés Martí (coords.)

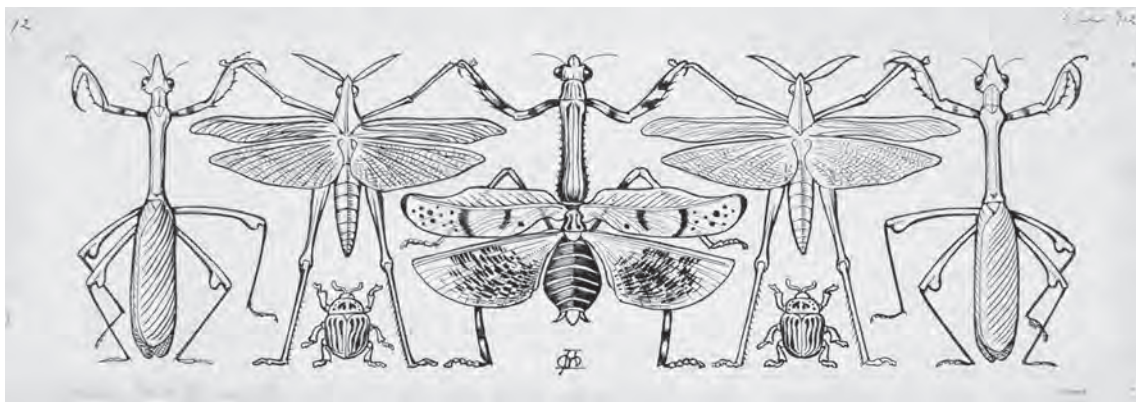


Col·lecció **Singularitats**



# ARTS I NATURESA

Col·lecció **Singularitats**



Apel·les Mestres Oñós, *Saltamartins, espiadimonis i escarabats fent sardana*.  
Capçalera de pàgina per al poema «Liliana», 1902, tinta a ploma sobre paper, MNAC (inv. 046469D).

# ARTS I NATURESA

**Biologia i simbolisme  
a la Barcelona del 1900**

Pere Capellà Simó  
Antoni Galmés Martí (coords.)

CONSELL EDITORIAL

Direcció científica:

Teresa-M. Sala    Fátima Pombo  
Anna Calvera    Antoni Ramon  
Míreia Freixa    Cristina Rodríguez  
Isabel Campi    Eliseu Trenc  
Gonçal Mayos    Pilar Vélez

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Detall d'un mosaic del Park Güell de Barcelona

DISSENY DE LA COLLECCIÓ

Quim Duran

ISBN

978-84-475-4132-4

Aquest llibre s'inscriu en el projecte de recerca del Ministerio de Economía y Competitividad «Biología i simbolisme a la Barcelona del 1900» (HAR2012-35927) de la Universitat de Barcelona (2014 SGR 834).

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



# ÍNDIX

## INTRODUCCIÓ

- 11 Sobre la relació entre les arts i la naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900  
*Enric Ciurans, Sergio González-Crespo, Teresa-M. Sala*
- 23 El darwinismo en los manuales escolares españoles de ciencias naturales de la última década del siglo XIX. Breve aproximación al arte en la enseñanza de la teoría de la evolución  
*Margarita Hernández Laille*
- 41 Planteamientos antimaterialistas en la Inglaterra de finales del siglo XIX y su vigencia en la actualidad  
*Sergio González-Crespo, Teresa-M. Sala*

## PAISATGES DE L'ÀNIMA

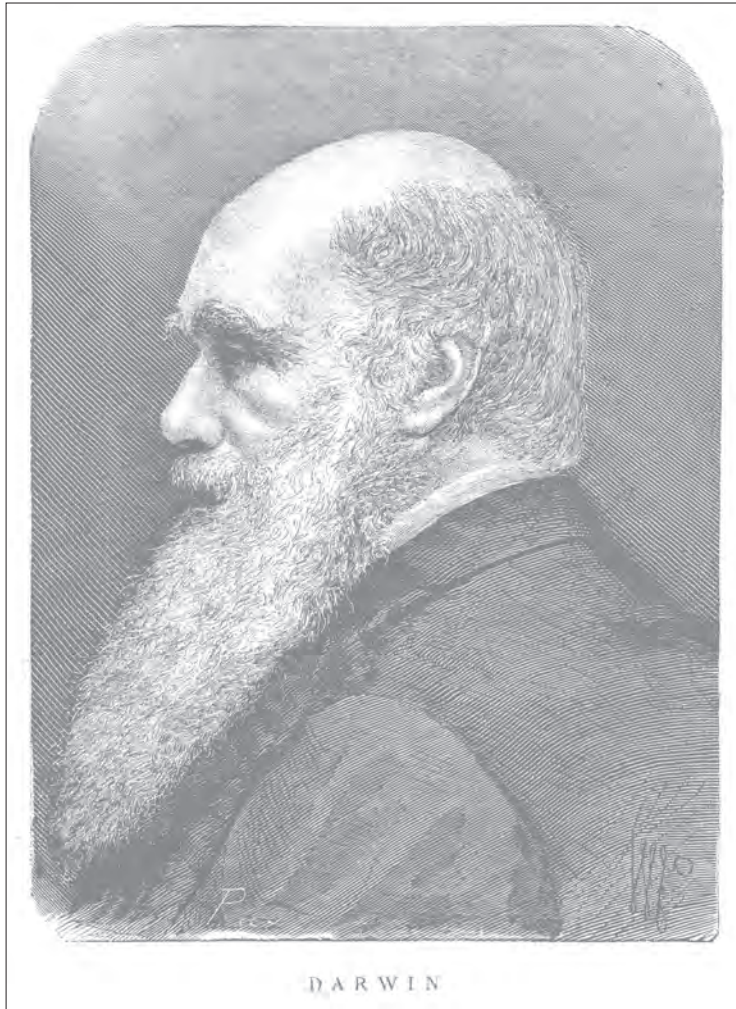
- 55 Sobre la naturalesa en l'imaginari simbolista  
*Teresa-M. Sala*
- 65 El paisatge simbolista i el concepte de degeneració de raça segons Max Nordau, Pompeu Gener *et al.*  
*Irene Gras Valero*
- 81 El descobriment de l'illa blanca  
*Nina Ferrer*
- 97 Oh, treballador, poeta treballador! Aproximació al concepte de natura a partir de l'obra literària d'Ignasi Iglésias  
*Antoni Galmés Martí*
- 115 Els quaderns pedagògics d'Enric Giménez i Lloberas. La tècnica de l'actor  
*Carmina Salvatierra Capdevila*

## PLANTES I BÈSTIES

- 139** Mètodes d'aplicació i repertoris per a l'ornamentació vegetal del modernisme  
*Fàtima López Pérez*
- 153** L'estudi del bestiar modernista. Apunts per a una primera aproximació  
*Teresa-M. Sala*
- 171** Els animals en l'esgrafiat del modernisme  
*Daniel Pifarré Yañez*
- 179** Naturaleses en miniatura. De l'arca de Noè a l'ós de pelfa  
*Pere Capellà Simó*
- 197** Bèsties de cartró, els espectacles populars. Homenatge a Xavier Fàbregas  
*Enric Ciurans*
- 211** El Maeterlinck de les flors i les abelles  
*Jordi Coca*



# **INTRODUCCIÓ**



Gravat que il·lustra l'article de Valentí Almirall, «Darwin»,  
*L'Àvens*, any 1, núm. 8, Barcelona, maig de 1882, pàg. 68.

# **SOBRE LA RELACIÓ ENTRE LES ARTS I LA NATURALESA**

## **Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900**

*Enric Ciurans*

*Sergio González-Crespo*

*Teresa-M. Sala*

Isolat, el mot natura té diversos valors;  
adés una força activa, adés inerta; adés un  
conjunt dels caràcters essencials d'alguna  
cosa.<sup>1</sup>

LUCRECI, *De rerum natura*

Mercès, Natura!  
Tu m'has obert el llibre de la vida,  
Me l'has feta estimar.

J. MASSÓ I TORRENTS, *Natura*

«Sobre la naturalesa de les coses» (*De rerum natura*) és un poema escrit per Lucreci al segle I aC que va tenir una gran repercussió en el món antic i que és considerat un text fundacional de la física. La natura evocada des dels orígens com a «Mare dels Enèades, goig dels homes i dels déus, Venus nodridora, que sota les esteles errívols del cel pobles d'èssers el mar portador de naus i la terra fructífera»<sup>2</sup> evoluciona cap a la idiosincràsia d'una natura que «si creiem tot el que s'ha dit d'ella, serà un ésser ben extraordinari: té horrors (*horror vacui*), es permet capricis (*lusus naturae*), escomet disbarats (errors *naturae, monstra*). De vegades està en guerra amb ella mateixa, ja que, com ens ha dit Giraldu: “La Natura produeix peus de cabra contra Natura”; i, en aquests darrers anys, hem sentit a parlar del seu poder

<sup>1</sup> Joaquim BALCELLS, «Introducció al poema» de la primera edició del llibre *De rerum natura* de Lucreci, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1923, XIV.

<sup>2</sup> «Invocació a Venus», Llibre primer, ibídem, pàg. 3.

de selecció».<sup>3</sup> Aquesta darrera explicació, recollida el 1864 pel filòleg d'origen alemany Max Müller, denota com la nova teoria sobre els orígens dels éssers vivents —formulada per Charles Darwin el 1859— va suposar una veritable revolució intel·lectual que es va estendre més enllà del domini de la biologia. Amb l'*Origen de les espècies*, Darwin trenca amb la idea d'un Déu creador però sembla evocar la idea d'una «Natura-artista», imatge que, més enllà del moviment romàntic, ens reconnecta amb l'Antiguitat, és a dir, amb els nostres orígens culturals.

Del tronc de l'arbre de la vida van aparèixer dues branques principals: la dels animals i nosaltres, els homes. Aristòtil, considerat el fundador de la zoologia racional, en la seva *Investigació sobre els animals* establí dues grans categories: els animals de sang vermella (*en-haîma*) i els que no en tenien (*anhaîma*); els primers representaven els vertebrats i els segons els invertebrats, que desenvolupà en els llibres III i IV del seu tractat.<sup>4</sup> La racionalitat era el principi ordenador de les dues categories, però davant mites com el de l'unicorn, per exemple, Aristòtil es mostrava del tot incrèdul, i afirmava que només existia un sol animal amb una banya, el rinoceront.<sup>5</sup>

Plini el Vell, com l'Estagirita, sentí una gran curiositat envers els fenòmens de la naturalesa, i s'ocupà també dels temes zoològics en la seva *Naturalis historia*, en la qual inclogué, a diferència del filòsof grec, la descripció d'éssers fabulosos que hom retrobaria després en els bestiaris medievals. Dedicà un capítol als «Remeis extrets dels animals» i hi anomenava receptes de pocions màgiques basades en les cendres dels óssos o dels corns d'altres animals, o com a partir de

<sup>3</sup> Max MÜLLER, «Lectures on the Science of Language», segones sèries, 1864, pàg. 566 (extrec la cita de Gillian BEER, *Darwin's plots*, Cambridge University Press, 1983).

<sup>4</sup> Diu Aristòtil: «Además de esto, los animales se dividen en sanguíneos, como, por ejemplo, el hombre, el caballo y todos los animales que una vez han llegado a su pleno desarrollo son ápodos, bípedos o cuadrúpedos, y en no sanguíneos, como, por ejemplo, la abeja, la avispa, y entre los animales marinos, la sepia, la langosta y todos los animales que tienen más de cuatro pies». ARISTÒTIL, *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992, pàg. 51.

<sup>5</sup> Aristòtil, concretament, parla de l'ase de l'Índia, que s'ha volgut identificar amb el rinoceront. ARISTÒTIL, *Investigación...*, *op. cit.*, pàg. 91.

la vesícula del senglar es podia curar la picada dels centpeus o bé guarir l'alopecia, cosa que sembla que ja preocupava els romans. Entre les visions fantàstiques que trobem en el llibre de Plini hi ha l'afirmació que els pops terrestres són més grans que els marins.

Durant tota l'edat mitjana hom considerà els animals i altres productes de la natura com a resultat de la combinació dels quatre elements presocràtics. El concepte d'«història natural» es referia genèricament als productes de la natura. En un animal es desxifraven, a través d'una acurada descripció, les virtuts màgiques o medicinals, les històries o llegendes usades com a símbol en un escut, en les il·lustracions d'un llibre o en les pintures d'una església, o bé com a font d'alimentació, medicina o transport. Apareix, doncs, una zoologia impregnada d'una concepció màgica i religiosa al mateix temps, de la qual els bestiaris són la forma més acabada. Xavier Fàbregas, però, en situa els orígens molt abans del món medieval: «L'origen dels bestiaris cal cercar-lo a Alexandria al segle II, en una compilació zoològica d'un escriptor que signà amb el nom de Physiologus. Aquest nom no vol dir més que *naturalista*».<sup>6</sup> L'exponent màxim dins la cultura catalana d'aquest gènere desenvolupat durant l'edat mitjana, el trobem en les obres de Ramon Llull *Llibre de natura* i *Llibre de meravelles*, i en diferents còdexs gòtics catalans, com el *Llibre de natures de bèsties e d'aucells e lur significació*, atribuït a Pere Pasqual.

Les diferents revolucions científiques experimentades durant el Renaixement permeteren la creació d'una nova *història natural*, de la qual la zoologia esdevingué una branca essencial, allunyada de tota màgia o significat diví. Durant el segle XVI són fonamentals les aportacions en aquest sentit del suís Conrad Gesner i de l'italià Ulisse Aldrovandi, el qual seguí la classificació d'Aristòtil posant les bases d'una aproximació científica que mantenia les accepcions mitològiques i llegendàries sobre els animals.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Xavier FÀBREGAS, *El llibre de les bèsties: zoologia fantàstica catalana*. Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 80.

<sup>7</sup> Aldrovandi defineix en la seva *Historia serpentum et draconum* els epígrafs de la veu titulada «De la serp en general». Citat per Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1968, pàg. 47.

Durant el segle XVII, els estudis anatòmics i la utilització del microscopi permeteren una nova i definitiva evolució de la zoologia. El botànic anglès John Ray establí el concepte d'espècie definint-lo com un conjunt d'individus que es reproduïxen entre ells i que tenen descendència directa. Fou en aquest moment quan aparegueren els primers estudis catalans d'història natural, molt especialment el *Llibre primer de la història catalana en lo qual se tracta d'història o descripció natural, ço és, de coses naturals de Catalunya*, de Pere Gil i Estalella (1600). Però l'avanç definitiu el protagonitzà al segle XVIII el científic suec Carl von Linné, que introduí en l'estudi dels éssers vius un ordre descriptiu que permeté la comparació i classificació en ordres, gèneres i espècies, tot creant una immensa combinatòria (*Taxonomia universalis*) de les formes possibles que hi ha a la naturalesa.<sup>8</sup> En la desena edició (1758) del seu *Systema naturae* apareixien descrites 4.730 espècies. És a partir d'aquest moment quan podem parlar amb propietat de la zoologia i el conjunt de la història natural com a ciència, i una de les conseqüències d'aquest fet fou l'aparició dels primers parcs zoològics i museus de col·leccions zoològiques, que tingueren una funció essencialment complementària de la sistemàtica. Malgrat altres intents de classificació del món animal, la sistemàtica linneana acabà per imposar-se.

A la fi del segle XVIII i al principi del XIX es produí una nova ruptura en la manera de considerar els éssers naturals: amb el naturalista francès Jean-Baptiste Lamarck es concretà el concepte d'organització interna dels éssers vius, i, per la seva banda, l'aristòcrata francès Georges Cuvier inicià l'estudi de l'anatomia comparada i de la

<sup>8</sup> A propòsit d'aquest pas escriu Michel Foucault: «Y en esta región nos encontramos con la *historia natural* —ciencia de los caracteres que articulan la continuidad de la naturaleza y su enmarañamiento—. En esta región nos encontramos también con la *teoría de la moneda* y del *valor* —ciencia de los signos que autorizan el cambio y permiten establecer equivalencias entre las necesidades y los deseos de los hombres—. Allí, por último, se aloja la *gramática general*, ciencia de los signos por medio de los cuales los hombres reagrupan la singularidad de sus percepciones y recortan el movimiento continuo de sus pensamientos. [...] En todo caso, es posible definir la *episteme* clásica, en su disposición más general, por el sistema articulado de una *mathesis*, de una *taxonomía* y de un *análisis genético*». Ibídem, pàg. 79-80.

paleontologia.<sup>9</sup> Tots aquests factors afavoriren, sota l'impuls de Lamarck i, especialment, de Darwin i Wallace, l'aparició de la teoria de l'evolució i d'una nova ciència que s'anomenà biologia, encarregada d'estudiar l'organització interna i les propietats singulars que tenen els éssers orgànics. És a partir d'aquí que qualsevol qüestió zoològica important es planteja sota la forma d'una problemàtica de l'evolució animal inserida en el context del naixement de les ciències humanes. Neix, segons l'extraordinària anàlisi de Foucault, el concepte d'home tal com el coneixem, i que el pensador francès defineix, utilitzant com a paradigma del seu pensament *Las Meninas* de Velázquez, d'aquesta manera:

Quan la història natural esdevé biologia, quan l'anàlisi de la riquesa esdevé economia, quan, sobretot, la reflexió sobre el llenguatge es fa filologia i s'esborra aquest *discurs* clàssic en què l'ésser i la representació trobaven el seu lloc comú, llavors, en el moviment profund de tal mutació arqueològica, apareix l'home en la seva posició ambigua d'objecte d'un saber i de subjecte que coneix: sobirà submís, espectador contemplat...<sup>10</sup>

Apareix així una «historicitat ambigua» que en les darreres lliçons sobre la fi de l'home, a partir del pensament nietzscheà, són motiu d'una altra reflexió ara allunyada.

<sup>9</sup> Escribe Foucault: «Un día, a finales del siglo XVIII, Cuvier meterá mano a las exquisiteces de museo, las romperá, y disecará toda la conserva clásica de la visibilidad animal. [...] Es... una mutación del espacio natural de la cultura occidental: el fin de la *historia*, en el sentido de Tournefort, de Linneo, de Buffon, de Adanson, y también en el sentido que lo entendía Boissier de Sauvages al oponer al conocimiento *histórico* de lo visible el *filosófico* de lo invisible, de lo oculto y de las causas, y será también el principio de lo que permite, al sustituir la clasificación por la anatomía, la estructura por el organismo, el carácter visible por la subordinación interna, el cuadro por la serie, precipitar por el viejo mundo plano y grabado en blanco y negro, los animales y las plantas, toda una masa profunda de tiempo a la cual se le dará el nombre renovado de *historia*». *Ibidem*, pàg. 138.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pàg. 303-304. La traducció al català és nostra.

## Episodis sobre la recepció de les teories de l'evolució a Catalunya

La idea d'evolució dels éssers vius ja circulava en els àmbits científics i filosòfics europeus des del segle XVIII. Per exemple, a França, el naturalista Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) va formular una teoria evolutiva basada en l'herència dels caràcters adquirits (lamarckisme), la qual, però, no ha estat validada com a mecanisme general d'evolució. A Alemanya, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) va plantejar que els diferents òrgans de les plantes s'originen per metamorfosi a partir d'un òrgan tipus (la fulla) amb una gran plasticitat de formes i potencial d'adaptació. Finalment, al Regne Unit, Robert Chambers (1802-1871), als seus *Vestiges of the Natural History of Creation* (1844), parla directament de transmutació de les espècies.

A Catalunya, la idea de transformisme, tot i que de caire lamarckià, va ser introduïda pel filòleg hellenista Antoni Bergnes de las Casas (1801-1879), director de la revista *La Abeja*, editada a Barcelona entre 1862 i 1870, i rector de la Universitat de Barcelona. Així, en el número 3 de *La Abeja* amb data d'1 de gener de 1864 ens diu: «Lamarck profesa que los vegetales y animales cambian de continuo por las influencias de los climas y de los alimentos, por los efectos de la domesticidad, y por el cruzamiento de las razas».

Dintre d'aquest context que reconeixia la transmutació, va ser l'obra de Charles Darwin (1809-1882) *L'origen de les espècies* (1859), conjuntament amb les aportacions coetànies i independents d'Alfred Russel Wallace (1823-1913), la que va proporcionar per primera vegada un mecanisme real, la selecció natural, per explicar el fenomen de l'evolució dels éssers vius. La introducció a Espanya de les propostes evolucionistes de Darwin plasmades en *L'origen* va tenir lloc principalment per mitjà de les diverses societats científiques que es van crear després de la Revolució del 1868 (anomenada *La Gloriosa*). Aquesta va suposar el destronament d'Isabel II i l'inici de l'anomenat Sexenni Democràtic (1868-1874), un període durant el qual va tenir lloc un gran avanç en les llibertats socials. Podem esmentar com a exemples d'això que diem la Sociedad Española de Historia Natural (1871), la Sociedad Libre de Histología (1874) i la Institución Libre de Enseñanza (1876), que es van fundar amb la voluntat de portar a



terme estudis científics des de perspectives clarament evolucionistes, en oposició a les institucions acadèmiques tradicionals. Cal afegir el paper de la *Revista de Antropología* (1874), que també va servir com a via d'introducció del darwinisme a Espanya mitjançant la publicació d'articles de diversos autors amb afinitat a les noves teories evolucionistes.

Finalment, cal esmentar la publicació el 1877 de la primera edició en castellà d'*El origen de las especies* de Darwin, traduïda per Enrique Godínez. El poeta Bartrina esmenta en la revista *La Renaixensa* l'aparició d'aquest llibre en castellà. Sembla que el 1878, a l'Ateneu Barcelonès, el president Manuel Duran i Bas no va deixar que es continués debatent la teoria de l'evolució de Darwin.<sup>11</sup>

Malauradament, la primera edició en català de *L'origen* no va arribar fins al 1982, traduïda per Santiago Albertí i Constança Albertí (Edicions 62). No obstant això, sí que s'havia publicat en fascicles al *Diari Català* (1879-81) del republicà Valentí Almirall (1841-1904) una part de l'obra pionera de Darwin escrita vint anys abans de *L'origen* i en la qual descriu el seu viatge al voltant del món com a naturalista. Es tracta del *Viatje d'un naturalista al rededor del món a bordo del barco «Lo Llebrer» (The Beagle) desde 1831 á 1836*, traduït per Leandre Pons i Dalmau (c. 1815 – c. 1887) i que es considera el primer llibre científic publicat en català al segle XIX.

Es pot dir que a Espanya, durant els dos primers terços del segle XIX, l'església i el govern exercien un control sobre la llibertat de pensament i l'educació. En aquest context, la difusió de les idees darwinistes, oposades a la religió oficial, es veia dificultada per ambdós poders. Tanmateix, de retruc, el darwinisme va ser utilitzat com a senyal d'identitat per part dels opositors a la continuïtat del sistema. Així, la defensa del darwinisme formava part del lliure pensament, enfortit després de la Revolució del 1868. Un exemple representatiu n'és la figura d'Odón de Buen (1863-1945), catedràtic de zoologia de la Universitat de Barcelona, republicà, lliurepensador i defensor de l'evolucionisme darwinià, per la qual cosa la seva obra va rebre la con-

<sup>11</sup> Se'n fa ressò Patrícia GABANCHO, «La ciència com a precursora de la Renaixença», a *Il·luminacions. Catalunya visionària*, Barcelona, CCCB, 2009, pàg. 69-70.

demna de l'església. Ja durant el Sexenni Democràtic, les idees evolucionistes de Darwin es van anar consolidant a Catalunya.

Cal esmentar també com a factor clau d'aquesta consolidació el paper dels museus i en concret el del Museu Martorell al Parc de la Ciutadella de Barcelona. El Museu Martorell, conjuntament amb el Castell de les Tres Torres també a la Ciutadella, el Jardí Botànic a Montjuïc i el recentment creat Museu Blau al Fòrum formen l'anomenat Museu de Ciències Naturals de Barcelona (MCNB). La història del Museu Martorell arrenca del llegat que Francesc Martorell i Peña (1822-1878) va fer a la ciutat de Barcelona consistent en les seves col·leccions d'arqueologia, numismàtica i ciències naturals, la seva biblioteca i una important dotació econòmica per tal de conservar aquests materials en un nou espai i crear un premi quinquenal d'arqueologia. El nou edifici, d'estil neoclàssic, va ser obra de l'arquitecte Antoni Rovira i Trias (1816-1889) i constitueix el *primer* edifici barceloní construït expressament per allotjar el *primer* museu públic de la ciutat al seu *primer* parc urbà. La seva inauguració, amb el nom de Museo Martorell de Arqueología y Ciencias Naturales, va tenir lloc el 1882. L'any 1891 es va desprendre de les col·leccions d'arqueologia i va incorporar la col·lecció Baron de paleontologia. Posteriorment es van afegir col·leccions de l'Exposició Universal del 1888, la col·lecció de sals de Cardona, les col·leccions Antiga i Saura, etc.

Voldríem remarcar el fet que el mateix any 1882, flanquejant l'entrada del Museu Martorell, es van col·locar dues estàtues sedents en marbre blanc obra de l'escultor Eduard Batiste Alentorn (1856-1920), corresponents a les figures de Jaume Salvador i Félix de Azara. El primer, Jaume Salvador i Pedrol (1649-1740), és el membre més destacat de la família Salvador de farmacèutics i naturalistes barcelonins. Va crear un jardí botànic a Sant Joan Despí i un museu de ciències naturals que actualment es conserva a l'Institut Botànic de Barcelona i representa la col·lecció més antiga de Catalunya.

La segona personalitat representada és la de Félix de Azara (1746-1821), un important naturalista i enginyer militar que va fer importants contribucions sobre la fauna, la flora i la cartografia de l'Amèrica del Sud. Nascut a Osca i veterà de la guerra d'Alger, va ser destinat al Paraguai per tal de delimitar les fronteres entre les colònies espa-

nyoles i portugueses. Durant els vint anys que va durar la seva estada a l'Amèrica del Sud (del 1781 al 1801) va descriure multitud d'espècies animals i vegetals amb una aproximació a mig camí entre el creacionisme de l'època i el futur evolucionisme darwinià. Els seus estudis es van publicar en diverses obres, de les quals una de les més importants és *Viajes por la América meridional* (1809). Així, tot i ser creacionista, Azara va arribar a la conclusió que algunes espècies d'insectes i quadrúpedes haurien estat creades simultàniament en llocs diferents i no derivarien d'una única parella original. En canvi, altres espècies haurien pogut ser creades diverses vegades de manera successiva en el temps i d'altres haurien desaparegut per sempre. Azara va considerar també l'existència d'adaptacions de les espècies a la lluita per la vida, com per exemple el cas dels escurçons, entre els quals les espècies menys àgils tenen un verí més potent. Sorprenentment, Azara va descriure conceptes que la genètica ha confirmat dos segles després, com ara la variabilitat entre individus d'una mateixa espècie, l'heretabilitat dels caràcters i l'aparició per atzar de determinats trets morfològics. Darwin, coneixedor dels treballs d'Azara, els esmenta reiteradament en les seves obres més importants, inclosa *L'origen de les espècies*.

### **Els sentiments envers la natura: el pont del romanticisme al simbolisme**

Amb el romanticisme, els sentiments envers la natura es manifesten poèticament. En certa manera aquesta visió estètica connecta amb l'esperit primigeni de la *Història natural* de Plini el Vell, llibre que no planteja les ciències de la natura sinó de l'home davant la natura i ell mateix. Així és com els artistes romàntics se situen davant del «paisatge», un gènere autòcton que crea un imaginari propi, amb maresmes, ruïnes boiroses o crepusculars, castells o catedrals humides i misterioses, pluges tempestuoses i aigües que ofeguen o fan naufragar.

Les naturaleses són diverses mentre que la Natura és la font primigènia del misteri de la vida. Parafraçant Antoni Gaudí, el «gran llibre que és la Natura» és la font primordial de coneixement i d'inspiració creativa. L'ésser humà té, per natura, cultura; així, el llen-

guatge és aquella invenció humana que ens permet de veure-hi a través dels ulls d'una altra persona. A finals del segle XIX es genera un gran debat en el terreny de la cultura en general en un context marcat per una profunda crisi de valors. Per un costat, hi ha un cert rebuig del positivisme imperant, que conduí cap a l'aparició d'un moviment paneuropeu anomenat simbolisme.<sup>12</sup> En aquestes darreres dècades del vuit-cents, podem resseguir l'estreta relació entre la forma i el sentit —poètic o creador— d'un imaginari simbòlic curull de personificacions de la natura i metamorfosis, una mena d'hibridisme que es manifesta i s'amplia quan també s'hi incorpora la música. Perquè és significatiu que en aquesta època marcada per l'ideal de l'*art total* puguem dir que la naturalesa va convertir-se en un terreny inspirador i la transformació de la naturalesa en art va suposar una simbolització. Els artistes posen a prova la seva capacitat de desentranyar un conjunt de figures pendents de desxifrar que la natura constitueix a la manera dels enigmes. D'altra banda, el trencament amb la cosmovisió creacionista tradicional es pot vincular amb corrents anarquistes anticlericals o bé panteistes laics que només creuen en la religió de l'art.

Els artistes simbolistes interpreten el paisatge com un somni d'evasió, tot esdevenint un mitjà adequat per expressar «estats de l'ànima», com un «Crescendo idealista de representacions simbòliques».<sup>13</sup> Els paisatges interiors són entesos com a estats d'ànim, místics, idealistes, que ens situen més enllà de les sensacions. A diferència dels paisatges impressionistes, que fidels als sentits només podien produir imatges instantànies, o dels realistes, que estaven obsessionats per l'aparença física de les persones i les coses, els paisatges simbolistes van a la recerca d'una bellesa eterna, més enllà de la realitat percebuda. A la fi de segle, un cert «sentiment de crepuscle de la cultura» o el dolor de viure s'apoderà dels artistes. Alguns van optar per una emigració interior, mentre d'altres ho van fer per una

<sup>12</sup> Jean CLAIR, *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Mont-real, Musée des Beaux-Arts, 1995.

<sup>13</sup> Raimon Casellas emprà aquest títol en un article seu sobre pintura catalana a «Tercera Exposición General de Bellas artes. III: Pinturas simbólico-decorativas», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 12 de maig de 1896.

fugida real, una evasió de la realitat. El culte a la natura se situa en els orígens del poètic, on caben per igual les arts i la poesia.

El poeta artista Santiago Rusiñol es refugia al Cau Ferrat, que és un món, el compendi d'un món, on el sacerdot artista esdevé com aquell monjo davant del mar del pintor romàntic alemany Caspar David Friedrich. El tríptic de *La poesia, la pintura i la música* són la síntesi dels seus interiors pintats, en clau preraphaelita. La Santa Poesia mira el cel esperant la inspiració, aturada enmig d'un camí que s'enlaira cap a arquitectures celestials, en un jardí sagrat que s'abeura al sortidor com a font de vida. A l'altra banda, enmig d'un camp de lliris blancs —símbol de puresa—, el donzell pintor copsa l'estol d'àngels músics que es transformen en núvols. I, finalment, en l'allegoria de la Música, el camí cap a la llum és un riu on la nimfa amb arpa interpreta els sons de l'esperit de la naturalesa. Sens dubte, aquesta suggestió del paisatge es plasma en el que són *quadres poemàtics*. Són paisatges interiors, alguns dels quals veritables paradisos, i si ens remuntem a l'etimologia del terme paradís en grec veiem que significa *natura + artifici*. Paradisos que només poden ser, com més tard diria Marcel Proust, paradisos perduts. I la nostàlgia, amb la tristesa de viure, és un dels rostres de la malenconia que alhora pot esdevenir font de creació. Per això, al llibre *Oracions*, Rusiñol escriu trenta-dos poemes o pregàries resades amb actitud de contemplació i d'adoració a l'art i a la natura: «El sol baixant a la posta, el cel coronat d'estrelles, la lluna escorrent-se silenciosa, la rosada omplint la terra de perles, la pluja cantant la cançó de l'aigua, la Bellesa escorrent-se majestuosa adorada per l'Art que besa sa cabellera de plata, la campana plorant el dia que mor, i la nit somniadora esperant l'amor de l'alba, són les belleses de què l'ànima s'adona, i perquè les contemplem ens avisa i ens detura».<sup>14</sup> L'esperit del lloc, on l'ideal de Bellesa Absoluta «és l'harmonia que l'ànima busca afanyosa, és el goig que somnia l'esperit, és la daurada polsina que deixaren amb ses ales, els àngels en passar arran de la terra».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Santiago RUSIÑOL, «Al lector» (és com un pròleg que adreça als lectors i que ha estat considerat un manifest del modernisme), *Oracions*, Barcelona, L'Avenç, 1897.

<sup>15</sup> Santiago RUSIÑOL, «A la bellesa». *Ibidem*.

D'altra banda, la naturalesa domesticada fa referència a la inquietud per conèixer la natura, la intervenció de l'home per transformar-la, dominar-la en crear un jardí, que és un espectacle per a la vista. Perquè, en definitiva, la noció de jardí és per definició una noció d'estètica.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> El jardí, pròpiament parlant, té aquest objectiu d'oferir *un spectacle per a la vista*. Al segle XVIII, a l'Enciclopèdia de Diderot, el cavaller de Jaucourt defineix el jardí com un «lloc artesanalment plantat i conreat» i classifica l'art de la jardineria segons «les arts del gust». El jardiner condiciona la vegetació, mentre que els artistes el pinten. És una posada en escena de l'originari, d'un món de la natura domesticada per la mà de l'home. Els japonesos idealitzen, simbolitzen perseguint com a ideal la mateixa natura i creen en el jardí un veritable microcosmos de la natura. Lluiten per trobar l'equilibri i perdre-s'hi fins que el temps i un mateix ja no tinguin significat.

# **EL DARWINISMO EN LOS MANUALES ESCOLARES ESPAÑÓLES DE CIENCIAS NATURALES DE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XIX**

## **Breve aproximación al arte en la enseñanza de la teoría de la evolución**

*Margarita Hernández Laille*

### **Introducción**

A lo largo de mi investigación he considerado la interdisciplinariedad y las diversas perspectivas contextuales factores indispensables a la hora de transmitir conocimientos. En este trabajo voy a analizar la presencia de la teoría de la evolución de Darwin en los manuales escolares de ciencias naturales publicados en España en la última década del siglo XIX, con el deseo de interrelacionar la historia natural y la educación, fundamentalmente desde la perspectiva política e ideológica. Asimismo, voy a introducir otra interacción disciplinar. Me voy a aproximar al arte, para saber si tiene alguna relación con la ciencia que representa el darwinismo y con su enseñanza a través de los libros de texto.

Los manuales escolares analizados son considerados objeto de investigación, no solo como fuente de información curricular, sino como instrumento de comunicación del desarrollo de las disciplinas y transmisor ideológico del momento histórico al que nos referimos. Sus contenidos nos dicen cómo, cuándo y con qué valores se enseñó la teoría de la evolución de Darwin. En el proceso de análisis he utilizado una metodología propia, que consta de diecisiete etapas bien definidas.<sup>1</sup> El resultado de este estudio refleja tanto la defensa del darwinismo como la oposición a la nueva teoría por parte de los autores.

<sup>1</sup> Margarita HERNÁNDEZ, *Darwinismo y manuales escolares en España e Inglaterra en el siglo XIX (1870-1902)*, Madrid, UNED, 2010. Este libro incluye, como material anexo, un CD que contiene un método de investigación a través de manuales escolares, original de la autora.

He denominado manuales escolares creacionistas a aquellos cuyos autores defendieron una causa divina a la hora de explicar el origen de la tierra y de los seres que la habitan. Al mismo tiempo, he agrupado bajo el nombre de manuales escolares antidarwinistas los libros de autores creacionistas que se declararon en ellos explícitamente antidarwinistas. A aquellos libros escolares en los que sus autores introdujeron la concordancia de la ciencia y de la Biblia en sus contenidos, los he llamado manuales conciliadores. Por último, entre los manuales que defendieron la teoría de la evolución de Darwin se diferencian los que citaron a este de los que no lo hicieron.

Para finalizar, cito algunos de los movimientos artísticos que a través de sus obras se acercaron a la naturaleza en el siglo XIX, cuna de gran parte de la ciencia moderna. También analizo brevemente el posible contenido de arte que tiene la teoría de la evolución de Darwin, partiendo del conocimiento de que esta teoría es un hecho científico observado y contrastado, y teniendo en cuenta que el saber que afirma es producto de su autor; un autor que se ocupaba personalmente de cómo se ilustraban sus libros y que fue el primero en introducir el arte fotográfico en un libro de ciencia. Por último, me aproximo muy brevemente a la enseñanza-aprendizaje de la teoría en cuestión, es decir, a su pedagogía, con lo que esta tiene de ciencia y de arte, y hago referencias al hecho de que los manuales escolares utilizados por los enseñantes en su práctica escolar contienen arte a través de sus ilustraciones.

## **La presencia del darwinismo en los manuales escolares de ciencias naturales publicados en España en la última década del siglo XIX**

### ***Una breve pincelada del contexto político y educativo en la recepción del darwinismo en España***

Cuando en 1859 Darwin publicó *On the origin of species*,<sup>2</sup> cambió la manera de interpretar el mundo, lo cual influyó de manera significa-

<sup>2</sup> Charles DARWIN, *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, Londres, John Murray, 1859.



tiva en el desarrollo del pensamiento humano. Sin embargo, la introducción y difusión del darwinismo siguieron distintas trayectorias en cada país, y las controversias que surgieron en cada lugar fueron muy diferentes en su intensidad y duración.

En España, la teoría de la evolución de Darwin empezó a debatirse antes de la Revolución de 1868, y desencadenó una gran polémica en todos los estamentos políticos y sociales, fundamentalmente educativos y religiosos. Como consecuencia de esta situación, el pensamiento español se debatió entre distintas posiciones, aunque, en realidad, la polémica ideológica se centró en el conflicto entre la religión y la ciencia, y en especial en la cuestión de la libertad de ciencia. La introducción de los conceptos darwinistas en las aulas españolas fue también bastante temprana y controvertida, y en ocasiones provocó la expulsión de sus cátedras de los profesores que defendieron estas ideas.

Con la Restauración monárquica de 1875, etapa a la que pertenece el periodo que aquí estudiamos, se instauró el ejercicio alterno del poder de los partidos conservadores y liberales, rodeados por dos oposiciones, la carlista y la republicana. La primera parte de esta alternancia política tuvo un carácter prioritariamente conservador, dirigido por Cánovas del Castillo. En 1881 subió al poder Sagasta y, aunque en 1884 volvió a gobernar Cánovas, los liberales accedieron de nuevo al poder en noviembre de ese mismo año y se mantuvieron en él hasta 1898 con dos paréntesis de carácter conservador. No obstante, durante el periodo de 1885 a 1902 los partidos establecieron una tregua, durante la cual el personaje dominante fue el liberal Sagasta, siempre bajo la regencia de la reina María Cristina. En definitiva, la última década del siglo XIX disfrutó en su mayor parte de una política liberal, a excepción de algunas etapas de corte conservador. En 1898, los sucesos conocidos como el «desastre» provocaron la oposición de los intelectuales y de las regiones españolas catalana y vasca, en la primera de las cuales se plantearon los problemas más graves, al tiempo que emergía una profunda crisis en el sistema canovista.

En el ámbito educativo también surgieron importantes cambios desde los comienzos de la Restauración borbónica. El 26 de febrero de 1875 se publicaron los famosos decretos por los que Manuel de

Orovio, entonces ministro de Educación del Gobierno de Cánovas del Castillo, ordenaba a los rectores que impusiesen la enseñanza de acuerdo con el dogma católico y con el ideario político del régimen. También se reinstauró la lista de libros de texto autorizados y censurados, que había estado vigente en 1857 con la Ley Moyano y que en esta ocasión permaneció hasta 1923.

A pesar de todo, la Restauración entró en España de la mano del positivismo y del darwinismo. En ese momento se respiraba en nuestro país un enorme deseo de acceder a la modernidad, y algunos profesores empezaron a introducir las nuevas teorías en sus aulas. Esta circunstancia provocó en 1876 la segunda cuestión universitaria, por la que varios profesores fueron expulsados de la universidad. Entre estos profesores se encontraban los darwinistas Augusto González Linares y Nicolás Salmerón, los cuales, bajo la dirección de Francisco Giner de los Ríos, fundaron la Institución Libre de Enseñanza, de la que Darwin fue miembro honorario y en cuyas aulas se enseñó el darwinismo. En 1877 se publicaba en español el *Origen de las especies*. Al mismo tiempo, no faltaron los autores que incluyeron la nueva teoría en sus manuales escolares. En realidad hubo en nuestro país una gran heterogeneidad de autores de libros de texto de ciencias naturales; los hubo de carácter darwinista, así como creacionistas y antidarwinistas, e incluso también se difundieron los que conciliaron el dogma bíblico con las teorías científicas.

### ***Algunos de los primeros libros de texto de ciencias naturales que introdujeron el darwinismo en las aulas***

El primer libro de texto de ciencias naturales que incluyó los conceptos darwinistas en sus contenidos, aunque sin citar a Darwin, fue *Nociones de historia natural*, publicado en 1867 por Rafael García Álvarez, catedrático del Instituto de Granada. En sus páginas podemos leer que «el reino animal considerado en su conjunto viene a representar un plan de gradación, en el que elevándose la animalidad desde un mínimo en que toca a la vegetabilidad, llega a un máximo de desenvolvimiento coronado por la *humanidad*, síntesis de aquella y a cuya serie ascendente se ha dado el nombre de *serie o es-*

*cala animal*». <sup>3</sup> Más tarde, en 1873, Augusto González Linares citaría a Darwin en su *Ensayo de una introducción al estudio de la historia natural*. <sup>4</sup> Un año después, Rafael García Álvarez se declaró explícitamente darwinista en su *Tratado elemental de fisiología general y humana*, donde entre otras cosas decía que «suponen [algunos estudiosos] que toda la inmensa variedad de organismos complejos que han venido sucediéndose en la serie de las edades hasta la época actual son el efecto de metamorfosis lentas y graduadas en el tiempo. Esta teoría[,] sustentada ya por filósofos de la antigüedad y por naturalistas modernos, se conoce con el nombre de teoría del *transformismo* o de la *descendencia genealógica*, y es objeto actualmente de numerosos trabajos y luminosas discusiones en el campo de la ciencia». <sup>5</sup> Y en 1877 Peregrín Casanova Ciurana publicó *Estudios biológicos*. <sup>6</sup> El primer volumen de este libro, dedicado a la Biología General, era darwinista en su totalidad. En sus páginas se pueden leer afirmaciones como «la doctrina evolutiva es la contraria a la de la fijeza, es la teoría del cambio y transformación [...]. Ella encierra una filosofía completa de todo el Universo [...]. No hace entrar en la explicación de todos los hechos ningún agente sobrenatural, porque sería salirse fuera de los límites de la Ciencia» <sup>7</sup> o como «muchos conocen a Darwin de nombre, bien pocos conocen sus ideas, muchos menos las comprenden, y sin embargo [...] se ha granjeado el odio de las personas poco cultas para las cuales el nombre de Darwin es el nombre del diablo». <sup>8</sup> En el libro figura también una carta de siete líneas de extensión, que envió Haeckel desde la ciudad de Jena a D. Peregrín Casanova el 3 de mayo de 1877 con motivo de la publicación de

<sup>3</sup> Rafael GARCÍA-ÁLVAREZ, *Nociones de historia natural*, Granada, Imprenta de D. Francisco Ventura y Sabatel, impresor de SS. MM., 1867, nueva edición, pág. 209.

<sup>4</sup> Augusto GONZÁLEZ DE LINARES, *Ensayo de una introducción al estudio de la historia natural*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1873.

<sup>5</sup> Rafael GARCÍA-ÁLVAREZ, *Tratado elemental de fisiología general y humana*, Granada, Imprenta de D. Francisco Ventura, 1874, pág. 48.

<sup>6</sup> Peregrín CASANOVA, *Estudios biológicos. I. La Biología general*, Valencia, Ferrer de Orga, 1877.

<sup>7</sup> *Ibidem*, págs. 403-404.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 405.

la obra.<sup>9</sup> A estos autores darwinistas siguieron otros muchos, y fue en la última década del siglo XIX cuando proliferaron con más fuerza sus manuales escolares, los cuales se introducirían en las aulas españolas para su enseñanza.

### ***Manuales darwinistas de ciencias naturales que citaron a Darwin explícitamente en la última década del siglo XIX***

En 1890, Ignacio Bolívar, Salvador Calderón y Francisco Quiroga publicaron sus *Elementos de historia natural*,<sup>10</sup> donde explicaban, incluso con ejemplos, la selección natural, la lucha por la existencia y todos los demás conceptos defendidos por Darwin en su teoría, como la variabilidad y la herencia. Los tres autores citaban explícitamente al naturalista inglés, afirmando que «cualquiera que sea el valor que tenga en realidad la teoría de la descendencia, del transformismo o de la evolución, que tan imperfectamente hemos expuesto, y cuyo fundador ha sido el naturalista inglés Darwin, es innegable que ha servido para dar un impulso grande a las ciencias biológicas».<sup>11</sup> Este libro marcó un nuevo rumbo en los estudios de Historia Natural en España.

En 1894, el catedrático de Historia Natural del Instituto Cardinal Cisneros de Madrid, Manuel María José de Galdo López de Neira, publicó la primera parte de la novísima edición de sus *Elementos de historia natural*,<sup>12</sup> donde citaba por primera vez a «¡Carlos Rober-

<sup>9</sup> La carta de Haeckel dice así: «Mi muy caro colega: Tengo una satisfacción suma en complacer a V. cumpliendo su amable deseo de que mi nombre figure al frente de sus *Principios de biología*; esperando que su obra contribuirá en alto grado al crecimiento de la *doctrina de la evolución natural* en España, con el mismo celo que he desplegado yo en mis escritos, para estenderla en Alemania. Deseándole a su obra un feliz éxito y agradeciendo infinito su apreciable confianza, queda de V. con la más alta consideración, su afectísimo. Ernesto Haeckel» (la grafía procede del original).

<sup>10</sup> I. BOLÍVAR, S. CALDERÓN y F. QUIROGA, *Elementos de historia natural*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1890 (la cubierta está fechada en 1891).

<sup>11</sup> *Ibidem*, págs. 215-216.

<sup>12</sup> Juan de GALDO, *Elementos de historia natural. Curso primero: geología, mineralogía, petrografía, geotectónica, geología dinámica y geología histórica*,

to Darwin!»,<sup>13</sup> diciendo que era «una de las figuras más notables del mundo». Un año más tarde salía a la luz la segunda parte de esta edición, donde la doctrina darwinista se extendía por todas sus páginas.<sup>14</sup>

También defendió a ultranza la teoría de Darwin el fundador de la Oceanografía en España y catedrático de Ciencias Naturales de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona, Odón de Buen y del Cos. En el primer volumen de su *Historia natural*, prologado en Barcelona en 1896, Odón citaba a Darwin en todas sus páginas. En uno de sus párrafos sostiene que «los tiempos modernos empiezan en 1859, cuando Carlos Darwin publicó su memorable libro titulado *Origen de las especies*, que produjo una profunda revolución en la Biología. Es verdad que antes de Darwin algunos naturalistas se habían rebelado contra la inmutabilidad de la especie; pero esta idea sufrió el definitivo golpe cuando la propaganda darwinista aclimató la tendencia opuesta en las Universidades europeas y americanas. El predominio de la escuela transformista evolutiva, que prescribe la accidentalidad de las formas orgánicas y su modificación lenta por la adaptación al medio y la selección natural; que se funda en la unidad del plan biológico, es el carácter más saliente de la Zoología contemporánea». <sup>15</sup> En el segundo volumen de su obra, Buen afirma que «nada en el Cosmos permanece inerte, todo se modifica y cambia, desde el mineral más refractario a la acción de los agentes que le rodean, hasta el organismo de los animales superiores, que tiene transitoria existencia. Es continua la transformación en la Naturaleza; unas formas se destruyen y otras formas se engendran; [...] la variedad aumenta sin cesar [...]. No podrá haber compuestos permanentes; la molécula existirá en una forma mientras una circunstancia exterior no la obligue a descomponerse, le imponga el cambio; podrán los compuestos

---

Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1894, novísima edición (1.ª ed. en 1848).

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 35. Los signos de admiración figuran en el original.

<sup>14</sup> Juan de GALDO, *Elementos de historia natural. Curso segundo: biología, botánica y zoología*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1895, novísima edición.

<sup>15</sup> Odón de BUEN, *Historia natural*, vol. I, Barcelona, Manuel de Soler [1896], 2.ª ed., págs. 46-47.

más estables resistir medios muy variados, pero no hay cuerpo indestructible». <sup>16</sup> En su opinión, «el concepto que debemos formar de la vida es un *concepto evolutivo*». <sup>17</sup>

En 1897 José Gogorza y González, catedrático del Instituto de Salamanca, afirmaba en sus *Elementos de historia natural* <sup>18</sup> que en ese momento las ideas de Darwin eran admitidas por la mayor parte de los sabios. En esta obra el autor distingue y explica la adaptación, la herencia y la variabilidad de las formas orgánicas, bajo el título «Principios generales del desarrollo de los seres vivos». En el apartado dedicado al «Origen de las especies orgánicas» el manual escolar contiene tres subapartados titulados «Ideas emitidas en diversas épocas acerca del origen de las especies orgánicas», «Teoría unitaria» y «Teoría darwinista o de la selección natural».

### ***Manuales escolares darwinistas en los que Darwin no es citado***

Había pasado un año desde el comienzo de la década de 1890 cuando el profesor Odón de Buen publicó un magnífico *Diccionario de historia natural* ilustrado en color. <sup>19</sup> Ese mismo año, Rafael García Álvarez introdujo el darwinismo explícitamente en la primera edición de sus *Elementos de historia natural*, donde afirmaba que «[La evolución] Es la ley o principio en virtud del que, en la Naturaleza, todo tiende a pasar de lo indefinido a lo definido, de lo simple a lo compuesto, de lo homogéneo a lo heterogéneo y de lo incomplejo a lo complejo. [...], todo parece obedecer a esta ley, que aplicada en nuestro globo a darnos cuenta de las numerosas transformaciones [...] y de las variadísimas formas bajo las que la vida se ha manifestado desde la incalculable época de su aparición hasta el momento presente, es lo que se conoce con el nombre de *teoría de la evolución* [...]». La vida

<sup>16</sup> Odón de BUEN, *Historia natural*, vol. II, Barcelona, Manuel de Soler [1896], 2.<sup>a</sup> ed., págs. 5-6.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pág. 7.

<sup>18</sup> José GOGORZA, *Elementos de historia natural*, Salamanca, Estereotipia Tipología de Francisco Núñez Izquierdo, 1897.

<sup>19</sup> Odón de BUEN, *Diccionario de historia natural*, Barcelona, Imprenta de Salvador Manero Bayarri, 1891.

no está sometida o no es el efecto de ningún agente o principio vital como antes se creía».<sup>20</sup>

En 1894 Manuel María José de Galdo publicaba *Taxonomía y cuadros sinópticos de historia natural*<sup>21</sup> y, ya a finales de siglo, Salvador Calderón Arana sacaba a la luz la primera edición de *Nociones de historia natural*, donde comentaba que «Comparado el hombre con los demás animales se nota desde luego que en su organismo no existe nada de esencialmente distinto y peculiar que autorice a separarle de los restantes seres del reino zoológico y constituir con él uno independiente u hominal, como algunos naturalistas han pretendido; pero[,] sin ofrecer caracteres esenciales o de cualidad, nuestra especie presenta algunos que le [sic] colocan a gran distancia de los demás seres».<sup>22</sup>

### ***Manuales escolares creacionistas***

Muchos fueron los manuales escolares que introdujeron el creacionismo en sus páginas. Entre ellos quiero nombrar al profesor del Instituto de Huesca, D. Serafín Casas Abad, que en 1897 sostenía en sus *Elementos de historia natural* que «eso de admitir una energía creadora pródiga y suficiente para la conservación y reproducción de todos los seres, sin admitir la existencia de Dios, es un ridículo absurdo».<sup>23</sup> También quiero resaltar a Manuel Díaz de Arcaya, catedrático de los Institutos de Ávila y Zaragoza, quien en 1898 defendía las ideas conservadoras en sus *Elementos de historia natural*.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Rafael GARCÍA-ÁLVAREZ, *Elementos de historia natural*, Granada, Imprenta de D. Francisco Ventura, 1891, pág. 228.

<sup>21</sup> Juan de GALDO, *Taxonomía y cuadros sinópticos de historia natural*, Madrid, Librería de la Vda. de Hernando, 1894, pág. 144.

<sup>22</sup> Salvador CALDERÓN, *Nociones de historia natural*, Madrid, Establecimiento Lipotipográfico de J. Palacios, 1899, págs. 506-507.

<sup>23</sup> Serafín CASAS, *Elementos de historia natural*, Madrid, Librería de Hernando y Compañía, 1897, pág. 13.

<sup>24</sup> Manuel DÍAZ DE ARCAJA, *Elementos de historia natural*, Zaragoza, Imprenta de Ramón Miedes, 1898, 6.<sup>a</sup> ed., pág. 279 (1.<sup>a</sup> ed., 1887; 2.<sup>a</sup> ed., 1895; 7.<sup>a</sup> ed., 1899).

### ***Manuales escolares que conciliaron la religión con la ciencia***

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se había recrudecido en España el conflicto entre la fe y la ciencia, lo que provocó no solo la proliferación de los autores que conciliaban estos dos ámbitos, sino el afianzamiento de los antidarwinistas. En la última década del siglo tampoco faltaron libros de texto creacionistas, e incluso darwinistas, que conciliaron el dogma bíblico con las teorías científicas y a menudo dedicaron a este tema un capítulo específico en sus páginas. Dentro de esta línea destacaron, con varias obras, Emilio Ribera Gómez<sup>25</sup> y Manuel Mir y Navarro, quien insistía en la primera edición de su *Programa-sumario de elementos de historia natural* en que «el adelanto progresista va poniendo a las ciencias naturales acordes con la revelación».<sup>26</sup>

### ***Manuales escolares antidarwinistas***

Otros autores se declararon antidarwinistas en sus manuales escolares, y algunos de ellos citaron a Darwin al expresar sus ideas. En este sentido, Felipe Picatoste afirmaba en sus *Elementos de historia natural*, publicado por primera vez en 1889, que «La ciencia no ha podido explicar ni el principio ni la sucesión de las especies orgánicas, por más que se hayan presentado muchas hipótesis, y entre ellas las dos más importantes, llamadas de la generación espontánea [*sic*] y de la transformación de las especies» y que «entre las muchas excen-tricidades científicas que han pretendido explicar la generación de las actuales especies puede citarse a [...]. Por último, Darwin admite que todo organismo es susceptible de perfección y de transformación transmisible a los descendientes de la especie, cuya transfor-

<sup>25</sup> Emilio RIBERA, *Nociones de historia natural*, París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1893; *Ensayo de un curso de cuadros de historia natural*, Valencia, Manuel Alufre, 1894; *Elementos de historia natural*, Valencia, Manuel Alufre, 1897, 5.<sup>a</sup> ed., y *Programa de las lecciones de un curso de historia natural con principios de fisiología e higiene*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1899.

<sup>26</sup> Manuel MIR, *Programa-sumario de elementos de historia natural*, Barcelona, Imprenta de Subirana Hermanos, 1896, pág. 15.



mación origina la perfección de la especie o su desaparición. Por lo demás admite que la célula fue el primer organismo y el origen de todos los demás».<sup>27</sup>

Hubo incluso algunos profesores que negaron la validez científica de la geología y de la geogenia, como Luis Pérez Mínguez, catedrático del Instituto de Valladolid, que llegó a decir que «la Geología y la Geogenia son sin disputa las dos Ciencias Naturales que han suministrado más armas a los que han andado rebuscándolas contra nuestra Religión. [...] y como tanto la Geología como la Geogenia distan mucho, aun hoy mismo[,] de ser verdaderas ciencias, fundadas en principios inconclusos [...], los fundamentos de la Geología distan mucho de ser verdades absolutas e incontrovertibles, y por lo tanto ni pueden servir para apoyar ni destruir una institución que tiene sus fundamentos en los cielos».<sup>28</sup>

En 1897 Pérez Mínguez publicaba la octava edición de *Nociones de fisiología e higiene*<sup>29</sup> y Demetrio Fidel Rubio y Alberto, catedrático del Instituto de San Isidro, calificaba la teoría del origen de las especies de Darwin de «tan seductora como incierta, que se apoya en hipótesis más o menos gratuitas, sin que pueda citarse un solo hecho de observación ni experiencia que lo confirme».<sup>30</sup> También Fidel Faulín Ugarte opinaba en 1898 que «Ninguna especie, por más variedad y mudanzas que haya presentado, se transformó en un nuevo tipo, ni por variaciones lentas y sucesivas, ni por cambios bruscos».<sup>31</sup>

Como hemos podido observar en las líneas que preceden, el darwinismo, a pesar de las controversias, estuvo presente en los manua-

<sup>27</sup> Felipe PICATOSTE, *Elementos de historia natural*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1889, págs. 198-199.

