PENSAR I INTERPRETAR L'OCI

Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900

Teresa-M. Sala (coord.)

Col·lecció **Singularitats**

PENSAR I INTERPRETAR L'OCI

Col·lecció **Singularitats**

PENSAR I INTERPRETAR L'OCI

Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900

Teresa-M. Sala (coord.)

GRACMON
Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis

Universitat de Barcelona
Publicacions i Edicions

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 530
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

Fotografies Biblioteca de Catalunya (pàg. 12 i 112)
Disseny de col·lecció Quim Duran

ISBN 978-84-9168-053-6

Amb la col·laboració de l'Ajuntament de Barcelona

Aquest llibre forma part del projecte de recerca finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació (HAR2008-04327).

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/.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

13 Reflexió macrofilosòfica sobre la societat de l'oci, del consum, de l'espectacle i del coneixement
Gonçal Mayos i Teresa-M. Sala

31 Espais de l'oci a la Barcelona del 1900
Teresa-M. Sala

ANTECEDENTS

39 Oci, una genealogia macrofilosòfica
Gonçal Mayos

51 Els passatemps i les festes a l'època del baró de Maldà
Rosa Creixell

AFICIONS I ENTRETENIMENTS

69 La ciutat de les joguines,
Pere Capellà Simó

85 L'afició de col·leccionar cromos
Fàtima López Pérez

97 Vestir l'oci
Cristina Rodríguez Samaniego

DIVERSIONS I ESPECTACLES

113 L'afirmació del cos en els inicis del llenguatge escènic contemporani
Carmina Salvatierra Capdevila

125 Topografia del teatre barceloní: 1860-1900
Enric Ciurans

143 Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme
Jaume Carbonell i Guberna

GAUDI I TREBALL

159 Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d'art de Barcelona (1850-1910)
Ricard Bru i Isabel Fabregat

179 «Posa't tranquil i fes-te retratar»: la fotografia, entre diversió i obligació
M. Santos García Felguera i Núria F. Rius

ADDICCIONS

201 La recerca de paradisos artificials: imatges de la morfinomania
Irene Gras

LLEURE I DESCANS

219 El Park Güell, de projecte urbanístic per a famílies benestants a espai d'oci per als barcelonins,
Mireia Freixa i Mar Leniz

233 Estiueig i esbarjo a la corona de Barcelona. La colònia Busquets de Vallvidrera, un exemple singular
Teresa-M. Sala

ANNEXOS

247 L'experiència de fer teatre al menjador de casa
Antoni Galmés Martí

259 A l'ombra d'un pi escanyolit
Antoni Galmés Martí

INTRODUCCIÓ

Kaol

REFLEXIÓ MACROFILOSÒFICA SOBRE LA SOCIETAT DE L'OCI, DEL CONSUM, DE L'ESPECTACLE I DEL CONEIXEMENT

Gonçal Mayos
Teresa-M. Sala

> La creació de molt temps disponible, al marge del temps de treball necessari per a la societat en general i per a cada un dels seus membres (és a dir, espai per al desenvolupament ple de les forces productives de l'individu i, per tant, també de la societat), aquesta creació de temps de no-treball es presenta, des del punt de vista del capital, com en tots els estadis anteriors, com a temps de no-treball, com a temps lliure per a alguns individus [...] el veritable regne de la llibertat, que tanmateix només pot florir sobre aquell regne de la necessitat com a base. La reducció de la jornada laboral n'és la condició bàsica.
>
> K. Marx, *Grundrisse* (1894)

> La indústria de l'oci refina i sens dubte multiplica els diversos tipus de comportament reactiu de les masses. D'aquesta manera s'entrenen per a la transformació que sobre elles ha d'imposar la publicitat.
>
> W. Benjamin, *Obra dels passatges* (G 16, 7)

Pensar i interpretar l'oci en la industrialització i la societat moderna ens porta a fer tot un seguit de reflexions i plantejaments entorn de la seva noció social. Així, veurem com fenòmens tan diversos com l'oci ostensible, el consum, el nivell de vida, els cànons del gust, el vestit com a expressió, l'exempció de tasques industrials, el conservadorisme i el saber superior com a expressió de la cultura són eixos fonamentals de la societat capitalista de finals del segle xix. Usem com a primera guia el contrapunt entre la *Teoría de la clase ociosa*[1] de

[1] Thornstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Mèxic / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966 [1899].

Thornstein Veblen (1899) i *El dret a la mandra*[2] (1880 i 1883) de Paul Lafargue.

Treball, mandra i oci

Veblen construeix una teoria de la classe ociosa afirmant, en termes d'evolucionisme cultural, que l'aparició d'aquesta classe coincideix amb l'inici de la propietat i que és el factor fonamental per a l'economia. Argumentant a partir de la vida quotidiana, divideix la societat en tres classes: la «predadora» o «ociosa», la «treballadora» i la «tècnica». Elabora una contundent denúncia de la tendència ideologico-economista que adjudicava el temps de lleure a un únic grup social (evidentment, l'elit més poderosa) i alliberava els seus membres del treball i de la producció. Veblen es remunta *mutando mutandis* al primer sistema econòmic fisiocràtic,[3] que adjudicava a l'aristocràcia la funció social de gastar o consumir el que els camperols produïen, sense haver de participar de cap manera en la producció.

En canvi, a *El dret a la mandra*, Paul Lafargue denuncia les conseqüències de la «ideologia del treball» moderna industrial. De forma visionària i anticipativa, preconitza la lluita per una societat diferent, basada en l'enriquiment personal i social, amb el conreu del cos i de la ment, en què l'oci permeti i procuri a la humanitat alliberar-se del treball excessiu. Segons Lafargue, la moral capitalista és una lamentable paròdia de la moral cristiana i, per això, es basa en l'obligació i el sacrifici, ofega la possibilitat de fruir dels instints naturals i anatematitza la carn del treballador. El treball sense treva ni pietat redueix al mínim les capacitats del productor i el condemna al paper de màquina. Per això, Lafargue planteja treballar menys: creu que amb una jornada de tres hores n'hi hauria prou per garantir les necessitats bàsiques i reivindica el dret a la mandra, com a contrapunt

[2] Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, Madrid, Maia Ediciones, 2011 [1880, 1883].

[3] L'escola economicosocial de la «fisiocràcia» fou creada per François Quesnay (*Tableau économique*, 1759 i s., 3 versions) i tingué el seu moment culminant quan Lluís XVI va nomenar ministre el reformador fisiòcrata Turgot. Vegeu l'estudi preliminar de Gonçal Mayos a Anne-Robert-Jacques Turgot, *Discursos sobre el progreso humano*, Madrid, Tecnos, 1991.

al dret al treball. Pensa que així s'acabaria també amb les crisis industrials de sobreproducció del capitalisme, ja que —diu Lafargue (2011, pàg. 85)— «la máquina es la redentora de la humanidad, el dios que redimirá al hombre de las *sordidae artes* y del trabajo asalariado, el dios que le dará el ocio y la libertad». Certament és una esperança alhora bella i vella, que té l'exemple potser més antic en ple segle I aC quan Antípater de Tessalònica cantava fascinat els primers molins d'aigua romans:

> Dejad de moler, ¡oh! vosotras mujeres que os esforzáis en el molino; dormid hasta más tarde aunque los cantos de los gallos anuncien el amanecer. Pues Deméter[4] ordenó a las ninfas que hagan el trabajo de vuestras manos, y ellas, saltando a lo alto de la rueda, hacen girar su eje, el cual [...] hace que giren las pesadas muelas [...]. Gustamos nuevamente las alegrías de la vida primitiva, aprendiendo a regalarnos con los productos de Deméter *sin trabajar*.[5]

Ara bé, cal reconèixer que la industrialització moderna té una potència enorme que pot o podria fer possible de forma efectiva una societat de l'oci amb moltes menys necessitats de treball. El 1995, l'economista dels Estats Units Jeremy Rifkin[6] va fer famosa la seva tesi que la creixent productivitat ens aproxima acceleradament a una era marcada per la «fi del treball». Només la podrem superar —afirma— reduint dràsticament la jornada laboral, repartint el treball —esdevingut un bé social escàs— entre tota la població i destinant el temps restant a l'oci...

També el sogre de Lafargue —Karl Marx— era conscient que la superació del capitalisme exigia com a condició prèvia reduir el temps de treball.[7] De fet, les classes benestants i mitjanes anaven conquerint més temps lliure, oci i llibertat (o apoderant-se'n) gràcies

[4] Deessa que personifica la terra fecunda i que crea els cereals.

[5] Citat per Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, vol. I, Barcelona, Altaya, 1998, pàg. 1342. La cursiva és nostra.

[6] Jeremy Rifkin, *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo. El nacimiento de una nueva era*, Barcelona, Paidós, 1996.

[7] Marx criticava el lloc excessiu que el treball ocupa en la societat capitalista, des de la qual regeix tota la xarxa de relacions socials.

a l'estalvi social de temps de treball que el maquinisme permetia en moltes tasques pesants o reiteratives. Tal com indica el sociòleg Richard Sennett, la recerca de la comoditat en el segle XIX va vinculada a la recuperació dels excessos corporals i a la sensació de fatiga. El desig de comoditat té, en certa manera, un origen digne: la cerca de descans per als cossos fatigats pel treball. La comoditat és una experiència corporal passiva o un estat que associem al descans i la nova tecnologia industrial del XIX en va possibilitar l'extensió social.[8] Així, l'elitisme inicial desapareixerà en la nova societat de masses i donarà pas al consumisme[9] —com ampliarem més endavant.

Les tres «D» o funcions de l'oci

Com veiem, una gran part del marc tecnològic, social i cultural estava ja definida en el pas del segle XIX al XX. Ara bé, encara va caldre esperar unes quantes dècades per tal que la reflexió sobre l'oci adquirís un nivell sistemàtic i rigorosament científic. A la dècada dels seixanta, Joffre Dumazedier (1915-2002) aconsegueix constituir la moderna sociologia de l'oci. Les seves idees pioneres permeten definir el temps lliure com aquell conjunt d'ocupacions a les quals l'individu pot lliurar-se de manera completament voluntària en alliberar-se de les obligacions professionals, familiars i socials. Això significa, més en concret, tres possibilitats bàsiques: descansar, divertir-se i desenvolupar la personalitat tot participant de forma voluntària i desinteressada en la vida social de la comunitat.[10] Així, d'unes enquestes dutes a terme per Dumazedier, sorgeix el que es podria denominar «la concepció de les tres D» (descans, diversió i desenvolupament de la personalitat) com les funcions primordials del temps d'oci.

[8] Richard SENNETT, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 2002.

[9] Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, París, Gallimard, 1970.

[10] Joffre DUMAZEDIER, *Vers une civilisation du loisir?*, París, Seuil, 1962. Del mateix autor, vegeu també *Loisir et culture. Le loisir et la ville*, París, Seuil, 1966; *La révolution culturelle du temps libre: 1968-1988*, París, Mérdiens Klincksieck, 1988, i *Penser l'autoformation. Société d'aujourd'hui et pratiques d'autoformation*, París, Chronique Sociale, 2002.

El descans és necessari i ens allibera de la fatiga, mentre que la diversió ho fa de l'avorriment o, en termes baudelairians, de l'*spleen*. Certament les diversions i els entreteniments es poden entendre com una forma de passar el temps (d'aquí també el substantiu «passatemps»), és a dir, de distreure's, però també poden ser clau per a una tercera funció: el desenvolupament de la personalitat, per poder així crear i ampliar noves aptituds personals i socials. En aquest sentit, podríem dir que l'oci té a veure amb la satisfacció de les necessitats del cos i de l'esperit (físiques, intel·lectuals o artístiques). Com diu Dumazedier, el temps lliure és el temps privilegiat de totes les formes d'esbargiment humà. Una mica com va intuir Lafargue, les societats industrials avançades s'orienten cap a una civilització de l'oci. Aquest nou paràmetre marca la diferència amb etapes anteriors. De fet, la qüestió fonamental de l'oci és que, sent com és un espai de temps, un marc de possibilitats, tot depèn de la manera com s'utilitzi. Per això, en les arts, l'oci creatiu[11] té una importància cabdal, perquè no es tracta del *dolce far niente*, sinó d'aquell espai de temps necessari per a projectar amb la intel·ligència creadora. Un interval imprescindible perquè sigui possible la propensió a crear, a experimentar, a pensar. Així, l'oci esdevé un dels trets característics de l'artista emancipat, que necessita moments perllongats d'introspecció i que a la vegada requereix repòs. D'aquí la diferència entre la mà de l'artesà, que pot ser obligada a treballar a voluntat, i la de l'artista. D'aquesta percepció va néixer l'actitud afirmativa dels artistes del Renaixement envers el seu treball que, més tard, amb el moviment romàntic, s'accentuaria en pro de l'anomenada inspiració. Segons recollia Vasari, Leonardo va dir que les grans intel·ligències produeixen més com menys treballen. De fet, els períodes d'estudi, reflexió i treball amb el temps dedicat a l'obra artística en si no tenen res a veure amb el valor econòmic.

Ja en el Renaixement, alguns grans artistes consideraven que el temps era seu i que es podien permetre dedicar-lo a l'oci creatiu o a

[11] Vegeu el capítol dedicat a l'oci creatiu del llibre de Rudolf i Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1988, pàg. 65-68.

períodes de llarga meditació. Per això, aquests grans artistes començaren a reivindicar per a si la llibertat d'escollir i de fruir de l'activitat creativa i, per tant, de l'oci —que n'era la condició de possibilitat. Ara bé, quan i com l'oci passa a ser una reivindicació generalitzada? Quan esdevindrà quelcom necessari i disponible per a les masses populars? Quan es comença a parlar de «societat de l'oci» i quins canvis comporta en la naturalesa de la societat?

Societat «de l'oci», «de l'espectacle», «del consum» i «del coneixement»

Significativament, les societats avançades actuals solen definir-se alhora com a societats «de l'oci», «de l'espectacle», «del consum» i «del coneixement». Hi ha d'altres denominacions, però aquestes són algunes de les més populars i estan profundament vinculades entre elles. A més, reflecteixen un important trencament amb qualsevol altra societat existent, ja que —certament i fins ara— cap no havia «merescut» ser anomenada amb aquests epítets.

Mai abans del segle XX no hi ha hagut cap societat que fos mereixedora d'anomenar-se «de l'oci», «de l'espectacle», «del consum» o «del coneixement». Evidentment, en aquests casos usem el terme «societat» com el conjunt d'humans que comparteixen (sovint d'una manera no voluntària i fins i tot inconscient) unes institucions, una forma de viure i una cultura.[12] Per tant, no ens referim a la part (de la societat o del conjunt que acabem de definir) associada de forma conscient i voluntària, en tant que grup particular amb finalitats que el diferencien dels altres.

Sabem que metafòricament es podrien anomenar «societats del coneixement», per exemple, l'Atenes del segle V abans de Crist (pels sofistes que hi ensenyaven, l'Acadèmia platònica, el Liceu aristotèlic...) o l'Alexandria del segle I després de Crist (si pensem en els seus famosos «museu», biblioteca i estudiosos). També podríem definir com a societat del lleure, del consum i fins i tot de l'espectacle la cort versallesca de Lluís XIV o la japonesa de Kyoto narrada a la famosa

[12] És una mera definició provisional a l'efecte de fer una distinció clara i poder avançar en el nostre discurs.

història de genji. En aquestes corts, els cortesans no treballaven (i eren el grup hegemònic que subordinava els molts servents que sí que ho feien)[13] i tota la seva vida era destinada al que avui interpretem com a oci, consum i espectacle de la cort mateixa (amb la seva pompa, rituals, jerarquia estricta...).

Ara bé, els membres de les actuals societats «de l'oci», «de l'espectacle», «del consum» i «del coneixement» no som tots filòsofs, desvagats cortesans només ocupats pels infinits rituals de la cort, ni —per descomptat— hem deixat de treballar si ens ha estat possible. O potser sí?

Salvant les distàncies històriques, aquestes denominacions apunten significativament al fet que l'oci, l'espectacle, el consum i el coneixement han passat a tenir un paper fonamental en la forma de viure, la cultura, les pràctiques i fins i tot les institucions més decisives de les societats actuals. El lleure, l'espectacle, el consum i el coneixement defineixen, doncs, com mai no ho havien fet abans, el caràcter global del conjunt de la societat actual, encara que hi hagi qui mai no tingui oci,[14] qui visqui com un anacoreta, qui pràcticament no pugui menjar o qui sigui un analfabet totalment apartat del coneixement.

En tots els casos, l'absència d'oci, consum, espectacle i coneixement és un signe clar d'exclusió social.[15] Abans, tot i que evidentment no era un bon auguri, no era sempre així, ja que moltíssima població

[13] Murasaki Shikibu (*La historia de Genji*, Girona, Atalanta, 2010, 2 v.) ens narra la vida quotidiana de la cort imperial de Kyoto en el segle xi. En el llibre se'ns informa que els servents eren omnipresents, ja que el seu nombre era immens i, a més, que estava molt mal vist que cap membre de la cort estigués en cap moment sol en qualsevol sala (fins i tot en dormir, ja que serfs més directes ho feien al peu del llit del seu amo). Ara bé, en tota la trama i les escenes que s'hi narren, la presència de servents i «acompanyants» és elidida, com si no hi fossin o no existissin, perquè pràcticament la seva presència no comptava per a res més que per a oferir els seus serveis.

[14] Sense anar més lluny, moltes *superwomen* actuals porten un ritme de treball laboral i a la llar amb molt poc oci real. També molts *supermen* actuals mantenen un ritme similar de treball, encara que es dediquin molt menys al treball a la llar.

[15] És una exclusió més subtil (sovint barrejada amb l'èxit econòmic) respecte a la civilitat i forma de vida actual, però també té els seus costos socials i psicològics i fins i tot ha estat diagnosticada com a patologia o malaltia social.

(en algunes societats, tota) vivia sense lleure ni consum (ni tenir noció del que poguessin significar), al nivell de supervivència i completament analfabeta. Senzillament, aquests conceptes no marcaven cap gran diferència per a la pràctica totalitat de la població; és a dir, la seva absència no provocava l'exclusió de la «seva» societat. Avui, sí!

Aquest és un argument que confirma la pertinència i el sentit profund de les denominacions que ara considerem. Per tant, són conceptes que descriuen alguns dels elements clau de la manera de viure postindustrial i que —malgrat que podien existir-ne formes anteriors— mai no constituïen la societat d'una manera tan profunda ni radical. És en aquest sentit que considerem que ens trobem davant novetats d'una època: no tant de l'oci o del lleure mateixos, però sí d'una «societat de l'oci». I això també queda confirmat perquè —indiscutiblement— aquestes quatre denominacions són invencions contemporànies. Significativament s'imposen o es generalitzen gairebé al mateix temps, en els anys seixanta del segle XX:

- «Societat del consum» potser és l'expressió datada més antigament. Per això, un dels seus analistes més importants, Gilles Lipovetsky, diu que la denominació «se oye por primera vez en los años veinte [del segle XX], se populariza en los cincuenta y su fortuna prosigue hasta nuestros días».[16] Podem destacar com els principals responsables en l'extensió de l'ús de l'expressió: els *best-sellers* de l'economista i sociòleg nordamericà Vance Packard (ja en els anys cinquanta) i el llibre del sociòleg i filòsof francès Jean Baudrillard *La société de consommation* (1970).
- «Societat de l'oci» és un terme encunyat sobretot per Joffre Dumazedier, que el 1962 publica el llibre *Vers une civilisation du loisir?*[17] Hi destaca que el lleure —una realitat consubstancial a

[16] Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, Barcelona, Anagrama, 2007, pàg. 19.

[17] També és un indici de novetat que el títol del llibre en què es proposa la denominació sigui en interrogació, ja que indica que Dumazedier no estava encara prou segur —almenys— de la recepció de la nova terminologia. Similarment, Francis Fukuyama va publicar primer la seva tesi sobre la fi de la història l'any 1989 en un article amb títol interrogatiu i, davant de l'èxit, el llibre de 1992

la vida humana i animal— ha adquirit un nou sentit històric i cultural en la societat moderna. Aquest nou sentit no és en absolut secundari, sinó totalment essencial. Des d'aquest punt de vista, és clara la diferència amb les obres ja analitzades *El dret a la mandra* de Paul Lafargue i *Teoria de la classe ociosa* de Thornstein Veblen.

- «Societat de l'espectacle» és sobretot una aportació del filòsof i activista Guy Debord i de la Internacional Situacionista[18] a la qual pertanyia. El 1967, Debord publica el llibre *Societat de l'espectacle* i afirma: «L'espectacle és el malson de l'esclavitzada societat moderna que, en darrera instància, no expressa més que el seu desig de dormir».
- «Societat del coneixement» és una expressió encunyada sobretot per Peter Drucker,[19] que dedica un capítol així titulat en el seu llibre de 1969 *L'edat de la discontinuïtat*. Drucker afirma que les noves TIC transformen radicalment les economies, els mercats, la indústria, els productes, els serveis, el treball, la política i, fins i tot, com veiem, el món i a nosaltres mateixos (la «subjectivació», per tant).

Funcions de l'oci: descans, diversió i desenvolupament

Analitzem ara alguns dels vincles bàsics que uneixen l'oci, l'espectacle, el consum i el coneixement. Veurem que són fenòmens força propers, malgrat que actualment tendim a veure'ls com a molt diversos i fins i tot oposats. Com que sovint competeixen pel temps de la gent, oposem el temps laboral o de treball al nostre temps de

---

repeteix la fórmula, però ja assertivament. El mateix fa Samuel P. Huntington amb la seva tesi del «xoc de civilitzacions» en un article titulat interrogativament el 1993 i el llibre amb títol (i contingut) més assertiu el 1996.

[18] Vegeu Gonçal Mayos, *Internacional Situacionista. La vanguardia de la revolución*, Barcelona, RBA, 2012.

[19] Peter Ferdinand Drucker, expert innovador en administració d'empreses, basant-se en Fritz Machlup, predeia que a finals dels setanta el sector del coneixement generaria la meitat del PIB. Aquest any precisament presenta en la trobada anual de l'American Society for Information Science un article sobre «L'adveniment de la societat de la informació».

lleure, dedicat a l'espectacle, al consum i al coneixement. Tot i així, en l'actualitat, el temps destinat a adquirir coneixement s'oposa cada vegada més al destinat a l'oci, l'espectacle i el consum. Per molt que tots els professors ens esforcem a fer una educació motivadora, interessant i àgil, difícilment aconseguim imposar la idea que el coneixement pot ser un oci, espectacle i consum excel·lent. El motiu és que, en la mentalitat més generalitzada dins les societats modernes, representen realitats i actituds força diferents, si no oposades.

Com hem vist, això no ha estat sempre així i, en alguns aspectes molt bàsics, continua no sent-ho. Significativament, Joffre Dumazedier, en teoritzar rigorosament i definir-ne mnemotècnicament les tres funcions primordials (les «D» de descans, diversió i desenvolupament de la personalitat), ja va apuntar que —segons les circumstàncies històriques— alguna d'aquestes tres funcions pot ser més forta i decisiva que les altres.

Com hem apuntat, l'oci o el lleure és un temps per a descansar, especialment del treball i de la dura jornada laboral. Així, el treballador pot recuperar plenament la seva «força de treball» (segons una famosa expressió marxista) i encarar una nova jornada laboral en bones condicions. El diumenge, el cap de setmana o les festes laborals (que en altres temps eren més aviat festes religioses) són el temps de lleure i de descans, necessari per a poder rendir la resta de dies. Ara bé, en condicions desitjables, els humans no en tenen prou amb una vida escindida només en temps de treball i temps de descans per a recuperar la pròpia «força de treball». Quan tot es redueix a aquesta dicotomia (pensem en certes condicions de dur esclavatge), el resultat és una alienació tan profunda de l'esperit humà que el degrada a una situació pitjor que molts animals.

La humanitat és una espècie «cultural», és a dir, amb raó i paraula (el *logos* grec), que viu i s'organitza en societat (és, per tant, «animal polític», *zoon politikon*), que necessita aprendre i «aculturitzar-se» per a poder viure en societat. Per això, inevitablement, la humanitat evoluciona culturalment, i ho fa d'una manera molt més ràpida que l'evolució biològica. Per a poder assolir l'imprescindible nivell cultural dels seus conciutadans, tot humà necessita temps lliure per aprendre i desenvolupar-se (la segona «D» de Dumazedier).

Per motius força vinculats al que acabem de dir, als humans també els cal temps lliure o oci en un altre sentit i d'acord amb una altra funció: la diversió (tercera «D»). Aquí el motiu és més subtil i es vincula a la necessitat del «joc» i del temps de joc per a la humanitat. La condició humana ha evolucionat associada a una sorprenentment llarga etapa de joc exploratori i creatiu. El joc ha estat sempre clau en les persones, molt més que en cap altre animal. Per això, filòsofs i antropòlegs han parlat d'*Homo ludens*, l'home capaç de jugar, tot seguint el filòsof alemany Friedrich von Schiller[20] i, més tard, l'holandès Johan Huizinga.[21]

Vista així, la capacitat de jugar és un dels trets més característics de la humanitat i està íntimament vinculada a la capacitat d'aprendre i desenvolupar-se. Fins al punt que s'ha comprovat que, si s'inhibeix, provoca importants traumes i una profunda alienació que impedeix qualsevol aprenentatge o desenvolupament personal. Com podem veure, en el fons les tres funcions són inseparables i s'acaben implicant entre elles.

Dicotomia treball/no-treball i les tres funcions

La societat moderna, però, ha tendit a assimilar encara més aquestes tres funcions detectades per Dumazedier. Per això hem començat el nostre article vinculant i presentant alhora les quatre denominacions de societat «de l'oci», «de l'espectacle», «del coneixement» i «del consum». En especial, actualment s'identifica força descans amb diversió i consum.

En canvi, es tendeix a oposar descans i diversió a desenvolupament personal, ja que vivim en una societat que adula l'individu i fomenta la idea que —en el fons i a excepció de qüestions molt tècniques— tothom neix prou «desenvolupat personalment» per opinar sobre tot i valorar-ho tot. Si fos així, certament no caldria dedicar temps lliure ni esforç al «desenvolupament personal», sobretot si no

[20] *L'educació estètica de la humanitat, en una sèrie de cartes*. N'hi ha traducció castellana a Madrid, Austral, 1968, i catalana a Barcelona, Laia, 1983.

[21] Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, París, Gallimard, 1988 [1938].

diverteix ni descansa. Per això, tendim sovint a eliminar tot «desenvolupament» que no comporti descans, diversió i (cada vegada més) consum.

Però sobretot les societats modernes imposen una dicotomia brutal i radical en la vida: treball i no-treball. Així escindeixen totalment l'existència en dos àmbits del tot oposats: el temps laboral del treball (en què l'esforç s'accepta com a condició de possibilitat de la percepció d'uns diners, un «jornal») i el temps de lleure, d'oci vagarós, de descansada diversió... destinat bàsicament a gastar el «jornal» guanyat durant la «jornada de treball»; és a dir, a gastar-lo en consum, diversió i espectacle.

Com veiem, per aquí es connecten també les anomenades societats «del consum», «de l'espectacle» i «de l'oci», si bé és una tendència que encara no és total. La societat del consum s'esforça perquè aquest penetri també en el temps laboral i en el lloc de treball, però indiscutiblement el gran consum s'associa a l'oci posterior al treball.

La dialèctica —explicitada ja fa força anys— és del tipus: hi ha un temps per al treball i un altre per a la diversió, un per a la disciplina i un altre per a la disbauxa, un per a la producció i un altre per al consum, un per a l'acumulació i un altre per a la dilapidació, un per a l'esforç i un altre per al confort, un per al patiment[22] i un altre per al gaudi, etc.

Hom dirà que això sempre ha estat així, almenys per a la gent treballadora. Certament semblen confirmar-ho els famosos i clàssics estudis de Mikhaïl Bakhtín[23] sobre la cultura popular, les seves festes, els carnavals... La cultura popular jovialment sarcàstica i burleta s'expressava amb màxima llibertat i força en festes com el Carnaval, que, significativament, representaven un trencament momentani en l'estricte ordre i disciplina habitual.

Cal recordar que, en les tradicionals societats agràries i estamentals, les classes populars tenien nul·les possibilitats (o gairebé) d'as-

[22] Almenys per a reprimir o diferir el gaudi.

[23] Especialment el llibre que va publicar el 1941, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.

cendir socialment, d'adquirir una formació important i poder millorar de forma duradora les pròpies condicions de vida. Les classes populars havien interioritzat d'una manera «realista» aquesta condició i, en conseqüència, consideraven un càstig el treball (etimològicament el terme és vinculat a l'instrument de tortura anomenat *tripalium*) i es bolcaven sobretot en els relativament breus espais d'oci i diversió. Per a ells, era evident que el treball no «feia lliures» i tota la seva alegria es projectava en les festes d'una manera escandalosament jocosa (terme que remet a joc).

En les societats avançades continua i de vegades s'accentua aquesta dicotomia tan brutal i embrutidora, malgrat que la realitat s'ha transformat amb les condicions del treball postindustrial. Per això volem recordar la novetat històrica que va representar la inclusió en el «Programa preliminar para el Movimiento Situacionista» —una reivindicació política que es vol generalitzar a les classes populars— de la consigna «ne travaillez jamais».[24] Malgrat que segurament molta gent de les classes populars havia somniat aquesta possibilitat, trencava amb mil·lennis d'efectiva i realista experiència vital popular. Mai abans no s'havia convertit en una consigna política mínimament «realista». Vet aquí una de les revolucions mentals dels situacionistes que —com d'altres— ressonen en l'actualitat en moltes de les consignes dels «indignats» o del moviment 15-M.

Cal recordar que la novetat continguda en expressions com societat «de l'oci», «de l'espectacle», «del consum» i «del coneixement» és que han esdevingut —just ara— una realitat profundament estesa en les societats avançades, que afecta fins i tot les classes populars, cosa que abans era del tot impensable. Per això avui somnis o consignes ideològiques d'una vida centrada bàsicament (i exclusivament) en l'oci, l'espectacle, el consum i la diversió esdevenen un tòpic.

Però —ho repetim— no sempre ha estat així i va haver-hi un moment en què fins i tot va caldre encunyar com a termes nous els antecedents a les nostres expressions «oci» o «lleure». Llavors (si bé el sentit era molt divers de l'actual) representaren una gran novetat i comportaren un profund trencament social.

[24] *I. S.*, gener de 1963, núm. 8, encara que afirmen que es remunta «als primers mesos de 1953». Vegeu Gonçal Mayos, *Internacional Situacionista*, *op. cit*.

Única compensació al treball

Ja hem vist que, en les societats modernes, l'oci és sobretot l'altra cara del treball. Lleure i treball es relacionen avui com les dues cares d'una mateixa moneda: l'una és la «creu» o «contrapartida» de l'altra. Però ambdues romanen absolutament inseparables. L'oci és, en el fons, el temps lliure i de lleure «comprat» (o fet possible, si es vol) amb el treball de les persones i el temps laboral.

L'ideal mundà —que Max Weber va descriure com «l'ethos del capitalisme»— comportava vincular la salvació ultraterrena amb l'esforç terrenal, el treball i l'èxit professional (a més de les tradicionals pràctiques pietoses):

> El puritano *quería* ser un hombre profesional;[25] nosotros *tenemos* que serlo. Pues al trasladarse la ascesis desde las celdas monacales a la vida profesional y comenzar su dominio sobre la moral intramundana, contribuyó a la construcción de este poderoso cosmos del orden económico moderno que, amarrado a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánico-maquinista, determina hoy con fuerza irresistible el estilo de vida de todos cuantos nacen dentro de sus engranajes. [...] El destino ha convertido este manto ligero en férrea envoltura.[26]

És la metàfora weberiana de la «gàbia de ferro»[27] (*stahlhartes Gehäuse*) del productivisme capitalista que empresona des d'aleshores la humanitat. Certament s'ha complert aquesta predicció de Weber,

[25] *Berufsmensch*. Recordem que l'alemany *Beruf* conté indestriablement units els dos significats de «professió» i «vocació». Per tant, podríem dir que Weber defineix la condició de l'home purità, capitalista i modern a partir de la identificació de tots dos sentits de *Beruf*, és a dir, aquell tipus d'home (i d'humanisme) «vocacionalment professional» ja que es caracteritza per tenir «vocació de professió» o per fer «professió de la pròpia vocació».

[26] Max Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, Madrid, Taurus, 1998. Les cursives són de Weber.

[27] Sobre la correcta traducció i interpretació de la fórmula original alemanya, vegeu Gonçal Mayos, «Raó "de ferro" i neohumanisme. Una anàlisi macrofilosòfica», a José Manuel Bermudo (coord.), *Del humanismo al humanitarismo*, Barcelona, Horsori, 2000.

ja que, en les societats modernes, la productivitat professional ha esdevingut un imperatiu universal, de supervivència i exclusivament terrenal, una «gàbia de ferro» indefugible. És a dir, en les societats modernes avançades (on la vida pública ja és bàsicament secularitzada i dessacralitzada), la necessitat productivista de l'esforç i el treball ja no depèn de cap possible compensació ultraterrena ni salvació religiosa. Avui la compensació ja només és i pot ser monetària, el salari terrenal, que permet «comprar» lleure i consum. Així Edward Luttwak[28] assenyala el consum massiu com l'única meta, «ham», i gran «teràpia» que pretén fer suportable la «gàbia de ferro» que ha esdevingut la societat.

Ara bé, l'actual visió de l'oci i el lleure com a legítima (i única) compensació del treball es va haver d'imposar a les mentalitats anteriors, fins a eliminar-les totalment. Això incloïa la mentalitat religiosa, que estigmatitzava l'oci i el lleure com a causa de tots els vicis i que considerava el treball com un càstig diví que s'havia de suportar amb resignació. També havia de superar la mentalitat estamental que associava el lleure als privilegis exclusius dels estaments nobiliari[29] i religiós, mentre que el treball era obligació exclusiva del «tercer estat».

Remetien a la vella tripartició indoeuropea que, en el món feudal, dividia la societat en guerrers (*bellatores*), religiosos (*oratores*) i treballadors (*laboratores*). Els guerrers havien de tenir lleure per preparar-se per a la guerra i, presumptament, defensar la societat; els religiosos, per pregar i salvar les ànimes de tothom. En canvi, els camperols i els artesans no necessitaven oci (més enllà del mínim descans) perquè la seva funció social era exclusivament treballar per sostenir els altres estaments, que no «podien» treballar donades les seves altres funcions socials.[30]

[28] Edward Luttwak, *Turbocapitalismo. Quiénes ganan y quiénes pierden en la globalización*, Barcelona, Crítica, 2000.

[29] Recordem que el Quixot mateix, en ser un *hidalgo* (etimològicament: 'hijo de algo' o d'algun petit nivell de noblesa), rebutja radicalment treballar encara que corri el perill de morir-se de gana.

[30] Vegeu els magnífics llibres de Georges Duby, *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)*, Madrid, Siglo XXI, 1999, i *Los tres órdenes o Lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1992.

Per imposar-se i legitimar els nous valors, l'actual societat del consum «massiu» (perquè inclou les masses i perquè és enorme) va necessitar profunds canvis socials i moltes campanyes de propaganda. Finalment, es va imposar una mentalitat social que considerava una «necessitat» absoluta: el consum, l'oci, el lleure, la diversió, l'entreteniment... almenys fins al màxim que hom es pogués permetre (incloent-hi les noves masses treballadores).[31] En definitiva, el consum, l'oci, el lleure i el «dolce far niente» es van desculpabilitzar per a la totalitat de la població i es van presentar com un dret o llibertat personal, incloent les classes populars.

Trencant l'esquema religiós o estamental (com veurem, també el grecoromà), oci, lleure, consum, diversió, entreteniment... passen a ser interpretats només com la contrapartida lògica, recompensadora i inevitable del treball i —més actualment— de l'èxit productiu.[32] Avui, treballem per poder gaudir-ne i poder-ho fer és el dret conquerit amb el propi èxit productiu. Com veiem, és un nou model de justícia social.

Aquest esquema està, sens dubte, darrere del «contracte social» implícit en l'anomenat «estat del benestar» o «estat providència» que es va crear a l'Europa atlàntica durant la guerra freda amb la finalitat d'evitar una perillosa escissió social que dugués a possibles revolucions. Per això, una àmplia, difusa i canviant aliança entre partits polítics (des de la socialdemocràcia fins a la democràcia cristiana) va imposar els dos principals preceptes del pacte implícit de l'estat del benestar.[33] El primer volia garantir que tothom qui treballés i pro-

[31] Cal dir que, malgrat la millora adquisitiva experimentada en el món occidental en els darrers segles, per a una àmplia majoria de la població i fins al final de la Segona Guerra Mundial, el consum se centrava en les tres grans necessitats vitals: menjar, vestir i allotjament. Només després van aparèixer progressivament en les potències occidentals altes quotes de consum i noves necessitats d'oci i diversió que s'ampliaven i es generalitzaven gairebé a la totalitat de la població.

[32] Certament avui ja no n'hi ha prou amb treballar i esforçar-se molt, sinó que es reclamen resultats. En conseqüència, qui «obté resultats» sense gaire treball i esforç és legitimat per beneficiar-se'n i socialment és molt més admirat.

[33] Pacte que es va començar a trencar als anys vuitanta amb els governs Thatcher i Reagan, i que en l'actualitat ha estat totalment desmuntat, i que ha facilitat la crisi post-2008 i les seves brutals conseqüències socials.

duís pogués gaudir —com a fruit d'aquesta contribució social— d'un cert nivell de qualitat de vida. Durant dècades, aquest nivell va ser molt superior a qualsevol altre d'anterior pel que fa a les classes populars i incloïa un cert temps d'oci i creixents quotes de consum. El segon precepte garantia un mínim d'assistència social fins i tot als qui no poguessin treballar o fossin damnificats pel mercat (aturats...).