<sup>28</sup> Luis PÉREZ, *Nociones de historia natural e ideas generales de geología*, Valladolid, Imp. y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1893, 9.ª ed. corregida, pág. 265.

<sup>29</sup> Luis PÉREZ, *Nociones de fisiología e higiene*. Valladolid, Imp. y Lib. de Andrés Martín, 8.ª ed. corregida, 1897.

<sup>30</sup> Demetrio Fidel RUBIO, *Compendio o nociones elementales de higiene* (1896), Madrid, Librería de Hernando y Cía., 1897, 2.ª ed., pág. 107.

<sup>31</sup> Fidel FAULÍN, *Historia natural (elementos) con nociones de anatomía y fisiología humanas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1898, pág. 411.

les escolares de ciencias naturales publicados en la última década del siglo XIX.

## **Breve aproximación al arte en la enseñanza de la teoría de la evolución de Darwin y en los manuales escolares de ciencias naturales**

### ***Ciencia y arte en el siglo de Darwin***

La ciencia, del latín *scientia*, se define en el diccionario de la Real Academia Española como el conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales.

El arte, del latín *ars – artis*, es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, mediante la cual se expresan ideas y emociones a través de diversos recursos como, entre otros, los plásticos y los lingüísticos.

El desarrollo histórico y el progreso del saber científico han propiciado que las relaciones entre las ciencias y sus ámbitos de estudio se modifiquen continuamente, hasta el punto de que podemos pensar que con el tiempo es posible que todas las teorías científicas tengan fecha de caducidad.

El arte, como componente de la cultura, transmite las ideas y valores de cada momento histórico. Se suele considerar que, con la aparición del *Homo sapiens*, el arte tuvo en principio una función ritual, mágica o religiosa, pero esa función ha ido cambiando con la evolución del ser humano hasta llegar a tener un objetivo estético que afecta a todos los ámbitos de la sociedad.

Debido al importante crecimiento de la ciencia en el siglo XIX, surgieron numerosas disciplinas científicas nuevas. En líneas generales, este periodo histórico se caracterizó por las grandes transformaciones, tanto políticas y sociales como científicas y artísticas. Había nacido una época con grandes ideas que buscaba la modernidad, aunque en algunos aspectos se mantenía en el clasicismo como símbolo de poder, orden y tradición. Europa pasó de la vida rural a la urbanización de las ciudades. Con el nacimiento de la industrialización,

que propició la colaboración entre las ciencias matemáticas, físicas y naturales con la industria, aparecieron en el continente las fábricas y la forma mecanizada de producción. En realidad, los descubrimientos en todos los campos industriales que surgieron en esta época estuvieron estrechamente unidos al experimentalismo científico y a la función de las universidades. Aparecieron ciencias nuevas como la psicología, que adquiere relevancia a partir de Sigmund Freud, y la sociología, que se consolida en Francia con el positivismo de Auguste Comte. Dentro de las ciencias sociales debemos mencionar las aportaciones de Marx y Engels, que explicaron por primera vez la historia y la sociedad desde una perspectiva económica. En biología destacó Charles Darwin, quien con la publicación del *Origen de las especies*, donde exponía su teoría sobre el origen y evolución de las especies por selección natural, revolucionó la cosmovisión tradicional existente en el mundo en ese momento.

El arte también sufrió un importante avance a partir del siglo XIX. Ya en 1840, el progreso de la ciencia había influido de alguna manera en la aparición del realismo francés y algunos autores se dedicaron al paisaje con el fin de relacionarse con la naturaleza. También por esa época, artistas como Fuseli, Hamilton, Turner, Constable y otros, además de los prerrafaelistas, plasmaron cierto simbolismo en sus obras. En 1851 se celebró en Londres la Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, conocida en nuestro país como Exposición Universal, donde, además de la industria, tuvieron un papel muy significativo la ciencia y el arte. En España destacó el modernismo en la década de 1880. En 1881 nació en Málaga Pablo Ruiz Picasso, considerado uno de los mayores artistas del siglo XX y, junto con Juan Gris, creador del movimiento cubista. En palabras de la profesora Teresa-M. Sala,<sup>32</sup> ese mismo año Massó i Torrents fundaba la revista *L'Avenç*, en la que estuvieron involucrados varios de los más reconocidos artistas y escritores de la época. En este momento, en el que el naturalismo era la estética dominante, el artista Ramón Casas pintó el famoso póster para la casa Anís del Mono, el cual mostraba una mujer joven paseando con un mono que llevaba bajo el brazo una bo-

<sup>32</sup> Teresa-M. SALA (ed.), *Barcelona 1900*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

tella de anís de la marca. En 1889 el impresionismo irrumpió en la Exposición Universal de París, y en 1893 una crisis social y espiritual provocó que algunos artistas e intelectuales se refugiaban en un arte que iba más allá del naturalismo positivista y que se dirigía hacia un simbolismo europeo, debido a la también crisis del positivismo. Al mismo tiempo se extendía en Gran Bretaña el movimiento Arts and Crafts contra la homogeneización de la industria, que había surgido en ese país en 1882, año del fallecimiento de Charles Darwin, y que duraría hasta 1912.

### ***Darwin científico y artista***

Como científico, Darwin investigó el pasado a través de los fósiles, estudió los libros de grandes científicos, observó las transformaciones del mundo que lo rodeaba y estableció continuamente hipótesis acerca de lo que veía y aprendía. De esta manera, fue capaz de darse cuenta de las diferencias que se habían producido en las especies en función del medio que las había rodeado y así de establecer su teoría del origen y evolución de las especies por selección natural, que más tarde ha sido corroborada por la genética y la biología moderna. Las conclusiones a las que llegó Darwin en su estudio las aplicó también al *Homo sapiens* para explicar de dónde viene nuestra especie y hacia dónde nos dirigimos.

Pero, desde su posición de científico, Charles Darwin también era un artista. En primer lugar hay que relacionarlo con la belleza natural. Darwin observó y describió hechos de la naturaleza en los que la belleza es primordial, como, por ejemplo, el cortejo de las aves macho para atraer a las hembras o la evolución de las orquídeas. Sus *notebooks* contenían sus propios dibujos, entre los que destaca el primer diagrama del árbol de la evolución, que aparece en su *First notebook on transmutation of species*, escrito por él en 1837.

Darwin también se ocupó personalmente de cómo se ilustraban sus libros. En el *Origen de las especies* se incluyó, como única imagen, su segundo diagrama del árbol de la evolución.

Según Phillip Prodger, Charles Darwin, que ya se había mezclado con los artistas en el viaje del *Beagle*, fue el primero en introducir el arte fotográfico en un libro de ciencia; concretamente en *La expe-*

*sión de las emociones en el hombre y en los animales.*<sup>33</sup> Prodger sostiene que Darwin recorrió galerías, librerías y estudios fotográficos de Londres en busca de imágenes para ilustrar su libro y que al final se decidió por uno de los gigantes de la historia de la fotografía, el fotógrafo de arte excéntrico Oscar Rejlander. Más tarde mantuvo correspondencia con los famosos fotógrafos Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, y G. B. Duchenne de Boulogne. Este autor afirma también que Darwin visitó museos, leyó libros de historia del arte y tuvo relación con artistas de su época, entre los que destacan los pintores de animales Joseph Lobo y Rivière y el escultor prerrafaelista Thomas Woolner.<sup>34</sup>

### ***La presencia del arte en la enseñanza de la teoría de la evolución de Darwin a través de los manuales escolares de ciencias naturales***

Decimos que la pedagogía es ciencia cuando la observamos desde la metodología y la investigación, pero también consideramos que es arte cuando la persona que enseña lo hace con su personalidad, utilizando estrategias para mantener activos a los estudiantes e interesados en el objeto de estudio, al tiempo que trata al alumnado de forma personalizada. A la luz de la ciencia, los pedagogos deben experimentar y probar hipótesis; pero, a la hora de transmitir los saberes, han de ser artistas. Esta combinación de arte y ciencia en la enseñanza-aprendizaje nos lleva a la necesidad de unas normas educativas que tengan en cuenta el contexto social y cultural del medio en donde se enseña.

En el caso de la enseñanza del darwinismo, podríamos decir que la pedagogía es ciencia desde el momento en que se transmite el conocimiento adquirido a la luz de la observación y de la experimentación. Pero también podríamos afirmar que es arte, ya que precisa de la actividad del ser humano para su implementación. Un arte que será

<sup>33</sup> Charles DARWIN, *The expression of the emotions in man and animals*, Londres, John Murray, 1872.

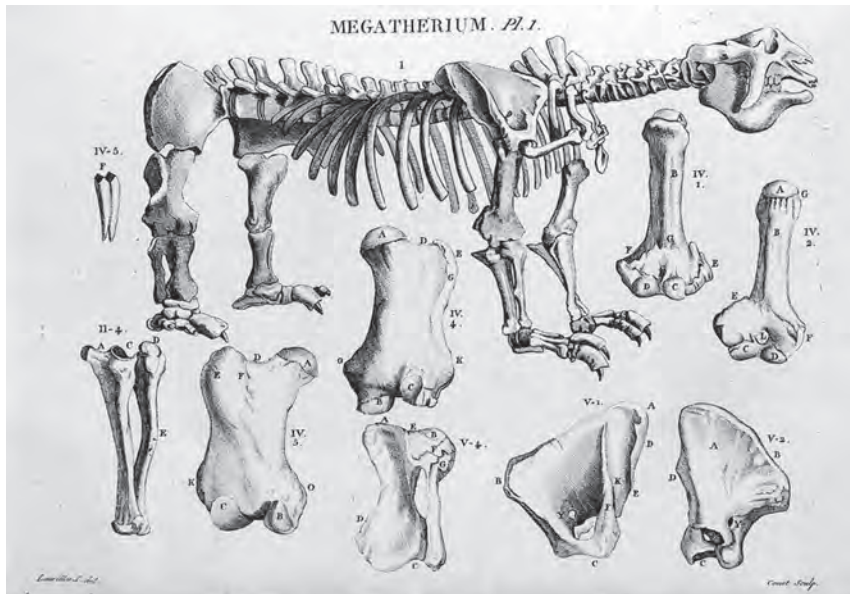
<sup>34</sup> Phillip PRODGER, *Darwin's camera: art and photography in the theory of evolution*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

más o menos desarrollado dependiendo de la actitud de los enseñantes, de su conocimiento sobre el darwinismo y de la claridad de los contenidos de los libros de texto utilizados en el aula para estudiar la teoría de la evolución. No todos los manuales escolares analizados en este trabajo explican de igual modo los conceptos darwinistas. La exposición que hacen algunos libros sobre esta ciencia es muy breve o casi nula, como es el caso del primer volumen de la novísima edición de los *Elementos de historia natural* (1894) de José de Galdo donde solamente se hace referencia a Darwin en un párrafo. En este caso, los profesores necesitarían tener amplios conocimientos sobre la teoría en cuestión para poder transmitirlos en el aula y aplicar su arte de enseñar para que los estudiantes comprendiesen el tema. Otros manuales explican la teoría de la evolución de Darwin en todas sus páginas con enorme precisión, como ocurre con la *Historia natural* de Odón de Buen y del Cos. En esta ocasión, los enseñantes se podrían limitar a seguir las explicaciones de los contenidos del libro para dar la clase, con el convencimiento de que los conocimientos que transmiten son suficientes. Aquí el arte de enseñar del docente es compartido con el autor del libro.

Los manuales escolares nos informan de cómo y cuándo se enseñó la teoría de la evolución de Darwin; pero, al mismo tiempo que sus textos difunden y contextualizan este conocimiento, contienen arte a través de sus ilustraciones. Prácticamente todos los manuales escolares de ciencias naturales analizados han sido iluminados con imágenes similares y casi todas en blanco y negro. Una de las imágenes que más se repite en estos libros es la reproducción del esqueleto del *Megatherium* dibujado y descrito por el zoólogo y naturalista francés Georges Cuvier en 1836.<sup>35</sup> Los huesos fósiles del megaterio habían sido desenterrados en 1787 por el fraile dominico Manuel de Torres en una barranca del río Luján (Argentina) y al año siguiente fueron trasladados al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Nos cuenta Juan Pimentel en su obra *El rinoceronte y el megaterio*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> *Megatherium* descrito por Cuvier en *Recherches sur les ossements fossils de quadrupèdes*, París, Deterville, 1836, atlas, t. XII, lámina 217 (1.ª ed., 1812).

<sup>36</sup> Juan PIMENTEL, *El rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada, 2010.



*Megatherium* descrito por Cuvier, 1836.

que el megaterio fue montado y dibujado con enormes dificultades y con un gran desconocimiento sobre a qué animal pertenecía el conjunto de los huesos encontrados. También nos dice que en este difícil proceso participaron numerosas personas, entre los que destacaron Juan Bautista Bru y Manuel Navarro, pero que fue el gran Cuvier el que reconstruyó al animal gigante basándose en los dibujos existentes y sin haber visto personalmente los huesos con anterioridad; le dio el nombre de *Megatherium americanum* y afirmó que se trataba de un enorme perezoso extinto, el cual fue estudiado por Charles Darwin posteriormente.<sup>37</sup>

Cuvier demostró una gran imaginación al reconstruir, dibujar y describir al megaterio sin haber visto su esqueleto, uniendo el doble trabajo de ciencia y arte con su inventiva. Coincido con Pimentel cuando dice en su citado libro que la imaginación es una herramienta del conocimiento científico y que esta cualidad para representar las cosas reales en imágenes es una de las facultades principales en la

<sup>37</sup> Margarita HERNÁNDEZ, *Charles Darwin y Lucía Sapiens. Lecciones del origen y evolución de las especies*, Madrid, UNED, 2012, págs. 37-38.

elaboración de las evidencias que constituyen la base de la ciencia y de la historia. También me identifico con este autor cuando afirma que «el poder de las imágenes en nuestro mundo es incontestable».

## **Conclusiones**

Como hemos podido observar en las líneas precedentes, el darwinismo estuvo presente en los manuales escolares de ciencias naturales publicados en la última década del siglo XIX, a pesar de que a partir de la segunda mitad del siglo se había recrudecido el conflicto entre la fe y la ciencia, lo que había provocado el aumento de los autores que conciliaban estos dos ámbitos y la consolidación de los antidarwinistas. Todas estas posturas educativas estuvieron muy influidas por la política e ideología del momento, como lo estuvo también el arte, que siempre ha ido inevitablemente unido a la ciencia.

La armonía que surge entre los textos de los manuales escolares de ciencias naturales analizados y sus ilustraciones tiene como objetivo mostrarnos de qué manera se ha enseñado en cada momento la ciencia que integra, en este caso, la teoría de la evolución de Darwin, un genio que durante toda su vida aunó ciencia, arte y naturaleza.



# **PLANTEAMIENTOS ANTIMATERIALISTAS EN LA INGLATERRA DE FINALES DEL SIGLO XIX Y SU VIGENCIA EN LA ACTUALIDAD**

*Sergio González-Crespo*

*Teresa-M. Sala*

## **Viajeros del espacio-tiempo**

El 24 de octubre de 2013 un equipo de investigadores de la Universidad de Texas en Austin publicó en la revista *Nature* el descubrimiento de z8\_GND\_5296, la galaxia más lejana identificada hasta el momento.<sup>1</sup> Mediante el análisis de la radiación emitida, los autores de este trabajo han calculado que dicha galaxia se formó tan solo 700 millones de años después del Big Bang. Dado que este tuvo lugar hace 13.800 millones de años, podemos deducir que la distancia que separa a z8\_GND\_5296 de la Tierra es de 13.100 millones de años-luz. Sobre la base de estas mediciones podría pensarse que para llegar a la galaxia en cuestión deberíamos viajar a la velocidad de la luz durante 13.100 millones de años o, lo que es lo mismo, que la imagen que captaron los científicos a través del telescopio ha tardado todo este ingente lapso de tiempo en viajar por el espacio hasta llegar a la Tierra. Si como destino eligiésemos una estrella mucho más cercana, como por ejemplo nuestro Sol, tan solo tardaríamos 8 minutos y 19 segundos en llegar (eso sí, viajando a la velocidad de la luz), que es el tiempo que tarda en llegar a nosotros la radiación solar.

<sup>1</sup> Steven L. FINKELSTEIN *et al.*, «A galaxy rapidly forming stars 700 million years after the Big Bang at redshift 7.51», *Nature*, núm. 502, 2013, págs. 524-527. Dada la elevada especialización de este artículo se recomienda consultar también la reseña correspondiente en la sección *News & Views* de la misma revista: Dominik A. RIECHERS, «New distance record for galaxies», *Nature*, núm. 502, 2013, págs. 459-460.

Si nos paramos a pensar, la observación de z8\_GND\_5296 nos propone un viaje en el espacio y en el tiempo. Por una parte, dado que el universo se halla en expansión acelerada, es decir, que se va expandiendo a una velocidad cada vez mayor, la galaxia z8\_GND\_5296 se habrá ido desplazando durante todos esos millones de años, por lo que hoy en día se localizará en un lugar distinto del espacio. En otras palabras, lo que vemos ya no está ahí sino en otro sitio. Por otra parte, dado que la imagen de la galaxia ha tardado tantísimo tiempo en llegar hasta nosotros, lo que vemos en realidad es el aspecto que tenía hace 13.100 millones de años. En ese momento era una joven galaxia en formación, pero hoy en día es muchísimo más vieja y, seguramente, tendrá un aspecto diferente. En el caso de nuestro Sol, el viaje espacio-tiempo es mucho más corto: cuando miramos al astro rey en realidad estamos viendo no cómo es en el momento presente sino cómo era hace 8 minutos 19 segundos.

Pero esto no es todo. Si consideramos la evolución del cosmos a lo largo del tiempo, el periodo de 700 millones de años después del Big Bang debe considerarse una etapa de transición entre la denominada «edad cósmica oscura», en la que la mayoría del hidrógeno intergaláctico era neutro, y el «cosmos moderno», en el que dicho hidrógeno se halla ionizado. En esa época todavía estaba teniendo lugar la formación de las primeras galaxias, por lo que la estructura y las propiedades del cosmos no eran como las actuales. Por lo tanto, no parece fácil identificar las características de la galaxia z8\_GND\_5296 en la actualidad, es decir, cómo es, dónde está y qué propiedades físicas presenta hoy en día. Este ejemplo tan actual permite ilustrar cómo la ciencia puede presentar ciertos límites a la hora de proporcionar un conocimiento exhaustivo de la realidad. Seguidamente veremos cómo este planteamiento se ha dado en distintos momentos de la historia.

### **Antipositivismo finisecular**

Durante las últimas décadas del siglo XIX surgió en Europa un importante movimiento filosófico contrario al positivismo vigente. El propio desarrollo de las ciencias parecía cuestionar la existencia de verdades científicas intocables y ponía de manifiesto la dificultad exis-

tente para formular generalizaciones. Los resultados científicos no se niegan, pero sí se pone límite a su valor y se reconoce la existencia de cuestiones profundas que la ciencia no puede resolver. Si la deducción y la experimentación eran las vías principales que generaban conocimiento, ahora se consideran también la intuición, el sentimiento, la conciencia religiosa, etc. De alguna manera podría establecerse un paralelismo entre este fenómeno y la crítica que el romanticismo efectuó sobre el movimiento ilustrado a principios del siglo XIX.

En este ensayo nos proponemos revisar cómo esta postura crítica hacia los potenciales de la ciencia como herramienta para entender el mundo trascendió el marco propiamente dicho de la filosofía y se extendió a ámbitos tan alejados como el de las propias ciencias naturales y la literatura en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Además, mostraremos cómo contra todo pronóstico dicha postura se halla vigente en la actualidad.

### **Wallace, un naturalista espiritista**

Entre los naturalistas destaca la figura de Alfred Russel Wallace (1823-1913), quien, conjuntamente con Charles Darwin, formuló la teoría de la evolución por selección natural. Durante los años 1854 a 1862 Wallace trabajó como naturalista en el archipiélago malayo y ya en febrero de 1855 publicó un primer artículo acerca de la evolución de las especies.<sup>2</sup> En él presentó la idea de que las nuevas especies se originan a partir de otras ya existentes muy parecidas y coincidentes en el tiempo y en el marco geográfico. Tres años más tarde, en 1858, durante un proceso febril, Wallace concibió la idea de la formación de las especies por medio de la selección natural. Tan pronto como se repuso, redactó un artículo que envió a Darwin a fin de conocer su opinión.<sup>3</sup> Este, conjuntamente con sus amigos el botánico Joseph

<sup>2</sup> Conocido como el «Sarawak paper». Alfred Russel WALLACE, «On the law which has regulated the introduction of new species», *Annals and Magazine of Natural History*, núm. 16 (2.ª serie), 1855, págs. 184-196.

<sup>3</sup> Conocido como el «Ternate paper». Publicado posteriormente como: Alfred Russel WALLACE, «On the tendency of varieties to depart indefinitely from

Hooker y el geólogo Charles Lyell, y ante el temor de que Wallace se les adelantara en la presentación de la teoría, propusieron llevar a cabo la presentación conjunta de los trabajos de Darwin y Wallace en la Sociedad Linneana el 1 de julio de 1858.<sup>4</sup> Ni Darwin ni Wallace estuvieron presentes en la ceremonia: el primero se hallaba en el entierro de su hijo y el segundo acababa de regresar temporalmente a Inglaterra. En la lectura quedó constancia de que ambos naturalistas concibieron de manera independiente la misma teoría acerca del origen de las especies por selección natural. Un año después aparecería el libro de Darwin *El origen de las especies* (1859), que se adjudicó la mayor parte del crédito del descubrimiento.<sup>5</sup>

La teoría de la evolución de Darwin y Wallace constituía un principio unificador de la naturaleza según el cual todas las especies, incluida la humana, derivarían de un único núcleo originario y no existirían más barreras entre ellas que las reproductoras. El hecho de incluir al ser humano dentro del marco de la evolución constituía una garantía científica del triunfo final de la humanidad.

Resulta sorprendente que tan solo una década después la visión de Wallace sobre el ser humano y la naturaleza cambiase radicalmente. Así, en 1869 escribió que las capacidades intelectuales, la conciencia y la moral humanas no se pueden explicar por selección natural sino que requieren la intervención de una inteligencia superior (*overruling intelligence*) que guía la acción de las leyes naturales en direcciones definidas y con propósitos especiales.<sup>6</sup> Y, en la misma línea, en 1875 plantea la existencia de límites para la sensibilidad humana:

---

the original type», *Proceedings of the Linnean Society of London*, núm. 3, 1859, págs. 53-62.

<sup>4</sup> Las acusaciones de plagio por parte de Darwin sobre la obra de Wallace han sido recientemente descartadas tras investigaciones detalladas sobre las fechas de partida de los vapores correo. Véase John van WYHE y Kees ROOKMAAKER, «A new theory to explain the receipt of Wallace's Ternate essay by Darwin in 1858», *Biological Journal of the Linnean Society*, núm. 105, 2012, págs. 249-252.

<sup>5</sup> George W. BECCALONI, «Alfred Russel Wallace and Natural Selection: The Real Story» (2013). [downloads.bbc.co.uk/tv/junglehero/alfred-wallace-biography.pdf](http://downloads.bbc.co.uk/tv/junglehero/alfred-wallace-biography.pdf).

<sup>6</sup> Alfred Russel WALLACE, «Sir Charles Lyell on geological climates and the origin of species», *Quarterly Review*, núm. 391, 1869.

Para una raza de personas ciegas, cómo de inconcebible sería la facultad de la visión, cómo de absolutamente desconocida la simple existencia de la luz y sus innumerables manifestaciones de forma y belleza. Sin el sentido de la vista, nuestro conocimiento de la naturaleza y del universo no podría ser ni la milésima parte de lo que es [...]. Así, es posible e incluso probable que existan formas de sentir superiores a las nuestras, tal como la vista lo es respecto al tacto y al oído.<sup>7</sup>

Pero la gota que colmó el vaso fue la participación de Wallace en sesiones de espiritismo o *séances*, de gran popularidad en la época. El espiritismo podría definirse como la creencia según la cual las almas u otras entidades no materiales pueden comunicarse con los seres humanos a través de un médium o durante estados mentales inusuales como los tránsitos. En las *séances*, Wallace llegó a establecer contacto con su madre, que llevaba fallecida cinco años. De ello queda «constancia» en fotografías tomadas durante las sesiones espiritistas, pero trucadas por colaboradores del médium. Su convencimiento es tal que habla del «inconfundible retrato de mi madre».<sup>8</sup> Coherente con esto, Wallace redactó la definición de «espiritismo» para la Enciclopedia Chambers en su edición de 1892 haciendo alusión a la «intercomunidad de los vivos con los así llamados muertos».

En definitiva, para Wallace el espiritismo era un hecho científico que incluye fenómenos no explicables en términos materialistas y que constituye un complemento a la selección natural, ya que esta no puede explicar la esencia espiritual del ser humano. En este sentido, ya hacia el final de su vida, en un interesante artículo periodístico, Wallace manifestó que «la evolución no puede explicar el alma hu-



Fotografía de Alfred Russel Wallace con el «espíritu de su madre» tomada el 14 de marzo de 1874. Se trata de un original en formato *carte de visite*. Fotógrafo: Frederick A. Hudson. Escaneado con permiso de un original propiedad de la familia Wallace. Copyright de la reproducción: Alfred Russel Wallace Memorial Fund & George W. Beccaloni.

<sup>7</sup> Alfred Russel WALLACE, *The scientific aspect of the supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (1875).

<sup>8</sup> Alfred Russel WALLACE, *A defence of modern spiritualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (1875).

mana» y que «la diferencia entre el ser humano y los otros animales es insalvable».<sup>9</sup> Sostiene también su creencia en seres superiores a nosotros en poder e inteligencia que guían los procesos de evolución y desarrollo. Para Wallace, el nombre de esos seres es irrelevante, y se pueden llamar espíritus, ángeles, dioses, etc. El artículo concluye con las declaraciones de Wallace de que «el materialismo ha muerto para las mentes inteligentes» y que «hay leyes de la naturaleza, pero estas tienen un propósito».

La visión de Darwin acerca del espiritismo era radicalmente diferente. En 1874 fue convencido para participar en una *séance* en casa de su hermano Erasmus en Londres teniendo como médium a Charles Williams. Darwin abandonó la sesión poco después de su inicio y posteriormente en cartas a sus amigos definió el espiritismo como «trucaje» y «basura».<sup>10</sup> Curiosamente, además del hijo de Darwin, George, y de sus primos y cuñados Galton Wedgwood y Hensleigh Wedgwood, en la sesión se hallaba también presente la pareja formada por George Henry Lewes y la escritora George Eliot. Esta última, como veremos, pasó por un proceso similar al de Wallace en el sentido de que, partiendo de una clara actitud positivista, poco a poco fue cuestionando los potenciales de la ciencia y viendo los límites de la sensibilidad humana.

## **Eliot, una novelista antipositivista**

George Eliot (1819-1880), cuyo verdadero nombre era Mary Ann Evans, fue una importante novelista victoriana que desarrolló de manera muy profunda el análisis psicológico de los personajes de sus obras. A los treinta y tres años, Eliot se enamoró perdidamente de un eminente positivista radical llamado Herbert Spencer, famoso por haber acuñado la expresión «la supervivencia del mejor adaptado» (*the survival of the fittest*), que resume a la perfección las ideas evolutivas de Darwin y Wallace (aunque también haya sido acusada de

<sup>9</sup> Alfred Russel WALLACE, «Evolution can't explain the soul», *The World Magazine*, 19 de noviembre de 1910, pág. 7.

<sup>10</sup> Carta de Darwin a Thomas Henry Huxley, 29 de enero de 1874. Carta de Darwin a Joseph Dalton Hooker, 18 de enero de 1874. [www.darwinproject.ac.uk](http://www.darwinproject.ac.uk).

ser una tautología). El enamoramiento de Eliot era tan intenso que en una carta dirigida a Spencer escribió:

Quiero saber si puedes asegurarme que no vas a renegar de mí, y que estarás a mi lado siempre que puedas, compartiendo conmigo tus pensamientos y tus sentimientos. Si te apegas a cualquier otra persona, entonces no tendré más remedio que morir.<sup>11</sup>

Eliot no fue correspondida por Spencer (quien tenía una visión mucho más materialista del amor), pero tampoco se suicidó y encontró como compañero al polifacético George Henry Lewes, filósofo, crítico literario, dramaturgo, actor, científico y editor. Lewes tenía una postura un poco más crítica acerca del positivismo, y llegó a escribir:

Cada realidad es la suma de tantas relaciones, una conjunción de tantos sucesos, una síntesis de tantas sensaciones, que conocer una realidad a fondo solo sería posible a través de una intuición que abarcase el Universo.

El Universo es místico para el hombre, y debe permanecer así para siempre; porque [el hombre] no puede trascender los límites de su conciencia.<sup>12</sup>

Ya sea por influencia de Lewes o por propia convicción, Eliot fue poco a poco adoptando una postura crítica hacia el positivismo. Así, en un artículo de revisión escrito en 1856 afirmó que «el conocimien-



George Eliot  
por Sir Frederic William  
Burton. Creta, 1865,  
514 × 381 mm. National  
Portrait Gallery, Londres.

<sup>11</sup> Carta de George Eliot a Herbert Spencer, 1852. En: Gordon S. HAIGHT (ed.), *The George Eliot letters*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1954-1978.

<sup>12</sup> George Henry LEWES, *Problems of life and mind*, Londres, Trübner, 1874.



to real de la gente, sus costumbres, ideas y motivaciones» no pueden ser alcanzados por medio de «ecuaciones algebraicas» y que la biología abarca fenómenos que no son explicables por la química.<sup>13</sup> Asimismo, y en relación con *El origen de las especies* de Darwin, manifestó que, si bien el libro «marca una época» y «tendrá un gran efecto en el mundo científico», sus teorías «producen una débil impresión comparadas con el *misterio* que subyace a los procesos».<sup>14</sup>

Para los lectores del siglo xx y principios del xxi, inmersos en el mundo de las *dos culturas* (comúnmente conocidas como *ciencias y letras*), puede resultar curioso cómo una novelista se pronuncia con autoridad y conocimiento sobre las teorías científicas más recientes; ello se debe a que en la Inglaterra victoriana la ciencia era realmente accesible al no científico sin que existiera una frontera tan definida como en la actualidad.

Pero es en su obra literaria más importante, *Middlemarch*, donde Eliot muestra de forma más clara su aversión hacia el positivismo. Publicada en fascículos entre los años 1871 y 1872, *Middlemarch* recibió una crítica favorable por parte del eminente novelista y crítico literario angloamericano Henry James, quien la calificó como obra realmente filosófica.<sup>15</sup> Con el subtítulo de «Un estudio de la vida en provincias», *Middlemarch* es ante todo una red en la que prácticamente todos los personajes que intervienen en ella interaccionan entre sí y con el medio común que los rodea. Se trata de una red orgánica, conectiva e infinitamente compleja que funciona como una metáfora de la sociedad y del lugar que el individuo ocupa en ella. Eliot estudia a sus personajes no de manera individual sino inmersos en un ambiente o sociedad que los rodea y les da forma.

<sup>13</sup> George ELIOT, «The natural history of German life», *Westminster Review*, 1856, págs. 51-56 y 71-72.

<sup>14</sup> Carta de George Eliot a Barbara Bodichon, 5 de diciembre de 1859. Gordon S. HAIGHT (ed.), *op. cit.* Barbara Bodichon fue una defensora de los derechos de la mujer e íntima amiga de George Eliot.

<sup>15</sup> Henry JAMES, «George Eliot's "Middlemarch"», *Galaxy*, núm. 15, 1873, págs. 424-428. Conviene recordar que James publicaría en 1898 su novela *Otra vuelta de tuerca* (*The turn of the screw*), en la que los fantasmas desempeñan un papel protagonista.



Eliot realiza una profunda caracterización psicológica de dos de sus personajes principales, el señor Casaubon y el doctor Lydgate, y muestra el fracaso de sus intentos científicos. Casaubon es un hombre de edad avanzada, estudioso y erudito, pero al mismo tiempo inseguro, desordenado, pedante y egocéntrico. Se halla enfrascado en la búsqueda de «la clave de todas las mitologías», es decir, de los puntos de encuentro entre las distintas religiones y creencias a lo largo de la historia de la humanidad. Se trata de una investigación extraordinariamente laboriosa que le lleva años de esfuerzo y aislamiento. A pesar de su completa dedicación, Casaubon no puede concluir su trabajo y muere de forma imprevista debido a una «degeneración grasa del corazón», como muestra simbólica de la falta de uso de este órgano vinculado al amor y a la pasión.

Por su parte, Lydgate es un prototipo del positivismo encarnado en un joven atractivo, arrogante, soltero y recién llegado al pueblo de Middlemarch. Es a la vez médico y científico, y combina la práctica médica con la investigación. Su objetivo es encontrar «el tejido primitivo», origen de todos los tejidos. Pero, al igual que Casaubon, también fracasa en su empeño y acaba dedicándose a la curación de los enfermos de gota.

### **Nagel, un escéptico actual**

Estos planteamientos críticos desarrollados por naturalistas y literatos ingleses del siglo XIX de ningún modo pueden considerarse pasados de moda o de otra época. De hecho conectan de manera directa con las teorías del filósofo estadounidense contemporáneo Thomas Nagel (1937-), quien también cuestiona la capacidad de la ciencia de desvelar de forma completa y exacta cómo es la realidad. En su célebre artículo de 1974 «What is it like to be a bat?» Nagel se plantea a modo de ejemplo si el ser humano tiene la capacidad de llegar a conocer con exactitud cómo debe de ser eso de «ser un murciélago».<sup>16</sup>

Los murciélagos, que son prácticamente ciegos, poseen para orientarse un sistema de ecolocalización. Durante el vuelo emiten

<sup>16</sup> Thomas NAGEL, «What is it like to be a bat?», *The Philosophical Review*, núm. 83 (4), 1974, págs. 435-450.

unas ondas ultrasónicas que impactan contra los objetos que los rodean (árboles, insectos voladores, edificios, etc.). Tras el impacto, las ondas rebotan y vuelven a ser captadas por el propio murciélago que las había emitido. De esta manera los murciélagos reconocen la posición de los objetos, así como la dirección y velocidad a la que se mueven, lo cual les permite volar sin chocar con el entorno, cazar sus presas, etc.

Este sistema sensorial es completamente ajeno al ser humano, y Nagel se pregunta si nosotros podríamos llegar a comprender la percepción del mundo que el murciélago tiene gracias a él. Se trata de un problema de experiencia subjetiva que para Nagel no puede llegar a explicarse mediante las herramientas conceptuales de la ciencia, es decir, mediante la vía reduccionista-materialista. Este problema forma parte del debate mente/cuerpo surgido en el siglo XVII con la revolución científica y que se centra en entender cómo se relacionan los procesos mentales con el órgano físico del que dependen: el cerebro. Para Nagel, las percepciones, ideas, emociones, etc., que experimentamos los humanos son algo más que meras interconexiones neuronales. Así, si fuera posible trazar un mapa de los patrones de funcionamiento del cerebro podríamos conocer los aspectos físicos del proceso, pero no el proceso en sí, ya que puede haber aspectos no físicos que también existan y sean importantes. En conclusión, tomando como ejemplo el sistema de ecolocalización del murciélago, Nagel cuestiona seriamente que el ser humano disponga de todas las herramientas necesarias para entender el mundo y pone en duda que llegue un día en que la ciencia explique de forma exhaustiva la realidad.

En el año 2012 Nagel dio un paso más en esta dirección mediante la publicación de su libro *Mind and cosmos*.<sup>17</sup> En él Nagel pretende extender el problema filosófico de la relación mente/cuerpo a la totalidad del cosmos y a su historia. En continuidad con sus trabajos anteriores, Nagel considera que el ser humano debe ejercer la humildad intelectual y resistirse a la tentación de presuponer que las herramientas de que dispone en la actualidad son a priori suficientes

<sup>17</sup> Thomas NAGEL, *Mind and cosmos: Why the materialist neo-darwinian conception of nature is almost certainly false*. Oxford, Oxford University Press, 2012.

para entender el universo. Por supuesto, los científicos son conscientes de que hay muchísimos fenómenos y procesos que, según ellos, *todavía* no podemos explicar, pero suponen que con el paso del tiempo y el avance científico sí podrán ser explicados. Pero, para Nagel, este no es el verdadero problema; lo que realmente es importante es saber qué se podrá comprender y qué no.

Ante este problema, Nagel adopta una postura filosófica contraria a la suficiencia del reduccionismo-materialismo. Conocedor de los avances científicos a través de la literatura no especializada, Nagel se atreve a criticar la ortodoxia actual acusándola de basarse en presunciones sin fundamento. Así, centrándose en ejemplos empíricos en biología, Nagel se plantea dos cuestiones concretas y muestra su escepticismo ante las respuestas que ofrece la ciencia actual. La primera de ellas es: ¿cuál es la probabilidad de que formas de vida que se autorreproducen aparecieran espontáneamente sobre la Tierra únicamente por ejecución de las leyes de la física y de la química? La segunda tiene que ver con las fuentes de variabilidad en el proceso evolutivo: en el tiempo geológico transcurrido desde la aparición de la vida, ¿cuál es la probabilidad de que una secuencia de mutaciones genéticas viables sea suficiente para permitir que por selección natural surgieran los organismos que existen en la actualidad? Nagel es consciente de que cualquier visión contraria a la ortodoxia reduccionista será desdeñada por los científicos y vista también como políticamente incorrecta, pero aun así escribe cosas como esta:

A primera vista, es altamente improbable que la vida como la conocemos sea el resultado de una secuencia de fenómenos físicos conjuntamente con el mecanismo de la selección natural.<sup>18</sup>

Conviene precisar que Nagel no invoca ningún aspecto religioso (él se declara ateo) ni comparte los planteamientos de la teoría del «diseño inteligente». En cambio, sugiere que deben existir otras leyes, desconocidas todavía para el ser humano, que complementen a las leyes materialistas. Pone por caso leyes teleológicas naturales, es

<sup>18</sup> Tal como queda reflejado en el subtítulo de *Mind and cosmos*, para Nagel la concepción materialista neodarwinista de la naturaleza es, casi seguro, falsa.

decir, tendencias hacia un fin o propósito que gobernarían el desarrollo y la organización del universo a lo largo del tiempo. Así, además de suceder por las leyes de la física y la química, los fenómenos obedecerían a principios que los conducirían a determinados resultados finales. El ejemplo más notable sería la aparición de organismos con conciencia de sí mismos y del universo, los seres humanos, no solo por medio de la selección natural sino también por la tendencia natural hacia la aparición de un ente capaz de reconocerse a sí mismo. Otro ejemplo podría ser la aparición de la vida como tendencia natural propia de un sistema no vivo. De esta manera, Nagel formula posibles respuestas —eso sí, hipotéticas— para las dos cuestiones planteadas anteriormente, aportando nuevas vías que complementarían a la vía reduccionista-materialista.

Vemos por tanto cómo los planteamientos críticos hacia el positivismo mostrados por el naturalista Wallace y la novelista Eliot en la Inglaterra de finales del siglo XIX son retomados y ampliados por el filósofo Nagel en pleno siglo XXI como muestra de su actual vigencia.

Nada mejor para concluir que recoger el siguiente párrafo de *Middlemarch*, donde se plasman en clave poética los postulados de Eliot acerca de los límites de la sensibilidad humana:

Si percibiéramos y sintiésemos con intensidad la vida humana ordinaria en su conjunto, sería como si oyéramos crecer la hierba y los latidos del corazón de una ardilla, y moriríamos de ese rugido que se esconde al otro lado del silencio. Tal como están las cosas, el más perceptivo de nosotros camina por el mundo bien protegido por la estupidez.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> George ELIOT, *Middlemarch*, cap. XX, Barcelona, Alba, 2000 (1871-1872).

**PAISATGES  
DE L'ÀNIMA**



Josep Triadó, *Ex-libris Mercè Mayol i Torné*, 1900.  
Col·lecció particular.

## **SOBRE LA NATURESA EN L'IMAGINARI SIMBOLISTA**

*Teresa-M. Sala*

Tot és símbol en la creació, tot és enigmàtic.

CHARLES BAUDELAIRE

El simbolisme va esclatar a Europa a finals del segle XIX com un somni creador. És un moviment que apareix en un moment de crisi de la cultura amb voluntat de buscar alternatives al positivisme i al materialisme imperant. Els simbolistes s'oposen a la supremacia de l'explicació històrica i a l'omnipotència dels fets, tot retornant a un relat fundacional<sup>1</sup> —el del mite— que els transporta i els situa en un temps llunyà i memorable. A nivell estètic, un dels artistes que més bé representava aquesta visió arcàdica renovada va ser Pierre Puvis de Chavannes.<sup>2</sup>

Enfront de l'historicisme filosòfic del segle XIX, que recuperava l'esdevenir dels homes o la història pròpiament dita, el simbolisme privilegia la projecció d'un univers interior, format de visions, alegories, misteris i enigmes. I, sota aquesta perspectiva simbòlica de l'art i la vida, el mite es converteix en un mirall de veritats eternes, capaç de ser un bon vehicle d'expressió dels desitjos, les pors, les perversions i les grandeses de la condició humana. Sens dubte, el redescobriments dels mites va suposar la possibilitat d'aprofundir en determinades estructures poètiques del comportament humà que narren la creació del món, l'origen de l'existència o l'explicació de la mort. Així, aquesta incursió al món del mite advoca per la predomi-

<sup>1</sup> «Relat fundacional», que és tal com l'estudiós Mircea Eliade designa el mite. Vegeu Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999, i *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2001.

<sup>2</sup> Joaquim Torres-Garcia va ser un dels seus seguidors en la seva primera etapa, per la qual cosa va ser anomenat «Puvis de Chavannes dels afores». Vegeu Teresa-M. SALA, «Puvis de Chavannes, la ensoñadora eternidad», *Kalías. Revista de Arte*, València, IVAM, 1995, pàg. 136-141.



Apel·les Mestres,  
dibuix a la ploma de  
Puk per a Liliana  
(30 de juliol de 1906).  
Col·lecció particular.

del misteri hermètic, que concilia contraris o bé que «media y reúne lo exterior y lo interior, lo inmanente y lo trascendente, la figura y el sentido».<sup>4</sup>

### El món primordial de la natura

Hermes, missatger i ambaixador dels déus, portador i comunicador, és una figura sovint representada pels simbolistes. Aquest déu de la paraula creadora és representat a *Les carícies* (1896), obra del pintor belga Fernand Khnopff, com una figura andrògina ritual que s'acaronava amb un monstre-femella —l'esfinx— portador d'enigmes.

<sup>3</sup> Vegeu Françoise GRAUBY, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, París, Nizet, 1994.

<sup>4</sup> Gilbert DURAND, *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pàg. 137.

nança del somni sobre la realitat, en què els mites esdevenen una font inesgotable de símbols, de paraules i d'accions plenes de significat existencial i transcendental. Els simbolistes el converteixen en un instrument portador de valors que vertebrava una comunitat, que crea un determinat sentit de pertinença. Tanmateix, el gran sintetitzador de mites que il·lumina l'època va ser Richard Wagner —inspirador d'imatges que es fonen amb la música—. Se li atribueix la *Gesamtkunstwerk*, ideal de l'art total, que es va convertir en el *leitmotiv* estètic de la fi de segle.

En definitiva, podem dir que la creació mítica en l'època del simbolisme posa l'accent en determinades encarnacions, que, com la figura de l'esfinx, tenen la virtut d'interrogar allò desconegut.<sup>3</sup> Les imatges són una exposició indirecta



Es tracta d'una imatge ambigua i hermètica, és a dir, de difícil interpretació,<sup>5</sup> però que apunta a una conjunció d'un ésser total que dirigeix la seva mirada a l'espectador, mentre l'esfinx, amb els ulls clucs, s'endinsa envers les profunditats de l'inconscient.<sup>6</sup> Es tracta d'un tipus de naturalesa de caràcter somniós, introspectiu, misteriós i fora del temps. La cara oculta de la natura es fa visible a través d'analogies i símbols. Els moments més favorables són crepusculars o nocturns (*l'hora blava* és el moment predilecte per als simbolistes),<sup>7</sup> amb personatges llegendaris o bé absents, amb una poètica boirosa i uns escenaris solitaris. Sovint, la natura es presenta de manera hostil i el malestar espiritual els fa mirar amb una certa nostàlgia el pas del temps. Per això, un dels temes recurrents és el del cicle de la vida, representat per les edats i les estacions de l'any, relacionat amb el de la natura renaixent a la primavera. Es tracta d'una reacció de caire espiritualista que porta els artistes a una manera d'explicar el mecanisme de la vida, a una determinada concepció del món, en què el mite de la natura desemboca en una mena de panteisme sagrat. Una visió de la natura mitificada, que pren forma poètica de pregària d'adoració a la Naturalesa i a l'Art: «Allavors, d'entre aquell blau brodat d'estrelles, neix lo més hermós de la Naturalesa: neix la llum pura sortint del gran bressol; neix

<sup>5</sup> L'art de la interpretació es designa com a hermenèutica, paraula relacionada amb Hermes i l'hermetisme, és a dir, associada a l'habilitat de desvetllar significats ocults.

<sup>6</sup> Cal recordar que, en aquell temps, les recerques neurològiques de Sigmund Freud tenien a veure amb l'anàlisi dels somnis. Les seves teràpies van emprar la hipnosi i després va desenvolupar el que es coneix com a psicoanàlisi. Hi ha qui el considera un filòsof visionari que va replantejar la natura humana. Sens dubte, va ser un innovador que va influir en molts camps. Els surrealistes van utilitzar l'inconscient en l'art com a mètode de creació. Vegeu l'article de Ricardo GULLÓN, «Simbolismo y ensueño», *El simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, col·l. «Oval», núm. 1, 1984, pàg. 1113.

<sup>7</sup> Els nocturns blaus de William Degouve de Nuncques o d'artistes simbolistes nòrdics com Harald Oskar Sohlberg o Akseli Gallen-Kallela, els paisatges blaus d'Adrià Gual o l'*Allegoria de la Música* de Santiago Rusiñol són *Somnis de natura*. Amb aquest mateix títol, *Dreams of Nature. Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*, es van poder contemplar en una exposició aquests tipus de paisatges al Museu Van Gogh d'Amsterdam el 2012.

l'harmonia i neix el color, empenyent les tenebres que s'allunyen disfumint-se».<sup>8</sup>

L'espai predilecte de les arts i les muses és *el bosc sagrat*, tal com indica Charles Baudelaire en el poema «Correspondències»: la «Natura és un temple i l'home transita per un bosc ple de símbols». L'exaltació del mite troba en el bosc el símbol fecund de la vida, espai misteriós de fades, nimfes i follets. Així, per exemple, el poeta artista Alexandre de Riquer el pinta i l'evoca al seu recull de poesies *Poema al bosch*.<sup>9</sup> En el sonet que inicia el recorregut pel bosc sagrat, i en plena sintonia amb Baudelaire, Riquer combrega amb la bellesa i eleva una «copa santa» (el Sant Graal). És el bosc mateix qui convida a entrar en l'espai sacralitzat (la Sacra Natura), en què les nimfes, les ondines i els arbres canten llegendes i balades de tots els temps i de totes les cultures. Una pregària que s'eleva allà on vetlla el Creador, en una primavera sagrada, «d'exuberant florida» on «És l'hora del Etern, Senyor y font de vida».<sup>10</sup> S'encomana a l'eternitat, tot aplegant el punt de vista de les flors, dels ocells, de l'arbreda, del saltant d'aigua... Els seus poemes, de temàtica artúrica, wagneriana i de retorn a l'Arcàdia, són:

[...] la poetització de l'escriptura, la sonorització i la decoració evoquen tot un «boscatge» que potencia la sinestèsia, intensificada amb la superposició de llegendes, símbols i mites i amb l'«appeal» d'èpoques remotes, d'espais ideals o exòtics, configurant un paradisiisme primordial d'un món pre-industrialitzat.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Del llibre de Santiago RUSIÑOL, *Oracions*, Barcelona, L'Avenç, 1897.

<sup>9</sup> A manera d'obertura de la publicació, Frederic Mistral li dedica un agraïment significatiu: «Cette épopée de la forêt, où les arbres sont des héros, où les feuilles bruissantes murmurent les légendes sylvestres, où la langue catalane devient la voix superbe de la mystérieuse et divine nature. Je vous félicite pour la splendeur de vos descriptions qui rappellent l'horreur sacrée des végétations antiques et des bois où dort la Belle du conte populaire», escrit a Maillane (Provença), 3 d'abril de 1910, Barcelona, Tip. La Academica, 1910. En el moment d'escriure aquestes línies va aparèixer publicat i traduït en diferents idiomes un dels cants del llibre: vegeu M. À. CERDÀ, M. PRAT i J. M. ZARANDONA, *Escalibor. Un cant modernista artúric conquereix el món*, Madrid, Sial / Trivium, 2014.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pàg. 24.

<sup>11</sup> M. À. CERDÀ, *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, Barcelona, La Magrana, «L'Esparver», 1990, pàg. 79.

El naixement d'un món regenerat, que reneix com l'au fènix de les seves cendres, recupera els orígens mítics i històrics com a expressió de la pèrdua de la unitat primigènia. Perquè, d'acord amb Antoni Gaudí, «l'originalitat és tornar a l'origen», el culte a la natura no perd el seu sentit original. Tal com deia en *La Vanguardia* el crític Raimon Casellas:

[...] nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza en que se educara y, desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo incidentalmente tomen su origen en la realidad exterior.<sup>12</sup>

I poetes artistes com Riquer, Rusiñol, Gual, Brull o Tamburini emulen antics profetes com Orfeu i fan de les arts una religió.

### ***Els Pirineus, bressol tellúric de Catalunya***

L'art és l'eternitat presentada a través  
dels temps: el diví fet visible.

THOMAS CARLYLE

Parlar dels orígens és parlar de la vida tellúrica, però també d'una idea llunyana, mítica i llegendària, que enllaça amb els orígens d'una comunitat. Amb el moviment de la Renaixença es va gestar a Catalunya una doble epopeia catalana que narra els orígens identitaris —civils i nacionals— alhora que també busca els orígens llegendaris de la Catalunya cristiana. Així, el poema *Canigó* de Jacint Verdaguer, publicat el 1886, és un cant apassionat als Pirineus, com una autèntica exaltació de la terra catalana. Mossèn Cinto, el «poeta del poble»,<sup>13</sup> narra una història llegenda situada en un escenari tellúric, en el qual inclou personatges de la història medieval catalana barrejats amb altres de llegendaris o de ficció: Gentil, fill de Bernat Talla-

<sup>12</sup> «La intrusa. Dama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de setembre de 1893, pàg. 4.

<sup>13</sup> Vegeu Ricard TORRENTS, *Verdaguer, un poeta per a un poble*, Barcelona, Blume, 1980.

ferro, encisat per la fada Flordeneu, és mort pel seu oncle Guifré, acusat de traïció. L'abat Oliba i el diàleg entre els campanars dels dos monestirs, Sant Miquel de Cuixà i Sant Martí del Canigó, conformen una de les parts més memorables del poema. Un cant excels a la natura que, amb una gran plasticitat, apareix en tots els versos: «Colliren a faldades les donzelles | pèsols d'olor, violes i roselles». I, per sobre de tot, s'imposa la presència de la muntanya, *Lo Canigó*, que al cant II Verdaguer ens descriu com una flor:

[...] és una magnòlia immensa | que en un rebrot del Pirineu se bada; | per abelles té fades que la volten, | per papallons los cisnes i les àligues. | Formen son càlzer escarides serres | que plateja l'hivern i l'estiu daura, | grandíós veire on beu olors l'estrella, | los aires rellentor, los núvols aigua. | Les bosquíries de pins són sos bardissos, | los Estanyols ses gotes de rosada, | I és son pistil aqueix palau aurífic, | somni d'aloja que del cel davalla.

És el ressorgir de la muntanya, de les «muntanyes regalades», que, com diuen les goges, tot l'any floreixen.

Si Verdaguer refunda la història i la mitifica, la llegenda del comte Arnau ressorgeix amb el modernisme amb la paraula viva de Maragall: «Totes les veus de la terra» l'aclamen i, com a fill de la terra, serà roure, penya, mar, aire, astre i home sobre home... El poeta erigeix un monument miticowagnerià que encarna una imatge vibrant de l'heroi llegendari en què retrobem les veus dels Pirineus.

En un altre ordre de coses, l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i l'Associació d'Excursions Catalana havien estimulat i contribuït a l'estudi de la terra catalana. El 1887, Carles Bosch de la Trinxeria publicava el seu primer llibre, *Records d'un excursionista*, recull dels escrits que havia anat publicant al suplement literari de *La Renaixença*. El crític Josep Yxart l'elogia com a «literatura pirenaica!» perquè Bosch trenca amb el costumisme tòpic de la ruralia i aporta una vivència més directa i personal de la vida a la muntanya. D'aquesta manera es fa partícip de la creació d'un mite: el de l'home format dins del medi natural i no contaminat per la civilització, que tan bé desenvolupà al seu torn Àngel Guimerà amb en Manelic, pastor dels Pirineus (la Terra alta). Per contra, la Terra baixa és l'espai antagònic on

transcorre el mal. Així apareix el tema essencial de la popular obra de teatre *Terra baixa* (1897) de Guimerà.

D'altra banda, els Pirineus són els protagonistes d'una trilogia escrita l'any 1892 per l'escriptor i polític Víctor Balaguer, que es convertí en el llibret de base per a l'òpera catalana de Felip Pedrell (estrenada al Gran Teatre del Liceu el 1902, en italià). També el fundador de la revista *L'Avenç*, Jaume Massó i Torrents, va publicar el 1896 tot un seguit de *Croquis pirinencs*<sup>14</sup> i el 1898 el llibre *Natura*, amb un darrer poema dedicat «Al Pireneu»:

Catalans d'una banda i l'altra, | ja som a dalt, dem-nos  
les mans: | el vent al saludar-nos sembla que espases  
branda | per escombrar tirans. | Saltant de serra en serra,  
| des aquí dalt dominarem la terra, | I com d'altíssim  
far | reposarem la vista sobre'l mar.



I encara, el 1897 es va estrenar a Sitges l'òpera *La fada*, amb text de Massó i Torrents, inspirada en una llegenda catalana del llac Évol al Conflent, amb música d'Enric Morera, i editada per *L'Avenç*, amb una portada d'Alexandre de Riquer. La devoció per les grutes, les coves i els llacs subterranis o amagats els fan retrobar valors sagrats i misteriosos.

Jaume Massó i Torrents, *Natura*, Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1898. Col·lecció particular.

### *Poètiques de la natura*

Quan la nit fa pas al jorn | jo las he vistas de las  
planas a l'entorn | volejant tristes | son les fillas  
de la nit | qu'omplenadas de neguit | se'n des-  
pedeixen | y ab l'humiteig | de llurs flors | rebifan  
arbres y s'esfumeixen | mes ard fan un sospir  
d' enamorada | y ve la marinada.

ADRIÀ GUAL, *La rosada*

La naturalesa té un ordre orgànic i cíclic. La diversitat de formes de vida és el resultat de processos de transformació, mutació i meta-

<sup>14</sup> A la Biblioteca Popular de *L'Avenç* se'n van publicar tres sèries.

morfosi. En el terreny artístic, Odilon Redon es va convertir en una mena de traductor visual de l'obra de Darwin, tot i que el gran difusor de les teories evolutives seria Ernst Haeckel, el qual, com a zoòleg important que era, va estudiar la interdependència i la interacció entre els organismes vius (plantes i animals) i el seu ambient (els éssers inorgànics). L'entusiasme de Haeckel per les idees evolucionistes, amarades d'un cert esperit místic, va comprometre la seva influència científica pel to quasi esotèric d'alguns dels seus ensenyaments sobre la creació. La seva obra *Formes artístiques de la Natura*, que va anar sortint en fascicles des del 1899 fins al 1904, va tenir una gran influència en els cercles de l'Art Nouveau i a Catalunya entre els modernistes.

Les idees de Haeckel sobre la natura com a unitat essencial que produeix formes belles va ser adoptada per Antoni Gaudí. Un bon exemple n'és el disseny del paviment hexagonal amb l'espiral generadora de l'univers, amb un fons de mar poblat d'éssers marins, com són pops i estrelles de mar.