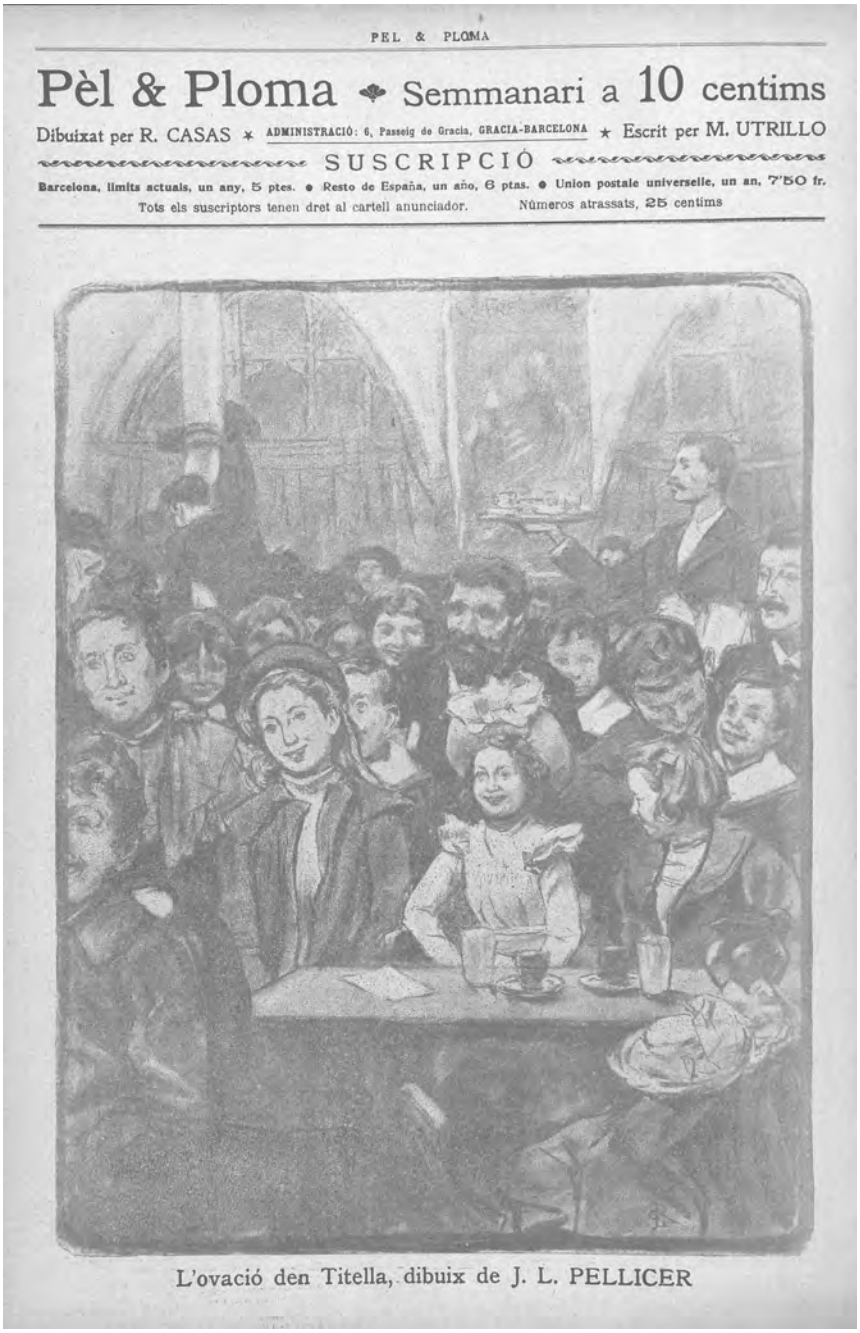
A partir d'aquí, triomfà en les riques societats avançades la mentalitat consumista postmoderna que assimila oci a consum, evasió, diversió, entreteniment, espectacle i lleure passiu. Progressivament s'identifiquen en la seva versió més reductivista[34] a llibertat,[35] confort i qualitat de vida. En aquesta evolució van ser decisius els *mass media*, que no tan sols legitimen la introducció dels nous valors en el lleure, el consum i l'espectacle, sinó que en fan els principals índexs de benestar.[36]

Fins aquí el breu marc macrofilosòfic que hem traçat sobre l'oci en les societats modernes. Només hem volgut introduir de forma útil un enquadrament ampli que ens remeti als articles d'aquest llibre, en els quals trobareu, d'una manera més aprofundida i en circumstàncies detallades, alguns dels paràmetres de l'ús social de l'oci en un espai i un temps determinats, el de la ciutat de Barcelona pels volts del 1900.

[34] Gilles Lipovetsky (*La felicidad paradójica*, *op. cit.*, pàg. 209) en sintetitza molt bé l'evolució des de finals del XIX: «Después del *confort-lujo* típico de la fase I, burguesa, la fase II promovió el imaginario del *confort-libertad* ("la técnica libera a la mujer") al mismo tiempo que el *confort-evasión*, dominado por los goces pasivos del "listo-para-consumir", cuyo mejor ejemplo es la televisión».

[35] Vegeu Robert B. Marks, *Los orígenes del mundo moderno. Una nueva visión*, Barcelona, Crítica, 2007, pàg. 255.

[36] Erik Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003, pàg. 267.



PEL & PLOMA

Pèl & Ploma ✦ Semmanari a 10 centims

Dibuixat per R. CASAS ✶ ADMINISTRACIÓ: 6, Passeig de Gracia, GRACIA-BARCELONA ★ Escrit per M. UTRILLO

SUSCRIPCIÓ

Barcelona, límits actuals, un any, 5 ptes. ● Resto de España, un año, 6 ptas. ● Union postale universelle, un an, 7'50 fr.

Tots els suscriptors tenen dret al cartell anunciador. Números atrassats, 25 centims

L'ovació den Titella, dibuix de J. L. PELLICER

J. L. Pellicer, *L'ovació den Titella* (públic assistent a les actuacions de titelles a Els Quatre Gats). Dibuix reproduït a *Pèl & Ploma*, Barcelona, 10 de febrer de 1900.

ESPAIS DE L'OCI A LA BARCELONA DEL 1900

Teresa-M. Sala

> A l'esquerra, un tros de Barcelona, confosa ja amb sos suburbis, estenent-se al peu de Montjuïc, blanca, nova, immensa com una gran metròpolis. Sos barris de Llevant, salpicats d'alteroses xemeneies, es perdien en una boirada de vapor que la brillantor del sol fonia amb les tintes de la costa, rosses, nacarades, mig velades per una vapor d'or.
>
> Narcís Oller, *La febre d'or*

La nova Barcelona havia anat creixent a finals de la dècada dels vuitanta del segle XIX i la seva morfologia urbana s'havia transformat amb la construcció de l'Eixample, que en gran part condensava els habitatges de les classes benestants que havien anat deixant lentament la Ciutat Vella. Tanmateix anirien augmentant els espais destinats a les fàbriques, on els fums i els disturbis de la Rosa de Foc es convertiren en l'escenari agitat de les multituds indignades. I, com no podia ser d'altra manera, tots aquests canvis influïren marcadament en els usos i costums dels habitants que els vivien. Van ser uns anys de grans contrastos, en què el repertori d'imatges de les diversions, dels entreteniments, de les aficions conforma elements clau de sociabilitat encara que sovint amaguin la misèria, les preocupacions i fins i tot el conflicte.

El llibre que teniu a les mans versa sobre alguns aspectes destacats d'aquestes transformacions referides al temps d'oci, allò que alguns autors han anomenat la «conquesta de l'oci burgès» o la incipient cultura de l'oci a la Barcelona del 1900. Es tracta d'un recull de certes activitats de lleure que ens revelen alguns episodis de la utilit-

zació del temps lliure i de la dedicació dels barcelonins a relacionar-se amb iniciatives de caire divers, algunes ja existents i d'altres de nova creació.[1] Perquè, pel que fa a la diversió, més enllà de les tradicionals festes majors, de les fontades o de les processons, es van iniciar noves formes de consum que podem considerar antecedents de les indústries culturals. En aquell moment assistim al naixement de nombroses sales de cinema i dels primers parcs d'atraccions, a l'obertura de nous teatres, bars i altres establiments, com ara el casino de l'Arrabassada, el frontó Principal Palace o l'hipòdrom de Can Tunis. Progressivament, el carrer i la nit aniran prenent el protagonisme, i és el moment en què el Paral·lel viurà la seva expansió, amb l'obertura el 1911 d'El Molino. El *Mapa cronològic dels espais de l'oci a la Barcelona de 1900*, que hem elaborat i que podeu consultar en línia, ens permet de transitar per una geolocalització de teatres, galeries, tallers d'artistes i espais dedicats a la música. Visiteu-lo a www.ub.edu/gracmon/docs/mapaeob.

Per pensar i interpretar l'oci en el context de construcció de la ciutat moderna convenia establir un marc de reflexió macrofilosòfica que hem elaborat amb Gonçal Mayos en l'article que precedeix aquestes línies. També en el capítol dedicat als antecedents, és Mayos mateix qui traça una genealogia de l'oci en el món antic, mentre que Rosa Creixell ens situa a la Barcelona del baró de Maldà, amb una descripció dels passatemps i les festes que esdevenen els símptomes de canvi del pas d'una ciutat aristocràtica, amb costums i usos a l'antiga, cap als nous aires de la industrialització. (Aquest article es complementa amb una cronologia interactiva d'esdeveniments d'oci extrets del dietari del baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, consultable a www.ub.edu/gracmon/docs/calaix.)

Un recorregut en el qual, si agaféssim la guia de 1895 *Barcelona en la mano* de J. Roca i Roca com si fóssim visitants de la ciutat, trobaríem moltes de les activitats aconsellades: costums i celebracions (carnavals, processons, caramelles, la diada de Sant Josep, la fira de les roses de Sant Jordi, els Jocs Florals del primer diumenge de maig,

[1] Publiquem una ampliació d'alguns dels continguts de recerca elaborats per al cicle de conferències que vàrem fer a l'Institut Amatller el 2011, sota el títol «Aficions a la Barcelona de 1900».

Opisso, *Caballitos baratos*, *Pèl & Ploma*, Barcelona, 1 de febrer de 1901.

el Corpus, les revetlles de Sant Joan i de Sant Pere, les fires i festes de la Mercè, Tots Sants i Nadal), espectacles (els teatres que ofereixen tots els gèneres, els concerts en els cafès, l'òpera al Liceu, els concerts dominicals o en dijous de la Banda Municipal), vetllades i conferències públiques a les acadèmies i societats, les exposicions de pintors i escultors al Salón Parés, els espectacles estivals de toros, les curses de cavalls (inaugurades el 1883), el joc de pilota al *frontón*, els clubs nàutics i velocipèdics que organitzaven regates i curses.[2] No obstant això, és clar que d'espectacles n'hi havia per a tots els gustos i totes les butxaques, des de la barraca de fira o de circ fins als diorames animats, el cinematògraf o els balls particulars. També, en la majoria de cafès i tavernes de la ciutat, hi havia un billar o bé es jugava al tresillo, entre moltes altres coses. Així, a la mítica taverna d'Els Quatre Gats es fusionaven els gustos, els costums, les aficions i els pensament dels contertulians amb els aires de la bohèmia parisenca,

[2] Vegeu Josep Roca i Roca, *Barcelona en la mano*, Barcelona, Antonio López ed., 1895, pàg. 31-33.

a imitació del cabaret Le Chat Noir.[3] Allà es duien a terme tot un seguit d'activitats i esdeveniments culturals, com ara funcions de titelles, exposicions, concerts musicals o tertúlies, mentre que, tal com informa el *Diario de Barcelona*, «contigua a la Taberna y en comunicación con ella se encuentra otra sala de dimensiones mayores que las demás destinada á ejercicios de "sport" y para verificar en ella exposiciones y dar en invierno espectáculos característicos».[4]

Dins d'aquest marc fins ara descrit, Pere Capellà, Fàtima López i Cristina Rodríguez situen algunes aficions i alguns entreteniments en tres espais comuns: el de les joguines, el dels cromos i el de la indumentària.

En un altre apartat es tracta de les diversions i els espectacles, que ens situen el món escènic i el joc teatral en un panorama de renovació en clau musical. La importància del cos, el naixement de la dansa moderna o l'amplitud de l'imaginari escènic i musical d'aquell moment són temes abordats per Carmina Salvatierra, Enric Ciurans i Jaume Carbonell. Un recorregut també topogràfic que marca eixos principals com són la Rambla, el passeig de Gràcia i el pas cap al Paral·lel. L'any 1908, en què s'inaugurava un dels emblemes arquitectònics de la ciutat modernista, el Palau de la Música Catalana, a la revista *La Ilustració Catalana* ens convidaven a fer un tomb pel Paral·lel:

> L'ampla via resplandeix y atrona en la alegria del dissabte a la nit. Teatres y cafès omplen les aceres de clarors d'archs voltaich y de formigueig de multituds. L'espay s'agita a la remor de mil crits, surant damunt d'una mar de converses [...] la multitud es abigarrada, eterogènia, cosmopolita [...] és el pols boig de la ciutat en febre d'expansió.[5]

A les capitals modernes, les exposicions universals van esdevenir grans esdeveniments de caràcter industrial i tecnològic, als quals s'afegien les belles arts i les indústries artístiques. Aquesta mena de

[3] Vegeu Joan B. Enseñat, «Crónica parisiense. El Chat-Noir y su escuela», *La Ilustración Artística*, 8-VII-1895, pàg. 470-474.

[4] *Diario de Barcelona. De avisos y noticias*, 6-VII-1897, pàg. 7973-7974.

[5] M. y G., «Un tom pel Paralel», *La Ilustració Catalana*, juliol de 1908, pàg. 517.

certàmens es van convertir en un motor d'intercanvi i de captació de visitants, que alhora generaven un gran nombre d'iniciatives relacionades amb el sector de la indústria, la construcció, el comerç i els serveis. En un apartat sobre gaudi i treball, s'aborden aspectes que tenen a veure amb la sociologia de l'art: els espais per a la fruïció estètica, on el fenomen de les exposicions d'art es relaciona amb l'aparició de les galeries a la ciutat. Ricard Bru i Isabel Fabregat ressegueixen les mostres visitades pels barcelonins del període. També hi són presents els estudis de fotografia, en què la diversió d'anar a cal fotògraf es barreja amb l'obligació d'una professió en apogeu que tan bé retraten M. Santos García Felguera i Núria F. Rius.

En aquest vast panorama, no podíem deixar de tractar del tema de determinades addiccions. Així, de forma significativa, el text d'Irene Gras penetra en la morfinomania i les imatges artístiques que se'n deriven.

D'altra banda, una part del lleure i del descans se situa en allò que Mireia Freixa anomena «la conquesta dels turons», en virtut de la qual els barcelonins s'apropien d'àrees recreatives i d'esbarjo com són la reconversió d'un projecte fracassat, el del Park Güell, que passà a ser un jardí per a la ciutadania, i la urbanització de la serralada de Collserola, amb les torres o els xalets d'estiueig a Vallvidrera. En aquest darrer indret, l'estudi de la colònia Busquets ens permet endinsar-nos en un exemple singular de les arquitectures de l'estiueig. En aquests espais naturals allunyats del nucli urbà, les distraccions conformaven activitats d'esbarjo compartides, com eren les revetlles, les festes, els balls, les reunions privades amb vetllades musicals o els jocs de bridge o de tennis, entre d'altres.

L'experiència de fer teatre al menjador de casa és l'epíleg d'aquest recorregut que Toni Galmés ens ofereix. Hi trobareu dues obres teatrals versionades com a fotografia d'època que varen ser interpretades dins el marc del teatre universitari i que esdevenen el contrapunt de la memòria del passat en el present o, si voleu, del passat esdevingut present. Finalment, hem comptat amb el suport de Xurxo Insua en la tasca de coordinació tècnica.

ANTECEDENTS

Nr 998.

OCI, UNA GENEALOGIA MACROFILOSÒFICA

Gonçal Mayos

Partirem de la «Reflexió macrofilosòfica sobre la societat de l'oci, del consum, de l'espectacle i del coneixement», a la part introductòria del present llibre. Donem, doncs, per suposada la distinció mnemotècnica de Joffre Dumazedier sobre les tres funcions de l'oci segons les tres «D»: descans, diversió i desenvolupament de la personalitat. També partirem de la vinculació de la societat «de l'oci» amb les anomenades societat «de l'espectacle», «del consum» i «del coneixement».

En aquell marc macrofilosòfic, hem vist que les societats avançades contemporànies coincideixen a superar de diverses maneres l'estricta dualitat moderna entre treball i no-treball. Les societats postindustrials i postmodernes actuals tendeixen a definir-se, més que pel treball manual (dur, esforçat i que provoca suor, encara que sigui en una cadena de muntatge), pel treball intel·lectual centrat en el saber, els serveis, la comunicació, el tractament de la informació i la innovació tecnològica (societat del coneixement). Llavors fins i tot la distinció entre oci i treball es difumina, en la mesura que el coneixement requereix oci creatiu i temps lliure personalment disponible, i per tant n'és indestriable en última instància.

Pel que hem dit, en la societat postindustrial i postmoderna, les tres funcions de l'oci de Dumazedier es tornen a barrejar de forma complexa, ja que les —equívocament—[1] anomenades «indústries» de l'oci, de l'espectacle, de l'entreteniment i del consum són sovint difí-

[1] Ja que pròpiament són el model dominant en la postindustrialització.

cils de destriar de les del coneixement, la informació i la comunicació. Treball i no-treball (oci, lleure, diversió, descans, desenvolupament de la personalitat...) són avui molt barrejats.

D'una manera significativa, el geògraf i líder actual dels *urban studies*, Richard Florida, engloba en una única classe (segons ell la més potent, decisiva i en absolut «ociosa» de l'actualitat: «la classe creativa»)[2] tots els grups socials que se centren en el magma post-industrial del coneixement, la informació, la comunicació, la innovació, la tecnologia punta, els serveis d'alt valor afegit, l'oci, l'espectacle, el consum...

Genealogia de l'oci en l'esclavisme i el patriarcalisme grecoromà

Ara bé, per analitzar eficaçment la significació del lleure, la diversió, l'entreteniment, el consum i el coneixement en les societats avançades, cal comparar-la amb els seus respectius orígens etimològics. A més, en ser la profunda transformació de les societats modernes un macroprocés complex de llarga duració, és molt útil fer-ne la comparació amb societats anteriors. Per això compararem concisament l'ús i l'evolució moderna de conceptes tan decisius com lleure, treball, diversió, consum i desenvolupament personal amb els de la societat grecoromana clàssica (en la qual, certament, no tenien el mateix paper).

En la reflexió macrofilosòfica de la part introductòria d'aquest volum, hem vist que la profunda legitimació mútua que en les societats modernes vincula oci amb treball és —encara ara—[3] a la base de la mentalitat social. Però no sempre ha estat així. Ho hem vist breument remetent-nos a la societat estamental i a la tripartició feudal; comparem-ho ara amb les societats grecoromanes clàssiques. Cal recordar que eren societats esclavistes i que, per tant, els qui treballa-

[2] Richard L. Florida, *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo xxi,* Barcelona, Paidós, 2010, i *The Rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Nova York, Basic Books, 2002.

[3] Quan està sotmesa a tensions i canvis molt profunds.

ven eren els esclaus[4] i no els ciutadans. És el cas, sobretot, dels nobles («eupàtrides» a Grècia i «patricis» a Roma), que eren els hegemònics en la cultura de l'època. Aquests no treballaven i, per tant, en absolut tenien en el treball o en l'èxit productiu la justificació dels seus privilegis socials ni —per descomptat— de les seves disponibilitats de temps lliure o oci.

Per això, la relació moderna i burgesa que relaciona el lleure amb el no-treball i amb la recuperació o recompensa pel treball no era la que ells vivien ni l'hegemònica en l'època clàssica. Avui en la nostra societat hiperproductiva i economètrica pot sorprendre, però llavors els ciutadans que podien tenir oci no treballaven i els que treballaven (els esclaus, p.e.), no tenien oci; aquests com a molt tenien el mínim descans per a recuperar la seva «força de treball».

Certament també els ciutadans es cansaven (p.e., en fer la guerra, etc.), però l'evolució antiga del lleure no es va vincular amb aquest tipus de recuperació i descans. Això fou degut també al fet que el descans era una funció tan universal i necessària (tothom es cansa i ha de descansar) que no semblava marcar cap nova dinàmica. Cosa que sí que feia, en canvi, la tercera funció: el desenvolupament personal. Per això, fou aquesta i no el descans —com veurem— el centre de la primera evolució de l'oci o lleure.

Precisament per l'estructura social i productiva basada en l'esclavitud (el mode de producció, segons Marx), tant ciutadans com no-ciutadans no podien percebre la relació moderna entre lleure i treball. El motiu és clar: els ciutadans tenien oci sense haver de treballar (obligació que els hauria ofès) i els no-ciutadans tenien només el treball amb unes possibilitats mínimes de lleure (i que no es correlacionaven essencialment amb el treball fet).

El mateix passava a les dones gregues i romanes, ja que el patriarcalisme vigent els atorgava gairebé en exclusiva el treball a l'*oikos* (la casa). Per tant, si tenien lleure, no era cap compensació pel seu treball; i les seves labors no eren treball, sinó allò que corresponia a la seva condició femenina, que de manera similar els negava molts drets polítics, com el de votar. Cal recordar que aleshores eren relati-

[4] Certament, també hi havia lliberts i pobres que treballaven per compte aliè, i les dones a la llar (encara que sovint no eren conscients de «treballar»).

vament poques les dones que treballaven «per compte aliè» i menys encara les que cobraven un salari a canvi. A més, el treball a la llar i les tasques adjudicades a les dones —simplement pel fet de ser-ho— incloïen importantíssimes funcions artesanals (p.e., teixir la roba) o agrícoles (p.e., tenir cura de l'hort, o desgranar o col·laborar en la sega i en la collita).

Di-versió i dis-tracció

Hem vist que, per l'esclavisme i un patriarcalisme molt més estricte que l'actual, són molt llunyans els sentits dels conceptes de què tractem. Avui, lleure i oci són bàsicament compensacions al treball. Per tant, són, en primer lloc, el benaurat «descans» que permet recuperar la pròpia força física o mental. A mesura que s'avança en la postindustrialització, esdevé sobretot la legítima compensació pel temps i el talent esmerçats en la producció. En tots aquests casos i malgrat les diferències, el lleure és pensat com un espai (guanyat amb una certa dificultat) *de dolce far niente* o l'esforçada conquesta d'un «temps lliure» (perquè és «lliure» de treball-esforç i perquè se'n disposa amb total llibertat personal).

Els significats comentats ja apunten a la segona gran funció destacada per Dumazedier i que, sens dubte, creix en importància en les societats actuals. Es tracta del lleure com a «diversió» o «distracció», que remeten a un fons comú: un canvi en l'ús del temps i en les activitats que di-vergeixen (canvien de direcció o es dirigeixen a parts diverses; prové de *divertere* 'allunyar, apartar, desviar') o dis-treuen (treuen quelcom divers de l'habitual; prové de *distractio* 'separació, divisió'). En sentit ampli, no només aparten o separen del treball pur i dur, sinó també de qualsevol i habitual esforç, ocupació, rutina, avorriment, monotonia o quotidianitat. Certament en les societats riques i avançades l'atenció no es dirigeix només a cercar confort, sinó també a evitar l'avorriment, la malenconia, l'*ascidia*, l'*ennui de vivre*, l'*spleen*... La condició humana —sobretot quan té garantida la supervivència biològica— reclama també distraccions o divertiments que trenquin aquests tipus especials de «cansament» mental o existencial.

Són clares les diferències respecte a les societats grecoromanes, en què —segons les circumstàncies— molts esclaus, homes i dones, ha-

vien de treballar fins a l'extenuació i, en casos extrems, fins a la mort. En canvi, alguns ciutadans mai no havien «treballat», encara que podien anar, per exemple, a la guerra, haver-s'hi d'esforçar molt i haver-hi patit lesions greus i altres desgràcies tot complint amb el deure «ciutadà» o «patrici». Però això mai no era conceptualitzat com a «treball».

D'altra banda, hi havia distraccions i solien estar més codificades socialment i temporal que no en l'actualitat, ja que eren estrictament vinculades a uns moments o rituals molt concrets (la collita, les bacanals...). Xoca a la mentalitat actual, però igual que no es pot dir que els ciutadans grecs treballaven, tampoc no es pot dir que la seva vida era de mera diversió, distracció, entreteniment i «recreació». Per això, tampoc la funció «distracció» —en el sentit primer del terme— no va marcar profundament l'evolució clàssica del lleure.

Durant mil·lennis no hi havia res semblant a l'actual i poderosíssima «indústria» de l'entreteniment i l'espectacle. Les diversions normalment se les havia de generar un mateix o dins del grup més proper. Encara més, les distraccions respecte a la monotonia quotidiana eren molt més escasses i limitades. En compensació, cal reconèixer que, normalment, el ritme de vida era molt més pausat que avui, fins i tot per als esclaus, els pobres i les dones.

Per tot això, les queixes —diguem-ne més espirituals i/o existencials— d'avorriment, malenconia, *ascidia, ennui de vivre, spleen*... eren molt poques i circumscrites a una elit molt limitada. La dura vida dels esclaus no els deixava gaire espai perquè les poguessin experimentar; les dones i les classes més populars segurament que sí que podien, però no eren escoltades i tenien poques possibilitats d'expressar o codificar de manera profunda aquests sentiments. Sí que ho podien fer els filòsofs, però eren una clara minoria que, a més, no havia de treballar.[5]

No ens ha d'estranyar, doncs, que l'alta cultura hegemònica (en molts aspectes aristocràtica) que ens ha arribat de Grècia i Roma mantingui escindits i separats els camps semàntics del món del tre-

[5] Recordem les crítiques furibundes de Sòcrates, Plató i els seus deixebles al fet que els sofistes rebessin diners pels seus sabers (malgrat que els sofistes no ho conceptualitzaven com a treball!).

ball i del lleure. Per això no es pensa com a norma universal que el lleure sigui la compensació o «re-compensa» pel treball. Tampoc les societats cristianes premodernes no poden pensar el treball com la condició necessària que converteix l'oci en legítim i no viciós (com efectivament faran més endavant). Per paradoxal que sembli, en aquelles societats i per als qui hegemonitzaven l'alta cultura, la producció de supervivència[6] era pràcticament escindida de les tres funcions de l'oci segons Dumazedier: descans, diversió i desenvolupament personal.

Desenvolupament personal en la societat del coneixement

Què passa, però, amb la tercera funció, el desenvolupament de la personalitat? És a dir, amb l'educació i la formació? En les societats modernes i per a la major part de la població, la part del temps d'oci dedicada a l'educació sol tenir molt a veure amb el treball, almenys el treball futur o possible. Certament hi ha una part de formació bàsica humanista que, en principi, no té una finalitat laboral directa. Però, en general, les classes populars no s'han pogut permetre una formació que no els representés d'alguna manera un avantatge laboral, per aconseguir millors treballs i com a «ascensor social».

Durant segles, la formació professional i personal ha estat un dels «ascensors socials» més clars i transitats; de fet, gran part de les classes mitjanes i professionals s'han nodrit meritocràticament a partir d'aquella part de la població que ha excel·lit en la seva formació. No ha d'estranyar, doncs, que, per a elles, la funció de «desenvolupament» fos un dels usos primordials del lleure. El perill de caure en el vici que planteja tota ociositat quedava exorcitzat i usat positivament en aquestes classes en destinar gran part del lleure a l'educació personal i a la formació professional.

Per tant, i una vegada més, la funció del lleure que és l'educació té una clara vinculació amb el treball: és el camí per a millorar laboralment, per a tenir una professió millor i més ben remunerada (en darrer terme: econòmicament). Com ja hem apuntat, el vincle entre for-

[6] Una altra cosa és la «creació o producció poètica», la poesia, terme que clarament procedeix del grec *poiesi* 'producció'.

mació i treball es relaciona cada vegada més amb l'èxit productiu, ja que actualment compta més el resultat que no l'esforç o la feina feta. En la «societat del coneixement» actual, la informació, la cultura i el coneixement són el principal factor productiu i la font primordial del «valor afegit». Per això el lleure destinat a la formació accentua la seva importància productiva i és la principal font de productivitat.

Apareix, però, una paradoxa: en la «societat del coneixement» s'ha fet tan explícita, reflexiva i evident la relació de tota formació amb producció o productivitat que es tendeix cada vegada més a assimilar-les d'una manera perillosament reductiva.[7] S'ha fet tan explícita, idèntica i directa la relació entre formació i productivitat en el treball que es tendeix a considerar que la formació (de vegades fins i tot la més bàsica o humanista) és simplement la primera fase del treball, una espècie de fase prèvia necessària de la vida laboral.

Segons l'assimilació actual entre formació i treball, semblen gairebé indestriables la formació per a la producció i la labor productiva directa. A més, la increïble acceleració tecnològica provoca que fàcilment quedi obsoleta la formació assolida per les persones (Mayos i Brey, 2011, pàg. 186 i s. i 169 i s.). Actualment hom necessita contínuament reciclar la pròpia formació i reciclar-se a si mateix! En cas contrari, fàcilment es cau en l'atur crònic i hom no pot ni mantenir el nivell retributiu. La precarietat actual està molt vinculada a l'accelerada obsolescència de la formació i de les capacitacions de les persones causada per l'accelerat canvi tecnològic.

Com veiem, la constant successió dels temps i les tasques de formació (és inevitable la formació continuada) i els dedicats a la producció efectiva provoca que costi molt distingir-les. Actualment costa diferenciar quan aprenem amb finalitat merament formativa o per al desenvolupament de la personalitat i quan ho fem amb finalitat productivocrematística a mitjà o a llarg termini. De fet, els polítics i les administracions ens diuen contínuament que les unes i les altres són o haurien de ser bàsicament intercanviables.

La conseqüència última és que actualment la formació no sembla ja tant una funció del lleure (com considera Dumazedier), sinó una

[7] Gonçal Mayos i Antoni Brey (ed.), *La sociedad de la ignorancia*, Barcelona, Península, 2011.

funció laboral més. Naturalment, no sempre es perceben a canvi uns diners, però cada vegada hi ha més beques o subvencions que es donen precisament per formar-se i mentre hom es forma.

Desenvolupament personal a Grècia i Roma

Semblantment al que hem vist abans, la funció del lleure com a desenvolupament de la personalitat va ser molt diversa en el món grec i llatí. La formació laboral i per al treball hi era molt limitada, i solia consistir bàsicament a observar com procedia la gent amb experiència i seguir-ne les ordres. En el món clàssic, hi havia poca formació per a la producció, com correspon a una relativament senzilla societat esclavista amb gran menyspreu per les labors manuals o merament instrumentals.

Per això, el temps de formació (*sjolé*, *sckolé* o *scholé*) s'aplica sobretot a l'educació dels ciutadans que no treballen i apunta a qüestions molt allunyades de la producció. Significativament, en grec (i satisfent en el fons la tesi de Dumazedier), el terme usat per a designar el lleure dedicat a desenvolupar-se prové del verb *scholazein*, que significava 'parar-se', 'tenir temps' o —més pejoratiu— 'perdre el temps'. Posteriorment, *scholé* passa a tenir significats com diversió perquè és el «parar-se» en les ocupacions habituals, trencar la rutina i «tenir temps» per a «vertir-se» en un entreteniment especial, «divertit».

En un dels sentits etimològics del terme, es pot dir que l'oci va sorgir en el món clàssic com a fruit d'un «fer-altre» (una di-fer-ència) o gran di-versió que no té res a veure amb la necessitat d'entretenir-se i passar el temps (com avui). Al contrari, es relaciona amb una molt subversiva di-versió, dis-tracció i di-ferència que apartava de la vida omnipresentment política dels ciutadans. Serà una nova di-versió o dis-tracció vinculada a la contemplació filosòfica, a la meditació, al diàleg especulatiu amb altri, al filosofar, a l'amor al saber.

Scholé també significarà 'escola', perquè igualment remet a un temps de lleure que aparta de les ocupacions habituals per a permetre una determinada formació de la personalitat. *Scholé* com a educació és «parar-se» o «apartar-se» del frenesí quotidià, creant la «distància crítica» i «donant-se temps» per poder contemplar el que realment

passa, reflexionar-hi i aprendre dels qui així ho han fet abans; és a dir, educar-se. En la mesura que *scholé*, com a educació escolar, és un procés i requereix una relació específica amb aquells que tenen un interès reflexiu similar, més tard va adoptar el significat de «ser deixeble d'un mestre», «ensenyar els alumnes» o «compartir unes ensenyances».

Encara més i apuntant a la nostra «escola», *scholé* acabarà designant el lloc físic específic i adequat on es du a terme l'educació formal. Però també —més abstractament— remetrà als vincles intel·lectuals d'aquells qui comparteixen o han compartit un mateix ensenyament, una mateixa educació i unes mateixes idees, és a dir, una «escola» de pensament. Posteriorment, els medievals parlaran —sense cap sentit pejoratiu— d'«escolàstica»; però, a partir del Renaixement, s'usarà aquest terme quan el fet educatiu i el vincle «escolar» s'hagin institucionalitzat o anquilosat massa.

En tots els casos mencionats, però, *scholé* no se sol vincular al treball ni a la producció (i menys la manual!), com inevitablement sembla que passa en les societats modernes. En aquestes, com hem vist, arribarà a identificar-se amb la producció i el treball mateixos. Molt al contrari, la *scholé* grega, en tant que activitat de contemplació filosòfica,[8] no podia ser un negoci (d'aquí la mencionada condemna platònica als sofistes) o el *necotium* dels romans (*nec* és una negació que complementa el terme *otium*): el que no és oci, *otium*.

Scholé i la filosofia s'oposaven a qualsevol altra activitat utilitària o privada (el *nec-otium*), ja que són fins per elles mateixes, impliquen essencialment el conjunt de la comunitat i no poden sotmetre's al benefici econòmic. Com diu Werner Jaeger: «La educación no es una propiedad individual, sino que pertenece, por esencia, a la comunidad. El carácter de comunidad se imprime en sus miembros individuales y es, en el hombre, el *zoon politikón*».[9]

[8] Recordem que, per als grecs clàssics, la *theoria* era el resultat d'aquesta visió contemplativa desinteressada.

[9] Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1988, pàg. 3.

La di-ferència o dis-tracció que representà la *scholé*, la van protagonitzar, en el món grecollatí, els filòsofs. Són molts els testimonis que ens han arribat de la sorpresa que sovint provocava el comportament di-ferent o de forma dis-treta dels filòsofs. Per exemple, Plató explica que Tales de Milet va caure en un forat mentre caminava de nit mirant les estrelles, la qual cosa va provocar el riure d'una esclava.[10] Certament, els filòsofs tendien a un fer-altre, a apartar-se, es distanciaven i di-vergien del comportament habitual dels ciutadans (que a Grècia i Roma s'havia de centrar totalment en la praxi política), per ocupar-se sobretot i aïlladament del que Dumazedier anomena el «desenvolupament personal».

La dis-tracció que la filosofia provocava en molts dels seus fills enfurismava extraordinàriament els ciutadans eupàtrides grecs o els patricis romans, ja que els apartava de la vida política i feia perillar l'hegemonia de classe que volien mantenir. Cal recordar que l'activitat política era la gran exigència; per als ciutadans grecs i romans, era la màxima i intensiva «ocupació» (en aquest sentit era el més semblant que tenien a un «treball», si bé no haurien acceptat de cap manera aquest terme).

Els filòsofs, amb la seva ensenyança, desviaven molts joves ciutadans de les seves obligacions polítiques per «dis-treure'ls» o fer-los «di-vergir» cercant la vida bona, estimant el saber com a tal, contemplant el món, fent *theoria* i, en termes de Pierre Hadot,[11] construir-se un «jo superior». És cert que, aquest desenvolupament de la personalitat no es podia fer a Grècia i als inicis de Roma[12] d'una forma totalment individual; per això els filòsofs s'agrupaven en «escoles», co-

[10] Continua l'anècdota explicant que, llavors, Tales, va voler demostrar que els filòsofs, tot entretenint-se mirant les estrelles o coses aparentment no pràctiques, podien aconseguir grans èxits mundans si s'ho proposaven. Per això, quan va preveure (mirant el cel) que hi hauria un any de molta pluja, va arrendar per endavant totes les premses d'oli de la ciutat i en confirmar-se l'excel·lent collita, com que en tenia el monopoli, es va fer ric.

[11] Vegeu sobretot Pierre Hadot, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Madrid, Siruela, 2006, i *La philosophie comme manière de vivre*, París, Albin Michel, 2002.

[12] Al final de l'Imperi romà, les coses canvien i les solucions individualistes sovintegen.

munitats o «sectes» dels qui compartien una filosofia similar. Això, però, encara molestava més els seus pares ciutadans, perquè, en lloc d'ocupar-se únicament de la *polis* o la *res publica*, s'escindien en una vida aïllada en petits grups o «sectes».[13]

Com veiem, els significats i els usos del lleure a Grècia i Roma ens ajuden molt a entendre les nostres societats modernes, i segurament a l'inrevés. Aquestes contraposicions macrofilosòfiques són necessàries quan es tracta d'analitzar processos de llarga duració, complexos, transversals i interdisciplinaris com l'oci. Només amb anàlisis i comparacions «macro» d'aquest tipus es poden detectar tant les identitats bàsiques com les enormes i profundes diferències que es manifesten al llarg de la història amb fenòmens tan complexos com l'oci. Només així se supera alhora l'enorme estranyesa de la diversitat històrica i la pressuposició ingènua que tot és idèntic en el fons.

[13] Aquest sentit expressa les dues etimologies possibles del llatí. Segons la primera i més plausible, *secta* vol dir 'senderol' i 'manera de viure' (d'on ve *sectatoris* 'seguidor'). La segona, amb significat proper a la primera: ve de *secare*, que vol dir 'tallar' o 'separar'.

ELS PASSATEMPS I LES FESTES A L'ÈPOCA DEL BARÓ DE MALDÀ

Rosa Creixell

L'existència d'una abundosa literatura moral centrada en la lloança al treball en contraposició a l'oci permet intuir com n'era de complexa la valoració i la concepció de l'ús lliure del temps en l'època moderna. Pedro Mexía, en el seu llibre *Silva de varia lección*,[1] publicat a Sevilla l'any 1540, i també Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana*,[2] editat uns anys més tard, denoten l'arrelament d'una estesa percepció negativa vers el territori de l'oci. Per a Covarrubias, l'ociositat era el vici de perdre o gastar el temps de manera inútil. En termes similars s'havia manifestat Mexía, el qual sols acceptava legitimar una cartografia de l'oci en estreta dependència amb l'existència del treball.

Si l'impacte i el mecanisme de definició del mateix concepte són difícils d'especificar, la veritat és que la literatura ens ofereix retrats de gran pes entorn de l'oci. Quadres de passatemps, entreteniments i diversions que ens obliguen a plantejar-nos, entre altres qüestions, què cal entendre per «útil» o «inútil» en l'ús del temps a l'època moderna. O fins a quin punt les reflexions sorgides de la mà dels moralistes d'aquell temps van tenir ressò en la societat. Així, doncs, la crònica sentimental d'una Barcelona laboriosa i ociosa a parts iguals queda reflectida de manera minuciosa en el dietari del

[1] Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Castalia, 2003 [1662].

[2] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Altafulla, 1987 [1611].

baró de Maldà[3] o en el llibre de records del polític i historiador Josep Coroleu, per citar dues fonts fonamentals per a retratar detalladament els aspectes que configuraven les diversions i els entreteniments dels nostres avantpassats. Dos retrats coincidents en el temps de l'acció —el tombant de segle—, però no en el de l'escriptura, per bé que en més d'una ocasió es complementen en abordar una mateixa qüestió des d'un prisma diferent. I tanmateix, com acabem d'anunciar, *Memorias de un menestral de Barcelona*[4] va ser escrita quasi un segle després que Rafael d'Amat i de Cortada recollís en el seu dietari el que succeïa a la ciutat en temps real, entre la segona meitat del set-cents i la primeria de la centúria següent. Coroleu emprà el record com a eix articulador de la seva narració.

Pel que fa al dietari del baró, i abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de quins foren els passatemps dels coetanis d'aquests dos autors, cal rescatar el valor d'entreteniment amb què el mateix text va ser concebut. Considerat en l'actualitat com una font inesgotable per a perfilar i dibuixar l'entramat vivencial de la Barcelona set-centista, el dietari escrit per Rafael d'Amat i de Cortada no era més que una manera de passar el temps, de fer-lo més amè i lleuger. Escrit per entretenir i entretenir-se, la ploma del baró va recollir en les seves pàgines les diferents ciutats possibles mentre ens mostrava quines eren les diversions que ajudaven a passar el temps als seus conciutadans i a ell mateix. Accions de caràcter lúdic i festiu que marquen el ritme quotidià de la ciutat.

Afirmat i recordat això, val a dir que el mapa de l'oci a la Barcelona de la segona meitat del segle XVIII i primeria del XIX esdevé un entramat de suggerents matisos, on és difícil establir sistemàticament les fronteres entre públic i privat, entre col·lectiu i individual, religiós, professional, oficial o familiar. I és que en més d'una ocasió aquests marges categòrics queden totalment difusos. Així, en la carto-

[3] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1987.