L'ull dominant és la natura, deia Cirici, però amb unes articulacions significatives: «domina, de mucho, el tema vegetal, y en él el floral [...]. De las flores, las que presentan connotaciones morales, como la coqueta petunia, el melancólico iris, el cardo viril, la humilde violeta, la fúnebre malva y por encima de todo el girasol vital y la lírica adormidera, evocadora de los sueños».<sup>15</sup> D'altra banda, les «flors de somni» —veritable naturalesa morta simbolista pintada per Khnopff— són flors pintades com les que creixien a la cova fosca d'Hipnos, on mai no brillava el sol, com «les adormideres opiàcies», que ens transporten a paradisos artificials, «la didalera» que era un remei per als malalts del cor i que, alhora intens verí, revela el seu poder sobre la vida i la mort, i «el corniol o lliri ataronjat», símbol de tristesa i bogeria, mentre que el lliri blanc esdevé una flor tradicionalment associada a la puresa. De fet, és una misteriosa representació dels turments de l'ànima. Pel que fa a la simbòlica flor del mal, evocada per Baudelaire i pintada per Moreau com a Salomé, genera la imatge de la *femme fatale* que domina la iconografia del simbolisme. Una «Rosa d'Infern» que, en paraules de Jeroni Zanné, és:

<sup>15</sup> Alexandre CIRICI, 1900, Barcelona, 1967, pàg. 17.

[...] una immensa rosa d'humida carn impura | del negre infern la filla  
 superba s'expandeix [...] | Ella és la dea roja, l'horrible criatura | qui  
 dóna als cossos tristos dionisiac panteix; | ella té'l cor de monstre, de  
 Venus la figura | y duu en sos flancs la joia, la joia qui afableix!<sup>16</sup>

*La flor del mal* del Picasso de l'època blava és la sífilis, mortal conseqüència del desig, contrapunt de l'ideal de puresa que és *Ofèlia*.

La natura com a font de vida o veritat despullada, una Eva moderna que Gustav Klimt situa en una «primavera sagrada» en què «veritat és foc i parlar de veritat significa il·luminar i cremar». En una segona versió, la *Nuda Veritas* apareix representada amb un mirall que retorna la imatge de l'espectador i, com deia Hermann Broch, «encara que l'home pugui viure enmig del no-res no pot suportar veure's a si mateix». Una imatge ambivalent que ens remet a una natura morta com la de les males mares de Giovanni Segantini o el *Tríptic de la Natura* (1898-1899) en el qual representa la mort com a premonició. En aquesta tela inacabada, l'artista representa el refugi on va morir, situat enmig d'un paisatge glacial. Entretant, Paul Gauguin incitava els creadors a «ser simbolistes», a imaginar i a fugir de la civilització, de la mateixa manera que el «bon salvatge» s'escapà del món urbà per viure en plena naturalesa.

<sup>16</sup> J. ZANNÉ, *Poesíes, odes y elegíes, sonets, traduccions*, Barcelona, F. Giró, 1908, pàg. 153.





## **EL PAISATGE SIMBOLISTA I EL CONCEPTE DE DEGENERACIÓ DE RAÇA SEGONS MAX NORDAU, POMPEU GENER ET AL.**

*Irene Gras Valero*

[...] porque todos estos apelativos, con que nos complacemos en modificar la naturaleza, reflejan sólo estados de imaginación, figuraciones que nos sugerimos á nosotros mismos, tomando únicamente á manera de composición de lugar los eternos modelos del mundo exterior.

RAIMON CASELLAS (1892)<sup>1</sup>

Com ja va declarar en el seu diari Henri-Frédéric Amiel el 1846, «un paysage quelconque est un état de l'âme»,<sup>2</sup> tot posant en relleu el caràcter subjectiu del paisatge romàntic. Al cap d'uns anys, en plena eclosió del moviment simbolista, el paisatge esdevindria un reflex suggestiu i oníric de l'estat d'ànim de l'autor, un vehicle de transmissió *simbòlic* de les seves emocions i de la seva espiritualitat.<sup>3</sup> Aquesta concepció panteista de la naturalesa suposa un clara manifestació de la unió entre el macrocosmos (l'univers) i el microcosmos (l'home), atès que constitueix una projecció de la psique humana sobre el paisatge escollit per l'artista o el poeta. Obeeix, de fet, a un imperatiu

<sup>1</sup> Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guíxols», *La Vanguardia*, 19 de juliol de 1892.

<sup>2</sup> Henri-Frédéric AMIEL, *Journal intime*, 10-2-1846. Recollit a: Michel COLLOT, *L'horizon fabuleux*, vol. 1, XIX<sup>e</sup> siècle, París, Librairie José Corti, 1988, pàg. 13.

<sup>3</sup> Vegeu en aquest sentit Jean David JUMEAU-LAFOND, «El país ideal. El paisatge simbolista a França», a *Un país ideal. El paisatge simbolista a França*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 2006, pàg. 9-11; Torsten GUNNARSSON, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1998; o Torsten GUNNARSSON *et al.*, *Naturens spegel: nordiskt landskapsmåleri 1840-1910*, Estocolm, Nationalmuseum, 2006.

d'equivalència artística entre les formes naturals i les profundes pulsions de la vida interior, que en aquell moment tanta fascinació exercien sobre la sensibilitat *fin-de-siècle*.<sup>4</sup> Per aquest motiu, la naturalesa adquireix un caràcter intimista que es trasllada a la recreació d'altres espais, pròpiament interiors, com ara a casa mateix.<sup>5</sup>

Aquest subjectivisme, que de fet ja remarcava Émile Zola quan descrivia l'obra d'art com «un coin de la création vu à travers un tempérament»,<sup>6</sup> posa de manifest, però, tot un seguit de consideracions, tant de caire estètic com ideològic, que tal tenir en compte.

Primer de tot, l'ambigüitat que representa en l'art el fet de tenir com a referència la naturalesa. Malgrat que considerarem que l'època simbolista marca el punt culminant de la confrontació entre una imatge del món fonamentada sobre la restitució més o menys fidel de l'experiència sensible i una visió del món inspirada per la imaginació, tot contraposant-se una concepció realista del paisatge a una d'idealista...<sup>7</sup> realment podem sostreure a aquesta «experiència sensible», una dosi important de subjectivisme? No, si tenim en compte que, més enllà que la fantasia pugui incidir o no en el procés de creació de l'obra, la naturalesa és percebuda pel filtre de la pròpia sensibilitat individual, fet que impossibilita un total objectivisme a l'hora de representar-la. I no només això, sinó que, fins i tot, impossibilita de conèixer-la, tal com ja la filosofia hellenística havia assenyalat en els inicis del pensament racional i com, de fet, les teories de l'impressionisme, a la mateixa època, posaven en relleu. D'aquí la importància que en aquest darrer assoleixen les *impressions* de l'experiència sensible, atès que, més enllà d'aquestes, no ens és possible conèixer res. Ernst Mach, en la seva obra *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (Contribució a l'anàlisi de les sensacions, 1886), ja explicava que les

<sup>4</sup> Radophe RAPETTI, «Paysages et symbols», a *De Van Gogh à Kandinsky. Le paysage symboliste en Europe 1880-1910*, Brusselles, Fonds Mercator, 2012, pàg. 17-39; vegeu la pàg. 33.

<sup>5</sup> Això es fa especialment palès en la cultura nòrdica. Vegeu, per exemple: Petra GUNST (coord.), *Les mondes intérieurs. Le symbolisme finlandais*, Gant, Marot-Tijdsbeeld, 2002.

<sup>6</sup> Émile ZOLA, *Mes haines* (1866). Citat a Étienne GILSON, *Peinture et réalité*, París, J. Vrin, 1972, pàg. 296.

<sup>7</sup> Radophe RAPETTI, «Paysages et symboles», *op. cit.*, pàg. 29.

sensacions constitueixen, en darrera instància, l'únic contingut real de l'experiència, sense que existeixi així cap distinció entre *aparença* i *realitat*, atès que tot és, en darrera instància, pura aparença o fenomen (en sentit kantianista).<sup>8</sup> Per aquest motiu, tot i estar desposseïdes de la càrrega emocional que acostuma a acompanyar el paisatge simbolista, les representacions neoimpressionistes també responen a una voluntat de reconfigurar el món de manera ideal: d'aquí la recurrent confusió entre els diferents plànols espacials, per exemple.<sup>9</sup>

Maurice Denis, el 1890, ja parlava de la representació de la natura en aquests termes:

Je cherche une définition peintre de ce simple mot «nature» qui étiquette et résume la théorie d'art la plus généralement acceptée en cette fin de siècle. Probablement: le total des sensations optiques? Mais, sans parler des perturbations naturelles de l'œil moderne, qui ne sait la puissance des habitudes cérébrales sur la vision? J'ai connu des jeunes gens qui se livraient à une gymnastique des nerfs optiques...<sup>10</sup>

Cal dir, però, que aquest interès pel sistema de funcionament de la percepció visual a propòsit dels diferents modes de representació, no només pertanyia a l'esfera pròpiament artística, sinó que també va ser compartit pel camp de la psicologia clínica. Per aquest motiu, van proliferar tot un seguit d'estudis de caràcter pseudocientífic que atribuïen la inclinació cap a una estètica de caire simbolista, per part de determinats artistes, a una degenerativa pertorbació del seu sistema nerviós.

La investigació pretén així aprofundir en les consideracions negatives d'aquesta línia de pensament, prou estesa al tombant de segle, que relacionava el concepte de «folia» amb la idea de «geni»<sup>11</sup> i amb

<sup>8</sup> Vegeu, sobre el tema: Josep CASALS, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, pàg. 39-56, en què l'autor analitza en profunditat l'obra del filòsof.

<sup>9</sup> Radophe RAPETTI, «Paysages et symboles», *op. cit.*, pàg. 30.

<sup>10</sup> Maurice DENIS, *Définition du neo-traditionnisme* (1890). Recollit a Radophe RAPETTI, «Symbolisme et naturalisme», a *De Van Gogh...*, *op. cit.*, pàg. 67-89; vegeu la pàg. 87.

<sup>11</sup> Vegeu més endavant.

determinats trets formals i estètics que es poden aplicar perfectament a l'àmbit iconogràfic del paisatge.

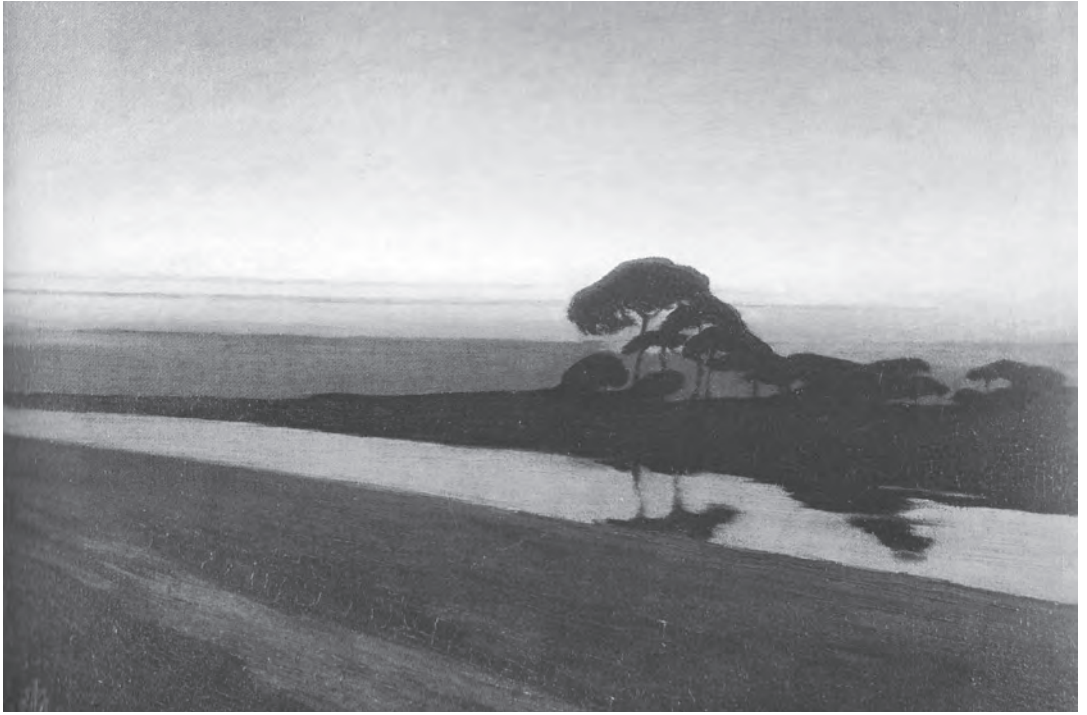
### **Caracteritzacions estètiques del paisatge simbolista**

Abans que res, però, cal definir una estètica d'aquest tipus, la qual cosa ja resulta per si mateixa força complexa.<sup>12</sup> En bona part, atesa la diversitat estilística que comprèn aquesta tendència, fet que impossibilita l'establiment d'uns trets de llenguatge comuns entre els seus protagonistes. Per aquesta raó s'acostuma a caracteritzar el simbolisme a partir de l'expressió d'una ideologia o d'una sensibilitat vinculades al sentiment del *mal-du-siècle*, més que no pas a través de l'elecció d'unes formes determinades. Si fem un recorregut visual pel tema específic que ens ocupa, el paisatge, podrem copsar aquesta diversitat i, en tot cas, parlar d'*estètiques*, en plural.

D'una banda, per exemple, observem un sintetisme de línies essencials i depurades en determinades obres d'Émile Bernard, Ferdinand Hodler, Albert Traschel, Akseli Gallen-Kallela o Charles Lacoste. I d'una altra, un aire de vaguetat, marcadament suggestiu en la seva imprecisió formal, en diversos paisatges d'Eugène Carrière, James McNeill Whistler, Fernand Khnopff, Lucien Lévy-Dhurmer, William Degouve de Nuncques, Franz von Stuck o Charles Marie Dulac. Si en el primer cas l'element que hi predomina és el lineal, el segon tipus de composicions caldria descriure-les més aviat com a pictòriques, atès que els contorns de les figures apareixen borrosos i desdibuixats, talment com si tota la superfície es trobés coberta per una mena de boirina esmoreïda i unificadora que potencia la sensació d'irrealitat.

Charles Marie Dulac, en la seva obra intitolada *La pinetta, Ravenne* (1897), ens ofereix precisament una mostra representativa

<sup>12</sup> Cal dir que en aquest estudi ens centrarem a parlar principalment de l'estètica a nivell plàstic. Sobre el mateix tema, dins l'àmbit de la literatura, vegeu: Irene GRAS VALERO, «Existeix un estil de la *décadence*?», a *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2010, pàg. 106-109 [consultable en línia a través del catàleg de les tesis doctorals en xarxa (TDR) de la Universitat de Barcelona <http://hdl.handle.net/10803/2029>].



d'aquest darrer tipus de paisatge. La simplicitat de les seves línies accentua l'aire de silenciosa sacralitat que envaeix l'«hora exquisida» de l'ocàs representada per l'artista. I és precisament la feblesa de la llum que caracteritza aquest moment del dia allò que permet diluir la silueta dels solitaris arbres retallats al fons de la composició, en una taca esborronada que es fusiona amb els turons circumdants. Els elements compositius no es troben pas detallats amb precisió, sinó delicadament difuminats. Sens dubte, Dulac havia aconseguit dur a terme el seu propòsit: «Idealitzar tant com fos possible sense desnaturalitzar les formes reals».<sup>13</sup>

A Catalunya, i des de les pàgines de *La Vanguardia*, el crític Raimon Casellas confessava sentir-se atret precisament per l'art de

Charles Marie Dulac,  
*La pinetta, Ravenna*  
[La Pineda, Ravenna],  
1897, oli sobre tela,  
34 × 44 cm. Col·lecció  
particular (París).  
Del llibre: *Un país ideal.*  
*El paisatge simbolista*  
*a França*, Girona,  
Fundació Caixa Girona,  
2006, pàg. 79.

<sup>13</sup> Jean-David JUMEAU-LAFOND, «Catàleg», a *Un país ideal*, op. cit., pàg. 29-197; vegeu la pàg. 78.

Whistler i de Carrière,<sup>14</sup> mesos abans que el simbolisme s'introduís de manera oficial a Catalunya.<sup>15</sup> Un any més tard, tot comentant la celebració de la III Exposició General de Belles Arts, l'autor es feia ressò dels nous corrents «neo-idealistes» que impregnaven el modernisme i que suposaven una culminació en l'evolució del paisatge català, de la mà dels seus principals propulsors, Santiago Rusiñol i Ramon Casas.<sup>16</sup> Tot recuperant l'art de Whistler i de Carrière, entre d'altres, Casellas parlava de l'atmosfera com a protagonista indiscutible d'aquest tipus de composicions. En consonància amb els nous corrents, explica el crític, determinats artistes, impel·lits per un desig de suggestió més que no pas d'imitació, apostaven així per una pintura «apenas formulada, vaga, indecisa, “volàtil”», que dóna preponderància als elements més fugissers i fluctuants de la natura, i que a voltes *vela* delicadament les formes representades amb «vapores ambarinos», que «las esfuman y las anegan». Ja no es tractava, doncs, de partir d'allò natural només com a font d'inspiració: allò que veritablement els interessava era l'exteriorització pictòrica dels «estats de l'esperit».

Tanmateix, cal dir que van ser pocs els pintors catalans que van optar per fer ús d'una estètica veritablement suggestiva, similar a la dels autors estrangers esmentats amb anterioritat. Els paisatges que podem qualificar de *simbolistes* no acostumen a estar coberts per una mena de gasa emboirada i somorta que desdibuixa les siluetes de les figures, sinó que presenten unes línies clarament definides. Per aquest motiu, Josep C. Laplana parla pròpiament de *naturalisme* a nivell formal, per bé que aquest, «travessat per un halo de misteri cada vegada més dens», es pugui arribar a qualificar d'*espiritualitzat*.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Raimon CASELLAS, «París Artístico. V: Eugenio Carrière», *La Vanguardia*, 26 de maig de 1893; Raimon CASELLAS, «París Artístico. VI: James Mac Neill Whistler», *La Vanguardia*, 1 de juny de 1893.

<sup>15</sup> Irene GRAS VALERO, *El decadentisme a Catalunya...*, op. cit., pàg. 143.

<sup>16</sup> Raimon CASELLAS, «Exposición General de Bellas Artes. III: Los pintores de la naturaleza (Del paisaje luminista al whistleriano)», *La Vanguardia*, 24 de maig de 1894.

<sup>17</sup> Josep C. LAPLANA, *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 144.



Una excepció, la trobaríem en la naturalesa onírica recreada a diverses de les obres de Joan Brull, com ara *Nimfes del capvespre* (c. 1898), *Nimfes* (c. 1904), *Crepuscle o fantasia* (s.d.) o *Ensomni* (c. 1906), que al contrari sí que presenta els trets d'una estètica etèria i bromosa.<sup>18</sup> L'any 1897, Casellas mateix ja va posar en relleu el «lirisme» que caracteritzava les obres exposades per Brull a l'Exposició Extraordinària de la Sala Parés, tot incidint en la inclinació del pintor «per la representació indefinida de estos seres fantaseados, que más que realidad cercana semejan remota aparición».<sup>19</sup>

En la seva obra *Crepuscle o fantasia* (s.d.) trobem així representat aquest model de dona ideal, impregnada de malenconia i misticisme,

Joan Brull, *Crepuscle o fantasia*, s.d., 64 × 100 cm. Col·lecció particular (Sant Feliu de Guíxols). Del llibre: *Joan Brull: realitat i somni*, Girona, Fundació Caixa Girona, 2009, pàg. 66.

<sup>18</sup> Com assenyala Eliseu Trenc, va ser decisiva la incidència de Raphaël Collin, mestre de Brull durant la seva etapa de formació a París, en l'evolució de l'artista cap a un simbolisme d'influència francesa [Eliseu TRENC, «Joan Brull, pintor de realitats i somnis», a *Joan Brull: realitat i somni*, Girona, Fundació Caixa Girona, 2009, pàg. 11-23, vegeu la pàg. 27].

<sup>19</sup> Raimon CASELLAS, «XIV Exposición Extraordinaria del Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de gener de 1897.



que forma un tot amb la natura crepuscular que l'envolta. Una llum somorta, que ens du a la memòria els solitaris capvespres de Modest Urgell, banya cada detall de la composició. La vegetació del primer terme es fa a partir de taques vibrants que només n'insinuen els contorns. I el cel, bromós i esmorteït, sembla fondre's amb una línia de l'horitzó que es perllonga més enllà del quadre i ens causa la sensació de conduir-nos cap a l'infinit.

### ***Genio e follia***<sup>20</sup>

Els estudis als quals hem fet al·lusió anteriorment, i que relacionen el simbolisme amb una alteració del sistema nerviós, no descriuen detalladament un tipus d'estètica simbolista específica, sinó que parlen formalment d'aquest moviment en un sentit general. Tot i així, com veurem, sí que posen en relleu determinats trets estilístics a l'hora d'exemplificar aquesta pertorbació visual de la percepció. Altrament, cal dir que tampoc fan referència a temes concrets del repertori iconogràfic del simbolisme, de manera que no parlen específicament de l'àmbit del paisatge, per bé que en aquest darrer es poden aplicar perfectament les teories que tot just detallem a continuació.

Max Nordau, tot seguint la via iniciada per Cesare Lombroso a *Genio e follia* (1864), on es relacionava directament el geni creatiu amb la degeneració i la bogeria,<sup>21</sup> associa un seguit de desordres nerviosos i mentals amb determinats corrents espirituals i artístics. Ho va fer en la seva famosa obra *Entartung* (1892),<sup>22</sup> en què l'autor compara els artistes naturalistes, parnassians, simbolistes o decadents amb els criminals corrents. A diferència d'aquests darrers, però, els esmentats autors són uns degenerats d'intenció, no pas d'acció; és a dir, que en

<sup>20</sup> Títol d'un assaig de Cesare Lombroso publicat el 1864.

<sup>21</sup> La seva cinquena edició, de fet, publicada el 1888, s'intitulava: *L'Uomo di Genio in rapporto alla psichiatria alla storia ed all'estetica*. Anys més tard, l'autor encara aprofundí sobre aquestes idees a *Genio e degenerazione* (1897).

<sup>22</sup> L'esmentat assaig va ser traduït al francès el 1894 amb el títol de *Dégénérescence*, i, un any més tard, a l'anglès, amb el de *Degeneration*. La traducció castellana, emprada en aquest estudi, arribà més tard, el 1902: Max NORDAU, *Degeneración*, 2 vol., Madrid, Librería de Fernando Fé, 1902.



comptes de materialitzar els seus deliris perversos, només els imaginem i s'hi recreen. Tots ells, tanmateix, són igual d'egoistes —només miren de satisfer les seves perversions—, de pertorbats i de perillosos per a la societat.

Amb tot, aclareix Nordau, no tots els genis es poden considerar uns degenerats. N'hi ha que conserven la rectitud moral i no pateixen cap desordre de tipus patològic o nerviós. Qui rep les crítiques de Nordau no és altre que aquell que l'autor denomina «el hombre del Crepúsculo de los Pueblos», un ésser posseït per un profund fàstic vital que el fa avorrir contínuament la pròpia persona i el món que l'envolta. Per aquest motiu, diu Nordau, mira d'omplir el seu buit existencial proveint-se de tot tipus d'emocions «negatives» i «malsanas»; d'aquí la seva inclinació per les filosofies pessimistes i neobudistes que tan de moda estaven en el seu temps, com ara les d'Arthur Schopenhauer o Eduard von Hartmann.

Més enllà del caràcter negatiu d'aquest tipus de sensibilitat, però, Nordau denuncia el perill que suposa la seva influència a nivell social. L'autor parla així d'aquells «falsos profetas» que enverinen la societat en proclamar, «bajo el efecto de una obsesión», «un dogma literario cualquiera: el realismo, la pornografía, el misticismo, el simbolismo, el diabolismo», de manera, a més, «violenta y penetrante, con sobreexcitación».<sup>23</sup> Arribat en aquest punt, l'autor anuncia el propòsit d'analitzar les esmentades tendències estètiques des d'un punt de vista clínic i demostrar, així, el «caràcter patològic» que cadascuna d'elles té. D'aquesta manera, Nordau intenta trobar una justificació de caire mèdic per tal d'explicar les causes que originen aquest tipus de manifestacions culturals o espirituals. Així ho veiem, per exemple, en el cas del misticisme que nodreix les tendències simbolistes i decadents:

La falta ó la debilidad de atención, conduce pues, en primer lugar, á formar falsos juicios sobre el universo, sobre las cualidades de las cosas y sus relaciones entre ellas. La conciencia obtiene una imagen desfigurada y vaga del mundo exterior [...] las representaciones —fronterizas desdibujadas, apenas posibles de reconocer— son percibidas al mismo

<sup>23</sup> Max NORDAU, *Degeneración*, vol. I, *op. cit.*, pàg. 51.

tiempo que las apercepciones centrales bien iluminadas; el juicio se convierte en vacilante y fugitivo como las brumas que disipa el viento de la mañana; la conciencia que apercibe las representaciones fronterizas espectralmente transparentes, informes, trata en vano de penetrarlas y las interpreta sin seguridad, como se atribuye á los contornos de las nubes semejanzas con las cosas ó los seres.<sup>24</sup>

Des d'aquest punt de vista, allò que provoca en el místic la sensació que el món que l'envolta constitueix una font inesgotable de misteris —en els quals només pot penetrar a través de la intuïció, de la sospita o de l'endevinació—, no és altra cosa que la seva incapacitat neurològica per captar els fenòmens exteriors de manera correcta. D'aquí que Nordau consideri que si aquest tipus de sensibilitat se sent atreta vers els aspectes més irracionals de l'existència, no és fruit d'una lliure disposició de l'ànima, sinó més aviat producte d'una «ineptitud orgánica natural para el saber».<sup>25</sup>

Tot citant una extensa llista de noms representatius del moviment simbolista, com ara Stéphane Mallarmé, Paul Adam, Paul Verlaine, Charles Morice, Jean Moréas, Joséphin Péladan o Joris-Karl Huysmans, Nordau també remarca la inclinació d'aquests autors cap a la vaguetat i l'ensomni, atesa la seva escassa capacitat de concentració en els objectes del món exterior. Com que aquests són percebuts de manera defectuosa pels seus sentits atrofiats, les imatges que després reproduïen o evoquin en les seves obres seran així «semiclaras, nebulosamente fluidas», en definitiva, «embriones de pensamientos apenas formados». Podem comprovar que aquests qualificatius descriuen perfectament una de les diverses tendències de l'estètica simbolista i que es poden aplicar a la configuració formal d'uns paisatges determinats.

Dins el camp específic de la literatura, l'estudi d'Émile Laurent *La poésie décadente devant la science psychiatrique* (1897) també va provar de demostrar que, en certs individus, «la poésie n'était qu'une sorte d'extériorisation du détraquement cérébral, une manifestation de leur état d'infériorité mentale», encara que admetia dos graus de

<sup>24</sup> *Ibidem*, pàg. 90-91.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pàg. 110.

degeneració: el propi dels «degenerats superiors», com ara Verlaine o Moréas, i el dels purament «desequilibrats».<sup>26</sup> En el primer grup, admet l'autor, hi ha certament grans literats, però si els estudiem amb deteniment podrem observar com «leur côté faible apparaît avec les tares psychiques ou morales qui les marquent du sceau de la dégénérescence». En tots els casos trobem, però, un estil similar, amb excés d'imatges, incoherència d'idees i una inclinació per cercar «rythmes heurtés et bizarres, des chûtes imprévues, des baroques assonances».

### ***Fin-de-siècle* i degeneració de raça**

Així mateix, però, resulta fonamental assenyalar els lligams entre aquest tipus de degeneració, de caire artístic o literari —tant pel que fa a l'àmbit de l'estètica formal com de la sensibilitat—, i la decadència associada per determinats autors a la noció de *raça*. Nordau mateix justifica l'aparició d'allò que ell anomena patologies morals amb el declivi de la *raça moderna*, soferta per «los ricos habitantes de la grandes ciudades, los que se titulan a sí mismos “la sociedad”, cuya descomposición establezco; ellos son los que han encontrado el “fin de siglo” y á ellos mismos se aplica el “fin de raza”». <sup>27</sup> D'aquí el veritable significat del títol de la seva obra, *Entartung*, que en francès equival al mot *dégénérescence*. Però Nordau no fa altra cosa, com ell mateix reconeix, que seguir els postulats defensats per un bon nombre d'estudis de caràcter pretesament científic, que caracteritzaven aquesta noció de declivi, aplicada a l'àmbit humà, des de tots els punts de vista: a nivell biològic, social i moral.

Per tal d'entendre aquestes consideracions, cal tenir en compte que a finals del segle XIX les nocions de progrés i d'evolució eren sinònims, però l'influx de les teories darwinianes els va atorgar un nou significat, atès que aquestes darreres es podien interpretar de manera diversa. En aquest sentit, resulta significatiu, per exemple, l'estudi d'E. Ray Lankester, intitulat *Degeneration. A Chapter in the Darwi-*

<sup>26</sup> Émile LAURENT, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, París, Alexandre Maloine, éditeur, 1897, pàg. 35.

<sup>27</sup> Max NORDAU, *Degeneración*, vol. I, *op. cit.*, pàg. 4-5.

*nism* (1880), en el qual es descriuen alguns exemples d'evolució degenerativa, tant a nivell zoològic com lingüístic o històric.

En realitat, allò que havia canviat era la manera de percebre l'evolució: en comptes de fer-ho en sentit lineal i ascendent, ara era concebuda en sentit circular. Segons aquests preceptes, i com succeïa amb qualsevol organisme, l'univers, la raça o la nació també experimentaven diversos períodes d'infantesa, creixement, maduresa i declivi, immersos en un cicle orgànic de desenvolupament i decadència. En el cas dels pobles europeus, però, el problema encara s'agreujava més, tant per l'avenç inexorable de la seva decrepitud com per l'assetjament de pobles de natura més vigorosa. D'aquesta manera, podem comprovar que el fatalisme finisecular no es nodria únicament de les concepcions darwinianes aplicades a l'individu —segons les quals aquest només era el producte adaptat d'un seguit de processos biològics condicionats per la seva herència i el seu medi—, sinó que també es fonamentava sobre aquelles teories relacionades amb el declivi de raça i de civilitzacions.

A propòsit de la degeneració de l'individu, trobem estudis com ara *Traité des dégénérescences phsyques, intellectuelles et morales de l'especie humaine*, publicat pel doctor Benedict-Augustin Morel el 1857, on es descriuen gairebé totes les malalties mentals cròniques, de caràcter hereditari, conegudes fins aleshores.<sup>28</sup> El psicòleg anglès Henry Maudsley, seguidor del positivisme d'Auguste Comte, per la seva banda, arriba a concloure el seu treball *Body and Will: In its Metaphysical, Physiological and Pathological Aspects* (1883) amb la idea que la humanitat està definitivament condemnada:

[...] we fix attention too much perhaps on the process of evolution, to the overlooking of the correlative process of degeneration that is going on, not only in low but in high organisms [...] not only in body but in mind not only in individuals but in societies... [...] What an awful contemplation, that of the human race bereft of its evolutionary energy, dis-

<sup>28</sup> Segons les teories de Benedict-Augustin Morel, «les dégénérationes sont les déviations malades du type normal de l'humanité héréditairement transmissibles et évoluant progressivement vers la déchéance». Citat a Laura BOSSI, «Mélanconie et dégénérescence», a *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2005, pàg. 398-411; vegeu la pàg. 399.

illusioned, without enthusiasm, without hope, without aspiration, without an ideal.<sup>29</sup>

## Simbolisme: suggestió i patologia

Fonamentades sobre aquest tipus de teories, i publicades el mateix any en què sortia a la llum la traducció francesa de l'obra de Nordau, el 1894, les *Literaturas malsanas* de Pompeu Gner<sup>30</sup> constitueixen el contrapunt crític d'aquest tipus de tendències dins del vessant vitalista del modernisme català.<sup>31</sup> Gner dedica el seu assaig a l'estudi de les diverses «patologies» literàries del moment, com ara el «decadentisme deliquescents», el simbolisme, el naturalisme zolià, el pessimisme germànic o el nihilisme rus. Totes elles, argumenta l'autor català, són producte d'una degeneració de la substància nerviosa ce-

<sup>29</sup> Citat a Karl E. BECKSON, *London in the 1890's: a cultural history*, Nova York i Londres, W. W. Norton & Company, 1992, pàg. 64. Altres estudis publicats sobre el tema serien: *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité* (1881), del doctor Paul Jacoby; *La famille névropathique* (1884), del doctor Charles Féré; o «Des héréditaires dégénérés», recollit a *Recherches sur les Centres nerveux* (1893), del doctor Valentin Magnan.

<sup>30</sup> Pompeu GNER, *Literaturas malsanas. Estudios de patología contemporánea*, Madrid, Fernando Fé, 1894. Els lligams entre aquesta obra i la de Nordau són clars, tant a nivell estructural com de contingut, fet que va provocar que a l'època Gner fos acusat de plagi [vegeu: Consuelo TRIVIÑO, *Pompeu Gner y el modernismo*, Madrid, Verbum, 2000, pàg. 9]. El mateix autor català, al darrer capítol del seu estudi, intitulat «Terapéutica estética», fa de fet referència a l'esmentada traducció francesa de l'obra de Nordau, el coneixement de la qual no li arriba de manera directa, segons assenyala, sinó a través dels estudis crítics publicats en diverses revistes franceses. Un cop fet aquest aclariment, Gner es dedica principalment a posar en dubte alguns dels postulats essencials de Nordau, tal com tornarà a fer en el pròleg de la 4a edició —publicada a Barcelona per Fernando Seix el 1899—, sobretot en referència a la condemna de Friedrich Nietzsche per part de l'escriptor alemany.

<sup>31</sup> De fet, a la primera edició d'*Amigos y maestros*, publicada pocs anys més tard, Gner confessa haver-se sentit obligat a escriure les seves *Literaturas malsanas* a fi de poder oposar-se a «decadentismos, pesimismo, nihilismos y demás tendencias depresivas, enfermas, mortíferas, que pretendían darse, por los sedicentes modernistas [...] como la última palabra de Arte y de la Filosofía espiritual» (Pompeu GNER, *Amigos y maestros. Contribución al estudio del espíritu humano á finales del siglo XIX*, Madrid, Fernando Fé, 1897, pàg. 344).

rebral, ocasionada o potenciada per una anèmia profunda, un esgotament dels sentits fruit del desenfrenament sensual i l'addicció a les drogues (com ara l'èter o la cocaïna).<sup>32</sup>

Tot descrivint l'estètica «decadent o deliqüescent», Gener parla de «deliri» i de «malson»: «Todos sus efectos artísticos consisten en paradojas irracionales, en un simbolismo convencional y en armonías imitativas».<sup>33</sup> Aquesta estètica es troba directament relacionada amb una atròfia dels nervis sensitius, la qual provoca, com ja apuntava Nordau, la captació atenuada i deformada de la realitat externa. Altra-ment, i posant en relleu el fenomen de la sinestèsia —o correspondència dels diferents sentits—, tal com Charles Baudelaire havia expressat de manera tan significativa en el seu poema homònim,<sup>34</sup> Gener critica durament alguns dels postulats essencials del simbolisme:

[...] los *simbolistas* [...] exagerando hasta lo incomprensible la tendencia colorista y sonora de los románticos, llegan á la negación de la idea, y á equivocar el destino de literatura con el de la música al asignarle como fin la mera sugestión de vagos estados de la sensibilidad humana [...] se pierden en nebulosas trasposiciones tan abstractas y quintaesenciadas que acaban por disolverse en una metafísica sensorial incoercible. Son unos gongoristas de la sensación.<sup>35</sup>

Les imatges formulades per aquest tipus de corrent, doncs, no constitueixen una descripció clara de fenòmens concrets, sinó que esdevenen metàfores d'estats anímics i sensorials indefinibles. No es tracta, per tant, d'expressar o de comunicar conceptes, sinó, abans que res, de fer sentir a l'espectador i de «suministrar al corazón la

<sup>32</sup> Pompeu GENER, *Literaturas malsanas*, op. cit., pàg. 209-210. Com argumenta l'autor, «el cerebro, en su corteza gris, no sólo recibe las excitaciones del exterior, sino que también le vienen de lo profundo de la organización, de los diversos órganos, de los nervios, de los centros nerviosos, como son, la médula, el cerebelo, el simpático; y si estos centros funcionan mal, toda la vida representativa hállase falseada». pàg. 241.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pàg. 232.

<sup>34</sup> Charles BAUDELAIRE, «Correspondances», a *Les Fleurs du Mal*, París, Poulet-Malassis & de Broise, 1857, pàg. 19.

<sup>35</sup> Pompeu GENER, *Literaturas malsanas*, op. cit., pàg. 210.

sensación confusa de las cosas», especialment a través de «símbols» i d'una estètica basada en la pura «suggestió». Atès que els simbolistes, místics i decadents perceben la realitat de manera «vaga» i «difuminada», tot falsejant-se així les sensacions que capten els seus sentits, el seu llenguatge es converteix en quelcom incoherent, obscur i nebulós.

No hi ha dubte que la descripció que efectua Gener a continuació es pot aplicar a la configuració formal d'uns determinats paisatges simbolistes:

La pintura debe obrar por la sensación visual y no por lo que esta suponga de un orden diferente. Hasta ahora todos se preocuparon del verdadero dibujo y del verdadero color. Estos se preocupan de olvidarlo, de difuminar los objetos, de estampar los diversos planos, de desvanecer los horizontes, de apagar los colores, de agrisar la pintura [...] de alejarse del detalle real y gráfico.<sup>36</sup>

Cal dir, però, que Gener no fa referència a cap artista en concret, sinó que quan fa esment d'algun nom, aquest pertany a l'àmbit de la literatura. Dins aquest mateix camp, Josep Falp i Plana, en una línia similar als estudis que acabem d'exposar, caracteritza de suggestiva, «neurastènica» i «decadent» un tipus de poesia sorgida a causa d'un profund desequilibri nerviós, que es troba fonamentada sobre la premissa de *l'art per l'art* i que obeeix, per damunt de tot, al refinat «llenguatge de les sensacions».<sup>37</sup>

No obstant això, cal tenir clar que, ja sigui a nivell autòcton com europeu, allò que en darrer terme denunciaven aquest tipus de postulats no era tant la manifestació externa o estètica del simbolisme com determinats preceptes que associaven a la seva ideologia o sensibilitat, com ara un excés d'idealisme, l'evasió, el pessimisme, l'ensomni, la manca de compromís i actuació socials... Tots aquests aspectes eren considerats malaltissos i decadents, i absolutament contraposats a les nocions de robustesa, vigor, vitalisme i moralitat. Ge-

<sup>36</sup> Ibídem, pàg. 242.

<sup>37</sup> Josep FALP i PLANA, «La poesia (?) decadentista», *L'Atlàntida*, 15 d'agost de 1896, pàg. 6-9.

ner mateix, prenent com a model el *superhome nietzscheà*, oposava les idees de «bellesa, vida, moral i plaer» a les de «lletjor, mort, immoralitat i dolor» que, segons el seu parer, es trobaven vinculades a aquest tipus de corrents.<sup>38</sup>

Més enllà de les seves intencions, hem pogut comprovar que, en conclusió, diversos autors van utilitzar un tipus d'argument pretesament científic, inspirat sobretot en la psicologia clínica i en la biologia, per tal de desacreditar alguns corrents culturals, com ara el simbolisme, que atemptaven contra els valors ideològics i estètics que defensaven. I també, altrament, que aquests arguments van ser emprats a fi de justificar l'elecció d'unes formes estilístiques determinades que trobem aplicades a la representació d'un cert tipus de paisatge.

Sigui com sigui, cal remarcar els estrets lligams que s'estableixen entre diferents àmbits —el formal o artístic, l'humà, el biològic...— al voltant d'un mateix concepte: el de naturalesa.

<sup>38</sup> Pompeu GENER, *Literaturas malsanas*, op. cit., pàg. 384.



## EL DESCOBRIMENT DE L'ILLA BLANCA

*Nina Ferrer*

L'arribada de Rusiñol a Eivissa, el dia 23 d'agost de 1912, va ser tot un esdeveniment. Els seus èxits artístics i literaris el precedien. Va estar-hi dues vegades, la primera entre el 22 d'agost i el 6 de setembre de 1912; la segona, l'any següent, entre el 13 de febrer i el 20 de març. Rusiñol va arribar a l'illa interessat en els jaciments arqueològics, dels quals li havia parlat el seu amic Josep Costa «Picarol». Però no només es va interessar per l'arqueologia, també va publicar set articles a *L'Esquella de la Torratxa* i va pintar cinc teles.

La primera estada, la va dedicar a conèixer l'illa. Sembla que els matins els passava al Puig des Molins i a altres jaciments arqueològics; les tardes, les dedicava a fer excursions per l'illa. Durant aquesta estada preparava el seu llibre *L'illa de la calma*,<sup>1</sup> i a les nits, en les tertúlies que es feien a la Fonda de la Marina, llegia fragments de l'obra als seus contertulians. Però va ser durant la segona estada quan va tenir temps per dedicar-se a pintar, a escriure i a excavar.

Al «Glosari» de *L'Esquella de la Torratxa*, que firmava com a Xarau, aparegueren les glosses sobre Eivissa titulades *L'illa blanca*, per la impressió que li va causar la llum eivissenca reflectint-se sobre les cases emblanquinades. Un article que havia publicat durant el se-

<sup>1</sup> Els articles dedicats a *L'illa de la calma* els va publicar a *L'Esquella de la Torratxa* durant aquest any 1912. La relació de Rusiñol amb Mallorca va ser molt estreta. Visitava l'illa des del 1893 periòdicament. La seva producció al voltant de Mallorca, tant pictòrica com literària, va ser fecunda.



Santiago Rusiñol,  
*Pati blau (Eivissa)*,  
1912-1913, oli sobre tela,  
85 × 73 cm. Col·lecció  
particular.

tembre del 1912 li va servir com a base per escriure la primera glossa dedicada a l'illa, «Iviça»:

La primera impressió que vos fa aquesta illa és impressió d'enlluernament. Un ve del blau, d'un blau tan intens que arriba a semblar una majòlica, i de sobte, com si vos tiressin un raig de llum a la vista, vos posen

a davant vostre una faldada de cases de tan nítida blancor que sembla que vos obrin els ulls a una llum desconeguda.<sup>2</sup>

Les glosses de *L'illa blanca*, publicades entre el 28 de febrer i el 18 de maig de 1913, ens presenten Eivissa tal com la veu Rusiñol. És en la primera glossa on la imatge blanca d'Eivissa s'uneix al seu nom fins als nostres dies:

Desde'l blanc crema, al blanc d'àgata; desde'l de gavina, al de neu; desde'l de cigne, al de marbre; cada caseta té el séu blanc que li dona fisonomía, i vistes en conjunt, a colp d'ull, semblen una capsa harmònica afinada a quart de to, que s'en podria dir en clau de sol.<sup>3</sup>

La ciutat se li presenta com «una petxina que neda, com un vidre d'escavació. Té irisacions de tots els colors i nacres de tots els matços».<sup>4</sup> Ens trobem amb l'escriptor que mira amb ulls de pintor. Eivissa serà una illa de contrastos.

Si en les seves glosses eivissenques destaca el color, tant quan descriu el paisatge com les tumbes o els eivissencs, sembla normal que es decidís a pintar. Segons l'artista mateix va enllestir cinc pintures.<sup>5</sup> En coneixem quatre: un carrer d'Eivissa, un pati, una vista de la ciutat i una altra vista, aquesta, del Puig des Molins. De les dues primeres, en sabem la ubicació; les altres dues només les coneixem per publicacions de l'època. El més probable és que d'aquestes cinc pintures només tres arribessin a Barcelona; per tant, les altres dues s'haurien quedat a l'illa o a València. En l'exposició realitzada a la Sala Parés el gener del 1914 només n'hi havia dues: *Eivissa* i *Un carrer d'Eivissa*.

En cap de les imatges d'Eivissa que coneixem de Rusiñol apareix la figura humana, totes són paisatges o racons solitaris. Els patis van ser un dels motius presents en la seva obra des de molt aviat. Patis

<sup>2</sup> Santiago RUSIÑOL, «Iviça», *L'Esquella de la Torratxa*, 28 de febrer de 1913, pàg. 152.

<sup>3</sup> Santiago RUSIÑOL, «Iviça», *op. cit.*, pàg. 152.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Salvador BONAVIDA, «Els nostres artistes en la intimitat. Santiago Rusiñol», *El Teatre Català*, vol. II, núm. 58, 5 d'abril de 1913, pàg. 224.

solitaris o amb un personatge. Però la solitud és momentània. Sabem que algú ha estat allí i que algú passarà per allí. Potser en un instant apareixerà una persona a regar les plantes i els arbres; en canvi, en la imatge tot és quietud, serenitat, calma. En la primera glossa ens diu que les cases eivissenques, per dintre, li recorden les de Sitges —«Ara, les cases, vistes per dintre, recorden la nostra Sitges quan encara l'art del burgès no hi havia fet estragos...»—;<sup>6</sup> per tant, probablement, el pati blau eivissenc té a veure amb aquest paral·lelisme. Quan Rusiñol va arribar per primera vegada a Sitges l'any 1891, va quedar meravellat pel mateix que el va impressionar quan va arribar a Eivissa al cap de vint anys: la llum.

Les parets blanques d'aquests espais oberts li permetien reflectir els jocs de llum, que de tan blanques que eren semblava que reflectissin el blau del cel o del mar que, en aquest cas, envolta l'illa. Al pati eivissenc el blau apareix al fons, és una cortina de paret que dóna tonalitat blava a tota la representació. Si ens fixem en el primer pla, que veiem després en una segona mirada, veurem les flors de casa, les que cuidem dintre dels testos, i el terra. Flors i terra, de colors càlids: grocs, taronges, vermells, marrons... així compensa els tons freds de la paret, l'escala, les flors de dalt la paret, i les de l'ametller. Aquest arbre, l'ametller, el qual havia representat moltes vegades, sobretot a Mallorca, ens permet saber que l'obra va ser pintada en la segona etapa, ja que per l'època de l'any en què hi va anar els ametllers devien estar florits.

L'Eivissa que ens mostra Rusiñol és un lloc proper, que forma part dels Països Catalans, encara que pràcticament ningú la coneixia. En la primera glossa deixa clar que és «una illa germana, un bocí més de Catalunya que treu el cap per entre la blavor; un altre terrocet d'argent, que neda al mig d'un gran esmalt».<sup>7</sup> Per tant, no parla d'un lloc llunyà, exòtic, no és una aventura, com la d'altres viatgers que arribaren a l'illa. Està parlant de «nosaltres», forma part del que «som», encara que no la coneixem: «Iviça, que és tant catalana, es pot dir que no la coneixem».<sup>8</sup>

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

En la segona glossa, «La Badia», publicada el 7 de març, Rusiñol reflexiona al voltant de la vida amb el mar com a company inseparable dels illencs, condicionant la seva vida: «Aquets ports petitons, com el d'Iviça, tenen el dò de fer-se estimar. Tenen el dò, sense fer-hi res, de poguer-hi matar les hores, hores que un no sap ben bé si són de vida o de somni».<sup>9</sup>

L'entotsolament, el deixar passar les hores, porta l'individu a no saber ben bé on comença el real i on l'irreal. El món del somni, del misteriós, de l'instant fugisser, forma part de l'estètica simbolista a la qual Rusiñol s'havia adherit ja feia molts anys. Tant en les pintures com en alguns dels seus escrits, la idea d'un temps irreal és una constant. L'artista cerca els llocs que permeten l'aïllament del món modern, del soroll que tot ho envaeix impedint el descans de l'ànima.

El mar, que per als viatgers com Rusiñol tenia un significat que avui ja ha perdut, el mar com a frontera, com a barrera, definia qual-sevol illa. Així i tot, el mar era molt més que un simple obstacle, era la representació del misteri del desconegut, del que es trobava més enllà del nostre món. Era l'experiència de l'aventura: «Més enllà de Mallorca, seguint el camí blau del mar, aquest mar que borra les petjades dels barcos perque la ruta siga un misteri».<sup>10</sup>

Però igual que pot suposar un obstacle, també, sobretot per a la cultura mediterrània, és la representació del viatge. El mar suposa partir, marxar, anar a conèixer l'altre. És començar un viatge del qual sabem el punt de partida però no sabem ben bé on ens portarà ni quan farem el viatge de tornada: «En tornen colrats, en tornen valents, avesats a tot, amb els ulls plens de blavor del cel i del mar, i aixó tenen de misterios, aquests homes que han navegat, que han sigut hèroes callats i que porten an el mirar la brillantor de tantes terres».<sup>11</sup>

Viure del mar o al mar suposa moltes coses. Suposa viure tancat en un espai que per força serà reduït, i alhora viure en la immensitat d'un espai del qual moltes vegades no veiem els límits físics. Suposa viure lluny de tot i de tothom. Suposa viure depenent de la natura-

<sup>9</sup> Santiago RUSIÑOL, «La Badia», *L'Esquella de la Torratxa*, 7 de març de 1913, pàg. 168.

<sup>10</sup> Santiago RUSIÑOL, «Iviça», *op. cit.*, pàg. 152.

<sup>11</sup> Santiago RUSIÑOL, «La Badia», *op. cit.*, pàg. 168.

lesa perquè si fa vent no es pot sortir, si plou el mar s'enfada, si hi ha tempesta supera l'home. Per això, els que viuen de la mar tenen les seves peculiaritats, «ningú parla a dintre d'aquests barcos; o el mar, o el vent, o la solitud, els ha avesat a no parlar».<sup>12</sup> El mar, com dèiem, és l'element que permet allunyar-se de tot el que ens envolta en el dia a dia. La solitud del vaixell al mig del mar fent la seva ruta, la contemplació del mar des de terra, la força de l'element, els misteris del fons, la bellesa dels reflexos. El mar atreu, empeny.

A «La Badia» ens parla de la vida de la ciutat al voltant del mar. El port petit on la vida passa tranquil·lament amaga la vida diària de la gent, les petites alegries i les quotidianes misèries:

No parlen i fan el séu fet. Carreguen, estiven, arrien cordes, lliguen aquí, deslliguen allà, i en un moment, sense dir res, ni despedir-se, ni baixar en terra, veureu que un vaixell d'aquell regle treu una àncora, alça una vela, com una immensa bandera, i comença a relliscar, i a gronxar-se, i a fer camí, i a poc ha voltat el far, i se'l veu nadar mar endins, com una gavina fantasma.<sup>13</sup>

Durant les seves estades a Eivissa, Rusiñol va centrar la seva atenció principalment en l'arqueologia i el món que l'envoltava. Va conèixer de primera mà el que era excavar. L'illa es convertí en la seva particular experiència arqueològica. I, per això, decidí pintar una vista del Puig des Molins i escriure dues glosses al voltant de l'arqueologia:

El que escriu ha vist escavar i fins ha escavat an aquesta necròpolis, i en la pràctica s'ha fet càrrec que no hi hà res més interessant que registrar aquestes calaixeres, aquests baguls i arquimeses, on hi guardaven els objectes que més havien estimat aquells homes que fa mils d'anys que haurien de dormir en aqueixes tombes.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Santiago RUSIÑOL, «La Badia», *op. cit.*, pàg. 168.

<sup>13</sup> Santiago RUSIÑOL, «La Badia», *op. cit.*, pàg. 168.

<sup>14</sup> Santiago RUSIÑOL, «L'illa interior», *L'Esquella de la Torratxa*, 14 de març de 1913, pàg. 182.

De la *Vista del Puig des Molins*, n'hi ha unes quantes reproduccions en textos dedicats a Eivissa; la primera és del mateix any 1913, en un article sobre «Arqueologia Ebusitana» d'Arturo Pérez-Cabrero en què el quadre és atribuït a Rusiñol. El fet que aparegui relacionat amb Arturo Pérez-Cabrero ens fa pensar que el quadre, possiblement, no degué sortir de l'illa. Actualment està en lloc desconegut, però en coneixem una còpia a la mateixa illa. El motiu és el lloc arqueològic més reconegut d'Eivissa, la necròpoli d'Ebusus, d'on Rusiñol va extreure la seva col·lecció arqueològica.

L'interès per tot allò que evocés el passat és una constant en la seva vida però, evidentment, on més palès queda és en la seva afició al colleccionisme, als ferros forjats, a l'arqueologia.

A *L'illa interior* explica l'experiència d'excavar, d'anar descobrint tresors desconeguts i anar extraient-los de la terra. Parla del jaciment arqueològic del Puig des Molins i dels enterraments que s'hi troben. Aquestes tombes van ser el que més el va interessar. Per a Rusiñol, l'illa és un gran jaciment. Les restes de ceràmica, d'utensilis, d'ossos, estan pertot arreu, «el cas és que, tireu per on vulgueu, allí on s'hi sembla una vinya, un fossar».<sup>15</sup> També descriu l'experiència de l'excavació: «i no hi ha res més impressionant que veure les ombres dels homes ficats en aquelles cisternes que's comuniquen de l'una a l'altra, per murs esquerdatats i misteriosos...».<sup>16</sup> De l'emoció que provoca anar-se trobant amb els secrets que guardava una terra en aquell moment encara poc excavada i poc coneguda:

A voltes se torna a aturar, i entre'l fang surt una figura, i és tant humida i tant palpitant, que sembla talment que aquella terra la pareixi del séu si; a voltes es troba un anell i sembla que l'or s'ha immortalitzat: ni una engruna del séu metall ha perdut la virginitat, després de tants anys de tenebres.<sup>17</sup>

Aquestes tombes profanades una vegada i una altra per totes les civilitzacions que han anat passant per l'illa, des dels romans fins als

<sup>15</sup> Santiago RUSIÑOL, «L'illa interior», *op. cit.*, pàg. 182.

<sup>16</sup> Santiago RUSIÑOL, «L'illa interior», *op. cit.*, pàg. 183.

<sup>17</sup> Santiago RUSIÑOL, «L'illa interior», *op. cit.*, pàg. 183.

nostres dies, guarden en el seu interior tresors misteriosos per descobrir. Anar destapant el que la terra ha protegit de la mirada indiscreta dels homes durant segles, amb el dubte de si el mapa ens ha portat al lloc correcte per excavar, és el que dóna encara més emoció a l'acte de desenterrar objectes milers d'anys amagats.

En la glossa següent, «Els escavadors», ens parla dels personatges que volten per les excavacions. Entre aquests, en destria tres tipus: els col·leccionistes, als quals, ens diu, pertany; els gratadors, als quals l'única cosa que interessa és excavar i trobar restes, amb els quals, ara, també se sent identificat; i, per últim, els arqueòlegs, sobre els quals descarrega tota la seva ironia. Els arqueòlegs només volen bocins, trossos, indicis...; l'arqueòleg és un científic a qui l'únic que importa són dades, dades per classificar i comprovar-ne d'altres. Una vegada aconseguides totes les dades, reconstrueix els bocins, i l'objecte, reconstruït, va a parar a mans d'un col·leccionista o a les golfes: «Bocins gloriosos que, quan mor, els tira per la finestra la majordoma, perquè, com que amb tant estudiar no ha tingut temps de casar-se, sol viure amb una majordoma, que és la que líquida la ciència».<sup>18</sup>

Per tant, és d'agrair que ho hagi deixat tot escrit en un llibre, perquè si no aquests bocins s'haurien de tornar a desenterrar.<sup>19</sup>

La col·lecció sempre va estar oberta a qualsevol persona que la volgués visitar i, a la seva mort, la va donar a l'Estat, com ha passat en molts altres casos. Un article aparegut a la revista *Museum* l'any 1917 ens explica com sentia l'artista la seva col·lecció:

Quien sea coleccionista cual Rusiñol, no ha de asombrarse de que en Ibiza sintiérase movido a explorar por cuenta propia, por el goce de proporcionarse la sorpresa de encontrar lo que un tiempo quedara allí enterrado... Y ahora, todo eso recordatorio de los fenicios colonizadores de aquella isla; ahora todo eso Rusiñol lo mira con satisfacción ine-

<sup>18</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els escavadors», *L'Esquella de la Torratxa*, 21 de març de 1913, pàg. 201.

<sup>19</sup> Aquesta glossa s'ha d'entendre en el context eivissenc de l'època. Aquell mateix any 1913 el món arqueològic eivissenc va viure un fet curiós que va acabar portant l'Estat als jutjats, és a dir, el Museu Arqueològic d'Eivissa i Antonio Vives, catedràtic de Numismàtica i membre de l'Acadèmia de Història de Madrid.



fable y lo enseña al forastero al amigo minuciosamente, haciéndole reparar en todos los ejemplares a fin de que ni uno le pase por alto.

[...] Es que todo ello vió él como salía a la luz del sol, es que por todo ello, por ser más frágil y no estar a la vista, sintió doble inquietud: la que se deshiciera en polvo y la de que no respondieran los hallazgos a los trabajos de exploración que emprendía.<sup>20</sup>

Probablement Rusiñol no volia acceptar que aquells objectes es poguessin admirar només com a peces científiques. Els objectes arqueològics, a finals del segle XIX, passaren de ser una figura per gaudir estèticament a ser una dada científica. Els simbolistes no podien acceptar aquest concepte arqueològic que convertia les peces en pura matèria sense cap reminiscència de l'ànima del temps i de la bellesa.