[4] Josep Coroleu, *Memorias de un menestral de Barcelona*, Barcelona, José Asmarats Editor, 1913 [1880]. Cronològicament, el baró de Maldà recull els successos entre 1769 i 1819, mentre que Coroleu situa la seva crònica en els anys 1792-1854.

grafia de l'oci de la societat barcelonina tenen un paper rellevant tota una sèrie d'activitats festives, que imposen un descans momentani en els ritmes de treball, estretament entroncades amb el sentir religiós: celebracions i processons amb motiu de la festa d'un sant o del patró d'un gremi, per exemple, en les quals queden palesos els imprecisos marges entre devoció, obligació, celebració i diversió.[5]

Entre els passatemps més comuns i habituals, cal considerar, a més dels balls públics o privats, la música. La música era una constant en la vida dels barcelonins. En aquest sentit, no hi havia setmana sense vetllades o acadèmies musicals de gran concurrència en qualsevol casa de la ciutat. Sense oblidar que molts altres entreteniments o celebracions familiars —casaments, berenars, tertúlies o visites— podien acabar amb cançons i tocant algun dels presents qualsevol instrument. Se'n poden trobar múltiples mostres en les reunions celebrades a casa del baró, on en més d'una ocasió els assistents acompanyaven amb les veus qualsevol convidat disposat a delectar la resta dels assistents amb boleros a la guitarra, *villancicos*[6] o qualsevol altre tipus de peça musical. Pel que fa a la música moderna, cal citar les composicions del músic vienès Joseph Haydn com les més celebrades a les acadèmies de música barcelonines del moment. En aquest sentit, i tal com es fa palès en nombroses ocasions en les citacions del dietari, la música d'un dels màxims exponents del classicisme musical va ser assimilada de manera ràpida i quasi al mateix temps que en altres països d'Europa.

La música i els balls no van ser, però, els únics entreteniments. Especialment celebrades foren per la ciutadania les exposicions de productes artesanals, «artilugis científics», enginys mecànics o obres

[5] El territori de l'oci és ampli i extens i per aquest motiu en el present article hem centrat la nostra mirada en aquelles activitats o aquells passatemps més desvinculats del calendari i el sentir religiós.

[6] Els *villancicos* eren peces musicals d'origen popular i profà molt típiques en els segles XVII i XVIII. Durant el set-cents van passar a ser composicions pròpies de Nadal. Segons Covarrubias eren «canciones que suelen cantar los villanos cuando están en el solaz. Pero los cortesanos, rememorándolos, han compuesto de este modo y mesura cancioncillas alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en Navidad»; Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua*, *op. cit.*, fol. 74.

d'art. Pel que fa a les exposicions artístiques, cada any l'escola de la Llotja mostrava els treballs que els alumnes havien fet en les modalitats de dibuix i pintura, escultura i arquitectura. Durant una setmana, qualsevol persona tenia a la seva disposició en distintes sales de l'escola les peces creades pels minyons, disposades amb una presentació i una il·luminació al màxim d'acurades a fi de causar el millor efecte al públic. També les exposicions de personatges de cera van tenir molt d'èxit. Les primeres mostres presentades a la ciutat deuen la seva autoria a artífexs estrangers, especialment a mestres alemanys i italians, encara que ràpidament van ser copiades per autors locals que seguien els preceptes tècnics i temàtics imposats pels artistes forans.

La descripció que fa el baró de les diferents exposicions de cera —i també podríem incloure-hi les fetes a la Llotja— permet intuir ja una museografia pensada per a captar i atraure el públic, creant escenografies i una certa narrativa. Temàticament, com en l'exposició que va fer un mestre català en una casa de la Rambla, els personatges escollits foren, en la majoria dels casos, individus molt coneguts per la societat de l'època, en ocasions il·lustres i en d'altres populars: Carles III amb dos guàrdies alabarders, el comte d'Aranda o el marquès de la Mina formarien part de la nòmina dels il·lustres, mentre que menestrals reals com «lo Pau dels versos» formarien part del segon grup. Rostres de cera que compartien espais amb altres personatges més simbòlics com una mare alletant un fill, una pagesa rica o una criada, entre d'altres. Més impressió haurien causat els treballats per un mestre alemany, que mostrava membres de diverses cases reials europees, com la tsarina de Moscòvia, Maria Teresa d'Àustria, o més exòtics com un sultà amb el seu harem, o el famós metge i alquimista Paracels, per citar-ne sols uns quants.[7]

Curiosament, i malgrat la minuciositat de les anotacions en el diari, en la majoria dels casos desconeixem els noms d'aquests artífexs, ja que el baró sols n'indica el país d'origen com a tret distintiu. Així ho fa amb l'italià, procedent de la Llombardia, que anys més tard presentà al carrer dels Escudellers una exposició d'estàtues de mida i aparença naturals mostrant la indumentària de diversos paï-

[7] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1777, pàg. 65.

sos, o quan ens parla de manera reiterada de la presència d'un alemany que cobrava mitja pesseta per mostrar les seves figures. Sols en una ocasió ens indica el nom d'un d'aquests artistes, Fernando Luchesi, el qual és titllat pel baró de «papadineros», valoració repetida en més d'una ocasió en relació amb els més diversos espectacles. Luchesi, acadèmic i professor d'escultura, malgrat la crítica del baró tenia un cert èxit i reconeixement amb aquest tipus d'obres si considerem que les va passejar i mostrar per més d'una contrada de l'Estat, especialment pel territori andalús.[8]

El fet és que el gust i l'admiració per l'art de les figures de cera va mantenir-se durant molt de temps. El *Diario de Barcelona*, a finals de 1803, principis de 1804, encara anunciava aquest tipus d'entreteniment. En aquesta ocasió, l'anunci referia la presentació d'un pessebre de mida real fet per un artista procedent de l'escola ceroplàstica sicialiana:

> Sé observarà en el, no solamente el grupo de las figuras pertenecientes al Nacimiento, sino también la ciudad de Belen donde nació el redentor, a la de Jerusalem donde padeció, el Monte Calvario donde murió, el Sepulcro de Joseph de Arimathea donde fué enterrado, y á mas de todo esto se verá también el valle de Josafat donde juzgará á todas las generaciones.[9]

L'autor d'aquest estrany pessebre —estrany pel que fa a la seva composició escènica— era Giuseppe Chiappi,[10] professor d'anatomia i d'escultura resident en aquell moment a Barcelona. En realitat, el

[8] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1799, pàg. 258; Eduardo Molina Fajardo, *Historia de los periódicos granadinos (siglos xviii y xix)*, Granada, Diputación Provincial de Granada / Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1979, pàg. 65.

[9] *Diario de Barcelona*, 25 de desembre de 1803, pàg. 1654.

[10] Núria Pérez Pérez, *Anatomía, química i física experimental al Reial Collegi de Cirurgia de Barcelona (1760-1808)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. Vegeu http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/5174/npp1de1.pdf?sequence=1 (consulta: 7-XII-2011). Giuseppe Chiappi va marxar posteriorment a Cuba, on havia fundat l'any 1818 la primera acadèmia de l'Havana, i on va morir l'any 1834. Algunes de les seves figures procedents del Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona es conserven al Museu d'Història de la Medicina de Catalunya.

professor sicilià, més que un pessebre concebut de manera tradicional va optar per crear un veritable espectacle teatral amb música i escenes escollides de la vida de Crist, aspecte que sembla que li valgué més d'una crítica.[11]

No es pot negar que Barcelona va ser una ciutat amb una forta tradició teatral si considerem totes les anotacions que el baró va consignar en el seu dietari. L'oferta era d'allò més variada i s'imposava majoritàriament una programació d'obres caracteritzades per un sentit eminentment religiós. Però, com succeïa amb la música, els barcelonins coneixien de primera mà els nous corrents i malgrat el disgust constant que manifestà Rafael d'Amat i de Cortada no s'estaven de programar les comèdies estrangeres dels autors més en voga, principalment els francesos Racine i Voltaire, «plenes de mortal veneno».[12]

La nòmina d'obres representades, ja fos per companyies estrangeres o locals, o bé per grups amateurs, és llarga i extensa. Algunes de les comèdies en cartell durant aquest període van ser *Caer para levantar*, *El rico avariento*, *La buena casada*, *No siempre lo peor es cierto*, *El amante escrupuloso*, *La esposa amable*, *Los amantes de Teruel*, *El o predicador*, *El delincuente honrado* de Jovellanos o *Caballero de espíritu*, que anaven acompanyades de sainets com *Prevenido engaño*, *Los palos deseados* o diferents *tonadillas*[13] en l'entreacte.

També la documentació municipal conservada permet concloure que el teatre va ser cabdal a la ciutat. Un simple repàs ens demostra una activitat constant no exempta de baralles i plets entre empresaris i actors per incompliments de contractes, amb unes programacions intensives que fan preguntar-se fins i tot, ja a l'època, per la necessitat d'establir dies de descans i una recaptació que no deixa dubte sobre el volum de negoci que es movia. Si comparem els comptes presentats per l'empresari Domingo Batti en el balanç *El estado de los gas-*

[11] *Diario de Barcelona*, 30 de desembre de 1803, pàg. 1683.

[12] Tant el baró de Maldà com Coroleu fan incidència en la qüestió dels llibres prohibits. Coroleu indica entre els llibres prohibits o malvistos *El Cándido* de Voltaire, *El origen de los cultos* de Depuis o *Las ruinas de Palmira* de Volney, els quals estaven publicats en els edictes inquisitorials; Josep Coroleu, *Memorias de un menestral...*, *op. cit.*, pàg. 20.

[13] Les *tonadillas* eren un gènere que barrejava el cant, la representació teatral i el ball i es representaven en els intermedis de les comèdies.

Juan Antonio Salvador Carmona, *Primer bayle de Mascara que se dió en el Coliseo del Príncipe*. Madrid, Calcografía Nacional, entre 1775 i 1800. Gravat de la Biblioteca de Reserva (Universitat de Barcelona).

tos [...] *hechos en el teatro para el total de diversiones, comedias, operas, bailes* [...][14] entre els anys 1778 i 1779 es constata un augment considerable de les partides gastades, i destaca especialment l'òpera, malgrat que la més important és la de les comèdies.[15]

Cal sumar a l'escena teatral una sèrie d'espectacles que atrapaven l'espectador per la seva tècnica, la seva curiositat o la seva raresa. Així, les funcions amb animals, o les habilitats de persones deformes, especialment gegants, van mantenir-se en la cartellera al llarg del temps amb molt bona acceptació per part del públic barceloní. Entre ells podem destacar, com a exemple, la presència a la ciutat d'un gegant de nacionalitat alemanya que oferia una funció amb una oca i una mona. La mona ballava fent equilibris sobre una corda, mentre que entre les capacitats de l'oca destacava la de «senyalar los quartos i hores del rellotge ab ses potes».[16] O l'anunci de l'arribada, a finals de l'any 1798, de tres camells, dos óssos de Polònia, cinc mones

[14] Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament Borbònic, Diversions públiques [1D.XX-1].

[15] Ibídem.

[16] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1778, pàg. 65.

i un mico per a un espectacle imminent.[17] Sense oblidar el gegant àrab que es mostrava per mitja pesseta i que no va tenir el favor del públic perquè es menjava una gallina viva davant de la gent, així com tota mena de carn crua.[18]

Entre els espectacles més populars i de més acceptació, cal destacar els titelles i les ombres xineses, per bé que aquest nou passatemps fos criticat de manera acèrrima per pensadors il·lustrats de la vàlua de Jovellanos.[19] En la seva obra *Memórias para el arreglo de la policia de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España,*[20] exposava la seva preocupació per certs tipus de divertiment alhora que marcava una categorització de quines eren les activitats d'oci de l'Espanya del moment: entre d'altres, l'espectacle d'arlequins, els titelles i les ombres xineses. Tanmateix, com havia passat en altres ocasions, la realitat era ben diferent, ja que, com acabem d'indicar, aquestes distraccions tenien un fort arrelament en la societat. En el cas de Barcelona, durant anys va sobresortir l'espectacle d'ombres xineses de Giacomo Chiarini, amb representacions de peces com *La caza del león*, *L'al·legoria de la Pau*, *Toros reials de Madrid*, i formes com *caza de patos, niña del mesón* o *el desgraciado cortador de leña,* entre d'altres.[21] Amb una especial predilecció per recrear la festa taurina a partir de les ombres.

Pel que fa al teatre musical, ja n'hem insinuat l'existència amb els sainets i *tonadillas* que acompanyaven la programació de les comèdies que cada dia a les cinc de la tarda es representaven en diferents espais de la ciutat. Cal, però, no oblidar que la vida artística i musical tenia

[17] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1798, pàg. 142.

[18] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1803, pàg. 181. El baró anunciava que l'endemà aquest mateix gegant es menjaria un gat viu.

[19] Juan Serrera, *Goya, los caprichos, y el teatro de sombras chinescas*. Vegeu: http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Partes/Serrera1997_GoyaCaprichosSombras.pdf (consulta: 17-XII-2011).

[20] Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memórias para el arreglo de la policia de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España.* Vegeu: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (consulta: 12-XII-2011).

[21] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1803, pàg. 186.

també en les òperes un oci privilegiat, malgrat que en aquest sentit les referències i anotacions en el dietari del baró són més aviat escasses. La raó, molt possiblement, no es troba en els gustos musicals d'Amat, sinó més aviat en els problemes econòmics que van marcar tota la seva vida. Així, doncs, per evitar aquest dispendi, preferia assistir a concerts i acadèmies de música en cases particulars on era convidat.

L'òpera, com a espectacle teatral a Barcelona, com bé ha estudiat Roger Alier, va viure diferents etapes amb resultats desiguals. Si podem dir que quasi no existí en la primera meitat del segle XVIII, ja que sols es té constància de l'òpera representada amb motiu de la vinguda de l'arxiduc Carles d'Àustria el 1708, a partir de 1750 ja es pot parlar d'una programació continuada al llarg dels anys en què anà arrelant l'afició entre el públic. Serà a partir dels anys 1760 i 1773, considerat aquest darrer com un tercer moment, que creixerà el gust pels ballets i l'òpera arribarà a les classes més populars.[22] Gluck, Mozart, Salieri, Pergolesi o Galuppi, entre d'altres, eren autors musicals ben coneguts a Barcelona.

Les diferents branques de la ciència, i molt especialment els fenòmens de la natura i els experiments químics i físics, van esdevenir en moltes ocasions una possibilitat d'oci per als barcelonins. En aquest sentit, és important no oblidar el progrés en què es troba immersa la societat de la segona meitat del segle XVIII i, com apunta Jesusa Vega, la reclassificació dels sabers, en què la física i la química juntament amb la filosofia tenien un paper definitori en el concepte mateix de ciència.[23]

Si el baró de Maldà recull la invenció d'un cotxe mecànic que porta el seu inventor a la bogeria a mitjan 1771, els intents reiterats d'elevar globus aerostàtics, o l'observació astronòmica d'una estrella, un planeta o un cometa en més d'una ocasió, també Josep Coroleu descriu entre els seus records aquest tipus d'entreteniment.[24] I, curiosa-

[22] Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: els orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Societat Catalana de Musicologia, 1990.

[23] Jesusa VEGA, *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, Polifemo, 2010.

[24] Entre els records que recull Josep Coroleu destaca l'explicació d'un cometa que l'astrònom i geògraf francès Pierre Mechian va veure a Barcelona

Anònim, *Vista del globo aereostatico que se hecho ante sus magestades y su real familia en el qual fue Dn. Vicente Lunardi el dia 8 de enero de 1793* [...]. Gravats de la Biblioteca de Reserva (Universitat de Barcelona).

ment, tots dos al·ludeixen a la càrrega simbòlica i supersticiosa que el «vulgo», emprant les paraules del baró, dóna a aquesta mena de fenòmens com a signe de mal auguri o evidència d'un mal presagi.[25]

De diabòlic va ser qualificat el globus aerostàtic que va elevar-se amb motiu de la visita dels monarques a la ciutat l'any 1802. En realitat, per als barcelonins no era una màquina nova, i és que sols un any després de la seva invenció per part dels germans Montgolfier arribava de la mà de compatriotes seus a la Ciutat Comtal. Els intents reiterats d'elevació van ser sempre fracassos estrepitosos, que «no ha deixat d'estorbar molts jornals en la menestralia»,[26] i van tenir sempre una gran concurrència, disposant-se els menestrals al llarg de la muralla de la ciutat per no pagar i els nobles entrant en el recinte després de pagar uns calerons. De tots els intents fets a Barcelona, cal destacar, com ja hem indicat, el fet per Vincenzo Lunardi amb motiu de la vinguda dels monarques l'any 1802. L'aeronauta italià, que ja havia protagonitzat diversos vols amb anterioritat a Nàpols i Madrid, va enlairar-se el dia 5 de novembre de 1802 amb tanta mala fortuna que el vent el va portar a caure al mar, i va sumar així un nou fracàs als anteriors. Tanmateix cal advertir que la ciència esdevé passatemps amb valor lúdic i educatiu, ja que el capità Lunardi «explicará en este mismo día las más menudas dimensiones de la máquina aerostática y responderá a las preguntas que se le hagan en las lenguas castellana, italiana, francesa, inglesa y portuguesa».[27]

---

l'any 1793 quan es trobava a la ciutat per estudiar i mesurar l'arc meridià; Josep Coroleu, *Memorias de un menestral...*, *op. cit.*, pàg. 13.

[25] Coroleu comenta extensament la càrrega simbòlica negativa que tenien aquests esdeveniments en ser considerats signes de mals presagis: «De este asunto se hablo mucho en casa, porque como mi padre y sus amigos no cesaban de mofarse de la credulidad del vulgo, que atribuía a pésimo agüero este fenómeno, y precisamente en aquel mes fué guillotinado Luis XVI de Francia, mi madre tuvo presente esta coincidencia toda su vida para confundir a los que no querían que estas apariciones presagiasen guerras, transtornos y muertes de reyes»; Josep Coroleu, *Memorias de un menestral...*, *op. cit.*, pàg. 14.

[26] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1784, pàg. 129.

[27] *Diario de Barcelona*, 10 d'octubre de 1802. Jesusa Vega, en el seu llibre, fa un extens retrat d'aquest aeronauta que va gaudir d'una gran popularitat a l'Espanya del moment.

De fet, segons el baró, en els entreteniments, tot allò diabòlic o criticable tenia l'origen en el món francès. Era l'etern enemic. El 5 de gener de 1802 s'expressa amb aquests durs termes per referir-se als francesos i les seves diversions:

> Són de la pell de Carnestoltes los francesos en inventar màquines aerostàtiques, com ja ho han fet últimament d'una minyona invisible de quinze anys, que los que van veure l'ouen i no la veuen, com que ja no es diria invisible. Sé que aquí, en Barcelona, qui ha anat una vegada a veure què cosa era no ha tingut ganes de tornar segona vegada, i, mentrestant, lo gavatxo ja li ha tret los diners de la butxaca, sent bons sacadineros.
>
> Lo ciudadano Fondart que fàcia riure, cantar, sospirar i distingi l'hora d'un rellotge a la noia, que a mi no em mou la curiositat de veure sa física, anant-se tots ells ab físiques i químiques i ab estes los diners de la butxaca, com de la meva cap me'n pescarà.[28]

Curiosament, encara que amb menys força, Coroleu coincideix amb la visió del baró quan ens explica:

> El Gobierno prorrogó el privilegio de hacer bailes publicos de máscara en la casa de Lonja, aplicándose su producto al socorro de los necesitados. Esta concesión se hizo en el carnaval de 1801, pagándose dos pesetas de entrada. La concurrencia era inmensa y muy lucida. Mi padre decía que sólo podían divertirse los chicos imberbes y los idiotas; pero yo, que empezaba ya a hombrear en aquella fecha, noté que había mucha animación y bullicio. Y era que la gente tenía hambre de distraerse. No había para menos con lo que estaba pasando, porque nuestra alianza con Francia no nos proporcionaba más que desastres y cada día iba poniéndose más turbia la cosa.[29]

Ambdós autors, a més a més, introdueixen la qüestió de l'existència ja en aquest moment d'un oci pagat, que es comprava i que sens dubte esdevé un clar antecedent de la indústria de l'oci posterior. El cas més simptomàtic van ser els balls, els quals es feien en diferents espais de la ciutat, com la Llotja o el Teatre de la Santa Creu, o en diversos magatzems situats a la Rambla i a la Barceloneta i als quals,

[28] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1802, pàg. 9.
[29] Josep Coroleu, *Memorias de un menestral...*, *op. cit.*, pàg. 18.

segons el preu de l'entrada, accedien els uns o els altres. Així, els balls més cars valien a l'entorn de dues pessetes, mentre que els més econòmics valien mitja pesseta. El gust pels balls era tan gran entre la població, que no hi havia dia de festa que no se'n celebressin en diferents horaris, que anaven de les dues de la tarda fins a les deu de la nit, i el que començava a les vuit era el més popular.

Els balls de màscares durant el Carnestoltes van ser els més concorreguts. Entre els que se celebraven en cases i locals de la ciutat cal esmentar el conegut com a Ball de la Patacada, ball popular i sorollós que tenia lloc en un espai de poca categoria, tal com explicaven Cortada i Manjarrés a la seva obra *El libro verde de Barcelona*..., publicada l'any 1848:

> Sin embargo sobra el aviso, porque el baile es de calderilla. Este baile lleva vulgarmente el nombre de baile de la *Patacada*, nombre alto, sonoro y significativo, nombre que para el que conoce el habla del pais, deja por sí solo entender todos los lances y aventuras que pueden cometerse en aquel recinto. Esta circunstancia coloca el tal baile en la esfera de aquellas cosas, que siendo comunes á todos los paises no son un rasgo característico de ninguno, como no lo es el tener narices aunque las tengan los unos mas largas que los otros; y hé aqui la razon por que no hemos de tomarnos el trabajo de hacer del susodicho baile un análisis circunstanciado. Basta saber que en él se baile todo lo bailable inclusos los castañeteados *balls rodons* del pais, y la bulliciosa *bolangera*. Salva una que otra escepcion, no suele alterarse allí el órden, es decir el órden de un baile de tal calaña; y los bandos de policía se observan hasta el punto en que pueden observarse en un pais donde tantos se publican. A las 12 de la noche concluye el baile nó sin haber los concurrentes sacado todo el jugo que pueden dar de sí los cuatro reales que cuesta la entrada.[30]

Cal aclarir que aquest no fou l'únic ball popular, ja que la nòmina d'aquest tipus de balls cal completar-la amb els balls de bastons, la

[30] Vegeu Joan Cortada i Josep de Manjarrés, *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos más notables de acaecidos en Barcelona*, Barcelona, Saurí, 1848. Vegeu: http://oreneta.com/libro-verde/1848/12/08/658/ (consulta: 10-I-2012).

moixiganga o els balls de Buda o de Viena, entre d'altres. Aquests balls també tenien un paper celebrat en les entrades de personatges illustres a la ciutat, bàsicament membres de la casa reial, com un motiu d'homenatge però també d'oci col·lectiu important. Així succeeix, per exemple, amb l'arribada dels prínceps a Barcelona el setembre de 1802, que paralitza momentàniament el ritme de treball dels barcelonins i dóna una nova fisonomia a la ciutat. Per una banda, el poble va llançar-se al carrer per contemplar la comitiva dels monarques en el seu recorregut per la ciutat. Però allò que segur que més agradava eren els saraus i els balls de màscares, així com les grans lluminàries.[31]

És important per compondre una veritable radiografia de l'oci no perdre mai de vista el paper jugat per l'Administració de la ciutat. En aquest sentit, s'ha d'advertir que existí sempre una voluntat ferma, tal com ho demostra la documentació consultada, de procurar l'esbarjo als ciutadans, però que aquesta voluntat s'apuntalava en dos fets cabdals: el control i els ingressos econòmics.

Pel que fa al control, des de les diferents instàncies de la municipalitat i al llarg del temps van repetir-se edictes, lleis i normatives per assegurar les conductes exemplars en l'exercici del lleure comunitari i evitar l'alteració del bon ordre. Entre els molts casos que podem citar, el governador militar i polític, Juan Procopio de Basecourt, comte de Santa Clara, l'any 1795, veient l'escàs efecte que tenia la normativa, fa una nova crida a la moderació, la decència i el manteniment de la compostura. Per aquest motiu firma un nou edicte relatiu als espectacles públics. S'hi prohibia fumar dins les sales o els recintes on es portava a terme l'espectacle, i per evitar aldarulls i baralles no es podia portar posat el barret quan dificultava la visió als veïns. Tampoc «nadie levante la voz, palmotee fuera de tiempo y mucho menos por burla, e improbación, ni hacer otra demostracion que pueda dar motivo a que se altere la quietud y decoro que es debido a un theatro com el de esta capital». I, naturalment, tampoc no es podia impossibilitar el pas als patis, llunetes, llotges o portes ni distreure els actors.[32] Hem d'advertir que el control exer-

[31] Rafael d'Amat i de Cortada, *Calaix de Sastre*, *op. cit.*, 1802, pàg. 112 i s.

[32] Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament Borbònic, Diversions públiques [1D.XX-1].

cit per l'Administració no se circumscrivia únicament als espectacles públics, sinó que en ocasions també es vetllava per l'oci més privat que es donava a les cases particulars. En aquest aspecte, era costum, especialment pel que fa a les funcions teatrals, demanar permís per a la seva celebració indicant la peça a representar. Ignacio Lacasa i el seu amic Francisco Aruz, Ramon Baiell i Manel Passarell, unes criatures de les quals el més gran tenia catorze anys, o Narcís Casacuberta, són alguns dels barcelonins que van demanar aquest permís. Lacasa i Aruz exposen que, juntament amb altres companys de bona condició, pretenien divertir-se escenificant tres comèdies titulades *Las victimas del amor*, *Federico segundo rey de Prusia* i *La condesa Genovitz*, mentre que els joves Baiell i Passarell volien representar uns passos de la Passió i el darrer, també amb amics, es proposava escenificar *El job de las mujeres* i *El amor julial*.[33]

El segon aspecte anunciat, el de l'obtenció d'ingressos econòmics, resulta de la circumstància que Felip II, l'any 1587, havia concedit un privilegi reial en virtut del qual totes les representacions teatrals s'havia de fer en el lloc on estipulessin els administradors de l'Hospital de la Santa Creu i part dels beneficis de la funció s'havien d'ingressar en aquesta institució en concepte d'ajut per a afrontar les despeses originades per la gran activitat de beneficència que portava a terme. Privilegi vigent i renovat encara l'any 1770.[34]

Dins l'oci compartit i en el registre més íntim, a banda de les visites, les tertúlies i les reunions a casa, cal fer esment de les celebracions familiars, que constituïen ritus de passatge arrelats en l'oci ciutadà més particular. Així, la celebració de casaments, prometatges, batejos o grans festes pels més diversos motius es convertia també en un temps per a gaudir amb parents i amics de la ballaruga, la mú-

[33] Ibídem.

[34] Ibídem. En la documentació de 1770 s'indica que aquest privilegi de l'Hospital sols és vàlid per als espectacles de teatre i no per a aquells balls, distraccions o festes que no siguin representacions. En termes generals, el sistema era que una empresa teatral llogava per un nombre determinat d'anys a l'Hospital les representacions a fer. En aquest document es mostra novament la voluntat de control amb normes com la situació de les dones separades dins el recinte, els càrrecs que podien assistir-hi sense pagar, la vestimenta permesa i altres qüestions.

sica i el jocs, introduint en aquest oci un nou component que no és altre que la delectació amb riques menges. En aquest context tindran una gran importància, especialment entre les classes adinerades, les noves begudes de moda: el cafè, el te i, sobretot, la xocolata. És possiblement també en aquesta conjuntura més social dins les arquitectures privades que l'oci es configura com un nou element al servei de la imatge familiar que segueix una rígida etiqueta social. Des d'aquesta perspectiva, en la mirada cap a les cerimònies que tenen lloc en els estrictes paràmetres convinguts de la sociabilitat i dins el marc escenogràfic de la casa, l'oci també es troba perfectament estipulat segons maneres, formes i ritmes.

AFICIONS I ENTRETENIMENTS

LA CIUTAT DE LES JOGUINES

Pere Capellà Simó

La reformulació de les esferes de l'oci, acompanyada d'un sentiment inaudit de sobrevaloració de la infantesa, va determinar el desenvolupament d'una indústria internacional de fabricació de joguines. Tant és així que, a la fi del segle XIX, les joguines es van convertir en símbol de les noves formes de divertir-se i d'expressar els sentiments.

A les exposicions universals que seguiren la Gran Exposició de Londres de 1851, les joguines van disposar d'espais de privilegi, d'acord amb l'expectació que aquests artefactes generaven entre el públic visitant.[1] Tanmateix, la secció de Jocs i Joguines de l'Exposició Universal de París de 1900 fou la més transcendent. El report va anar a càrrec d'un polígraf de prestigi: el periodista Léo Claretie.[2] El 1893, Claretie havia publicat *Les jouets. Histoire Fabrication*,[3] una obra clau en la historiografia de l'àmbit que, entre altres allicients, reclamava la creació de museus i centres de formació per als fabricants de joguines. De fet, l'Exposició Universal de 1900 va incloure la novetat d'una «Exposition rétrospective des jouets et

[1] Hippolyte Rigault ja es referia a la secció de joguines com una de les més concorregudes de l'Exposició Universal de París de 1855. Vegeu Hippolyte RIGAULT, «Les jouets d'enfants», a *Conversations littéraires et morales*, París, Charpentier, 1859, pàg. 1.

[2] Léo CLARETIE, «Classe 100. Jeux et Jouets», a *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, vol. 2, París, Imprimerie Nationale, 1902.

[3] Léo CLARETIE, *Les jouets. Histoire. Fabrication,* París, Librairie et Imprimerie Réunies, 1893.

des jeux anciens»,[4] que donava compte de l'emergència d'un col·leccionisme especialitzat. I, a instàncies del mateix Claretie, els col·leccionistes francesos s'agruparien el 1905 en una primera Société des Amateurs des Jouets et Jeux Anciens.[5]

La ciutat de París s'havia consolidat, durant la segona meitat del vuit-cents, com un centre preeminent de fabricació de joguines de luxe, capaç de desbancar l'hegemonia secular dels nuclis bavaresos en el comerç internacional de quincalleries. No obstant això, a la fi de segle, la política econòmica alemanya permetia un desenvolupament sense parangó de les indústries d'aquell país, que es posava de manifest en l'assentament d'importants firmes transfrontereres. L'Exposició Universal de 1900 va esdevenir la plataforma de llançament de la Société Française de Fabrication de Bébés et Jouets, un trust liderat per la companyia alemanya Fleischmann & Bloedel, que agrupava la plana major de les marques franceses especialitzades en la fabricació de nines de luxe.[6]

En un clima general que portava a eludir qualsevol declaració temerària,[7] el nou trust fou rebut, des de París, com un garant de les indústries nacionals. Altrament, la voluntat de fer balanç d'un segle que caracteritzà l'Exposició Universal de París de 1900 no podia passar per alt que aquell miratge vindria seguit de la consagració dels centres germànics com a models artístics i industrials.[8] D'altra banda, al costat de les alemanyes i franceses, s'hi van poder veure joguines d'altres estats que assajaven de fer-se lloc en el mercat internacional: Rússia, el Japó, els Estats Units, Anglaterra, Àustria-

[4] Léo Claretie, «Classe 100. Jeux...», *op. cit.*, pàg. 233.

[5] Monica Burckhardt, «Pourquoi Paris? Pourquoi 1900?», a *Jouets: Paris 1900*, París, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1984.

[6] Anne-Marie Porot, Jacques Porot i François Theimer, *Histoire et étude de la SFBJ. Société Française de Fabrication de Bébés et Jouets*, París, Éditions de l'Amateur, 1984.

[7] Philipp Blom, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010 [Londres, 2008], pàg. 19-43.

[8] Una de les iniciatives que es van emprendre l'endemà de l'exposició fou l'organització de l'emblemàtic Concours Lépine, el qual, en la primera edició, va anar adreçat en exclusiva als fabricants de joguines. Vegeu François Theimer, *Les jouets*, París, Presses Universitaires de France, 1996, pàg. 70-73.

Hongria, Siam, Romania, Bèlgica, Suècia, Dinamarca, Portugal, la Xina, Equador i Espanya.[9]

D'aquest últim país, Claretie remarcava la presència d'un sol fabricant de joguines, establert a Barcelona. Es tractava de l'empresa d'Eusebi Roca Farriols,[10] instal·lada al carrer Sepúlveda el 1879. Roca Farriols s'havia consolidat com la fàbrica de joguines metàl·liques de més prestigi a la ciutat, després de la participació amb èxit a diverses exposicions industrials tant d'àmbit català com espanyol.[11]

Exemplar de tramvia que reprodueix les inicials de la societat *Les Tramways de Barcelone*. Llauna pintada, 50 cm, Barcelona, c. 1905. Col·l. Ton Boig Clar (Palma).

A París, la casa Roca Farriols fou guardonada amb una medalla d'argent. Es convertia en ambaixadora, seguint Léo Claretie, d'una ciutat que esdevenia un «centre de production de jouets, depuis que les droits protecteurs arrêtent ces articles à l'entrée et forcent l'Espagne à travailler et à se servir elle-même». Es tractava d'una indústria en expansió, la qual, «à en juger par le fini et le gout des articles» i el baix cost de la mà d'obra, amenaçava de tancar les portes d'Espanya al joguet francès.[12]

[9] Léo Claretie, «Classe 100. Jeux...», *op. cit.*, pàg. 361.

[10] *Catálogo de los expositores de España*, Madrid, Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española de la Exposición Universal de París 1900, 1900, pàg. 291.

[11] Vegeu les referències a l'empresa al *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones*, Barcelona, Henrich y C.ª, 1892, pàg. 50; a Josep Soler, *Exposición de las industrias creadas, introducidas y desarrolladas en España al amparo del Arancel de 1891. Catálogo General*, Barcelona, José Cunill Sala, 1897, s.n., i a *Exposición Nacional de Industrias Modernas. Madrid 1897. Catálogo de los Expositores que han concurrido á la misma*, Madrid, Pedro Núñez, 1897, pàg. 276.

[12] Referint-se en tot moment a la casa Roca Farriols, Léo Claretie ressenyava que «le Jury a décerné une médaille d'argent à cette intéressante exposition d'une industrie qui, hélas!, fermera l'Espagne au jouet français». A Léo Claretie, «Classe 100. Jeux...», *op. cit.*, pàg. 22.

Certament, l'any 1900 s'havien sol·licitat des de Barcelona trenta-una patents d'invenció relatives a l'àmbit de la joguina. La ciutat tenia aquell any cent dotze comerços dedicats a la venda de joguines i un total de trenta-nou fàbriques especialitzades, que sobrepassarien la cinquantena a les portes de la Primera Guerra Mundial. En el context espanyol, la Barcelona de 1900 es consolidava ineludiblement com la ciutat de les joguines.[13]

L'ambaixador d'aquesta indústria naixent, Eusebi Roca Farriols, va presentar a París un total de vint-i-cinc dissenys. Léo Claretie es va deixar sorprendre per les reduccions de mitjans de transport: una locomotora, un vaixell amb ressort, un torpediner, una quadra, unes cotxeres, una diligència que cobria la ruta de Madrid a Granada. I va ressaltar la sumptuositat d'un *mail-coach* de quatre cavalls que transportava, als pescants, vuit parelles endiumenjades. També va copsar un tramvia amb tròlei.[14] L'any anterior, Barcelona havia inaugurat la primera línia de tramvia elèctric.[15]

La Barcelona de 1900 va esdevenir escenari de profundes convulsions socials alhora que engendrava un sentiment d'orgull envers la transformació de la ciutat. Les vagues de treballadors i els atemptats àcrates coincideixen amb l'afirmació de l'Eixample com a centre neuràlgic de la Barcelona moderna. El 1897, s'havia produït l'annexió dels municipis circumdants i la ciutat esdevenia una metròpoli de més de cinc-cents mil habitants. I en un context marcat per la pèrdua de les últimes colònies d'Espanya, el catalanisme i el regeneracionisme esdevingueren les plataformes ideològiques d'un modernisme que s'expandia en les arts i les formes de vida.[16]

El floriment de la premsa diària i de les revistes il·lustrades va permetre el registre d'esdeveniments i impressions distintes del dia a

[13] Pere Capellà Simó, *Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París*, dir. per Teresa-M. Sala Garcia i Jaume de Córdoba Benedicto, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2012.

[14] Léo Claretie, «Classe 100. Jeux...», *op. cit.*, pàg. 22.

[15] Teresa-M. Sala, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005, pàg. 86-87.

[16] Teresa-M. Sala (dir.), *Barcelona 1900*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2007.

dia a la ciutat. Certament, la Barcelona de 1900 va disposar de cronistes i historiadors de prestigi, però també els artistes van accedir a interpretar-ne els carrers i les interioritats. De fet, van llegar un corpus inestimable d'imatges de la ciutat escrites o pintades. D'altra banda, també els fabricants de joguines, com era el cas d'Eusebi Roca Farriols, van ésser partícips d'aquest conjunt de representacions ciutadanes.

Tanmateix, en el cas de les joguines, cal remarcar la condició d'infants dels destinataris.[17] Perquè les imatges de la ciutat de joguina se situen en el llindar entre la ciutat quotidiana i la somiada per al futur. Eusebi Roca Farriols va fabricar tramvies elèctrics de joguina al mateix temps que aquesta nova forma de transport feia més efectives les comunicacions. Però les joguines dels fabricants barcelonins es dispersaven, en els aparadors dels comerços, entre els estocs de joguets que procedien dels nuclis europeus. Eren, les joguines del nord, artefactes portadors d'una iconografia pròpia de les ciutats d'on provenien i en les quals, inevitablement, Barcelona s'emmirallava.

D'altra banda, alhora que les joguines esdevenien representacions d'una idea de ciutat, la Barcelona de 1900 els retornava, com un mirall, una allau d'imatges, pintades, fotografiades o escrites, que en documenten la forma i les pràctiques d'ús. Dibuixants com Josep Lluís Pellicer o Apel·les Mestres van col·laborar amb els grans magatzems El Siglo com a il·lustradors dels catàlegs comercials. Els gabinets fotogràfics de més prestigi van convertir les joguines en un distintiu dels retrats d'infants.

Així mateix, amb l'estètica del realisme-naturalisme i la revaloració de la pintura d'interiors, els pintors van prestar una atenció especial als vincles afectius dels infants amb les joguines. Però també la novel·la i la narració breu il·luminen els espais on les joguines es

[17] Entorn de la valoració de la joguina com a «media cultural», vegeu Gilles Brougère, «Le jouet entre industrie et culture», a *Le jouet. Valeurs et paradoxes d'un petit objet secret*, París, Autrement, 1992, pàg. 16-27. Quant a metodologia, vegeu Michel Manson, «Écrire l'histoire du jouet: un défi scientifique», a *Jeux et jouets dans les musées de l'Île-de-France*, coord. per Marie-Pierre Deguillaume i Pascale Gorguet Ballesteros, París, Parismusées, 2004, pàg. 72-80.

vinculaven al dia a dia dels infants i els seus familiars. Perquè els escriptors no van deixar d'observar el gran consum de joguines com un exemple paradigmàtic de tot allò que, tocant les maneres de viure, havia suposat el segle XIX.

En resum, aquests testimonis permeten de traçar un recorregut a través de la biografia dels artefactes. Des de la fàbrica fins a la cambra d'infant, passant pels aparadors, per a arribar fins a l'estoig o l'abandó, la joguina es perfila com un instrument hermenèutic que revela un dels racons més inexplorats de la Barcelona de 1900. Perquè, en definitiva, la ciutat n'esdevé el bressol i, alhora, la imatge més representativa.

La fàbrica

Les primeres documentacions relatives als inicis de la indústria de la joguina a Barcelona es remunten a la dècada de 1840, amb l'aparició dels fabricants de joguines a les guies de la ciutat. S'anuncien com a «cajeros, cedaceros (Fabricantes de almohadillas y juguetes para niños)».[18] Durant la dècada de 1860, el seu nom apareix ressenyat als catàlegs de les exposicions de la indústria,[19] en coincidència amb l'obertura a la ciutat dels primers passatges comercials.