La collecció de peces arqueològiques procedents d'Eivissa que es conserva al Cau Ferrat de Sitges és una de les colleccions de vidres antics més importants d'aquest jaciment. En quasi la seva totalitat, la collecció de vidre preromà i romà del museu procedeix de l'illa, dels jaciments del Puig des Molins. Són objectes únics, recipients per a cosmètics o perfums i objectes d'adornament, amb una funció purament estètica, que solen ser amulets o representacions de divinitats, i també utensilis com ara olles, ampolles, tapadores, etc. Però, a més, és una collecció de gran bellesa. La realitat era que a Eivissa hi havia un lloc dedicat exclusivament a conservar les peces que s'anaven trobant als jaciments; l'any 1913 era el sisè any d'existència del Museu Arqueològic d'Eivissa, que s'havia inaugurat el 1907.

*Un carrer d'Eivissa* és una vista des d'un dels carrers de Dalt Vila, la ciutat emmurallada. Sembla realitzada des del jardí on tenia situada la seva galeria fotogràfica el pintor i fotògraf eivissenc Narcís Puges. En primer pla el que veiem és un carrer solitari, on les úniques presències són les ombres dels edificis dels voltants. Aquestes ombres fan que el blanc de les cases ressalti i la mirada segueixi cap a les cases del fons, que també contrasten el seu blanc amb el blau del mar

<sup>20</sup> M. RODRÍGUEZ CODOLA. «El alma del "Cau Ferrat"», *Museum*, vol. v, núm. 1, pàg. 41-43.



Santiago Rusiñol,  
*Un carrer d'Eivissa*, 1913,  
oli sobre tela. Imatge  
reproduïda a la coberta  
d' *Il·lustració Catalana*,  
any XII, núm. 602,  
20 de desembre de 1914.

i la platja de Talamanca. A cada costat s'insinua la presència de jardins. Cap presència humana. El carrer inhabitat on es pot gaudir del paisatge sol, sense res que distregui, on es pot gaudir d'estar amb un mateix.

A més, allí on tenen murs, hi sol haver un passeig al cim, desde on se veu tota la plana; un passeig assoleiat, quiet, on no hi ha lloc per a passar-hi cotxes; un lloc exprès per anar a seure, lluny de tot i de tothom; a més a més, els murs, són un marc que encuadren la ciutat on ne tenen;

un marc on el sol hi ha anat pintant tots els colors de la llum; inmensa làpida de pedra on sembla que s'hi hagin d'escriure els fets més culminants del poble.<sup>21</sup>

Una de les coses que troba a l'illa és que el passat forma part del dia a dia en la vida quotidiana de la gent, en les cases, en les descobertes arqueològiques i en les muralles. Unes muralles que alguns es plantejaven enderrocar, ja que no eren útils i així, podia ser més fàcil ampliar la ciutat. La glossa «Els murs d'Iviça», publicada el 4 d'abril, la comença dient: «Els murs d'Iviça, diuen els tècnics que ja no serveixen, i an aquest no servir, an aquesta inutilitat, an aquesta majestat caiguda, deuen tal volta la bellesa».<sup>22</sup> El decadentisme que des de feia molts anys Rusiñol defensava, pretenia, entre d'altres coses, recuperar tot allò que pertanyia a una altra època retornant-li el valor que havia perdut. Suposava fugir del present cercant la bellesa en els testimonis del passat. En el mateix to, el darrer paràgraf diu:

Tot això, tots aquests murs, són inservibles, com ja hem dit; els canons moderns, en un moment els haurien tirat per terra; són pedres que sols se sostenen per la força de la tradició; però estem tant cansats de veure coses lletges que'n diuen útils; totes les ciutats del món es van tornant tant celulars, tant de motllo, tant hospicianes, que pensem «Vinguen coses velles que hagin deixat de servir per lo que havien de servir i que serveixen per a un altra cosa: pel repòs que troba la vista al veure pedres centenaries, cansada del ciment Porlant».<sup>23</sup>

Rusiñol vol deixar clar que les ciutats i les architectures noves li semblen fredes. Útils però impersonals. En canvi, els monuments del passat, encara que quan eren nous podien no ser bells i que la pàtina que els ha donat el temps faci que adoptin una bellesa que no havien tingut, agafen la importància de la història. En aquesta glossa ens adonem de quanta importància havia tingut l'estètica de la ruïna

<sup>21</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els murs d'Iviça», *L'Esquella de la Torratxa*, 4 d'abril de 1913, pàg. 230.

<sup>22</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els murs d'Iviça», *op. cit.*, pàg. 230.

<sup>23</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els murs d'Iviça», *op. cit.*, pàg. 230.

durant el segle XIX. Les estètiques de W. Morris i de Ruskin havien tingut bastant d'èxit a Catalunya i eren seguides per molts modernistes. Morris preconitzava la recuperació de les artesanies, discurs que a Catalunya tingué molt ressò en l'arquitectura modernista, i Ruskin, l'estètica de la ruïna: els edificis agafaven valor amb el temps, s'havia de deixar que la natura envaís els murs, els edificis, i els monuments; la decadència és llei de vida.

Les muralles, a més, tenen plantes arrapades a les esquerdes, que no's crien més que allí. Són plantes que sembla que neixin de l'ànima de la pedra, i regalimen cap avall, formant guirnaldes de verdor; plantes que, com els falcons, no més fan niu an els espadats on no hi arriba la mà de l'home; plantes d'ermita o de ruïnes, que no sabem en Linne còm les deu classificar, però que nosaltres en diriem «Solitaries de monument».<sup>24</sup>

Els monuments abandonats, les ruïnes, potser no són funcionals, però això no vol dir que no tinguin vida, la natura els en segueix donant, va conquerint els espais arquitectònics que l'home ha construït i després oblidat. Això és el que passa amb aquestes plantes que envaeixen les muralles d'Eivissa. S'ha de deixar que el temps decori el que l'home ja no utilitza, que la natura penetri aquests espais. Aquests jardins abandonats, aquestes ruïnes, les muralles eivissenques, representen la lluita de l'home amb el temps i amb la natura.

Les muralles també li serveixen, com a lloc on distanciar-se del món, per gaudir de la solitud, de la vista de la ciutat, per fugir del «cement Portland», de la vida burgesa. Les muralles, els testimonis del passat, les ruïnes, els jardins abandonats, tenen aquest doble valor: història i arplegament. Són espais construïts per la mà de l'home, que aquest ha abandonat perquè no compleixen la seva funcionalitat originària, però la història d'aquests llocs els dona una aura, una bellesa inabastable. L'existència d'aquests llocs permet a l'home modern fugir de la realitat que l'envolta, la realitat feixuga del segle XIX.

La darrera glossa, la dedica a «Els ivicencs»; publicada el 18 de maig, és on més contenció mostra. En aquesta glossa ens parla dels

<sup>24</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els murs d'Iviça», *op. cit.*, pàg. 230.

eivissencs i dels seus costums des del respecte que d'alguna manera s'havia compromès a mantenir amb ells. Com quasi la gran majoria de visitants que rebia Eivissa en aquella època, Rusiñol es va sentir atret pels costums que els eivissencs mantenien «inalterables des de feia centúries», però també va ser conscient de la impossibilitat de mantenir aquesta inalterabilitat: «Es clar que això es perd, que els costums es van tornant més pacifistes, que la dona no és defen-sada com els temps heroics d'aquesta illa, però on no es perden, ja, les tradicions?».<sup>25</sup>

La seva visió dels eivissencs no està gaire allunyada de la dels altres viatgers, la diferència rau en «com» fa aquesta descripció. Igual que a altres visitants, a l'artista català el que li crida l'atenció dels costums són els vestits i les joies de les pageses, el festeig i l'uc. Però ell intenta no posar-se per sobre dels eivissencs per no ferir la seva sensibilitat, de manera que acaba per mantenir una actitud distant no gaire corrent en ell. Passa molt poc temps a l'illa per entendre les seves tradicions eivissenques, però es mostra molt respectuós. En la descripció de l'uc,<sup>26</sup> igual que en la del festeig, cau en els mateixos tòpics que quasi tots els viatgers. Donen a entendre que un eivissenc rebutjat per una dona intentaria assassinar qualsevol altre pretendent. Però aquesta no és una conducta salvatge; per a Rusiñol, aquesta actitud ennobleix. L'eivissenc, segons l'escriptor, té quelcom ancestral, primitiu en els seus costums i en el seu caràcter; l'eivissenc és un home com els d'abans:

Aquests homes són bons, són honrats; aquí un furt no se sab lo que és; són generosos amb el proisme en tot lo séu menys en l'honra. Mai cap cavaller, en cap època, ha portat espasa al cinyell amb més dignitat i noblesa que l'ivicenc la pistola; [...] Sense dubte, aquests ivicencs duen sang noble a les venes.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els ivicencs», *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de maig de 1913, pàg. 280.

<sup>26</sup> Crit que es feia a la ruralia amb diferents finalitats: salutació, amenaça, broma..., que anava acompanyat d'una rialla.

<sup>27</sup> Santiago RUSIÑOL, «Els ivicencs», *op. cit.*, pàg. 280.

Aquesta actitud de respecte pensen que ve donada per una petició que li fan els mateixos eivissencs durant la seva primera estada: «Conociendo la simpatía y cariño con que mira nuestras costumbres es de esperar que el afamado escritor en su nueva obra que enriquecerá su valiosa biblioteca nos hará más justicia que otros autores informados por personas que no conocían a fondo nuestras costumbres pues de conocerlas hubieran revelado muy mal gusto al hacer las apreciaciones que vemos en “Los muertos mandan” que son los únicos puntos negros de dicha obra».<sup>28</sup> L'escriptor valencià Blasco Ibáñez havia publicat l'any 1909 *Los muertos mandan*, novella ambientada a Eivissa, on fa referències als costums dels pagesos que no agradaren gens als eivissencs, els quals consideraren que els havia tractat de salvatges i primitius injustament. Rusiñol recull la petició: «Dels que hi viuen, en parlarem en els Glosaris que vindran. Se n'han dit coses tan estranyes, i se'ls ha vist amb tanta pressa, que'm sembla que no se'ls ha entès».<sup>29</sup> Per tant, se sent compromès a parlar dels costums eivissencs amb respecte, amb prudència, per no cometre el mateix error que el valencià.

L'Eivissa que ens trobem a les glosses de *L'illa blanca* té diferents significats, per això ens la pinta amb diferents colors. Per una part, Rusiñol ens diu que és blanca, viva, riallera, lluminosa; per l'altra, l'illa amaga al seu interior el misteri d'un món desconegut, d'un món per descobrir. Aquesta combinació de llum i foscor afecta els eivissencs, que ens diu que són blau fosc. Viuen en la llum, viuen envoltats del blau del mar, però alhora, viuen sobre un món de tombes, i això els fa tètrics. L'illa guarda secrets de civilitzacions passades, i no només en els murs silenciosos de la ciutat o en les grutes del Puig des Molins; els costums de l'eivissenc des dels vestits fins a l'uc són ancestrals, són d'una altra època, encara que, per desgràcia, no tardaran a desaparèixer.

Troba un món al qual la modernitat encara no ha acabat d'arribar i, per tant, s'hi pot viure sense presses, sense necessitats artificials, en pau amb la natura i amb el temps.

<sup>28</sup> «Huésped ilustre», *Heraldo de Ibiza*, 1 de setembre de 1912, pàg. 1.

<sup>29</sup> Santiago RUSIÑOL. «Iviça», *op. cit.*, pàg. 152.

Després del 1913, Rusiñol no va tornar a Eivissa; realment l'illa va ser un lloc de pas on va anar a cercar el que li interessava: la col·lecció arqueològica. Per això podem dir que Eivissa va quedar en la seva memòria com una experiència arqueològica: va conèixer els jaciments, el «deixaren» excavar i va adquirir una de les col·leccions arqueològiques eivissenques més importants, tant per la qualitat com per la bellesa de les peces.





# **OH, TREBALLADOR, POETA TREBALLADOR!**

## **Aproximació al concepte de natura a partir de l'obra literària d'Ignasi Iglésias**

*Antoni Galmés Martí*

M'aventuraré, avui, a fer una mica d'evolució de l'obra d'Ignasi Iglésias, el qual, per aquestes circumstàncies que passen sovint als «grans» de la nostra literatura dramàtica, ha quedat relegat a un segon terme. Oh sí, segon terme, perquè no es pot dir cap altra cosa d'un autor que tracta temes universals, a qui fins i tot els estudiosos de la literatura dramàtica elogiaren i posaren a la tribuna juntament amb els sacres Guimerà i Rusiñol i al qual, a dia d'avui, amb prou feines se'l coneix.<sup>1</sup> Ja no diem «representat», això seria massa... Amb prou feines hi ha mitja dotzena de publicacions que en fan una referència tangencial i, evidentment, cap monografia.<sup>2</sup>

Però estudiem Iglésias des de la perspectiva que ens ocupa, que és l'aventura d'analitzar-lo des d'una òptica que posi en relació allò natural i allò cultural, considerant aquest segon aspecte una extensió del primer. Però si el lector troba un xic eteris i abstractes aquests dos conceptes, potser podria concretar una mica més i —en vista que el nostre autor escriu sempre des de l'àmbit urbà—, relacionar Natura i Ciutat.

<sup>1</sup> Tanmateix, la història del teatre català ha estat presentada com a treball d'estudi genèric per pocs autors. Tot i això, cal destacar les *Històries del teatre català* de Francesc Curet, Xavier Fàbregas, Francesc Massip i Josep Maria Sala Valldaura.

<sup>2</sup> Si bé pòstumament es va editar un volum titulat *Llibre d'or a Ignasi Iglésias* amb diversos autors que han prologat el nostre autor, i que ha servit de gran ajuda per trobar les claus de la seva obra dramàtica, lírica i narrativa. Vegeu el *Llibre d'or a Ignasi Iglésias*, Barcelona, Gràfiques Ribera, 1935.

Natura i Ciutat, quan es tracta de literatura, i especialment de literatura dramàtica, conformen un mateix cos. Amb Zola, la natura adquireix un estatus de «tros de vida»<sup>3</sup> quan es representa a sobre l'escenari. L'art i la vida, de la mà tantes vegades, ara es posen en escena en un context urbà. A Catalunya, els intents en certa manera precedents del naturalisme, és a dir, el realisme, havien arribat tard i sense força, i de seguida esdevingueren el costumisme que tots coneixem..., però no va passar el mateix amb el naturalisme, que prengué força ràpidament gràcies a la insistència d'Antoni Tutau, primer actor del Tívoli, que més tard estrenà *L'enemic del poble*, i que tant enlluernà el nostre autor, Ignasi Iglésias.

Tanmateix, Iglésias es mou entre diverses aigües. Si bé es mira la realitat amb ulls de científic, tal com fa el bon autor naturalista, l'inclouem en les primeres manifestacions del modernisme regeneracionista. Més encara, Xavier Fàbregas ens fa veure que, al final de la seva vida, sense desdir-se de les seves idees, acabà acceptant un possibilisme ambiental.<sup>4</sup> Tota la càrrega política que tenia el seu teatre en un primer moment, llavors, a mesura que es fa gran i —recordem-ho— entra a participar activament en la vida política de la ciutat, va perdent aquest deix revolucionari i accepta les bases d'un teatre més burgès.

I per si no fos prou complex entrar en matèria, justificar el títol que hem triat per al nostre article que, *a priori*, no ens parla de natura. El títol prové d'unes línies que formulà en el discurs presidencial dels Jocs Florals de Sabadell el 3 d'agost de 1902 en una espiral de poètica popularista, tanmateix romàntica, en el sentit més estètic del terme. De cop i volta, llegint aquest discurs, Walt Whitman em ronda pel cap. Per allò del «Oh Captain, my captain», aquella bonica oració al pare del poeta. ¿O potser només emprà aquestes paraules («Oh, treballador, poeta treballador!») perquè, com Whitman, Iglésias també fou lector d'Emerson, i com ell, buscava mots que alenessin calor vital, cristal·litzant en el cor del poble productor, entre els poetes de la vida?

<sup>3</sup> Ricard SALVAT, *Teatre modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2010, pàg. 67.

<sup>4</sup> Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Impremta Milà, 1975, pàg. 124.

## La seva obra

Va néixer a Sant Andreu el 1871 i morí a Barcelona el 1928. Això el convertí en un ciutadà de, tan sols, cinquanta-set anys de vida. La mort vingué a buscar-lo quan encara servia, com molts dels seus personatges.<sup>5</sup> Així doncs, s'acomiadà d'aquest món un home madur, però encara jove.

El seu pare era ferroviari, de la companyia del Nord. Tot i ser un proletari, com a treballador va gaudir d'una situació privilegiada, amb diverses millores de càrrec al llarg de la vida. Es traslladà amb la família a Lleida, on Iglésias visqué els anys de joventut (fins als 17 anys). És per això que fou un noi amb educació i estudis, però amb sang de proletari. Visqué «entremig d'obrers ferroviaris; tots els somnis romàntics i exaltats de reivindicacions proletàries, totes les protestes sordes dels humils, totes les estridències dels anarquistes i aquell desig, aquella necessitat brillava per arreu, en fer una societat nova, més justa i més bona, ressonaven en el fons del seu esperit i anaven donant-li forma de la mateixa manera que els cops de mall fan amb el ferro enroentit», ens deia l'autor dramàtic Ambrosi Carrion.<sup>6</sup>

Estudià pintura, però acabà dedicant-se al teatre. A partir dels últims anys del XIX estrenà, gairebé, una obra per any. Es banya entre multituds i la seva obra respira un caire de justícia social que agrada a un ventall molt extens de la societat: des dels proletaris, que s'hi veuen identificats, fins a les classes benestants afins al federalisme, el socialisme i fins i tot a l'anarquisme.

L'any 1902 es casà amb Emiliانا Vinyes, i no tingué descendència. Aquest és, a hores d'ara, el punt gairebé més interessant de la seva biografia, ja que tota la seva obra anirà amarada d'aquest sentit tràgic: a aquell que defensa la vida i un tracte just als obrers, aquell

<sup>5</sup> Em refereixo aquí al conte *El vell carril·laire*, del qual no parlaré en aquest capítol, però sí que m'agradaria fer-ne esment properament. Es tracta d'un relat en què el protagonista és un maquinista de locomotora a qui han jubilat per força i, com a conseqüència d'això, ell es queixa al·legant que encara serveix per treballar. *Llibre d'or...*, op. cit., pàg. 123.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pàg. 19.

que posa per damunt de tot la natura, encara que situï l'acció en el barri més industrial dels suburbis... li va ser impossible concebre un infant. Llavors es dedicà a la política, fet que el portà en diverses ocasions a la regidoria de l'Ajuntament de Barcelona. Morí als cinquanta-set anys, després de passar unes llargues vacances a la seva casa de Vallvidrera. Era el mes d'octubre.

Des de quin punt escriu Iglésias? És a dir, per què o per a qui escriu Iglésias? Fou considerat, com bé sabem, el poeta de la classe treballadora. El poeta dels humils, com l'anomenà Joan Maragall.<sup>7</sup> Hom podria pensar que l'impuls creatiu d'aquest autor rau en la voluntat idealista de canviar el món, és a dir, l'impuls de trobar en l'art i en la literatura l'ambició, encara que fos ben amagada, de la posteritat. Pot ser una lectura, però no suficient.

Iglésias no escriu per sentit líric com feia Guimerà, ni com Ru-siñol pel sentit de la sàtira —manllevada a Pitarra i millorada—, sinó per propòsit preconcebut, vocació i, finalment, perquè creia que complia un deure anant a trobar les arrels vitals del seu poble i, encara millor, d'un dels seus estaments: el proletariat.

Hi ha una anècdota de la seva vida carregada d'un pragmatisme que val la pena esmentar. Segons contava ell mateix, en veure les dificultats que se li presentaven a la Llotja on estudiava pintura sota els consells de Joaquim Vayreda, digué que volia ser autor dramàtic. No volia ser novel·lista, ni poeta... volia escriure teatre, i així ho faria, i afegí: «Si als vint-i-cinc no me n'he sortit, plego».<sup>8</sup> En tenia 19. Va voler ser autor teatral i va ser-ho. Certament, el teatre tenia aleshores un prestigi social enorme en tots els estrats socials. Però és que Iglésias, com diu Ambrosi Carrion, no l'estimava pas, el teatre. No li feia ofrena ni se sentia enlluernat per tota la parafernàlia. Volia ser autor dramàtic i hi havia en aquesta decisió quelcom misteriós, obscur, humil. Va sentir sempre la dignitat de ser pobre i haver de treballar.

Era, doncs, un treballador. Oh! Un poeta treballador.

<sup>7</sup> Ibídem, pàg. 81. Vegeu també el pròleg de Joan Maragall inclòs dins Ignasi IGLÉSIAS, *Els vells: drama en tres actes*, Barcelona, Fèlix Costa impressor, s.d., pàg. 9.

<sup>8</sup> Martí FONT, «Els primers temps d'Ignasi Iglésias», a *Llibre d'or...*, op. cit., pàg. 19.

De la seva obra lírica, n'extrauré uns fragments que donaran fe del talent literari i social del nostre autor. Es tracta de la composició titulada «Vetllant», la qual enceta el seu poemari dedicat a Emili Guanyavents: *Ofrenes*. És, com podem veure, una síntesi perfecta d'aquesta lírica proletària que havia de canviar el món.

Recollit com un vell a casa meva,  
 passo les nits d'hivern bo i treballant.  
 Tant si glaça al defora com si neva,  
 les hores vaig comptant  
 de cap damunt la taula, meditant.  
 I treball jo iós, vencent el fred,  
 envoltat pel silenci de la nit [...]  
 Vaig trenant cants d'amor mentre reposen,  
 dormint en dolça pau, els meus veïns,  
 humils treballadors, que potser glosen  
 en llurs somnis de glòria llurs destins. [...]  
 I va matinejant,  
 amb el cel sempre fosc i negrejant,  
 sent lluny, molt lluny, el sol:  
 a l'hivern no s'apressa a prendre el vol.  
 Així i tot, als obrers del meu voltant  
 se'ls alegra amb tres pics la freda porta,  
 que cruix bo i fent un so de fusta morta,  
 com un toc de timbal que es va allunyant  
 amb son desvetllador, que, caminant,  
 va dient amb veu forta,  
 l'hora que és, carrer amunt, trucant, trucant...<sup>9</sup>

Es tracta, com podem observar, d'una poesia molt descriptiva. Certament, escoltant o llegint aquest poema, el proletari que matina i que es deu, encara, a les jornades de més de vuit hores o a la fredor de la fàbrica... ha de sentir-s'hi identificat per força.

Tanmateix, quan escriu poemes on intenta representar la natura com a contraposició a la feina, no en surt tan reeixit.

<sup>9</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Ofrenes: Poesies*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1902, pàg. 12.

Ocells, ocells!  
 Flors voladores  
 i cantadores!  
 Alats joiells,  
 goig dels infants i encís del vells!

Sospirs del món  
 que, a plena llum, són transformats  
 en cors petits, petits i alats:  
 que alegres són  
 els vostres cants enjogassats!<sup>10</sup>

Veiem que és una natura idealitzada, hereva del romanticisme i d'una cursileria sense mesura. Certament, Iglésias escriu per a l'home de ciutat, i per alliberar-lo del pes de la cultura fa servir la natura. És un idealista.

Per això, en l'obra d'Ignasi Iglésias, la natura no és la reconstrucció d'un món tipificat que cal contraposar al món corrupte de la ciutat, com fa Guimerà, perquè no s'hi ha de contraposar una «terra alta» del Manelic amb una «terra baixa» de la Marta, ni el món místic d'en Saïd en contra de la puresa cristiana de la Blanca. No, perquè Guimerà contraposa. Crea dos mons i te'ls ofereix perquè triïs. Evidentment es posiciona: quin poeta no ho fa? Però et deixa la porta oberta a la tria.

Iglésias parteix de la situació social. No pots escollir. Ets treballador i ho seràs tota la vida. I a partir d'aquí, si et fa triar alguna cosa és si vols viure bé o millor, però treballant. Així doncs, la Natura —allò allunyat de la ciutat— és fum i cabòries, és món romàntic: un punt d'arribada. No en va, en l'obra *Les garses*,<sup>11</sup> un dels personatges somnia a fer-se una caseta a la muntanya i retirar-se del món, en l'hipotètic i poc probable cas que li toqui la grossa. Al contrari, haurà de seguir treballant i treballant..., com és natural.

<sup>10</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Infants i flors*, Barcelona, Impremta Joan Coma, 1917. «Elogi als ocells», del poemari *Flors de Tendresa*.

<sup>11</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Les garses: comèdia en tres actes*, Barcelona, L'Avenç, 1906.

El cas és que, l'obra d'Iglésias, la podem classificar en tres grans apartats: una extensa obra dramàtica formada per trenta-nou peces; una breu però generosa obra lírica i una obra en prosa que consta d'un sol conte, i una gran multitud d'assajos i articles periodístics.

A l'ensem, l'obra teatral d'Iglésias consta de tres etapes: una primera època de joventut, una segona època d'esplendor i una tercera durant la qual l'autor escriu drames burgesos.<sup>12</sup>

### **Primera etapa**

Si escoltem Ambrosi Carrion quan ens exposa el que tal volta és la primera temptativa d'un estudi crític, ens trobem que la seva obra primerenca aniria des de les peces escrites durant la seva joventut a Lleida (1886) fins al drama *Fructidor* (1906).<sup>13</sup>

Es tracta d'un teatre ple de temptatives, d'una forta influència d'Ibsen i d'una important lectura d'assaig i tesi socialista. L'emmirallament ibsenià, l'anirà perdent a nivell formal, però no el rerefons a mesura que evolucioni el seu teatre i es vagi encaminant cap a una literatura més madura.

L'època de Lleida és poc coneguda. Els estudiosos que l'inclouen en les respectives històries del teatre català només diuen que hi va fer estada de jove, per mor del trasllat del pare a Lleida en qualitat de director del Dipòsit de Màquines, que hi passà uns anys ben bons i que quan tornà a Barcelona en tenia disset.

Allí va fer el batxillerat, però hi acomplí també gestes molt més sorolloses. La fallera del teatre se li va abrindar encara més. Fou al Celleret de Lleida —que, com el seu nom canta, era un celler—, amb unes escales i una gran sala amb volta i un petit escenari, i a la capçalera, unes lletres que deien El Parnaso Leridano, on Iglésias exercí d'actor i director. Al Celleret, s'hi entrava pagant una petita quantitat, i les representacions que s'hi feien les tardes dels dies de festa s'anunciaven mitjançant pissarres i cartells, alguns dels quals els pin-

<sup>12</sup> Per qüestions de temàtica, només parlaré de les dues primeres etapes, on es veu ben clarament aquesta confrontació entre natura i ciutat.

<sup>13</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Els Emigrants: drama en tres actes*, s.l., s.d., 1929. Pròleg d'Ambrosi Carrion.

tà Iglésias mateix. Llavors, aquells joves que amb prou feines arribaven als quinze anys es traslladaren a la Fonda d'Espanya i instal·laren el seu teatre amb el nom de Cervantes, pujant evidentment de categoria, ja que feren comèdia la tarda i la nit dels dies festius. Les obres de més èxit foren alguns dels *Singlots poètics* de Pitarra. En aquest espai estrenà, en castellà, la seva primera obra: *La fuerza del orgullo*, escrita en vers i a la manera de Pitarra, en la qual ell feia tots els papers de l'auca.

Amb disset anys tornà a Sant Andreu i, després de la temptativa de ser pintor, s'abocà al treball d'autor dramàtic. Els seus primers assaigs en l'escenari social són: *El remordiment* i *L'ocellaire*, ambdós del 1890; *L'esclau del vici*, del 1891, i *Sortint de l'ou*, estrenada el 1892. *Els extrems de la vida*, *Toc d'oració*, *La nit de Sant Joan*, *La barca del mal temps* i *De cos present* foren obres del 1893. Les estrenava totes amb la seva societat d'aficionats al Casino Santandreuenc, i anava creixent com a autor sempre de la mà del teatre amateur.

Ibsen havia arribat als escenaris catalans i havia enlluernat Maragall i Yxart, els quals l'oferien al jovent a través de les seves notes de premsa. També Antoni Tutau, actor empordanès, juntament amb Carles Costa i Josep Maria Jordà (joves promeses periodístiques i afecionats al teatre), estrenà *L'enemic del poble* en català.

Llavors, Ibsen era tingut més per un pensador i un sociòleg que no pas per un poeta dramàtic. En aquell temps s'admirava molt més l'autor nòrdic pel que tenia de simbòlic i conceptual que no pas per la seva vessant poètica, segons Maragall: «No oblidi que Enric Ibsen és l'ídol de certa joventut moderna; i tampoc s'oblidi que els poetes i els filòsofs solen ésser precursors dels grans moviments humans».<sup>14</sup>

Tanmateix, tot i ser autor de tesi, Iglésias en quedaria noblement meravellat i estrenaria, amb la seva societat d'aficionats i tota la colla de *L'Avenç*, al Teatro Olimpo, l'obra *Espectres*, molt abans que la mítica posada en escena d'Adrià Gual. Així ho reflectia Gual en les seves memòries, *Mitja vida de teatre*:

Un projecte anterior al teatre Íntim fou la representació d'Espectres en el Teatre Olimpo del carrer de Mercaders, aspirant a la formació d'un

<sup>14</sup> Joan MARAGALL, «Pròleg», *op. cit.*, pàg. 23.



agrupament que devia posar en evidència les febleses i espaordiments del nostre teatre íntim, i consti que tot això ho dic benèvolament i sense cap mena de rancúnia. L'Iglésies i jo sempre varem ésser bons companys. [...]

Sembla, però, que aquesta versió del clàssic ibsenià no va anar en la direcció que l'autor noruec havia proposat, ja que Adrià Gual continua dient:

Aquells Espectres tingueren molt d'interessant perquè varen demostrar que les obres dels mestres, quan radiquen en els sentiments profundament humans, es fan escoltar, fins i tot caigudes en interpretacions completament oposades a la seva intenció, sense que això signifiqui un repete ni una desatenció a l'esforç d'aquells estimats companys.<sup>15</sup>

I és que Iglésias, juntament amb Jaume Brossa i Pere Coromines, esdevindria el precursor d'un genuí teatre d'actitud i d'idees, propi del teatre modernista regeneracionista, ja entrat el segle xx, amb el Teatre Independent. *Els conscients*, *L'escorçó* i *Fructidor* són, tal volta, les obres més importants d'aquest període. No s'ha d'oblidar, però, que en aquesta època també s'estrenà la trilogia *Els primers freds* (1892-1893).

*Els conscients* s'estrenà primerament al Casinet de Sant Andreu per la companyia d'aficionats L'Avançada, i més tard anà al Teatre Líric, que aleshores dirigia el seu futur bon amic Enric Morera. En concret, podem saber a través d'un número extraordinari consagrat al decés de l'autor que li publicà la revista *L'Escena Catalana*, i sense data de publicació, que aquestes representacions foren del 24 de juliol al 22 d'octubre de 1898, però que les primeres temptatives en mans de L'Avançada daten de l'any 1892.

El que sí que ens mostra *Els conscients* és aquesta idolatria ibseniana: l'obra està amarada de temes de caràcter sociològic com són el dret a viure la pròpia vida i a l'individualisme. Els personatges hi són dibuixats com a entitats simbòliques, i no pas en qualitat d'homes i dones de carn i ossos. Encarnen l'amor, la joventut i les passions en abstracte, sense concretar-les en cap cas. Es tracta d'un drama escrit

<sup>15</sup> Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos, 1960, pàg. 119.

en quatre actes, propi del teatre realista i naturalista evolucionat de la *pièce bien faite* francesa. L'espai dramàtic és una cambra de masia a la muntanya, convertida, pel bon gust del seu propietari, en una casa senyorial. A nivell argumental, esmentem que la Berta és una noia de divuit anys que servia a cal senyor Joan i la seva difunta esposa. En morir aquesta, la Berta, entenedrida per la pena que amarava el cor del vidu, acaba estimant-lo i acceptant casar-se amb ell, com també refugiar-se a la muntanya. Però Melcior, que guarda la masia, estima la Berta en secret. Els joves tramen com podrien fer-ho per aconseguir estar junts.

BERTA: Vés! Deixa'm!

MELCIOR: Escolta...

BERTA: Deixa'm estar, mal home! Pobre Joan, tan bo què és...

MELCIOR: Si no l'estimes.

BERTA: Més que a mi mateixa!

MELCIOR: Deixem aquest vell.

BERTA: Deixar-lo tot sol?

MELCIOR: No veus que aquí, vora d'ell, ens corgelarem, matarem la flor de la nostra joventut?

BERTA: La joventut! Jo voldria ésser vella amb la cara arrugada i el cor gelat pel temps.<sup>16</sup>

La Berta confessa al vell el seu temor a faltar-lo algun dia, ja que estima el Melcior, però a l'acte tercer un fet estrany capgira el triangle amorós:

JOAN: Respon-me. Tu estimes a la Berta? [...] Aixeca el cap i respon: Estimes la Berta?

BERTA: Joan, per l'amor de Déu!

JOAN: Deixa, Berta. Dignes, Melcior: L'estimes amb noblesa de cor?

MELCIOR (*aixecant el cap amb ardidesa*): Sí!

JOAN: Per què?

MELCIOR: Perquè sóc jove!

JOAN: Perquè ets jove...

MELCIOR: Nosaltres dos... la Berta i jo...

<sup>16</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Els conscients*, II, 2, Barcelona, Mentora, 1936, pàg. 64 i ss.

BERTA: Jo no et vull estimar!

MELCIOR: Però no cregueu, senyor, que mai us haguem faltat al respecte.

JOAN: Ja n'estic segur.

MELCIOR: Nosaltres no som dolents.

JOAN: Però us creieu amb el dret d'estimar-vos.

MELCIOR: Per mi sí... Però no podem seguir endavant!

JOAN: Per què?

MELCIOR: Vós ens priveu el pas; vós ens lligueu.

JOAN: Doncs fora traves! (*Els agafa de les mans i els uneix*) Aquí l'únic culpable sóc jo. No puc continuar cometent aquesta tirania. Veniu. Acosteu-vos. Mireu-vos enamorats i amb llibertat. Jo, en nom de la veritat eterna, us uneixo. Jo sóc l'hivern, vosaltres la primavera. Aneu a sembrar flors. [...] jovent xardorós, incendiat pel desig. Vés-te'n lluny, i deixa'm gaudir silenciosament de la meva vida interior, sota un cel sempre blau i estrellat, en nit eterna, rodejat de neu de blancor pura... deixa'm...

Tanmateix, respon Melcior, el jove interessat:

MELCIOR: L'amor que em dones no te'l vull, no! L'amor no el vull cedit, que em mata el desig; vull guanyar-lo lluitant, sofrint! Lluitant contra tot! El vull amb obstacles! El vull robat.<sup>17</sup>

I talment com el doctor Stockmann a *L'enemic del poble*, al final de l'obra, resa el vell Joan:

Joventut, jo et beneixo. Soledat, soledat, no em deixis mai!<sup>18</sup>

En aquesta obra, com en les altres d'aquesta mateixa època, reunduen constantment els mateixos arguments: el goig de la vida rau en la resistència del dolor, només es dubta dels bons, les lleis de la moral van contra el més dèbil, viure sense estimar és profanar la vida.

Posteriorment, en una segona etapa on destaquen les obres *Els vells*, *El cor del poble* o *La mare eterna*, també tracta els mateixos temes, i encara més:

<sup>17</sup> *Ibidem*, III, 3, pàg. 65.

<sup>18</sup> *Ibidem*, IV, 3, pàg. 85.

*L'escorçó* és un drama entre carrilaires, és a dir, gent amb la qual va conviure l'autor.<sup>19</sup> L'obra mostra realment un verisme i una habilitat grandiosa a captar l'atmosfera i l'ambient. En la llar humil que representa l'obra hi ha moltes coses que són certes, dins la ficció del relat.

El protagonista és un home dolent per essència, un traïdor d'aquells dels vells temps, mentre que els altres personatges són bons a ultrança. Novament el triangle amorós, però gens reeixit quant a construcció versemblant dels personatges. No és tan així a *Fructidor*, on tenim el mateix tema i el mateix focus constructiu, però en aquest cas l'autor hi assoleix un coneixement de les articulacions que conformen els personatges teatrals i que els fan mimètics als homes i les dones del món real: dos homes normals es barallen per l'amor d'una dona. A nosaltres, aquesta obra ens serveix molt, des d'un punt de vista de l'herència del positivisme portada al teatre.

Sebastià i Ramona s'estimen i tenen un fill. Però Sebastià, per una mala situació econòmica, l'abandona i s'embarca a la Marítima andalusa. Ella, trista i amb un fill, busca ressort en braços de Mateu, i s'hi casa en segones noces. Torna Sebastià i ella sent renàixer l'amor per ell. Després d'una llarga escena de seducció, Ramona i Sebastià s'ajunten finalment i decideixen marxar plegats, no sense abans interposar-se en el seu camí Mateu, el qual, després d'una lluita cos a cos amb punyals al més pur estil dels suburbis, cau mort a terra. Sebastià i Ramona fugen. L'interessant aquí és qui perd... No perd aquell que va cometre l'error primer, sinó aquell que va contra natura. Que s'aprofita de la feblesa de la mare per estar amb ella. Qui haurà guanyat és la natura mateixa.

Igualment, Iglésias no presenta un al·legat a l'amor lliure, ni crida contra el matrimoni emparat per la llei. El sentiment de maternitat de Ramona, la fa córrer a buscar aixopluc en braços de l'home que la va ajudar a posar una vida al món. No és la sensualitat goluda que l'empeny, sinó, segons ens diu Ambrosi Carrion, el goig de tornar el fill al pare; és l'imperatiu de la maternitat que reconeix en primer lloc, per damunt de tot i per llei natural, els drets del pare per sobre de les lleis escrites pels homes.

<sup>19</sup> Ignasi IGLÉSIAS. *L'escorçó*, Barcelona, Mentora, 1935.

La tesi d'Iglésias, que ja apuntava a *Els conscients* —en un moment determinat, Berta diu: «El sentiment de la maternitat et rodejarà de les millors delícies»—, és que l'amor no té justificació mentre no sigui fecund. És una idea que fins que ho va fer Iglésias ningú no havia gosat dur al teatre.

Finalment voldria esmentar *L'alosa*,<sup>20</sup> una obra que sovint ha rebut ben poca atenció, però que ens presenta un conflicte familiar per l'amor d'una noia cap a un poeta honorat i treballador, sens dubte, l'àlter ego del nostre autor. Aquest poeta, però, no surt en l'obra, i qui suplanta l'amor de l'artista és un equivalent del treballador, un empresari fred però amb un fort sentiment de justícia. Amb aquest diàleg, Iglésias expressa el veritable sentit del que és, per a ell, la vida:

CLAUDI: No crec que amb llàstimes es pugui curar els ferits. I per això vinc jo mateix a sol·licitar els auxilis de la ciència.

DON VALENTÍ: Oh, la ciència...

CLAUDI: El món, per mi, és una màquina immensa... i nosaltres una de les seves infinites peces. Que un peó s'aixafa un peu? És que s'ha avariat una peça. Que es mor aquest peó? Se substitueix per un altre.

. . . . .

DON VALENTÍ: Això és considerar l'home com una cosa, com un objecte inanimat.

CLAUDI: Jo el considero, físicament i espiritualment, com una força generatriu en l'obra de la naturalesa.

*L'alosa*, II, 3.

### ***Segona etapa***

Es tracta d'una època de maduresa en la qual ja s'allunya formalment de l'encasellament de la *pièce bien faite* de quatre actes, i experimenta amb nous formats: idil·lis, cants, drames condensats en tres actes... No només això, sinó que el seu teatre d'idees arriba al punt culminant, i tracta els personatges com a al·legories, però sense allunyar-les del contingut social que les fa terrenals i no les aparta de l'ara i aquí.

<sup>20</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *L'alosa: La fallera de l'amor*, Barcelona, Mentora, 1932, pàg. 53.

En l'obra *El cor del poble*, Iglésias ens presenta una caterva de personatges formats per un matrimoni de treballadors vells, un noi, un parent, un xicot del barri i un home que fa alhora de mare i pare del noi. El tema torna a versar sobre la maternitat. El noi abandonat per la mare, una senyorassa que veu en el fill un pecat de joventut, és pujat per la dida i el seu marit, que no tenen fills, en aquell ambient net i honorat de treballadors amb seny. Quan el noi és gran, la mare se'n recorda, d'ell, i corre a buscar-lo. El noi, però, la refusa: ja que la mare no és qui li va donar vida, sinó la treballadora humil que el pujà, que ha emmotllat el seu esperit i li ha ensenyat amor, justícia i llibertat.

No hi ha intrigues, ni trucs. No hi ha conflicte amorós, i tot i així es podria tractar d'una de les obres més profundes del teatre català de tots els temps.

L'amor respon no a qüestions naturals, sinó que allò natural rau en el cultural: honradesa, seny i amor per la justícia.

Les tesis de les admiracions —paràfrasi de Joan Margarit—, les trobem ja en les primeres pàgines, i veiem com s'adreça a un teatre polític:

XIC: Oh, i que en sap, en sap d'enraonar.

MADRONA: Sempre retreu el mateix. No pot parlar de ningú més que d'en Pi i Maragall i d'en Clavé. No sé pas què li han donat aquests homes!

XIC: No veieu que en Passarell és corista i polític tot d'una peça?

MADRONA: Corista i polític?

XIC: Un ocell federal!<sup>21</sup>

En l'obra *El cor del poble*, els personatges són al·legòrics: Matrona i Passarell, dida i didot; en Xic, el veí; en Fidel, el jove, i en Boira, el que ve a buscar el noi. No solem trobar en l'obra d'Iglésias aquest joc onomàstic, però en tant que obra de tall simbolista, li escau perfectament.

A *Fructidor* o *El cor del poble*, les lleis naturals eren les que guanyaven; ara, pel que fa als vells, es tractarà un tema de justícia social,

<sup>21</sup> Ignasi IGLÉSIA, *El cor del poble*, I, 2, Barcelona, Mentora, 1932, pàg. 93.

i l'autor es posarà de part de les lleis de l'home en contra de les naturals. Es tracta d'una tragèdia moderna que ataca el fons de la construcció de la societat i planteja un debat que té un ressò d'actualitat que de debò esfereeix: què fem amb els vells?

És una obra amb multitud de personatges vells, i un sol home jove. És una peça coral on ens mostren les vides de Joan i Valeri, juntament amb les seves dones i tants altres personatges de la mateixa edat, els quals han estat arraconats per la societat. Decideixen plantar cara al sistema i encarar-s'hi amb la revolució contra els que són més joves que ells i que ara governen les fàbriques. Tanmateix, el que en resulta és sempre la propera mort d'aquest sector de la societat. La pregunta que es fa Iglésias és la de per què arraconar allò que encara serveix? La natura fa el seu curs i recordem que, per a Iglésias, el treball és natural. La gent, doncs, desproveïda d'això, és condemnada a la mort.

És una tragèdia perquè el crit de la revolta, perquè quan volen exigir, actuant, allò a què tenen dret, l'enrunament físic els fa veure el pou sense fons de la seva tragèdia, d'on no hi ha manera de sortir. És una peça d'un pessimisme amarg.

Entre el 1904 i el 1906, el nostre autor escriurà diversos quadres de costums: *La flor tardana*, *La reina del cor*, *La formiga* —un bell monòleg en el qual una nena de vuit anys, amb un feix d'espigues, atura la feina per explicar-nos la mort del seu pare—, *Foc follet*, *Girasol...* I també es reposà una obra de la seva primera època: *Els primers freds*. Es veu que ja el 1901 s'havia estrenat al Tívoli, i que anys abans, a Sant Andreu, se n'havia representat el primer acte.<sup>22</sup>

I és que *Els primers freds* s'ha de llegir com a trilogia. Una odissea en tres actes, concebuda com tres històries associades, en què s'explica la fugida d'un refugi de muntanya cap al poble, de dos joves, en Lari i la Ció, que han tingut una criatura en pecat, i han de lluitar contra els esdeveniments naturals, el fred de la muntanya, per poder arribar a la porta de l'església i casar-se, però la imposició del matrimoni surt ben cara als dos joves i, una vegada arribats al compliment de les voluntats patriarcals, el nadó es colltorç i mor en braços de la nena. La culpa és, doncs, de l'home que fa les lleis i que impedeix se-

<sup>22</sup> Martí FONT, «Els primers temps d'Ignasi Iglésias», *op. cit.*, pàg. 27.

guir el curs de la natura. «Joventut», «Camí de Neu» i «Llops de Nadal» són les tres parts d'aquesta història que dibuixa la maduresa de la Ció i en Lari. Tot el que es guanya en l'odissea, es perd per la forta imposició d'absurdes lleis dels homes.

Amb l'estrena de *Les garses*, que té lloc el novembre del 1906, Iglésias aprofundeix novament en la qüestió social. Fuetaja aquí l'ambició, l'ànsia d'enriquir-se indegudament, assenyala els mals que això porta al poble i a la família i canta, com no podia ser d'altra manera, que el treball dignifica. I és que en una petita barberia de poble ha tocat la loteria. Tothom havia comprat participacions, o hi havia participat d'una manera o d'una altra, però el pobre barber es veu amb la trista missió d'haver de fer les parts. En aquest conflicte, totes les aus rapinyaires que són els parroquians de la barberia intentaran posar-s'hi per tenir la part que els correspon i un poc més...

I finalment, d'aquesta segona etapa, parlaré de dos quadres dramàtics interessants. *Cendres d'amor* (1900) i *Cor endins* (1907).<sup>23</sup> Dos quadres dramàtics de clara influència maeterlinckiana i que Ambrosi Carrion no esmenta en l'estudi crític, però que considero claus per entendre aquesta segona etapa madura.

Són dues obres curtes en un acte, i ambdues ens mostren la cara i la creu de la mateixa moneda: l'infant i la mort. I dic la cara i la creu perquè són dues peces mancades de conflicte argumental, però plenes d'un conflicte moral: en la primera, *Cendres d'amor*, un enterrador s'esmuny de les ordres del capellà i, per diners, accepta enterrar en secret el nounat mort, fill d'un «senyoritu» de ciutat, el qual, tot i la moral forta d'aquest burgès, fou concebut en pecat. Quant a *Cor endins*, se'ns presenta una situació absolutament impensable. Dos vells, nerviosos, ideen una estratègia per encobrir el naixement del seu nét. Una vegada hagi nascut —en un espai dramàtic contigu al de l'espectador, sentim els crits del part de la Roseta, la seva filla—, el portaran a fora, el deixaran una estona al portal de casa, a mercè del fred i les bèsties, i una vegada sortit el sol, l'entraran, com si algú amb poca ànima hagués abandonat la criatura al seu portal. Així encobriran la seva filla, que l'ha tingut sense ser casada. Tota la tensió rau, precisament, en el mal que sabem que fan al nadó deixant-lo fora. El

<sup>23</sup> Ignasi IGLÉSIAS, *Seleccions*, Barcelona, Mentora, 1936.



volen com un nét, però com si fos el pecat d'un altre. Assumeixen la responsabilitat i el perill de matar-lo. Són dues obres veritablement magnífiques.

## Conclusions

Guimerà, Rusiñol i Iglésias són tres bastions sobre els quals reposa el nostre teatre del segle xx, els quals ja foren influïts per Pitarra i el sentit popular del poble. Això mateix elogiava Gabriel Alomar en l'obra d'Iglésias.<sup>24</sup>

La natura no és allò que es contraposa a la ciutat, ni molt menys. La natura és el batec de la ciutat. Així, allò natural haurà de deixar de ser idíl·lic per passar a ser vida. I per al nostre autor, vida és supervivència, lluita de classes i, sobretot, justícia cap al sentiment igualitari. Per tant, si entre el burgès i el proletari no hi ha diferència vàlida, i troba una essència en l'amor, la llibertat, la fraternitat —pugnes del tot revolucionàries en la societat de la industrialització—, tampoc hi haurà diferència entre ciutat i extraciutat, ja que l'essència és, en ambdós casos, l'home. La naturalesa és vista amb ulls d'home.

Si Guimerà representa la força verbal i poètica, i Rusiñol l'agredolç del nostre esperit, Iglésias és desig de veritat, anhel de superació i redempció que ha de sentir tot un poble.

<sup>24</sup> Gabriel ALOMAR, «Ignasi Iglésias», a *Llibre d'or...*, op. cit., pàg. 28.



# **ELS QUADERNS PEDAGÒGICS D'ENRIC GIMÉNEZ I LLOBERAS**

## **La tècnica de l'actor**

*Carmina Salvatierra Capdevila*

Enric Giménez i Lloberas (1868-1939) fou un actor, director i pedagog amb una intensa activitat teatral. És conegut com un dels grans col·laboradors d'Adrià Gual al Teatre Íntim i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, on va desenvolupar la seva activitat i el seu treball com a pedagog i professor de declamació durant més de vint-i-cinc anys. La influència de Gual va ser, com veurem, essencial a l'hora de definir la seva trajectòria en el teatre. Giménez també va estar vinculat als inicis teatrals de Margarida Xirgu, com a director i actor, i amb Fructuós Gelabert, en les primeres experiències en el cinema que es van fer a Catalunya. Els quaderns que va escriure sobre pedagogia i ensenyament del teatre són el material del qual parteix el nostre estudi; una part dels quaderns són inèdits i es conserven a la Fundació Ricard Salvat, on generosament ens han permès de consultar-los. Els textos, escrits als anys vint, recullen l'experiència de Giménez des que comença en el món del teatre en la companyia d'Enric Borràs, l'última dècada del segle XIX.

### **Fonts i objectius**

L'objectiu de recuperar els quaderns d'Enric Giménez és conèixer millor la tècnica de l'actor en el temps històric que va viure —inici d'importants canvis en els llenguatges de les arts—, amb la perspectiva que dona un segle de distància. Una part de l'estudi està dedicada a la persona d'Enric Giménez i l'altra, als quaderns.

En primer lloc, hem volgut saber qui era; la seva biografia, els esdeveniments principals en la seva vida teatral: amb qui va treba-



1914. Enric Giménez interpretant *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*. Fons de la Fundació Ricard Salvat.

llar?, quines obres va representar i dirigir?<sup>1</sup> Com ja hem apuntat, aquí la relació amb Gual és fonamental. Un document importantíssim per descobrir la seva personalitat són les pàgines que justament Gual li dedica a *Mitja vida de teatre*. En aquest aspecte no hem trobat cap altre testimoni millor per aproximar-nos a l'esperit que l'animava. Al catàleg de la biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona figura un «text mecanoscrit» de 123 pàgines —que està «desaparegut»—, escrit pel seu fill Enric Giménez i Miquel, titulat «Enric Giménez, assaig biogràfic». És una llàstima, perquè ens n'hauria aportat un retrat més proper. No en sabem res, de la seva vida personal. Es-

perem que un dia la fortuna el faci aparèixer en algun racó de la biblioteca. Giménez, l'anem descobrint llegint els textos que va escriure. Els seus comentaris i les seves observacions revelen un home exigent i rigorós amb el seu art, metòdic, i amb una gran passió, consideració i afeció pel que feia. Esperem trobar en les hemeroteques més informació sobre la recepció que tingué la seva feina.

Un altre llibre de referència és *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*,<sup>2</sup> de Carles Batlle, Isidre Bravo i Jordi Coca. El seu nom hi és citat en dues ocasions. La primera com a «fundador “real” de l'Íntim amb Josep Pujol i Brull», i la segona quan, sent ja professor a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, Gual decideix iniciar una segona etapa de l'Íntim. També cal considerar les aportacions de Hermann Bonnín, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*,<sup>3</sup> i d'Enric

<sup>1</sup> Incloem una cronologia biogràfica a continuació de l'article.

<sup>2</sup> Carles BATLLE, Isidre BRAVO i Jordi COCA, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992, pàg. 111 i 237.

<sup>3</sup> Hermann BONNÍN, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1974.

Ciurans, *Adrià Gual*.<sup>4</sup> La biografia d'Antonina Rodrigo sobre Margarida Xirgu l'esmenta una dotzena de vegades com a «importante director», i ens ha aportat dades sobre la seva col·laboració.<sup>5</sup> La pàgina en línia *Tombant de segle* també ens ha proporcionat informació sobre la seva vida teatral.<sup>6</sup>

Una altra font d'informació van ser les Jornades Adrià Gual celebrades el 27 i 28 de novembre de 2013, per a la commemoració dels cent anys de la fundació de l'Institut del Teatre, institució a l'origen de la qual hi ha l'Escola Catalana d'Art Dramàtic que Gual va fundar amb Giménez. Encara que van ser molt interessants i formatives per a qui això escriu, cap dels temes tractava de l'ensenyament i la pedagogia del teatre.

La consulta del fons Adrià Gual de l'Institut del Teatre ha estat també una font d'informació de primera mà important i inesgotable, a través de manuscrits de Gual sobre temes molt variats i d'articles de premsa de l'època. Entre aquests últims vam trobar «El Teatre de Naturalesa», en què Gual critica el caràcter comercial que mostraven aquestes representacions que, segons ell, de «naturalesa» no en tenien res, i que considerava que valdria més anomenar-les «teatre al aire lliure» i prou.<sup>7</sup>

## Enric Giménez vist per Adrià Gual

A *Mitja vida de teatre*, Gual fa un retrat de Giménez i de la relació que van tenir des de la joventut. Parla de com es van conèixer, de la seva integració al Teatre Íntim, i de la vida en el món teatral on van viure tots dos. El primer cop que l'esmenta és a propòsit de l'obra *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, on Giménez interpretà el rei Tohos. L'obra s'estrenà als jardins del Laberint d'Horta el mes d'octubre del 1898, en versió de Joan Maragall, el mateix any de la fundació del Teatre Ín-

<sup>4</sup> Enric CIURANS, *Adrià Gual*, Barcelona, Infesta, coll. «Gent Nostra», núm. 123, 2001.

<sup>5</sup> Antonina RODRIGO, *Margarita Xirgu*, Barcelona, Flor del Viento, 2005.

<sup>6</sup> <https://sites.google.com/site/tombantdesegle/enric-gimenez> [consulta: 11/11/2013].

<sup>7</sup> Fons Adrià Gual, premsa, àlbum 4, pàg. 68.

tim amb l'estrena de *Silenci* el 15 de gener al Teatre Líric. Feia poc temps, ens diu Gual, que l'havia conegut actuant de «primer segon» a la companyia que dirigia Antoni Tutau al Teatre Principal,<sup>8</sup> i fou a través d'ell que es va apropar a Giménez:

Giménez era un jove lliurat per meitat al teatre com la majoria dels nostres actors, encara poc conegut, quasi no gens conegut dels públics intel·lectuals i sense aspiracions envers el teatre, que nosaltres li fariem encomanadís.

[...] en Giménez, a més de esser actor, dibuixava per a brodadores, darrera les vidrieres d'un cert portal d'escala del carrer del Pi on jo l'anava a veure tot sovint, esperonat per les meves organitzacions més o menys escadusseres en abandonar a estones les vidrieres de la litografia del meu pare que regentava, vidrieres més grans però també acullidores de l'indispensable per a la vida.

En aquell actor vaig trobar un bon seguidor dels meus projectes. Obedient als punts de vista per mi sustentats, que d'altra banda li plaïen, perquè en certa manera havia pressentit el que contenien d'alliberadors, s'ajustava a la meua visió en tota cosa, i fins i tot pervingué, en aquella avinentesa si més no, al menyspreu de certes petiteses entrebancadores, nascudes dels ambients teatrals, on vivia si us plau per força.

[...] Enric Giménez era un de tants actors intuitius, que han correput per la nostra terra, els inicis dels quals, mes que d'una vocació conscient, han pervingut d'un inconscient desig de mostrar-se en public.

Les aptituds després s'han anat perfilant, i un cert domini de l'ofici, tant o més que de l'art professat, ha fet d'ells un element aprofitable, que s'ha degut constantment a les circumstàncies determinadores, a intermitències, del seu valer o no valer.

Aquest company tingué la sort de caure en mans nostres, per bé que la seva infantívola perspicàcia no li hagués consentit de reconèixer-ho mai.

He dit infantívola perspicàcia perquè en el fons de Giménez es debatia constantment un infant tirant a malcriat i rebec, únicament conduïble per vies de la bona amistat.

<sup>8</sup> Antoni Tutau (1844-1898) fou l'introduïdor dels nous corrents de la interpretació naturalista; l'any 1884 estrenà a Barcelona l'adaptació catalana de *L'assommoir*, de Zola.

[...] Em calia un actor de resistència, i va semblar-me que la seva joventut podia proporcionar-me'l.

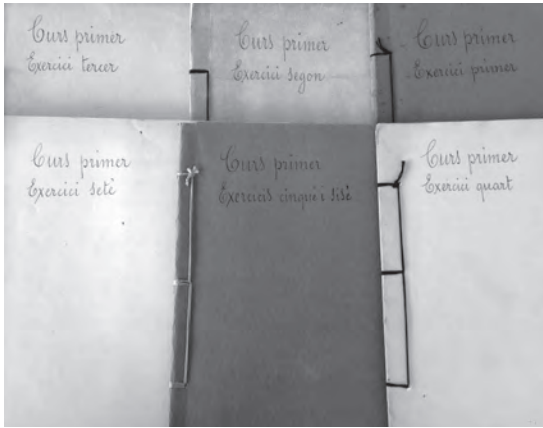
[...] En un altre país on el teatre s'investís de ben arrelades procedències, Giménez hauria esporgat defectes i exaltat qualitats i assolit el lloc que li hagués assenyalat la seva comesa. Ací... entre nosaltres, els seus mereixements, tant com les seves aptituds verídiques, foren ignorats i molt sovint mal administrats per ell mateix.<sup>9</sup>

Gual va trobar en el jove Giménez un fidel seguidor, un còmplice i un entusiasta del seu projecte del Teatre Íntim. En fi, un col·laborador impagable, amb les qualitats que buscava i necessitava. Certament amb un caràcter peculiar —rebel, infantívol, etc.—, però sobretot era aquest «actor de resistència» que li calia, i el qual va defensar. Pel que sembla, aquest actor intuïtiu no fou sempre reconegut en la seva vàlua, i si s'haguessin donat altres circumstàncies hauria pogut desenvolupar tot el seu talent d'actor.

Giménez, per la seva banda, va descobrir amb Gual, entre altres coses, la dimensió alliberadora del teatre que no hauria descobert tot sol, i li va encomanar la seva passió. Es va posar al servei d'un ideari per la dignificació, pel «desensopiment del nostre teatre», com diu Gual, tant en un teatre popular com en un teatre d'art. Gual li oferí el càrrec de subdirector del Teatre Íntim, i també la «jefatura» de l'escena amb motiu de l'estrena de *La culpable*, el 18 de desembre de 1899. L'any 1913, Gual el convidà a participar en la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

És l'any que Gual marxa a París, i torna a Barcelona en declarar-se la guerra. París és, per a ell, el Théâtre-Libre d'Antoine i el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, i el del renovador Gémier; i, també, el teatre institucional de la Comédie-Française i l'Odéon. També és l'any que Jacques Copeau crea el Théâtre du Vieux-Colombier, on durant uns mesos muntarà algunes obres abans de marxar als Estats Units amb la seva *troupe*. No sabem del cert si Gual el va conèixer personalment, però sí les seves idees. En un article de premsa del 1924, Gual lloa el treball del «senyor Copeau», en un moment difícil

<sup>9</sup> Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Gredos, pàg. 84-86.



Lliçons de teatre. Fons de la Fundació Ricard Salvat.

econòmicament que el va obligar a plegar —encara que aquesta no va ser l'única raó— i arremet contra el «mercader teatral».<sup>10</sup>

### Origen i continguts dels quaderns

Vam tenir coneixement de l'existència dels textos a partir del discurs que Ricard Salvat pronuncià sobre la renovació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya amb motiu del seu ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts

de Sant Jordi, el 21 d'abril de 2004. En la seva intervenció feia una extensa citació d'un text de Giménez, i expressava la conveniència de dedicar un treball o una tesi doctoral «a les aportacions d'aquest gran pedagog i teòric que fou Enric Giménez, perquè podrien ajudar a completar el treball de Gual, entre altres moltes aportacions [...] Les lliçons de les quals partia per fer les classes a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic són d'una modernitat i d'una seriositat intel·lectual absolutament inhabituals».<sup>11</sup> Per a Salvat, l'aportació més important de Gual en aquesta època d'inici de segle és la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, el 1913, amb què «Catalunya ateny la veritable modernitat i aconsegueix la normalització que li era necessària. Si es volia programar un teatre diferent, s'havia de formar un actor diferent. Un actor amb capacitats tècniques àmplies i amb una cultura molt més extensa del que era habitual en els intèrprets d'aquell moment».<sup>12</sup> Volem destacar la consciència que aquests pio-

<sup>10</sup> Fons Adrià Gual, «El Vieux Colombier», *La Veu de Catalunya*, 25 d'octubre de 1924, premsa, àlbum 2, pàg. 4.

<sup>11</sup> Ricard SALVAT, «La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX». Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Sant Sadurní d'Anoia, Barcelona, Impresión Gráficas Llopart, 2004, pàg. 33.

<sup>12</sup> Ricard SALVAT, «La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX», *op. cit.*, pàg. 13.



ners i d'altres en el teatre europeu tenien de la importància de la formació en la recerca de noves formes de representació. Gual sabia com n'era, d'important, la tasca pedagògica. I investigava. Dirigia els actors amb indicacions musicals que responien millor a les seves necessitats estètiques —vinculació art-espiritualitat-subjectivitat en el coneixement íntim del món—, desplaçant la tècnica declamatorià com a base de l'actuació, que és la que imperava en l'ensenyament de l'època, amb una llarga tradició en el teatre occidental. La immobilitat i el silenci a partir dels quals treballava són dos principis preexpressius a l'origen del llenguatge. A més, desenvolupen la capacitat perceptiva, la sensibilitat i la imaginació, base de moltes de les manifestacions que en aquell moment trencaven vells models; donar espai als impulsos espontanis i lliures, més a prop de l'autenticitat de la natura. Però... tingué una traducció o repercussió en principis per a l'ensenyament? Quin camí va recórrer? Fins a on va arribar? Carles Batlle atribueix a un dels seus col·laboradors, que creu que podria ser Enric Giménez, la següent observació sobre Gual dirigint els actors:

Gual no tiene la preocupación de traducir en su arte la realidad de la vida en sí. Persigue estados del alma, síntesis de emociones encontradas, concreciones de fina penetración psicológica. Su tendencia es el quietismo. Mas que representar quiere sugerir. Su estética es metafísica. Lo incoercible aventaja lo determinado y lo concreto. El misterio tiene más encanto que lo revelado.<sup>13</sup>

Aquest és un tema que voldríem estudiar, i poder confrontar-lo també amb les experiències de Jacques Copeau. Tots dos van coincidir l'any 1913 a engegar les seves recerques, l'un amb la creació del Théâtre du Vieux-Colombier i l'altre amb la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Relacionar les dues experiències podria aportar algunes consideracions molt significatives sobre la investigació d'un model en la preparació dels actors, un terreny menys visible que el de la posada en escena, però no menys trans-

<sup>13</sup> Carles BATLLE, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Curial, 2001, pàg. 203.

cidental. Requeriria també un estudi de l'ECAD. El mateix discurs de Salvat és un estudi molt valuós, amb el qual volia, a més, «retre homenatge i a la vegada rescatar de l'oblit tota una sèrie de creadors incomparables, grans renovadors que varen lluitar per la modernització del teatre català i espanyol».<sup>14</sup> Nosaltres veiem en aquelles experiències una oportunitat sense precedents per al teatre català.

Els quaderns, els va donar el seu fill Enric Giménez i Miquel a l'Escola de Declamació Adrià Gual, l'any 1965, tal com consta en una carta del 26 de novembre: «Em plau fer donació a l'Escola de Declamació Adrià Gual d'uns programes dels estudis que se seguien a l'antiga Escola Catalana d'Art Dramàtic fundada per l'inoblidable renovador del Teatre, el nom del qual honoreu amb tant d'encert».<sup>15</sup> Els quaderns, textos manuscrits i mecanografiats, estaven acompanyats de fotografies i dibuixos del mateix Giménez. Entre el 1999 i el 2002, alguns dels textos es publicaren d'una manera aleatòria en la revista *Assaig de Teatre*.<sup>16</sup> El material passà a l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral als anys noranta i actualment és a la Fundació Ricard Salvat i Ferré.

Els textos als quals hem pogut accedir són les vuit lliçons o «exercicis», com les anomena Giménez, pertanyents al primer curs de l'Escola. No es tracta d'exercicis pràctics i específics com podria pensar-se, sinó de reflexions, ensenyaments i estudis dirigits als alumnes

<sup>14</sup> Ricard SALVAT, «La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX», *op. cit.*, pàg. 45

<sup>15</sup> *Assaig de Teatre*, núm. 18-19-20, desembre de 1999, pàg. 137.

<sup>16</sup> Textos pedagògics d'Enric Giménez publicats a la revista *Assaig de Teatre*: «Nocions de direcció» (*Assaig de Teatre*, núm. 18-19-20, desembre de 1999, pàg. 137-142. Tornat a publicar al núm. 32); «Estètica. Exercicis 5è i 6è. Primer curs» (*Assaig de Teatre*, núm. 26-27, març-juny de 2001, pàg. 207-228); «Imposición y emisión de la voz. Ejercicio 7.º Primer curso» i «Del gesto en general. Ejercicio 8.º Primer curso» (*Assaig de Teatre*, núm. 28, juliol-setembre de 2001, pàg. 131-139); «Ejemplo de estudio de un personaje. Ejercicio 3. Segundo curso» (*Assaig de Teatre*, núm. 29-30-31, desembre de 2001, pàg. 225-228); «Nocions de direcció. Exercici 8è Segon curs», «Reproducción de casos patológicos en escena» i «Formas teatrales» (*Assaig de Teatre*, núm. 32, juny de 2002, pàg. 153-165).

al voltant de temes concrets, i sobre els quals teoritza a la manera de petits assaigs. Van ser escrits per ser llegits en veu alta, per ser escoltats i no per publicar. Al llarg d'aquestes lliçons expressa amb rigor i contundència, però també d'una manera amena, allò que considera necessari per a la formació de l'actor, les condicions que ha de tenir i també les exigències que li demana. Destaca la voluntat que té de dignificar el teatre, d'entendre'l com un art, i l'actor com un artista. Les vuit lliçons estan enquadrades a mà d'una manera molt senzilla i amb molta cura, en set quaderns independents, escrits en català i en pàgines mecanografiades a una cara i corregides a mà; quatre dels quaderns són inèdits. En la mateixa carpeta vam trobar tretze fotografies de diferents obres en què participà; també hem localitzat dinou «dibuixos a plumilla i llapis representant diferents actituds de cos sencer» (set), «fisiognomies de varis personatges» (nou), més «varis estudis de barbes i bigotis» (tres). Aquest conjunt de dibuixos mostra precisió i habilitat a l'hora de concretar personatges i caràcters definits.

Els textos estan sense datar i se suposa que van ser escrits als anys vint. Al llarg de la recerca vam trobar la comunicació que presentà amb motiu del Tercer Congreso Internacional del Teatro que va tenir lloc a Barcelona del 23 al 29 de juny de 1929. La comunicació es titula «Las enseñanzas del actor en el Instituto del Teatro Nacional de Barcelona»,<sup>17</sup> i es publicà en les actes del congrés. El text, en castellà, recull de manera molt sintètica el programa de «la enseñanza de la declamación, y en general, de la profesión de actor», del primer i del segon any. Quan ho hem comparat amb els quaderns hem constatat que coincideixen exactament amb els temes enunciats. Per tant, aquest fet ens permet situar més bé els textos en el temps i també la finalitat per la qual segurament Giménez els va escriure.

Presentem el programa dels dos anys d'estudis prenent com a referent els quaderns, per al primer curs, i els enunciats de la comunicació del 1929 per al segon curs:

<sup>17</sup> Enrique GIMÉNEZ, «Las enseñanzas del actor en el Instituto del Teatro Nacional de Barcelona», a *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y comunicaciones*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, tom primer, setembre de 1929, pàg. 151-163.

**Primer curs** (8 exercicis / 7 quaderns)<sup>18</sup>

Exercici 1er: «Lectura-Recitació-Declamació» (9 pàg.)

Exercici 2n: «Coneixements rudimentaris de varies ciències» (15 pàg.)

Exercici 3er: «Naturalesa de l'artista. Condicions físiques i morals que li calen» (8 pàg.)

Exercici 4rt: «Nomenclatura i naturalesa dels diversos sentiments» (8 pàg.)

Exercicis 5è i 6è: «Estètica» (24 pàg.)

Exercici 7è: «Impostació i emissió de la veu» (6 pàg.)

Exercici 8è: «El gest» (6 pàg.)

**Segundo curso**<sup>19</sup>

- I. «Definición de los sentimientos que tienen manifestación externa»
- II. «Sobriedad, ductibilidad, naturalidad»
- III. «Maquillaje»
- IV. «Manera de crear y de interpretar un personaje»
- V y VI. Ejercicios generales del gesto. Reproducción de casos patológicos en escena»
- VII. «Interpretaciones completas»
- VIII. «Nociones generales de dirección»

Aquest seria el programa el 1929. A l'inici de l'Escola, el 1913, es feien dues hores de classe, tres dies a la setmana. El programa constava de tres matèries: declamació, història del teatre i gimnàstica rítmica. Especialment important fou aquesta última, amb la incorporació del mètode Jacques-Dalcroze en la formació, per Joan Llongueras; un tema que també seria interessant de tractar. En l'espai de

<sup>18</sup> Els exercicis 1, 2, 3 i 4 són inèdits; els exercicis 5, 6, 7 i 8 es van publicar a la revista *Assaig de Teatre*; vegeu la nota 16.

<sup>19</sup> Enrique GIMÉNEZ, «Las enseñanzas del actor en el Instituto del Teatro Nacional de Barcelona», *op. cit.*, pàg. 159-163.

temps del 1913 al 1929, l'ensenyament de l'actuació va estar associat a la declamació, és a dir, al text, en què el cos s'adaptava a la paraula. Fou en la dècada dels anys trenta quan la pràctica declamatorià passà a anomenar-se *dicció*.

Hem fet un estudi de les lliçons que esperem publicar en una altra ocasió perquè fer-ho ara excediria l'espai de què disposem i la funció merament introductòria de l'article. Només volem cridar l'atenció sobre el fet que el primer «exercici» o lliçó està dedicat a diferenciar les nocions de *lectura*, *recitació* i *declamació*, fent de la paraula i el text el fonament de la tècnica que Giménez presenta i desenvolupa al llarg dels quaderns. La declamació és «la manera de parlar quant es representa», i per això *representar*, finalment, és sinònim de *declamar*. El cap, la cara, l'expressió facial són la part del cos noble, privilegiada, on es troba la boca, l'emissora del so; el rostre, símbol de la nostra identitat, és la part expressiva per excel·lència. El cos segueix, acompanya la paraula. Aquesta tècnica que separa el cap i el cos té una llarga tradició en el teatre occidental, des de l'oratoria llatina passant pel teatre barroc i fins avui. Per exemple, la tragèdia necessita ser dita i pronunciada en un to de veu emfàtic. Entre altres principis hi ha que la posició del cos no pot ser mai simètrica —la qual cosa s'observa en les poses de les fotos de Giménez—, o també, que el cos no existeix més que en relació amb una realitat superior que és la paraula; s'anomena *commedia sostenuta*. Enfront d'aquest teatre apareix, al segle XVI, una cultura teatral fonamentada en l'acció i el moviment, que el teatre erudit anomenarà *commedia all'improviso* per diferenciar-la de la comèdia recitada segons les regles clàssiques. La tècnica teatral que defineix Giménez es basa en la tradició de la paraula recitativa, i ho veiem per la manca de la noció *d'acció i moviment* en la tècnica que descriu. En aquest moment que viu Giménez es va produint l'inici d'una ruptura amb aquesta tradició. El retorn a l'expressió lliure del cos i la natura es veu molt millor en la dansa que en el teatre perquè encara es troba molt subjecte a aquestes convencions. L'anècdota que explicà Isadora Duncan durant una conferència que pronuncià a Berlín el 1903 sintetitza molt bé el canvi de sensibilitat que s'anava produint:

Una vez una mujer me preguntó por qué bailo con los pies desnudos y yo le respondí: «Madam, yo creo en la religión de la belleza del pie humano». La señora respondió, «Pero yo no», y dije, «Pues debería, Madam, porque la expresión y la inteligencia del pie humano es uno de los más grandes triunfos de la evolución del hombre». «Pero», dijo la señora, «yo no creo en la evolución del hombre»; a lo que yo le repliqué, «Mi tarea ha llegado a su fin. La remito a mis más admirados maestros; el señor Charles Darwin y el señor Ernst Haeckel». «Pero», dijo la señora, «yo no creo en Darwin y en Haeckel». En este punto no se me ocurrió nada más que decir. Por lo que pueden ver que, para convencer a la gente, soy de poco valor y más bien no debería hablar.<sup>20</sup>

### **El sentit de la «biologia» en la formació de l'artista**

Els textos d'Enric Giménez són una porta d'entrada excepcional per considerar els canvis que s'anaven coent en la pràctica i en la teoria dels llenguatges de les arts escèniques. Ara comencen a veure's els reptes, les dificultats i la lluita que suposaven i al mateix temps la gran intuïció d'aquests primers passos. Aquestes manifestacions encara eren molt minoritàries però començaven a fer-se sentir al continent europeu. Temptatives arriscades, de vegades inclassificables per la novetat, sorprenents o rebutjades directament perquè atemptaven contra els bons costums, la moral, etc., o simplement incompreses. Són experiències que qüestionaven els referents de representació establerts, com ja havia fet el romanticisme, i ara finalment es duïen a la pràctica. Aquesta transformació està lligada al desig de canvi social i a les aspiracions de llibertat d'una nova societat i d'un canvi qualitatiu en la vida dels éssers humans.

Durant l'última dècada del segle XIX veiem com Alfred Jarry escandalitza el públic amb un personatge de vocabulari groller i amb la forma del seu cos, el Teatre d'Art de Moscou de Stanislavski busca una veritat allunyada de la falsa artificiositat, el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe i Paul Fort troba la veritat en el misteri i Loïe Fuller

<sup>20</sup> José Antonio SÁNCHEZ (ed.), «La danza del futuro», a *El arte de la danza y otros escritos*. Isadora Duncan, Madrid, Akal, 2003, pàg. 55.

meravella fent desaparèixer el cos en l'emoció del moviment pur dels vels. Cadascú té una nova manera de veure i entendre la realitat mostrant una sensibilitat particular respecte de l'acte de crear, que transgredeix les formes en ús desvetllant noves sensacions estètiques. Potser és això el que pot explicar més bé el que està succeint. Mirar, sentir com si fos la primera vegada, inventar, significa redescobrir la natura i recrear d'una manera nova la relació de l'ésser humà amb el món. La consciència de l'origen del fet artístic es manifesta de manera molt clara i profunda en totes les reflexions que fa Giménez. De mirar i sentir, d'aprendre i apropiarse la vida, en parla:

Hi ha una part en l'home que àdhuc tot el domini espiritual, funciona mecànicament i està subjecte per el mateix a les lleis vulgars de qualsevulla artefacte; i així com un engranatge, una biela, un pistó disposats en una ó altre forma sempre darán un resultat diferent, de la mateixa manera la Naturalesa es complau en marcar les funcions interiors de aquell cos per mitjà de signes inequívocs.

Malgrat tot, tampoc es d'una manera absoluta, per que de vegades la Naturalesa crea sers que no guarden aqueixes lleis; que es complauen en l'engany, ensenyant un exterior que indica el contrari del que guarden dins d'ells; i si alguna senyal podria indicar-ho estan dotats de una ó altre qualitat per amargar-ho, que la mes fina perspicàcia lo costa molt treball el descobrir-ho; quasi be sempre es degut a la casualitat; aquestes mentides vivents, aquestes aberracions, aquests monstres de la Naturalesa, son per un artista cassos de viu interés i lluiment si arriba á vencer les dificultats que per raó natural ha de trobar.

BIOLOGIA: Es la Ciència que podria ben be dir-se tractat de la vida en general, per que ho abarca tot. El procés de cassos diferents, tota gama de triomfs i fracassos, penes i glories que formen la vida en conjunt... aixó es la Biologia. Potser algú pensarà, la vida?... Si la vida la veiem tots... ens assabentem tots!... Erro manifest; tot el que passa al nostre abast, ho fem tant superficial i tant malament que ni aqueix nom mereix, i altres vegades ni oir-les ni veure-les volem, per egoisme. Hi ha molta gent que al final de la vida saben tant poc com al comensar a viure, que no han tret d'ella ni una experiència, ni una ensenyança; aixis doncs, si encara que sigui molt per sobre no formén de tot quant passa al nostre abast, una valoració, un criteri general, ni practiquem la biologia, ni el viurer serveix de gran cosa.

.....  
 P. [Pregunta] Cal l'estudi complert de totes les ciències que acaba d'anomenar?

No; cal saber el que són, valor de cada una d'elles en general; i estudiar d'elles, les parts precises a l'artista per aplicar en cada cas la que hi correspongui, i suplir el que manca amb un gran esperit d'observació de la vida en general, doncs l'artista no deu oblidar mai que per damunt tot, la seva missió es viure la vida; té doncs que ésser per força un biòleg, no pot prescindir de la biologia.

Aquest és un fragment que correspon al final de l'exercici segon, «Coneixements rudimentaris de varies ciències». Un text de quinze pàgines on Giménez exposa la utilitat de la filosofia, l'antropologia, la medicina, la biologia i la biografia en la creació d'un personatge. Per a ell són «el conjunt de doctrines» que es cursen a les universitats i cal que «l'artista» en conegui l'existència i en tingui nocions per si arriba el moment d'haver de fer-les servir. Entre totes, la biologia és la més important: «tractat de la vida en general, per que ho abarca tot». En aquest sentit, Giménez es refereix a aquell coneixement que ve de l'experiència d'allò viscut que afecta la consciència i la percepció. També en aquest fragment parla de la funció mecànica del cos i de les correspondències entre dintre i fora, però també de quan aquest acord es perverteix si a la vida s'expressa allò que no se sent, com quan es menteix. Una facultat pròpia de la natura humana i que per a un artista és, escriu Giménez, d'un viu interès.

Si llegim amb atenció el text d'aquesta classe teòrica, veiem que explica que l'artista ha d'estar molt a prop de la «vida efectiva» per aprendre el seu art directament de l'experiència, i viure-la amb consciència perquè és la matèria amb què treballarà. La biologia és el conjunt d'aquestes experiències i ensenyances vitals que el formen; no es pot ser altra cosa que un mateix, també sobre l'escenari, sobretot a l'escenari. I la qualitat de l'art de l'actor consisteix a exercitar la pròpia capacitat d'aprendre, que és com dir de transformar-se —que és l'essència del seu art—; llavors és realment quan es transcendeix l'egoisme. Així la vida pot servir d'alguna cosa o trobar un sentit.



La lliçó acaba amb una pregunta que simula que li formula un alumne: «Són necessaris tots aquests coneixements científics?», i Giménez respon amb un «no», sec i contundent. Li diu que són necessaris només d'una manera general. Que està bé saber que hi són i fer-los servir quan els necessitem. I posa el pes de la lliçó en l'«esperit d'observació», i a viure la vida com una «missió» pròpia d'un biòleg, com un «biòleg» perquè és l'única de les ciències de la qual l'artista no pot prescindir. Entenent per *biologia* el terme que durant el segle XIX substitueix la paraula *naturalesa*. Perquè també s'entén que el coneixement que li procura pertany a la percepció intuïtiva que «engloba», enfront del llenguatge científic que «defineix». Giménez demana la pràctica de l'observació, aprendre a mirar, quelcom que no és tan evident com pot semblar.

### **Per acabar**

A continuació fem una breu relació dels temes que hem tractat al llarg de la nostra introducció a la persona d'Enric Giménez i als seus quaderns de teatre: hem començat amb un breu apunt biogràfic marcat per la seva col·laboració amb Adrià Gual al Teatre Íntim i a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, i també amb Margarida Xirgu i Fructuós Gelabert; hem comentat les diferents fonts que hem emprat en el nostre estudi; hem ofert un breu perfil de la seva personalitat i de la relació amb Gual a partir de les memòries d'aquest últim; hem explicat com Ricard Salvat ens va descobrir els quaderns i el seu valor; hem descrit el curs que van seguir els quaderns des de la donació que en féu el seu fill Enric Giménez i Miquel el 1965; hem descrit detalladament el programa d'estudis publicat en la comunicació d'Enric Giménez «Tercer Congreso Internacional del Teatro» de Barcelona, l'any 1929; hem situat la tècnica que descriu dins la tradició del teatre declamatori; hem comentat la lliçó «Coneixements rudimentaris de varies ciències», on considera la biologia com la ciència de la vida més important per a l'artista; finalment, hem constatat la gran intuïció i la modernitat de la seva manera de considerar la naturalesa del treball actoral.

Esperem que el nostre estudi hagi contribuït a recuperar la figura i els ensenyaments d'Enric Giménez.

Tanquem l'article amb la resposta que Giménez va donar a l'escriptor Tomàs Roig quan, el 1933, aquest li va preguntar «El cinema, eliminarà el teatre?», i ràpidament va respondre: «El teatre no l'eliminarà ningú, ni el cinema. Ei!, el teatre de debò! No els establiments d'industries d'espectacles, però el teatre veritable és immortal!». <sup>21</sup>

<sup>21</sup> Francesc ESPINET i BURUNAT, *Notícia, imatge, simulacre: la recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 1997, pàg. 244.

## Enric Giménez i Lloberas

### *Cronologia*<sup>22</sup>

- 1868 Enric Manel Agustí Giménez i Lloberas neix a Barcelona el 2 de gener. Fill de Manuel Giménez i Iroz (Barcelona, 1840) i Josefa Lloberas i Cabot (Barcelona, 1841).
- 1894 S'incorpora a la companyia d'Enric Borràs, al Teatre Novetats (octubre). Estrena de *L'arlesiana*, adaptació de la novel·la d'Alphonse Daudet. Estrena de *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà (24 de novembre).
- 1895 Estrena de *Jesús de Natzaret* i de *Les monges de Sant Aimant*, totes dues de Guimerà (abril).
- 1897 A la tardor s'incorpora a la companyia de teatre català al Teatre Principal.
- 1898 Fundació del Teatre Íntim amb l'estrena de *Silenci*, d'Adrià Gual, al Teatre Líric (15 de gener). Participa com a actor a *Ifigènia a Tàurida*, de J. W. Goethe, en versió de Joan Maragall (personatge, rei Tohos), als jardins del Laberint d'Horta (octubre).
- 1899 Teatre Íntim. *Silenci*, de Gual; *L'alegria que passa*, de Rusiñol; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe; *Interior*, de Maeterlinck; i *Blancaflor*, de Gual. Estrena de *La culpable* (18 de desembre). Primera representació pública del Teatre Íntim al Teatre Líric.
- Giménez presenta a Adrià Gual l'escenògraf Salvador Alarma, amb qui inicia una llarga col·laboració.
- En acabar la temporada 1899-1900 forma companyia amb Jaume Martí. Fan un parell d'actuacions a l'Ateneu de Sants. Breu temporada estival al Teatre Progrés de Sant Andreu de Palomar.
- 1900 Actua a *La pena de mort* i *Que no s'enteri el marit*, al Teatre Progrés (juny). *La reclosa*, d'Ignasi Iglésias (5 de juliol).

<sup>22</sup> Les dades s'estan completant.

Teatre Íntim. *Espectres*, de Henrik Ibsen (personatge, pastor Manders), Teatre Líric (desembre).

1901 Entre la tardor del 1900 i la primavera del 1901, actua en la companyia catalana del Teatre Principal. Estrena *Els encarrilats*, drama polític del mallorquí Joan Torrendell (27 d'abril).

1902 Teatre Íntim. *Èdip rei*, de Sòfocles (personatge, Èdip), i *El casament per força*, de Molière, teatre Novetats (març).

1903 Teatre Íntim. Teatre de les Arts: *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais (personatge, Figaro); *La Margarideta* (escenes de *Faust*), de Goethe (personatge, Mefist); *L'avar*, de Molière; *Joan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen (protagonista); *El casament per força*, de Molière; *La casa de la ditxa*, de Jacinto Benavente; *Eridon i Amina*, de Goethe; *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann; *Càssius i Elena*, d'Eusebi Güell; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil (personatge, Prometeu); *Mestre Oleguer*, d'Àngel Guimerà; *Torquemada en el foc*, de Benito Pérez Galdós.

1904 Teatre Íntim. Teatre de les Arts: *La festa dels reis o lo que volgueu*, de Shakespeare (15 de gener); *Misteri de dolor*, de Gual (personatge, Silvestre) (18 de gener); *La Baldirona*, de Guimerà, i *Els teixidors de Silèsia*, de Gerhart Hauptmann (fins al 3 de febrer).

Gual el proposa com a actor a les Audicions de Lluís Graner (tardor).

Temporada de melodrama al teatre Circ Barcelonès.

1905 Circ Barcelonès. Estrena *Les cofurnes*, un drama de Gorki traduït del francès per Gual. Giménez hi afegí *L'alegria que passa*, de Rusiñol, amb música de Morera, gran èxit i aflluència de públic.

Estrena de *La fi de Tomàs Reynald*, d'Adrià Gual, al Romea (17 de maig).

1906 Inauguració de la temporada al teatre Apolo (15 de setembre).

Estrena *El detective Sherlock Holmes*, de Pierre Decourcelle, basada en les novel·les d'Arthur Conan Doyle, traduït al català per Salvador Vilaregut (finals d'abril). L'actor Firmin Gémier l'havia representat als escenaris de París pocs mesos abans.

1907 Teatre Íntim. S'hi incorpora Margarida Xirgu. *Barateria*, d'André de Lorde i Masson Forestier (13 de desembre); *Tristos amors*, de Giuseppe Giacosa en traducció catalana de Narcís Oller al Romea (20 de desembre); *Pèl de panotxa*, de Jules Renard, i *La mà de mico*, de W. Jacobs. Fora de programa: *Els savis de Vilatrista*, de Santiago Rusiñol i Gregorio Martínez Sierra.

1908 Teatre Íntim. Estrena de *La llàntia de l'odi*, de Gabriele d'Annunzio (10 de gener); *La victòria dels filisteus*, de Henry Arthur Jones (31 de gener); *La campana submergida*, de Gerhart Hauptmann, il·lustrada musicalment per Jaume Pahissa (28 de febrer).

Interpreta el personatge de Manelic en la pel·lícula que Fructuós Gelabert roda d'algunes escenes de *Terra baixa* de Guimerà. A l'escenari l'havia fet l'Enric Borràs; Concepció Llorente interpreta Marta, el mateix paper que havia fet a escena.

Dirigeix *La reina vella*, rondalla en tres quadres i en prosa, estrenada al Principal, amb música d'Enric Morera (18 d'abril).

Director artístic i primer actor al Principal. Treballa amb Margarida Xirgu. Dirigeix el drama *Els picarols* (*Le juif polonais*), d'Émile Erckmann i Alexandre Chatrian, traduïda al català per Salvador Vilaregut, amb la Xirgu, Maria Morera i Josep Santpere (19 de setembre); *Dia de pluja*, de Louis Forest; *El viatge del senyor Pons* (*Le voyage de Monsieur Perrichon*), d'Eugène Labiche (30 de setembre).

Substitueix Víctor Codina a *Joventut de príncep*, en el paper de príncep Carles Enric, adaptació de la novel·la de Wilhelm Meyer-Förster, que havia tingut molt èxit a Alemanya, Anglaterra i França (10 octubre).

1909 Films Barcelona el contracta per protagonitzar la pel·lícula *Guzmán el Bueno*, basada en l'obra teatral homònima d'Antonio Gil de Zárate i dirigida per Fructuós Gelabert, en què aporta la seva experiència com a director escènic i que acabarà codirigint (abril). Gran aportació tècnica en l'escenografia cinematogràfica amb decorats de Joan Morales. Primera actuació de Xirgu al cinema, on també van actuar Miquel Ortín, Ferran Bozzo i Enric Guitart. Gran èxit a Portugal, França, l'Amèrica del Sud i també als Estats Units.

Debuta amb la seva companyia al Coliseum Imperial de Girona (4 de juliol).

Dirigeix la funció benèfica organitzada pels alumnes de la Facultat de Farmàcia de la Universitat de Barcelona, destinada a comprar queviures nadalencs per als soldats destinats a Melilla. Recita el monòleg *El «jefe» d'estació*, d'Eduard Coca i Vallmajor (29 de novembre).

Roda com a protagonista la pel·lícula *La Dolores*, basada en l'obra homònima de Josep Feliu i Codina (personatge, Melchor), que codirigeix amb Fructuós Gelabert.

V Congrés Internacional d'Esperanto a París; representació en esperanto de *Misteri de dolor*, de Gual, i *George Dandin*, de Molière (14 d'agost).

Estrena amb la Xirgu la comèdia *Els mentiders*, de Henry Arthur Jones, traduïda per Alejandro P. Maristany i Salvador Vilaregut (9 de gener), i *El pobre Enric*, de Gerhart Hauptmann, traduïda per Marcos Jesús Bertrán, amb decorats de Ros i Güell, Gracia, i Brunet i Pous (13 de març).

- 1910 Breu estada a Madrid com a actor contractat. Torna a actuar al Principal la primavera de l'any següent.

Actua amb Xirgu en la pel·lícula *Violante, la coqueta*, codirigida amb Narcís Cuyàs i produïda per Iris Films.

- 1911 Dirigeix la Xirgu a *La dama de les camèlies*, d'Alexandre Dumas, fill (22 de març), i a *Els zin-calós*, de Juli Vallmitjana; estrena *La reina jove*, de Guimerà, dos èxits de la temporada, al Principal (15 d'abril).

Creació de la Companyia Xirgu-Giménez-Nolla. Inici de la temporada amb l'homenatge a Frederic Soler, «Pitarra», amb *Cura de moro* i *L'hereuet*.

Representacions de *Zazá*, de Pierre Berton i Charles Simon; *La reina jove*, de Guimerà, i *Els zin-calós*, de Juli Vallmitjana, al Teatre del Bosc de Gràcia (5 de juny). Gira d'estiu per diverses poblacions de Catalunya i retorn al Teatre Zorrilla de Badalona (12 de juliol).

Teatre Principal. Dirigeix la Xirgu a *Els Pirineus*, poema dialogat de Víctor Balaguer (30 de setembre); *Magda*, de Hermann Sudermann (6 de novembre); estrena *Muntanyes blanques*, primera obra llarga de Juli Vallmitjana (9 de desembre).

Vetllada de recitació a l'Ateneu Barcelonès, amb Xirgu, de fragments de la *Nausica* de Joan Maragall, amb motiu de la mort del poeta.

- 1912 Companyia Xirgu-Giménez-Nolla. Teatre Principal. Estrena de *Fru-fru*, de Milhay i Halévy (8 de gener); estrena *Flors de cingle*, d'Ignasi Iglésias (24 de febrer); estrena i actua com a primer actor a *Theodora*, de Sardou (13 d'abril); *Elektra*, d'Hugo von Hofmannsthal, traducció de Joaquim Pena (26 d'abril); actua amb Enric Guitart a *El fill de Crist*, d'Ambrosi Carrion (8 de maig).
- Teatre Íntim. Dirigeix i estrena a Madrid *El geni de la comèdia*, de Gual (maig).
- 1913 Creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD). S'encarrega de la part de declamació.
- 1914 Teatre Íntim. Estrena i protagonitza *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, de Gual, al Teatre Auditòrium (1 de febrer).
- Forma part de Barcinógrafo, grup estable d'actors i tècnics que crea Gual per filmar diverses pel·lícules: *El alcalde de Zalamea*, de Lope de Vega (agost), i *Misteri de dolor*, de Gual, adaptada al cinema (1-7 de setembre).
- 1919 Direcció de *La senyora Marieta*, d'Ignasi Iglésias (30 de novembre).
- 1921 Col·laboració amb Gual a les conferències de l'ECAD del curs 1921-1922.
- 1923 Conferència d'Adrià Gual «Hacia un teatro nuevo», a l'Ateneu de Madrid.
- 1924 Nova etapa del Teatre Íntim fins al 1928.
- 1927 II Congrés Internacional de Teatre a París.
- 1928 Mor el seu pare a l'edat de vuitanta-vuit anys.
- 1929 III Congrés Internacional de Teatre a Barcelona, del 23 a 29 de juny. Comunicació «Las enseñanzas del actor».
- 1935 El 2 de maig, la Generalitat de Catalunya dicta un decret segons el qual la Institució del Teatre de Barcelona recupera l'antic nom d'Escola d'Art Dramàtic de Catalunya.

Nomenen Giménez professor de declamació i recitació del centre, Joaquim Montero professor d'interpretació lírica, i Enric de la Fuente professor auxiliar de les classes per a actors dramàtics.

- 1939 Mor a Barcelona el dia 25 de maig.
- 1962 Donen el seu nom a un carrer del barri de Sarrià de Barcelona (23 de gener).
- 1965 El seu fill Enric Giménez i Miquel dona els quaderns a l'Escola de Declamació Adrià Gual. Actualment són a la Fundació Ricard Salvat i Ferré.
- 1968 Impulsat pel seu fill Enric Giménez i Miquel, se celebra a Barcelona un homenatge amb motiu del centenari del seu naixement.



# **PLANTES I BÈSTIES**



Picarol, «L'Apeles Mestres, mestre en gay saber», *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 1908).

# MÈTODES D'APLICACIÓ I REPERTORIS PER A L'ORNAMENTACIÓ VEGETAL DEL MODERNISME

*Fàtima López Pérez*

Les fleurs, en effet, ont toujours su l'inspirer; et, aux belles époques de l'art, elles ont été envisagées au point de vue emblématique, en même temps que sous le rapport de leurs combinaisons géométriques infinies et du magnifique élément décoratif qu'elles présentent.<sup>1</sup>

V. RUPRICH-ROBERT, *Flore  
ornamentale. Essai sur la  
composition de l'ornement* (1866)

Els mètodes d'aplicació ornamentals esdevenen eines de treball imprescindibles que anaven dirigides a artistes decoradors, ornamentistes, dissenyadors, escultors i arquitectes. Dins de la funció de guia compositiva decorativa es presenten tot un conjunt de plantejaments teòrics acompanyats d'il·lustracions, enteses com a repertoris, que exemplifiquen els conceptes per oferir un caràcter metòdic i pràctic. En diverses ocasions, aquests tractats de l'ornament estan realitzats pels mateixos artistes decoradors i corresponen a material docent per a l'ensenyament acadèmic. El fet que els mètodes i els repertoris comencin a proliferar a mitjan segle XIX es relaciona amb la primera Exposició Universal celebrada a Londres l'any 1851. La mostra expositiva va posar de manifest la necessitat de l'estudi de l'ornament com a principal utilitat de les arts industrials, tot donant com a con-

<sup>1</sup> Les flors, en efecte, sempre van saber inspirar; i, en les belles èpoques de l'art, han estat contemplades fins al punt de vista emblemàtic, en el mateix temps que sota l'informe de les seves combinacions geomètriques infinites i del magnífic element decoratiu que presenten.

seqüència un ampli conjunt de repertoris recopilats en gramàtiques de l'ornamentació.<sup>2</sup>

Centrant el nostre text en els mètodes d'aplicació i els repertoris per a l'ornamentació vegetal del modernisme a Barcelona, sense pretendre ser exhaustius, oferirem una visió al més completa possible. De manera cronològica, principalment s'inicien a partir de la segona meitat del segle XIX i acotem la recerca als primers anys del segle XX per adequar-nos al marc temporal.<sup>3</sup>

### **Proliferació de mètodes i repertoris vegetals de procedència estrangera**

Una de les primeres apreciacions que hem de fer constar és la quasi inexistent producció de mètodes i repertoris ornamentals vegetals editats a Barcelona. Un cas excepcional, i que per tant mereix una consideració especial, és el tercer quadern dedicat a la vegetació de *Colección de modelos para la enseñanza del dibujo. Aplicable a las Artes, Oficios e Industrias* (c. 1869), realitzat per Jaume Serra i Gibert, professor de dibuix lineal i d'adornament de l'Escola de Belles Arts de Llotja a Barcelona entre el 1860 i el 1877. L'objectiu del quadern era donar a conèixer als alumnes les principals formes vegetals en

<sup>2</sup> Sobre l'ornamentació, vegeu: Stuart DURANT, *La ornamentación. De la Revolución Industrial a nuestros días*, Madrid, Alianza, 1991; Hélène GUÉNÉ, «El papel del ornamento tanto en la arquitectura como en su decoración, de la época clásica a los inicios del modernismo», a *Gaudí. Arte y Diseño*, catàleg de l'exposició, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya i Taller Editorial Mateu, 2002, pàg. 25-37; Hélène GUÉNÉ, «Le renouvellement du répertoire décoratif: grammaire et syntaxe», a *La perception de l'Art Nouveau*, Symposium international *Art Nouveau & Ecologie*, Brusel·les, 4-5 de desembre de 2010 (en línia), [www.artnouveau-net.eu/portals/0/colloquia/Bruxelles\\_Helene\\_Guene\\_03052011.pdf](http://www.artnouveau-net.eu/portals/0/colloquia/Bruxelles_Helene_Guene_03052011.pdf) [consulta: 10/05/2011]; Teresa-M. SALA, «La máscara y el rostro: el debate en torno al ornamento. La búsqueda de la simplicidad y el mito del mediterráneo», a *Actas del XI Congreso del CEHA. El Mediterráneo y el Arte Español*, València, Generalitat Valenciana. Direcció General del Patrimoni, 1998, pàg. 250-254.

<sup>3</sup> Aquest text és el resultat de la recerca realitzada per a la nostra tesi doctoral *Ornamentació vegetal i architectures de l'oci a la Barcelona del 1900*, dirigida per Teresa-M. Sala, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012.



Fulls al tercer quadern dedicat a la vegetació de Jaume Serra i Gibert, *Colección de modelos para la enseñanza del dibujo. Aplicable a las Artes, Oficios e Industrias*, Barcelona, c. 1869.

l'art, especialment les aplicacions decoratives. Els conceptes teòrics s'acompanyen de dotze làmines que tenen anotacions individualitzades.

La mancança productiva barcelonina queda justificada davant de la proliferació de mètodes i repertoris vegetals de procedència estrangera, bàsicament publicats a França, principalment a París, que van ser adquirits a Barcelona. La primera d'aquestes obres és *Flore ornamentale. Essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application* de Victor Ruprich-Robert, alumne de Viollet-le-Duc. Conté dos volums, el primer del 1866 i el segon de deu anys més tard, publicats a París. Ruprich-Robert va ser professor de composició i història de l'ornament de l'École Impériale et Spéciale de Dessin a París. Es tracta d'un manual dedicat a l'ornamentació vegetal que comprèn un gran volum de làmines florals acompanyades de les referències en una llista alfabètica. Henri Despois de Folleville, escultor que havia col·laborat en diverses publicacions d'arquitectura, publicà *Botanique de l'ornemaniste. L'ornement par la nature. Première partie. Dessins d'après nature. Deuxième partie- Interprétations.- Compositions* (1882), igualment a París. El títol d'aquest repertori és prou implícit pel treball de detall de les plantes i les flors. Amb pocs anys de diferència apareix un altre recull gràfic, *Les plantes dans leurs applications à l'art et à l'industrie* (1887), de Martin Gerlach. L'autor pretén omplir un doble buit, en primer lloc donar el valor decoratiu a la planta en el desenvolupament artístic i en segon lloc presentar unes còpies de motius antics amb elements florals, però que han estat interpretats i adaptats a les noves formes i als gustos de l'època. Un temps després aparegué una de les obres cabdals, *La plante et ses applications ornamentales* (1896) d'Eugène Grasset, publicada a París i editada per la Librairie Centrale des Beaux-Arts.<sup>4</sup> Aquesta obra era el resultat de la funció didàctica de Grasset a l'École Guérin de la capital francesa. S'hi inclouen els millors treballs dels seus alumnes, com ara: Maurice Pillard Verneuil, Georges Bourgeot, Marcelle Gaudin, Augusto Giaco-

<sup>4</sup> Per aquesta obra, vegeu: Gustave SOULIER, «La plante et ses applications ornamentales», *Revue des Arts Décoratifs. Union Centrale des Arts Décoratifs*, 1900, pàg. 93-96.

metti, Emma Herwegh, Marcelle Mangin, Juliette Milési i Camille Gabriel Schlumberger.

Ja entrat el segle xx, l'estudi de la planta adquireix una més gran atenció en dos dels mètodes més complets enfocats a les aplicacions industrials. Per una banda, *Le décor par la plante. L'ornement et la végétation. Théorie décorative et applications industrielles. 685 croquis ou dessins exécutés par l'auteur* (1904) d'Alfred Keller, publicat a París. Per l'altra, *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaique. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie* (1908), de Maurice Pillard Verneuil, un dels alumnes de Grasset, també publicat a París. A la segona dècada del segle xx, el punt de mira se centrà en les composicions decoratives, com ara *Traité de composition décorative* (1911), basat en l'estudi de la flora, de Joseph Gauthier i Louis Capelle, editat a París. Gauthier era professor de composició decorativa i Capelle arquitecte, ambdós de l'École des Beaux-Arts a Nantes.

A banda de la marcada procedència francesa, també constatem l'anglesa. Cal assenyalar que són models decoratius que circulen per tot Europa i és més evident que per la proximitat geogràfica arribessin principalment de França i Anglaterra. Al segle xx va destacar la figura de Lewis Foreman Day, que va publicar obres sobre disseny decoratiu de final de l'època victoriana. Entusiasta estudiós de la natura, va ser també un consumat dibuixant botànic. Cal fer esment de *Nature and Ornament*, compost per dos volums, el primer *Nature, the raw material of Design* (1908) i el segon *Ornament, the finished product of design* (1909), publicats a Londres.

Hem considerat adequat que per dur a terme una anàlisi de mètodes i repertoris era necessari estructurar els continguts en diferents subapartats. Aquests van des de la perspectiva general fins a l'específica, de les diferents maneres d'estudiar el vegetal a representar-lo, i a aplicar-lo fins a arribar a la seva connotació simbòlica.

## **La presència del vegetal en la història de l'ornament i l'historicisme ornamental**

En alguns mètodes i repertoris es remarcava el protagonisme que el vegetal obtenia en l'ornament ja des dels orígens de la humanitat, tal



com deia Maurice Pillard Verneuil a *Etude de la Plante* (1908): «Un simple coup d'œil jeté sur l'art ornemental de toutes les époques suffira pour nous convaincre que de tout temps la plante fut employée en art décoratif».<sup>5</sup>

Des de mitjan segle XIX, a la composició decorativa se li va atorgar una rellevant importància, similar a la dels anteriors períodes artístics de diferents civilitzacions. Així apareixerien els repertoris *Grammar of Ornament* (1856), d'Owen Jones, o *Handbook of Ornament. A grammar of Art Industrial and architectural designing in all its braches for practical as well as theoretical use*, de final del segle XIX, de Franz Sales Meyer. Aquest material configurava un ventall historicista de fonts referencials per al decorador, disposades al servei de noves composicions que donen les pautes a l'eclecticisme. Alguns dels mètodes d'ornamentació vegetal inclouen un ampli conjunt de làmines de repertoris que adopten una classificació cronològica dels estils artístics precedents. La seva intenció no consisteix simplement a fer una còpia, sinó que es requereix per part de l'artífex un esforç interpretatiu. Es donen les pautes per a la reinterpretació dels estils històrics des d'una òptica moderna. A tall d'exemple, a *Flore ornamentale. Essai sur la composition de l'ornement* (1866), Ruprich-Robert incorporà la història de la representació dels vegetals a Egipte, Grècia, Roma i a l'edat mitjana. Despois de Folleville, a *Botanique de l'ornemaniste* (1882), oferí en un darrer apartat un repertori historicista de composicions decoratives vegetals des de l'antiguitat fins al segle XVIII. En formen part obres egípcies, perses, gregues, etrusques, bizantines, japoneses, àrabs i romanes, entre d'altres, amb la representació de les escoles francesa, italiana i alemanya. Keller, a *Le décor par la plante* (1904), dedicà un apartat dins del capítol «L'ornementation dans les styles» a l'evolució de la representació artística de la vegetació. Day, a *Ornament. The finished product of design* (1909), se centrà bà-

<sup>5</sup> Una simple ullada posada sobre l'art ornemental de totes les èpoques bastarà per convèncer-nos que de tot temps la planta fou emprada en art decoratiu. Maurice PILLARD VERNEUIL, *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1908, pàg. 1.



sicament en explicacions historicistes de l'evolució de les formes de la natura al llarg dels segles i en diverses civilitzacions a partir de la simplificació, l'elaboració i la consistent modificació de les formes naturals en la història de l'ornament.

En aquestes publicacions es deixa constància de la presència de les plantes i les flors com una font natural que permet múltiples interpretacions decoratives durant la història. Es considera que la flora és la base de l'ornament i de tota composició artística, i així les flors esdevenen una font d'inspiració inesgotable. Aquesta concepció s'ha d'entendre dins del context que la flora es troba arrelada a la importància que adquireix la natura en l'ornament de l'època. La rellevància que obté el món vegetal en l'ornamentació és clau des dels orígens de l'art, i va adquirint un grau més elevat fins a ser considerat la font natural que permetrà el desenvolupament de les manifestacions artístiques de la fi de segle. Les representacions historicistes dels vegetals són considerades referents que impulsen el desenvolupament de la recerca de nous dissenys. És a dir, el passat ja no interessa dins del context historicista del segle XIX, sinó que esdevé un recurs per potenciar una nova línia basada en la cerca d'un nou art.

### **Estudi directe de la natura**

De vegades, en contraposició a l'historicisme imperant i d'altres com a resultat de les necessitats de l'evolució de les noves concepcions de l'ornamentació vegetal, s'esdevé una exaltació de l'estudi directe de la natura, allò que els francesos anomenaren *après nature*. L'objectiu era aconseguir unes noves composicions en paral·lel a la creació d'un primer estil naturalista a partir de la presentació d'uns també nous plantejaments que condicionaran la renovació ornamental floral.

El coneixement de la planta esdevé un requisit imprescindible per a la realització d'innovadores representacions. En aquest sentit, a *Le décor par la plante* (1904) Keller atorgà un paper remarcable a l'estudi botànic, indispensable per al seu disseny, que anomenà *organografia*. Estudià aspectes com la nutrició, les ramificacions, els brots, la tija, els fruits i la reproducció amb els òrgans de fecundació de la planta. Des de la seva perspectiva, a *Etude de la Plante* (1908) Verneuil dedicà els primers apartats —titulats «De la plante en général»

i «Etude de la plante»— als elements que constitueixen el vegetal. Sense entrar dins d'un estudi botànic i científic, sí que es deté en la classificació i l'anatomia vegetal per conèixer la formació de la planta. Els seus membres principals són l'arrel, la tija i la fulla, i després s'hi incorporen les flors, els fruits i les llavors.

Les fonts que el decorador ha d'utilitzar són una recopilació d'imatges configurades a partir de l'estudi d'observació directa de la natura. El millor lloc per a poder prendre apunts al natural és el jardí botànic, un únic espai que recull diversitat d'espècies. El resultat és un herbari que no s'ha d'entendre en sentit científic sinó artístic. A partir d'aquests coneixements adquirits, l'artífex interpreta la botànica però no pot fer una còpia exacta de la natura; es tracta necessàriament d'una interpretació personal. L'artífex no ha d'imposar límits al procediment artístic de la seva creació per deixar pas a la novetat.

Els mètodes i els repertoris, amb el seu component de guia ornamental, oferien una diversitat d'exemples de l'estudi de plantes naturals. En un sentit didàctic, Ruprich-Robert, com a professor de l'École Impériale et Spéciale de Dessin a París, té la necessitat de confeccionar per als estudiants nous models de plantes per a l'estudi de la natura, en totes les seves variacions. El material aconseguit es presentà en el volum *Flore ornamentale* (1866-1876), amb l'objectiu no només d'esdevenir un manual pràctic per als artistes i industrials —amb dissenys que poden imitar—, sinó de donar les pautes de models vegetals als joves artistes en formació. Per tant, Ruprich-Robert proposà el guió per al desenvolupament de la creació vegetal i consegüentment cada artista amplià el seu propi repertori, que ell anomenà *herbier*. Un altre cas és el de Grasset que, en la direcció de *La plante et ses applications ornamentales* (1896), presentà un estudi directe del natural de les plantes i les flors amb làmines signades pels seus alumnes de l'École Guérin a París. L'ensenyament de Grasset permetia una llibertat d'expressió, perfecta mestria de l'art de la representació natural. Grasset defensava el retorn als orígens de la natura, deslligar-se del passat i crear una obra moderna i actual. Verneuil, un dels seus alumnes i col·laboradors, desenvolupà el mateix concepte en la seva pròpia obra *Etude de la Plante* (1908), tal com hem anotat anteriorment. És interessant fer constar que en les làmines de flors i plantes fa un estudi minuciós de cadascuna de les seves

parts, disposades com a seccions individuals: flor oberta i tancada, fruit, fulles i tija. Els resultats no es formulen en un sentit estrictament acadèmic de pautes a copiar, sinó de fomentar la motivació creativa de cada artista dins del concepte d'obres personals i, per tant, úniques.

### **Formes de representació compositives del món vegetal**

Després de la captació de l'estudi directe de la planta i la flor, l'artífex procedeix a la representació compositiva. A *Le décor par la plante* (1904), Keller considerarà que igual que era necessari l'estudi botànic de la planta, també s'havien de conèixer les lleis de la composició decorativa, i dedicà diversos capítols a les regles compositives, que entén com a lleis ornamentals: simetria, resplendor, repetició, alternança, gradació i accident. Totes elles basades en la geometria, qualificada com la base de regularització de la natura. La geometria desenvolupa els elements lineals i la corba *coup de fouet*, característica de l'Art Nouveau, que és denominada «sentiment» per Keller.

Podem concebre que les formes de representació compositiva del món vegetal parteixen d'uns paràmetres que van des del model simulat de la natura fins a arribar a la desfiguració que comporta l'estilització. En un primer procés compositiu, l'artífex fa l'exercici de capturar el model de la naturalesa. Envoltat l'element natural des de diferents punts de vista o perspectives que ofereixen diverses visions de la planta i la flor. En un segon procés, que hem volgut definir com a naturalesa *geometritzada*, als elements naturals, en els quals predomina la línia corba, es regeix la simetria que es pretén adequar a paràmetres geomètrics. Ruprich-Robert, a *Flore ornamental. Essai sur la composition de l'ornement* (1866), entenia la geometria com una condició de la bellesa integrada en la natura i que és imitada en les composicions artístiques. El procediment desembocà en l'estilització com a síntesi estructural. Al procés de síntesi de les formes segueix l'estilització de l'estructura fins a delimitar l'element natural a esquemes precisos i orientatius de la naturalesa.

Les dues maneres de representar l'ornamentació vegetal es van poder arribar a entendre com dos extrems contraposats. Així ho ma-

nifestà Meier-Graefe, director de la revista *Art Décoratif*, en l'article «Ornement floral, ornement linéaire» del 1899, en què pronunciava una visió del conflicte de la fi de segle.<sup>6</sup> Per una banda, la realista definida com a floral, i per l'altra, l'estilitzada, anomenada lineal. L'estilització portada al límit podia ser interpretada amb connotacions negatives i, en aquest sentit, en l'obra *Éléments de composition decorative* (1912), Quénioux citava la crítica de Ruskin, que entenia l'estilització com un procediment que va en detriment de la veritat.

### **Aplicacions vegetals en les arts decoratives i industrials**

La flora com a font d'inspiració s'expandia per les arts decoratives i industrials de l'època tot esdevenint un dels repertoris per excel·lència. Alguns mètodes d'ornamentació de caire general van tractar l'aplicació de les representacions vegetals en les arts decoratives, en resposta a les necessitats que generava la indústria de l'art. Així van aparèixer *Album encyclopédico-pintoresco de los industriales* (1857) de Lluís Rigalt, *Chefs-d'œuvre des arts industriels. Céramique-verrerie et vitraux-métaux-orfèvrerie et bijouterie tapisserie* (1866) de Philippe Burty, *Principles of Decorative Design* (1873) de Christopher Dresser, *La composition décorative* (1885) de Henri Mayeux o *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario* (1893) de Ginés Codina, per esmentar alguns exemples.

Pel que fa als mètodes i repertoris explícitament d'ornamentació vegetal, *Botanique de l'ornemaniste* (1882) de Despois presentà un ampli repertori d'il·lustracions amb exemples d'adaptació del vegetal des del seu estudi al natural fins a possibles dissenys per ser aplicats als diferents materials de les arts decoratives. L'obra s'organitza en dues parts, per una banda la botànica de l'ornamentista i per l'altra les interpretacions imaginatives. Pel que fa a la primera, s'incorporen dibuixos extrets de l'estudi directe de la natura. La segona part correspondria a les composicions decoratives que es poden realitzar

<sup>6</sup> Julius MEIER, «Ornement floral, ornement linéaire», *L'Art Décoratif. Revue Internationale d'Art industriel et de décoration*, núm. 11, agost del 1899, pàg. 234-236.