A Barcelona, com arreu, la indústria de la joguina es va forjar en els comerços. Ornats amb joguines sumptuoses d'importació, els aparadors es van convertir en un veritable agent de canvi per a les manufactures de la ciutat.[20] D'altra banda, molts comerços es van reconvertir en fàbriques de joguines o bé n'impulsaren la fundació. Amb tot, el paper dels comerciants com a grans intermediaris va comportar que l'existència del fabricant passés sovint desapercebu-

[18] Manuel Saurí i Josep Matas, *Guía de forasteros en Barcelona. Judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril*, Barcelona, Manuel Saurí, 1842, pàg. 8.

[19] Documentem la primera aparició del mot castellà «juguete» en un catàleg d'exposició a Francisco José Orellana, *Reseña completa. Descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña*, Barcelona, Jaime Jepús, 1860, pàg. 13.

[20] Artur Masriera, «De la Barcelona ochocentista. El Pasaje de las columnas», *La Vanguardia,* 14 de novembre de 1922, pàg. 16.

da. En contrapartida, les exposicions de la indústria suposaven un efectiu vis-a-vis entre els fabricants i la clientela.[21]

Per la seva banda, la premsa de l'època es va ocupar d'il·luminar, amb vista al gran públic, les fàbriques de joguines. Periodistes i, més endavant, fotoperiodistes seguien el rastre dels artefactes. L'octubre de 1887, Luciano García del Real es va deixar seduir per unes papallones que, empeses per un infant, batien les ales ran de terra:

> ¿Han vist unas bonicas papallonas que, montadas sobre rodas, van corrent per la Rambla y per altras vías, emportantsen los ulls y'ls desitjs de las criaturas? Son de metall y s'en venen moltíssimas acreditant la iniciativa d'un industrial de Barcelona, lo primer que ha plantat en Espanya una fábrica de joguinas metal·licas.[22]

Atret per la novetat, l'escriptor va «anar á veure la fábrica, carrer Sepúlveda, número 186; y vegí 120 pessas diferentas, desde'l preu de mitj ral fins al de quatre duros la pessa, y algun treball d'encárrech especial, com un magnífich castell roquer, ab sos marlets, sa barbacana y son pont llevadís». A l'interior de la casa Roca Farriols —aleshores Roca y Cía.—, García del Real va veure «ferrocarrils, cuynas, barcas, safreigs, fonts, banyeras, caixas de mobles, cubells pera bugadas, taulas de flors, ómnibus, tranvías, jardineras, carros de llauransa, locomotoras soltas ab moviment, montanyas russas, salas de bany, circhs de caballs, carretons d'ayguader, jinets en velocípedos, tocadors, sofás, berlinas, etz».[23] El periodista es delectava davant la sumptuositat i alhora l'economia de les joguines metàl·liques, pròpies d'un segle que «es de ferro, perque'l ferro ha arribat á invadirho tot, desde las més grandiosas construccions, fins las joguines dels noys».[24]

[21] Al voltant del desenvolupament de la indústria moderna del joguet, continua essent una obra de referència l'estudi dedicat a les indústries parisenques de Pierre du Maroussem, *La question ouvrière*, vol. 3, *Le jouet parisien*, París, Arthur Rousseau, 1893.

[22] Luciano García del Real, «Notas útils. Joguinas de metall», *La Ilustració Catalana*, 15 d'octubre de 1887, núm. 174, pàg. 10.

[23] Ibídem.

[24] Luciano García del Real, «Notas útils», *La Ilustració Catalana*, 31 de novembre de 1886, núm. 153, pàg. 447.

El març de 1888, un univers en miniatura va atraure de bell nou Luciano García del Real. Es tractava, en aquest cas, de l'interior de la casa Cruset, aleshores al carrer d'en Mina, on «ja de cartró, de fusta ó de llauna s'elaboran perfectament desde lo cércol que fan córrer los petitets, fins al ferrocarril ab sos pormenors, desde una capelleta, fins una catedral, desde un servey de cuyna fins una sala perfectament amoblada». Malgrat la barator dels productes, en aquell taller es feia present «lo influxo que exercéixen las aficions artísticas del segon dels germans Cruset».[25] L'especialitat de la casa eren les nines de pasta, patentades el 1883: es tractava de la primera patent de l'àmbit del joguet sol·licitada a Espanya per una indústria barcelonina.[26]

Amb el canvi de segle, la fotografia féu entrada a l'interior de les fàbriques i els comerços. Durant les festes de Reis de 1906, la revista *Garba* va dedicar una crònica a les joguines, encapçalada amb la fotografia de l'interior «del establiment den Francisco Aduá, al carrer Ferrando».[27] Tres homes del negoci es confonen enmig de l'allau d'artefactes que s'acumulen fins al sostre de l'establiment. Es tractava d'una quincalleria inaugurada a mitjan segle XIX amb el nom La Villa de Madrid, la qual apareix ressenyada amb el nom popular de Can Fradera als *Singlots poètics* de Frederic Soler.[28] A la fi de segle el negoci es va ampliar amb l'obertura, al carrer Aragó, d'una fàbrica de joguines de ressort. El periòdic en reprodueix dues fotografies. La primera mostra una sala insalubre on homes, dones i infants «comencen les joguines».[29] A la segona imatge, un treballador retoca un

[25] Luciano García del Real, «Notas útils. Los jochs de Napoleó y las joguinas», *La Ilustració Catalana*, 15 de març de 1888, núm. 184, pàg. 14.

[26] Expedient núm. 3364: Josep Cruset, «Un procedimiento para fabricar muñecas de pasta», 16 de maig de 1883, AH/OEPM.

[27] «Joguines», *Garba*, 5 de gener de 1906, núm. 7, pàg. 10.

[28] Soler n'inclou referències diverses, com, per exemple, la comparació «com ninots de can Fradera / que rodant fan clinch, clinch, clinch»: Frederic Soler [Serafí Pitarra], *Singlots poètics*, Barcelona, López Editor, 1867, pàg. 14. Figura com a «Fradera, Lorenzo. *Titulada la Villa de Madrid. c. Fernando VII, 44*» a J. A. S., *El Consultor. Nueva guía de Barcelona. Obra de grande utilidad para todos los vecinos y forasteros, y sumamente indispensable á los que pertenecen á la clase mercantil é industrial*, Barcelona, Imprenta de La Publicidad, 1857, pàg. 352.

[29] «Joguines», *op. cit.*, pàg. 11.

automòbil en miniatura. Al costat, s'acumulen a les prestatgeries les joguines enllestides i s'hi distingeixen diversos models de tramvies.

Amb l'esclat de la Primera Guerra Mundial, la paralització de bona part dels centres productors europeus va incentivar la celebració a Barcelona d'un seguit d'exposicions anuals de joguines organitzades pels mateixos fabricants, que s'havien constituït en associació, el 1914, a l'empara del Foment del Treball Nacional.[30] En aquest context, l'objectiu de Josep Brangulí recrea escenes a l'interior de les fàbriques de més renom en aquell moment, com, per exemple, Lehmann y Cía.[31]

Aleshores, aquesta empresa fabricava nines de porcellana marcades amb una àncora, símbol de la ciutat portuària. Havia obert les portes el 1894 al carrer Consell de Cent. I ho féu a instàncies d'un comerç: els grans magatzems El Siglo. Lehmann y Cía. era el nom amb què despatxava a Espanya la Société de l'Éden-Bébé, una divisió de Fleischmann & Bloedel. Aquesta companyia alemanya havia traslladat, el 1890, la seu central de Furth a París, on va patentar la marca francesa Éden-Bébé, amb la qual expedia nines de porcellana fabricades en qualsevol punt del continent. El 1899, Fleischmann & Bloedel esdevé l'accionista principal de la Société Française de Fabrication de Bébés et Jouets, el trust en què es van agrupar, havent fregat la fallida, les fàbriques de nines franceses més destacades.[32]

Indubtablement, l'obertura d'una filial d'Éden-Bébé a Barcelona va permetre a Fleischmann & Bloedel l'accés lliure de taxes aranzelàries no sols al mercat espanyol i colonial sinó també, a través de Puerto Rico, als Estats Units. Amb Lehmann y Cía., Barcelona se situa al bell mig del mapa internacional de fabricació de joguines i esdevé la pedra de toc d'un projecte monopolitzador que es presentava, dissimulat per l'eufòria d'aquells anys, a l'Exposició Universal de París de 1900.

[30] Aquest aspecte fou ressenyat per Josep Corredor-Matheos, *La joguina a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pàg. 80-105.

[31] Merche Fernández Sagrera (coord.), *Brangulí (fotografies 1909-1945)*, Barcelona, Fundación Telefónica, 2010, pàg. 46-49.

[32] Al voltant de la instal·lació d'Éden-Bébé a Barcelona, vegeu Pere Capellà Simó, *Les joguines...*, *op. cit.*, pàg. 537-622.

A París, com vèiem, Eusebi Roca Farriols fou guardonat. Dotze anys abans, Luciano García del Real contemplava l'esplendor d'aquella fàbrica quan de sobte «entrá una mamá, seguida, ó, millor dit, empesa per cinch fills. La bullanguera brotada tot ho volía, y, encara que las joguinas de metall no poden ésser més económicas, á la bona senyora li sortiren molt caras, perqué aquells angelets anaren sortint portantne una á cada má».[33]

L'aparador i l'Epifania

En un avís publicitari aparegut el 30 de desembre de 1887, Josep Lluís Pellicer va dibuixar una multitud de vianants de classes socials i edats distintes que, amb l'esguard fixat en l'espectador, alternen somriures i gestos de perplexitat. Imaginant-se a l'interior dels grans magatzems El Siglo, Pellicer dibuixava l'espectacle de la gent a l'altra banda de l'aparador de les joguines. L'avís es titula *Los Reyes* i l'acompanya la llegenda «lo que se verá en El Siglo durante unos días».[34] Perquè aquells magatzems organitzaven els dies 4 i 5 de gener de cada any una exposició de joguines que ocupava la totalitat de l'establiment.

La festa de l'Epifania precipitava una onada de consumisme sense precedents. La vigília de Reis de 1893, Francesc Miquel i Badia registrava «lo brugit del carrer, la bellugadissa que hi havía en totas las tendas que venían cosas per los nens». Perquè una «munió de gent, pilas de joguinas de todas menas se veyan per tot arreu á Barcelona». Eren joguines «que podian figurar en una exposició de Bellas Arts», esdevingudes «obras veritables d'art unas, y altras producte de la vera ciencia». L'autor es distreia «ab los carrets y ab las escopetas y ab los cascos y ab las ninas y ab totas las demés enginyosas joguinas que son la gloria y l'entreteniment dels petits».[35]

[33] Luciano García del Real, «Notas útils. Joguinas...», *op. cit.*, pàg. 11.

[34] Aquest avís fou publicat a *El Siglo. Órgano de los Grandes Almacenes de este título*, 30 de desembre de 1887, núm. 153, pàg. 1.

[35] Francesc Miquel i Badia, «Al discret lector», a Eduard Vidal Valenciano, *Jochs y joguinas. Recorts de la infantesa*, Barcelona, López Editor, 1893, pàg. 10-18.

Tanmateix, els escriptors no van restar al marge de la conflictivitat. A *Els Reys del noy del porter*, Ramon Suriñach Senties retrata un nen de sis anys, el fill del porter d'una casa de pisos. A les cinc de la tarda, quan torna d'estudi, «ab un trajo de vellut, ben cuidat, y una cartera de cuyro en bandolera», el noi resta sota la llum d'un quinqué a l'interior del quiosc de la porteria. La vigília del dia de Reis pensa en l'endemà: li portaran, potser, «una capsa de colors, una baldufa, un bastó per anar els diumenges a passeig ab les ties, y lleminadures». Aquell any es va desfer per al noi del porter l'encís dels Reis d'Orient en veure entrar els veïns impúdicament amb joguines per als seus fills. L'autor s'adreça al personatge i li diu que «la vida es tan aspra que fa homes més aviat als nens pobres que'ls nens dels richs, als qui retarda el fel, y això, pobre petit, dona un gran dolor, pero dona també una gran fortalesa». Entre les escenes que copsa el noi del porter, apareix de sobte «un home carregat ab una gran joguina, descaradament descoberta, [...] un automòvil en el qual hi caben dues criatures de costat. Entre cap y coll de l'home que arriba carregat s'hi veuen els pedals. [...] A dalt de l'automòvil hi van lligades joguines petites y capses y capsetes». També el senyor del segon pis, un comerciant «que té la nena malalta, y passa tan carregat de coses que sembla un recader del Rech quan se dirigeix a l'estació».[36]

A la fressa dels veïns de l'escala d'*Els Reys del noy del porter*, podria sumar-s'hi la protagonista d'*Els Reys d'en Marianet* de Carme Karr. La Dolors Vidal, «blondista» i mare soltera, recorre els carrers de Ciutat Vella poc abans de la mitjanit, l'hora fins a la qual els comerços romanien oberts la vigília de Reis. Havia empenyorat una joia. Després de tot, «al cap d'avall del carrer, aquella claror... era la botiga... D'allí estant veya cóm despenjavan las pilotas de coloraynas, las banderas, els ninots que coronavan el frontis iluminat». El tren que desitjava el Marianet havia estat venut: «Ella ab això no hi comptava... Sols ne quedava un de molt maco, dintre una capsa grossa, que valia cinch duros "tenía corda pera un quart d'hora"». Tanmateix, Dolors «no s'hi pensà més. Primer era'l nen que tot. Dintre dos días cobraria la feyna, y al cap d'avall aquells nou duros semblavan trets a

[36] Ramon Suriñac Senties, «Els Reys del noy del porter», *La Ilustració Catalana*, 12 d'abril de 1914, núm. 566, pàg. 12.

la rifa... Per sis duros la Dolors s'endugue'l tren y un elefant gros, ab una alfombreta a la esquena de color de porpra, engalonada d'or...».[37]

Les imatges de l'Epifania travessen el carrer i penetren en els espais privats, tot traspassant el llindar de balcons i finestres on, seguint Ramon Garriga, «les excelses Magestats prodigaven joguets y dolsos». Garriga observava que al «balcó de ca'l vehí [...] les safates eren curulles de joguets y llaminadures, y entr'l be de Deu de joguets, hi he reparat uns *diabolos* daurats y uns capells de soldats, escopetes, llanses y sabres. Allans del mitxdía, a la bona hora de la soleyada, al arrabal tot era bulla y cridoria de maynada satisfeta que feya estrena dels presents reyals».[38]

L'estança

Els textos literaris i les imatges permeten de resseguir els usos de les joguines i descobrir-ne els amagatalls. Santiago Rusiñol il·lumina, en un pati de Sitges, el monòleg interior d'una nena que, després d'una reprimenda, es refugia en la companyia d'una nina de cartró.[39] Lluïsa Vidal es deixa seduir pel prat imaginari que el seu nebot recrea, durant el temps de posa, amb uns animals de fusta.[40] El jove Picasso pintava la seva germana Lola, a l'interior del pis del carrer de la Mercè, jugant amb un bebè articulat.[41] I Ricard Canals cobria de joguines el llit del seu fill Octavi en període de convalescència.[42]

Per la seva part, Narcís Oller descriu un ver «magatsem de joguines» a l'interior del pis on cada matí una nena de bona família

[37] Carme Karr [L. Escardot], «Els reys d'en Marianet», *Joventut*, 15 de gener de 1903, núm. 153, pàg. 50-51.

[38] Ramon Garriga, «Joguines», *Feminal*, 27 de desembre de 1908, núm. 21, pàg. 8.

[39] Santiago Rusiñol, *Les hortènsies de la sabatera* (1891), oli sobre tela, 130 × 65,90 cm, Andorra, col·lecció de Crèdit Andorrà.

[40] Lluïsa Vidal, *Retrat de Marcel de Montoliu i Vidal, nebot de la pintora* (c. 1907), oli sobre tela, 44 × 59 cm, Catalunya, col·lecció particular.

[41] Pablo R. Picasso, *Lola amb nina a la falda* (1896), oli sobre taula, 35,5 × 22,5 cm, Màlaga, Museo Picasso Málaga.

[42] Ricard Canals, *Nen malalt (Octavi, fill de l'artista)* (1903), oli sobre tela, 53 × 70 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

aguaita l'arribada d'«El vailet del pa». Aquesta narració marca la distància entre dues infanteses i dos mons separats per una frontera de classe. El matí que la nena va ensenyar al vailet el seu «magatsem de prodigalitats», aquesta «donava corda á una nina vestida d'amassona que sortia disparada en son cavallet y comensava á voltar com per l'arena d'un *circo*; després li mostrava en miniatura un saló de ball ornat amb una magnifisensia capás de despertar en lo pobre baylet perilloses ambicions; venian, per últim, capsas de sorpresa, estereoscops, cércols ab cascabells, júlis, pilotas, bales de vidre».[43]

Oller descriu la cambra d'aquella nena de bona família com «un tros de cel», on els «mobles, desde'ls llits al vetllador, son de fustas claras, primets, esbelts y d'elegant dibuix».[44] Tanmateix, una de les descripcions més acurades de les habitacions infantils, la trobem en un poema de Paul Leclerc, traduït al català per Santiago Rusiñol. A la cambra de l'infant, «els mobles són senzills i de bona estada» i el «pilot de joguets rebot ab alegria per la porta d'un ample armari».[45] Es tractava d'armaris o arquetes on les joguines s'estotjaven: fóra al final del joc; fóra al final de la infantesa.[46]

Nina procedent de la col·lecció del pintor Alfred Opisso i Cardona. Correspon al model per al qual la casa Cruset va sol·licitar una patent d'invenció el 1883. Cartró i teixit, 80 cm. Col·l. Capellà-Simó (Palma).

[43] Narcís Oller, «El vailet del pa», a *Croquis del natural*, Barcelona, Impremta de la Renaixensa, 1879, pàg. 13.

[44] Narcís Oller, «El vailet del pa», *op. cit.*, pàg. 9.

[45] Paul Leclerc, «La cambra de l'infant», traducció catalana a Santiago Rusiñol, «De l'àlbum de París», *Art Jove*, 15 de setembre de 1906, núm. 19, pàg. 301.

[46] En un avís de 1886, es fa constar: «En la tienda de ebanistería de D. Esteban Canals se halla expuesto un artístico mueble, destinado a guardar juguetes que, por la novedad y buen gusto, honra mucho al citado industrial»; *El Correo Catalán*, 26 d'agost de 1886, pàg. 2.

Els mals endreços

Amb el creixement dels fills, les joguines guanyaven privacitat en els interiors familiars. Sovint, restaven amagades fins que la casa era visitada per un infant. A *Santa ignosencia*, Ferran Girbal Jaume relata com «la Pepeta, de noya, tenia els dos calaixos d'abaix d'una calaixera plens de joguinas; era la última de nou germans y n'havia aprofitat moltas que no las havía estrenat ella». Quan la noia fou gran, les va desar en el mateix moble en espera d'un nou infant. El primer fou el nebot i, «com que s'anà fent gran, las joguinas anavan quedant de recó, y quan en Quimet tingué quatre o cinch anys, comensá de donarli las més sólidas pera que hi jogués».[47]

El pas del temps podia suposar el trasllat de les joguines d'un moble a un altre. I, obsoletes, solien ésser trastejades fins a les segones residències. Narcís Oller trasllada les antigues joguines a la casa d'estiueig de *Vilaniu*. Allí, les «joguinas dels senyorets, un cop cansats d'ellas», van a parar a les mans de la noia del masover, la qual «quan se trobava ab sos amos devant, semblava dírloshi: "mireu si cuydo bé 'ls vostres recorts, miréu si soch agrahida"».[48]

En altres casos, les joguines es conservaven «com a relliquies sense preu, a dins els armaris que mai s'obrin». Així es referia Gabriel Alomar a les «juguetes d'els nins morts», que romanien «a les fosques, desesperadament intactes conservant sa lluentô d'es vernís de sa fábrica, y revivint an els nostros uys sa poesía antiquíssima d'els infants desaparescuts».[49]

Tard o d'hora, les joguines anaven a parar a la cambra dels mals endreços. Maria Teresa Vernet rememora que «al cor del pis hi havia una estança fosca empaperada severament, que [...] fou destinada als mals endreços i dipòsit de joguines». Durant la infantesa, l'escriptora, nascuda el 1907, hi «endevinava un "més enllà" a peu pla del món de cada dia. Concretament, la curiositat cristal·litzava entorn el gran

[47] Ferran Girbal Jaume, «Santa ignosensia», *Cu-cut: setmanari de gresca ab ninots: surt els dijous*, 1903, pàg. 86.

[48] Narcís Oller, *Vilaniu*, Barcelona, La Renaixensa, 1885, pàg. 148.

[49] Gabriel Alomar [Biel de la Mel], «El Ram», *La Roqueta*, 7 d'abril de 1900, núm. 312, pàg. 1.

cove on foren tirades en desordre capses de jocs i nines i retalls de robes. Aquell cove no tenia fons, estava segura que en un moment de tedi, si tenia paciència de ben furgar, sortiria una joguina nova, alguna cosa vinguda directament del misteri».[50]

A la cambra dels mals endreços, més que a qualsevol espai privat, els objectes es troben «alliberats de la servitud d'ésser útils».[51] Un alliberament que els pot conduir a la desfeta o bé a l'àmbit de l'entreteniment. En el cas de les joguines, el cicle es refà a les botigues d'encants amb noves històries de vida. Així ho expressava Lola Anglada:

> I en l'amuntegament de tots aquells objectes que hom llençava perquè no tenien un veritable valor material, hom va abandonar les dues nines, que bé podien dir: «Ens han llençat. Compadiu-vos dels éssers menyspreables que sols posen vàlua a la matèria: malaurats aquells que no s'atenen a l'esperit».
>
> Per un atzar, les nines se'n salvaren per venir a mi.[52]

Epíleg

El 1967, Maria Lluïsa Borràs reflexionava al voltant del significat de les joguines «quan ja no són joguines».[53] És a dir, més enllà del temps del joc i la infantesa dels seus primers usuaris. Més recentment, Alexandre Ballester expressava que les joguines són «infinitament més que un objecte fet per a jugar, per entretenir-se els infants». Entre altres raons, perquè les joguines «entren pels ulls, viuen a les mans, arriben al cor i romanen a la memòria».[54]

[50] Maria Teresa Vernet, *Estampes de París*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 1937, pàg. 53.

[51] Walter Benjamin, *Parigi capitale del xix*, Torí, 1986. A partir de Teresa-M. Sala, «La classificació estilística de les arts decoratives del segle xix», *Matèria. Revista d'Art*, 2001, núm. 1, pàg. 214.

[52] Lola Anglada, *Les meves nines*, Barcelona, Alta Fulla, 1983, pàg. 77.

[53] Maria Lluïsa Borràs, *Mundo de los juguetes*, Barcelona, Polígrafa, 1969, pàg. 1.

[54] Alexandre Ballester, «Realitat i fantasia de les juguetes», a *Museu de la jugueta Can Planes, Sa Pobla*, Santa Maria del Camí, Can Planes, Espais d'Art i Cultura, 1998, pàg. 83.

L'estiu de 1914, dins el marc de la Primera Exposició Nacional de Joguines organitzada pel Foment del Treball, Apel·les Mestres va presentar la seva col·lecció de joguines antigues. Pocs anys més tard, la il·lustradora Lola Anglada adquiria, a París, les primeres peces d'una col·lecció insigne de nines vuitcentistes. Anglada havia estat nena a la Barcelona de 1900, com també ho foren els artífexs de magnes col·leccions de joguines de l'època: Maria Junyent, Frederic Marès, Manuel Rocamora o Alfred Opisso.[55]

Els testimonis de les joguines permeten de reconstruir una història dels afectes. Però, d'altra banda, les joguines permeten de valorar la iconografia de les ciutats de 1900 que, com un diàleg mut entre generacions, es filtrava en el lleure infantil. Léo Claretie va preveure que «l'histoire de notre époque s'éclairera d'un jour nouveau et intense pour les archéologues futurs qui sauront simplement feuilleter les catalogues de nos magasins d'enfants».[56]

La invitació de Claretie no és altra que la d'assajar un joc simbòlic en diferit amb els artefactes. Ell convidava a llegir la ciutat de les joguines. I aquesta ciutat, bressol de fàbriques i motiu de miniatures, fou també la Barcelona moderna i cosmopolita de 1900.

[55] Tocant a la història del primer col·leccionisme de joguines, vegeu Josep Corredor-Matheos, *La joguina*..., *op. cit*., pàg. 266-273.

[56] Léo Claretie, *Les jouets*..., *op. cit*., pàg. 285.

L'AFICIÓ DE COL·LECCIONAR CROMOS

Fàtima López Pérez

A Joan Ral, «in memoriam»

> En mi infancia mis juguetes preferidos fueron siempre mis primeras colecciones de cromos, pasado el tiempo fue precisamente al encontrar en casa aquellos cromos que me traían tantos recuerdos cuando me aficioné a ir los domingos al mercado de San Antonio a buscar algunos que me faltaban. Y allí entre todas aquellas paradas, especialmente en la de Joan Camps i Guàrdia, empezó todo. Recuerdo que ese mismo día encontré algunos de los cromos que me faltaban y muchos otros que no conocía y que me fascinaron. Mi afición se inició por casualidad pero se convirtió con el tiempo en una verdadera pasión.[1]

Amb aquestes paraules, Joan Ral i Bolet (Barcelona, 1922-2010) rememorava en una entrevista els inicis de la seva col·lecció de cromos antics que va esdevenir, sens dubte, la més excepcional de Catalunya. És a partir d'aquesta extensa col·lecció que focalitzarem el nostre estudi. Aquest capítol és fruit del descobriment de l'univers dels cromos i del contacte directe amb un home que va dedicar la seva vida a una afició: la de col·leccionar cromos.[2]

[1] Rosa Garcés, «Joan Ral», *Paperantic. Cuaderno de Coleccionismo*, març de 2004, núm. 2, pàg. 22.

[2] Aquest text parteix de la conferència «Col·leccionistes i col·leccions de cromos. Homenatge a Joan Ral» impartida per Teresa-M. Sala i Fàtima López a «Aficions de la Barcelona del 1900. Cicle de conferències, lectura dramatitzada i audició de música d'època», 9 de març de 2010, que va tenir lloc a la Casa Amatller i va ser organitzat per Gracmon.

Dins de les arts gràfiques, el cromo encara manca d'un estudi aprofundit, malgrat que s'han fet aportacions interessants.[3] Primerament, hem de situar-ne els orígens a la segona meitat del segle XIX a París. A l'època del Segon Imperi, el comerciant francès Aristide Boucicaut va aconseguir que la seva botiga esdevingués els grans magatzems més importants de París, sota el nom d'Au Bon Marché. El 1883, l'escriptor naturalista Émile Zola el va convertir en el protagonista de la seva novel·la *Au bonheur des dames*. Allà recull com Boucicaut es va saber guanyar el consumisme de les mares per mitjà dels fills, tot iniciant entre 1852 i 1867 el lliurament del que va denominar «la imatge de la setmana», que permetia anar fent diverses col·leccions de cromos amb la finalitat d'aconseguir fidelitzar la clientela. Es tractava de petits cartrons d'unes dimensions de 9 × 12 cm impresos amb el sistema de la cromolitografia (tècnica de la qual deriva la denominació de «cromo»), que podia arribar a tirar uns 15.000 exemplars per vinyeta. Les imatges eren litografiades per l'impressor parisenc J. Minot, que de vegades també les emprava per a d'altres empreses comercials. Alguns dels cromos dels magatzems Au Bon Marché reproduïen les escenes d'*El Quijote*, novel·la a la qual van dedicar diverses sèries.[4] Val a dir que, al revers, hi apareixia la imatge de l'edifici principal de la cadena de magatzems. Aquest esdevindrà el sistema habitual en la propaganda comercial de l'època.

[3] Eliseu Trenc va ser el primer historiador que va donar als cromos la categoria artística dins de les arts gràfiques: Eliseu TRENC, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries de Barcelona, 1977, pàg. 195-196. Posteriorment van aparèixer altres estudis: Francesc FONTBONA, «El cromo, un gènere genuí de les acaballes del segle XIX», *Serra d'Or*, desembre de 1988, núm. 349, pàg. 67-74; Rosario RAMOS, *Ephemera: la vida sobre el papel. Colección de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003; Xavier SOLER, «El gravat popular», a Francesc FONTBONA (dir.), *El Modernisme*, vol. V, *En paral·lel al Modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2004, pàg. 180-185; Pilar VÉLEZ, «El cromo vuitcentista a Catalunya. Origen, tècniques i artistes», a Eloi BERGADÀ i Pilar VÉLEZ, *El cromo a Catalunya: 1890-1936. Catàleg de l'exposició*, Molins de Rei, Ajuntament de Molins de Rei, 1998, pàg. 9-27.

[4] *Iconografía popular de El Quijote. Catálogo de la exposición*, Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha / Centro de Estudios y Universidad de Castilla La Mancha, 2005.

Els cromos, des de la seva creació, ja anaven dirigits preferentment a un públic infantil. Col·leccionar-los va lligat als records personals que evoquen la infància, com deia Joaquim Maria de Nadal:

> Tots els infants són col·leccionistes i, si els observéssim de prop, veuríem que tots els col·leccionistes tenen una ànima d'infant.[5]

Perquè, tal com recollia Anna Ral, filla del col·leccionista Joan Ral:

> Para que entre todos los coleccionistas hayan podido reunir tan gran cantidad de cromos antiguos, ha sido necesario que esos niños de épocas pasadas guardaran todas aquellas imágenes, y también ha sido necesario que aparecieran unos comerciantes dispuestos a recogerlas y venderlas; de entre estos últimos, he de mencionar con emoción y respeto al Sr. Joan Camps i Guàrdia, que montó su puesto en el Mercado de Sant Antoni.[6]

Aquell mercat matinal dels diumenges,[7] tantes vegades visitat per en Joan Ral, és el lloc de referència per als amants dels petits objectes. La trobada amb altres col·leccionistes era un plaer i una necessitat compartida; en el cas de Ral, s'hi veia amb el seu amic Vicente Llorente Cháfer, també apassionat pels cromos.

El cromo és un document de marcat interès sociològic per a l'estudi de la cultura dels segles XIX i XX. La forma, el contingut i la mida són aspectes de la seva fesomia que tenen a veure amb la publicitat, la diversió, la complaença, la instrucció i el col·leccionisme.[8] Tal com indica Francesc Fontbona, «el cromo és un gènere genuí de les aca-

[5] Joaquim Maria de NADAL, *Cromos de la vida vuitcentista. Memòries d'un barceloní*, Barcelona, Llibreria Dalmau, 1946, pàg. 10.

[6] Anna RAL, «Prólogo», a Joan RAL, *Catálogo del cromo antiguo en España*, Barcelona, CopiArt, SA, 1986, pàg. 7.

[7] Com a crònica de l'ambient del col·leccionisme generat al mercat de Sant Antoni, vegeu la percepció personal d'una altra col·leccionista: Lucía CAPDEVILA, «Cromos. La magia del mercado», *Paperantic. Cuaderno de Coleccionismo*, octubre de 2003, núm. 1, pàg. 13-15.

[8] Javier CONDE, *Lo tengo no lo tengo*, Madrid, Espasa, 1998.

balles del segle XIX».[9] I es tracta d'un petit imprès fet inicialment pel procediment cromolitogràfic (als primers anys del segle XX es passarà a la tècnica del fotogravat) que recull imatges preferentment en color destinades a ser col·leccionades.

El col·leccionista com a expert en la matèria esdevé el creador de la història dels objectes col·leccionats. Amb aquesta premissa, Joan Ral va definir els dos períodes que conformen el cromo antic. El primer va des de finals del segle XIX fins al 1922, amb les guerres d'Àfrica, i el segon des del 1922 fins al 1936, amb l'inici de la Guerra Civil espanyola. Atès el nostre marc cronològic, que se situa a la fi de segle, ens centrarem en l'estudi del primer període. Tanmateix, l'afició comportava la creació dels títols de les col·leccions, que es definien per consens entre els col·leccionistes.

Al llarg de més de cinquanta anys, Joan Ral va recopilar al voltant d'unes 1.900 col·leccions de cromos, que va col·locar de forma meticulosa i perfectament ordenades en àlbums, classificats amb números romans. Si partim del darrer catàleg editat per Joan Ral, *Cromos para recordar* (2007),[10] es recullen un total de 1.801 col·leccions de cromos corresponents a 462 firmes comercials. Si analitzem els promotors, observem un marcat predomini de les cases de xocolata de Barcelona, malgrat que també n'hi ha d'altres ciutats catalanes i espanyoles. La primera funció d'aquests cromos és el reclam publicitari: com regals promocionals que eren, reforçaven l'atractiu del producte. És evident que el desig de completar la col·lecció movia el consumidor a no interrompre la compra. Així, les rajoles de xocolata van ser el tipus de producte estrella que oferien cromos. Però, a banda dels sempre remarcats cromos de les xocolates, altres industrials i comerciants també promocionaven els seus productes i establiments mitjançant la difusió dels cromos. Així mateix, n'apareixen principalment de farmàcies amb els seus medicaments, i de begudes, cigarre-

[9] Francesc FONTBONA, «El cromo...», *op. cit*.

[10] Joan RAL, *Cromos para recordar*, Barcelona, Creaciones Graf. 32, 2007. Anys enrere, Ral havia publicat *Catálogo del cromo antiguo en España* (1986). Pel que respecta als cromos més moderns, vegeu Juan Damián HERNANZ, *Catálogo del álbum de cromos en España: 1900-1960*, Madrid, edició d'autor, 1995.

tes, drogueries, editorials, llibreries, confiteries, dolços, merceries, cafès i restaurants, entre d'altres.

Per la seva importància, prestarem més atenció als cromos de les empreses de xocolata de la Barcelona del 1900 de la col·lecció Ral. Dins d'aquest sector alimentari, la firma comercial Juncosa va generar més col·leccions, seguida de l'Amatller, la Boix i la Pi.

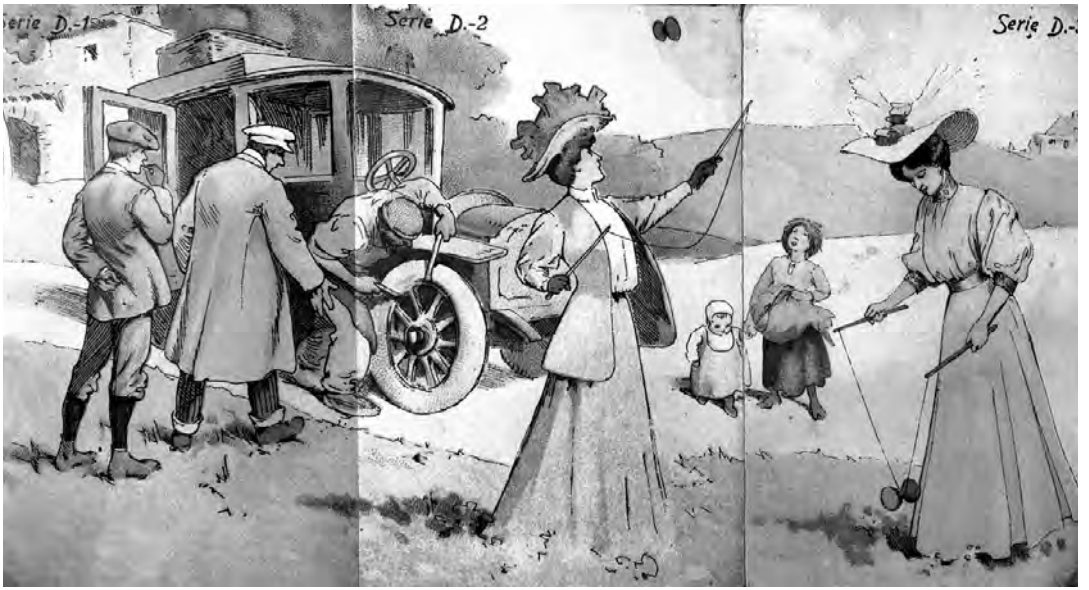
Aquestes cases xocolateres divulgaven els anuncis dels seus nous cromos a la premsa local, font primària de rellevant importància que ens permet datar algunes col·leccions. Del recull d'anuncis es desprèn que, de vegades, l'èxit de les col·leccions, condicionat per la novetat, provocava que s'ampliessin les sèries que s'enumeraven per lletres, A, B, C i D. La casa de xocolata que havia promogut la primera tirada anotava que els seus cromos no s'havien de confondre amb d'altres que copiaven la sèrie. És a dir, els cromos esdevenien un reclam distintiu de rivalitat dins de la competència directa del mateix producte.

Concretament, pel que respecta a la xocolata Amatller, es tracta d'una casa fundada als darrers anys del segle XVIII amb fàbrica a Sant Martí de Provençals.[11] Sembla que els cromos per al seu producte s'imprimien directament al taller de litografia de la mateixa fàbrica de xocolata.[12] El 1898, Antoni Amatller encarregà el seu habitatge, emplaçat al passeig de Gràcia, a l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch. A la decoració interior, s'hi poden veure referències al món empresarial del propietari a través d'elements decoratius de figures d'animals elaborant i prenent xocolata. A més, s'han fet especulacions sobre la possibilitat que la teulada simuli la forma d'una tauleta de xocolata.

La mancança de la signatura de l'artista dificulta considerablement l'atribució dels cromos a l'historiador de l'art. Amb referència als de la xocolata Amatller, de les 138 col·leccions, 48 estan signades. Pot semblar un nombre reduït, però adquireix més rellevància si tenim en compte que del total de 1.801 col·leccions de Joan Ral tan sols en 243 constatem que hi apareix anotat l'autor.

[11] Sobre la història industrial de la xocolata Amatller, vegeu Maria Antònia MARTÍ, *El plaer de la xocolata: la història i la cultura de la xocolata a Catalunya*, Valls, Cossetània, 2004, pàg. 140-148.

[12] Maria Antònia MARTÍ, *El plaer de la xocolata...*, *op. cit.*, pàg. 127.



Cromos de la sèrie *Coches* d'Apel·les Mestres per a la xocolata Amatller. Col·lecció Joan Ral (Barcelona).

Profunditzant en la nostra anàlisi, les col·leccions de cromos signades de la Casa Amatller corresponen a vint-i-cinc artistes, entre els quals predominen en quantitat I. González, amb catorze col·leccions, i Apel·les Mestres amb unes deu.

González és una figura desconeguda, que manca d'un estudi. En les seves col·leccions, com ara *Aventuras de Dick en África Central* i *El detective Bobby,* cromos d'aventures, s'observa un estil personal amb una riquesa cromàtica excel·lent i les formes arrodonides que denoten dolçor infantil amb una composició creativa.

La manca de dades de González contrasta amb la d'Apel·les Mestres, una de les figures cabdals del modernisme. El polifacètic Apel·les Mestres tenia una capacitat creativa enorme que va manifestar-se en múltiples facetes artístiques. Els seus cromos, que apareixen sempre signats, són una part molt interessant de la seva vasta producció. Es caracteritzen per un estil naturalista ple d'enginy i de sentit de l'humor. No diferencia en un registre qualitatiu quan treballa com a il·lustrador de llibres, dibuixant de cromos o ninotaire en algunes revistes satíriques de l'època; sempre ho fa de la mateixa manera acurada i detallista. Les sèries que va fer per a la Casa Amatller van ser molt conegudes i reconegudes, especialment *El Conde*

Arnaldo (1902), la *Mitología* (1906-1907), *Proverbios en acción* (1908-1909), *La escala de la vida* (1909),[13] *Antes y después de la lotería* i *La gloria de los Austrias*. Les sèries de *Animales, Coches* o *Meses* tenen la particularitat que tres cromos formaven una sola composició, cosa que comportava un afegit més dificultós per aconseguir la col·lecció sencera.[14]

Entre l'empresari xocolater i l'artista, a banda de la relació professional, també hi havia un lligam amistós. En són una mostra les postals que formen part de la documentació personal d'Apel·les Mestres que actualment es conserva en el fons de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Amatller li envià postals de la seva excursió a Ripoll el 1908 i del viatge per Egipte un any després. Amistat que transcendeix amb la seva filla, Teresa Amatller, que li fa un obsequi en agraïment de la participació de l'artista en el concurs de cartells de la casa de xocolata.[15]

Un altre dels artistes més importants que també va il·lustrar cromos de la Casa Amatller va ser Alexandre de Riquer, dibuixant, pintor i poeta que obté un paper essencial en el desenvolupament dels ex-libris i del cartellisme. Pel que respecta als cromos, dibuixà les col·leccions *Cromos anuncio* i *Aves*, en la qual apareixen ocells sortint de la closca de l'ou o iniciant el cant envoltats de paisatges naturals.

La resta d'il·lustradors que treballen a l'Amatller no són figures de renom com els dos artistes anteriors i generalment han obtingut poca atenció dels historiadors de l'art. Malgrat això, és interessant apuntar-los com a exemplificació del ventall d'il·lustradors dedicats a la potent producció de la indústria de la cromolitografia. En citarem alguns, com Carvalló, de qui tan sols coneixem que era il·lustrador de cromos i pai-pais i que va dibuixar la col·lecció *Vivien-*

[13] El text transcrit que acompanya les il·lustracions d'Apel·les Mestres formava part de la seva documentació personal. Està signat per Joan Tomàs Salvany amb el mateix títol *La escala de la vida*. AHCB, Documentació personal d'Apel·les Mestres, 5D.52-2. AM. 218 bis.

[14] Aquestes col·leccions també formen part del fons de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya per donació de la família de Carles Llobet Busquets.

[15] AHCB, Documentació personal d'Apel·les Mestres, Epistolari, Postals 5D.52-20. AM.P 67-69 Amatller, A. 1908-1909, i Epistolari 5D.52-11. AM.C 137 Amatller, Hija de A. 1914.

Cromo de la col·lecció *Aves* d'Alexandre de Riquer per a la xocolata Amatller. Col·lecció Joan Ral (Barcelona).

das de todo el mundo. Joaquim Coll Salieti, dibuixant i aquarel·lista que es va dedicar al fotogravat creant un dels millors tallers barcelonesos de principis del segle XX, il·lustrà les col·leccions *Cantares ilustrados* i *Caza y pesca*. El pintor J. Ibáñez Arellano dibuixà *Aventuras de Paquito y Carbonilla*. Joan Llaverias Labró, pintor aquarel·lista i dibuixant humorístic, fundador del Centre d'Aquarel·listes de Barcelona, confeccionà l'*Abecedario zoológico*. Albert Mestre Moragas, il·lustrador que es va especialitzar en els temes esportius, féu per a l'Amatller un tema geogràfic, *Las 49 provincias de la República española*. Lluís Mallafré Guasch, dibuixant i aquarel·lista, va il·lustrar *Las razas de color*. El dibuixant i pintor madrileny Gumersindo Sainz de Morales, dibuixà *Postres de chocolate*. Josep Segrelles Albert, dibuixant, cartellista i pintor valencià, il·lustrà la mítica novel·la *Don Quijote de la Mancha*.

L'Amatller, com la resta d'empreses, no tenia exclusivitat en els artistes dels seus cromos, ja que tenim referenciat que I. González i Apel·les Mestres també van il·lustrar per a altres cases del mateix sector que eren alhora competidores directes: González ho féu per a Juncosa amb la col·lecció *Las manchas de la Luna*, i també per a les xocolates Boix i Prat; Apel·les Mestres il·lustrà les historietes dels *Rodolins* en un format d'embolcalls de les rajoles de la xocolata Angelical. Passa el mateix amb altres il·lustradors de cromos Amatller com Carvalló, Coll Salieti, Ibáñez o Mestre.

Un altre concepte que convé destacar i que crida l'atenció perquè pot semblar una incongruència és que determinades col·leccions de cromos es repeteixen en diverses empreses xocolateres, i varia únicament el segell comercial. És el cas de la sèrie *Les estampes de cel·luloide*, que va ser editada per diverses cases de xocolata com Amatller, Juncosa, Boix, Poblet, Ferrer i Gili; de la col·lecció *Instantáneas*, que apareix a Amatller, Juncosa i Companyia Colonial La España; dels cromos *Flores, personas y pájaros*, reproduïts a Amatller, Juncosa i Colonial M. López, i d'*Instantáneas varias*, que

es distribuí a Amatller, Juncosa i Boix. Aquesta circumstància es justifica pel fet que, després del tiratge imprès, les diferents marques podien incloure-hi el seu segell.

Una de les grans dificultats que presenta l'estudi dels cromos antics i en la qual no s'han detingut els investigadors és la classificació temàtica des d'una perspectiva iconogràfica. Joan Ral va presentar una distribució alfabètica de temes al seu catàleg *Cromos para recordar* (2007). Com a resultat de l'estudi d'aquesta col·lecció, presentarem una primera aproximació als temes que hem considerat els més interessants i significatius en relació amb el tombant del segle XX.

Com ja apuntàvem en línies anteriors, els cromos anaven principalment dirigits al públic infantil; és lògic, doncs, que diversos temes s'enfoquessin en aquest sentit com a joguines col·leccionables. Així apareixen abecedaris en què un recurs habitual va ser que els animals adoptessin les formes de les lletres, com l'*Abecedario zoológico* (Amatller), mostra del sentit pedagògic que adquirien els cromos pel que fa a un aprenentatge basat en la diversió.

Un format del tot excepcional va ser *El pequeño artista* (xocolata Juncosa, llet condensada El Niño i drogueria de Soler i Mora), en què la mateixa cartolina incorporava petites mostres de pigments per acolorar el dibuix a partir del model que es presentava en color en format més reduït. Sembla ser que la idea va tenir molt d'èxit, perquè se'n van arribar a fer tres sèries.

L'originalitat també es prodigava en cromos en forma de peces de jocs com el dòmino i els jocs de cartes. Altres tipus d'entreteniment infantil van ser faules, endevinalles, rimes o trencaclosques. Els contes d'aventures haurien de tenir una bona acollida pel públic infantil,[16] amb històries com *Juanito el valiente, Aventuras de Dick en África central* o *El detective Bobby* (tots tres de l'Amatller), que contribuirien a la imaginació dels més petits a partir de la creació de nous personatges de l'esfera infantil. Generalment, el format adoptat per aquest tipus de cromos, i també en d'altres de diverses temàtiques, era: a l'anvers, la il·lustració amb el número corresponent dins

[16] En relació amb els contes dels cromos, vegeu Montserrat Castillo, «Cromos», *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants (1905-1939)*, Barcelona, Barcanova / Biblioteca de Catalunya, 1997, pàg. 15-16.

de la sèrie, i al revers, el text explicatiu de l'escena representada acompanyat del segell de la marca comercial. D'aquesta manera, els cromos esdevenien petits contes, amb la particularitat que era necessari aconseguir la col·lecció completa per a conèixer tota la història. Cada cromo era una peça individual i necessària, base comercial que feia augmentar el consum del producte.

Una gran difusió es va fer dels cromos d'episodis històrics, principalment de guerres i de la diversa temàtica militar que els envoltava, com ara aviació o banderes. En els records d'infància de Josep Maria de Nadal van ser molt presents:

> Quan jo era noi, col·leccionàvem cromos; cromos de tota classe; d'aquells de relleu i colors virolats, [...] fins aquells altres que en podríem dir històrics: la primera guerra de Melilla, les de Cuba i Filipines, la dels Estats Units, l'angloboer, i la russo-japonesa, i l'exposició de Xicago i altres fets transcendentals en la vida del món, o en la de casa nostra, més modesta, però més interessant, per a nosaltres.[17]

La col·lecció de cromos de la guerra russojaponesa a què Nadal fa referència va ser il·lustrada per Apel·les Mestres amb la col·laboració de Joaquim Coll Salieti. Es tracta d'un regal promocional que la xocolata Juncosa va començar a repartir a finals del mes de març de 1904. Sembla que l'èxit es va escampar amb rapidesa[18] i altres cases xocolateres, com la Condal i la Sagrada Família, van treure els cromos del mateix escenari bèl·lic amb l'objectiu de rivalitzar per aconseguir un augment de la venda del seu producte.

Així mateix van aconseguir el favor del públic infantil femení les nines retallables amb què obsequiava la xocolata Jaume Boix a finals de l'any 1895. Aquestes nines cromolitografiades anaven acompanyades de vestits i barrets intercanviables que permetien una àmplia variabilitat de models.

La figura femenina envoltada de flors, fruit de l'estreta relació entre dona i flor a l'època i que eren alhora dos elements essencials del modernisme, va ser un altre dels temes més emprats en els cromos de l'època. Les dones representaven l'ideal femení que els artistes identi-

[17] Joaquim Maria de Nadal, *Cromos de la vida*..., *op. cit*., pàg. 10.
[18] *La Vanguardia*, 8 de maig de 1904, núm. 10080, pàg. 2.

ficaven amb la Mare Terra, el símbol de la fertilitat, però alhora de l'abundància, que s'associava amb l'auge consumista de les darreres dècades del segle XIX[19] i que, per tant, anava en concordança amb la difusió comercial del cromo imprès. Dins d'aquesta temàtica, destaquem *Mujeres modernistas* (xocolata Amatller), una col·lecció de vint-i-cinc cromos en què cada dona es representa amb una flor diferent, i entre les quals podem identificar les que eren comunes en les representacions de l'època, com ara roses, lliris, roselles, narcisos, margarides o blauets. Les dones apareixen representades com a nimfes adornades amb precioses joies i vestits vaporosos, on les línies *coup de fouet* configuren una estètica Art Nouveau. De les mateixes característiques és la col·lecció *Señoritas con flores* (Eliozondo perfumista).

Com ja hem assenyalat, el cromo és un document de marcat interès sociològic per a l'estudi de la cultura, i en són una bona mostra els «llenguatges» que formaven part de la cultura popular. La xocolata Pi va fer tres sèries dedicades a aquesta temàtica: *El lenguaje del abanico* (1904),[20] *El lenguaje del pañuelo* i *El lenguaje de la sombrilla*, és a dir, tres complements utilitzats per les dones que permetien, a partir de la seva posició, trametre missatges amorosos sense utilitzar la paraula. També va aparèixer *El lenguaje de los ojos* (xocolata Padrosa). Un dels llenguatges més comuns en els cromos es troba en les diverses sèries sobre el significat simbòlic de les flors. En aquest apartat, cal assenyalar *El emblema de las flores* (xocolata Boix), amb un total de cent cromos en què es representen cent flors acompanyades de fotogravats de dones. La capacitat d'observació generada per l'experiència va permetre a Joan Ral precisar que vint de les figures femenines presentaven variacions, de manera que es donava una doble versió del mateix número.

Els llenguatges també van tenir cabuda entre el públic masculí amb *El lenguaje del bastón* (xocolata Pi), en aquest cas com un accessori dels homes.

Les creences es van concretar en temes religiosos, bàsicament centralitzats en les figures dels sants, i esotèrics, com *Sueños y vi-*

[19] Maria Antònia MARTÍ, *El plaer de la xocolata...*, *op. cit.*, pàg. 127.

[20] Datació a partir de les notícies publicades a *La Vanguardia*, 30 de novembre de 1904, núm. 11403, pàg. 3, i 3 de desembre de 1904, núm. 11409, pàg. 3.

siones nocturnas (xocolata Pi i Boix) o *Los signos de la mano* (xocolata Amatller).

Els cromos també acollien temàtiques interrelacionades; així apareix la publicitat dins de la publicitat amb els cartells en format de cromo com els *8 carteles premiados* (Anís del Mono), amb un reforç doblement comercial.

Un altre cas és la xocolata dins dels cromos de xocolata, amb la fabricació del producte a *Enseñanza gráfica de las industrias* (Torras), o els *Postres de chocolate* (Amatller) amb el resultat final de l'elaboració de receptes a partir de la xocolata que acompanyava el cromo.

Especialment interessant és la representació de l'oci dins de l'oci, ja que els cromos, com a reflex i crònica de la societat, introduïen múltiples escenes de lleure. Algunes iconografies de moda estaven dedicades a gent del món de l'espectacle, com ara cantants, actors, actrius i toreros famosos, que multiplicaven la seva imatge amb l'emergència dels nous procediments fotomecànics de reproducció tècnica. Un bon exemple d'espais ociosos són els cromos que il·lustren una mare amb els seus fills passejant pel parc o uns nens veient pel·lícules en un cinematògraf; tots dos incorporaven el mecanisme d'una roda giratòria que permetia canviar de paisatge o d'escena en interacció amb l'objecte. El ventall de possibilitats s'amplia, com, per exemple, amb cromos de jocs sobre ombres i il·lusionisme.

I és que, en el col·leccionisme de cromos, es tracta veritablement d'això: de gaudir de moments d'oci que es poden perllongar en l'afició de tota una vida.

VESTIR L'OCI

Cristina Rodríguez Samaniego

La moda el 1900

A la Barcelona de 1900, l'oci *es vestia*. L'accés als moments de lleure i als seus espais es democratitzà en el decurs del segle XIX i aquest procés posà en marxa tot un seguit de canvis i de noves necessitats associades a l'esbarjo, entre les quals destacaven les vinculades a la indumentària. En l'àmbit social i polític, la Revolució Industrial havia permès consolidar un nou estament social, la burgesia, que esdevindria una gran consumidora d'indumentària estretament relacionada amb l'univers de l'oci. La burgesia anhelava viure i vestir-se amb el luxe i l'ostentació propis de la noblesa, l'estament que tradicionalment havia acaparat de forma exclusiva la moda de tendència, però amb uns estils i unes solucions adaptats al seu propi caràcter i a les seves possibilitats. Aquesta transformació també es veié afavorida per la nova maquinària que sorgí a redós del desenvolupament industrial, gràcies a la qual resultà possible fabricar molts tipus de teles, brodats i tuls en grans quantitats i, per tant, abaratir-ne els costos. En definitiva, la segona meitat del segle XIX fou testimoni d'una popularització de l'accés a la moda, que acabà invalidant les ordenances institucionals que des de ben antic imposaven a cada estrat social una manera determinada de vestir.

I si bé les matèries primeres que componien els vestits del tombant del segle XX eren producte de la indústria, cal dir que es dissenyaven, es cosien entre elles i es decoraven a mà.[1] En els ambients

[1] Aquesta dualitat inherent a la moda del segle XIX ha estat treballada per

més benestants de la ciutat, les peces acabades s'entregaven a les seves destinatàries en un espai distingit, personalitzat i en el qual l'atenció al detall i el coneixement de la clientela eren factors primordials. És dins aquest marc que nasqué el que avui coneixem com a *alta costura* i que prenia forma la *moda*. Quan abordem el concepte moda cap al 1900, l'hem d'entendre pràcticament com una manera de viure, de comportar-se o de vestir-se, que segueix un patró amb una vigència limitada que caducarà més aviat o més tard. És a dir, estaríem davant d'un terme que es relaciona molt millor amb les opcions de l'individu que no pas amb les de l'objecte. Moda seria una conducta, una tria, una acció. Per tant, i tal com afirmen els autors del llibre *Distinción social y moda*,[2] el que és moda no és un lloc concret, sinó el fet de *freqüentar* aquest lloc concret; no és moda un pintor determinat, sinó el fet d'*apreciar* aquest pintor; i no és moda un vestit, sinó el fet de *vestir-se* d'una manera. La moda és i era, en conseqüència, un factor eminentment social, fruit de la tria de l'individu.

Si convenim que moda no seria una peça de vestir, sinó el fet d'escollir i abillar-se amb una peça de vestir concreta, l'acte de *triar* una indumentària o una altra no és pas gratuït. Tot al contrari, els elements que conformen la vestimenta són susceptibles de parlar per l'individu que la du i poden esdevenir indicadors del seu nivell econòmic i de la seva adscripció social, condicions i aspiracions. Ja des dels inicis de la teorització sobre el concepte al segle XVIII, la moda s'entén com una forma simbòlica de distinció i d'assimilació social, a través de la qual un individu manifesta i reforça la seva identificació o diferenciació respecte a un grup determinat. Aquesta idea posa en joc els sentiments de possessió i de pertinença dels individus que viuen en comunitat. La moda és, en definitiva, un fenomen social que porta implícita una finalitat també social: la d'ensenyar les diferències i les afinitats entre les persones.

Rosa M. Martín. Vegeu Rosa M. MARTÍN, «La industrialització. Moda, indústria i artesania», a *Art de Catalunya*, vol. 12, *Disseny. Vestit, moneda i medalles*, Barcelona, L'Isard, 1997, pàg. 21-246.

[2] Ana Marta GONZÁLEZ i Alejandro Néstor GARCÍA (ed.), *Distinción social y moda*, Pamplona, Eunsa, 2007.

En el decurs del segle XIX, els sociòlegs dedicats a l'estudi de la moda van treballar tenint sempre present la relació entre la tria d'una indumentària i els diferents estrats socioeconòmics. La seva va ser una mirada marcada pels pressupòsits marxistes, els capitalistes i les teories al voltant de la separació de classes. El sociòleg alemany Max Weber va ser un pioner d'aquesta línia de pensament. Weber manifestava un desencant cap al sistema capitalista i cap a la modernitat, elements que considerava a la base de l'estratificació econòmica de la societat, i que al seu torn donaven origen a les variants en la manera de vestir.[3] Les idees de Weber foren recollides pel seu col·lega Georg Simmel, que s'inscriu ja de ple en el que serà el plantejament més popular entorn de la moda a finals del segle XIX: considerar-la un mitjà a través del qual un grup de persones poden distingir-se i desmarcar-se clarament de la resta, gràcies a la seva capacitat econòmica i en funció de la destinació i la natura de les seves inversions.[4]

L'oci, el consum conspicu i la moda

Ara bé, un dels pensadors que millor exploraren aquestes teories fou l'economista i sociòleg nord-americà Thorstein Veblen, que visqué a cavall entre el segles XIX i XX. Veblen ens interessa particularment, perquè les seves idees són fàcilment importables al context català i perquè estableixen una reflexió molt interessant entorn de la indumentària i de l'oci femenins. Ell interpretà en clau econòmica la història social i la seva aportació més important fou, sens dubte, l'anàlisi del consum en els éssers humans. Des d'una perspectiva crítica amb el sistema capitalista i amb el progrés, Veblen fou un dels primers a defensar que els fenòmens del consum humà depenien de l'estructura social i que, per tant, no eren fruit de les necessitats naturals ni de la llibertat del consumidor. Segons Veblen, el consum a finals del XIX estava estimulat per l'estatus social. Així, al seu parer, el que la majoria dels individus anhelaven era consumir de forma os-

[3] Vegeu Max WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 2008.

[4] Vegeu, entre d'altres, Georg SIMMEL, *De la esencia de la cultura*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

tentosa, per deixar clar el propi nivell adquisitiu als ulls dels altres. Aquest tipus de consum, que el que busca és principalment exterioritzar, fer visible la riquesa, és el que Veblen anomenà «consum conspicu». I el consum conspicu tal com el definí concerneix *totes* les capes econòmiques de la societat. Els menys adinerats tracten d'imitar els qui tenen més recursos, i tot això amb l'objectiu de distingir-se, de crear enveja i d'adquirir una determinada reputació social. En aquest sentit, resulten molt interessants les paraules de l'autor:

> A les comunitats modernes civilitzades, les línies de demarcació entre classes socials s'han tornat vagues i transitòries, i onsevulla que això passa la norma que gradua la reputació, imposada per la classe superior, estén la seva influència coactiva al llarg de l'estructura social fins als estrats més baixos, sense haver de salvar per a això sinó obstacles molt lleugers. El resultat és que els membres de cada estrat accepten com a ideal de decòrum l'esquema general de la vida que està en voga en l'estrat superior més pròxim, i dirigeixen les seves energies a viure d'acord amb aquest ideal.[5]

Per tant, pels volts del 1900, l'estatus i la respectabilitat d'una família depenien, sempre segons Veblen, de la seva capacitat de generar consum ostentós. El que es buscava no era tant la despesa en si, sinó poder demostrar la capacitat econòmica i, per tant, l'aparença de despesa. I una bona manera de deixar patents les disposicions envers el consum era, precisament, gastar en indumentària. La dona seria la destinatària principal d'aquest consum ostentós del segle XIX, perquè, a parer de Veblen i de molts dels autors i ciutadans del moment, era sobre el cos femení que el fast i el luxe parlaven millor de la riquesa del marit o de la família. La moda es cristal·litza aquí com a fet estrictament urbà associat al consum ostentós. El 1894, Veblen va publicar un article molt interessant en què aprofundia en el tema, intitulat «The Economic Theory of Woman's Dress».[6] Consagrat a les seves idees sobre el vestit femení com a via de consum

[5] Thorstein VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2004, pàg. 98. La traducció al català és nostra.

[6] Aparegut a *The Popular Science Monthly* (Nova York), vol. 46, novembre de 1894, pàg. 198-205.

conspicu, el text explicava com la moda podia esdevenir un marcador d'estatus eficaç. D'una banda, Veblen hi constatava que els gustos en indumentària variaven constantment i que el que avui agrada demà ja estarà *démodé*. Com a conseqüència, tan sols les llars més riques podien permetre's estar a l'última. D'altra banda, com menys pràctica i incòmoda fos la indumentària escollida més es feia patent que la persona que la portava no treballava i que, subseqüentment, no li calia treballar per a poder gastar. L'absència d'utilitat en la roba com a símbol d'estatus podia manifestar-se tant en el vestit com en els accessoris; ho demostrarien els barrets de copa altíssims i els bastons decorats en els senyors, i la cotilla en les senyores.

El vestit femení cap al 1900 seria, tant a Barcelona com a la resta del món occidental, quelcom que anava molt més enllà de la necessitat primària de cobrir-se i de protegir-se del fred. La mirada de Veblen ens permet acostar moda i hàbits de consum i dóna sentit al luxe i al fast extrems que caracteritzen algunes de les peces de vestir —*vestir l'oci*, forçosament— de l'època que ens ocupa. Tot i que no tots els autors contemporanis a Veblen compartien la seva convicció de viure en una societat amb rivalitat pecuniària entre les persones, sí que veien la necessitat de singularització i de pertinença a través de la distinció, tret inherent a la societat del tombant de segle.

L'extravagància, l'opulència, el gust per l'ornament i la vistositat d'algunes peces d'indumentària femenina del moment no tenen parangó en la moda masculina del XIX, que s'havia simplificat arran de la Revolució Francesa. La roba destinada als homes mantingué al llarg del segle unes constants concretes i presentà moltes menys variacions, sovint limitades als accessoris, com ara armilles, botes, botons, corbates, etc. La seva inspiració era bàsicament britànica. Pels volts del 1900, la indumentària típica dels senyors barcelonins estava composta de pantalons, camisa amb coll emmidonat, armilla i corbata o corbata de llacet. Per a cobrir-se, levita o jaqué per a les ocasions importants, jaqueta per al dia a dia i el frac per a les festes. La ratlla al pantalon no s'introduí fins el 1895.[7]

[7] Per a més informació sobre la indumentària masculina de l'època, consulteu Rosa M. MARTÍN, «Indumentària modernista», a *El Modernisme. Les Arts Tridimensionals. La crítica del Modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2003, pàg. 198-200.

Flor d'un dia

En l'univers femení de la Barcelona benestant del 1900, la indumentària i els accessoris s'adaptaven a cada esdeveniment o activitat concreta. El vestit *trotteur* era particularment adequat al passeig perquè permetia més llibertat de moviments, i s'emprava sobretot al matí. Els vestits «de visita», especialment pràctics, s'usaven de tarda i servien, com el seu nom indicava, per a fer visites a domicilis particulars i per a qualsevol ocasió pública en la qual l'etiqueta no fos requeriment. En aquest sentit, es diferenciarien del vestit «de cerimònia», reservat a les trobades socialment més exigents, com ara recepcions, recitals, l'òpera, grans esdeveniments religiosos, etc. En general, els teixits amb què estaven confeccionats els vestits n'indicaven l'ús. Per exemple, el conegut com a «vestit de llana», servia per a anar a l'església o a fer les visites del cercle de familiars o coneguts més íntims. Els vestits de vellut, de seda o de tafetà eren perfectes per a fer les visites de més de compliment i de compromís. Els colors tenien també la seva importància. Al matí, es feien més apropiats els colors foscos, mentre que a la tarda ho eren els clars. Les núvies burgeses i aristòcrates es maridaven de blanc, tot seguint la moda francesa, i diferenciant-se així de les dones menestrals o d'àmbits rurals, que ho feien de negre per poder aprofitar el vestit més tard.[8] Alhora, per vestir l'oci s'havien de tenir clares certes prescripcions morals, que estipulaven dimensions i patrons. El cas dels escots és molt revelador: per a dinar les dames de famílies benestants podien permetre's un escot discret, mentre que per al ball o la llotja al Liceu l'escot podia ser molt més pronunciat.

Les tendències fluctuaven de forma constant i convencionalment s'accepta que, cap a finals del segle XIX, la moda es renovava cada tres anys. Tal com succeeix en l'actualitat, els personatges públics influïen en l'evolució del gust en indumentària. A Barcelona, tant els models duts per la reina com per actrius i cantants eren motiu de de-

[8] Per a una història del vestit nupcial, vegeu Rosa M. Martín, «El vestit nupcial en la cultura occidental», a *Vestits nupcials, 1770-1998*, Barcelona, Anells d'Or, 1998, pàg. 6-7.

bat i introduïen novetats cada temporada.[9] Una de les fonts documentals no actuals més interessants a l'hora d'estudiar els canvis incessants en la vestimenta femenina espanyola al segle XIX és el marquès de Lozoya, l'historiador que signà el pròleg a l'edició castellana del volum vuitè del conegut llibre de Max von Boehn, *La Moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, el dedicat precisament al període comprès entre 1879 i 1914.[10] Lozoya hi recollia les modificacions en l'amplitud dels vestits, en els llaços, aplics i d'altres ornaments; en els accessoris, com ara capells i bosses, així com en el disseny de les mànigues i en els usos d'estructures internes que donaven forma als vestits i que modulaven l'aspecte del cos de la dona. Una visió evolutiva similar fou duta a terme per l'escriptor Carles Soldevila als seus llibres *La moda ochocentista* i *Un siglo de Barcelona, 1830-1930*.[11]

Teresa Amatller al ball de disfresses de la família Simon. Barcelona, febrer de 1898. Fotografia de Pau Audouard. Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas (Barcelona).

La fotografia de Teresa Amatller i Cros (1873-1960), filla de l'industrial Antoni Amatller, al ball dels senyors Simon, presa *in situ* per Pau Audouard[12] el 20 de febrer de 1898, ens permet observar amb detall les particularitats de la indumentària triada per a un acte molt especial. Teresa, que aleshores tenia vint-i-cinc anys, hi apareix de perfil sobre un fons neutre. Assistia a un dels esdeveniments socials més importants de la temporada: el que, amb motiu del Carnestoltes, organitzava la família de Francesc Simon al seu palauet del carrer de

[9] Per a més detalls, vegeu *1881-1981, Cent Anys d'Indumentària*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, 1982, pàg. 9.

[10] Max von Boehn, *La Moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1929.

[11] Carles Soldevila, *La moda ochocentista*, Barcelona / Buenos Aires, Argos, 1950; Carles Soldevila, *Un siglo de Barcelona, 1830-1930*, Barcelona, Argos, 1946.

[12] Per a més informació sobre Pau Audouard, consulteu la tesi doctoral de Núria F. Rius, *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)* (en línia), http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/32063/11.NFR_11de12.pdf?sequence=11 (consulta: 7-3-2012).

Mallorca, xamfrà amb Pau Claris, un edifici magnífic, avui desaparegut, de l'arquitecte Josep Domènech Estapà. Teresa duia un vestit amb cos i faldilla de color clar, probablement de seda. Les mànigues, llargues per sota del colze, tenien volum i la bocamàniga estava decorada amb volants. La faldilla, molt llarga, era també voluminosa i el caient posterior suggereix l'ús de polissó. Com a complements, un fulard fosc amb bandes horitzontals als extrems, un vano i un capell fosc, a joc amb el fulard, que deixava veure'n l'interior i que estava decorat al cim. Tant l'aspecte del capell com el fet que la faldilla dugués polissó, ja en desús a finals de la dècada de 1890, concedeixen a aquest conjunt un clar regust romàntic. Les evocacions històriques foren una constant en la indumentària del segle XIX, en paral·lel als *revivals* de les arts plàstiques i de l'arquitectura.

Tal com recollí la premsa, els vestits de les invitades a la festa dels Simon palesaven llur riquesa, originalitat i bon gust; l'etiqueta era el requisit entre les dames, mentre que les més joves hi acudiren disfressades.[13] Teresa, a qui per edat hauríem de situar ja en el primer grup, hagué de destacar entre la resta d'assistents per la bellesa i la distinció de la seva vestimenta. Com degué ser el cas de molts dels vestits que es lluïren a la festa dels Simon aquell 1898, probablement es tractava d'un vestit ideat i confeccionat especialment per a la ocasió i que Teresa no tornaria a posar-se més.

Ocis nous

A banda dels balls, les visites, els espectacles i les reunions de societat, generalment en espais interiors, les dames de la Barcelona del 1900 tenien al seu abast altres activitats d'oci a l'exterior per a les quals també calia vestir-se. L'esport, que es popularitzà aleshores entre les famílies benestants, els donava l'oportunitat d'emprar una vestimenta diferent, més sòbria i menys rígida, que s'havia d'adaptar a les necessitats de moviment dels cossos en exercici. L'esport, considerat tradicionalment inadequat per a les senyores catalanes tant per motius físics com morals, començà a tenir millor premsa a prin-

[13] Vegeu FLORIDOR, «Ecos de Barcelona», *La Dinastía*, 27 de febrer de 1898, núm. 6463, pàg. 2.

cipis del segle XX, especialment entre les més joves, i un dels que captà més fidels fou l'hípica. Les curses al Barcelona Jockey Club esdevingueren molt populars, i les dones, que abans hi concorrien tan sols com a públic, ara ho feien com a genets. La indumentària d'amazona era senzilla: en general, es componia de camisa, cos i faldilla de línies rectes i sovint sense polissó, amb jaqueta o abriguet i un barret llis amb veta d'estil andalús. El llarg s'escurçava respecte als vestits de festa, tot i que no deixava veure encara el turmell. Pel que fa als colors, poca fantasia: tonalitats fosques que contrastaven amb les clares de les camises. Això sí, les cames seguien col·locant-se juntes, en un sol flanc de l'animal.

El tennis es convertí també en un esport al qual podien accedir les senyores de les famílies adinerades. El vestit de tennis era molt diferent del d'amazona, de colors clars i amb molt més moviment, atesa la intensitat de l'activitat física que exigia la seva pràctica. El barret no era necessari, les mànigues eren amples i lleugeres i se cenyien al canell; els cossos i les faldilles permetien la llibertat de moviments. Les sabates es coordinaven amb els vestits i, tot i tenir taló, es confeccionaven en pells més toves i buscaven atorgar comoditat a la usuària. El Barcelona Lawn Tennis Club, establert el 1899, donà a conèixer a casa nostra aquest esport d'origen anglès que aviat es practicà arreu; fins i tot hi havia un espai destinat a la seva pràctica al Casino de l'Arrabassada, un espai d'oci conspicu avui destruït, en la memòria del qual s'està treballant darrerament.[14]

La cacera era una altra de les activitats en què s'involucraren dames de la societat benestant de la Barcelona del tombant de segle. Les fotografies del moment ens permeten veure[15] que el vestit de caçadora solia estar compost per dues peces, un cos i una faldilla, tot i que, a mesura que avançava el segle XX, aquesta era substituïda a vegades per faldilla pantaló. Eren requisits imprescindibles els guants, un barret senzill, un cinturonet i una bossa que sovint es duia en bandolera, per guardar-hi la munició i d'altres menesters necessaris per a la caça. Finalment, mencionarem els viatges amb automòbil,

[14] Vegeu «La Rabassada. La utopia de l'oci burgés» (en línia), http://issuu.com/turiscopia/docs/la_utopia_de_l_oci_burges (consulta: 7-3-2012).

[15] Vegeu Carles SOLDEVILA, *Un siglo de Barcelona...*, *op. cit.*

que brindaven una oportunitat perfecta per a simplificar la indumentària, particularment les faldilles.

Modistes i costureres el 1900

A la Barcelona del tombant de segle, com a moltes d'altres ciutats europees, els gustos i les tendències prenien forma bàsicament en funció dels dictats de la que aleshores era la capital mundial de la moda: París. *Couturiers* reputats com Ch.-F. Worth i, més tard, Paul Poiret i Jacques Doucet van contribuir a crear aquest context. La recepció de patrons francesos a la ciutat catalana era facilitada en part per la difusió de la premsa especialitzada entre el públic femení[16] i, alhora, pels viatges a la capital francesa que feien periòdicament les modistes més selectes de la ciutat i algunes compradores particulars per tal d'adquirir-hi vestits, patrons, teles i brodats, amarar-se de les propostes dels seus col·legues gals, descobrir-hi teixits i brodats nous i sorprenents, per a poder traslladar-ho després al context català.

Una de les modistes catalanes que feia amb una certa freqüència aquest viatge era Carolina Montagne, reputada creadora de modes destinades a un públic molt escollit i d'alt poder adquisitiu, i que havia esdevingut una de les dissenyadores més assenyalades quant a l'anàlisi de la gènesi de l'alta costura a Catalunya. D'ascendents francesos, Carolina Montagne i la seva germana Maria Berta nasqueren a París a mitjan segle XIX i arribaren a Barcelona quan eren encara molt petites. Havien après l'ofici de la seva mare, un mètode formatiu ben corrent aleshores i que es duia a terme en paral·lel amb formacions més específiques, adquirides o bé d'aprenent al taller o bé a

[16] Aquestes revistes contenien informació susceptible d'atraure les barcelonines del moment: parament de la llar, família, economia domèstica, música, labors, però sovint també cròniques culturals de París i moda francesa, amb il·lustracions i patrons. Dintre d'aquesta línia i abans de l'aparició de la conegudíssima *Feminal* el 1907, podem destacar les barcelonines *La Ilustración de la Mujer*, de 1883, i *El Salón de la Moda*, que ho féu el 1884 amb el subtítol *Periódico quincenal indinspensable para las familias, ilustrado con profusión de grabados en negro y figurines iluminados de las modas de París*. Un cas a part és el d'*El Eco de la Moda*, apareguda a Barcelona el 1899, com a versió espanyola de *Le Petit Écho de la Mode*, fundat el 1880 a París.

través d'escoles particulars. La seva època d'esplendor va ser de 1880 a 1890, per bé que continuaren treballant en el sector ja entrat el segle XX.[17] De modistes de la categoria professional de les Montagne, n'hi havia poques a la Barcelona del tombant de segle. Probablement tan sols les podríem comparar amb Maria Molist, coneguda popularment com a Maria de Mataró, i amb Anna Renaud, una creadora irrepetible i sobre la qual malauradament no hi ha gaire informació disponible.[18] Els seus noms apareixien als anuaris comercials i, sovint, també en anuncis de premsa. Totes elles, pels volts del 1900, començaren a etiquetar les seves creacions, generalment amb un motiu i el seu nom a la part interna de la cintura dels seus dissenys, tot buscant destacar de la resta i emfasitzar el vessant exclusiu de les seves creacions. En general, se les ha vinculat amb el modernisme plàstic, principalment pels estampats i agençats dels teixits amb els quals treballaven i les formes ondulants dels les seves creacions.

Les fotografies preses a Teresa Amatller, com la de la festa dels Simon, palesen el seu gust pels vestits de grans modistes. La clientela d'aquestes professionals pertanyia a la noblesa i alta burgesia de la ciutat. Tanmateix, són molt poques les peces de vestir que han arribat als nostres dies amb la indicació de la persona a qui van pertànyer. A les col·leccions dels museus especialitzats de Barcelona i Terrassa, s'hi conserven vestits i accessoris que havien pertangut a dames de l'alta societat del moment, aristòcrates com la duquessa de Bailén i la marquesa de Nájera i burgeses barcelonines destacades com Isabel Llorach o Anna Vidal i Sala.[19]

[17] El treball de les germanes Montagne ha estat analitzat per Rosa M. Martín i Hèlios Ruiz, «Carolina i Maria Montagne», *L'Avenç*, novembre de 2004, núm. 295, pàg. 22-27. L'article les presenta com les creadores d'un concepte, «l'alta modisteria de Barcelona», clau per al posterior desenvolupament de l'alta costura a la ciutat.

[18] Per a una llista més completa de modistes destacables de la ciutat, vegeu l'excel·lent estudi de Sílvia Carbonell Basté i Josep Casamartina Parassols, «El mirall i la imatge», a *Les fàbriques i els somnis*, Terrassa, Centre de Documentació / Museu Tèxtil de Terrassa, 2002, pàg. 373.

[19] Vegeu Manuel Rocamora, *Un siglo de modas barcelonesas. 1750-1850*, Barcelona, Aymà, 1944.

Les modistes cèlebres tenien els seus propis establiments, molts dels quals traslladats a l'Eixample, on gestionaven el treball de confecció i atenien les clientes. Es tractava d'espais decorats de forma elegant, preparats per a acollir i atendre les necessitats d'una clientela distingida, amb un tracte discret, personal i individualitzat que difícilment podien obtenir a les botigues, ni tan sols a les més selectes, com ara Santa Eulàlia o El Dique Flotante. Aquest tipus d'establiments comercials començaren important el gènere, ja confeccionat, de Viena i de París, per passar més tard a crear-lo ells mateixos. Tanmateix, a la Barcelona del 1900 l'oci no tan sols el vestien les grans modistes i les *boutiques* de luxe; les senyores amb recursos moderats podien, o bé fer-se elles mateixes els seus vestits seguint patrons,[20] o bé adquirir-los ja acabats a les botigues i als grans magatzems on es venien al detall. Val a dir, però, que els grans magatzems nasqueren en general orientats únicament al mercat masculí o infantil, per bé que a poc a poc aniran ampliant els seus horitzons. Habitualment també s'hi solia trobar parament i roba per a la llar, teles, tovalloles, etc. L'origen d'aquests establiments també caldria situar-lo a França, on se n'havien obert molts en el decurs de la segona meitat del segle XIX. Entre els més populars de la Ciutat Comtal, podríem enumerar els Grans Magatzems El Siglo, El Águila, Grans Magatzems La Victoria, Grans Magatzems de Colom i, posteriorment, la Casa Jorba.

No tots els grans magatzems ni les modistes importants disposaven d'un taller de confecció propi. Molts tenien costureres que recollien la matèria primera als magatzems, la cosien seguint els models encarregats i en feien entrega al mateix establiment. D'altres, ho encarregaven a tallers especialitzats on es produïa en sèrie. La realitat quotidiana del treball de les costureres que cosien a domicili o al taller sovint era molt dura; tant és així que, ja en aquell moment, se les coneixia com a «obreres de l'agulla», tot equiparant les seves condicions a les de les treballadores industrials. En general,

[20] El mètode de Carmen Martí, conegut com a «método parisien», es va fer aviat molt popular, i aparegueren moltes reedicions del llibre en què el donava a conèixer. Vegeu *El Corte parisién: Sistema especial Martí: Arte de cortar, confeccionar y adornar toda clase de prendas de vestir, basado en el último procedimiento de transformación*, Barcelona, Impr. J. Collazos, 1902, s.n.

es tractava de dones d'extracció molt humil, que es van convertir en tota una figura estereotipada a la segona meitat del XIX. Foren nombroses les obres de teatre, sarsueles i, sobretot, novel·les protagonitzades per personatges d'aquesta ocupació, tant a Espanya com també a França, on eren conegudes com a *grisettes*, emprant el nom que Alfred de Musset havia popularitzat. En aquest sentit, resulta interessant la lectura de *La modista de Madrid*, publicada el 1864 per Ramón Luna, en què es narren les desventures i les peripècies amoroses d'una modista:

Obreres de l'agulla. Barraca al «Pati de l'Alcalde», a l'actual plaça d'Espanya de Barcelona, c. 1900. Del llibre PAULÍS, J., *Las obreras de la aguja*. Barcelona, Ibérica, 1913.