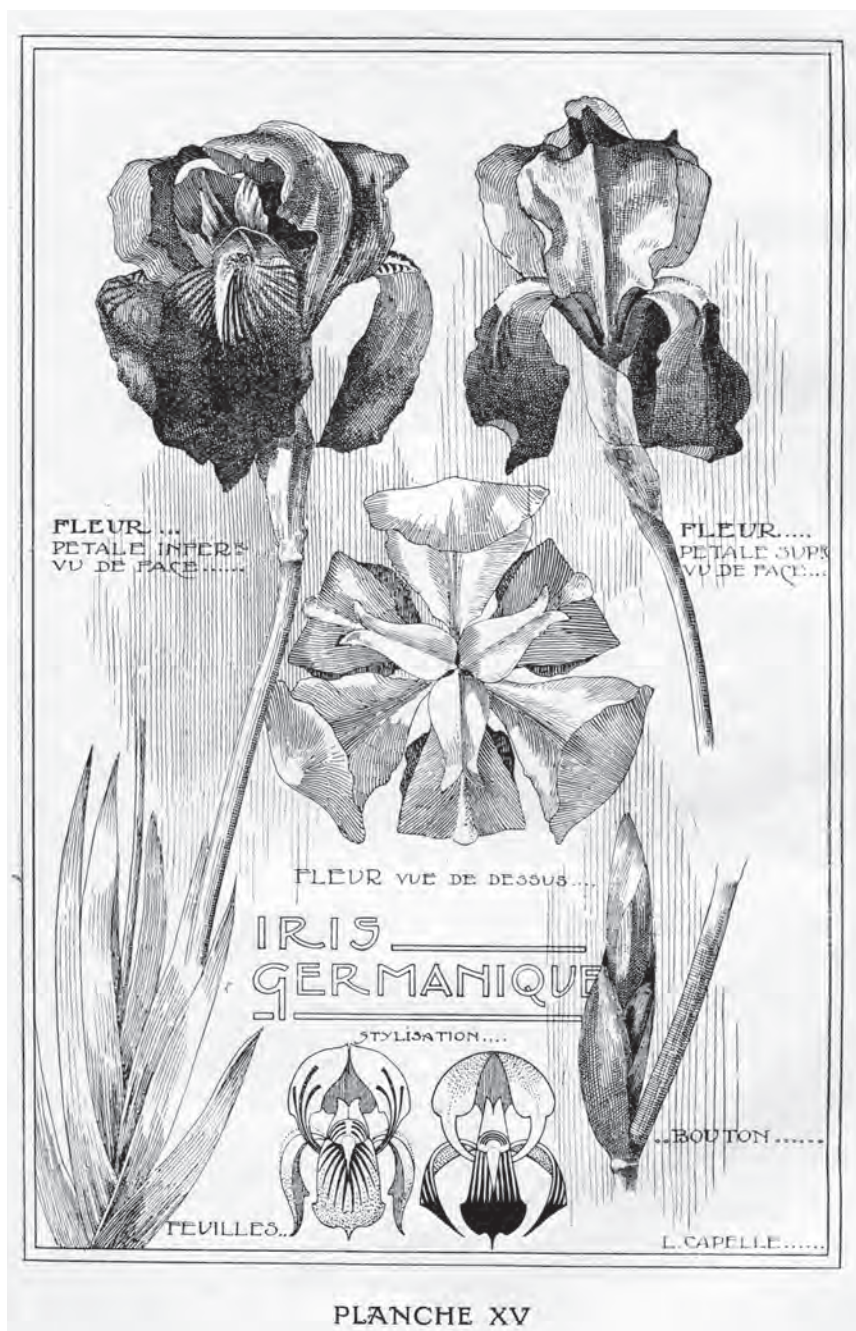
a partir dels elements presentats en la primera. En *Le décor par la plante* (1904), Keller inclou l'aplicació de la natura a la destinació del seu disseny, tot tractant les diferents aplicacions tècniques com ara paper, teixit, fusta, pedra, vidre, metall, porcellana i ferro. Verneuil dedicà la seva obra *Etude de la Plante* (1908) a l'estudi de l'aplicació del vegetal a les indústries artístiques. Així ho especifica el títol mateix, *Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie*. En l'obra *Traité de composition décorative* (1911), Gauthier i Capelle tracten individualment tot un conjunt d'arts aplicades com per exemple pedra, marbre, ferro forjat, metall, ceràmica, vidre, vitrall, mosaic, cuir, fusta, paper pintat, pintura decorativa, teixit, tapisseria, encaixos, brodata i marqueteria.

Les arts decoratives i industrials seleccionades corresponen a les que són considerades les indústries principals, cadascuna amb les seves exigències que es coneixen quan s'estudien les diverses tècniques. Els dissenys, a partir de motius vegetals presentats, són exemples d'aplicacions que permetien una difusió massiva a nivell industrial i que, per tant, contribuïen a la proliferació del repertori vegetal.

## El simbolisme vegetal en l'ornamentació

Més enllà dels elements formals de la representació dels vegetals, la selecció podia anar vinculada a les connotacions simbòliques que representaven.

Ruprich-Robert començava la seva obra *Flore ornamentale. Essai sur la composition de l'ornement* (1866) amb les connotacions simbòliques i emblemàtiques de la flora. Exposà un historicisme simbòlic, és a dir, el simbolisme de les plantes al llarg de la història i les connotacions simbòliques atribuïdes des dels orígens de la seva representació. L'autor dedicà un capítol al tema del símbol vegetal amb una atenció especial al lotus, com a planta emblemàtica de l'antic Egipte, bàsicament centrat en la mitologia grecoromana i el cristianisme. L'historicisme simbòlic també apareix en el volum *Le décor par la plante* (1904) de Keller, que considerarà que un estudi sobre la planta ornamental seria incomplet si no incloïa el significat emblemàtic per



Iris germànica a Joseph Gauthier i Louis Capelle, *Traité de composition décorative*, Paris, 1911.



ser introduït en una decoració apropiada. Per aquest motiu, dedicà un capítol a la planta emblemàtica, en relació amb les tradicions antigues i modernes amb les seves significacions històriques.

Volem destacar que, dels mètodes ornamentals, el que aporta una informació més precisa sobre l'emblema corresponent a la planta és el quadern de vegetació de *Colección de modelos para la enseñanza del dibujo. Aplicable a las Artes, Oficios e Industrias* (c. 1869), de Serra. El darrer apartat està destinat al sentit simbòlic de què gaudeixen els vegetals en l'esfera artística. L'autor va fer un compendi dels vegetals que obtenen una més gran representativitat, tot esdevenint una font de gran valor que ens permet disposar d'un grup precís de vegetals que interessaven per a la seva representació a Barcelona. El significat simbòlic consta al costat del nom de la planta i la flor que hi apareix il·lustrada, una associació entre representació i simbolisme.

Mereix una atenció especial el cas de Maurice Pillard Verneuil amb el *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs* (1897), publicat a París.<sup>7</sup> Uns anys abans de crear *Étude de la plante* (1908), Verneuil facilità als artistes coetanis un conjunt de significats simbòlics dels motius que podien aplicar en les seves obres. Més de la meitat dels conceptes corresponen a la temàtica vegetal; els llenguatges de les flors coetanis van ser la principal font per conèixer el seu significat.<sup>8</sup> Verneuil configurà una obra específica de símbols, emblemes i atributs amb una relació directa entre símbol i decoració. Fins en aquell moment, només alguns mètodes ornamentals al·ludien a l'historicisme vegetal simbòlic però sense aprofundir, i per tant, Verneuil contribuí a palliar el buit en aquesta matèria.

<sup>7</sup> En la traducció a l'espanyol, vegeu l'estudi: Raimon AROLA, «La tradición al servicio del arte. El arte al servicio de la tradición», a Maurice Pillard Verneuil, *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*, Barcelona, Obelisco, 1998, pàg. 7-10.

<sup>8</sup> Per a una recerca específica del diccionari, vegeu: Fàtima LÓPEZ, «*Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs* (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: El simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau», a *IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática. Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Málaga, Universidad de Málaga, 25-27 de setembre de 2013 (publicació en curs).

Els mètodes d'aplicació i els repertoris per a l'ornamentació vegetal difonien la idea d'un significat simbòlic associat a les flors i les plantes que condicionava la selecció dels motius vegetals a representar. Per tant, el simbolisme podia estar incorporat dins de la flora ornamental de manera intrínseca amb una selecció intencionada.



## L'ESTUDI DEL BESTIARI MODERNISTA

### Apunts per a una primera aproximació

Teresa-M. Sala

Nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza en que se educara y, desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo incidentalmente tomen su origen en la realidad exterior.

RAIMON CASELLAS (1893)

El pensament artístic i arquitectònic de les darreres dècades del segle XIX i d'inicis del XX és com un gran i divers laboratori d'experiències que aspira a la síntesi i a la modernitat. A la fi de segle, l'activitat creadora que s'inspira en la naturalesa es converteix en el vehicle per sentir i transcriure el dinamisme, el flux i la fecunditat de la *natura naturante*. Els artistes volen arribar a conèixer el lloc misteriós on s'origina la creació, més enllà de la superfície de la realitat visible. En aquest sentit, les paraules de Raimon Casellas que encapçalen aquestes línies<sup>1</sup> alludeixen al retorn al sagrat panteista, a una espiritualitat essencial, que té a veure amb una concepció unitària vital de la creació que pertany alhora al món simbolista i a l'imaginari de l'evolució.<sup>2</sup> Tanmateix, enfront de les creacions en constant transformació de la natura —de les quals l'home forma part— hi ha el potencial evocador de les creades per l'inconscient humà,<sup>3</sup> que generen mites o símbols de caràcter universal. La inte-

<sup>1</sup> Raimon CASELLAS, «La intrusa. Dama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8 de setembre de 1893, pàg. 4.

<sup>2</sup> Vegeu Béatrice GRANDORDY, *Charles Darwin et «l'Évolution» dans les arts plastiques de 1859 à 1914*, París, L'Harmattan, 2012.

<sup>3</sup> Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Ginebra, Georg et Cie, 1973.

racció entre la natura i l'art ens situa en un punt d'unió que és el símbol.<sup>4</sup>

Pel que fa a la imatge de les bèsties —tema que aquí ens ocupa— ha estat utilitzada en el món de les arts des del principi dels temps. La curiositat i la fascinació que sempre ha inspirat el món animal, les trobem en civilitzacions com l'egípcia, en què els animals van servir com a font d'inspiració per als símbols de la seva escriptura, alhora que eren l'atribut d'una divinitat.<sup>5</sup> En les obres d'Aristòtil que tracten sobre el saber zoològic,<sup>6</sup> *Les metamorfosis* d'Ovidi, la *Ilíada* i l'*Odissea* d'Homer, la *Història natural*<sup>7</sup> de Plini el Vell, la Bíblia, les faules d'Isop, les versions del *Physiologus*<sup>8</sup> o els bestiaris medievals,<sup>9</sup> trobem la descripció de la naturalesa a la manera d'històries naturals o bé de narracions al·legòriques que il·lustren un significat més profund, que al seu torn enllaça amb un sentit metafísic del món natural.

També hem de destacar, ja que va ser publicat en època del modernisme per L'Avenç,<sup>10</sup> el *Llibre de les meravelles* (1287-1289) de Ramon Llull, que inclou el popular *Llibre de les bèsties*, novel·la didàcti-

<sup>4</sup> Raimon AROLA, «El pensamiento simbólico», a *El símbolo renovado*, Barcelona, Herder, 2013.

<sup>5</sup> Bèsties sacres o divines que Heròdot descriu a *Historia*, obra completa, edició de Manuel Balasch, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>6</sup> Les obres que va escriure són les següents: *De partivus animalium*, *Historia animalium*, *De generatione animalium*, *De animalium motione*, *De animalium incesu* i *De anima*. Des de la seva publicació el 1476 a Venècia, les traduccions i edicions comentades dels clàssics en l'època de l'humanisme van donar un nou impuls al seu llegat. Vegeu *Història dels animals*, vol. I, II i III, trad. Juli Pallí, Barcelona, col·lecció Bernat Metge, núms. 295, 296 i 297, reedició del 1996.

<sup>7</sup> Dedicat quatre llibres a la zoologia, del VIII a l'XI, on parla dels animals terrestres, aquàtics, voladors i insectes. Amb la publicació impresa del 1469 es va donar a conèixer a un públic molt més ampli.

<sup>8</sup> Manuscrit redactat en grec per un autor desconegut. Conté un conjunt de descripcions diverses d'animals, criatures fantàstiques, plantes i roques, amb sentències morals i qualitats simbòliques. Va ser l'antecessor dels bestiaris medievals.

<sup>9</sup> De manera que els bestiaris medievals eren un compendi de bèsties que explicaven a la gent com havia de comportar-se.

<sup>10</sup> La publicació constava d'un pròleg, notes bibliogràfiques i glossari del lul·lista mallorquí Mateu Obrador Bennassar a la Biblioteca Popular de L'Avenç, Barcelona, L'Avenç, 1905.

ca estructurada a través d'exemples. En aquesta obra, l'autor, en lloc d'estudiar i descriure els animals, els fa jugar el paper d'homes i així ens relata els vicis i les virtuts de la societat d'aquell temps.

Si la invenció de la impremta, a mitjan segle XV, va produir un canvi en el desenvolupament i l'avenç del coneixement de la natura, no gens menys va fer la invenció de la fotografia a mitjan segle XIX. Les galeries i els gabinets d'història natural havien anat reunint col·leccions iconogràfiques de plantes i animals, mentre que els dibuixants, i més tard també els fotògrafs, mostraven noves espècies en l'edició de catàlegs de flora i fauna. La *Naturphilosophie*, relacionada amb el romanticisme alemany, és el germen d'una concepció orgànica de la ciència. No obstant, quan a la segona meitat del segle es desenvolupen les ciències naturals i la biologia com a disciplina, especialment amb la formulació de la teoria de l'evolució amb les aportacions de Charles Darwin i Alfred Russel Wallace i d'altra banda Ernst Haeckel que en va ser difusor, a nivell estètic s'evoluciona del naturalisme al simbolisme.

La manera d'interpretar el significat de l'animal en l'art pot ser de caire metafòric o només respondre a l'afany decorativista preponderant en aquell moment. Per un costat, els artistes recuperen un tipus de fauna que prové de la tradició popular, curulla de llegendes i visions fantàstiques, que es conjuga de manera sincrètica amb noves imatges provinents d'altres tradicions; mentrestant, per un altre costat, n'hi ha que estilitzen les formes naturals com a motius purament ornamentals. Perquè, «mantenint els ulls oberts, trobarem aquesta interacció entre decoració i simbolisme a molts llocs».<sup>11</sup> Durant el segle XIX, més que mai anteriorment, la natura va ser contemplada com una font inesgotable, proveïdora d'una infinitat de motius decoratius.<sup>12</sup> Un dels pioners a consultar el llibre de la natura va ser George Phillips, que cap al 1830 proposava inspirar-se en insectes. També, amb el fenomen del neogòtic, es va redescobrir una manera d'interpretar la llei de la natura que serviria de model i possibilitat de canvi

<sup>11</sup> Ernst GOMBRICH, *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (1979).

<sup>12</sup> Vegeu Stuart DURANT, *La ornamentación. De la Revolución Industrial a nuestros días*, Madrid, Alianza, 1991.

enfront del mal gust vuitcentista. L'edat mitjana es va convertir en una *topoi* (lloc comú) per a la poesia, el teatre, la pintura i l'arquitectura amb una fascinació generalitzada per l'emblemàtica i els motius heràldics, com també pels motius naturalistes o fantàstics. A tot això, hi hem d'afegir el culte al Japó, que significà un canvi estètic profund en tots els àmbits de la creació artística. Una amalgama de noms de referència o de lectures compartides —com són Ruskin, els prerafaèlites, Morris, Viollet-le-Duc, Wagner, Poe i Baudelaire— van esdevenir els fars que il·luminaren les concepcions estètiques del moment. Pel que fa a l'evocació d'estranyes anatomies, *La tentation de Saint Antoine*, escrita per Gustave Flaubert el 1874, va ser una de les fonts literàries per als artistes simbolistes. L'episodi místic de les temptacions del Maligne pren forma de dones seductores o bé de dimonis, en què els caps de cocodrils amb peus de cabra o els mussols amb cua de serpent tenen l'aparença d'un bestiari imaginari. Es tracta d'un hibridisme, recuperat de l'esperit medieval i inspirat pel món dels somnis i la fantasia del meravellós.

En un registre diferent, els dibuixos de Haeckel, molts d'ells fets amb ajuda d'un microscopi, van exercir una gran fascinació en molts cercles artístics. Amb la publicació de *Kunstformen der Natur* (1899-1904), les seves il·lustracions de plantes, meduses i animals van influir marcadament en el terreny de les arts. Aquest científic artista va dibuixar els radiolaris (organismes unicel·lulars submarins) que eren un lligam entre el món orgànic i l'inorgànic. En les publicacions il·lustrades de l'època apareixien articles sobre com la decoració es podia basar en formes vives (estudis d'escarabats, de mosques, etc.).

El 1897, Maurice Pillard Verneuil publica el *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs*,<sup>13</sup> recull de tradicions al servei de l'art que, conjuntament amb *L'animal dans la décoration*,<sup>14</sup> van convertir-se, respectivament, en guia i mètode d'aplicació per a les arts decoratives i industrials. Sens dubte, els dos pilars fonamentals per a la renova-

<sup>13</sup> Vegeu l'estudi de Raimon AROLA, «La tradición al servicio del arte. El arte al servicio de la tradición», a Maurice Pillard Verneuil, *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*, Barcelona, Obelisco, 1998 (1897), pàg. 7-10.

<sup>14</sup> Maurice PILLARD VERNEUIL, amb una introducció d'E. Grasset, París, Lib. Centrale des Beaux Arts-ed. Lévy, 1898.

ció dels repertoris de l'Art Nouveau van ser la inspiració en l'art japonès i la natura.<sup>15</sup>

En aquest curt espai de línies només estem en condicions d'oferir una seqüència interpretativa de figures simbòliques —inici d'un treball d'abast més ampli—. Són exemples que fan referència a un univers de metamorfosis, un devessall d'imatges animalístiques reals o fabuloses, les quals conformen una part fonamental del repertori simbòlic i decoratiu al mateix temps del pas de la Renaixença al modernisme.

### El punt més àlgid de la Renaixença

Si ens fixem en la dècada dels setanta i vuitanta del vuit-cents, que són els darrers anys del moviment cultural de la Renaixença catalana, observem com té lloc una barreja d'elements heterogenis, del «sentit de la tradició *versus* un intens desig de diferenciar-se».<sup>16</sup> La recuperació d'un temps històric en què emmirallar-se, com és el període medieval, es converteix en una font primigènia en la qual és possible descobrir un univers miticollegendari que contribueix a definir els orígens identitaris de Catalunya i que es barreja amb la fascinació envers cultures llunyanes o exòtiques. Una visió estimulante en què van convergir elements dispars que conformen un eclecticisme en llibertat. En aquest context complex i sovint paradoxal de construcció d'una Catalunya urbana i europea van coincidir arquitectes, artistes i literats al servei d'unes elits determinades que la van fer possible.<sup>17</sup> De fet, cada projecte respon a una relació poeticsimbòlica segons la seva funció social. Així, Jacint Verdaguer, el poeta, amb Antoni Gaudí, l'arquitecte, es troben al servei de la família López-

<sup>15</sup> Vegeu Helen BIERI, *Maurice Pillard-Verneuil, artiste décorateur de l'Art nouveau*, París, Somogy, 2000.

<sup>16</sup> George R. COLLINS, «Introducció», a Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Barcelona, COACB-La Gaya Ciencia, 1977.

<sup>17</sup> Vegeu Pere GABRIEL, «En temps de burgesos, professionals i obrers. La difícil i contradictòria construcció d'una Catalunya urbana i europea, 1875-1910», a Lina Ubero (coord.), *Gaudí i Verdaguer: tradició i modernitat a la Barcelona del canvi de segle, 1878-1912*, Barcelona, MHCB, 2012, pàg. 31-53.

Güell i treballen per a la producció simbòlica dels dos mecenes. Quasi a manera de manifest sobre la funció de l'ornamentació, Antoni Gaudí escrivia en els termes següents:

[...] para ser interesante, ha de representar objetos que nos recuerden ideas poéticas, que constituyan motivos. Los motivos son históricos, legendarios, de acción, emblemáticos, fabularios con respecto al hombre y su vida, acciones y pasión. Y respecto a la naturaleza, pueden ser representativos del reino animal y vegetal, y topográfico o mineral.<sup>18</sup>

### L'au fènix

El fènix és un ocell de foc sagrat que a l'antic Egipte era un dels símbols de la ciutat d'Heliòpolis (ciutat del sol en grec). Segons Heròdot, tenia les ales en part daurades i en part vermelles, semblant a l'àliga.<sup>19</sup> Al llibre XV de les *Metamorfosis*, Ovidi destaca la seva capacitat única de regeneració:

[...] existeix una au que es refà i es regenera a partir d'ella mateixa; els assiris l'anomenen fènix; no viu de gra ni d'herbes, sinó de llàgrimes d'encens i de suc d'amon. Quan ha complert cinc segles de vida, amb les ungles i amb el pic net es construeix un niu entre les branques d'una alzina o al capdamunt de les palmeres tremoloses. Després de recobrir-lo amb canyella i amb espigues de nard suau, amb cinnamon triturat i amb mirra groguenca, s'hi col·loca al damunt i acaba la vida enmig dels seus perfums. D'aquí diuen que torna a néixer del cos del pare un petit fènix destinat a viure els mateixos anys que l'anterior.<sup>20</sup>

La idea de resurrecció del fènix, l'adopta el cristianisme, i la de regeneració la trobem en altres àmbits de la vida biològica, política o social, entesa com a forma de reparació o procés de purificació. De fet, trobem documentats alguns exemples d'aquesta doble via

<sup>18</sup> Antoni GAUDÍ, *Escritos y documentos*, ed. Laura Mercader, Barcelona, El Acanalado, 2002, pàg. 42.

<sup>19</sup> *Història*, llib. II, cap. LXXIII, Barcelona, La Magrana, 2003.

<sup>20</sup> OVIDI, *Les metamorfosis*, VII-XV, traducció i notes de Ferran Aguilera i Puentes, Barcelona, La Magrana, 2012, pàg. 319-320.

simbòlica de resurrecció-regeneració en la història barcelonina. Així, el 1530 apareix *Lo fènix tot sol* en les processons del Corpus, com a símbol de resurrecció cristiana, mentre que, ja al segle XVII, el *Fènix de Catalunya*<sup>21</sup> s'associa al regeneracionisme polític, econòmic i social. No obstant, quan sens dubte va reaparèixer amb força va ser a la dècada dels setanta i vuitanta del segle XIX com a símbol de la *Renaixença catalana*, quan els catalanistes el van adoptar. L'ueix a la capçalera del diari de *La Renaixensa* i de la revista *La Reinaxença* (1881-1905), dibuixada per Lluís Domènech i Montaner. També el podem trobar en altres capçaleres de publicacions del moment, algunes de dibuixades per Apel·les Mestres o d'altres il·lustradors en què l'escut de Catalunya i l'estel de cinc puntes o bé les muntanyes de Montserrat l'acompanyen, com a la revista *Renaixement*, òrgan adherit a la Unió Catalanista o a la sèrie de segells «Catalunya».

Arquitectes com Domènech i Vilaseca van adoptar l'au fènix com a motiu d'edificis singulars de l'anomenat «estil Renaixença». Així, per exemple, el veiem estilitzat als ferros forjats de la façana de l'editorial Montaner i Simon i a l'hospital psiquiàtric de Reus, on apareix en al·lusió als malalts mentals: la imatge de l'ocell de foc que reneix de les cendres amb la llegenda *renascitur* s'acompanya per unes *flors de pensament* amb la llegenda «es refaran».<sup>22</sup>

D'altra banda, una imponent au fènix presideix la façana d'un palau urbà singular: el Palau Güell. La presència del fènix, situada en una espècie d'elm per sobre de les quatre barres, com una cimera de la dinastia catalana, fa referència explícita a la missió «renaixentista» d'Eusebi Güell i Bacigalupi, que podem resseguir en els altres emblemes i símbols de l'edifici.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Narcís FELIU DE LA PENYA, *Fénix de Cataluña, compendio de sus antiguas grandezas y medios para renovarlas*, Barcelona, Rafael Figueró, 1683.

<sup>22</sup> Teresa-M. SALA, «Anàlisi de l'ornamentació del Manicomí de Reus», a *L'Institut Pere Mata de Reus*, Reus, Pragma, 2004, pàg. 110-117.

<sup>23</sup> Tanmateix, en el bestiari hermètic, «el Fènix simbolitza la Putrefacció de la pedra Filosofal i la Multiplicació». Vegeu Manuel BARBERO, *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, vol. I, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pàg. 87.

El programa simbòlic i decoratiu del Palau respon a les aspiracions aristocràtiques d'un príncep del Renaixement.<sup>24</sup> Als vitralls de la tribuna del dormitori hi ha dissenys neomedievals, d'influència de William Morris, amb Hamlet i Macbeth de Shakespeare. Al menjador i a la sala de confiança, els relleus en talla de fusta dels arri-madors estan decorats amb aus, dracs, peixos i animals fantàstics de reminiscències anglojaponitzants.<sup>25</sup> A la xemeneia que presideix el menjador, obra de Camil Oliveras amb col·laboració amb l'ebenista Francesc Vidal, els gats o els rèptils hi són presents.

És un palau representatiu de l'ideal de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, vibrant de música, i amb al·lusions constants a la figura d'Eusebi Güell, que obtindrà el títol de comte de Güell el 1910. El simbolisme de l'escut dissenyat per Gaudí és molt interessant:<sup>26</sup> s'inspira en el de Barcelona dels segles XVII i XVIII, en què, sobre la cimera reial, hi havia un drac —que al segle XIX va ser canviat per un ratpenat— i que en aquest cas llueix un fènix. A l'interior de l'escut hi ha el penell coronat en forma de creu del Palau Güell, acompanyat a cada banda per dues al·lusions emblemàtiques amb un dibuix a sota: a la dreta, «ahir pastor» —amb un colom que simbolitza l'esperit, sobre una roda dentada de la indústria—, i a l'esquerra, «avui senyor» —una òliba sobre una mitja lluna, símbol de la saviesa i el coneixement, que acompanyava Atena quan a la nit custodiava l'Acròpoli—. Així, el dia i la nit, la feina de pastor i la vida contemplativa de senyor simbolitzen l'activitat i l'estament social assolit, amb una trilogia d'aus misteriosa que il·lumina el procés de transformació d'Eusebi Güell en comte de Güell.

Aquest renaixement de símbols i mites tradicionals són memòria i història del passat que es renovaren amb el modernisme amb una vocació universalista.

<sup>24</sup> Vegeu Juan José LAHUERTA, *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>25</sup> Per un costat, podem veure la influència d'E. W. Godwin i alguns dels seus dissenys, com els destinats a tèxtils on apareix el fènix japonès, extret de manuals publicats al Japó. I també és interessant remarcar com Viollet-le-Duc, a l'*Histoire d'une maison*, París, Hetzel, 1873, reproduïx igualment una làmina dibuixada per al paper pintat del menjador amb grues, vegetals i animals inspirats en una font japonesa.

<sup>26</sup> Original dibuixat per l'arquitecte que conserva la família Güell.



## Orfeu i Circe

Els poetes artistes del modernisme evoquen els antics profetes i fan de la poesia una religió. El retorn al mite d'Orfeu representa i manifesta l'aliança del conjunt de les arts, tot desvetllant capacitats humanes, com a creador d'un univers de formes del món sonor. Aquest «pare dels cants», segons l'anomenava Píndar, encarna el mite del cantautor i poeta grec que tenia el poder d'amansir les feres amb el so de la música i se'l representa amb la lira, envoltat de nombrosos animals. L'ideal òrfic va significar un camí de retorn a l'essencialitat, a l'harmonia que transforma els instints a través de la música. Els homes es reunien per escoltar Orfeu i fer descansar la seva ànima.

Pel que fa als registres de la representació iconogràfica, els artistes simbolistes escullen diferents moments de la narració mítica, sobretot el de la mort d'Orfeu. Així, Gustave Moreau pinta una jove tràcia que melancòlicament esguarda el cap d'Orfeu sobre el seu atribut, la lira.

D'altra banda, els anomenats de manera significativa «orfeons» són societats corals en què les veus fraternitzen, que es van crear a França després de la Revolució Francesa, i després a Catalunya amb els cors Clavé. A partir de llavors, el moviment coral va suposar un dels puntals de la recuperació cultural catalana. La fundació de la societat coral anomenada Orfeó Català data del 1891, amb Lluís Millet i Pagès i Amadeu Vives al capdavant. Llaverias va fer dos dibuixos amb el títol *La música amanseix a les feres*, tot fent al·lusió al viatge a Madrid de l'Orfeó Català, on Orfeu era el mestre Millet que tocava la lira als inferns, voltat d'un auditori format per l'ós de l'escut madrileny i una colla de bestioles simbòliques: rèptils, el peix sabre i rates.<sup>27</sup> Les al·lusions catalanistes són ben clares i manifestes. L'altre apunt data del 1922, quan Antoni Gaudí dedica, amb motiu de la seva visita a l'Orfeó Català, un dibuix al·legòric del seu ajudant Francesc de P. Quintana, amb el lema de referència a l'entitat barcelonina: «Al cel tots en serem, d'orfeonistes...».

Per contra, Circe era la gran metzinera de l'*Odíssea* que podia transformar els homes en animals. Josep Triadó va representar-la en

<sup>27</sup> Portada de la revista humorística *Cu-cut* (Barcelona, 1912), motiu que va comportar-ne el tancament.

un ex-libris de Josep Fabregat, en què apareix enverinant el mar, amb una serp que representa el mal.

### Saures, bèsties imaginàries i alegòriques

Els saures són rèptils escatosos que agrupen les sargantanes, els dracs, els camaleons, les iguanes i els varànids, entre d'altres. Són animals terrestres, habitants de zones càlides, on romanen llargues estones prenent el sol.

Pel que fa a les bèsties imaginàries emparentades amb els saures, trobem la vibra o víbria, que és una serp verinosa o griu, de la mateixa espècie que el drac. Aquesta bestiola singular participava en les processons populars per a la celebració del Corpus barceloní. Tanmateix, en els llibres i en l'imaginari popular del segle XIX, veiem com es confonien el drac i la víbria de Barcelona, ja que les bèsties que encarnen el mal acaben cristallitzant en el drac. La iconografia d'aquestes criatures, dels diversos dracs, és extensa i notable. El 1399 es recull que, en la coronació del rei Martí l'Humà, Barcelona envià a la ciutat aragonesa (Saragossa) l'Àliga i el Vibre.<sup>28</sup> En aquest context, les al·lusions a la cimera del Casal de Barcelona del *Drac Penyat* (víbria o drac alat) apareix a l'entrada de la Casa de la ciutat, que serà reproduïda en el modernisme en la medallística i l'escultura d'Eusebi Arnau. La vibra de la cimera reial de Pere el Cerimoniós era un drac que coronava ciutats importants de la Mediterrània, i amb el temps s'arribà a identificar amb un ratpenat i en prengué la forma. El ratpenat o ratapinyada té una presència important als territoris de l'antiga Corona d'Aragó. Hi ha una llegenda que diu que Jaume I evità una desfeta que va permetre la conquesta de València... o bé com a Mallorca, que s'explica que un ratpenat va protegir el rei quan es trobava en una mesquita, després consagrada com a església. Per aquest motiu apareix als escuts de les ciutats de Barcelona, Palma i València.

El drac és un animal fantàstic que té un caràcter tellúric, que viu en grutes i en camins soterranis, i també vigila tresors i secrets ama-

<sup>28</sup> Segons recull Joan AMADES a *Gegants, nans i altres entremesos*, Barcelona, Neotípia, 1934, pàg. 167 i 188.

gats. Per les seves característiques conté els quatre elements de la natura: el foc per a l'alè, l'aire per a les ales, l'aigua per a les escates del cos i la terra per a la morfologia de saure. Els dracs són bèsties imaginàries que tenen un passat molt llunyà i universal, i constitueixen un arquetipus de l'inconscient col·lectiu que significa el sentiment de por que l'home experimenta davant d'allò desconegut.

El drac Ladó tenia cent caps i no dormia mai perquè guardava el Jardí de les Hespèrides, que era un dels dotze treballs d'Hèrcules. La tanca de ferro que Antoni Gaudí va idear amb un *draco ferotge* com a guardià de l'entrada a les caval·lerisses de la Torre Satalia dels Güell representa una protecció dels fruits del Jardí, les pomes daurades que atorgaven la immortalitat. També, com una espècie de simbolisme arcàdic, la serp sobre l'escut de Catalunya i el llangardaix o salamandra de l'escalinata del Parc Güell han estat considerats per alguns autors com a símbols de transformació. El simbolisme cristià de la salamandra, que podia viure entre les flames fent viure el foc bo mentre apagava el dolent, personifica un emblema d'amor.

Pel que fa al simbolisme del drac, ja des del llibre del Gènesi fins a l'Apocalipsi Satanàs va ser identificat amb aquest animal fantàstic, i el mateix valor demoníac ha perdurat al llarg del temps en la nostra cultura. La imatge simbòlica per excel·lència del modernisme és la del cavaller sant Jordi matant el drac. El patró de Catalunya lluitant contra el mal simbolitza la lluita del poble contra la bèstia / el monstre que representa Castella. Existeixen multitud de representacions del cavaller sant Jordi, de vegades només amb l'espasa —com veiem en algunes belles marqueteries de Gaspar Homar— o bé lluitant contra el drac, que en la majoria d'edificis de l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch es converteix en l'emblema propi de l'arquitecte, en la seva signatura. Al capdamunt de l'edifici de la Casa de les Punxes (o Casa Terrades) el veiem representat amb el lema catalanista: «Sant patró de Catalunya, torneu-nos la llibertat».

Podríem fer un extens recorregut per la iconografia modernista de sant Jordi en les arts decoratives: joies, marqueteries, tapisos pintats, escultura aplicada, etc. Només en destacarem dos bells exemples més, el de sant Jordi matant el drac al costat de la donzella, obra escultòrica d'Eusebi Arnau en un dels frisos del passadís principal de la Casa Lleó Morera, i el del cavaller sant Jordi salvaguar-

dant el poble català que encapçala el grup escultòric de Miquel Blay, situat al vèrtex de la façana del Palau de la Música Catalana. Ambdós representen l'enfrontament de l'heroi contra la fera ferotge i la del cavaller patró de Catalunya.

A més del drac, sovint destaca la presència del griu, una espècie d'animal híbrid, molt representat a l'edat mitjana, amb cap d'àliga, cos, potes i urpes de lleó. El podem veure en els braços esculpits dels «sillons de respecte», realitzats per Francesc Vidal o Joan Busquets, com també ornamentant alguns edificis. Les forces elementals de la natura es representen de diverses maneres en els programes decoratius. Així, per exemple, el del Palau Montaner de Lluís Domènech i Montaner destaca pel seu caràcter híbrid: la força d'una galeria de monstres que són com un crit petrificat de la natura. A l'entrada s'imposa la presència d'un cavall alat, un pegàs, que simbolitza el poder ascensional de la natura, que Domènech reutilitzà al Palau de la Música Catalana anys més tard. A la planta baixa trobem representada una lluita de *putti* contra les forces del mal, amb dos episodis de cacera en què apareixen enjogassats amb un senglar o en forma de Pan jugant amb uns ocells. El contrapunt és un altre relleu on ha sortit el sol i el nen hi és representat amb un gos fidel acarant un niu de rossinyols. A la primera planta, s'hi pot veure un estol de monstres alats, perfectament tallats en fusta, entre els quals una sirena alada, que es combinen amb uns frisos on es veu una alegoria de les arts i dels invents moderns. Són aquells monstres que en època medieval es representaven sobretot a les gàrgoles de les catedrals i que trobem en alguns edificis modernistes, com la Casa Vídua Marfà.<sup>29</sup> O d'altres de reminiscències orientals, com els que Josep Pascó va situar a la xemeneia de la casa del pintor Ramon Casas.

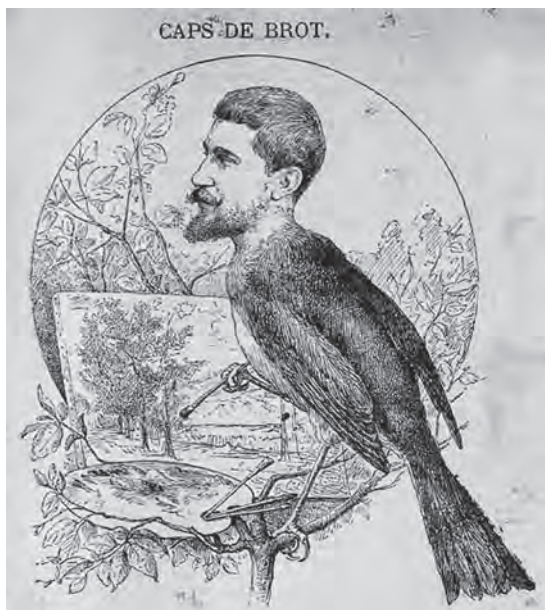
Una de les bèsties més misterioses de l'imaginari fantàstic, que té com a missió guardar riqueses i privar que ningú les robi, és el basilisc, capaç de matar amb la mirada. L'arquimesa que la Casa Busquets va presentar a l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques del 1898, i que va guanyar la medalla d'or del certamen, va excel·lir per la seva profusa ornamentació simbòlica. Com que l'arqueta pro-

<sup>29</sup> Al passeig de Gràcia, 66.

tegia una caixa de cabals, devia semblar adequat situar-hi un basilisc per a la seva salvaguarda.<sup>30</sup>

També podem dir que tenen vida pròpia recuperada els monstres de ferro forjat de la col·lecció de Santiago Rusiñol, que va fer servir la imatge d'un dels ferros vells de la pròpia col·lecció com a emblema de la seva personalitat (pintor, escriptor i col·leccionista): apareix com a monograma, amb els atributs de la paleta i el tinter amb la ploma. Així que «es un Rusiñol que pinta | Y ab tot y que no's aucell, | coneix tan y tan bé'ls boscos, | que ningú'ls pinta com ell».<sup>31</sup>

En l'ornamentació de les façanes del modernisme podem trobar al·lusions simbòliques que fan referència als propietaris. És digna d'esment la façana de la Casa Amatller, on tres alegories al·lusives a la indústria, les arts i el col·leccionisme es relacionen amb les activitats del propietari, Antoni Amatller, industrial xocolater, fotògraf i col·leccionista de vidre i ceràmica. És un grup d'animals, obra d'Eusebi Arnau, que les representa: un escut amb un compàs, un martell, un ganivet i un peu de rei, juntament amb uns conills que fonen ferro i unes mones que el forgen a l'enclusa. Al mig, uns ases escriptors i uns gossos fotògrafs i, a la dreta, unes granotes que bufen vidre i uns garrins ceramistes: «D'aquesta manera, Antoni Amatller se'ns presenta com un exemple d'aquella burgesia il·lustrada catalana sorgida de la Renaixença que, entre altres coses, va fer possible el modernisme gràcies al seu mecenatge».<sup>32</sup>



Santiago Rusiñol, «Caps de brot», *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 23 de febrer de 1889). «És un Rusiñol que pinta | i amb tot que no és ocell | coneix tant i tant bé'ls boscos | que ningú'ls pinta com ell».

<sup>30</sup> Hem realitzat un estudi raonat sobre la peça per al catàleg del DHUB, i hi analitzem detalladament la presència simbòlica d'altres bèsties (en premsa).

<sup>31</sup> *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 23 de febrer de 1889).

<sup>32</sup> Vegeu Santiago ALCOLEA, «Antoni Amatller Costa (1851-1910)», a *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*, Barcelona, Fundació La Caixa, 2002, pàg. 31.

## Animàlia modernista

Apelles Mestres es dibuixa escrivint al seu escriptori amb gats, papallones i cargols. I també pinta a l'aquarel·la *Monsieur et Madame*, que són ell i la seva dona, Laura Radenez, dama parisenca. Tal com destaca Masferrer, «l'Apelles ha estudiat la Naturalesa amb la doble visió del naturalista i de l'artista. Té carteres plenes de dibuixos d'animals i plantes...».<sup>33</sup> Enveja els homes que han passat la vida en contacte amb la natura i esmenta «Buffon, Cuvier, Linneo, Reamur, Darwin».<sup>34</sup> Ell mateix, el 1889 es mostra en un dels *llibres verds*: «Tots els animals de la casa. Jo sóc el del mig».<sup>35</sup>

L'univers animalístic de Mestres té un segell ben personal: «Una de les seves notes típiques són els animals, no tan sols per haver-ne estudiat separadament els seus moviments i detalls, sinó també perquè els ha estimat molt. L'Apelles en un temps, va ésser l'únic animalista espanyol».<sup>36</sup> A més dels estudis que va dedicar a les hortènsies també va consagrar gran part de la seva observació envers els insectes, i especialment les aranyes, per les quals sentia una veritable admiració: «En el seu terrat cultiva eixes grans aranyes de creu dels nostres boscos, de les que ens conta meravelles».<sup>37</sup> Precisament, un dels seus ex-libris és una aranya.<sup>38</sup>

En aquesta manera de veure el món i viure-hi, els dibuixos del llibre *Microcosmos* de Mestres són una lloança d'amor als petits éssers, insectes i flors, que observa i descriu, en un primer moment amb minuciositat, després de manera fantasiosa. Sens dubte, «La non-non dels papallons» és una de les seves cançons que es va convertir, tal com va dir Alexandre Cirici, en un veritable cant modernista: «papallons d'or, dormiu, dormiu... | Dormiu pensant que el cel és blau, |

<sup>33</sup> Santiago MASFERRER, *Apelles Mestres*, Quaderns Blaus, Barcelona, Llib. Catalònia, s.d., pàg. 56.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pàg. 56.

<sup>35</sup> Amb data «1 Janvier de 1889». Vegeu *Apelles Mestres (1854-1936)*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985, pàg. 73.

<sup>36</sup> Santiago MASFERRER, *Apelles Mestres*, *op. cit.*, pàg. 40.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pàg. 54.

<sup>38</sup> Reproduït a Teresa-M. SALA, *El modernisme*, Manresa, Angle, 2008, pàg. 237.

l'estiu etern, | i que les flors no moren...». <sup>39</sup> Són aquells papallons d'or adormits entre les flors de *Liliana*, la dona-papallona-flor del poema il·lustrat, en què medita poèticament sobre la relació amb la natura. La papallona és, per la seva fragilitat i procés de metamorfosi, la representació de *psyqué* —que en grec vol dir ànima i també papallona— que prefigura la mort, la resurrecció i la salut. És com aquella nimfa alada davant del sol que, el 1887, Alexandre de Riquer havia pintat al tremp per a la decoració de la Casa Bofill. <sup>40</sup> Papallones i flamencs del paravent que el 1891 va pintar Lluís Masriera, de marcada influència japonista, <sup>41</sup> o sinuoses papallones daurades en forma de dones que es fonen en el paisatge, que va pintar el 1903. Per la seva banda, l'arquitecte Josep Graner en situava una de trencadís a la cresteria de la Casa Fajol, casa popularment coneguda com la Casa de la Papallona. Durant aquells anys, la dona papallona triomfava arreu d'Europa en la dansa serpentina de Loïe Fuller o els papallons japonesos que Segon de Chomon va portar al cinema. <sup>42</sup>

D'altra banda, una dona libèl·lula o espiadimonis es converteix en joia translúcida de la mà de René Lalique a París i de Lluís Masriera a Barcelona. La libèl·lula és un dels animals més admirats en les joies per a dones, encara que és un insecte considerat una espècie de mosca; resalta pel seu misteri i els colors tornassolats, que la converteixen en un dels símbols recurrents de l'Art Nouveau. Una poètica dels objectes que respon a la visió poètica, com la que recull el poema de Maria Antònia Salvà: «Flor viva de l'aire, libèl·lula atzur, | volares rondinaire | per sobre del mur». A destacar dos exemples d'arts decoratives, com són el llum de les libèl·lules de Gaspar Homar i el gerro «Magnòlies i libèl·lules» d'Antoni Serra. Aquest darrer va fer en porcellana una sèrie d'animalons en col·laboració amb Alexandre Bigot que són una mostra més de l'onada de japonisme.

Un altre animal evocat que s'emparenta amb la idea de laboriositat és l'abella. Va ser l'emblema que, el 1874, Gaudí utilitzà per a la

<sup>39</sup> Alexandre CIRICI, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951, pàg. 8.

<sup>40</sup> Obra que forma part d'un conjunt conservat al MNAC.

<sup>41</sup> Reproduïda a *Japonisme. La fascinació per l'art japonès*, Barcelona, La Caixa, 2013, pàg. 169.

<sup>42</sup> Segon DE CHOMON, *Les papillons japonais*, París, Pathé, 1908.





Fotografia de la  
*Llagosta* de la Casa  
Thomas (edifici de Lluís  
Domènech i Montaner,  
1895-1898, carrer  
Mallorca, 293).  
Col·lecció particular.

Cooperativa Mataronense.<sup>43</sup> Més tard, ja en ple modernisme, apareix a la façana de la Casa Berenguer del carrer de la Diputació, on fa referència al món del tèxtil. Altres insectes, per exemple la mosca, s'assimilen, com en l'ex-libris dibuixat per Joaquim Renart per a J. Ayné, amb «la pau i el treball».<sup>44</sup>

En un altre registre, la popular faula de la formiga i la llagosta ens duu a la representació de la idea contraposada de laboriositat i previsió enfront de la inacció i la mandra de qui es dedica a cantar la calor de l'estiu sense fer res. A la Casa Thomas descobrim una escultura de llagosta imponent al capdamunt del balcó que sembla dedicada a cantar la calor.

Joan Llimona i Alexandre de Riquer van dibuixar per als escuts de ceràmica blava del Cafè-Restaurant del Parc. Hi podem veure begudes i licors acompanyats de tot un seguit d'animals, entre

els quals un escarabat, un escorpi, una salamandra, una libèl·lula, una mantis, un protozou, un cargol, un mico antropomorf, una anguila, una estrella de mar, un pop, un bernat pescaire, una serp, un cavallet de mar i un llangardaix.

El mateix tipus de mico antropomorf que apareixia en l'etiqueta de l'Anís del Mono i que va ser motiu de polèmica per la semblança amb Darwin. El 1898 es va convocar un concurs de cartells i el guanyador va ser *Mono y Mona*, de Ramon Casas amb el fons blau.

<sup>43</sup> És molt interessant la lectura que proposa Juan Antonio RAMÍREZ a *La metàfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998. En aquest mateix llibre, vegeu l'article de Jordi Coca sobre el llibre de Maurice Maeterlinck *La vida de les abelles*.

<sup>44</sup> Reproduït a Teresa-M. SALA, *El modernisme*, op. cit., pàg. 236.



El conjunt decoratiu de la Peixera del Cercle del Liceu, ideat per Josep Pascó, té com a nucli essencial una xemeneia amb un vitrall en què es representà una caravel·la amb estendards d'Aragó, València, Mallorca, Sicília i Rosselló, acompanyats per un proverbi de Ramon Llull.<sup>45</sup> El paviment és de marbre blanc, combinat amb rajoles de mosaic venecià, i hi ressalten motius d'animals estilitzats: un mico, un llangardaix, un gall i, entre d'altres de fantàstics, una au fènix i un drac.

La fauna apareix als jardins artificials dels interiors modernistes, als vitralls, als paviments o als recobriments de parets amb mosaics, ceràmiques o esgrafiats. També al mobiliari i a la fusteria artística (relleus, talla escultòrica o marqueteria). Cignes blancs que acompanyen dames, paons reials que es veuen a cos sencer o bé un detall de les plomes, galls, ànecs o ocells. Cal destacar els estudis d'aus que Alexandre de Riquer dibuixà per a la realització de joies, tèxtils o paviments Escofet. En el terreny de les arts gràfiques es podria elaborar un repertori ampliat d'aquest bestiari. Només volem destacar que els ex-libris contenen algunes bèsties simbòliques que es poden interpretar en relació amb els propietaris. També Víctor Oliva empra el gall i el lleó, motius extrets de la ceràmica popular. Un altre tema interessant és l'ús d'animals en les marques d'aigua dels papers, que es publicà el 1910.<sup>46</sup> Les grues o cigonyes volant són un motiu que tanca en belles cobertes els textos del modernisme, com en el llibre *Boires baixes* de J. M. Roviralta.

Els animals del fons marí esgrafiats al Saló de les Sirenes de la Fonda España, dibuixats per Ramon Casas, s'inspiren en els àlbums japonesos que l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner tenia a la seva biblioteca.<sup>47</sup> També, el fons marí gaudinià dels paviments de la Casa Milà o el vestíbul de la Casa Sayrach són derivacions de la morfologia dels organismes que poblen el mar.

<sup>45</sup> El proverbi diu, segons recull Bonaventura Bassegoda Amigó a «Cuestiones Artísticas. El arte en el Círculo del Liceo», *Diario de Barcelona*, 2 de juliol de 1902: «Qui cortesia dona, cortesia dobla» i «Larguesa per grans dons, és noble».

<sup>46</sup> Vegeu Santi BARJAU i Víctor OLIVA, *Barcelona. Art i aventura del llibre. La impremta Oliva de Vilanova*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002.

<sup>47</sup> En procés d'estudi per a una futura publicació monogràfica dedicada a l'edifici per a la Fundació Lluís Domènech i Montaner.

Per posar el punt final a aquest recorregut, veiem com Gaudí utilitza la natura en la portada del Naixement de la Sagrada Família. A la part de baix d'aquesta façana, una tortuga de terra i una altra de marina la sostenen. Damunt del pilar central, que representa la fe, hi ha la representació de l'epifania, el nen Jesús, la Mare de Déu i sant Josep, amb l'ase i el bou acompanyant el pessebre. Els animals comuns, relacionats tradicionalment amb el mal —la serp verda o colobra, el dragó comú, el gripau i el llangardaix, entre altres rèptils de la Mediterrània—, es presenten com les gàrgoles medievals i també tot un seguit d'aus domèstiques i plantes que fan referència als àpats nadalencs.

Sobre el monograma IHS, dos àngels que porten les santes espècies necessàries per a la salvació flanquegen una representació d'un pelicà, l'ocell místic que alimenta els fills amb la seva sang. Es tracta d'una alegoria medieval de Jesucrist, però que Gaudí transforma amb un sentit gloriós perquè el seu niu és una corona, que s'associa a la que rep la Mare de Déu. Del pelicà sorgeix el tronc de l'arbre de la Vida, mentre que del mig dels àngels que el flanquegen emergeixen dues escales. La vertical continua sobreposant símbols de la bona nova. L'arbre de vida, que té la forma d'un xiprer (símbol de la immortalitat), és el que estava al centre del Paradís i que els primers pares van perdre per la caiguda, i de nou es veu aquí gràcies a la vinguda del Salvador. Fet amb ceràmica per celebrar amb cromatisme i llum el naixement de l'Infant Déu, s'alça majestuós i frondós, amb els coloms. I, al damunt de l'arbre, una creu doble serveix per què el colom sagrat, l'Esperit Sant, se situï de manera excelsa en aquest cant a la vida.

Fins aquí hem intentat restituir a la fauna una part de la significació característica que té en l'imaginari del modernisme.

## **ELS ANIMALS EN L'ESGRAFIAT DEL MODERNISME**

*Daniel Pifarré Yañez*

És cert que la temàtica de les plantes i les flors és la més emprada en els programes decoratius del modernisme, i així ho demostren les façanes, els interiors i els objectes de tota mena d'aquest període. Però en un món tan extens com el de la natura, la temàtica d'animals, amb el gran nombre de possibilitats que ofereix, també representa una font prou important que cal tenir present. I entre les diverses arts aplicades en l'arquitectura que trobem en el modernisme, proposem la de l'esgrafiats per il·lustrar que l'univers animalístic es pot arribar a filtrar en les façanes i els interiors que ens envolten. Així doncs, el binomi flora-fauna se'ns manifesta a través d'una tècnica artística prou rellevant en la Barcelona del modernisme, i de múltiples possibilitats tècniques i estètiques.

A manera de breu introducció, cal destacar que la tècnica de decoració mural de l'esgrafiats gaudí de gran popularitat en la Catalunya del segle XVIII,<sup>1</sup> i especialment en la Barcelona barroca i neoclàssica. Després d'un període de gairebé un segle en què se'n va fer un ús més aviat minso, es recuperà de nou amb el modernisme. Es va

<sup>1</sup> Els esgrafiats setcentistes barcelonins han estat objecte d'estudi per diversos autors, el precursor i més complet dels quals va ser Ramon Nonat COMAS, «Datos para la historia del Esgrafiado en Barcelona», a *La Via Layetana*, Barcelona, Ajuntament Constitucional de Barcelona, Imp. Atlas Geográfich, 1913, pàg. 137-270. Posteriorment, s'han publicat: José M. GARRUT, «El esgrafiado en la arquitectura barcelonesa», *Ibérica*, núm. 396, 1959, pàg. 179-186; Ramon PUJOL ALSINA, «Esgrafiats i terres cuites de Barcelona», *Muntanya*, núm. 708, 1980, pàg. 10-13.

actualitzar tècnicament, i aparegueren un seguit d'artífexs i tallers dedicats a l'aplicació d'aquesta tècnica ornamental.<sup>2</sup>

La tècnica de l'esgrafiat, a trets generals, consisteix a traçar un dibuix damunt un parament revestit amb dues o més capes d'estuc de diferents colors, fent saltar amb un punxó la capa o capes superficials seguint el dibuix prèviament estergit. El joc de dues tintes, o de diversos colors de les diferents capes que intervenen en aquesta decoració mural, atorga un efecte decoratiu molt interessant, alhora que és més resistent que la pintura.<sup>3</sup>

Sovint, els autors dels esgrafiats són els mateixos que els dels estucs de les parets interiors, que es localitzen sobretot als vestíbuls dels habitatges i que es basen en la mateixa tècnica, però sobre un revestiment d'una pasta de cal, guix o pols de marbre.<sup>4</sup>

Durant el modernisme, les decoracions en esgrafiat s'apliquen tant en façanes com en interiors, a diferència del que es va fer al segle XVIII, quan només s'aplicava en façanes principals. En el cas de Barcelona, si parlem dels esgrafiats dels interiors de les cases, ens trobem que la majoria dels espais on s'apliquen són vestíbuls d'en-

<sup>2</sup> Sobre la tècnica de l'esgrafiat modernista a Barcelona s'han publicat alguns articles interessants, tot i que l'autor d'aquest article està preparant un estudi monogràfic sobre el tema, amb la catalogació pertinent de les obres. Fins al moment, vegeu Rosa PALOMAS PRAT, «L'esgrafiat en l'arquitectura de Barcelona», *Habitatge*, 2 d'abril de 1985, pàg. 55-59; Teresa MACIÀ, «Paraments i revestiments en l'arquitectura modernista», a *El modernisme. A l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, L'Isard, 2003, pàg. 295-303; Maribel ROSSELLÓ, «El revestiment de les façanes des de les darreries del segle XVIII fins al modernisme: materials i tècniques», a Fernando Iglesias (dir.), *Restauració de façanes històriques*, Barcelona, COAC, 2006, pàg. 22-28.

<sup>3</sup> L'esgrafiat com a tècnica artística s'ha tractat a Catalunya en les publicacions següents: Marià CASAS, *Esgrafiats*, Tarragona, Publicacions del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona, 1983; Jaume ESPUGA, *Esgrafiats i estucats: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments*, Barcelona, tesi doctoral inèdita, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1990; J. ESPUGA, Delfina BERASATEGUI i Vicenç GIBERT, *Esgrafiats. Teoria i pràctica*, Barcelona, Edicions UPC, 2000.

<sup>4</sup> Els autors dels esgrafiats se solen anunciar com a estucadors, tot i que també trobem pintors decoradors que s'especialitzen en aquesta tècnica. Romeu i Casadevall, Paradís i Figueras, i Pi i Feu són tallers de Barcelona especialitzats en aquest tipus de decoració durant el modernisme.

trada als edificis d'habitatges. És precisament en aquesta tipologia arquitectònica en què l'esgrafiats s'empra amb més freqüència.<sup>5</sup>

Quan parlem dels esgrafiats amb presència d'animals, primerament cal explicar que en la majoria dels casos aquests motius no representen la part més important del conjunt. Són parts d'un tot, on no sol haver-hi un únic motiu principal o protagonista. També els programes que s'esgrafien acostumen a representar natures estandaritzades, en les quals el que es mostra només té l'objectiu de ser decoratiu. Així, els motius d'animals poden ser anecdòtics, o subrogats a l'entorn on es col·loquen.

Pel que fa a les espècies que es representen, en l'esgrafiats poques vegades trobem les figures habituals en l'imaginari de l'època, l'anomenat bestiar modernista<sup>6</sup> —molt visible especialment en l'escultura aplicada—. Més aviat, els motius animalístics que trobem són els lligats inequívocament al món de la flora, és a dir, els éssers vius que habiten al camp, al bosc o al jardí. És un altre tipus de bestiar, igualment recurrent en els manuals de representacions artístiques, en el qual el particular món dels insectes i altres animalons silvestres és l'exponent més emprat. Una vegada més, el binomi flora-fauna se'ns posa en relleu en les façanes i els interiors del modernisme barceloní.