> Condemnades des que neix el dia fins ja entrada la nit a manejar l'agulla, infatigables, no tenen una altra escola on aprendre poguessin més rígides costums que la maldestra i obscena xafarderia dels tallers. Res llegeixen, perquè cap llibre està a l'abast de les seves butxaques, i si poden adquirir-los, aquests són de tal índole, que en comptes de millorar empitjoren i torcen els seus costums; ensenyant-los la imperfecta escola de la coqueteria, i diem imperfecta, perquè per ser coqueta una dona necessita conèixer el món, els seus costums i febleses, i aquestes pobres nenes tot coneixen menys el cor de l'home.[21]

La mirada paternalista de Ramón Luna ens recorda que a l'època alguns sectors de la Catalunya més benestant es dedicaven a vetllar per les millores en les condicions de vida i de treball de col·lectius obrers com aquest. Ho demostra el volum considerable de publicacions en aquesta línia, algunes obres socials dutes a terme per dames de l'alta burgesia i, finalment, la creació de sindicats i patronats en defensa dels interessos de les treballadores de l'agulla, ja pels volts de 1910. En aquest context, Joan Paulís Pagès, metge higienista, publicà un llibre amb un títol prou revelador de les seves intencions:

[21] Ramón R. LUNA, *La modista de Madrid*, Madrid, Murcia y Martí, 1864-1865, pàg. 7. (La traducció al català és nostra. Hem optat per mantenir les inflexions i el vocabulari propis de l'original en castellà.)

Las obreras de la aguja.[22] L'obra cercava remoure les consciències de la classe ociosa barcelonina, bo i informant de la cara fosca dels vestits sumptuosos amb què es guarnien a través d'un enfocament no tan allunyat del de Thorstein Veblen. Paulís pretenia traçar un retrat de les dones que cosien i donaven forma a les peces que les dames catalanes vestien, i advertir dels perills per a la moral que les joves costureres havien d'afrontar quan entraven a treballar en un obrador, les malalties professionals que hi podien desenvolupar per culpa de la manca de condicions higièniques i dels horaris massa llargs, la insalubritat i duresa de la seva vida fora del taller, etcètera.

L'aproximació de Paulís a la indumentària i l'oci femenins era, de ben segur, oposada a la de moltes dames europees que escrigueren sobre el tema des de l'òptica de les classes benestants. Les publicacions d'aquesta natura, amb consells i recomanacions entorn de la moda i la bellesa, redactades per senyores europees de famílies econòmicament puixants, es multiplicaren pels volts del 1900, en especial a França, i eren seguides àvidament per una gran quantitat de catalanes. Clourem aquest text precisament amb les aportacions d'una d'aquestes autores, la baronessa d'Orchamps, un personatge misteriós i extravagant que edità el seu manual de la dona elegant, que portava el suggerent títol *Tous les secrets de la femme*.[23] La baronessa hi detallava quin havia de ser el fons d'armari que qualsevol dama elegant del moment havia de posseir i que, a parer seu, havia d'estar format per: un *trotteur* o vestit de carrer, un vel seriós per a visites, un vestit de vellut o de seda per a les ocasions especials i un vestit de fil per a l'estiu. A més, a parer de la baronessa, es feia necessari disposar d'un vestit per a dinar, un altre per a ballar i, com a poc, deu bruses per a acompanyar-los a tots... El mínim imprescindible per a poder *vestir l'oci*.

[22] Joan Paulís, *Las obreras de la aguja*, Barcelona, Ibérica, 1913.

[23] Baronessa d'Orchamps, *Tous les secrets de la femme*, París, Bibliothèque des Auteurs Modernes, 1907. De la mateixa autora, resulta també interessant *La bonne manière*, París, Bibliothèque des Auteurs Modernes, 1909.

DIVERSIONS I ESPECTACLES

ROSA MAUR
PROGRAMA
—NOCHE—
1.ª PARTE
—SINFONIA—
WALZ
AMERICANA
SCHOTISH
IGODON
AIZ-SOCIOS
ERICANA
URKA
ON

L'AFIRMACIÓ DEL COS EN ELS INICIS DEL LLENGUATGE ESCÈNIC CONTEMPORANI

Carmina Salvatierra Capdevila

La condició hegemònica del text dramàtic en l'escena teatral occidental ha estat qüestionada en determinats moments històrics, la qual cosa ha provocat una revaloració del cos enfront de la paraula en crisi. A finals del segle XIX, el cos de l'actor en escena torna a focalitzar l'atenció d'una part de la pràctica i de la teoria teatral que entén el concepte de teatre com a totalitat. El punt de referència d'aquest canvi, el trobem en el concepte *gesamtkunstwerk* ('obra d'art total'), de Richard Wagner (1813-1883): l'obra d'art com una síntesi de totes les arts. La renovació que comença ara es perllongarà durant tot el segle XX i afectarà tots els llenguatges artístics. La crisi del llenguatge es manifesta des del moment que el teatre burgès ja no és capaç de representar l'ésser humà amb els seus desitjos més profunds, que no siguin els seus interessos de classe; i, més enllà, la seva incapacitat per satisfer impulsos que han guiat una gran part del procés evolutiu humà.

La idea de teatre associat al text dramàtic i com a gènere literari s'imposa en l'escena occidental, segons María José Sánchez Montes, a partir d'una ideologia que, entre els segles XVIII i XIX, es presenta a si mateixa com a universal i ahistòrica.[1] La recuperació de la poètica aristotèlica que fa la Il·lustració va comportar l'acceptació, com un fet natural i universal, de la vinculació entre l'espectacle teatral i el text dramàtic per acabar d'imposar uns referents basats en la realitat i establir la comprensió racional de l'espectacle en detriment de l'ex-

[1] María José SÁNCHEZ MONTES, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pàg. 43.

Sarah Bernhardt fotografiada per Nadar a l'obra de Jean Ripechin, *Pierrot assassin de sa femme*, 1883. Bibliothèque Nationale de París.

periència adreçada als sentits. La supeditació de la posada en escena al text dramàtic va separar el teatre del seu origen com a espectacle en benefici d'una comprensió intel·lectual. El romanticisme, el realisme i el naturalisme van acabar imposant aquesta idea en relegar l'aspecte espectacular del teatre a un segon lloc. Aquest model es comença a qüestionar quan, a mitjan segle XIX, es viu un desencís general quant a les promeses burgeses que havia plantejat la Revolució Francesa. En aquest context, es posaran en dubte no sols la universalitat social i espiritual de les promeses de la burgesia, sinó també les seves formes de representació i el pensament que les justificava. El valor comunicatiu i racional de la paraula vinculat a les formes realistes d'expressió artística entra en crisi amb l'aparició dels moviments revolucionaris de la segona meitat del segle XIX. En el camp teatral, això es tradueix en una revaloració del cos de l'actor en l'espai de l'escena, on el seu paper ja no és ser un simple suport de la paraula dramàtica. Altres mitjans com ara la música, l'escenografia, el vestuari i la llum són integrats alhora en l'espectacle teatral, que ja es comença a entendre com una entitat autònoma. La paraula, considerada com un signe més, anirà deixant de prevaler en la posada en escena. A partir d'aquest moment, el cos passa a ser entès com a volum i entitat plàstica tridimensional

Les possibilitats que s'obren a partir de la reconsideració del paper del cos en l'escena canviaran d'una manera irreversible les formes i tendències per les quals transitaran la dansa, el teatre i el mim. Els pioners Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Constantin Stanislavski (1863-1938), Jacques Copeau (1879-1949), Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1878-1927) i Ruth Saint Denis (1878-1968), des de les seves opcions i els seus interessos particulars, comencen a repensar l'escena. Els referents per a la creació i la percepció es desplacen del *logos* als sentits. La natura, font d'inspiració per a l'art, que ha d'expressar la vida com si fos un organisme viu, esdevé el model en la recerca del moviment lliure. El rebuig del realisme i del llenguatge discursiu es contraposa

al poder suggeridor de les imatges en moviment, que demanen la participació de la imaginació del públic en la comprensió final de l'espectacle. La mirada cap a la cultura grecollatina i d'altres tradicions no occidentals és la font de recerca d'aquest moviment renovador; i és especialment important la participació de les dones en aquesta transformació, frec a frec amb el seus companys homes.

> La nature est notre guide, et notre maître le plus grand.
>
> Mais nous ne l'observons pas.
>
> Il n'existe pas deux choses qui soient de la même nature, et exactement pareilles; l'esprit qui les meut est le même, mais chaque chose répond à sa façon à la grande force motrice dans la nature, cette part de nous-même qui est divine!
>
> Les feuilles se meuvent en harmonie avec le vent, mais chaque feuille se meut à sa façon.
>
> Les vagues de la mer ne sont jamais égales, et pourtant elles sont toutes en harmonie.
>
> . . . . . .
>
> C'est la perfection dans l'unité du mouvement que l'on pourrait appeler «musique de vision ou musique pour l'oeil» car l'harmonie dans le mouvement est pour l'oeil ce que la musique est pour l'oreille. — Mais perfection, veut dire absolument pareil à la nature. — Afin que l'instinct et la spontanéité soient les seules maîtres.[2]

L'exaltació de la natura i el seu reclam per a un art viu i expressiu seran presents en els nous llenguatges que ara s'inicien, des de les

[2] «La natura és la nostra guia, i la nostra mestra més gran. / Però no l'observem. / No existeixen dues coses que siguin de la mateixa natura, i exactament iguals; l'esperit que les mou és el mateix, però cada cosa respon a la seva manera a la gran força motriu en la natura, aquesta part de nosaltres mateixos que és divina! / Les fulles es mouen en harmonia amb el vent, però cada fulla es mou a la seva manera. / Les ones del mar mai són les mateixes, i malgrat això totes es troben en harmonia. / [...] És la perfecció en la unitat del moviment el que podríem anomenar "música de visió o música per a l'ull" perquè l'harmonia en el moviment és per a l'ull el que la música és per a l'oïda. — Però perfecció vol dir absolutament igual a la natura. — Amb la finalitat que l'instint i l'espontaneïtat siguin les úniques mestres»; Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, seguit d'*Écrits sur la danse*, París, L'Oeil d'Or, 2002, pàg. 171.

opcions figuratives fins a l'abstracció. Aquesta crida a favor de l'instint i l'espontaneïtat que han de guiar el creador demanarà a l'espectador la modificació dels referents de percepció.

La reacció del públic a la presentació conjunta de Loïe Fuller i Sada Yacco al Teatre Novetats de Barcelona, el maig del 1902, il·lustra molt bé com els referents del teatre de text encara dominaven l'escena del teatre anomenat *seriós* i relegaven altres formes d'expressió a gèneres *menors*. A finals del segle XIX i principis del XX, les grans figures del teatre europeu incloïen la ciutat de Barcelona a les *tournées* que feien fora del seu país. Artistes cèlebres i aclamats arreu d'Europa i d'Amèrica del Nord eren rebuts amb admiració pel públic il·lustrat barceloní, que lluïa el seu cosmopolitisme gaudint del teatre declamatori en llengües estrangeres. És el cas d'Eleonora Duse (1858-1924), Sarah Bernhardt (1844-1923) i Gabrielle Réjeane (1856-1920), que foren aclamades per les seves interpretacions en la línia d'un teatre dramàtic que seguia l'estètica realista. En un article aparegut a la revista *Pèl & Ploma*, que dirigia Ramon Casas (1862-1936), es diu que l'espectacle de Fuller i Yacco no agradà al públic assistent, el qual, tret de comptades excepcions, «es va prendre en broma el treball artístic de la gran actriu japonesa i de sos admirables companys». L'article segueix amb una defensa de l'espectacle, el qual qualifica de «memorable», i, amb ironia, critica la recepció del públic, suposadament de «la cultura i els bons "modos" a l'alçaria *de la* i *dels que* demostraria qualsevol públic de qualsevulga Santa Perpètua de la Moguda; és a dir, que no va estar a cap alçaria, perquè no hi va haver "modos", ni cultura, ni sentit comú, ni aturador capaç de fermar tota mena de patotxades i inconveniències que sembla impossible que se les permeti tanta gent lluïda, aplegada en un teatre i entre gent que s'hi compta el més granat de l'aristocràcia, de la sang i de la butxaca».[3] El comentari, signat per «Un de la platea», es creu que era de Miquel Utrillo (1862-1943), i entre les excepcions del públic que hi assistí, aplaudint ardentment, hi era present Isidre Nonell (1872-1911). És palesa la indignació i la decepció que trasllueixen les paraules d'aquest testimoni anònim davant la incomprensió que suscità allò que artistes i intel·lectuals de la ciutat rebien com un esdeveni-

[3] Enric JARDÍ, *Història dels 4 gats*, Barcelona, Aedos, 1972, pàg. 163.

ment memorable. Se sap que, com a desgreuge, els va ser ofert un sopar a Els Quatre Gats i que Casas els va fer uns «preciosos» retrats al carbó.

Potser la novetat era massa? Quina relació hi podia haver entre les ondulants evolucions de les sedes de Fuller i el llenguatge codificat del teatre japonès per unir-les en una sola programació? Fuller, que havia triomfat al Folies Bergère de París el 1892, havia descobert Sada Yacco actuant en una modesta companyia a San Francisco i la va contractar per presentar-la en el pavelló que va fer construir en ocasió de l'Exposició Universal de 1900 a París. Els punts en comú d'ambdós espectacles rauen en el fet que totes dues feien servir el cos com a mitjà d'expressió més enllà de la paraula i d'una forma no realista. Sada Yacco superava la barrera idiomàtica amb la seva capacitat de comunicar el drama mitjançant els moviments. El públic podia seguir l'acció sense entendre una sola paraula de japonès gràcies a la seva expressió i precisió gestual feta poesia. Trencant amb la tradició del seu país, que prohibia actuar les dones —els personatges femenins eren interpretats per homes—, Sada Yacco evidenciava la potencialitat comunicativa i expressiva del cos a través d'un llenguatge molt estilitzat. De la mateixa manera, Fuller construïa tota una poètica a través del joc de la llum acolorida projectada sobre la dansa dels grans vels que es perllongaven sobre els seus braços, suggerint sensacions i emocions completament noves per al públic. Aquest podia quedar fascinat, però era lluny de comprendre, com també ho era per a molts entesos, l'esforç i la transcendència del canvi que s'estava produint en els llenguatges artístics. En el cas de Yacco, encara que el japonisme com a fenomen cultural provinent de París ja s'havia introduït a Barcelona, a partir de 1880, en els cercles artístics i en el moviment modernista, no deixava de ser percebut en l'escena com una cosa exòtica.

Fuller va ser una figura inclassificable per al públic del seu temps, que, sense referents, es preguntava si el que feia era dansa o no. És evident que no es tractava d'una ballarina a la manera habitual, en la qual el cos és el vehicle de l'expressió. Però això importa poc. La seva popularitat com a «inventora de la dansa serpentina» ens sembla, a principis del segle XXI, un fet gairebé anecdòtic en contrast amb la seva audàcia i la seva intuïció. Encara que el seu nom es va

anar oblidant amb el pas dels anys, avui Loïe Fuller ocupa el lloc que li pertoca en el món de les arts al costat de Craig o Appia, pioners de la renovació dramàtica que havia de venir. Va ser la primera a aplicar la llum elèctrica acolorida a l'escena, la dimensió artística més notòria del moment. Va comprendre la capacitat suggeridora del moviment en evocar sensacions i imatges que la imaginació del públic identificava amb la natura i més enllà del que és real. Malgrat la *fisicitat* de la seva dansa, gairebé mai se l'ha associada amb l'erotisme. «Tanmateix aquesta flor lluminosa que vibra en l'espai, que s'obre i es tanca com llavis vaginals en flames de passió, suggereix tota una altra història.»[4] En l'article «La danza sacra», publicat el 1908 a la revista *Poesia*, dirigida per Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el poeta Gian Pietro Lucini (1867-1914) és el primer a erotitzar enigmàticament la dimensió sagrada «d'aquest ser carnal que des del principi mai no va amagar la seva homosexualitat». Fuller, que intercanviava informació sobre la fosforescència de la radioactivitat amb el matrimoni Curie i sobre el radi amb Thomas Edison (1847-1931), continua sent tan insòlita com fa cent anys. Si tenim en compte la seva recerca, no ens pot sorprendre que, més que no pas des de dins de les arts, la transformació dels llenguatges estètics vindrà del camp de la ciència, la tecnologia i l'esport a finals del segle XIX. Hi tindran una importància cabdal la revaloració de l'exercici físic i la invenció de la cronofotografia i el cinema.

El redescobriment del cos: l'esport, la cronofotografia i el cinema

El cos comença a mostrar la seva nuesa als estadis, alliberat dels condicionaments morals en què la religió cristiana l'havia enclòs, abandonant una vestimenta que l'ofegava. La dansa trenca amb els codis fixats per la dansa clàssica acadèmica per retrobar una expressivitat natural. Aquest retorn a la natura i a l'espontaneïtat del gest s'esdevé quan al cos constret ja no li és permès d'expressar la vida o quan aquesta es debilita; un fenomen que es manifesta d'acord amb l'estè-

[4] Adrien SINA i Valentine de SAINT-POINT, *Feminine futures*, París, Les Presses du Réel, 2011, pàg. 149.

tica i la manera de sentir particular de cada època, i sobre el qual reflexiona el teatre. La vida comunitària en plena natura en va ser un dels ideals, que van practicar molts grups fora dels canals convencionals i que amb un esperit d'investigació van seguir fins ben entrats els anys setanta del segle XX.

El redescobriment del cos en llibertat posà en relleu la seva flexibilitat i la funció essencial de les possibilitats dinàmiques del tronc, cosa que va canviar completament la fisonomia de l'actor i del teatre. Amb Isadora Duncan, les cotilles que mantenien el cos rígid desapareixen de la dansa. Els cossos van deixar d'amagar-se sota vestits pesats i amplis, i les mans i la cara van deixar de ser l'únic mitjà expressiu visible. El mim i la pantomima, que havien estat limitats per aquests paràmetres, van dirigir la seva recerca cap a l'expressió de la totalitat del cos. La presència del cos nu fou un escàndol per a la moral de l'època, amb els ballarins descalços gairebé sense roba, o els pintors i escultors que, com Auguste Rodin (1840-1917), prenien els seus models de nus vius i no de motllos d'escaiola com dictaven les normes acadèmiques. Anys més tard, també els mims, com Étienne Decroux (1898-1991), utilitzarien les malles arrapades al cos per posar-ne en relleu el moviment.

D'altra banda, la cronofotografia, inventada el 1882 pel francès Étienne Jules Marey (1830-1904), i els estudis del fotògraf anglo-americà Eadweard Muybridge (1830-1904) van aportar una dimensió nova a l'anàlisi del moviment i de les accions físiques en possibilitar-ne la descomposició en una sèrie d'imatges d'una precisió fins llavors desconeguda i que l'ull humà no podia captar; permetia que el moviment es pogués enumerar en temps i espais. Són ben coneguts els estudis sobre la locomoció humana i els gestos de Muybridge, o les fotografies de curses de cavalls per observar si les quatre potes s'alçaven de terra alhora. Marey va utilitzar una nova tecnologia per a analitzar en una sèrie d'imatges el moviment de l'home i dels animals, com, per exemple, el vol dels ocells.

El cinema, inventat pels germans Lumière, fou la prolongació d'aquests experiments en aportar la continuïtat de les imatges i el moviment a càmera lenta. Tots aquests invents van acabar amb la pantomima clàssica del segle XIX, i el cinema mut va donar pas, a partir de 1895, a nous actors i mims que van trobar en la limitació tècnica del

so un estímul, com ho va ser per a Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) i molts d'altres.

Pel que fa a la gimnàstica, millorar la condició física dels soldats va motivar-ne l'aparició; primer a Alemanya, amb Ludwig Jahn (1778-1852), i després a França, amb el coronel d'origen espanyol François Amoros (1769-1848), que creà cap al 1814 els fonaments de l'educació física en aquest país en introduir els aparells als gimnasos, com ara el plint o la barra fixa. També la salut va ser una altra motivació que va focalitzar l'atenció en el cos humà. El 1814, el suec Henrik Ling (1776-1839) inventà un mètode de gimnàstica basat en exercicis analítics i actituds estrictes per a la recuperació física.

A partir de la primera meitat del segle XIX, diverses personalitats centren el seu interès en les immenses potencialitats expressives del cos humà i la necessitat de fer un estudi sistemàtic per utilitzar-lo com a base per a l'ensenyament del teatre. Aquestes recerques acabaran influenciant tota la pedagogia posterior del mim, el teatre i la dansa. François Delsarte (1811-1871) va ser pioner a obrir el camí de la pedagogia de l'art dramàtic que després seguiran nombrosos deixebles a Europa i als Estats Units. Delsarte, que havia perdut la veu com a conseqüència d'una mala educació al Conservatori de París, es va proposar trobar una ciència i una teoria que permetessin als actors tenir una base per a poder desenvolupar el seu art. Així ho va fer quan va tornar al Conservatori com a professor de veu i oratòria des del 1839 fins a la seva mort. L'aportació de Delsarte fou establir les connexions existents entre els sentiments i els moviments, posant les bases per a un coneixement científic de la respiració, l'activitat muscular i el trajecte físic de les emocions. La influència del seu art i del seu ensenyament es va fer sentir anys després en la dansa moderna d'Isadora Duncan, Ted Shawn (1881-1972) i Ruth Saint Denis, vint-i-cinc anys abans que els ballarins de l'Òpera de París es deslliuressin de la rigidesa de la dansa clàssica. Delsarte és, en aquest sentit, un precursor de la dansa moderna, i també del mim modern. La seva aportació sobre el gest natural i la seva expressió són a l'origen del cos teatral modern.

En la recerca de la dansa pura de l'hongarès Rudolf von Laban (1878-1958) van ser decisives les teories de Delsarte. Aquest va crear una escriptura per al moviment (la labanotació) i va ser el primer a

utilitzar l'expressió *Tanztheater* ('dansateatre'). A Alemanya va fundar la dansa moderna, amb la col·laboració dels seus alumnes Mary Wigman (1886-1973) i Kurt Joos (1901-1979), els quals crearien escola, més tard continuada per Harald Kreutzberg (1902-1968).

Una altra figura essencial és el músic i compositor suís Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950). Primer a Ginebra i després a l'institut que va crear a Hellerau amb el seu nom, va desenvolupar les noves experiències de la dansa a la recerca de l'expressió natural del cos i la vida del gest per integrar-les en el sistema que va anomenar *rítmica* o *eurítmia*, establint les comunicacions immediates entre el cervell que concep i analitza i el cos que executa. La implicació de la totalitat del cos produïa els gestos arrodonits, continus i geomètrics. Mary Wigman va ser alumna seva i el seu ensenyament va atraure l'interès de ballarins com ara Serge de Diaghilev (1872-1929) i Václav Nijinskij (1890-1950). Paul Claudel (1868-1955), Appia, Stanislavski i Copeau van veure en aquests estudis, adreçats sobretot a la dansa i a l'òpera, les correspondències pràctiques que podien tenir amb l'espai teatral i el treball de l'actor. Rudolf Steiner (1861-1925), amb la Societat Antroposòfica, i George I. Gurdjieff (1866-1949) en un terreny més esotèric, també van desenvolupar en el sentit dalcrozià el moviment, la gimnàstica i la dansa com un mitjà d'alliberar les emocions individuals.

A l'últim, cal esmentar el tinent Georges Hébert (1875-1957), figura clau per al desenvolupament de la gimnàstica i l'esport que influenciaria la preparació corporal i el teatre. Seguint els passos de François Amoros, va inventar el 1907 la «gimnàstica natural» per a l'educació física dels marins, que consistia a reproduir el recorregut del soldat en acció de combat. El seu lema era «ser fort per ser útil». Al llarg dels seus viatges, Hébert va observar l'harmonia dels cossos dels pobles que mantenien una forma de vida en la natura on caminar, córrer, saltar, escalar, atacar, defensar, aixecar, portar, nedar i reptar eren accions quotidianes. El seu mètode, que preconitzava el retorn al cos natural, establia una sèrie d'exercicis que permetien dur a terme els moviments i les accions amb l'energia justa i d'una manera econòmica.

Més tard, el 1922, Jacques Copeau adoptaria el mètode de Hébert a l'escola del Vieux Colombier per a la preparació dels actors i des-

plaçaria el mètode de Dalcroze, que havia utilitzat des de 1915, en considerar que aquest portava a la idolatria personal del cos. L'anàlisi del moviment de Hébert es basava en la descomposició de les accions físiques en actituds precises, de la mateixa manera que Muybridge ho havia fet fotograma a fotograma. Aquesta analítica del moviment, la farien servir també Jean Dasté (1904-1994), Decroux i, a mitjan segle XX, Jacques Lecoq (1921-1999). Aquests dos últims pedagogs prendran el cos com a principal mitjà d'expressió i cada un d'ells renovarà el paper del mim en el teatre: el primer, creant una tècnica estricta que, excloent la paraula, el convertís en un art en si mateix; el segon, obrint-lo al teatre i restituint a la paraula el valor del silenci que havia perdut.

Pierrot i l'imaginari de l'ambigüitat

La transformació de la concepció del cos en la pràctica estètica de l'escena que s'opera en el traspàs del segle no tan sols es pot observar en allò que està naixent sinó també en allò que està morint. Les màscares, els personatges i els arquetips del teatre viatgen a través del temps, que els impregna amb l'esperit i l'imaginari de cada època. La màscara de Pierrot n'és un bon exemple. Com altres personatges de la comèdia italiana, el seu origen és obscur. Al segle XVI, l'anomenen Pedrolino, i encarna el criat honest i també bromista, fanfarró i covard. En l'ordre jeràrquic està per sota d'Arlequí i, a Itàlia, és un més dels *zanni*, criats entremaliats però sempre disposats a servir els enamorats. Serà a França, ja com a Pierrot, que arribarà a enlairar-se i coneixerà la glòria gràcies a la creació de Jean-Baptiste Gaspard Deburau (1796-1846). La fragilitat de la seva silueta i el seu rostre esbojarrat desbancaran definitivament el bergamasc Arlequí. La seva imatge, però, ja existia un segle abans, quan Antoine Watteau (1684-1721) pintà el seu enigmàtic i melangiós Pierrot-Gilles els anys 1718-1719, amb el seu peculiar barret a la Colin, el seu guardapols blanc, la seva gorgera de plecs, els seus pantalons flotants i els seus escarpins, amb la innocència d'aquell que acaba de caure de la lluna.

Si bé Goldoni transformà la Commedia dell'Arte moribunda al segle precedent, Deburau crearà la pantomima romàntica del segle XIX amb un Pierrot rebel, amic del poble i revolucionari, que triom-

farà al Théâtre des Funambules en el popular Boulevard du Crime de París. La saga que inicià el 1811, quan va arribar a França des de Bohèmia, es va acabar en el període 1920-1925. Al llarg del segle, la pantomima blanca va anar perdent vivacitat —aïllada de la dansa, la música i la poesia— i trobà el seu final amb la decadència en l'estilització i la pèrdua de l'arrel popular. Aquesta pantomima, que en els seus orígens es basava en l'acció i l'espontaneïtat, evolucionà cap a un llenguatge més complicat que traduïa les paraules amb els gestos de les mans i el rostre, per acabar en uns codis estancats. Georges Wague (1874-1965), l'últim actor de pantomima, es lamentava de la reducció expressiva i cada vegada més codificada a què havia arribat el seu art i reclamava el retorn a l'expressió de l'emoció i el sentiment.

Apel·les Mestres, *Pierrot lo lladre*, amb música de Celestí Sadurní, estrenada al Teatre Principal de Barcelona el 1906.

Pierrot acabà per no tenir cos, absent sota els seus amples faldons blancs. Va encarnar molts dels fantasmes de la decadència del segle XIX en la seva transformació cap a la modernitat: en l'ambigüitat sexual, en la blancor, que més que un símbol de puresa ho és d'impotència, en la tristesa mòrbida. Els comportaments d'aquesta màscara podien ser molt variats i contradictoris entre ells: d'enamorat a assassí sanguinari, manifesta les seves pulsions de mort i el seu sadisme; cruel i violent, roba, crema, viola i mata. Una inversió que el lliga a les forces més fosques de l'ànima humana. Pierrot dóna forma al paisatge de la nit, de la lluna i l'hivern. La seva capacitat de transformació i la seva mobilitat, i també la seva androgínia, expliquen la fascinació que exerceix sobre la imaginació decadent. Per al professor Jean de Palacio, Pierrot es pot constituir en el mascaró de proa del segle que acaba.

L'escriptor Félicien Champsaur (1858-1934) canvia el sexe i renova aquest personatge en la seva obra *Lulu*, una pantomima en un acte de 1888. Lulú, com a dona, manté una relació estreta i estranya amb la màscara de Pierrot. Lulú esdevindrà el prototip de la *femme fatale* en les obres *Der Erd geist* (*L'esperit de la terra*, 1895) i *Die Büchsce der Pandora* (*La capsa de Pandora*, 1904) de Frank Wedekind

(1864-1919), aquesta última portada al cinema per Georges Wilhelm Pabst (1885-1967), el 1928, i interpretada per l'actriu Louise Brooks (1906-1985). I, finalment, Lulú, figura de la decadència i de la modernitat, introdueix en la Commedia dell'Arte una profunda subversió: la demolició i la derrota d'allò masculí.[5] Al segle XX, la pel·lícula de Marcel Carné (1906-1996) *Les enfants du Paradis* (*Els nens del paradís*, 1945) retrà homenatge a aquest personatge i a la pantomima del segle XIX. Només Marcel Marceau (1923-2007), per la seva poesia, mantindrà la tradició de la pantomima que inicià Deburau.

Mentre l'eteri Pierrot passa a millor vida com a figureta decorativa al saló de casa, una altra màscara entra en escena: el pare Ubú. La nit del 10 de desembre de 1896, al Théâtre de l'Oeuvre, aquest personatge provoca un dels escàndols més sonats de la història recent del teatre. Amb el ventre greixós i el cap cònic amb dos forats, aquest titella de cos degradat, vulgar i grotesc destruirà a través de la imatge del cos i amb el seu «*Merde!*» les convencions del teatre vuitcentista.

[5] Jean de PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, París, Librairie Séguier, 1990, pàg. 41.

TOPOGRAFIA DEL TEATRE BARCELONÍ: 1860-1900

Enric Ciurans

Ens proposem al llarg d'aquestes pàgines oferir una aproximació a la pregona transformació que visqué el teatre a Barcelona al llarg de la segona meitat del segle XIX. Volem incidir de manera concreta en el desplaçament dels espais d'oci escènic que va tenir lloc durant aquest període, passant d'un moment de gran esplendor en els teatres i llocs de diversió del passeig de Gràcia, especialment, arran de l'enderrocament de la muralla, fins a arribar a finals de segle, moment en què s'inicià la construcció dels grans teatres del Paral·lel, concebuda com una avinguda destinada a l'oci i, molt concretament, al teatre com a paradigma de la diversió de l'època. Observarem com hi ha un canvi important, des de la perspectiva sociològica, en aquest pas d'un indret a l'altre com a espai teatral i d'oci ciutadà. Durant l'interval de quatre dècades, el panorama teatral barceloní va conèixer múltiples i variades etapes i influències, des de l'aparició del Teatre Català, com a denominació d'un teatre escrit i representat en la nostra llengua, fins a la introducció de corrents estètics forans com ara els epígons romàntics, el realisme, el naturalisme i el modernisme, que varen tenir lectures pròpies entre els nostres dramaturgs i en els escenaris.

Sigui com sigui, el teatre i el conjunt dels espectacles, que poden adoptar denominacions diverses: sarsueles, teatre líric, circ, varietats, i molts altres, varen tenir un paper majúscul en la transformació de la vida ciutadana a les darreres dècades del segle XIX. El nostre propòsit en aquesta aportació és dibuixar un esbós del paper que va tenir el teatre en la societat barcelonina d'aquest període amb la intenció de desenvolupar aquestes idees en un treball més exhaustiu.

Les fonts bibliogràfiques que sostenen la nostra aportació, les podem agrupar en dos tipus. Per una banda, trobem els llibres de l'època, en els quals s'exposen de manera esparsa i subjectiva dades i reflexions a l'entorn dels espectacles; per una altra banda, els estudis dels historiadors del teatre i de la literatura que, a posteriori, han ofert lectures més globals i de síntesi. Ambdós tipus de fonts bibliogràfiques són fonamentals per al nostre coneixement del teatre de la segona meitat del segle XIX, un moment en què les arts escèniques van viure un episodi estel·lar a casa nostra i que ha resumit de manera lapidària Carme Morell tot afirmant: «El teatre era la televisió del segle XIX».[1]

Són tants i tan diversos els temes que podríem plantejar per comprendre el paper que tingué el teatre i el conjunt de les arts escèniques en la societat barcelonina del segle XIX que ens veurem obligats a resumir-ne els més crucials des de la perspectiva dels canvis socials que s'estaven vivint en aquell moment històric.

Hi ha dues idees transversals que pensem que ens poden permetre endinsar-nos en la realitat del teatre barceloní de la segona meitat del segle XIX. En primer lloc, en l'àmbit estrictament geogràfic, observem com el teatre, a partir de l'enderroc de les muralles, troba en el passeig de Gràcia el seu camp d'expansió, a partir dels teatrets que s'edifiquen en els jardins que servien d'esbarjo a la ciutadania. Mentrestant, a l'interior de la ciutat es consolidaven i s'obrien nous teatres gràcies a la profusió de societats i associacions recreatives sorgides de la burgesia i la menestralia. Cap a finals de segle, el panorama es transformà de manera substancial amb l'aparició dels primers teatres al Paral·lel, cap a on es desplaçà l'oci ciutadà en detriment del passeig de Gràcia, que ja havia iniciat el seu procés de transformació urbanística.[2]

En segon lloc, culturalment, i afegiríem que espiritualment, observem com el teatre tingué un paper determinant en l'eclosió del

[1] Carme MORELL, «Oci i diversió: teatre, meuques, toros i balls», a Borja de RIQUER (dir.), *Història. Política, societat i cultura als Països Catalans*, vol. 7, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1996, pàg. 260.

[2] En aquest sentit, el grup de recerca ha ubicat en un seguit de mapes els espais d'oci de la ciutat en el període 1860-1900. Es pot consultar en línia a: www.ub.edu/gracmon/docs/mapaeob.

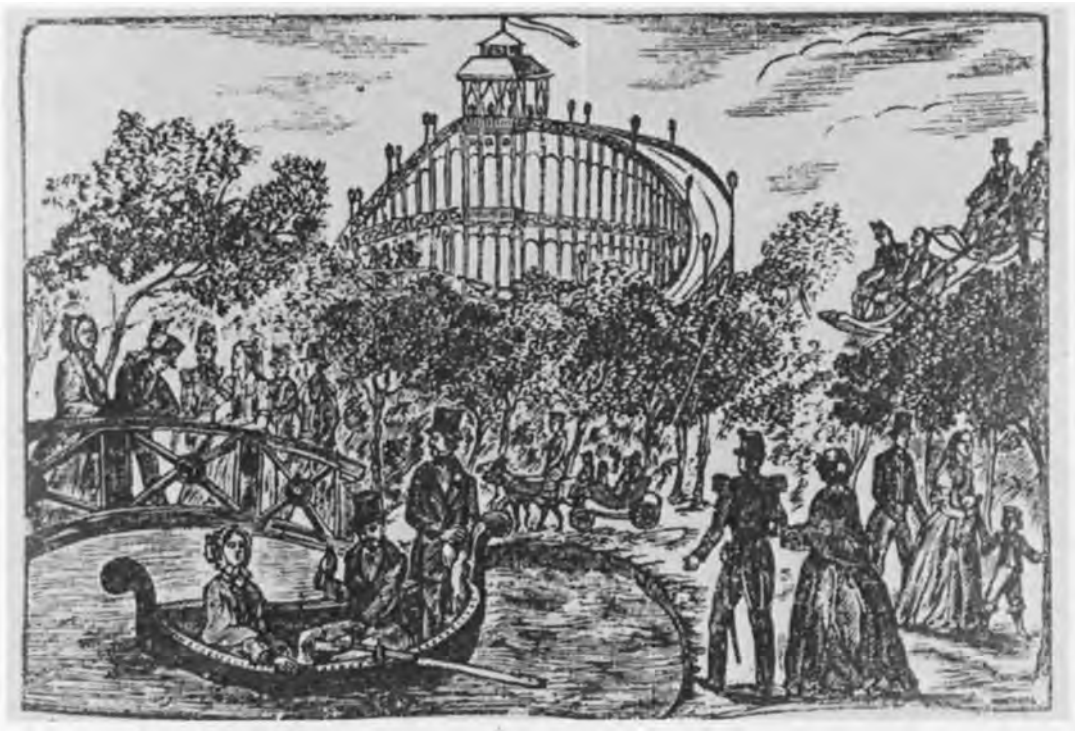
pensament i la cultura catalanista del segle XIX. En aquest sentit, ens concentrarem en l'aparició de dos corrents estètics que s'oposaren en aquell moment de creixement i consolidació d'una cultura en llengua catalana que aconseguí, gràcies al teatre, esdevenir popular i posar les bases de la seva futura expansió en totes les disciplines literàries i artístiques. Aquests corrents, identificats sota les denominacions de jocfloralisme i xaronisme, ens permetran comprendre que l'aparició del Teatre Català fou un fenomen essencialment popular, vinculat a l'escena teatral, que es transformà en un instrument polític que quallà mitjançant el pensament polític en què derivà el moviment cultural sorgit de la Renaixença.

Concentrarem el nostre discurs a comprendre i assimilar com es transformà el teatre al llarg del segle XIX a Barcelona, a partir de grans qüestions com són la dialèctica entre xaronisme i jocfloralisme, el pas dels teatres del passeig de Gràcia al Paral·lel, l'aparició del denominat Teatre Català i els obstacles polítics que hagué de vèncer, convertits en vèrtexs de la nostra aportació; en la seva interacció podrem descobrir com orientar una mirada sociològica vers les arts escèniques d'aquest moment històric, tan bigarrat com apassionant, tan decisiu com oblidat, tan simbòlic com autèntic.

El passeig de Gràcia, una mirada xarona

El xaronisme nasqué al passeig de Gràcia de la mà d'un dels grans homes de la nostra cultura: Josep Anselm Clavé. El mestre Clavé fundà el 1850 la primera societat coral de Catalunya, a la qual posà el nom de La Fraternidad —nom que coincideix amb el del primer diari de tendència comunista publicat a Espanya, *La Fratenidad*, fundat pel català Jaume Passarell tres anys abans—, i mostrà els ideals republicans que mogueren tota la seva activitat cultural, social i política.[3]

[3] Clavé hagué de canviar el nom de l'agrupació pel més poètic d'Euterpe, a causa de pressions polítiques que fins i tot li prohibiren algunes de les sessions que celebrava a principis de la dècada dels cinquanta als jardins del passeig de Gràcia. Vegeu Josep M. Poblet, *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*, Barcelona, Dopesa, 1973, pàg. 72.



Il·lustració dels parcs d'atraccions als jardins Tívoli del passeig de Gràcia, cap a l'any 1870.

En la nostra recerca, un dels llibres que més ens ha interessat ha estat un excel·lent assaig d'Àngel Carmona,[4] un idealista que seguí, una centúria més tard, les passes del seu admirat Clavé, en fundar el grup teatral La Pipironda, que representà obres de teatre pels barris marginals de la Barcelona del «desarrollismo». Carmona defineix una línia estètica que neix amb Josep Robrenyo, l'il·lustre pare del teatre català modern, i deriva cap als grans impulsors de la cultura popular com Clavé i Pitarra.