Els exemples de conjunts esgrafiats que inclouen motius animalístics, tot i no ser excessivament nombrosos, sí que resulten interessants de comentar, i els trobem tant a Barcelona com a la resta de Catalunya. Si ens centrem en el cas barceloní, una mostra de gran bellesa, i que il·lustra molt bé la relació entre la flora i les espècies que

<sup>5</sup> Cal tenir en compte que el moment que tractem és el de la consolidació constructiva de l'Eixample barceloní, un dels nuclis urbans on trobem els programes d'esgrafiats de flora i fauna més destacats. Altres centres de la ciutat, com ara Ciutat Vella, Gràcia, Sants o Sant Andreu, també representen nuclis importants pel que fa a l'aportació d'esgrafiats concebuts de manera monumental en l'edifici.

<sup>6</sup> Com especifica el professor Enric Ciurans, el bestiar modernista el conformen tres subgrups: el bestiar quotidià (cavall, gos, gat, ós, mula, mulassa, bou, etc.), el bestiar fantàstic (drac, fènix, víbria, tarasca, etc.), i el bestiar solemne (àguila i lleó). Sobre aquest tema, vegeu també Salvador PALOMAR i Ferran SUGRANYES, *Bestiar fantàstic*, Reus, Carrutxa, 2010.

hi habiten, és la façana de la Casa Manuel Llopis Bofill (1902-1903),<sup>7</sup> projectada per Antoni M. Gallissà. L'autoria dels dissenys que s'esgrafien és de Josep M. Jujol i s'hi pot observar com el motiu ornamental d'una mosca s'integra dins la resta del conjunt decoratiu, basat principalment en recreacions vegetals a base de formes rotundes i sinuoses. El fet que es representi una mosca no deixa de ser prou original, i ens pot cridar l'atenció, ja que la seva imatge s'acostuma a associar a quelcom negatiu —malvat, corrupte, dèbil o insignificant—. A banda, als esgrafiats de la Casa Manuel Llopis Bofill, el motiu de la mosca té unes dimensions considerables i se'l pot reconèixer a simple vista.

D'exemples d'esgrafiats amb animals d'àmbit més quotidià —o domèstic—, podem destacar el de la Casa Jaume Petit (1907-1908),<sup>8</sup> projectada per l'arquitecte Joan Bruguera Rogent. Al coronament de la façana, i entre recreacions vegetals, hi observem la divertida figura d'un gat. Se'l representa amb llargs bigotis i un lleuger somriure, i tot i que es tracta d'un animal associat a diversos significats, com són l'astúcia, la intel·ligència o el misteri, aquí només el podem considerar un element purament anecdòtic.

Dins del mateixos paràmetres, la figura del paó és una de les protagonistes del magnífic conjunt d'esgrafiats del pati interior celobert de la Fonda España,<sup>9</sup> remodelada per Lluís Domènech i Montaner. Emmarcades a partir de plafons rectangulars, se'ns presenten dues imatges diferents de paons reials. Per una banda, tenim una doble representació de l'animal, de perfil i encarat simètricament. Hi observem un gran detallisme en el dibuix, i amb les incisions que per-

<sup>7</sup> La Casa Manuel Llopis Bofill s'emplaça al carrer de València núm. 339, a Barcelona.

<sup>8</sup> La Casa Jaume Petit s'emplaça al carrer de Floridablanca núm. 115-117 – carrer del Comte d'Urgell núm. 32-34, a Barcelona.

<sup>9</sup> La Fonda España de Barcelona és un edifici construït a mitjan segle XIX, i obert al públic per primera vegada l'any 1859. Entre el 1898 i el 1903, es remodelà interiorment segons el projecte de Domènech i Montaner, el qual dotà les instal·lacions d'una nova decoració d'acord amb els gustos del modernisme. Sobre la història i les característiques artístiques i arquitectòniques de la Fonda España, vegeu Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Fonda España*, Barcelona, Catalana de Gas, 1991.

met la tècnica es marquen els trets característics del paó reial, com ara la cresta en forma de corona o el sumptuós plomatge, aquí plegat. Amb un grau similar de detallisme, trobem l'altre plafó amb l'animal disposat frontalment, i amb una gran diferència: es mostra amb tot el plomatge desplegat. És una imatge molt bella en què el paó i les formes vegetals, molt sinuoses, formen una unitat formal molt suggestiva i plena d'elegància. En aquest mateix conjunt d'esgrafiats de la Fonda España s'observa una altra figura animal, col·locada en les llunetes d'unes finestres en forma d'arc mixtilini. Es tracta d'una gran papallona representada frontalment, amb les ales desplegades, i entre una recreació vegetal a base de pinyes de Sant Joan. És d'un disseny molt acurat i ple de detalls, especialment pel que fa a l'interior de les ales. És important recordar que tant el paó reial com la papallona són figures que simbolitzen la bellesa i l'elegància, entre altres atributs.

Com a última menció sobre la Fonda España, cal dir que aquest edifici també ofereix altres espais interiors en què l'art de l'esgrafiats utilitza el bestiar com a fonts ornamentals.<sup>10</sup> És el cas de l'escala d'hostes, les parets de la qual es cobreixen amb una composició esgrafiada a partir d'un mateix motiu decoratiu: l'emblema històric de la casa reial de Castella, un dels nuclis del que posteriorment esdevingué el regne d'Espanya, titular de l'establiment.<sup>11</sup> Així doncs, juntament amb el símbol d'un castell, trobem la figura d'un lleó. La figura segueix gairebé el mateix esquema compositiu que la que trobem en l'escut oficial de Castella i Lleó: un lleó rampant, és a dir, de perfil, dret, i en posició amenaçadora, mostrant un ull i una orella. En clara al·lusió al que representa, aquesta figura simbolitza el poder terrenal i l'hegemonia per sobre de la resta. Així, en aquest cas, l'animal que

<sup>10</sup> El cas de menjador d'hostes de la Fonda España, conegut com el Saló de les Sirenes, i el seu programa decoratiu a base d'esgrafiats representant un fons marí, mencionat anteriorment per Teresa-M. Sala, representa un cas de massa amplitud per a un article com aquest. Per aquest motiu, hem decidit no incloure'l en els casos que comentem.

<sup>11</sup> És interessant de mencionar que el mateix arquitecte Lluís Domènech i Montaner s'interessà de manera molt destacada al llarg de la seva trajectòria professional per temes d'heràldica, i que fins i tot impartí algunes conferències sobre el tema.



Gat esgrafiat en la façana de la Casa Miquel Call Millàs, projectada per Joan Marsant Solà, 1893.

mentonem no pertany a l'àmbit quotidià ni a un entorn versemblant, sinó a l'àmbit del bestiar fantàstic i solemne, un tema àmpliament desenvolupat per Teresa-M. Sala en el capítol precedent.

Aquests éssers constitueixen un grup d'animals poc representat en l'esgrafiament del modernisme. Això sí, podem trobar-ne algun cas aïllat que val la pena comentar. Al coronament de la façana de la casa d'habitables del carrer de Bailèn, al núm. 107 (1898), encabida en un medalló, trobem una figura peculiar, fantàstica. És una bèstia híbrida, amb cos de cavall, cap de drac —amb una llarga llengua— i ales amb forma vegetal. És potser aquesta bèstia, des de la seva posició privilegiada, l'encarregada de vetllar l'edifici i es-

pantar els mals auguris, com ja feien les gàrgoles en les catedrals gòtiques?

Un segon cas de figura fantàstica és la de la façana de la Casa Joan Casals (1897), on, disposada a l'interior d'un plafó, trobem la imatge esgrafiada d'un basilisc.<sup>12</sup> És una representació enigmàtica i colpidora, un híbrid amb cos de serp gegant, gruixuda i escamada, dret sobre dues potes amb urpes, amb unes ales gegantines i amb una corona de punxes i un bec de gallina, que en ocasions escup foc, una característica pròpia i exclusiva dels dracs.<sup>13</sup> El dibuix és molt detallat i minuciós, i la figura es representa en posició frontal —tot i que amb el cap de perfil, com si observés quelcom que la sobrevolés—. Les ales de la bèstia tenen un protagonisme important, ja que són de formes absolutament impossibles.

Però sens dubte, l'exemple més destacat en els esgrafiats d'animals del modernisme és el que trobem a la façana de la Casa Miquel Call Millàs (1893), al barceloní barri de Gràcia.<sup>14</sup> Representa un

<sup>12</sup> La Casa Joan Casals s'emplaça al carrer de la Diputació núm. 167, a Barcelona, segons el projecte de l'arquitecte Modest Fossas Pi.

<sup>13</sup> J. K. ROWLING, *Bèsties fantàstiques i on trobar-les*, Barcelona, Empúries, 2001, pàg. 29.

<sup>14</sup> La Casa Miquel Call Millàs s'emplaça al carrer de Verdi núm. 7 – carrer de Vallfogona núm. 18, a Barcelona, segons el projecte de l'arquitecte Joan Mar-



cas aïllat, ja que les figures d'animals d'àmbit quotidià són les protagonistes del programa decoratiu. De fet, són els únics motius ornamentals que hi trobem, i no s'emplacen en cap entorn vegetal que s'hi relacioni. La façana de la casa, cantonera i de difícil observació en perspectiva, conté un seguit de plafons quadriculats entre les nombroses obertures balconeres que donen als dos carrers. A l'interior de cadascun d'aquests plafons, en un doble contorn circular, s'hi esgrafia un animal. Analitzant tots i cadascun dels plafons, hi comptem un total de dinou animals, o espècies diferents.

Així, la façana de la Casa Miquel Call Millàs representa un veritable catàleg de les figures animals que hom coneix, quotidianes, com si d'una galeria de la fauna tradicional es tractés. Alguns dels animals es repeteixen segons el pis on es troben, i també trobem plafons en què el medalló circular queda buit. La identificació de les figures, sense comptar quan es repeteixen, i des de la banda esquerra del primer pis fins a la banda dreta del tercer pis —el quart pis no inclou plafons decoratius—, és la següent: àguila, gat, papallona, granota, abella, lloro, ànecs, cignes, aranya, escarabat, mosca, peix, ratolí, anguila, tortuga, conills, bernat pescaire, peix manta i peix lluna. Amb aquest ampli ventall d'espècies i subespècies, queden ben reflectits els tres àmbits vitals de la fauna: la terra, l'aire i l'aigua.<sup>15</sup> La representació de les diverses espècies és al més realista possible, i el seu dibuix és molt minuciós en llurs detalls físics. Tècnicament, el relleu de l'esgrafiats és molt pla, de manera que a primera vista pot semblar que la tècnica emprada és la de la pintura mural.



Basilisc esgrafiats a la façana de la Casa Joan Casals, obra de l'arquitecte Modest Fossas Pi, 1897.

sant Solà. Vegeu el *Catàleg del Patrimoni arquitectònic i històrico-artístic de la ciutat de Barcelona*, núm. d'identificador 2699, servei en línia.

<sup>15</sup> Un fet que crida l'atenció és que, entre els diferents animals «d'àmbit domèstic», curiosament no hi trobem la figura del gos, tan propera per l'home.

Aquests són alguns dels exemples de fauna esgrafiada que podem trobar en la Barcelona del modernisme.<sup>16</sup> Una fauna tan variada com curiosa, anecdòtica si es vol. Un univers prou particular, el dels animals, que bé mereix no passar desapercebut.

<sup>16</sup> Fora de la gran ciutat, i només a manera de menció, podríem assenyalar les dues serpents fantàstiques de la façana de la Casa Sagarra (1908), a Reus, obra de l'arquitecte Pere Caselles; o els aiguamolls amb ànecs i bernats pescaires del vestíbul d'entrada a la Casa Joaquim Coll i Regàs (1897), a Mataró, obra de Josep Puig i Cadafalch.

## **NATURALESES EN MINIATURA**

### **De l'arca de Noè a l'ós de pelfa**

*Pere Capellà Simó*

#### **L'ós de Bristol**

El mes de gener del 2012, un ós de joguina fou localitzat a l'aeroport de Bristol en una bossa de viatge extraviada. Es tractava d'un ós de pelfa, borni i esfilagarsat; no debades era centenari. La bossa contenia tot just dos objectes: l'ós i una fotografia. La imatge registrava el retrat de dos nens acompanyats per un ós idèntic a l'exemplar localitzat; a l'anvers, una dedicatòria al pare amb motiu d'un aniversari revelava els noms dels dos infants: Dora i Glyn. Finalment, una data: el 1918.

Un sentiment de curiositat, empeltat de tendresa, envaí els treballadors de l'aeroport de Bristol. Com era que, noranta-quatre anys després que es fes aquella fotografia, la imatge, acompanyada de l'ós, es perdia en un aeroport? Fos com fos, calia retrobar els propietaris. Així, endegaren una campanya a través de les xarxes socials que, ben aviat, transcendí a les agències de notícies i als mitjans de comunicació tradicionals.<sup>1</sup>

L'ós de Bristol es va convertir en la mascota de l'aeroport. Va generar debats i controvèrsia sobre la seva autenticitat i, fins i tot, va rebre nombroses propostes d'«adopció». Finalment, el mes de desembre del 2013, gairebé dos anys després de la troballa, el propietari, un

<sup>1</sup> Extraiem la notícia de Carlota MARZO, «Buscat per internet l'amo d'un ós de peluix de la Primera Guerra Mundial», *El Periódico*, 6 de juny de 2013. Vegeu: [www.elperiodico.cat/ca/noticias/xarxes/campanya-facebook-amo-1908-bristol-2411031](http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/xarxes/campanya-facebook-amo-1908-bristol-2411031) [consulta: 20/11/2013].

explicia anglès resident a Xipre, s'assabentà de la notícia i va contactar amb l'aeroport, sensiblement commogut. Era el fill de Glyn, el nen més petit de la fotografia, que amb l'afany de no perdre un vol es descuidà un dels objectes de més valor sentimental del seu llegat familiar.<sup>2</sup>

Val a dir que la intenció d'aquestes línies no és aprofundir en la història particular de l'ós de Bristol.<sup>3</sup> Més aviat l'anècdota ens convida a desvetllar l'enigma que s'amaga rere aquesta joguina, l'ós de peluix, que més de cent anys després de la seva invenció es continua fabricant, i aconsegueix generar reaccions —tan marcadament humanes— com la dels treballadors aeroportuaris davant una troballa semblant. Seguint aquest objectiu, doncs, traçarem un recorregut succint a través de diverses tipologies de joguines zoomòrfiques que s'inicia en les miniatures de l'Antic Règim i que culmina el 1902, any en què els primers óssos de pelfa foren introduïts al mercat.

## Orígens i polivalència de les miniatures

Malgrat que tant els infants grecs com els romans s'entretenien amb joguines zoomòrfiques, sovint muntades sobre rodes, no és fins a partir de l'edat moderna que localitzem a Europa una fabricació con-

<sup>2</sup> En el moment d'iniciar la redacció d'aquest article, la cap de premsa de l'aeroport de Bristol, Jacqui Mills, ens informava en un correu electrònic rebut el 19 de novembre de 2013 que la joguina romanía al seu despatx en espera de localitzar-ne els propietaris. Al cap d'un mes, els mitjans es van fer ressò de l'aparició del propietari. Vegeu Michael RIBBECK, «Mystery of antique bear found at Bristol Airport is finally solved», *Bristol Post*, 29 de gener de 2014. Vegeu: [www.bristolpost.co.uk/Mystery-antique-bear-Bristol-Airport-finally-story-20519564-detail/story.html](http://www.bristolpost.co.uk/Mystery-antique-bear-Bristol-Airport-finally-story-20519564-detail/story.html) [consulta: 06/04/2014].

<sup>3</sup> Robert Baker és fill de Glyn Baker i nebot de Dora Baker, els nens de la fotografia. La imatge fou enviada al pare, Nicholas Baker, destinat a Bagdad durant la Primera Guerra Mundial. Fou l'última imatge que veuria dels seus fills, per tal com va morir de malària pocs mesos després d'haver-la rebut. L'esposa, Elsie Evelyn Norman, féu incloure l'osset a la fotografia, per fer constar, malgrat la guerra, que la felicitat dels nens no havia estat interrompuda. Robert Baker va heretar l'ós de la seva tia Dora. El gener del 2012, pensava emportar-se'l a la seva residència de Xipre. Michael RIBBECK, «Mystery of antique bear found at Bristol Airport is finally solved», *op. cit.*

tinuada d'éssers i objectes en miniatura. Durant el segle XVII, coincidint amb l'esplendor de les cases de nines holandeses i dels pessebres napolitans, Comenius va assenyalar, per primer cop en la història, la conveniència d'envoltar els infants de miniatures, per tal que no se sentissin torbats per la grandària natural dels éssers i les coses. I, gràcies al diari de Jean Héroard, pediatre de Lluís XIII, sabem que el delfí s'entretenia amb animals de ceràmica, de vidre o de fusta, com molts dels infants del seu temps.<sup>4</sup>

D'altra banda, és important assenyalar que, si bé els jocs del petit Lluís XIII descrits per Héroard no difereixen gaire del que poden ser els d'un infant contemporani, els àmbits d'ús de les joguines són sensiblement diferents. Durant l'Antic Règim, les miniatures s'integraven sovint en representacions d'escenes bíbliques, servades a l'interior d'escaparates, que ornaven les llars d'acord amb el calendari litúrgic i, de retruc, servien per entretenir els infants de la casa. El vestigi més representatiu d'aquests panorames és el pessebre. Però també, amb motiu de la festivitat de Santa Marta, patrona dels cuiners, moltes llars de la península Ibèrica mantenien el costum d'exhibir una taula parada en miniatura, escenificació del dinar de Betània, que és un dels orígens de la fireta i altres jocs per al coudinar.<sup>5</sup> D'altra banda, els països anglosaxons segueixen aquesta tradició amb una joguina per als diumenges: l'arca de Noè.

## L'arca de joguina

Al començament del segle XIX, les arques de Noè de fusta eren objecte d'una fabricació industrial a gran escala. La ciutat de Nuremberg s'erigia com un important centre financer i d'exportació, a partir dels diversos centres productors repartits arreu del país.

Simbòlicament, l'arca de Noè és la imatge bíblica que conté tots els elements necessaris per a la restauració cíclica. Navega sobre

<sup>4</sup> Michel MANSON, *Jouets de toujours*, París, Fayard, 2001, pàg. 109-111 i 138-141.

<sup>5</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, «Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París», tesi doctoral dirigida per Teresa-M Sala i Jaume Córdoba, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, pàg. 115.

les aigües del Diluvi i, portadora del coneixement anterior, esdevé l'embrió del món. Per tot plegat, l'arca de joguina fou un artefacte devocional i lúdic que es regalava a les criatures com a símbol de regeneració i de sapiència, un homenatge a la natura —o a la facultat de néixer—<sup>6</sup> de la qual, els infants, esdevenien el fruit més venerable.

L'arca de Noè fou pràcticament l'única joguina reservada per als diumenges, acompanyada sempre de la doctrina pertinent. De tot plegat en donen compte un bon nombre de testimonis, tant literaris com iconogràfics. En una il·lustració publicada vers el 1880 a *Le Magasin des petits enfants*<sup>7</sup> apareixen tres infants jugant amb una arca sobre la taula d'una saleta. La imatge dóna a entendre que el joc consistia a alinear les figures per parelles sobre una taula i després col·locar-les, convenientment, a l'interior de l'arca. Charles Dickens especifica, al conte «A Christma's Tree», que la processó d'animals s'ordenava seguint un ordre establert: el llop es deixava en últim lloc, per tal com era «un monstre que bé mereixia ésser degradat».<sup>8</sup>

Aquestes descripcions es completen amb un gravat de Paul César Helleu, *Mère brodant avec un petit garçon*.<sup>9</sup> Es tracta d'una escena en la qual els dos personatges, mare i fill, resten concentrats en les activitats respectives. La mare broda i el nen ha desplegat la seva col·lecció d'animals sobre una taula rodona i els fa avançar seguint la circumferència de la superfície. Helleu apella al temps suspès del joc simbòlic: un temps circular amb un espai en construcció constant.

<sup>6</sup> La forma llatina *natura* prové de la contracció de *natus* (participi del verb *nasci*, 'néixer') i el sufix *-ura* (activitat o resultat de). Per tant, notem que etimològicament la natura no apella al conjunt de les coses creades, sinó al mateix efecte de néixer. Joan COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. 5, Barcelona, Curial, 1985, pàg. 904-905.

<sup>7</sup> Documentem la imatge en l'article de Monica BURCKHARDT, «À l'origine, l'arche de Noé», a *Bateaux jouets 1850-1950*, París, Musée nationale de la Marine, 2007, pàg. 48.

<sup>8</sup> Charles DIKENS, «A Christma's Tree», a *Great Expectations*, Londres, Champman & Hall, 1868, pàg. 310.

<sup>9</sup> Paul César HELLEU, *Mère brodant avec un petit garçon* (s.d.), punta seca, Baiona, Musée Bonnat.

Així mateix, en el quadre, el joc de l'infant duplica la metàfora per tal com esdevé símbol de la felicitat domèstica.

Els artistes refan el simbolisme de la joguina. És el cas d'un preraphaelita, John Everett Millais. L'obra *Peace Concluded*<sup>10</sup> sembla, a primera vista, una escena familiar, amb detalls realistes propis de les classes mitjanes angleses. Però, en veritat, es tracta d'una celebració familiar de la fi de la Guerra de Crimea. El pare, un oficial ferit, llegeix al diari la notícia de la fi del conflicte. Una de les filles subjecta la seva medalla de combat. A la falda de l'esposa, distingim quatre animals de l'arca de Noè que representen les quatre potències belligerants: el lleó (la Gran Bretanya), l'ós (Rússia), el gall dindi (l'Imperi otomà) i el gall (França). La nena de l'esquerra ha agafat el colom amb el brot d'olivera, símbol de la pau que, precisament, té origen en el relat bíblic de l'arca de Noè.

A Barcelona, trobem aquesta joguina anunciada als magatzems El Siglo el Nadal del 1886. I, a la fi de segle, el mateix establiment continuava anunciant «arcas de Noè de madera blanca».<sup>11</sup> Un exemplar afí a l'anunciat a El Siglo es conserva al Musée des Arts Décoratifs de París i conté deu parelles d'animals: camells, girafes, cavalls, elefants, antílops, vaques, porcs, gossos, tigres i óssos. Un altre exemplar del mateix museu, en canvi, conserva les figures representant Noè i la seva esposa, a més d'una col·lecció de trenta-tres parelles de mamífers i vint-i-sis parelles d'ocells.<sup>12</sup> D'altra banda, entre un model i l'altre observem una diferència notòria: mentre que la primera arca



Arca de Noè anunciada al catàleg comercial *El Siglo. Temporada de Verano 1894*. Barcelona, Henrich y C.<sup>a</sup>

<sup>10</sup> John Everett MILLAIS, *Peace Concluded* (1856), oli sobre tela, 116,4 × 91,44 cm, Minneapolis Institute of Arts.

<sup>11</sup> Vegeu *El Siglo. Órgano de los Grandes Almacenes de este Título*, 30 de desembre de 1886, núm. 117, pàg. 658 i *El Siglo. Temporada de Verano de 1894*, Barcelona, Henrich y C.<sup>a</sup>, 1894, pàg. 76.

<sup>12</sup> Vegeu Arca de Noè (c. 1900), fusta, 10 × 18 cm, París, les Arts Décoratifs (inv. 55685.2) i Arca de Noè (c. 1880), fusta, 29 × 63 cm, París, les Arts Décoratifs (inv. 995.66.2.1-126).

conserva la forma d'una embarcació, la segona ha adoptat la forma d'una casa.

Com és sabut, les Sagrades Escripures no aporten una descripció gaire precisa de les característiques de l'embarcació que Déu va encarregar a Noè.<sup>13</sup> Aquesta circumstància va permetre que l'arca esdevingués un motiu iconogràfic que, al llarg de la història, ha possibilitat als artistes una gran llibertat interpretativa. Així, algunes arques vuitcentistes conservaven la forma d'una embarcació mentre que d'altres es muntaven sobre rodes o contenien caps de música. N'hi havia que es decoraven amb finestres d'inspiració gòtica; en altres casos, japonitzant. I d'altres adoptaven progressivament la forma d'una casa o d'un estable.<sup>14</sup> Tot plegat era el fruit d'un procés de secularització que s'imposava al llarg de tot el segle XIX i que desembocà en l'escissió de l'arca en dues joguines que, encara avui, són objecte de fabricació i comerç: la granja i el zoo.

### El prat d'un nen pintat

La fabricació d'arques de Noè a Barcelona fou introduïda el 1894 per la societat Lehmann y C.<sup>a</sup>, que era el nom amb què operava en territori espanyol la companyia francoalemanya Fleischmann & Bloedel. L'empresa va sol·licitar, entre 1897 i 1900, tres patents d'invenció relatives a la fabricació d'animals en miniatura en pasta de fusta. Gràcies als inventaris conservats de Lehmann y C.<sup>a</sup>, sabem que aquests animals es venien tant a granel com distribuïts en «arcas», o bé en caps de cartró anomenades «fieras» o «granjas».<sup>15</sup> El principal client de Lehmann y C.<sup>a</sup> eren els grans magatzems El Siglo. I, en un catàleg

<sup>13</sup> Segons el relat bíblic, Déu va dir a Noè: «Fes-te una arca de fusta de xiprer. Fes compartiments a l'arca i recobreix-la de pega per dintre i per fora. Has de fer-la així: tres-centes colzades de llargada, cinquanta d'amplada i trenta d'alçada. Fes un sostre a l'arca; acaba-la per dalt a una colzada. Posa la porta de l'arca al seu costat, i fes-hi un pis inferior, un segon i un tercer». A «Gènesi (capítol 5; versicles 13-16)», a *La Bíblia*, Andorra, Casal i Vall, 1985, pàg. 27.

<sup>14</sup> Monica BURCKHARDT, «À l'origine, l'arche de Noé», *op. cit.*, pàg. 51.

<sup>15</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, «La Compañía del *Éden-Bébé* en la Barcelona de 1900», *Scripta Nova*, núm. 447, 10 d'agost de 2013. Vegeu: [www.ub.edu/geocrit/sn/sn-447.htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-447.htm) [consulta: 20/11/2013].



del 1910, constatem que les arques de Noè que el mateix establiment anunciava durant la dècada anterior havien estat substituïdes per unes «cajas pastorage»,<sup>16</sup> les quals contenien: un estable, un arbre, un granger, un cavall, una vaca, un ase, dos bens, una cabra, dos garrins, una oca i un gall.

A tot això, sabem que una d'aquestes capses de pastura va pertànyer a un nen barceloní, l'únic fill de l'historiador de la literatura Manuel de Montoliu i la violinista Júlia Vidal. Deduïm l'afecció que el petit Marcel sentia envers aquesta capsa d'animals per tal com la seva tia, la pintora Lluïsa Vidal, va decidir incloure-la en el retrat que li féu pels volts de l'any 1906.<sup>17</sup> Marcel, d'uns cinc anys, ha desplegat el joc sobre una taula i fa avançar amb la mà un cavall roig, mentre que una altra bèstia que pastura resta sobre la tapadora de la capsa, al costat de dos arbres. Es tracta d'un retrat força singular per dues raons. La primera és que ens trobem davant d'un dels pocs retrats d'infants en què l'artista defuig de situar el punt de vista en un angle picat respecte del model. Lluïsa Vidal, que s'agradava de pintar dempeus, en aquest cas va haver d'ajupir-se per tal d'emmarcar el nebot en una composició triangular, gairebé sacra, que situa l'espectador al nivell de les criatures. La segona raó que ens indueix a subratllar l'interès d'aquesta obra és l'expressió del jove model. Marcel no ens esguarda. Més encara, el serrell ros li cobreix bona part del rostre, car no són els trets facials del nen allò que la pintora ha volgut reflectir. Marcel té els ulls baixos, pràcticament closos, que, altrament, il·luminen com un far la capsa de les joguines que Lluïsa Vidal ens mostra incompleta. Amb reminiscències del moviment simbolista, Vidal mostra un nen pintat a l'escala dels homes que, a través d'una mirada interior, testimonia l'existència d'un univers invisible que batega rere una imatge de quietud. Perquè Lluïsa Vidal sabia molt bé que el joc és en gran part invisible i que les joguines són el punt de partença cap a altres capes de realitat. D'aquesta manera, la natura en miniatura evocada en una capsa de joguines es refà en el prat invisible d'un nen pintat. Fet i fet, la natura de joguina que es filtra en el

<sup>16</sup> *Grandes Almacenes El Siglo*, Barcelona, La Académica, 1910, pàg. 70.

<sup>17</sup> Lluïsa VIDAL, *Marcel de Montoliu i Vidal, nebot de la pintora* (c. 1906), oli sobre tela, 44 × 50 cm, col·lecció particular.

prat de Marcel és un ens vitalista que es filtra en la infantesa i recull el simbolisme de l'arca de Noè: la natura com a ofrena de regeneració, portadora del llibre de la vida.

### Un bestiar al nivell de la mainada

Els fabricants de joguines van dissenyar bestiaris en miniatura que habitaven universos invisibles. De la mateixa manera, trobem altres animals fabricats en una escala superior: la dels infants, amb els quals comparteixen tant l'espai físic com el simbòlic. Són, sovint, companys inseparables de les criatures, per la qual cosa no sempre es desen després del joc, ans decoren la cambra infantil.

Igualment, acompanyen l'infant a cal fotògraf: com fou el cas de l'ós de Bristol. No obstant això, val a dir que en molts casos la joguina és propietat de l'estudi. En molts retrats dels fotògrafs Napoleon, fets durant la dècada de 1860, hi trobem un anyell.<sup>18</sup> Molt abans de l'aparició de la fotografia, entre els segles XVII i XVIII, l'anyell ja havia transcendit la iconografia cristiana per esdevenir un atribut distintiu dels retrats d'infants. És símbol d'innocència, però també de l'ignot i de la renovació periòdica del món.<sup>19</sup> Així, l'anyell de joguina recull el simbolisme de l'arca en el canvi d'escala que marca el trànsit de la miniatura al nivell de la mainada.

L'anyell dels fotògrafs Napoleon consistia en una figura de paper maixé folrada de peluix.<sup>20</sup> Així, estem al davant d'un precedent directe dels animals de peluix que veurien la llum a remolc de l'èxit comercial de l'ós de pelfa a partir del 1902. Altrament, l'anyell de la fotografia no disposava d'un cos flexible i, per tant, manipulable, sinó rígid, per tal d'assegurar l'equilibri de la figura sobre quatre rodes metàl·liques ajustades a les potes. L'anyell dels fotògrafs Napoleon era, per tant, un arrossegall.

<sup>18</sup> NAPOLEON, *Retrats d'infants (1860-1880)*, fotografies, 9,5 × 5,8 cm, Museu Frederic Marès (inv. MFM. S-6254).

<sup>19</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997, pàg. 150.

<sup>20</sup> Vegeu un exemplar d'anyell (c. 1894). Cartró, llana, metall, 25 cm, Palma, col·lecció Ton Boig Clar / Museu de sa Jugueta (inv. 2617).

A la fi de segle, com a expressió de les noves relacions afectives que van afavorir el regnat de l'animal de companyia, l'anyell de joguina es refà en nous arrossegalls que adopten la forma de gossos i gats, fabricats probablement a Barcelona.<sup>21</sup> Alhora, arribava de París un nombre remarcable de races tant canines com felines que abandonaven la forma d'arrossegall amb l'objectiu d'imitar la natura. De la mà de la casa Rouillet-Décamps, els animals de joguina foren dotats de moviment i de so. Els «animaux sauteurs» de l'empresa apareixen als catàlegs d'El Siglo a partir del 1894.<sup>22</sup>

Retornant als arrossegalls, l'únic animal que qüestiona la preeminència de l'anyell és el cavall. De fet, en l'imaginari de la infantesa, ambdós animals arriben a confondre's. Al llarg del segle XIX, abunden les imatges, des de cromolitografies fins a targetes postals, de carretons amb infants tirats per anyells. D'una manera més subtil, Joaquim Vayreda ens descobreix l'analogia entre ambdues bèsties a *La terrassa*.<sup>23</sup> La llum dels edificis que es contemplen lluny s'harmonitza rítmicament amb les pinzellades clares i breus que construeixen, al bell mig de la terrassa, un infant que tot just camina al costat d'un quadrúpede de joguina d'una espècie indeterminada. Per la seva banda, Apelles Mestres dedica al cavall de cartró una de les cèlebres *Cançons per mainada*, la primera estrofa de la qual culmina amb una comparació explícita entre tots dos animals: «Quan l'estiro per la brida | segueix dòcil com un xay».<sup>24</sup>

En transformar-se en cavall, l'anyell vincula la innocència amb el pas inexorable del temps. Car el cavall és l'inconscient, però també la guerra o el canvi. Per a Gabriel Alomar el cavall de cartró desvetlla en l'infant «una promesa de virilitat primerenca, com un record il·lusori de les guerres que acompanyaren també el despertar incògnit de la raça».<sup>25</sup> Aquesta, si més no, fou la interpretació que van fer del cavall de joguina els fotògrafs del segle XIX, en reservar-lo

<sup>21</sup> *Grandes Almacenes...*, op. cit., pàg. 67.

<sup>22</sup> *El Siglo. Temporada...*, op. cit., pàg. 76.

<sup>23</sup> Joaquim VAYREDA, *La terrassa* (c. 1891), oli sobre tela, 62,5 × 115,5 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

<sup>24</sup> Apelles MESTRES i Domènec MAS SERRACANT, *Cançons per la mainada*, Barcelona, Musical Emporium, s.d., pàg. 38.

<sup>25</sup> Gabriel ALOMAR, «El Ram», *La Roqueta*, núm. 312, 7 d'abril de 1900, pàg. 1-2.

per als retrats de nens, mentre que una nina restava per als de nenes. El cavall, doncs, fou un element gairebé indispensable en els gabinets fotogràfics. Tal fou el cas de l'estudi Fotografia Universal de la ronda de Sant Antoni, on el poeta Joan Salvat Papasseit fou retratat pels volts del 1900, en una imatge que havia de recordar en els seus versos.<sup>26</sup>

El cavall de Joan Salvat Papasseit s'assembla a un dels models anunciats per la fàbrica d'Antoni Penas, la qual va ser traslladada a Sant Gervasi el 1908, després de més d'una dècada d'activitat a Gràcia. En una època en què Barcelona aplegava una seixantena de fàbriques de joguines, la casa Penas va destacar per l'estètica dels seus productes. D'altra banda, l'economia del material permetia expedir el producte a uns preus força mòdics. No era aquest el cas dels anomenats cavalls de màquina, introduïts a Barcelona cap al 1877 i que, a la fi de segle, esdevingueren el producte més característic de la casa Valls y Compañía. Mentre que una família podia adquirir un cavall de cartró per dos rals, el preu del cavall de màquina podia superar les trenta pessetes.<sup>27</sup>

Aquest ancestre del velocípede consistia en un cavall de fusta instal·lat sobre una estructura de tres rodes de ferro. Seguint de prop l'influx dels Rocking Horses anglesos de l'època victoriana, els cavalls de màquina solien disposar d'ulls de vidre, crins naturals i, en molts casos, el cos de fusta folrat de pell.<sup>28</sup> La sumptuositat d'aquesta joguina va atraure un gabinet com el dels fotògrafs Napoleon, els quals a l'últim terç del segle substituïren el petit anyell per un cavall de màquina sobre el qual va fotografiar-se tota una generació de barcelonins.<sup>29</sup>

Tal com el nom indica, el cavall de màquina és la representació d'un ésser híbrid, molt d'acord amb les sensibilitats d'un segle que,

<sup>26</sup> El retrat apareix reproduït a Josep CORREDOR-MATHEOS, *La joguina a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pàg. 72.

<sup>27</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, *La ciutat de les joguines. Barcelona, 1840-1918*, Maçanet de la Selva, Gregal, 2013, pàg. 277 i 299-301.

<sup>28</sup> Vegeu un exemplar de cavall de màquina (c. 1890), fusta, ferro, espart i cuir, 90 cm, Palma, col·lecció Ton Boig Clar / Museu de sa Jugueta.

<sup>29</sup> NAPOLEON, Retrat de Josep Maria d'Alós i de Dou (c. 1870). Fotografia, 10,3 × 6 cm, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

en paraules de Luciano García del Real, era de ferro «perque'l ferro ha arribat á invadirho tot, desde las més grandiosas construccions, fins las joguines dels noys».<sup>30</sup> Els cavalls de màquina van marcar l'inici d'una allau de velocípedes per a infants els quals, observats en les fotografies, bateguen com una icona d'aquells «anys de vertigen»<sup>31</sup> que culminaren en la Primera Guerra Mundial. L'últim estadi en l'evolució del cavall —o l'anyell— cap a la màquina fou l'automòbil per a infants. Se'n van fer de pedals a Barcelona. Però també d'altres amb motor veritable, per als quals la casa Roca Farriols, guardonada en l'Exposició Universal de París del 1900, va registrar la marca Hispania l'any 1907.<sup>32</sup>

En un altre ordre de coses, i malgrat el nom, el cavall de màquina subratlla la superació, al segle XIX, de la comprensió de l'animal-màquina dels cartesians i altres conductes que l'havien precedit. Perque aquesta joguina no defineix exactament la hibridació entre la bèstia i la màquina, sinó més aviat la substitució progressiva de la primera per la segona. Realment, el desenvolupament de la maquinària agrícola i fabril acompanyada de l'aparició de les comunicacions modernes que substituïren els vehicles de tracció animal va apartar les bèsties de l'àmbit del treball. I, com a resposta, les bèsties s'integraren en l'esfera del lleure. El protagonisme creixent de l'animal de companyia fou seguit per l'aparició, cada cop més freqüent, de bèsties salvatges en els espectacles circenses. També es van filtrar, com és sabut, en la literatura, amb els relats de Rudyard Kipling al capdavant. Però és potser amb l'aparició dels parcs zoològics —el de Barcelona fou inaugurat el 1892— quan, per primer cop i de manera definitiva, els animals salvatges van arrelar en el terreny dels afectes.

Les joguines esdevenen una font de valor inestimable a l'hora de documentar els canvis de mentalitats. Des de mitjan segle XIX, els fabricants d'autòmats francesos excel·lien en el disseny d'animals —preferentment gossos, óssos i simis— que adoptaven actituds huma-

<sup>30</sup> Luciano GARCÍA DEL REAL, «Notas útiles», *La Ilustració Catalana*, núm. 153, 31 de novembre de 1886, pàg. 447.

<sup>31</sup> Philipp BLOM, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010 [Londres, 2008].

<sup>32</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, *La ciutat de les joguines*, op. cit., pàg. 265.

nes tot emulant els homòlegs del circ.<sup>33</sup> Els autòmats foren, no obstant això, joguines destinades a ser contemplades: espectacles de per riure o per fascinar. Tanmateix, durant el segle XIX, les úniques bèsties salvatges aptes per ser manipulades mai no es van fabricar a escala de l'infant: foren miniatures que s'integraven en l'arca de Noè o, més modernament, en les capses de feres. No obstant això, el canvi de segle inaugura una altra panoràmica. En la narració «Els reis del Marianet», Carme Karr descriu com la protagonista compra al seu fill «un elefant gros, amb una alfombreta a l'esquena de color porpra, engalonada d'or»,<sup>34</sup> que no era ja una miniatura, sinó un arrossegall. Aquells anys, l'objectiu fotogràfic de Frederic Ballell capturava infants que alimentaven els elefants del parc zoològic;<sup>35</sup> el d'un fotògraf anònim, una cuidadora que alletava amb un biberó un cadell de tigre.<sup>36</sup> No fóra estrany que la divulgació d'aquesta última fotografia hagués inspirat el modest fabricant d'un tigre de cartró, d'uns cinquanta centímetres de llargada, que encara avui es conserva sobre una plataforma de rodes.<sup>37</sup> Un arrossegall amb forma de tigre era quelcom insòlit el segle XIX. S'iniciava, però, una nova centúria que, entre molts altres canvis, es va proposar la humanització de les feres.

## La màscara de l'ós

De les bèsties salvatges que, per primer cop als volts del 1900, es van fabricar al nivell de la mainada, l'ós de pelfa és sens dubte la que més va arrelar en la consciència col·lectiva, fins al punt de generar, encara avui, reaccions tan inesperades com la dels treballadors de l'aeroport de Bristol. A Europa, els primers óssos de pelfa es van veure a la fira

<sup>33</sup> Christian BAILLY, *L'âge d'Or des Automates, 1848-1914*, París, Ars Mundi, 1991 [Londres, 1987], pàg. 229-351.

<sup>34</sup> Carme KARR, «Els reys d'en Marianet», *Juventut*, núm. 153, 15 de gener de 1903, pàg. 50-51.

<sup>35</sup> Frederic BALLELL, *El zoo* (1913). Fotomuntatge, Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona (inv. bcn003538).

<sup>36</sup> Autor desconegut, *Zoo* (1900-1910). Fotografia, Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona (inv. bcn002036).

<sup>37</sup> Tigre (c. 1910), paper maixé, fusta i metall, 60 cm, Palma, col·lecció Ton Boig Clar / Museu de sa Jugueta.

de Leipzig de l'any 1903. L'expositor era l'empresa de Margarete Steiff, de Geingen. El disseny partia dels dibuixos d'uns óssos fets del natural al parc zoològic de Stuttgart pel nebot de la fundadora de la firma, Richard Steiff, el qual aviat n'assumí la direcció. Si bé els comerciants alemanys van mostrar, d'entrada, una actitud reticent envers el nou producte, la casa Steiff va plegar de la fira de Leipzig havent facturat una comanda considerable amb un comissionista nord-americà.<sup>38</sup>

A l'altra banda de l'Atlàntic, l'ós també havia deixat de ser una fera, especialment a partir d'una anècdota protagonitzada per l'aleshores president dels Estats Units, Theodore Roosevelt. El novembre de l'any 1902, Roosevelt participava en unes jornades de cacera al delta del Mississipi. Malgrat l'afició desmesurada a aquesta pràctica, aquell cop el president no aconseguia fer cap presa, cosa que, a parer dels seus assessors, podia generar el descrèdit del membre més destacat de la Unió. De resultes d'això, un dels col·laboradors de la Casa Blanca va decidir fer capturar una cria d'ós, lligar-la discretament a un arbre i atreure l'atenció del president. Però, segons la versió que més ha transcendit, Roosevelt endevinà aquell engany tan reprovable i no va disparar. De manera immediata, la premsa s'encarregà de divulgar l'anècdota. Concretament, el conegut diari *Washington Star* va publicar una tira còmica de Clifford Berryman en la qual Roosevelt apareixia perdonant la vida al cadell encadenat. El Nadal d'aquell any, un comerciant de Brooklyn, Morris Michtom, va llançar uns óssos de pelfa fabricats per la seva esposa, Rose, a imatge del de la caricatura de Berryman. L'èxit comercial fou immediat.<sup>39</sup>



Ós de pelfa fabricat per Steiff. c. 1914. Col·lecció Ton Boig Clar (Palma).

<sup>38</sup> Michel PASTOUREAU, *El oso. Historia de un rey destronado*, Barcelona, Paidós, 2007 [París, 2007], pàg. 279-280. Per a més informació, vegeu la monografia de Günther PHEIFFER, *The Story of the Steiff Teddy Bear: An Illustrated History from 1902*, Newton Abbot, David & Charles Publishers, 2003.

<sup>39</sup> Extraïem aquesta versió de Michel PASTOUREAU, *El oso*, op. cit., pàg. 278-279. Per a la consulta d'altres interpretacions d'aquest relat, vegeu l'article de Donna VARGA, «Gifting the Bear and a Nostalgic Desire for Childhood Innocence», *Cultural Analysis*, vol. 6, 2009, pàg. 71-96.

L'abril del 1904, al cap d'un any de l'èxit dels óssos de pel·la a la fira de Leipzig, va tenir lloc, als Estats Units, la inauguració de l'Exposició Universal de Saint Louis, a la qual la casa Steiff va concórrer amb èxit.<sup>40</sup> El mes de novembre, Roosevelt guanyà les eleccions presidencials. L'ós de Clifford Berryman havia esdevingut la mascota de la campanya. I Morris Michtom sol·licità a la Casa Blanca l'autorització per utilitzar com a marca de fàbrica el nom —de fet, l'hipocòric— del president: Teddy. A partir d'aquell moment, l'ós de pel·la és conegut com a Teddy Bear a banda i banda de l'Atlàntic. L'èxit de vendes permeté a Michtom la reconversió el 1907 de l'antiga botiga en una empresa de gran volada, la Ideal Novelty and Toy Company.<sup>41</sup> Per la seva banda, Steiff havia iniciat el 1903 la construcció d'una fàbrica modèlica, amb una façana amb mur cortina que anticipà les aportacions de Walter Gropius durant la dècada de 1920.<sup>42</sup>

La moda de l'ós de pel·la es féu sentir aviat al Regne Unit, a partir del 1906, amb la fàbrica J. K. Farnell & Co<sup>43</sup> al capdavant. A França, ja durant els anys vint, la fabricació d'óssos de pel·la fou la competència principal de la casa Pintel. Pel que fa a Catalunya, la fabricació d'animals de teixit s'inicià l'any 1917. D'aquell any daten un total de quatre patents sol·licitades des de Barcelona per Comas y C.<sup>a</sup>, Lehmann y C.<sup>a</sup>, Manuel Millet i Frederic Barceló Aguilera.<sup>44</sup> Aquest últim<sup>45</sup> va fundar el 1915 a Barcelona la casa Miria, dedicada a la fabricació de joguines de teixit. Seguint la publicitat de l'empresa, Miria es va pro-

<sup>40</sup> Henry HAMELLE, *Exposition internationale de Saint Louis (U.S.A.) 1904. Rapport général*, vol. 2, París, Comité français des expositions à l'étranger, pàg. 107.

<sup>41</sup> Bernd BRUNNER, *Bears: A Brief History*, Yale, Yale University, 2007 [Berlín, 2005], pàg. 216.

<sup>42</sup> Anke FISSABRE i Bernhardt NIETHAMMER, «The Invention of Glazed Curtain Wall in 1903: The Steiff Toy Factory», a *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, Cottbus, Brandenburg University of Technology Cottbus, 2009.

<sup>43</sup> Kathy MARTIN, *Farnell Teddy Bears*, South Yorkshire, Pen & Sword Books Ltd, 2010.

<sup>44</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, «Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme», *op. cit.*, pàg. 868-873.

<sup>45</sup> El 1919, Frederic Barceló esdevindria director de la Fira de Mostres, càrrec que ostentà fins a la seva mort el 1952. Vegeu-ne la necrològica a *La Vanguardia*, 4 de gener de 1952, pàg. 13.



curar la representació a Espanya de diverses firmes estrangeres, entre les quals sobresurt la casa Steiff.<sup>46</sup>

A l'alba de la Primera Guerra Mundial, la premsa espanyola ja es fa ressò dels èxits de l'empresa de Margarete Steiff.<sup>47</sup> I abunden les postals, editades a Alemanya i escrites a Catalunya,<sup>48</sup> que reproduïen infants jugant amb óssos de pelfa, fet que contribuirà a difondre la moda d'aquest nou objecte que, ja durant la dècada dels vint, es consolidarà com la joguina predilecta. Dels exemplars d'óssos de pelfa conservats a Catalunya, té un interès especial el que la família Dalí-Domènech va adquirir el 1910 a París per obsequiar els seus fills Salvador i Anna Maria.<sup>49</sup> Aquesta última va donar-lo el 1988 al Museu del Joguet de Catalunya, instal·lat de feia poc a Figueres, la ciutat natal dels Dalí. D'una manera semblant al propietari de l'ós de Bristol, Anna Maria Dalí va abandonar l'ós al costat d'una fotografia. Hi apareixen ella i Salvador, acompanyats de la joguina. Era l'època en què les cartes que rebien de Federico García Lorca sempre culminaven amb una expressió cordial per a l'osset.<sup>50</sup>

En interpretar tant l'ós de Bristol com el dels germans Dalí, no tem que l'enigma que ens proposàvem desxifrar al començament de l'article s'escola en la iconografia i s'amaga en l'aspecte estrictament morfològic. A diferència dels óssos de joguina fabricats al segle XIX, l'ós de pelfa no és una miniatura per estotjar a l'arca ni un autòmat que

<sup>46</sup> Vegeu dos reportatges dedicats a l'empresa publicats respectivament als catàlegs següents: *Catálogo de la V Exposición-Feria en Barcelona de Juguetes y Artículos de Bazar*, Barcelona, Seix Barral, 1918, pàg. 86-87; *Catálogo de la VI Feria-Exposicion en Barcelona de Juguetes y Artículos de Bazar*, Barcelona, Elzeve-riana, 1919, pàg. 77.

<sup>47</sup> Vegeu, per exemple, els reportatges de Manuel ABRIL, «Artes plásticas. La lección del juguete», *Nuevo Mundo*, núm. 1938, 27 de novembre de 1913, pàg. 7, i de Juan BALAGUER, «La filantropía, productora de una gran industria. Los muñecos de fieltro», *La Esfera*, núm. 101, 4 de desembre de 1915, pàg. 29.

<sup>48</sup> Vegeu les postals de la col·lecció Ton Boig Clar / Museu de sa Jugueta: *Nena amb un ós*, Berlín, BBJ, c. 1913 i *Nen amb un ós*, Berlín, Amag, 1916.

<sup>49</sup> Steiff, «Don osito Marquina» (1910), pelfa, vidre i teixit, Figueres, Museu del Joguet de Catalunya (inv. MHJ/F 100345).

<sup>50</sup> Tant la fotografia esmentada com dues cartes manuscrites signades per Federico García Lorca formen part de l'arxiu d'Anna Maria Dalí conservat al Centre de Documentació del Museu del Joguet de Catalunya.

representi un animal de fira. Anatòmicament, s'ha després dels ullals; els ulls de vidre li atorguen un esguard, per bé que enigmàtic, entranyable. El llom s'ha transformat en una esquena. I les extremitats posteriors —tan reduïdes, en l'animal, en relació amb el tronc— han adoptat una proporció gairebé humana. Tot plegat suposava una veritable novetat en la història de la joguina. Perquè mai cap fabricant de joguines —ni tan sols en els casos que representaven bèsties vestides o interpretaven instruments musicals— no s'havia servit del cànon humà per representar un animal.

Aquesta nova estètica es va estendre a les portes de la Primera Guerra Mundial a remolc de la codificació d'un registre de dibuix adaptat a la infantesa, les arrels del qual es troben en l'art de la caricatura.<sup>51</sup> Després d'aquest canvi de mentalitats, cases de reconegut prestigi com la Steiff havien de fer el llançament, durant el període d'entreguerres, de ninots de pel·la inspirats en animals antropomorfs esdevinguts populars gràcies al cinema d'animació nord-americà, com per exemple Mickey Mouse o Flip the Frogg d'Ub Iwerks i Walt Disney.<sup>52</sup> D'altra banda, l'anatomia de l'ós de pel·la n'havia assenyalat el camí. Per tot plegat, convida a ser interpretat, si més no des del punt de vista estrictament plàstic, com la primera joguina del segle xx.

Altrament, des de l'òptica de la història de la vida privada, el misteri de l'ós de pel·la transcendeix l'aspecte morfològic; fins i tot, l'iconogràfic. Sense desestimar el pes cultural del simbolisme de l'ós, no fóra estrany que ens preguntéssim quina història de la joguina escriuríem avui si els desafortunats assessors de Roosevelt s'haguessin procurat un animal diferent en aquella trista jornada de caça. Emperò no és la intenció d'aquestes línies jutjar el paper de l'atzar en la forja de les sensibilitats, sinó resoldre un enigma que, durant més d'un segle, han servat els fabricants de joguines.

Hem vist com l'ós de pel·la marca l'entrada definitiva de les bèsties en el terreny dels afectes, un procés que s'havia gestat durant tot el segle XIX. Finalment, notem com, en la joguina, l'ós queda reduït a

<sup>51</sup> Montserrat CASTILLO, *Grans il·lustradors catalans*, Barcelona, Barcanova, 1997, pàg. 13.

<sup>52</sup> Eva i Ivan STEIGER, *Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden*, Múnic, Prestel, 2004, pàg. 108.

una màscara que embolcalla una criatura antropomorfa. El 1911, els grans magatzems de Chicago Butler Brothers anunciaven com a novetat les «Teddy Bear Dolls». <sup>53</sup> Eren óssos de pelfa sense rostre, atès que el cap es reduïa a la caputxa que envoltava les faccions d'una nina de porcellana. Descobrien que el «Teddy Bear» era tot just una nina que assumia la iconografia dels nous temps. D'altra banda, l'ós recuperava en la pelfa l'essència del xumet —o monyeca— que secularment acompanyava el nadó i, amb el temps, n'esdevenia la nina dels ulls: una bella metàfora que reservem als éssers dilectes o a la joguina de tradició més immemorial. <sup>54</sup>

<sup>53</sup> Vegeu diverses pàgines d'un catàleg comercial de Butler Brothers datat el 1911: [www.oldwoodtoys.com/new\\_page\\_74.htm](http://www.oldwoodtoys.com/new_page_74.htm) [consulta: 20/11/2013].

<sup>54</sup> Pere CAPELLÀ SIMÓ, «Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme», *op. cit.*, pàg. 141-243.



## **BÈSTIES DE CARTRÓ, ELS ESPECTACLES POPULARS**

### **Homenatge a Xavier Fàbregas**

*Enric Ciurans*

Qualsevol investigador del nostre país que pretengui endinsar-se en el vessant espectacular de la cultura popular, d'una manera o d'una altra ha de llegir, consultar i utilitzar les moltes aportacions de Xavier Fàbregas a la cultura popular catalana. La nostra aproximació al bestiar tradicional parteix, sens dubte, dels seus escrits sobre el tema, especialment d'*El llibre de les bèsties. Zoologia fantàstica catalana*, un magnífic volum il·lustrat amb les fotografies de Jordi Gumí, aparegut el 1983, només dos anys abans de la seva mort. Aquest volum extraordinari va rebre el Premi Crítica Serra d'Or d'assaig, que culminava el seu interès per la cultura popular catalana i donava continuïtat a llibres i reculls d'articles tan importants com *Cavallers, dracs i dimonis*<sup>1</sup> i *Viatge a la Catalunya fantàstica*.<sup>2</sup> A aquesta bibliografia especialment valuosa per a la nostra actual recerca, cal sumar-hi *El fons ritual de la vida quotidiana*, que conté reflexions que travessen el present article de dalt a baix.<sup>3</sup>

La desaparició prematura de Xavier Fàbregas ens ha privat d'una personalitat única en l'àmbit dels estudis teatrals. Les seves aporta-

<sup>1</sup> Xavier FÀBREGAS i Pau BARCELÓ (fotografies), *Cavallers, dracs i dimonis. Itinerari a través de les festes populars*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976.

<sup>2</sup> Xavier FÀBREGAS, *Viatge a la Catalunya fantàstica*, Barcelona, Biblioteca La Vanguardia, 1984.

<sup>3</sup> Xavier FÀBREGAS, *El fons ritual de la vida quotidiana*, Barcelona, Edicions 62, «Llibres a l'abast, 172», 1987 (1982). Aquest llibre obtingué el V Premi Xarxa d'Assaig el 1981.

cions abasten la crítica, la història, la biografia, el folklore, la teoria i molt més, exposat tot plegat en una bibliografia extensíssima que encara està per estudiar en tota la seva complexitat i riquesa. La creació de la càtedra Xavier Fàbregas per part de l'Institut del Teatre, amb motiu del centenari de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, fundada per Adrià Gual, no només és un acte de justícia, sinó un impuls necessari als estudis del teatre popular que tant va estimar el gran investigador, i una oportunitat per aprofundir en el seu llegat. La intenció que ens mou és sumar-nos a aquest homenatge de manera modesta però tanmateix amb voluntat de reivindicar la seva figura davant les noves generacions d'artistes, investigadors i professors que es dediquen a conrear la cultura popular.

### **Aproximació a les «bèsties de cartró»**

En aquesta breu aportació tractarem de reflexionar sobre dues qüestions que considerem fonamentals en el context del projecte de recerca, tenint present el límit temporal i espacial del qual partim, la Barcelona del 1900. D'una banda, una mirada més general a l'entorn de l'animal simbòlic i allò que ens remet als fonaments de la presència de les comparses amb figuracions de bèsties en les festes populars; de l'altra, observar com la presència dels animals de cartró en les processons i festes populars a Barcelona presenta unes característiques pròpies que l'allunyen del que és habitual en altres indrets del país, com per exemple la consolidació de la Mercè com a festa major de la ciutat i les noves carrosses que hi desfilaren al principi del segle xx, que culminaven una transformació sobre l'imaginari col·lectiu de la ciutadania. El que de manera general observem en aquest període és com aquests animals de cartró passen de remetre a mites sagrats a tenir una consideració de mites profans, i creiem que és en aquest moment quan apareix la dimensió històrica de les bèsties de cartró que arriben fins als nostres dies totalment descontextualitzades dels seus orígens.