El mestre Clavé és definit per Carmona com «l'home del barri» —tot citant el periodista Robert Robert, un altre dels xarons més irreductibles—, un home que seguí el messianisme social que propugnaven pensadors com el francès Étienne Cabet i que assolí allò que ningú mai abans havia aconseguit: treure els obrers de la taverna.

[4] Àngel Carmona, *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*, Barcelona, Ariel, 1967.

Aquells obrers s'encaminaven els diumenges al matí cap al passeig de Gràcia i allí cantaven amb una sola veu, amb la «veu del poble».

La vida cultural i social barcelonina es movia a l'entorn dels jardins que, a banda i banda del passeig —nascut el 1821 de la mà del marquès del Campo Sagrado, amb la voluntat d'unir la ciutat amb Gràcia, iniciant una urbanització que somniava la fi de la ciutat emmurallada—, concentraven balls, espectacles escènics i musicals de tipus molt diversos per a classes i públics de tota condició. El 1853 s'inaugurà aquesta època daurada amb els jardins dels Camps Elisis, on Clavé instal·là els seus cors, i on coincidiran les diferents classes socials barcelonines. Cada vegada més, però, la burgesia farà seva aquesta zona de l'incipient oci ciutadà. L'entrada als Camps Elisis valdrà dos rals, i inspirats en els grans jardins originals parisencs, s'ompliran d'arbredes romàntiques, estàtues i cascades, garlandes amb fanalets, sota l'empremta del romanticisme triomfant, com descriví Víctor Balaguer:[5]

> El paseo de Gracia un día tan desierto y desanimado, el paseo de Gracia al cual iban sólo a llorar sus recuerdos a las horas de sol algunos vejetes y confeccionar sus amores al caer las sombras de la noche algunas extraviadas parejas, hoy es el punto de más concurrencia, el sitio de más animación. La moda le ha escogido, la elegancia lo ha aceptado, y allí ha ido a sentar sus reales la sociedad barcelonesa. La Rambla y la muralla de Mar están de luto. El paseo de Gracia triunfa, y no parece que su triunfo haya de ser efímero, sino muy duradero por el contrario. El día que ese cinturón de piedra que nos oprime y se llama muralla, caiga, para no volverse a levantar, aquel día el paseo de Gracia no tiene ya rivales.

Una vegada enderrocades les muralles, la ciutat prengué un nou impuls que la dugué a una expansió urbanística que en mans del providencial Ildefons Cerdà suposà un èxit decisiu per al futur de Barcelona com a gran ciutat. El passeig de Gràcia, entre les dècades dels anys cinquanta i vuitanta, concentrà l'oci ciutadà, competint amb els teatres i saraus del centre històric, inspirant-se en tot i per tot en el model parisenc i restant cada vegada més en mans de la burgesia.

[5] Citat per Francesc Curet, *Visions barcelonines. Muralles enllà*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1956, pàg. 50.

El xaronisme, però, visqué a mitjan dècada dels seixanta un altre moment d'esplendor al passeig de Gràcia, gràcies al teatre de Serafí Pitarra. Malgrat que el seu primer gran èxit, *L'esquella de la torratxa*, s'estrenà al Teatre Odeón, situat a la plaça de Sant Agustí, el veritable èxit —amb majúscules, sense precedents— d'aquesta obra cabdal per comprendre el teatre català es produí, efectivament, al Teatre dels Camps Elisis, on assolí vint-i-cinc representacions l'estiu de 1864, més tard vint-i-sis funcions al Tívoli, divuit al Delicias i sis al Prado Catalán, sumant setanta-cinc funcions en diferents teatres del passeig, cosa que no tenia precedents i que dugué a aquests coliseus un públic popular, àvid de riure amb la paròdia genial escrita pel jove dramaturg, que contribuí decisivament al canvi de paradigma del teatre català.

Però, malgrat aquest esclat de xaronisme, els balls luxosos i els teatres cada vegada més exclusius, com succeí amb la fundació del Teatre Líric (conegut, també, com a Sala Beethoven), suposaren el moment culminant del predomini aristocràtic que es perllongà amb les famoses edificacions modernistes de finals de segle i inicis del segle XX. El passeig de Gràcia passà de les mans del xaronisme naixent, amb els cantaires d'en Clavé, les excursions a la font de Jesús[6] i l'esclatant èxit popular d'en Pitarra, a ser l'expressió viva d'una societat benestant i culta, disposada a aplaudir dives com Sarah Bernhardt o Eleonora Duse. El polític i periodista Joaquim Maria de Nadal descriví com era el passeig a finals de segle: «Y como no había crónicas de sociedad, las personas que querían enterarse de lo que en la vida de sus conciudadanos acontecía, no tenían otro recurso que acudir a la crónica viva, que eran las sillas del Paseo de Gracia, verdadero y auténtico mentidero ciudadano en donde podíais enteraros con facilidad de lo que fue el último baile "de cabezas" del conde Logotetti...».[7]

[6] La font de Jesús es trobava a la banda dreta del passeig de Gràcia pujant des de la muralla, entre el que actualment són els carrers del Consell de Cent i d'Aragó. Per sorprenent que pugui semblar als inicis del segle XXI, hi abundaven els arbres fruiters, i era famosa per la qualitat de la seva aigua. Allí s'hi feien balls i hi havia un gran envelat en forma de paraigua que rebé posteriorment el nom de Salón de los Artesanos.

[7] Joaquín María de NADAL, *Recuerdos de medio siglo*, Madrid, Cid, 1957, pàg. 40.

En aquest clima, el jocfloralisme, que, com veurem més endavant, nasqué com a moviment literari sense gaires expectatives d'esdevenir un element de canvi social i polític, inicià la seva transformació fundant entitats com l'Acadèmia de la Llengua (1881), on s'aplegaven els principals escriptors del país disposats a solidificar el procés d'autoafirmació patriòtica des del vessant més culte i proper al pragmatisme polític.

La nova Barcelona s'articulava a partir del nou passeig de Gràcia, que marcava un to de distinció i on proliferaren els teatres com el Tívoli i el Prado Catalán —que primer foren els noms dels jardins, per acabar sent teatres, el segon amb el nom de Novedades—, el Variedades, el Zarzuela, l'Español, el Calvo Vico, i, per descomptat, el Teatre Líric d'Evarist Arnús. Hi confluïen ciutadans de tota condició, però s'iniciava, com hem observat, una transformació social que identificava la nova ciutat amb la classe adinerada i la ciutat vella amb els obrers i menestrals que hi treballaven i hi vivien. Les diversions per als uns i per als altres serien diferents, així com les apreciacions que en tenien escriptors com Francesc Puig i Alfonso, quan afirmava: «Tanto la Rambla como el Paseo de Gracia, popular y democrática la primera, y aristocrático el segundo, serán siempre y en todo tiempo, dos paseos muy animados, por hallarse precisamente en medio de grandes aglomeraciones urbanas...».[8]

El passeig de Gràcia mai no va aspirar a ser el Boulevard du Crime parisenc, ni va tenir voluntat de convertir-se en la seu d'una cultura popular i catalanista, oferint als vianants elixirs, misteris i d'altres rampoines a les casetes de fira. El seu destí era un altre: concentrar l'excel·lència arquitectònica de la ciutat emmirallada en les grans urbs europees de la mà de l'alta burgesia i l'aristocràcia que li van donar forma tot deixant enrere els seus primers temps de fonts, jardins i envelats precaris, nascuts sota una muralla que n'impedia la construcció fixa i duradora. L'espai que deixà fou ocupat per una altra avinguda que concentraria tot allò que mai no va (voler) ser el passeig de Gràcia: el Paral·lel. Tal com assenyalà Francesc Curet: «L'abundor de sales d'espectacle —el qualificatiu de "sales" en la

[8] Francesc Puig y Alfonso, *Recuerdos de un sesentón*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943, pàg. 81.

majoria dels casos no passa d'ésser un mot figurat— feia que el Passeig de Gràcia pogués comparar-se en aquest aspecte i, naturalment, en inferioritat de quantitat i qualitat, al famós boulevard del Temple, a París, i fou el precedent del modern Paral·lel, de la nostra ciutat».[9]

El jocfloralisme i Lo Teatre Català

El 1859 naixien els Jocs Florals moderns, restaurats per un grup d'intel·lectuals catalans que impulsaren la Renaixença, més com un retorn a les arrels que no pas com una reivindicació vers el futur.[10] Catedràtics, escriptors i polítics refermaven la llengua com a instrument d'afirmació nacional, però d'una manera més retòrica que combativa, sentint-se com els trobadors medievals tot aspirant a retornar a una edat d'or de la poesia catalana. Malgrat que la majoria de la població parlava en català, arribaven des de Madrid normatives que obligaven a l'escolarització en llengua castellana,[11] de manera que s'establí una dualitat entre la parla popular i una llengua oficial i imposada a través de la qual es podia arribar al funcionariat i al món de la política i dels negocis.

L'impuls jocfloralista fou bàsic per a l'adveniment d'una nova era de la cultura catalana, que donà homes de lletres i científics tan notables com Milà i Fontanals, Verdaguer i Guimerà. La defensa de la llengua, la pàtria i la religió definia els principis que sustentaren aquest impuls que acabaria per posar les bases del pensament polític nacionalista; però a les dècades dels seixanta i setanta, la posició d'aquesta burgesia il·lustrada no passà de ser una actitud purament retòrica.

[9] Francesc Curet, *Visions barcelonines...*, *op. cit.*, pàg. 88.

[10] L'Ajuntament de Barcelona acceptà restaurar els Jocs Florals i el primer consistori de la festa fou format per: Manuel Milà i Fontanals, president; Antoni de Bofarull, secretari, i Joan Cortada, Josep Lluís Pons i Gallarza, Joaquim Rubió i Ors, Víctor Balaguer i Miquel Victorià Amer, vocals.

[11] L'anomenada Llei Moyano, promulgada el 1857, establí l'obligatorietat de l'ensenyament primari en llengua castellana, seguida d'altres lleis que afectaren el notariat, el registre civil i l'enjudiciament civil, totes amb una clara voluntat centralitzadora.

De manera paral·lela a la creació d'una alta cultura, aparegué per mimesi la resposta popular, encapçalada per joves autodidactes amb ideals republicans i revolucionaris que basaren les seves propostes en la paròdia i l'humor més salvatges. Si els nous trobadors eren uns lletraferits, aquest eren homes d'acció, i no cal dir que el teatre era l'acció. El teatre i el català «que ara es parla» foren les ensenyes d'aquest moviment xaró que dugué el teatre i la cultura catalana cap a una dimensió popular fins a convertir-la en hegemònica. Francesc Curet definí aquest moviment que trasbalsà la cultura del moment: «El *xaronismo*, palabra típica con la que se ha calificado el medio ambiente en el que prosperaron la parodia, el chiste y los bromazos, nació de las expansiones íntimas de los ingenios que entroncaron su obra con la realidad del pueblo que había de acogerla y convertirla en sangre de su cuerpo».[12]

No és que els jocfloralistes no intentessin arribar a un públic popular mitjançant el teatre, com succeí amb les estrenes d'*El darrer català*, d'Antoni de Bofarull, o *La Verge de les Mercès*, de Manuel Angelon, sinó que les seves peces no connectaren amb les necessitats de diversió i entreteniment; en canvi, el públic aplaudí fins a l'extenuació les peces del jove Frederic Soler, *Pitarra*, que se'n fotia del jocfloralisme d'arrels romàntiques i de la cultura castellana amb unes cèlebres paròdies que al llarg de la dècada del 1860 canviaren el signe del teatre i de la cultura popular catalana.

Si els balls del Liceu i dels jardins elegants del passeig de Gràcia eren el feu de la burgesia i l'aristocràcia, el món del circ i els espectacles teatrals entretenien un públic popular que anava canviant amb el pas de les dècades, a mesura que creixia la població barcelonina fruit de la industrialització i els canvis urbanístics. El circ es convertí en un dels entreteniments predilectes de la població en general, malgrat no escapar a les crítiques d'un sector de la premsa, tal com recull Ferran Canyameres en reproduir un comentari d'un crític anomenat Josep Maria Valls i Vicens, que afirmava: «És dolorós de veure com molts pares imprevisors porten al circ a la quitxalla, deixats o indiferents de l'educació que han de donar a llurs innocentons fillets.

[12] Francesc Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Minerva, 1917, pàg. 108.

Al circ, hi aprenen jocs bàrbars i salvatges que poden ésser la causa d'irreperables desgràcies per la natural i instintiva tendència que les criatures tenen d'imitar allò que veuen fer».[13]

El circ gaudí d'una gran popularitat al llarg de la segona meitat del segle XIX, i ja el 1853 el circ eqüestre instal·lat als Camps Elisis fou el primer circ estable de la ciutat. Més endavant, irrompé l'empresari português Gil Vicente Alegría, primer com a col·laborador del Circ Barcelonès (1857), un dels espais més emblemàtics de l'època, amb una pista transformable i que s'adaptà a tota mena d'espectacles, especialment de teatre dramàtic. El 1877 fundà el Circ Alegria a la plaça de Catalunya, i oferí al públic barceloní la possibilitat de veure alguns dels més grans artistes del gènere com els cèlebres pallassos Footit, Grock, Seiffert o Tony Grice, gràcies a les bones relacions que mantingué amb els empresaris parisencs, en especial el barceloní Josep Oller, veritable prohom de la fabulosa nit parisenca. A finals del 1895, el circ de la plaça fou enderrocat, però el Teatre Tívoli n'esdevingué el relleu a partir de 1897, sota la direcció de Micaela Alegría, i funcionà durant la primera dècada del segle XX. Al Paral·lel, que tot just començava a esdevenir el centre de l'entreteniment popular, es fundà el Circ Olympia, a la ronda de Sant Pau, que donà continuïtat a la passió del públic barceloní envers el circ.[14]

Però cal retornar la nostra mirada vers el públic d'aquells anys per comprendre com es produí aquesta transformació a partir del teatre. Carme Morell ha estat qui millor ha estudiat els orígens del teatre de Serafí Pitarra, en un volum que és, al nostre entendre, la millor aproximació que coneixem al teatre català de l'època, en què recull de forma exhaustiva les dades que ens permeten reconstruir l'evolució de l'escena catalana al llarg d'aquells anys i comprendre de manera nítida el tipus de públic que accedia als diferents formats teatrals que es representaven, tot i que l'autora adverteix (en la citació que segueix) que en fa una simplificació excessiva, als nostres ulls plenament vàlida en el context del present escrit:

[13] Ferran CANYAMERES, *Josep Oller i la seva època. L'home del Moulin Rouge*, Barcelona, Aedos, 1959, pàg. 145.

[14] Vegeu Sebastià GASCH, *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*, Barcelona, Selecta, 1957, pàg. 209-214.

> [...] el públic més popular dels coliseus de segon ordre prefereix un teatre d'emocions fortes i de claríssims trets catàrtics, l'equivalent del telefilm lacrimogen d'avui. El públic del Principal i del Liceu s'estima més el drama líric, que sempre és més fàcil de seguir, mentre hom parla de negocis, de la borsa i del borsí o del darrer escàndol de l'alta societat, i la comèdia de tipus social, així com l'alta comèdia, amb els personatges aristocràtics (o de l'alta burgesia), amb la qual podia el públic d'aquests coliseus identificar-se [...]. Jo parlaria de vigència del melodrama històric i sentimental, sobretot entre les capes més populars de la població. Soler parodiarà justament aquests melodrames [...].[15]

La figura de Frederic Soler esdevé clau per a comprendre el naixement d'una nova era en l'escena catalana que propicià un tomb en la llengua predominant de l'espectacle teatral a casa nostra que comportà el primer gran èxit del català enfront del castellà en l'ús social. Allò que els jocfloralistes ni es plantejaren, ho aconseguí aquesta generació de joves dramaturgs formats en els cèlebres tallers i pisos d'estudiants i aficionats, com el jove Soler, que es posà el nom de guerra Serafí Pitarra i que estigué acompanyat per una llarga llista d'escriptors i lletraferits, la immensa majoria dels quals avui totalment oblidats. Però Soler mateix aspirà ja des de ben jove a inserir-se plenament dins la cultura burgesa, i amb el pas del temps i de la mà d'alguns dels seus millors companys dramaturgs, en especial Eduard Vidal i Valenciano, acabà per abraçar un teatre totalment allunyat del xaronisme, encara que fos, com afirma Morell, per pressió de la crítica.[16] El Frederic Soler que a partir del 1867 liderà com a empresari el Teatre Romea és irrecognoscible, no sembla que fos el mateix artista que havia signat les peces com a Pitarra, i fou acusat de monopolitzar les estrenes del teatre, escrivint drames històrics i quadres de costums, com les destacables *La rosa blanca* i *La dida*, peces importants però allunyadíssimes de l'esperit xaró dels inicis.

A mitjan dècada dels vuitanta s'observa una transformació del món jocfloralesc cap a un profund plantejament nacionalista, sem-

[15] Carme Morell, *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 165.

[16] Carme Morell, «Oci i diversió...», *op. cit.*, pàg. 211 i s.

pre des de la perspectiva burgesa, oposat al món obrerista, que seguí d'altres camins. Aquest camí, però, patí greus contradiccions, tan evidents i irresolubles com en el cas concret del gran escriptor, polític i intel·lectual Víctor Balaguer, el primer autor de tragèdies en llengua catalana —fora del menorquí Ramis en el segle XVIII—, que, com comenta Carmona, patí en pròpia carn eixa pregona contradicció: «El cantor de la democràcia, el català irreductible de "Ai Castella castellana! — no t'hagués conegut mai!" fou, gràcies a la "Castella castellana", quatre vegades ministre».[17]

Cap a una nova era: del passeig de Gràcia al Paral·lel

El teatre en llengua catalana es multiplicà de manera accelerada en les darreres dècades del segle, com si hagués estat esperant un senyal per tractar d'abraçar l'hegemonia de l'entreteniment a la Barcelona noucentista. D'exemples, en trobem molts, com el del cèlebre Jaume Piquet, empresari del Teatre Odeón, autor de nombroses peces, moltes de les quals de caire sanguinolent i terrorífic, que feren les delícies d'un públic popular que rebatejà el seu teatre com L'Escorxador; i, d'altra banda, els inicis d'Adrià Gual, submergit de ple en l'estètica decadentista i wagneriana, fundador del Teatre Íntim, un teatre elitista que oferia les seves sessions al Teatre Líric per a un públic molt determinat: «La "gente bien"» —aleshores començà a usar-se la frase, procedent d'Amèrica del Sud— «acudia al Teatre Íntim, empolainada com per a les grans solemnitats, per contribuir al renaixement del Teatre i, al mateix temps —per què no dir-ho—, per a sentar càtedra d'intel·lectuals».[18] Emmirallat en el Théâtre Libre parisenc, el Teatre Íntim fou la primera companyia catalana que oferí el gran repertori universal en la nostra llengua, i que féu que Gual esdevingués el primer director escènic pròpiament dit del teatre català. Públics i sensibilitats que es trobaven a les antípodes, però que participaven d'una nova i inèdita perspectiva en el seu entreteniment o gaudi estètic, en una mateixa llengua.

[17] Àngel CARMONA, *Dues Catalunyes...*, *op. cit.*, pàg. 63.

[18] Joaquim Maria de NADAL, *Memòries d'un estudiant barceloní. Cromos de la vida vuitcentista*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1952, pàg. 122.

El Paral·lel en un dels seus moments de màxim esplendor, a inicis del segle XX.

Cal, però, recordar els obstacles que hagué de vèncer aquest procés cap a un teatre escrit i representat en llengua catalana. Les prohibicions explícites ja aparegueren en les albors del segle, quan encara no existia el teatre escrit en llengua catalana, més enllà dels sainets representats als teatres de les cases particulars. En aquell moment es dictà una instrucció que prohibia a Espanya la representació d'obres dramàtiques que no fossin en llengua castellana, obligadament interpretades per actors nacionals.[19] Però a les dècades finals del segle, i especialment davant l'allau de peces catalanes als teatres arran de l'espectacular irrupció de les paròdies de Pitarra, representades per companyies de tot tipus i condició, el centralisme tractà de reduir al

[19] A la normativa, recollida en la *Novísima Recopilación de Leyes* de 1805, s'hi podia llegir el següent: «En ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales [...]. Se prohiben des de ahora las compañías cómicas llamadas de la legua, cuya vigencia es comúnmente perjudicial a las buenas costumbres...». Citat a: Pep Vila, «*La resurrecció del canonge Mulet*, una comèdia sentimental del vuit-cents català», a Josep M. Domingo i Miquel M. Gibert (ed.), *El segle romàntic. Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català del segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000, pàg. 536.

mínim l'esclat del teatre català, imposant un censor castellà, el dramaturg madrileny Narciso Serra, encarregat de restringir-ne les activitats. La culminació fou una reial ordre promulgada pel ministre de la Governació al *Butlletí Oficial* del 29 de gener de 1867, número 244, en què es deia:

> En vista a la comunicación pasada a este ministerio por el censor interino de teatros del reino, con fecha 4 del corriente, en la que se hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la censura escritas en los diferentes dialectos y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas, destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional, la reina (q.D.g.) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.
>
> Lo que se dispone se inserte en este periódico oficial para su debido cumplimiento.
>
> Barcelona 26 enero 1867. — El gobernador, Cayetano Bonafós.[20]

Aquests intents, però, no varen prosperar, donada la conjuntura social i política que es vivia a Barcelona. El favor del públic vers les peces escrites i representades en llengua catalana dugué al fet, inèdit fins a aquell moment, de dedicar un teatre al repertori de peces catalanes, el Teatre Romea, que dirigí com a empresari Frederic Soler, i es consolidaren així unes propostes cada vegada més ben escrites i acabades, moment en què irrompé en l'escena Àngel Guimerà, que donà una dimensió universal al teatre escrit en llengua catalana, amb els seus grans èxits de la darrera dècada del segle. El procés s'havia clos, i el teatre en llengua catalana arribava a una majoria d'edat pel que fa a la literatura dramàtica. Evidentment, Guimerà no fou l'únic autor que confirmà aquesta nova generació de dramaturgs importants; l'acompanyaren Ignasi Iglésias, Juli Vallmitjana, Santiago Rusiñol i Joan Puig i Ferreter, als quals cal sumar molts altres autors, actors, directors i empresaris que varen estendre el seu domini a l'escena catalana a les primeres dècades del segle XX.

[20] Citat a Josep M. Poblet, *Frederic Soler. Serafí Pitarra*, Barcelona, Aedos, 1967, pàg. 105-107.

Amb l'esclat triomfant del teatre guimeranià, el jocfloralisme assolia el seu èxit més important i decisiu. Guimerà era a la vegada un dramaturg i un poeta de primer nivell i un intel·lectual catalanista compromès en la defensa de les tesis nacionalistes. Les seves participacions en actes de gran volada amagaven les fortes dissensions que vivia la societat catalana en la seva lluita d'afirmació nacional, que condemnaven a l'oblit Valentí Almirall, pare del catalanisme, amic de Pitarra i vinculat a un catalanisme avançat, com escrivia Jaume Massó, fundador de la revista *L'Avenç*, tot comparant-lo amb un catalanisme reaccionari, rescabalant-se pel tancament del *Diari Català*, òrgan del catalanisme que defensaven: «Los primers [reaccionaris] desitgen que el catalanisme siga un arma de reacció per a usar-la quan més convinga; i els altres [avançats] desitgen col·locar-la en el carro de la moderna civilització. Los primers tenen mòbils en la premsa i fora d'ella; i los segons acaben d'experimentar una pèrdua [...]».[21]

La societat catalana experimentà grans canvis en aquestes dècades, i en l'àmbit de la cultura l'aparició dels ateneus populars i d'altres associacions permeté, per primera vegada, obrir el ventall del coneixement i la gran cultura a les classes menys privilegiades, seguint el model genial del mestre Clavé. Cal, però, observar que l'Ateneu Barcelonès, fundat el 1872, restà com un ateneu elitista, en mans dels grans intel·lectuals propers a la burgesia. Malgrat tot, el món obrer s'obrí pas i els obrers qualificats assoliren per primera vegada consciència política, mitjançant eines com les edicions populars, entre les quals no podem deixar d'esmentar la «Biblioteca Popular de l'Avenç», que posava a disposició d'un públic ampli les grans obres de la literatura universal, prestant una atenció especial al teatre i divulgant les obres d'Ibsen i d'altres autors de la modernitat europea, com el simbolista Maeterlinck.

Aquest procés de canvi es traduí, en el camp de les arts escèniques, en una profunda transformació de les estructures de l'entreteniment i l'oci ciutadà. Aquest canvi, al nostre parer, anà acompanyat de la transformació urbanística de Barcelona i del desplaçament de la zona d'oci del passeig de Gràcia al Paral·lel, cosa que confirmà un accés més popular al teatre i a les diversions que allí s'oferien.

[21] Citat per Àngel Carmona, *Dues Catalunyes...*, *op. cit.*, pàg. 221.

Els orígens del Paral·lel han estat descrits per diversos periodistes i investigadors,[22] que presenten teories contradictòries sobre l'origen del seu nom que no vénen a tomb en el present treball. Malgrat que l'esplendor del Paral·lel es visqué al llarg de les primeres dècades del segle XX, cal precisar que l'avinguda del Marqués del Duero fou inaugurada l'octubre de 1894 per l'alcalde Collaso i Gil. Feia dos anys que en un solar d'aquell indret erm funcionava un barracó de fira que es deia Circo Modelo Español i que en inaugurar-se la nova avinguda es denominà Teatro Circo Español.[23] Altres, com el Teatro Nuevo, també passaren de ser un barracó a una construcció estable (1901). Aquests foren els primers d'entre una vintena de teatres, entre els quals cal esmentar el Teatre Arnau, on triomfà la cupletista Raquel Meller, que s'hi aplegaren al llarg de les dues dècades següents, juntament amb els cafès i altres establiments que imprimiren caràcter a l'ampli carrer, que rivalitzà amb els grans bulevards parisencs. Però, ja des dels inicis, els periodistes i escriptors varen observar una gran diferència entre aquesta nova zona dels teatres i el públic que s'hi aplegava i els antics jardins i teatres d'estiu del passeig de Gràcia, com podem comprovar en la reflexió següent de l'historiador de la ciutat Isidre Torres, quan escriví:

> És un passeig genuïnament democràtic, que ha prostituït tota la *chulapería* cosmopolita que alberga Barcelona. Les seves àmplies voreres, els seus teatres, els seus cinemes, les seves barraques i els seus cafès, des de primeres hores de la tarda fins a la matinada, es veuen sobreeixits d'animació i moviment. El món galant de baixa estofa s'hi ha instal·lat; i junt amb l'honrada família obrera, es tracta d'igual a igual el vici de meretrius i *fulleros*. El Paral·lel és l'antítesi del Passeig de Gràcia.[24]

[22] Les fonts principals per a conèixer l'origen i el desenvolupament del Paral·lel són: Luis Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo (1894-1934)*, Barcelona, Memphis, 1945, i Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Amarantos, 1993.

[23] Vegeu Josep Cunill, *Gran Teatro Español*, Barcelona, Fundació Imprimatur, 2011.

[24] Isidre Torres i Oriol, *Barcelona histórica, antigua y moderna. Guía general. Descriptiva e ilustrada*, Barcelona, edició d'autor, 1907.

Aquesta darrera reflexió incideix en la pregona distància entre ambdós indrets, i com la societat barcelonina que s'hi atansava havia canviat de la mateixa manera. En conseqüència, el diferent caràcter de les dues avingudes sorgides de la remodelació urbanística barcelonina mostra una evolució que caldria analitzar, principalment, des d'una perspectiva sociològica. Hauríem de preguntar-nos com i què va canviar entre els espectadors que cercaren diversió, entreteniment i oci en els dos indrets, com afectà les classes socials que freqüentaren els locals i, encara més important, de quina manera això contribuí a configurar la Barcelona contemporània.

MÚSICA, OCI I SOCIABILITAT A LA BARCELONA DEL MODERNISME

Jaume Carbonell i Guberna

L'oci pot dirigir-se cap a diversos camins en funció dels objectius de la comunitat o del grup social que el practiqui. I molt sovint aquests objectius estan condicionats per la formació social d'aquestes comunitats. Durant el segle XIX i primera meitat del segle XX, l'oci dins el marc de la sociabilitat tingué un gran desenvolupament a Europa i també a Catalunya, i especialment la sociabilitat popular va tenir un component educatiu/formatiu molt important, de tal manera que sovint hom es demana si realment el terme oci, associat a uns determinats hàbits, és escaient per designar activitats que requereixen un esforç addicional a la jornada laboral, amb un resultat formatiu.

La funció de l'oci i de la sociabilitat en un context com el que es donà a Catalunya durant el segle XIX i XX fou clarament determinant per al desenvolupament de l'activitat musical del país, i incidí directament en els canvis de gust i en l'entrada de nous corrents, noves pràctiques i noves propostes estètiques. Tant és així que ens podem plantejar la hipòtesi de si aquells projectes que no reeixiren durant aquesta època tan prolífica en bons propòsits, no fou precisament perquè no disposaren d'una base social organitzada de suport que en facilités o en propiciés el desenvolupament adequat.

Durant els anys del modernisme i els immediatament anteriors, Catalunya ja gaudia d'una rica tradició musical, amb unes infraestructures i uns espais destinats a la pràctica musical, alguns dels quals molt consolidats, que continuaren exercint un paper molt important, i fou gràcies a la rica tradició associativa que s'introduïren

les noves tendències i els canvis que propiciaren la transformació del gust del públic durant aquests anys.

Barcelona, una ciutat d'òpera

Si ens fixem en el panorama musical català, i en el cas de Barcelona com a paradigma, ens adonem que, fent un repàs per gèneres, l'òpera és el terreny més arrelat i amb unes infraestructures més sòlides i consolidades.[1] Durant els anys del modernisme, Barcelona tenia dos teatres estables on s'oferien temporades d'òpera amb normalitat: d'una banda, el Teatre de la Santa Creu, conegut com a Teatre Principal, amb orígens que es remunten al 1579, i amb una història molt rica que el convertí en el teatre d'òpera de la noblesa durant el segle XVIII i la primera meitat del segle XIX, sense competència;[2] i d'altra banda, el Liceo Filodramático de Montesión, que obrí un teatre al solar de l'antic convent dels caputxins, que fou posteriorment conegut com a Gran Teatre del Liceu, i començà a oferir temporades d'òpera amb regularitat des de 1847. Després d'uns anys de competència entre aquests dos grans centres, el declivi del Principal féu que el Liceu s'erigís en el gran centre operístic de la ciutat i del país i actués com a teatre de referència durant els segles XIX i XX.[3]

Però, malgrat que el Principal i el Liceu foren els teatres més importants, l'activitat operística a Barcelona no es limità a aquests centres. Resta encara avui pendent d'un estudi complet i seriós tota l'activitat lírica que hi hagué en altres teatres barcelonins, tant els estables com els provisionals, envelats o teatres d'estiu, que oferien òpera en-

[1] Òbviament, el terreny de la música religiosa, que aniria molt per davant de l'òpera quant a arrelament i tradició i infraestructures, no entra en la consideració d'aquest treball perquè, tot i que sovint ho compleixi, la música religiosa no està concebuda ni practicada dins els paràmetres del lleure i la sociabilitat.

[2] Per a més informació sobre el Teatre Principal i l'òpera a Catalunya durant el segle XVIII, vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle* XVIII, tesi doctoral, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Societat Catalana de Musicologia, 1990.

[3] Sobre la història del Gran Teatre del Liceu, vegeu Roger ALIER, *El Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Carroggio, 1999.

cara que d'una manera no continuada o perllongada com els dos esmentats. Ens referim, entre d'altres, a sales com el Tívoli, al passeig de Gràcia, i a partir de 1875 al carrer de Casp; l'Odeón, del carrer de l'Hospital, inaugurat el 1850 i que oferí espectacles diversos fins al 1887; el teatre dels Camps Elisis, considerat el principal teatre d'estiu al passeig de Gràcia, entre 1852 i 1864; el Circ Barcelonès, amb activitat entre 1853 i 1857; el teatre del Prado Catalán, obert el 24 d'abril de 1863 i actiu fins al 1883; el Romea, que veié la llum el 1863; el Teatre Varietats, inaugurat el 1864, a la cantonada de passeig de Gràcia amb Diputació i transformat el 1870 en Teatro Español, que tancà el 1899, en el qual es féu molt repertori líric francès; el Teatro de la Zarzuela, obert el 1864 en uns jardins situats als inicis de la rambla de Catalunya i conegut com El Barracón; el Teatre Novetats, obert el 1869 al carrer de Casp; el Teatro del Buen Retiro, creat el 1876; el Circ Eqüestre, instal·lat el 1879 a la plaça de Catalunya, desitnat a espectacles de circ, però que també acollí representacions líriques, i que tancà el 1895; el Teatre Eldorado, obert el 1884; El Criadero, o Teatre Líric, inaugurat l'abril de 1881 als terrenys dels Camps Elisis, al passeig de Gràcia cantonada amb Mallorca, i tancat el 1919.

Tots aquests recintes oferien espectacles lírics, però l'òpera no tan sols era present als teatres. Com a gènere de moda, omplia moltes programacions de concerts, i vetllades musicals també instrumentals. El ric associacionisme musical impulsat des de mitjan segle XIX a partir de la fundació de la Societat Filharmònica de Barcelona el 1844 emplenà d'activitat musical els salons amb la celebració de vetllades, acadèmies, concerts o sessions musicals, en què la veu era la protagonista indiscutible i el repertori provenia majoritàriament de l'òpera. Títols de moda i espectacles d'èxit entraven immediatament en els circuits de distribució de partitures arranjades generalment per a veu i piano, però també amb combinacions instrumentals diverses, destinades a un públic necessitat de consum musical, ja sigui per a ús privat o per a ús més o menys públic en espais de sociabilitat. L'òpera, amb la sarsuela, fou indiscutiblement la música popular de consum majoritari durant tot el segle XIX i part del segle XX, gràcies a una xarxa com a mitjà de difusió més efectiu, formada per arranjadors, editors, distribuïdors, escoles, fàbriques de pianos i salons públics o privats que acollien i organitzaven concerts.

L'entrada de la música simfònica

A mesura que avançava el darrer terç del segle XIX i que la música de Richard Wagner anava penetrant i guanyant adeptes, creixia també l'interès per un germanisme musical, que estenia l'atenció a allò que havia envoltat i generat la música de Wagner, que era justament el simfonisme germànic. En aquest sentit, comencem a trobar referències de part del públic, especialment cercles intel·lectuals, que s'interessaven per l'obra dels compositors clàssics i romàntics com Mozart, Haydn, Beethoven o Mendelssohn, per exemple.

La primera iniciativa destinada a trencar la inèrcia de l'omnipresent afició al *bel canto* i la introducció de repertoris instrumentals o «simfònics» tingué lloc el 1867, i fou el cicle dels anomenats «concerts clàssics» celebrats els diumenges a la tarda al Prado Catalán, a càrrec d'una orquestra de vuitanta professors dirigida pel mestre Rius. La intenció d'aquest cicle era donar entrada a nous repertoris, especialment a la música d'arrel germànica de caràcter simfònic o de cambra, que eixamplés l'oferta i inclinés el públic vers un gènere que en aquell moment es considerava més distingit i selecte. No cal dir que la premsa especialitzada, sobretot la que tenia una inclinació més wagneriana, hi dedicà pàgines de bon tracte durant tot el temps que durà el cicle.[4] Naturalment, s'oferien peces no excessivament llargues i moltes vegades integraven als programes fragments o moviments solts, per tal d'anar avesant un públic encara poc acostumat a assistir a un esdeveniment musical sense protagonista cantant ni referència operística.

A partir del 31 de març de 1867, la direcció dels concerts passà al director i compositor Joan Casamitjana, que fins aleshores havia treballat com a orquestrador, i que havia estat guanyador d'un concurs de composició simfònica convocat l'any anterior per l'Ateneu Català. Gràcies a la bona acollida que tingueren els concerts clàssics, ja sota la denominació de Concerts Casamitjana, a partir del 12 de juny de 1867 es traslladaren als Camps Elisis, un recinte més espaiós i distingit, en aquells moments gestionat per Josep Anselm Clavé.[5]

[4] *La España Musical* (Barcelona), 1867.

[5] Xosé Aviñoa, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. III, *Del romanticisme al nacionalisme*, Barcelona, Edicions 62, 2000, pàg. 118.

De mica en mica, el gust per la música instrumental o simfònica anà quallant en la societat barcelonina i s'anà perfilant com a tendència en programes de concerts cada vegada més habituals. Havia de passar força temps, però, fins que la música simfònica deixés de ser considerada una fal·lera d'un grup d'iniciats, mentre la tendència general encara era el gust per les exhibicions vocals belcantistes.

Fou a través d'associacions de melòmans o de lletraferits que es començà a fer palesa la incipient voluntat de canvi en els hàbits musicals per part encara d'una minoria de públic interessada a descobrir la música dels clàssics, la música simfònica i altres repertoris més enllà dels reculls d'àries d'òpera. Posicionament i procés que no foren fàcils ni immediats. Una de les primeres entitats que trencaren aquesta omnipresència operística en la vida concertística i s'interessaren per repertoris de cambra fou el Centro Artístico de Barcelona, fundat el 1886, que inclogué als seus programes música de Beethoven, Gounod, Mendelssohn, Mozart, Meyerbeer o Weber, entre d'altres.[6] Naturalment, l'alt risc de la proposta feia que els programes es combinessin amb àries i peces vocals, però preferentment d'aquests autors, cosa que justificava una coherència en el programa i «endolcia» també l'aposta clara per un canvi d'estètica.

Fou després de l'Exposició de 1888 que l'associacionisme musical prengué una forta embranzida, i també ho féu l'entrada de nous repertoris, cada vegada més tendents a la música germànica i més simfònics. Fou també durant aquest període que estructures heretades del període anterior guanyaren terreny i contribuïren notablement a configurar el panorama musical de l'etapa modernista. L'Associació Musical de Barcelona, que es fundà el mateix 1888, tingué un paper molt important en la constitució de la Societat Catalana de Concerts, perquè en prepara l'ambient i condicionà el gust del públic. Fou en els concerts de l'Associació Musical de Barcelona que Enric Morera, per exemple, estrenà obres simfòniques com *La dansa dels gnoms* el 1892, amb la qual impressionà el públic i la crítica barcelonina no tan sols per la qualitat de la peça sinó per l'estil renovador que marcaria la trajectòria del compositor modernista i tota una època de la història musical catalana. I fou també durant el segon cicle de la Societat Catalana

[6] *La España Musical*, 8 de desembre de 1886, núm. 43, pàg. 1.

de Concerts al Teatre Principal, dirigit per Antoni Nicolau el febrer de 1893, que Morera estrenà la *Introducció a l'Atlàntida*, una obra de gran envergadura basada en el poema verdaguerià, que consolidà les expectatives creades el 1892 sobre la seva vàlua com a compositor.

L'Associació Musical de Barcelona continuà oferint concerts per als socis al Teatre Líric el 1899, i a la sala de la fàbrica de pianos Estela el 1900, amb programes integrats per obres del romanticisme germànic o bé d'autor català contemporani, és a dir, seguint molt clarament les pautes de l'ideari modernista.[7]

Després de passar diferents períodes de crisi, el 1904 l'Associació Musical de Barcelona reprengué les activitats, sota la direcció de Joan Lamote de Grignon. Comptava amb el suport decidit d'entitats molt representatives de la vida cultural i social del país, i alhora ben diferents des de tots els punts de vista, com l'Orfeó Català o el Cercle del Liceu. I també rebé l'ajuda de particulars, patricis de la vida cultural i artística barcelonina, com Lluís Graner o Eusebi Güell, entre d'altres.[8] Les activitats més destacades de l'entitat se centraren en l'organització dels cicles de Concerts de Quaresma, celebrats al Liceu, amb programes simfònics dominats ja en aquell moment per obres de Franz Liszt, Richard Wagner, Siegfried Wagner i César Franck.