És en aquest moment històric quan penetra la mirada científica en el conjunt de la societat, i en el cas que ens afecta això es concreta en l'interès per la zoologia a Barcelona, on es creà el Parc Zoològic (1894) i, una dècada abans, el Museu de Zoologia (1882). Aquest inte-

rès no estigué exempt de resistències i polèmiques com la que protagonitzà Odón de Buen y del Cos (1863-1945), nomenat catedràtic de la Universitat de Barcelona el 1900, que va haver de deixar el càrrec al cap de deu anys per culpa de les pressions eclesiàstiques i a causa de l'enfocament darwinista dels seus treballs.<sup>4</sup> El xoc amb la religió constitueix un moment estel·lar en la consideració dels animals: el pas de la consideració de l'animal com una naturalesa diferent a la humana a l'acceptació de l'home com a resultat de l'evolució natural.

Per altra banda, la noció de festa popular també patí en aquest moment històric una transformació profunda. L'aparició de la cultura de l'oci com a manera de planificar la pròpia diversió modificà, si es vol dir així, subterràniament, l'essència de la festa que fins aleshores se sustentava en el fet que essencialment era col·lectiva i comunitària.<sup>5</sup> Una demostració del que volem dir, la trobem en la introducció —en les comparses i carrosses de les festes— d'elements de consum, que tindria com a punt de partida la cèlebre cavalcada històrica i civicoindustrial que es dugué a terme amb motiu de les festes de la Mercè del 1902. La festa popular i la presència d'elements simbòlics de la naturalesa passaren a conviure amb elements de la societat industrial i de consum.

## L'animal simbòlic

En la seva obra *El llibre de les bèsties. Zoologia fantàstica catalana*, Xavier Fàbregas planteja dues aproximacions paral·leles a l'animal com a símbol dins la societat catalana: d'una banda, la relació de l'home enfront de l'animal i, de l'altra, l'evolució del concepte d'animal a Catalunya. Ens resulta particularment interessant la seva reflexió a l'entorn del concepte de totemisme. Per definir aquest concepte recorre a l'etnòleg suec Åke Hulthkranz, segons el qual el totemisme es-

<sup>4</sup> Recentment s'ha publicat una biografia d'Odón de Buen amb motiu del 150 aniversari del seu naixement: Antonio CALVO ROY, *Odón de Buen: toda una vida*, Saragossa, Ediciones 94, 1993.

<sup>5</sup> En aquest sentit, vegeu l'article de Joan Lluís MARFANY, «Notes per a l'estudi de la festa a terres catalanes», a *La Festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg. 19-50, i en concret la pàg. 24.

tableix: «un lligam místic entre, d'una part una espècie animal o vegetal, o una classe de fenòmens naturals, i, de l'altra part, un grup familiar més o menys fictici (un clan o una “gens”, segons que el sistema matrilineal o patrilíneal sigui prevalent)». <sup>6</sup> En principi, la identificació entre el clan i l'animal seria total, com si en formés part com a descendent natural, tal com recollí l'antropòleg James George Frazer en el seu mític *The Golden Bough*. <sup>7</sup>

Dues mirades es contraposen a l'hora de contemplar el totemisme. D'una banda, els defensors d'una idea en aquest sentit que tractava de resguardar tot allò que es perdia en la naturalesa, establint com a corollari d'aquest terme el tabú, la prohibició de menjar o matar uns animals determinats. D'altra banda, aquells que, amb Claude Lévi-Strauss al capdavant, posaren en qüestió la mateixa existència del totemisme com a entitat separada i distinta, denunciant-la com una il·lusió dels sociòlegs de finals del segle XIX. <sup>8</sup>

Les marques d'aquest totemisme, les trobem arreu de la nostra cultura —en les imatges dels clubs esportius, de les marques comercials, partits polítics, i en les tradicions més nostrades de la nostra terra com la carn d'olla—. <sup>9</sup> Lluny d'aquesta disputa científica, el bestiar popular participava de les festes populars malgrat les prohibicions inquisitorials que sovintejaren al llarg del segle XVIII. És en aquest sentit que Fàbregas afirmava: «En tot cas, els Països Catalans ens ofereixen nombroses mostres d'un bestiar corpori que avui continua essent extraordinàriament operatiu, el bestiar que en forma de carcassa participa, cada vegada amb més entusiasme, a l'auge de les festes de carrer». <sup>10</sup>

La tradició dels bestiaris a Catalunya és força significativa. Dels bestiaris catalans actualment conservats —escrits entre els segles XIV

<sup>6</sup> Xavier FÀBREGAS, *El llibre de les bèsties: zoologia fantàstica catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 48.

<sup>7</sup> Sir James George FRAZER, *La rama dorada*, Mèxic D. F., Fondo de Cultura Económica, 1944, pàg. 783.

<sup>8</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Le totemisme aujourd'hui*, París, PUF, 1962.

<sup>9</sup> «El porc, el bou, la gallina i el moltó són la composició obligada —i totèmica— de la suculent carn d'olla nadalenca de pagès». Xavier FÀBREGAS, *El llibre de les bèsties...*, op. cit., pàg. 72.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pàg. 53.



i xvi—, n’hi ha cinc que procedeixen del *Bestiario toscano*, un altre té un origen no precisat, i el setè remet al *Livre dou Tresor*, traduït per Guillem de Copons per encàrrec del rei Joan I. Aquests textos es basen a atorgar una dimensió simbòlica als animals, sempre des de la pertinença a un ordre diví que planificà tot el que hi ha al món. Com a fórmula literària sorgida en el període d’avantguardes, essencialment diferent al bestiari medieval, es tipifiquen personatges humans a través de la descripció d’animals, amb intenció satírica o, simplement, descriptiva. Cal destacar com a model *Le bestiaire* (1911) de Guillaume Apollinaire i, ja a Catalunya, els bestiaris dels poetes Pere Quart (1937) i Josep Carner (1963).

L’aparició de les bèsties que constitueixen el bestiari festiu corpori,<sup>11</sup> el que ens interessa a nosaltres, no es materialitza fins al segle XIV, amb la processó de Corpus, primer dins l’església i, més endavant, als carrers de les diferents poblacions. Agustí Duran i Sanpere descriu de manera acurada aquesta processó que dóna origen a les bèsties de cartró simbòliques que arriben als nostres dies.<sup>12</sup> La processó es dividia en tres parts, i l’aparició dels animals dansants se situava al final de la segona part. Els animals acompanyaven els apòstols, després que pels carrers de Barcelona haguessin desfilat àngels i dimonis, i tot un seguit de carrosses amb escenes bíbliques que servien a la *propaganda fide* de l’Església i, en definitiva, contribuïen al sentit ideològic que es troba en l’origen de la festivitat del Corpus.

Sabem que al llarg de la història els homes s’han vestit d’animals per participar en rituals i celebracions. Els animals han conviscut amb l’home i llegendes de tota mena ens en donen testimoni, siguin per mostrar la lluita entre el bé i el mal, com la llegenda de sant Jordi i el drac, o les moltes llegendes que en personifiquen la ferocitat i la irracionalitat, per exemple les que recull Joan Amades entre les ronda-

<sup>11</sup> Actualment, el bestiari festiu és el conjunt de figures o elements corporis que representen uns animals reals o imaginaris, reproduïts de forma fidel o fantàstica, i que tenen una funció representativa, lúdica o protocol·lària dins del context de la festa. N’hi de tres tipus: 1- Bestiari fantàstic. Drac, Víbria, Fènix. 2- Bestiari quotidià lúdic. Bou, Mulassa. 3- Bestiari solemne. Àliga, Lleó (sant Joan i sant Marc).

<sup>12</sup> Agustí DURAN i SANPERE, «La festa de Corpus», a *Barcelona i la seva història. La societat i l’organització del treball*, Barcelona, Curial, 1973, pàg. 540-550.

lles populars catalanes: *La princesa granota*, *Els tres óssos* i, en especial, *El lleó*, *la lleona*, *el bou*, *la gallina* i *la guilla*, on sota la lògica del fort que es menja el dèbil trobem una lliçó pregonament humana, com per cert passa amb la resta, ja que les rondalles expressen una relació entre la naturalesa i la humanitat ben propera a la del bestiar.<sup>13</sup>

Els animals corporis que arriben a la Barcelona del 1900 es troben encara sota una dimensió religiosa, però tanmateix estan en plena transformació vers la dimensió festiva que actualment els adjudiquem, lluny de tot simbolisme religiós, en especial gràcies a la seva participació en festes civils com la Mercè, que donen un nou sentit a la seva aparició. És lògic contemplar com les bèsties corpòries de Corpus ens arriben havent patit una mutació en la seva forma simbòlica derivada de la també seva nova filiació en l'estructura festival. Quan apareixen, en el context medieval, s'identifiquen amb la naturalesa que cal domesticar, que cal posar sota l'ordre de l'Església i dels homes. El progressiu desenvolupament de la ciència i la cultura fa que, des de la perspectiva inquisitorial de lluita per mantenir els valors de la religió cristiana, les bèsties siguin prohibides i que la seva singularitat dins les processons reneixi en altres contextos festius.

## El bestiar festiu de Barcelona

Caldrà, doncs, acostar-se a les principals figures del bestiar que ens han arribat i que apareixen en els espectacles populars barcelonins, totes elles nascudes de la processó de Corpus, que són les següents: l'àguila, el lleó, el drac, la mulassa, el bou, la tarasca, els cavallets cotoners, la víbria i el drac. Cal sumar-hi les tres parelles de gegants i els nans que els acompanyen com a comparsa festiva. Una descripció general a càrrec de Francesc Curet ens ajudarà a introduir-nos-hi:<sup>14</sup>

Els animals llegendaris i simbòlics que formaven part de les representacions desaparegudes es veien obligats en sobreviure, a crear-se una

<sup>13</sup> Joan AMADES, *Les millors rondalles populars catalanes*, Barcelona, Selecta, 1974.

<sup>14</sup> Francesc CURET i Lola ANGLADA, *Visions barcelonines. Costums, festes i solemnitats*, IX, Barcelona, Dalmau i Jover, 1957, pàg. 234.

personalitat de què mancaven quan feien companyia als celestials personatges que els lluien com si fossin gossos de casta que els duguessin de passeig. [...] El lleó, el drac i la brúvia gaudien, és cert, d'una fama ben consolidada i no els calgué més que afegir una forta dosi d'espectacularitat i malícia en llur exhibició; però els altres animals, com el bou i la mula, que havien guardat sempre una actitud passiva en la representació de l'entremès de la Nativitat, i el primer acompanyant també l'evangelista Sant Lluc, es veieren obligats a fer entremaliadures, com el bou, o a mostrar certa perversitat demoníaca, com la mula, que fou l'animal que va experimentar una transformació més complexa en la seva naturalesa, perquè tan pacífic com era al principi es va convertir, en la seva metamorfosi, en un monstre, més a fora de Barcelona que no pas a ciutat. No parlem ara de l'àliga, perquè la reina de les aus, des de temps remots, era una personalitat ben definida i inalterable com veurem en ocupar-nos d'aquest animal egregi.

Francesc Curet recull la història de la celebració del Corpus Christi a Barcelona, i ofereix dades fonamentals per a la nostra recerca.<sup>15</sup> Diables i tota mena d'allegories poblaven els carrers de la Barcelona medieval i renaixentista. Més endavant es van diferenciar les bèsties que poblaven els carrers amb els seus alegres entremesos, fins que les prohibicions van estar a punt de fer-los desaparèixer.

Durant els segles XVIII i XIX, la festivitat de Corpus esdevingué una gran posada en escena popular on tothom es feia veure, tant els poderosos com el poble, estrenant robes i posant-se els millors ornaments. Fins a vint-i-dues processons hi havia al llarg de la setmana en què es feien celebracions. A partir del 1860 el nombre es reduí a la meitat. Aquell any, una cèdula promulgada pel rei Carles III prohibia l'aparició de qualsevol element d'imatgeria popular. El bestiari mai tornà a tenir una presència important en les processons religioses.

Ja abans, el 1790, els entremesos van ser prohibits pel governador Jerónimo Girón i, a partir d'aquest moment, l'exhibició del bestiari popular es va veure restringida durant dècades. El 1833, quan Barcelona reté homenatge a la regent Maria Cristina, i a la seva filla, la futura Isabel II, un dels autors teatrals més fervorosament comba-

<sup>15</sup> *Ibídem*, pàg. 203-286. En especial els capítols «Bestiam de Corpus», pàg. 231-243, i «Processons en els segles XVIII i XIX», pàg. 277-286.

tent contra l'absolutisme que representava el carlisme, Josep Robrenyo, escriví la comèdia *La Unión o la tía Secallona en las fiestas de Barcelona*, on la vella rondinaire era obligada a ballar en la festa que celebrava la regència de caràcter liberal, en el moment que s'iniciava la Guerra Civil que consagrà les dues Espanyes. Un dels personatges, Sagimon, discutia amb la vella, que recordava les festes de coronació dels Borbó, i li etzibava el següent: «Vusté si que es la que sap; [...] has recorda de cuan varen á Barcelona estrenar al lleó, l'aliga, al bou, la mulasa...», i ella li replicava: «¡Tontu!» i en Sagimon concloïa: «Al drac i la bribia», al que responia la vella: «Quina gracia! Segueix home que t'escau», i aquest li deïa: «Sis recorda de cuan Judas era fadrí».<sup>16</sup> L'escena ens remet a la consideració del bestiar popular com una cosa antiga i, en part, sobrepassada com la mateixa Secallona. Aquesta impressió queda reforçada amb els comentaris que al cap d'uns anys ens trasllada el baró de Maldà. Després de la Primera Guerra Carlina, el 1839, es van reintroduir les bèsties en la processó, però el seu estat lamentable de conservació li féu exclamar:<sup>17</sup> «Y hay quien dice que sería mejor suprimir los *caballitos* y el *león* que van a las procesiones como cosa ridícula y de gusto depravado [...] es cosa que fastidia ver un león con tres posaderas y unas piernas humanas vestidas con pantalón de punto y *caballos* que no tienen piernas, pero sí pies y estos de hombre». Així, per exemple, els cavallets cotoners van ser substituïts per bastoners de manera pràcticament definitiva.

Observem que el bestiar festiu de la ciutat de Barcelona pràcticament desapareix de la processó de Corpus i de la resta de celebracions ciutadanes, com ens testimonia *El libro verde de Barcelona 1848*, on llegim:

Hablamos de la fiesta de Corpus, principiando por la víspera, porque en ella se inauguran las costumbres particulares de la época, con la salida de los gigantones y la tarasca, y el león, y el águila; en una palabra, de todos los monigotes de la municipalidad. Verdad es que algunos años á

<sup>16</sup> Josep ROBRENYO, *La unión o la tía Secallona en las fiestas de Barcelona*, a Celia ROMEA CASTRO, *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1994, pàg. 373.

<sup>17</sup> Citat per Curet: *Visions barcelonines...*, *op. cit.* pàg. 242-243.

esta parte van desapareciendo muchos de ellos, de modo que ya en el día solo debemos dejar en la costumbre los gigantones.

## Un pas endavant, la cavalcada civicoindustrial

Com hem comentat anteriorment, per estudiar el bestiari popular barceloní es fa necessari comprendre com la festa major de Barcelona, la Mercè, concentrà la renovació d'aquestes manifestacions populars. Amb el pas dels anys i, sobretot, a partir de les dècades centrals del segle XIX, Barcelona esdevingué una ciutat federal, defensora dels valors liberals enfront dels absolutistes. Les diferents bullangues foren el resultat d'aquesta tensió, i repetidament afavoriren esclats socials durament reprimits per l'exèrcit. La Festa Major de la Mercè s'instaurà el 1871 com a resultat de la revolta del 1868, com a símbol del federalisme, i obrí una nova manera d'entendre la festa i les comparses que en formaven part. El Carnestoltes també fou un moment especialment important per a la presència de les comparses, però la figuració animal no està prou documentada, i el bestiari festiu no participà d'una manera significativa en aquestes celebracions. Cal, però, consignar les celebracions impulsades per Sebastià Junyent i la Societat del Born, especialment brillants els anys 1859 i 1860.<sup>18</sup>

La història de la festa popular a Barcelona estava canviant, i aquests canvis eren força profunds. En la darrera dècada del segle XIX es féu una gran commemoració amb motiu del IV Centenari de Colom, amb una gran participació, però més significatiu fou que començaren les commemoracions de l'Onze de Setembre, que a partir del 1901 es va celebrar en la il·legalitat. Així va néixer la Diada, que el 1906 inaugurà el model basat en l'ofrena de flors al peu del monument de Rafael de Casanova.<sup>19</sup> La festa religiosa, tot i mantenir la seva preeminència, no era l'única celebració de caràcter popular; la festa major i la festa nacional guanyaven terreny, com també les pràctiques i la

<sup>18</sup> Jaume FABRE, *El Carnaval de Barcelona*, Barcelona, Serveis de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 1980.

<sup>19</sup> Stéphane MICHONNEAU, *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Vic, Eumo i Universitat de Vic, pàg. 166-173.

concepció mateixa de l'ocupació del carrer, veritable epicentre de les commemoracions populars.

L'investigador Jordi Pablo i Grau ha dedicat molts esforços a escaçar com la festa major de Barcelona va suposar un canvi extraordinari pel que fa a l'essència festiva i popular de la capital catalana.<sup>20</sup> Una de les tasques que més l'ocupen és la de reconstruir la gran cavalcada civicoindustrial que va tenir lloc el 1902, sota la direcció de Josep Puig i Cadafalch, en aquell moment regidor de l'Ajuntament de Barcelona. La cavalcada es dividí en dues parts: la primera, de caràcter històric, tenia carrosses en què es mostrava l'evolució de les cultures mediterrànies des del món primitiu passant pels cartaginesos, romans i grecs, tot culminant amb dues carrosses dedicades a sant Jordi i el drac, aquest darrer, en una carrossa sufragada per *La Veu de Catalunya*, un drac ben gros, vençut per sant Jordi, dissenyat per l'arquitecte Cunill i que anava mogut per un vehicle interior:<sup>21</sup> «És un grandió y fantastich monstre de 35 metres de llargària y 2 metres d'alsada. Va arrossegat per terra, arrastrat y encadenat per un guerrer armat de punta en blanch, ab el casco del Rey en Jaume I, y arborant una bandera. Porta al devant una portalina gòtica ab la Princesa deslliurada». El director d'aquesta primera part fou Miquel Utrillo, que en aquells anys havia fundat Els Quatre Gats i esdevingué un dels màxims representants del modernisme i col·laborador del Teatre Íntim d'Adrià Gual. La segona part de la desfilada fou pròpiament la cavalcada artisticoindustrial, en què una part important de les carrosses representaven directament marques comercials com ara l'Anís del Mono, la Unió Mercantil o el Champán Mercier, juntament amb entitats públiques o gremis, com ara el gremi de confiters, Foment del Treball o el mateix Ajuntament de Barcelona. Però el més important per a nosaltres és que entre els molts actes, que es creu congregaren unes 150.000 persones a la ciutat, es va fer la convocatòria d'un concurs de gegants i de les bèsties de cartró que formaven

<sup>20</sup> Jordi PABLO, *La Mercè Il·lustrada. Guia de la festa major de Barcelona*, Tarragona, El Mèdol, 2000.

<sup>21</sup> *La Veu de Catalunya* publicà un reportatge a doble pàgina dedicat a «La Cavalcada Històric, Artística y Industrial», sense signar, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, any XII, núm. 1331, dissabte, 4 d'octubre de 1902, pàg. 4-5.

part de les tradicions populars i festives del país, de manera que es convertí la Mercè en una mena de festa major de tot Catalunya.<sup>22</sup> La presència del bestiari barceloní es reduí a la parella de gegants que es restauraren per a l'ocasió, sota la direcció de Josep Puig i Cadafalch; cal també consignar que el regidor de l'Ajuntament responsable de l'organització de la desfilada i el concurs de gegants fou Francesc Cambó, escollit el 1901 juntament amb Puig. Malgrat tot, el que ens queda d'aquesta cavalcada són un seguit de fotografies i testimonis que Jordi Pablo està reconstruint per oferir-ne la veritable dimensió.<sup>23</sup>

## Conclusions

La presència de la naturalesa en les festes populars barcelonines s'expressa a través de l'anomenat bestiari festiu que podem documentar des del segle XIV. Aquest conjunt d'animals de cartró sorgiren en un context religiós, la festivitat del Corpus Christi, van evolucionar de manera diferent i arribaren als nostres dies del tot descontextualitzats en relació amb el seu origen.

A la Barcelona del 1900 s'esdevé un moment particularment decisiu en l'evolució d'aquestes figures. En el context de l'aparició de

<sup>22</sup> Podem llegir el següent en una pàgina dedicada monogràficament al concurs de gegants publicat a *La Veu de Catalunya*: «Era natural que la grandiosa urbe barcelonesa, composta de gent de tots els pobles catalans, al voler solemnizar aquestes festes populars de la Mercè, les comensés ab una grandiosa passada dels gegants de tot Catalunya que al desfilars per aquests carrers recordessin als catalans aquí aplegats els jorns de festa del seu poble, lo que ab tanta joia contemplavan en els jorns ditxosos de sa infantesa [...]. El veure reunits 50 gegants, 8 o 10 monstres, 40 o 50 nanos, comparses, ab sos trajos y músicas especials en un espectacle pintoresch y de proporcions adequades al lloch aont se desenrotlla», Pere PAGÈS I RUEDA, «Els gegants», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, any XII núm. 1331, 28 de setembre de 1902.

<sup>23</sup> L'Arxiu Festiu de Catalunya, que entre altres activitats dóna suport a la divulgació de l'obra de l'historiador Xavier Fàbregas, és una entitat dirigida per Jordi Pablo el 2003 que amb cent seixanta caixes de documents i unes quaranta mil imatges té com a objectiu l'estudi del Patrimoni de la Cultura Popular. Una de les tasques principals que s'imposa és reconstruir la famosa cavalcada civicoindustrial de les Festes de la Mercè del 1903.

l'interès per la cultura popular, estudiosos com Rossend Serra i Pagès o Sebastià Farnés Badó<sup>24</sup> contemplaren l'estudi de la presència de la naturalesa en les tradicions populars, principalment a través de la literatura popular, en especial les rondalles i els romanços, però sense introduir l'estudi del bestiar festiu que en aquells anys pràcticament havia desaparegut a la ciutat de Barcelona, cosa que es demostra amb el fet que la figura més antiga de l'actual bestiar festiu barceloní és el drac de Ciutat Vella construït, concretament, el 1927. No és fins al període de la Segona República, quan Joan Amades publicà el seu estudi sobre els gegants i els nans, quan es va fer una aproximació reeixida al bestiar popular.<sup>25</sup>

Com hem argumentat, és precisament mitjançant el canvi en la concepció de la festa popular que el bestiar simbòlic s'adapta a una realitat i una lectura noves. Aquest pas és fruit de les moltes convulsions polítiques, socials i econòmiques que s'han esdevingut des de la proclamació de la Primera República, i la instauració del dia de la Mare de Déu de la Mercè, patrona de Barcelona i Festa Major de la ciutat, el 1871. La consolidació de la festa major amb un significat totalment nou i renovador impulsà una nova oportunitat, podríem qualificar-la així, al bestiar festiu, a les bèsties de cartró. El concurs del 1902 significà una revifalla, una nova consideració de les figuracions de cartró, com els gegants, els nans i les bèsties, que a les principals localitats del país sortien per festes i que al cap i casal havien pràcticament desaparegut.

Recordem, per acabar, una reflexió final de Xavier Fàbregas, molt pertinent en la nostra reflexió sobre la presència dels animals en la cultura, atès que el bou és una de les bèsties de cartró del nostre imaginari popular i festiu:<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Vegeu els set fascicles de l'«Arxiu de Tradicions Populars», que sota la direcció de Valeri Serra i Boldú es publicà entre 1927 i 1935, en els quals recolliren notícies sobre aquests pioners dels estudis folklòrics a casa nostra. Curiosament, la portada del primer fascicle conté una il·lustració extreta de la col·lecció de mossèn Lambert Botey, d'un animal fantàstic, però que remet al romanço *La Fiera Malvada*.

<sup>25</sup> Joan AMADES, *Gegants, nans i altres entremesos*, Barcelona, La Neotípia, 1932, obra en què dedica un capítol a «Els entremesos animals».

<sup>26</sup> Xavier FÀBREGAS, *El llibre de les bèsties...*, op. cit., pàg. 267.



Els tres aspectes que hem considerat de la nostra relació amb l'animal —el mite, la fauna i la zoologia en sentit estricte— són un recurs expositiu, una manera d'ordenar el material conceptual de forma entenedora, però cap dels tres no s'entendria sense la interferència dels altres dos. Quan ens disposem a tallar amb la forquilla i el ganivet un bon bistec de bou ens enfrontem, per poc conscients que en siguem, amb el misteri del bou Apis, la fauna de La Fontaine que ens parla del bou i les granelles, i l'alimentació que el bou concret que partim a bocins ha tingut al seu abast. Si algun d'aquests ingredients ens falta, la nostra relació intel·lectual i mastegadora amb el bou restarà incompleta. Així són les coses, tan senzilles, i alhora tan complicades.



## **EL MAETERLINCK DE LES FLORS I LES ABELLES**

*Jordi Coca*

En primer lloc voldria agrair als organitzadors d'aquestes jornades que m'hagin invitat a participar-hi, i molt especialment als doctors i amics Teresa-M. Sala i Enric Ciurans. Per a mi és un goig formar part dels seus treballs sempre amb el benentès que no sóc expert en res ni en Maeterlinck, i que, de fet, tampoc no sóc un investigador. Cada dia més em sento un simple novel·lista, és a dir, algú que, ple de curiositat, s'inventa allò que no sap. Tanmateix, és veritat que el teatre i la personalitat de l'autor belga m'atreuen des de fa temps. Devia ser a finals dels anys setanta o just en començar els anys vuitanta quan el vaig descobrir. Fins aleshores només era un nom que no havia llegit. En tot cas, vaig quedar fascinat per les seves primeres peces dramàtiques, que encara ara em semblen el més interessant que va escriure. Vaig traduir alguns d'aquests títols (*La intrusa*, *Interior*, *Els cecs*, *La mort de Tintagiles*) i es van publicar; dues d'aquestes obres es van estrenar el 1984, conjuntament amb un seguit d'actes de promoció que va difondre la premsa del moment, quan la premsa diària s'ocupava de la cultura i oferia espai a un autor que no estava de moda.

En el pròleg del volum que aplegava aquestes peces teatrals que havia traduït, feia algunes consideracions que ja han estat tractades en aquest llibre: per exemple, que no es pot parlar d'un únic teatre simbolista, que les tendències d'arrel wagneriana tenen poc a veure amb les primeres peces de falsa aparença realista de Maeterlinck a què m'he referit, que la influència simbolista que es detecta en el teatre escandinau de finals del segle XIX també queda lluny dels muntatges que devia fer el jove poeta Paul Fort a París, que la tan suposada

i com a mínim paradoxal oposició naturalisme-simbolisme és més que relativa, tot i que en aquest sentit hi ha una anècdota divertida: Maeterlinck, que era de bona família i a més va guanyar molts diners, va comprar el castell de Médan, població on Zola tenia una casa, famosa per les reunions que hi feien els naturalistes. I es veu que Maeterlinck, comparant la casa modesta de Zola amb el seu castell, va dir: almenys aquí i aquest cop, guanyem els simbolistes...

Bromes a banda, pel que fa al simbolisme em sembla que estariem d'acord en el fet que, més enllà dels tòpics, és enormement difícil definir els límits d'aquest moviment, que més que una escola va ser un estat d'ànim, un tsunami que es va fer evident a finals del segle XIX. Un segle que, tal com diu Jonathan Sperber,<sup>1</sup> «de tant en tant [...] irromp sobtadament en el present amb una claredat i una familiaritat esgarrifoses». I potser per això mateix ara ens hem de fer algunes preguntes: els preraphaelites, són un dels orígens del simbolisme? ¿Ens podem remuntar fins al romàntic Victor Hugo de les *Odes* que el 1822 deia: «Sota el món real hi ha un altre món ideal que es mostra resplendent als ulls d'aquells que estan acostumats a veure en les coses més que les coses»? ¿Podem considerar el simbolisme un moviment precursor de les avantguardes històriques pel fet, per exemple, que Alfred Jarry només publicqués en les mateixes revistes? ¿Com es pot dir que els simbolistes no s'ocupen dels problemes socials, per poc que s'hagi llegit Verhaeren i el mateix Maeterlinck? Oi que no és cert que aquest aparegui del no-res a Bèlgica? Només cal revisar els treballs de Paul Gorceix<sup>2</sup> sobre la fi de segle a Bèlgica. Gorceix ens fa evident l'esclat literari de les tres darreres dècades del segle XIX en aquell país, un esclat que exemplifica el camí que va de Baudelaire al simbolisme i que, de passada, a part dels noms més coneguts com Émile Verhaeren, a qui acabem d'esmentar, Charles van Lerberghe o George Rodenbach, ens retorna autors avui gairebé oblidats com per exemple Max Elskamp, Albert Mockel i d'altres que, per no haver estat assimilats a França, pràcticament no existeixen. En sentit invers

<sup>1</sup> Jonathan SPERBER, *Karl Marx*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013.

<sup>2</sup> Paul GORCEIX, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Estudi previ a *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, i *Maurice Maeterlinck: L'arpen-teur de l'invisible*, París, LeCri, 2005.

hi ha el precursor no reconegut a Bèlgica, Charles de Coster, però ja se sap què suposa la maledicció de tots els Joan Baptistes: no es pot arribar abans d'hora...

També això de banda, quan avui es parla de Maeterlinck se sol prescindir com a mínim d'un aspecte de la seva personalitat que va ser essencial des de tots els punts de vista, i potser tan important com el teatre. Em refereixo als seus llibres d'assaig, que comencen el 1898 amb *La sagesse et la destinée*, on parla de la injustícia i de la misèria com a malalties socials, de la interacció entre saviesa i destí, de la força interior, de la capacitat de no deixar-se atrapar pels esdeveniments, del fet que només l'heroi-savi pot percebre moments heroics i de saviesa, de com la vida interior conforma l'ànima, un aspecte aquest que en certa mesura l'acosta a Nietzsche (ja em perdonareu la *boutade*). En tot cas, aquest volum s'edità simultàniament a París, a Londres i a Nova York, i se'n van vendre més de cent mil exemplars, una xifra que aleshores era absolutament extraordinària. «Només tenim una petita influència en un cert nombre d'esdeveniments exteriors», escriu Maeterlinck, «però tenim una gran capacitat de controlar què suposen aquests esdeveniments en nosaltres». Hi ha qui diu que aquest llibre arrela en les cartes de Georgette Leblanc —la seva parella estable des del 1895 i fins al 1918, amb moltes infidelitats mútues— i concretament en la relació que la promíscua i bisexual Georgette va tenir amb Maurice Barrès, l'escriptor i polític nacionalista del «culte al jo». Maeterlinck va dedicar aquest llibre a la Leblanc en termes molt clars: «Us dedico aquest llibre, que és la vostra obra...», però amb el trencament de la parella la dedicatòria desapareix a partir del 1918.

Després d'aquest assaig, alternant la producció teatral que triomfa arreu amb la poesia, ens hem d'esperar tres anys fins que el 1901 Maeterlinck publica *La vida de les abelles*. Amb aquest llibre, i després amb *La intel·ligència de les flors*, del 1907, i amb els volums dedicats als tèrmits, *La vida de les termites*, el 1926, i a les seves ancestrals enemigues, *La vida de les formigues*, escrit el 1930, es clou el Maeterlinck assagista que ara ens convé de tractar. Però abans d'entrar-hi cal deixar clar que el Maeterlinck assagista —molt inferior al que serà Bergson, l'obra del qual és més sistemàtica, més profunda i més rigorosa— es concreta en un seguit de volums que tracten tant de *La*

*mort* (editada el 1911 en anglès) com del que ell anomena *L'hoste inconegut*, un volum escrit abans de la Primera Gran Guerra que aplega cinc assajos diferents i del qual, malgrat el conflicte bèl·lic global, se'n van editar 20.000 exemplars en una primera edició francesa del 1917, que havia aparegut a Anglaterra el 1914 i que es publicà a Alemanya el 1919... En aquest volum es tractava novament de la coneixença del futur, de la força espiritual i, especialment, del cas de Wilhelm von Osten, un alemany obsedit per la intel·ligència dels animals i que el 1912 va ser estudiat en un llibre per Karl Krall, que havia heretat els animals ensinistrats d'Osten, entre els quals destacaven cavalls amb sorprenents capacitats computacionals... En fi, ara es tracta únicament d'assenyalar en quin cercle d'interessos es mou el Maeterlinck assagista, que va influir a tot Europa, i en concret a Àustria i a Alemanya, molt especialment a Polònia a través del moviment Jove Polònia,<sup>3</sup> i també als Estats Units, on el 1920 va ser rebut com un mite vivent.

Ja amb el Premi Nobel al calaix —Maeterlinck estava molt atent als diners, i entre altres coses era expert en la compra i venda de cases i palaus—, excomunicat el 1914 per l'Església catòlica, amb un èxit grandiosos als teatres, amb un nombre més que considerable d'adaptacions musicals de les seves obres, venent milers i milers d'exemplars dels seus assaigs sobre els temes que hem esmentat, parlant de l'espai (1928), del gran silenci (1934), de l'altre món (1942) o de Joana d'Arc (1948), i d'un llarg etcètera de qüestions diguem-ne curioses, o diferents, la veritat és que amb aquestes obres Maeterlinck desperta una admiració que avui costa d'imaginar: viatja arreu del món, fa conferències, escriu guions per a Hollywood, és honorat, viu amb les seves dues senyores, una de les quals, Renée Dahon, té trenta-un anys menys que ell, es construeix palaus fantàsiosos com ara la bogeria d'Orlamonde, que va adquirir el 1935...<sup>4</sup> Moltes d'aquestes curiositats

<sup>3</sup> Darius DZIURZYNSKI, *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne*. El text íntegre de l'assaig pot consultar-se a [www.slavica.revues.org](http://www.slavica.revues.org) [consulta: 10/5/2014].

<sup>4</sup> Orlamonde és el nom que Maeterlinck va donar el 1935 a un antic hotel de luxe de Niça, una propietat de quatre hectàrees i una façana de sis-cents metres, comprada a instàncies de Renée Dahon.

han esdevingut dades anecdòtiques el conjunt de les quals ha acabat dibuixant un perfil de l'autor belga que no es correspon del tot amb la realitat.

Després de l'estrena de *La princesse Maleine* (1889), i després de l'article de Mirbeau a *Le Figaro* que el consagrava com un dels grans —per cert, Mirbeau no va ser el primer a parlar-ne: el primer va ser Adolphe Retté, un any abans—, Maeterlinck concreta en poc temps un teatre que, com deien Paul Valéry i André Gide, estava tocat de *nordicitat*, i per això mateix a París resultava exòtic. No cal que ara ens hi entrem: és un teatre de l'ànima, un teatre de la pura interioritat, un teatre del jo transcendent... Se n'han fet moltes descripcions i ha estat adjectivat de mil maneres, però especialment amb *Els cecs* sembla un precursor del que serà el teatre de Beckett. És un teatre en què, a diferència del naturalisme, no hi ha cap descripció del medi, un teatre amb personatges sense entitat psicològica ni passat, un teatre de la no-acció, estàtic, de situació, del quietisme, que en paraules de Maeterlinck mateix es proposa «mostrar què hi ha de sorprenent en el sol fet de viure». És el tràgic quotidià allò que busca, l'acció subterrània, la presència del destí. En una determinada mesura nega el teatre mateix entès a la manera convencional i, per tant, tendeix cap a la modernitat de la segona meitat del segle xx, tal com comenta Peter Szondi.<sup>5</sup> Fins i tot l'actor li fa nosa, i hi predomina el personatge sublim, el tercer personatge, el desconegut sense cara, omnipresent en aquesta poètica del silenci.

Aquest món d'intuïcions, de sentits i de sentiments, aclaparat o com a mínim regit per la força del que no sabem, on tothom és altament vulnerable, ens remet als tòpics del simbolisme que, sense deixar de ser veritat, han convertit aquest moviment en una caricatura d'ell mateix. Segons això, el simbolisme seria un moviment evasiu, que defuig la realitat i que proposa de viure en un món de somieigs, un món platònic ja que hi compten més les idees que no pas la realitat material. Deixeu-m'ho dir així: contra els naturalistes, que són científics, seriosos, causals, lògics, i que busquen d'explicar-nos «la

<sup>5</sup> Peter SZONDI, *Teoria del drama modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1986.

veritat», els simbolistes semblen refugiar-se en la por a la mort i es distreuen amb llegendàries princeses de llargues cabelleres.

Però, naturalment, el simbolisme no és això; només cal dedicar un moment d'atenció a artistes com per exemple el belga Fernand Khnopff, el suís i precursor Arnold Böcklin, o l'alemany Franz Stuck, per adonar-nos que hi ha una altra lectura possible del simbolisme, una lectura que no és gens evasiva. Més aviat és al contrari, ja que les seves figuracions es basen en el *Heimlich* de què parla Freud,<sup>6</sup> un terme ambivalent que d'una banda té el sentit positiu d'allò familiar i íntim, del quotidià, del que és segur; però de l'altra, *Heimlich*, precisament per familiar, també es refereix al que és ocult, secret i estrany, íntim en el sentit d'amagat. Si reprimim el *Heimlich*, aquest acaba aflorant transformat en *Unheimlich*, és a dir, en allò familiar i tanmateix sospitós, aterridor, que no hauria d'emergir. Ens és proper però desconegut, i sentim que va lligat a aspectes de nosaltres mateixos que són atàvics, ancestrals, salvatges, sinistres, abominables i animals. Segons això, sota l'aparença inofensiva del quotidià, el simbolisme menys evasiu ens mostraria amb cruesa l'horror inquietant d'allò que la moral de les classes benestants voldrien amagar. I, per completar la idea d'ambivalència altament significativa de determinats mots, podem posar l'exemple del terme *deinon* de què parla Steiner amb relació al primer estàsım de *Antígona* de Sòfocles,<sup>7</sup> cosa que fem per la influència evident que la tragèdia clàssica té en el teatre de Maeterlinck. *Deinon* se sol traduir només per meravellós quan en realitat en grec *deinon* es refereix alhora a allò que és esgarrifós i aterridor fins a la meravella, especialment amb relació a la natura i els déus: no hi ha moltes coses «meravelloses» en la creació, de les quals els humans en serien la més gran, sinó moltes coses «esgarrifoses, aterridores fins a la meravella», la màxima expressió de les quals són els humans. El sentit d'aquest estàsım, doncs, canvia cent vuitanta graus.

<sup>6</sup> Sigmund FREUD, *Das Unheimliche*, 1919. Manuscrit inèdit. Text bilingüe. Edició i comentaris de Lyonel F. Klimkiewicz, Buenos Aires, Manuel Izquierdo, 2014. El 1906 Ernst Jentsch havia escrit un assaig sobre la psicologia del sinistre, que va servir d'inspiració a Freud.

<sup>7</sup> George STEINER, *Antígones*, Nova York, Yale University Press, 1996.



Recordem que Zola tenia interès a convèncer-nos que, el naturalisme, calia entendre'l com una evolució de la Il·lustració i que per a ell era evident la continuïtat entre el segle XVIII i el final del segle XIX. En aquest corrent, la raó ho explica tot, sempre té respostes i, si no les té, és que les està buscant amb la certesa que les acabarà trobant. El positivisme, el sistema filosòfic basat en l'experiència i en el coneixement empíric dels fenòmens naturals, conté, doncs, un optimisme cec —per utilitzar un terme propi de Maeterlinck, però en sentit oposat— que fa viure els humans en la falsa certesa que tot se sap o que tot es podrà saber, la qual cosa ens aboca a veure'ns a nosaltres mateixos sempre a recer de les incerteses. Per als positivistes hi ha un determinisme i una causalitat explicables i lògiques, i la feina dels humans és descobrir aquests mecanismes. Potser sí, però el problema rau no en l'actitud de recerca sinó en les certeses que adquirim i en el convenciment que hi ha una explicació final.

Zola sembla oblidar Baudelaire... En l'obra de Baudelaire, el romanticisme entra en crisi i s'obren les portes a la modernitat, a allò que després anomenarem avantguardes; neix un home nou i es plantegen els dubtes i les contradiccions que esclataran durant el segle XX, una bona part dels quals cal admetre que ja eren presents en la gran galàxia del romanticisme mateix. Els simbolistes, i per tant el belga Maeterlinck, són fills d'aquest esperit, i no sembla que dirigir la mirada cap a allò que no veiem sigui evadir-se de la realitat. Potser és mirar-la més profundament i sense la ceguesa de creure que sabem.

Des del simbolisme convencional resulta certament estrany que Maeterlinck es dediqués a escriure uns assaigs de divulgació que semblen més propis d'un naturalista, que gairebé esdevingués fisiòleg, entomòleg i que fos un apassionat de l'apicultura. Però en realitat, així que ara rellegim aquestes obres, sovint d'aspecte pascalià, si es vol ingènues i de vegades perillosament «poètiques», ens adonem que Maeterlinck veu aquest món dels insectes de manera no gaire diferent de com veu la vida dels humans. El rusc o el niu dels tèrmits i de les formigues són mons en petit, una mena de societats estamentals en què els individus no tenen drets. Per tant, quan observa l'organització socials dels insectes i les seves característiques físiques,

o quan descriu les estratègies sexuals de les plantes —i quan ens parla de la malaltia i de la mort, dels fantasmes o dels àngels— s'esforça a tractar el conjunt de la creació com una unitat, com un tot que es regeix per unes lleis que fins ara ens són ocultes —com per exemple la quarta dimensió—, per un esperit o per uns esperits que no hem de confondre amb cap entitat religiosa i que no necessàriament són agradables. Maeterlinck anomena de moltes maneres aquest «esperit»; en diu l'esperit del rusc en referir-se a les abelles, o del niu amb relació als tèrmits o a les formigues, o bé parla de poder ocult... De fet, amb relació als tèrmits, proposa concretament que vegem el niu com un sol ésser, com una unitat indissoluble cada insecte del qual seria una mena de cèl·lula. Un ésser, una unitat, on domina una mena de vida dura i sense sentit aparent, dominada per l'horror i pel sacrifici de l'individu en benefici de l'espècie.

Aquest plantejament li va suposar una acusació de plagi en què ara no podem entrar, però que des de la perspectiva actual sembla desproporcionada, ja que Maeterlinck era curós amb la documentació de les seves fonts i sempre es va presentar com un divulgador de temes en què admetia no ser gaire més que un bon amateur, per bé que la dedicació a les abelles el va convertir en força més que això. En tot cas, en la introducció de la vida dels tèrmits ens explica amb claredat el seu mètode de treball, ja hem dit que bàsicament divulgatiu. Ens concreta que mai no afegeix res «meravellós» a la veritat, que la veritat ja és meravellosa-escruixidora per ella mateixa, que ha tingut en compte treballs d'entomòlegs professionals dedicats a l'observació científica, que només reporta informacions d'exploradors il·lustres com Livingstone precisament per defugir les fantasies... Sabem que per escriure el llibre sobre les abelles va llegir setanta-set volums diferents sobre aquest tema, i per fer el llibre sobre les formigues va aplegar cent vint-i-vuit volums en la seva biblioteca. A més, duia uns carnets de notes en què acumulava dades i idees... Les conclusions són les que són, però és interessant assenyalar que el 1930, precisament quan la seva obra va perdre sobtadament l'interès del públic, Maeterlinck ja ens assenyalava que «el futur no serà dels literats, ni dels naturalistes, sinó dels químics».

Això ens duu a preguntar-nos què és avui Maeterlinck per a nosaltres. D'una banda, els seus textos teatrals han deixat de tenir l'èxit

que tenien —si més no tal com es representen— i han deixat de tenir vigència; de l'altra, també hem dit que després de Bergson els seus assaigs sobre temes diversos com el temps, la durada, la cultura dels somnis o bé la matèria i la memòria semblen més lírics que no pas científics, de manera que llegir aquest Maeterlinck pensador pot semblar un exercici una mica pueril, tot i que si jo fos editor intentaria relançar-lo una altra vegada ja que no deixa de sorprendre quan ens parla, per exemple, de l'aparent mala utilització de la matèria en l'Univers: mons deshabitats, energia malaguanyada, estrelles de tota mena l'existència de les quals no sembla tenir sentit...

Tanmateix, les obres dedicades als insectes i a les flors, bàsicament darwinianes i que tenien en compte les recerques dels millors científics de l'època —algunes consideracions de Maeterlinck sobre les abelles han estat científicament vigents fins als anys setanta del segle xx—, encara ens són útils en molts sentits. Són vàlides en elles mateixes en la mesura que mostren amb rigor i amb una prosa suggeridora com tots els éssers vius despleguen unes estratègies d'intel·ligència o uns instints de sobrevivència que van de l'adaptació física a l'organització social. No em sembla que ara calgui entrar en els detalls, però hi ha la descripció de l'enorme varietat de tèrmits, entre mil dues-cents i mil cinc-cents espècies, la majoria d'ells cecs i incapaçs de digerir cap menja sense l'ajut de paràsits; hi ha un apropament als hàbitats que trien: arbres, caus subterranis, muntanyes de matèria acumulada, i a les sorprenents habilitats que tenen com a arquitectes i urbanistes, per exemple en tot el relacionat amb els sistemes de ventilació i el control de les temperatures. Maeterlinck també constata la rapidesa d'aquests insectes davant d'una emergència o a l'hora de reparar els desperfectes, l'exacta distribució de funcions entre els soldats, els obrers, la parella reial, l'èpica de les sortides a l'exterior del niu tot i no veure-hi, l'eliminació dels individus sobrers per procediments de vegades espantosos, radicals, amb una mena de regulació de l'espècie sense concessions...

I el mateix podríem dir de les flors, de la seva condemna a la immobilitat i de les estratègies de seducció sexual que despleguen per garantir-se l'existència, una existència imprescindible ja que sense elles no hi hauria món animal ni, lògicament, nosaltres, els humans. A través dels colors, dels perfums i dels moviments, les plantes afa-

voreixen l'atracció dels insectes o bé la disseminació de les llavors i el pol·len per mitjà d'altres animals o del vent. Els límits entre vegetal i animal no són clars, i a través de mil precisions tècniques i d'una gran multitud d'exemples, Maeterlinck ens fa veure que parlar d'intel·ligència de les flors no és cap llicència literària. Ens descriu les solucions del món vegetal per millorar o garantir la seva supervivència comparant-les amb els nostres progressos en medicina o en tecnologia, i busca de descriure la «intel·ligència general» de la qual deriva tot el que s'esdevé a la terra.

Seria llarg i prolix entrar en més detalls. Especialment en el llibre dedicat a les abelles, Maeterlinck és precís, poeta i pensador, i diria que rigorosament científic en tot el relacionat amb l'organització social d'aquestes *apis*. El veiem preguntar-se una vegada i una altra qui pren les decisions clau en aquest món on les abelles semblen comunicar-se a través del moviment, i ens descriu amb detall que no són la reina o la parella reial qui decideix les coses essencials de la comunitat, tampoc no són les obreres, o els mascles de la colònia, ni és cap mena de democràcia perfecta els mecanismes de consulta de la qual desconeixem. Més enllà de tot això, qui decideix sobre la vida i la mort és, tal com hem dit, l'esperit del rusc, el poder ocult, però Maeterlinck admet de seguida que aquestes expressions únicament disfressen el desconegut.

Reiterem que el dramaturg belga parla del formiguer com d'un únic individu, de la mateixa manera que el nostre cos és un conglomerat de trilions de cèl·lules. Constata els avenços en el coneixement científic i admet que així s'explica millor el funcionament dels organismes vius, i posa l'exemple de què van suposar aleshores les troballes de les glàndules endocrines o de les tiroides. Però també es demana què regula aquestes glàndules... I acaba exposant-nos un resum d'algunes explicacions que ens hem donat els humans, tot assenyalant, però, que cap resposta no és satisfactòria: es refereix a una intel·ligència que ens és desconeguda, esmenta l'*Anima Mundi* —l'esperit subjacent en la natura segons determinats filòsofs o religions—, també comenta l'harmonia de Leibnitz, la voluntat de Schopenhauer, la idea directora de Claude Bernard, la Providència, de Déu, l'atzar...

Quan es refereix a l'animal humà, Maeterlinck ens descriu com uns éssers pràcticament sense defenses. L'esquelet que ens sustenta

està recobert d'una carnalitat fofa i, a més, des del punt de vista dels sentits som limitats si ens comparem amb altres éssers vius: tenim menys olfacte, menys oïda i menys vista, correm menys, saltem menys, naixem més indefensos, tenim menys força, som vulnerables, aprenem lentament, fa poc temps que som al planeta Terra... De fet, hi ha una tossuda negació a veure'ns a nosaltres mateixos com a animals, o bé, com a mínim, tendim a veure'ns com una mena d'animals *altres*, tocats d'alguna gràcia que intuïm com a divina. També ens diferenciaria de la resta el que en nosaltres anomenem intel·ligència, però precisament Maeterlinck nega que la nostra suposada intel·ligència sigui gaire diferent de la que tenen els tèrmits, les abelles o les flors. I nega que puguem confondre aquesta intel·ligència general amb la raó que des del positivisme es tendeix a veure com omnipotent. Viure és sobreviure, i això sol ens obliga a desplegar un seguit de tàctiques i d'estratègies instintives, intel·ligents, l'última raó de les quals també desconeixem.

Ja hem dit que aquest Maeterlinck assagista considera vital la ciència en la mesura que ens ajuda a conèixer el funcionament de la vida, però en cap cas no l'hem de veure com una manera d'obtenir certes definitives. Com a mínim fins ara, ens precisa, darrere de cada resposta sempre hi ha més preguntes. Cada passa endavant fa més profund el nostre desconeixement. A mesura que aprenem creix el que no sabem del món i de nosaltres mateixos. El món és un tot que cal preservar, i reitera que la intel·ligència també es manifesta en les plantes, en les abelles, en els tèrmits i en les formigues, per molt que en aquests àmbits vulguem anomenar-la instint, bàsicament per singularitzar-nos. En un moment determinat ens diu que si fóssim abelles que observem els humans, ens sorprendria desagradablement la poca lògica i la injustícia de la nostra organització del treball i del repartiment de la riquesa, i també com desaprofitem els recursos de la terra. Tanmateix, cal admetre que les nostres reduïdes facultats físiques i sensorials, comparades amb altres animals, se supleixen per la capacitat de pensar lògicament, que al capdavall seria una estratègia com qualsevol altra. En el context misteriós de la nostra ignorància, allò que l'autor d'*Els cecs* anomena la potència espiritual sembla empènyer-nos a una conclusió clara: si finalment res no té una explicació raonable i suficient, sembla evi-

dent que cal continuar la recerca amb el convenciment que el sentit no està en les respostes que obtenim, sinó en les preguntes sense resposta.

Maeterlinck era un ésser paradoxal: es *meravellava* davant de la més insignificant manifestació de vida i era un apassionat de la boxa i de circular veloçment amb motocicleta. Escrivia textos teatrals magnífics sobre la mort però quan tractava directament aquest trànsit ineludible, s'esforçava per diferenciar-lo perfectament de la vida. Era profundament flamenc, però francòfon, i es va oposar decididament a la flamenquització de la Universitat de Gant. Feia una vida relaxada, treballava poques hores, era tímid i sensible, i es preocupava per les seves propietats i per les transaccions immobiliàries.

La seva dedicació científica i aparentment positivista a la descripció de la vida dels insectes i de les flors podria semblar una altra d'aquestes paradoxes. Però en realitat és justament el contrari: el Maeterlinck de les flors i de les abelles —i també el de l'espai, el dels somnis i la capacitat d'aprenentatge dels animals i del llarg etcètera de temes que va tractar— ens ajuda a entendre que el simbolisme no és cap moviment evasiu. Maeterlinck transcendeix el mètode científic i empíric perquè l'aplica a un medi impossible d'abastar: la totalitat d'allò que veiem i que creiem. Zola volia explicar com es comporta una família, un petit grup d'éssers humans, en una societat i com es desenvolupa donant lloc al naixement de deu o vint individus que a primera vista semblen profundament diferents, però que l'anàlisi ens mostra íntimament lligats els uns als altres;<sup>8</sup> aquest medi era abastable. En canvi, Maeterlinck veu els éssers vius, els humans inclosos, perduts en la totalitat i tossudament dedicats a sobreviure: perduts en el món físic, moltes lleis del qual desconeixem o mal interpretem; podem ser bacteris, insectes de tota mena, flors, feres, persones... Formem part del que anomenem l'espai, l'Univers, però intuïm que hi ha una quarta dimensió —o milers de dimensions desconegudes, insinua Maeterlinck—, i podríem afegir encara la possibilitat que en un futur llunyà separéssim voluntàriament la nostra vida material de la no material... Es refereix als viatges en el temps, a les relacions amb éssers d'altres planetes, a creences i supersticions,

<sup>8</sup> Émile ZOLA, prefaci a *La Fortune des Rougon*, Madrid, Alianza, 2006.

a pors, temences i, sense esmentar-ho, també tracta de l'*Unheimlich* que citàvem fa un moment. Aquest és el gran medi on naixem i on ens desenvolupem fins a la mort, assenyala Maeterlinck, i ignorar-lo és equivocar-se en les premisses suposadament científiques.

Plantejat així, a través de la ciència Maeterlinck arriba a la conclusió que no sabem gran cosa de la creació ni de les raons per les quals estem aquí i per què les coses són com són. La vida, sobreviure, és un horror meravellós i aparentment sense sentit que ens remet a les perplexitats més profundes. Vista de prop, la vida és meravellosa però també fa por: fa por pels sacrificis que reclama als individus en benefici de l'espècie, i fa por pel que té d'efímer des del punt de vista individual, i per l'esgarrifós que resulta passar per tot això sense obtenir-ne cap resposta satisfactòria. La creació és el gran misteri que intentem explicar sense entendre'l. En tot cas, per a Maeterlinck, la recerca i la investigació tenen com a objectius el desconegut, i per això mateix si allò que aprenem ho confonem amb certeses, esdevenim cecs al més essencial. Podem descriure el medi immediat que ens determina, però no sabem pràcticament res de la Gran Determinació. L'actitud positivista —complexa i que com a mínim hem de remetre a Condorcet, tot passant per Auguste Comte— seria una perversió quan afirma que únicament la coneixença dels fets és fecunda.

Per a Maeterlinck, la raó és útil, potser fins i tot ens caracteritza amb relació als altres éssers vius, però no podem ignorar que amaga aspectes primigenis, animals, instintius, ocults i secrets que també ens fan com som. Freud és un bon exemple del que estem dient. Si en els àmbits quotidians neguem aquestes veritats subjacents, fem aflorar l'horror i l'abominable a què també ens hem referit. La vida és més complexa del que podem explicar, i precisament per això l'adquisició de coneixements no ha de limitar l'abast de les preguntes. «La desesperança es fonamenta en allò que sabem, que és gairebé res, i l'esperança en allò que ignorem, que ho és tot», ens diu l'autor belga. O bé, i això ho escriu un no-creient: «Si l'home fos cent vegades més intel·ligent, cent vegades millor, Déu seria en aquest mateix instant cent vegades més intel·ligent, cent vegades millor que l'home». El simbolisme no ens proposa l'evasió tot parlant de fonts i castells misteriosos; el simbolisme, especialment quan estudia les flors i les

abelles, ens parla de fins a quin punt som fràgils, vulnerables, indefensos, fugaços, animals que lluitem desesperadament per viure en la ignorància, tant si som en una casa benestant i esperem el retorn de la nostra filla —que no tornarà perquè ha mort ofegada al riu— com uns cecs perduts en una clariana del bosc, o bé llegendàries i belles princeses de llargues cabelleres.



**A l'època del modernisme** la natura es va refermar com a font inexhaurible d'inspiració artística. Influïts pel culte a la natura, els creadors van configurar un imaginari poètic, simbòlic i oníric, mentre els científics, que vivien la repercussió del darwinisme, encetaven el debat entre creacionistes i evolucionistes. D'altra banda, els plantejaments antimaterialistes i idealistes, que, en alguns casos, havien coincidit amb els postulats de les teories de l'evolució, van conformar el marc de sensibilitats del moviment simbolista, en què els paisatges de l'ànima s'estenien des de l'aproximació a l'inconscient fins al viatge a illes inexplorades. Aquesta obra, que aprofundeix en la interrelació entre les arts i la naturalesa, integra tots aquests fenòmens des d'una òptica plural i orgànica.