Una altra de les entitats que fou molt important per a la introducció de repertori simfònic va ser l'Ateneu Barcelonès, que de programar concerts de clar contingut operístic (àries i fragments arranjats) passà en poc temps a convertir-se en un dels referents de la introducció de repertori clàssic i simfònic ja durant els anys seixanta i setanta.[9] I en bona mesura actuà com a entitat model d'altres associacions similars que també tingueren vida concertística i que s'acostaven als paràmetres estètics innovadors, a més de promoure autors catalans. Així, doncs, com esmenta Xosé Aviñoa, els concerts fets al Casino Barcelonés el 1867; al Centro Nuevo Recreo, que el 1868 féu

[7] Vegeu els programes i els comentaris publicats a *La música ilustrada hispanoamericana*, Barcelona, 1899 i següents.

[8] *Asociación Musical de Barcelona. Memoria*, 1907.

[9] Vegeu Jaume Carbonell, «La música a Barcelona entre 1874 i 1890. Els condicionants del Modernisme musical», *Revista de Catalunya*, núm. 68, pàg. 71-86.

concerts de música de cambra; al Centro Artístico, on el 16 de juliol del mateix any es va programar un fragment d'una sonata de Beethoven; al Centro Filantrópico o al Taller Ambut, contribuïren clarament a normalitzar els repertoris simfònics i cambrístics entre el públic barceloní.[10] I hem de fer notar que aquesta transformació es donà sobretot dins el marc de l'associacionisme. No es podia entendre d'altra manera, atès el risc comercial que suposava la introducció d'un repertori minoritari.

El resultat de tot aquest procés es materialitzà durant els decennis següents i donà lloc a la gran tasca que portà a terme, i que fou decisiva, una entitat com la Institució Catalana de Música, que entre 1896 i 1900 es proposà la instauració d'una Festa de la Música Catalana, a fi de promoure la creació i la difusió de l'obra de compositors catalans, cosa que no fou possible fins que l'Orfeó Català reprengué la idea el 1904. La Institució, amb aquest objectiu, disposà d'una secció coral i una orquestra que, dirigides per Joan Gay i Josep Lapeyra, fundadors de l'entitat, no aconseguiren la instauració de la Festa, però sí que en crearen el clima propici, amb l'organització de concerts, i també amb la creació d'un butlletí que no tan sols serví per a difondre informació de les activitats de l'entitat, sinó que féu les funcions de mitjà d'informació musical, cosa que també reprengué l'Orfeó Català anys després.[11]

Gràcies a aquesta tasca de promoció i implantació de la música instrumental o simfònica, es pogueren engegar, en èpoques posteriors, empreses més ambicioses que tingueren una trajectòria de gran relleu i que enriquiren molt notablement el panorama musical català, com l'Associació de Música da Camera, fundada el 1913, formada per una estructura de socis amb diferents graus i categories de quota i dedicada bàsicament a l'organització de concerts al Palau de la Música Catalana, ja sigui amb la participació de l'orquestra pròpia o amb formacions convidades com el London String Quartet, per exemple.[12] O bé

[10] Xosé Aviñoa, «L'activitat concertística», a *Història de la música...*, *op. cit.*, pàg. 118-119.

[11] Roger Alier: «Joan Gay i la Institució Catalana de Música», *Serra d'Or*, desembre de 1973, pàg. 859-860.

[12] *Associació de Música da Camera. Memòria curs 1917-1918*.

l'Orquestra Pau Casals, fundada el 1919 per l'insigne músic català, amb una trajectòria fins al 1936 de relleu molt notable.

Uns altres centres de promoció musical que incidiren en aquest canvi de gust foren les escoles de música i sales de concert que s'hostatjaven en les principals fàbriques de pianos i que constituïen també una de les formes més rendibles de fer promoció dels propis productes. Les principals fàbriques, com ara la Bernareggi, tenien escola de piano pròpia i sala de concerts, i organitzaven audicions, tant per mostrar els nous models com per lluir els avenços dels alumnes més avantatjats, l'una i l'altra coses que podien atraure nous ingressos per a l'empresa. A través d'aquests centres també es pogué diversificar el repertori instrumental, que anà entrant en la societat barcelonina en una pràctica tan arrelada durant tot el segle XIX com era el concert de saló, públic o privat. I a mesura que anem avançant en la cronologia ens adonem de com els continguts dels programes d'aquestes sessions es van apartant de les fantasies d'òperes de moda, que era el més habitual durant els anys centrals del segle, per acostar-se cada vegada més a les formes també molt pròpies del romanticisme, però més vinculades al repertori estrictament instrumental, com valsos i altres formes de ball molt habituals des de Chopin i Liszt, estudis, nocturns i alguna sonata.

La implantació que tingué el piano a Barcelona féu que proliferessin els músics dedicats a l'ensenyament d'aquest instrument i a facilitar obra original o arranjada a la demanda creixent que sonava als salons públics o privats. Així s'entén la constitució el 1873 de l'Asociación de Pianistas Compositores de Barcelona, que tenia l'objectiu de publicar i vendre peces per a piano, escrites o arranjades pels socis, alhora que es proposava vetllar pels seus interessos com a col·lectiu de professionals. Aquestes peces anaven als llocs de distribució per quaderns que es podien relligar sota el títol genèric de la col·lecció, «Vergel armónico de los pianistas. Colección de piezas fáciles». Observant, però, els primers vint-i-vuit títols de la col·lecció, es fa ben palesa encara la importància que tenia l'òpera entre el potencial consumidor en aquesta època.[13]

[13] Per a més informació sobre l'Asociación de Pianistas Compositores de

El cant coral

Monument a Josep Anselm Clavé, projectat per Josep Vilaseca, amb una escultura gegantina de Manuel Fuxà, ubicat inicialment a la cruïlla de rambla de Catalunya amb el carrer de València.

Des de 1850, l'activitat coral a Catalunya, i a Barcelona en particular, fou una de les principals fonts de sociabilitat, generadora d'activitats vinculades a l'oci i a la formació musical, general i humanística de les classes populars. És coneguda la tasca que féu Josep Anselm Clavé al capdavant d'aquestes entitats que en pocs anys s'estengueren per tot el país i que dotaren sobretot les poblacions més desafavorides dels mecanismes necessaris per a tenir un accés a la cultura, a la pràctica i al gaudi de la música i, per extensió, a una conscienciació social i una consideració per part de la resta de la societat.[14]

És conegut també el cas de Barcelona, el més estudiat, on des de 1853 la Societat Coral La Fraternidad, coneguda a partir de 1857 amb el nom de Societat Coral Euterpe, organitzà balls corejats i concerts en els recintes lúdics més destacats del passeig de Gràcia, com els Jardins de la Nimfa el 1853, els Camps Elisis entre 1853 i 1856, novament els Jardins de la Nimfa el 1856, els Jardins d'Euterpe entre 1857 i 1861, altre cop els Camps Elisis entre 1862 i 1867, i que durant els anys del Sexenni, 1868-1874, alternaren les actuacions entre el Tívoli i el Teatre Novetats. I si tenim en compte que a Barcelona funcionaven altres entitats corals similars, que organitzaven espectacles de la mateixa mena, tant si eren adscrites al moviment impulsat per Clavé com si n'eren competidores, podem dir que el cant coral fou una de les manifestacions musicals més importants del període i, per descomptat, la que més incidència tingué popularment.

Hem esmentat breument les tipologies d'espectacles que s'oferien i caldria parar-hi atenció, per la novetat que comportaren i pel que representaren d'introducció i desenvolupament d'un gènere fins aleshores inèdit a Catalunya. El tipus d'espectacle que presentava la Societat Coral Euterpe era bàsicament de dues menes: con-

---

Barcelona, vegeu la revista *La España Musical* dels anys 1873-1874. Aquesta publicació va estar molt vinculada a l'entitat.

[14] Per a més informació, vegeu Jaume Carbonell, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1854)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000.

cert i ball corejat. Per tant, els recintes que utilitzaven havien d'estar condicionats per a tal fi, és a dir, havien de tenir un espai on es pogués ballar i un altre per a poder seure i escoltar i consumir els productes que s'hi dispensaven (ensaïmades i brioixos, xocolata desfeta, llet merengada, orxata...). Els balls se solien celebrar els dissabtes al vespre, les revetlles d'estiu i diumenges o dies de festa a la tarda. Els concerts generalment es reservaven per a les sessions matinals, que tenien lloc a les cinc del matí dels dies festius.[15] Òbviament, el repertori era diferent en cada cas, i l'estil de les peces que nodrien el programa també. Les peces de ball s'acompanyaven d'orquestra o banda i, per contra, les peces de concert eren normalment a veus soles. Tant en un cas com en l'altre, Clavé introduí un gènere que fins aleshores no s'havia practicat a Catalunya, que era el del cant coral civil o laic i popular, gènere que tingué una trajectòria que arriba fins als nostres dies i que es consolidà amb la proliferació de compositors que el practicaren i amb la introducció de repertori provinent d'Europa, sobretot durant els anys de la fi de segle XIX.

Després de la mort de Josep Anselm Clavé el 1874, la Societat Coral Euterpe i els cors afins entraren en un període de crisi, a causa de problemes interns, de la conjuntura política i de la multiplicació de l'oferta musical, d'espectacles i d'oci que Barcelona experimentà durant el darrer quart de segle. Als anys vuitanta es continuaren celebrant concerts corals a Barcelona, al Tívoli o al Novetats, però amb menys freqüència que en èpoques anteriors. Les societats corals claverianes havien entrat en un procés de crisi que comportà enfrontaments interns i divisions de l'organisme federatiu en diverses escissions que contribuïren a disminuir la seva influència en la vida musical del país. A més, les societats corals patiren un anquilosament i una manca de renovació d'efectius i de repertori, cosa que agreujà encara més aquesta situació, amb una progressiva pèrdua d'impacte social.

És conegut el procés que portà a la fundació de l'Orfeó Català el 1891, com a resultat de la necessitat de renovar el model de cant coral

[15] Anys després Clavé tingué la condescendència de programar-los una hora més tard, a les sis del matí.

que havia estat vigent fins aleshores. Els fundadors de l'Orfeó Català, Lluís Millet i Amadeu Vives,[16] volgueren partir d'un cor tradicional com els que funcionaven en l'entorn dels cors de Clavé, però que fos capaç d'encarar el repertori dels grans compositors de la música europea. Per a això calia un plantejament radicalment diferent dels cors de Clavé: una base de coneixements musicals ferma i una composició de veus mixtes. Així, doncs, a partir de 1895, s'hi incorporà la secció de noies que, juntament amb la de nens, capacitaven l'Orfeó per a assumir la renovació coral que Millet i Vives apuntaven. El repertori de l'Orfeó es completava amb cançons tradicionals harmonitzades i composicions d'autors del moment, amb un apartat molt important dedicat a les cançons patriòtiques com «Els Segadors», cançó tradicional que l'Orfeó popularitzà des de molt aviat com a himne nacional, o «El Cant de la Senyera», himne de l'Orfeó Català, amb text de Joan Maragall i música de Lluís Millet, que tingué històricament una significació que depassà la funció estricta d'himne de l'entitat.[17] Òbviament, aquests plantejaments estètics anaven acompanyats d'un posicionament ideològic que era determinat per una composició social molt diferent de la dels cors de Clavé. Si aquestes eren entitats de caràcter molt popular, formades bàsicament per gent de classe treballadora i de pensament republicà i d'esquerra, l'Orfeó Català, en canvi, es nodria de classes mitjanes i altes ben situades, generalment amb una bona base cultural, ideològicament conservadores, que participaven d'una idea de país molt lligada al sentiment religiós tradicional. No oblidem que aquests eren llavors valors en alça, ja que durant aquells anys es fixaren les bases del catalanisme polític, de caràcter conservador. Aquest fet condicionà també les formes de relació i de sociabilitat que practicà l'entitat, molt encamidades a dotar el país d'unes estructures musicals de les quals

[16] Sobre el procés que portà a la fundació de l'Orfeó Català, vegeu Pere Artís, *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1980.

[17] Oriol Martorell, «La consciència d'himne nacional», a *Els Segadors, himne nacional de Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993; Jaume Carbonell, «Els cors de Clavé i Els Segadors entre 1892-1936. Contribució a l'estudi de la consciència d'himne nacional de Catalunya», a Xosé Aviñoa (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998.

El Teatre Líric es va inaugurar el 1881 on avui hi ha la cantonada del carrer de Mallorca amb el passeig de Gràcia, en una part del terreny del que havien estat els Camps Elisis. En aquell moment formava part de la finca propietat del banquer Evarist Arnús.

en aquell moment no disposava. Nascut i crescut a l'aixopluc de les entitats catalanistes del canvi de segle, l'Orfeó Català es preocupà d'establir les bases del que podria ser una normalitat musical: la introducció de repertoris, la dotació d'infraestructures, com la *Revista Musical Catalana*, òrgan de l'entitat que acabà sent el mitjà de comunicació musical més important del país, o la Festa de la Música Catalana, instaurada el 1904 per promoure la composició d'autors catalans. Sens dubte, el pas més important en aquesta direcció fou la construcció del Palau de la Música Catalana, inaugurat el 1908 i que, de ser la seu de l'Orfeó, es convertí ben aviat en la sala de concerts «oficial» de Barcelona, i ho fou durant molts anys, després de la desaparició del Palau de Belles Arts i del Teatre Líric del passeig de Gràcia.

No cal dir que l'aparició de l'Orfeó Català implicà també el naixement de nombroses entitats que seguiren el seu model arreu de Catalunya. I fins i tot alguns cors de Clavé es convertiren en orfeons i s'alinearen amb els anomenats Orfeons de Catalunya. La societat catalana havia canviat en els darrers quaranta anys, cosa que era palesa en el terreny de la cultura i les arts. Catalunya havia fet un pas molt

important qualitativament, com ja hem explicat en el terreny musical, i en el món coral aparegueren unes necessitats que les societats corals existents només podien satisfer en part. Calia una renovació, un eixamplament d'objectius i d'ideals, que implicà un canvi en els plantejaments i en les maneres de fer, i que convertí aquest període, pràcticament fins a la Guerra Civil, en un dels més creatius i ambiciosos de la història musical catalana.

Fou gràcies a l'Orfeó Català que es facilità l'entrada de repertori simfonicocoral que fins aleshores no s'havia pogut escoltar. És coneguda l'estrena de la *Novena Simfonia* de Beethoven sencera (ja que fins aleshores no la podia interpretar el moviment coral) durant els Concerts de Quaresma al Liceu que dirigia Antoni Nicolau el 1900. Cal esmentar també la versió de la *Passió segons Sant Mateu*, el 1911, o la *Missa en si menor* de Bach, el 1921, per referir només alguns exemples.

L'experiència del teatre líric català, a tall de conclusió

A l'inici d'aquest treball hem parlat de la importància que tingué l'òpera en la societat catalana, i barcelonina específicament, durant el període que ens ocupa. I hem vist com durant els anys del modernisme es posaren en evidència les diferències entre el públic majoritari, seguidor de l'òpera italiana i la sarsuela, i un sector de públic i de compositors més compromesos amb el que representava el moviment modernista, que volien anar més enllà, i que es mostraven molt influïts per la música i les idees de Richard Wagner, la cultura musical germànica, i la divulgació de la música simfònica. I encara, part d'aquest sector de músics i de públic es manifestava particularment interessada a promoure un gènere operístic pròpiament català seguint el model wagnerià, que tingué la seva expressió en el que fou el Teatre Líric Català. Aquest va ser un dels projectes més ambiciosos del període, però malauradament no tingué el resultat que els seus promotors esperaven. Seguint amb la hipòtesi que plantejàvem a l'encapçalament del treball, pensem que fou així en bona mesura perquè s'organitzà de forma privada i no tingué el suport social organitzat al darrere; és a dir, no hi hagué l'ajuda d'una associació, sinó que es plantejà més aviat com una empresa. Pensem que això fou un error per part dels seus impulsors.

Enric Morera fou el músic més compromès amb aquest projecte, el principal impulsor, i s'hi implicà de manera molt personal, jugant-s'hi i perdent la pròpia fortuna. Una de les seves obres més notòries i que es considera la més representativa i significativa del moviment, per les seves implicacions estètiques i per la seva qualitat, és *La fada*, estrenada a Sitges durant la celebració el 1897 de la Quarta Festa Modernista. Després d'alguna altra col·laboració a Sitges, finalment Morera es decidí a organitzar una temporada estable de teatre líric català a Barcelona el 1901, amb la programació de títols de diversos autors, cosa que feia suposar una bona acollida; però aquesta no fou l'esperada, i tampoc no es correspongué amb la rebuda que tingué per part de la crítica, hostil amb el personatge i escèptica amb el projecte. Desenganyat del mal resultat de la temporada, Morera desistí d'organitzar-ne una altra, i el 1905 féu un segon intent que tingué una mica més de continuïtat, fins al 1908, aquest cop en col·laboració amb Adrià Gual i Lluís Graner, en el context dels Espectacles i Audicions Graner. Malgrat que el moment era propici i que l'oferta s'ajustava a les expectatives i a les necessitats estètiques del públic del moment, allò que més desesperava Morera era que el teatre líric català, tot i que era un producte de qualitat, no tingués la implantació ni la continuïtat que mereixia. Al nostre entendre, i entre altres causes que són conegudes i estudiades, i les que s'hi poden afegir, això fou així perquè, sense ser un producte afavorit pel poder cultural institucionalitzat, tampoc no tingué el suport d'una base que el fes extensiu a la societat. Aquesta hauria estat la clau, que, encara que no fos de manera organitzada, sí que havien tingut altres moviments musicals o teatrals en el passat. Així, doncs, podem considerar l'associacionisme un element determinant a l'hora d'estudiar i entendre l'èxit o el fracàs dels grans canvis i dels avenços en els usos i les pràctiques musicals, els models i els repertoris, que s'han plantejat a Catalunya des de mitjan segle XIX fins pràcticament a la Guerra Civil, abans de la irrupció de la cultura de masses i del dirigisme cultural en termes de consum, en què els actors i els comportaments en l'entrada de repertori han estat uns altres i han respost també a altres interessos.

GAUDI I TREBALL

ENTRE ARTISTAS Y PROFANS

—¿Qué't sembla aquet quadro?
—Es un *pastel.*
—No home, que és pintat al *oli.*
—Be, peró és un pastel

VISITANT EXPOSICIONS. PRIMERES GALERIES I ESPAIS D'ART DE BARCELONA (1850-1910)

Ricard Bru
Isabel Fabregat

Aquest article és una aproximació al panorama general dels espais en els quals els barcelonins van poder començar a gaudir de les belles arts a partir de mitjan segle XIX fins a la primera dècada del segle XX.[1] A continuació, s'estudia, entre altres aspectes, quan van co-

[1] Partim en gran mesura de diversos estudis previs que han tractat d'aquest mateix tema des de diversos punts de vista. Vegeu principalment: Joan A. MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975; Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa i Angle, 1993; Andrea A. GARCIA I SASTRE, *Els museus d'art de Barcelona. Antecedents, gènesi i desenvolupament fins a l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997; Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Santiago Segura (1879-1918): una història de promoció cultural*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1999; Helena BATLLE I ARGIMON, «Exposicions i galeries d'art», a Francesc FONTBONA (dir.), *El Modernisme*, vol. IV, *Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2003, pàg. 233-252; Carme HUESO, *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya: dels inicis a la creació del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya*, Barcelona, Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006; Carmen RIU DE MARTÍN, «Les exposicions d'art a Barcelona durant el Sexenni (1868-1870)», a Ramon GRAU (coord.), *El tombant de 1868-1874*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, pàg. 171-181, col·l. «Quaderns d'Història», núm. 15. Han estat de gran utilitat els volums: Antònia MONTMANY, Montserrat NAVARRO i Marta TORT, *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999, col·l. «Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica», núm. 51, i Antònia MONTMANY, Teresa COSO i Cristina LÓPEZ, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, col·l. «Memòries de la Secció Històrico-Arqueològi-

mençar a aparèixer les primeres exposicions i sales d'art, quins agents hi intervenien i a qui anava adreçat aquest tipus d'activitat. No es tractarà, doncs, de la gestació de museus ni de les col·leccions d'art públiques i privades.

Cal tenir en compte que es tracta d'una presentació molt general i que, per manca d'espai, només es farà referència principalment als llocs privats i a l'organització d'exposicions temporals, aquelles que movien més públic. A més, cal afegir que el grau de coneixement és molt irregular: des d'espais d'exposició que han estat profundament estudiats com la Sala Parés o les Galeries Dalmau, fins a d'altres que són quasi desconeguts.

Les exposicions van tenir finalitats diferents en funció de qui hi intervenia i qui les organitzava; podien respondre a voluntats empresarials o bé a iniciatives de caràcter més lúdic. D'una banda, la finalitat comercial era motivada per la necessitat dels artistes de donar-se a conèixer i procurar-se un *modus vivendi* a part dels circuits oficials. A més de la iniciativa empresa pels artistes mateixos, també cal remarcar la figura dels marxants, els galeristes i els responsables de les botigues on s'exposaven les obres. En aquest sentit, l'exemple paradigmàtic a escala europea el tenim amb Adolphe Goupil, representant, entre d'altres, de molts pintors de prestigi a l'Espanya de l'època. D'altra banda, l'organització d'exposicions també va assolir un vessant lúdic en generar un nou públic que hi anava —en principi— per afició o com a entreteniment.

Si s'analitza el tipus de públic que visitava les exposicions, apareix en primer lloc la figura de l'amateur, és a dir, l'aficionat. En segon lloc, el col·leccionista, és a dir, algú que s'interessa no tan sols per veure les obres sinó també per posseir-les. I, en general, la figura del burgès; tot i que podia haver-hi gent de la burgesia que potser no tenia cap interès per l'art, socialment era un acte gairebé obligatori: anar a la galeria va esdevenir un acte social, un lloc de trobada, un costum d'aquesta classe poderosa. Joaquim Folch i Torres explicava

---

ca», núm. 59. D'altra banda, quant a les dades més precises referents a l'obertura, al trasllat i a la identificació dels llocs, ens remetem a la base de dades d'espais de l'oci, GracmonDocs, disponible al web del grup de recerca GRACMON, www.ub.edu/gracmon.

el ritual dels diumenges amb tortell i visita a can Parés en un article publicat a la «Pàgina Artística» de *La Veu de Catalunya*:

> La sala Parès té'l mèrit d'haver sigut quelcom en les costums barcelonines; car la visita a n'ella era un número obligat del programa de les bones gents diumengeres de Barcelona, que encara que en sortint compressin el tortell al carrer den Petritxol, això no vol dir que tinguessin menys amor per la pintura [...]. Mes ab tortell o sense, lo cert es que les galerías de càn Parès el diumenge donaven bò de veure y que un día en elles lo bò y millor de la nostra aristocracia s'hi reunia pera admirar les obres dels nostres pintors; y no sols pera admirarles, sinó pera comprarles, que es cosa no tan usual fa molt temps.[2]

Els mateixos artistes també visitaven les exposicions, no com a oci, sinó per veure la seva obra i la dels altres. En aquest sentit, és molt il·lustrativa la crònica d'una inauguració que el pintor i crític d'art Joan Brull va publicar a *Joventut*. Brull explicava que el 1901, amb motiu de la XVIII Exposició Extraordinària del Saló Parés, el senyor Parés va convocar els artistes perquè veiessin la sala amb les obres ja penjades:

> Un cop á dins, varem fer lo que's fa sempre: donar la volta al saló. Qualsevol podria pensarse qu'ho fem per veure'l conjunt; però res d'això. Es que cada artista busca'l seu quadro ab més ó menos dissimulo. Després, quan tots l'han vist y'ls hi ha semblat qu'es millor que'ls altres, se van formant grupos y comensan las discusions en veu baixa.[3]

Aquells més avesats a la crítica d'art van ser uns altres visitants habituals a les exposicions. Eren una figura important com a guia per al públic, ja que les seves opinions, les sales que escollien per comentar, acabaven influint. A través de diaris i revistes, els crítics difonien diversos corrents d'opinió sobre l'art que havia de ser correcte. Els crítics, doncs, participaven en la confecció del gust del públic

[2] Flama [Joaquim Folch i Torres], «L'Historia de cân Parés», «Pàgina Artística», *La Veu de Catalunya*, 19 d'octubre de 1911, núm. 96.

[3] Joan Brull, «Notas d'art. Saló Parés», *Joventut*, 21 de febrer de 1901, núm. 54, pàg. 147.

destacant exposicions i artistes, criticant obres (el públic tindrà curiositat per saber quina peça és) o bé comentant les inauguracions de nous locals.

Els visitants no es limitaven sempre a aquells amants de l'art o al públic habitual de les exposicions, sovint un públic més restringit, sinó que també ens trobem, ja a l'època, amb fenòmens de massa força interessants. L'exhibició de l'*Spoliarium*, una pintura del filipí Juan Luna guanyadora del primer premi a l'Exposició Nacional de Madrid (1884), és un exemple de gran èxit d'assistència a les exposicions de l'època. El quadre, de dimensions molt grans, va estar exposat a la Sala Parés entre els mesos de gener i febrer de 1886 amb una allau continuada de públic que va ser destacada i comentada a tota la premsa de l'època. L'èxit va dur els responsables de l'exposició a oferir l'entrada gratuïta a les classes amb menys possibilitats econòmiques: «Per a que las classes obrera y jornalera no's vegin privadas de poder veure'l celebrat quadro Spoliarium, desde avuy se'ls hi permetrà gratis la entrada en lo Saló Parés».[4]

El variat panorama expositiu de Barcelona, el formaven iniciatives molt diverses, tant públiques com privades. En primer lloc, cal destacar l'existència de mostres oficials d'iniciativa pública, ja fossin exhibicions locals, regionals, nacionals o internacionals. Entre els anys en què se centra aquest estudi, caldria recordar l'Exposició de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, que fou quantitativament destacada i fruit de la qual la ciutat va guanyar durant molts anys el Palau de Belles Arts, davant el Parc de la Ciutadella. D'altra banda, per als artistes eren, sens dubte, fonamentals les Exposicions Generals de Belles Arts de Barcelona o les Exposicions Nacionals de Belles Arts de Madrid, que se celebraven cada dos o tres anys.

A diferència de la significativa presència d'exposicions temporals, els museus no eren pas nombrosos, atès que la ciutat disposava de poques col·leccions artístiques de caràcter públic, principalment el Museu Arqueològic Provincial (Museu d'Antiguitats) i també el Museu Municipal de Belles Arts i el Museu de Repoduccions Artístiques. De totes maneres, cal recordar el paper de les acadèmies d'ar-

[4] *La Renaixensa*, 1 de febrer de 1886, núm. 3088, pàg. 691.

tistes, com l'Acadèmia de Belles Arts, l'Acadèmia Borrell o l'Acadèmia Baixas, les quals també organitzaven exposicions d'obres dels seus alumnes i dels seus fons artístics. I finalment, cal no oblidar l'àmbit privat, en el qual també hi havia la possibilitat de poder gaudir de les obres sense que es pogués parlar pròpiament d'exposicions, ja fos la col·lecció del Palau de la Virreina i la dels comtes de Bell-lloc o d'altres de més específiques i puntuals, com les de Josep Estruch o Richard Lindau. Eren espais d'accés restringit, però que també s'han de tenir en compte, com en el cas de les visites als tallers dels artistes (Caba, Martí i Alsina, Masriera, Riquer, Rusiñol...) oberts al públic perquè hi admirés les últimes creacions o les seves col·leccions privades; iniciatives particulars anunciades a les guies de l'època.

Les belles arts a Barcelona, segons el diari *El Café* de l'any 1860, just després que desaparegués l'Associació d'Amics de les Belles Arts.

Generalment, es parla de la Sala Parés com a epicentre de l'activitat artística a la Barcelona de finals del segle XIX. És cert, per bé que cal matisar aquesta afirmació enriquint-la amb una visió més fidel a la realitat de l'època.

Les primeres exposicions (1847-1884)

L'any 1860, la revista *El Café* publicava una fúnebre vinyeta que plasmava gràficament l'estat de les belles arts a Barcelona; la titulava «La muerte de las Bellas Artes».[5] Si comparem la situació de l'art a Barcelona amb la de París, sens dubte arribaríem sempre a la mateixa conclusió: feia ben bé un segle que a París funcionaven els salons anuals de pintura i la capital francesa tenia establerta una primera xarxa de marxants, establiments i espais d'exposició i venda d'art. Cal tenir en compte que el 1860 Barcelona era encara una ciutat mig emmurallada i sense l'eixample construït, una ciutat que arrossegava segles d'aïllament, d'asfíxia i de pobra tradició artística. Tanmateix, parlem de pobresa artística perquè ho comparem amb l'incomparable París.

[5] «La muerte de las Bellas Artes», *El Café*, 30 de setembre de 1860, pàg. 3.

I és que convé que matisem la primera afirmació, atès que a la dècada de 1860 Barcelona ja tenia alguns establiments de venda artística i s'hi havien desenvolupat algunes primeres iniciatives per a l'exposició de pintura i escultura. Va ser precisament entre les dècades de 1850 i 1870 quan, per primera vegada, els ciutadans van començar a visitar exposicions d'art i a tenir fàcil accés a les obres que els artistes creaven.

La primera proposta va ser la constitució de l'Associació d'Amics de les Belles Arts, creada l'any 1846 a instàncies del patronat de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País. Com indicaven les bases del reglament, l'objectiu fundacional de l'associació era estimular l'amor a les belles arts i trobar fórmules per exposar les obres dels artistes i aconseguir-ne la venda i la difusió. Era, doncs, la primera vegada que s'establia una via per tal de poder organitzar exposicions d'art de manera anual i permanent i que va donar els seus fruits amb un total de dotze exposicions, celebrades entre 1847 i 1859 a les galeries de l'antiga biblioteca del convent de Sant Joan, exclaustrat amb la desamortització de Mendizábal i enderrocat l'any 1888.

La ciutat necessitava iniciatives d'aquesta mena. Els calien tant als artistes com als ciutadans: els uns volien vendre i els altres volien comprar, o senzillament mirar. Així, d'una primera exposició l'any 1847 amb obres de vuit pintors, es va passar l'any 1852 als quaranta pintors i l'any 1856 a vint pintors, dos fotògrafs, quatre escultors i un arquitecte, amb la mostra d'obres de pintors com Marià Fortuny, Claudi Lorenzale, Federico de Madrazo; escultors com Agapit i Venanci Vallmitjana; arquitectes com Josep Oriol Mestres, i fins i tot fotògrafs pioners, com Franck, que ja l'any 1853 van presentar les seves primeres «pintures fotogràfiques».

L'Associació d'Amics de les Belles Arts va acomplir el seus objectius i va esdevenir una iniciativa del tot destacada per començar a impulsar la pràctica de les exposicions. El seu paper va ser fonamental per al primer sistema artístic de la ciutat i va aconseguir generar un interès per les arts i els artistes que ben aviat va tenir la primera resposta als comerços de la ciutat. En aquest sentit, els primers llocs on van exposar-se pintures van ser tallers de marcs i miralls, i el primer establiment de Barcelona a fer-ho sembla que va

ser el dels escenògrafs Jean Contier i Antoni Cousseau cap a l'any 1852. Així és com es recordava des de les pàgines del *Diario de Barcelona* de l'any 1896:

> Ha fallecido en esta capital a la edad de 82 años, Jean Contier. En su juventud fue pintor escenógrafo, trasladándose a Francia, en compañía de monsieur Cousseau, tambien pintor, y después a Madrid, donde pintaron varias decoraciones para el teatro de la Cruz. Por los años 1852 o 53 se establecieron en Barcelona, fundando un importante taller de espejos, marcos y muebles dorados e introduciendo el gusto dominante entonces en Paris. Su tienda en la Rambla primero, después en la calle de Fernando y por último en el Pasaje Colon fue la primera de la ciudad que espuso cuadros y objetos de arte.[6]

Contier i Cousseau van establir-se a Barcelona a primers de 1852, procedents de Madrid, amb l'obertura de dos establiments de venda de marcs i quadres situats a la Rambla, l'un a la rambla dels Caputxins, número 38, i l'altre a la rambla de Santa Mònica, número 4.[7] Les seves exposicions incloïen tant la mostra de pintures dels segles XVII i XVIII, alguna de les quals atribuïda a Velázquez, com la de pintura contemporània, d'artistes com Federico de Madrazo o Joaquim Espalter. Ben aviat aquesta proposta va agradar i es va començar a estendre entre els mercaders de pintures i estampes establerts als carrers Ample, Portaferrissa, Petritxol, Llibreteria, Vigatans i Ferran.[8]

Les petites mostres de pintura que presentaven de manera irregular aquests establiments es complementaven amb les exposicions anuals de l'Associació d'Amics de les Belles Arts. La regularitat d'aquesta segona era, per tant, fonamental per a donar sortida al creixent nombre d'artistes sorgits de l'escola de la Llotja i d'altres tallers particulars. Tanmateix, l'Associació va desaparèixer l'any 1859; aquest era el motiu de la vinyeta apareguda l'any següent a *El Cafè*. Va caldre

[6] *Diario de Barcelona*, 4 d'abril de 1896, núm. 95, pàg. 4027.

[7] L'any 1855 es van traslladar al carrer de Ferran i a la dècada següent ho van fer, per última vegada, al passeig de Colom.

[8] Eren establiments compresos inicialment dins la categoria professional que la delegació d'Hisenda delimitava sota l'epígraf «Mercaders de pintures i estampes» des de la dècada de 1840.

esperar fins al febrer de 1866 perquè aparegués una nova entitat de característiques similars constituïda per artistes, estudiosos i aficionats a l'art: l'Associació per al Foment de les Exposicions de Belles Arts, amb Francesc Miquel i Badia com a secretari. Naixia, ni més ni menys, amb la voluntat de recuperar l'activitat duta a terme per l'associació anterior: «la Asociación tendrá por objeto estimular el amor a las Bellas Artes, escitar entre los artistas una noble emulación, propagar la noticia de sus obras, y facilitar el modo de enagenarlas».[9]

Les exposicions d'art de l'Associació, coneguda com a Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes, es van celebrar anualment entre 1868 i 1873 i, a tal fi, van construir el primer edifici de Barcelona destinat a l'exposició artística, dissenyat segons els criteris arquitectònics dels museus de l'època: el Palau de Belles Arts de la Gran Via. Aquest edifici, que malauradament va ser enderrocat l'any 1874, responia a la demanda d'una ciutat que fins en aquell moment no havia disposat mai de cap local dedicat a les exposicions d'art. L'objectiu era mostrar i aconseguir vendre obres i els resultats van ser més contundents que els d'anys anteriors. L'any 1868 van presentar-s'hi 398 obres, mentre que el 1873 se n'hi van mostrar 427 de pràcticament tots els artistes del moment, des de Ramon Amado, Pere Borrell i Antoni Caba fins a Baldomer Galofre, Ramon Martí Alsina, Arcadi Mas i Fontdevila, Francesc Miralles, Josep Serra Porson, Josep Lluís Pellicer, Agustí Rigalt, Francesc Torrescassana, Modest Urgell o Joaquim Vayreda, pintures, moltes de les quals van servir per a començar a aproximar el realisme al públic general. Aquestes mostres, alhora, van constatar que les exposicions d'art tenien sortida, que hi havia demanda i que hi havia oferta, i que Barcelona començava a estar preparada per a organitzar activitats de caràcter artístic d'entitat. En qüestió de pocs anys, les exposicions d'art van esdevenir una realitat a la ciutat.

L'activitat expositiva de Barcelona va augmentar a partir de la dècada de 1870 i va permetre que la situació de precarietat absoluta en què es trobaven les belles arts comencés a canviar. És prou significativa la conferència pronunciada l'any 1871 per Josep de Martí a

[9] *Asociacion para el Fomento de las Esposiciones de Bellas Artes. Reglamento*, Barcelona, Imprenta y librería de Verdaguer, 1866.

EN LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS

Dones burgeses visitant una exposició de pintura. *Iris*, 1899.

l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona: *Ideas sobre el arte y sus exposiciones y medios para fomentar la aficion al mismo*. Segons Martí, el principal objectiu de les exposicions era donar a conèixer les obres dels artistes, perquè es poguessin vendre, i mostrar l'estat en què es trobaven les arts del país. Alhora que servien per a seguir progressant i millorar, tant pel fet de poder ser comparades com per les crítiques i els elogis que podien rebre.

Els barcelonins van començar a adquirir una nova afició: visitar exposicions. I en el context d'aquesta nova demanda, van sorgir noves iniciatives, com ara els cursos, les festes i les exposicions del Taller Embut (1865), del qual va sorgir el Centre d'Aquarel·listes de Barcelona, amb membres com Antoni Caba, Santiago Rusiñol o Ramon Casas, i del qual van néixer exposicions com la que es va celebrar al Museu Martorell l'any 1885 i a la Sala Parés durant els anys següents. Altres entitats que es van sumar a aquesta nova dinàmica d'exposicions van ser el Centre de Mestres d'Obres de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona durant les festes de la Mercè i l'Acadèmia de Belles Arts, així com empresaris particulars com ara els propietaris de l'anomenada Exposició Permanent (1868) del carrer dels Escudellers, establiment que llogava els espais a industrials, fabricants, fotògrafs i artistes perquè exposessin les seves obres. En aquest sentit, hi hagué diversos casos sorprenents, com ara l'exposició de pintura contemporània europea organitzada per José Schnell al número 9 del carrer de la Ciutat, amb la presència de cent cinquanta pintures a l'oli d'artistes d'Alemanya, Suïssa, Àustria, Itàlia, França i Holanda. Amb tot, acompanyant tota aquesta varietat de propostes de caràcter puntual, van ser quatre els primers comerciants que van decidir apostar de manera ferma i continuada per la venda i exposició d'obres d'art: Josep Monter, Francesc Bassols, Francesc Vidal i Joan Parés.

Com en el cas de Jean Contier, una notícia necrològica de diari ens dóna les referències més precises sobre Josep Monter:

> José Monter fue persona muy conocida y estimada en los círculos artísticos por lo que habia trabajado en esta ciudad para el fomento del arte y en especial de la pintura. Establecido primero en la calle de Baños Nuevos, dio impulso al comercio de estampas modernas, dando a conocer en Barcelona los mejores grabados ingleses y franceses de nuestra época y

> las fotografias de reputadas casas extranjeras y en particular de la de Goupil, de Paris. Los artistas empezaron a darse allí cita y de estas reuniones nació la idea de organizar exposiciones de Bellas Artes que estuviesen abiertas en horas de noche.[10]

L'establiment de marcs i motllures de Monter era un d'aquells oberts a la Barcelona de la dècada de 1850, inicialment establert al carrer dels Banys Nous i traslladat al carrer dels Escudellers a la dècada de 1860, on va mantenir-se obert fins cap a l'any 1881. Monter, a més de marcs, motllures, estampes i fotografies, va dedicar un espai de l'establiment a l'exposició i a la venda de quadres, on es van exposar de manera periòdica obres de pintors com Josep Serra, Francesc Miralles, Josep i Francesc Masriera, Josep Llovera o Joan Parera. De totes maneres, a banda d'aquesta exposició continuada a l'aparador i a l'interior de l'establiment, van destacar dues grans exposicions de pintura organitzades al local el desembre de 1873 i el gener de 1876.

Josep Monter només tenia una persona que li pogués fer competència: «En Basols y en Monter avans; en Vidal y en Parés ara, han vingut atemptant los resultats a que donaria lloch l'ausencia complerta d'un local a proposit», deia Eudald Canibell l'any 1884.[11] Efectivament, seguint l'exemple de Monter, Francesc Bassols va obrir cap a l'any 1870 un segon establiment similar al mateix carrer dels Escudellers: una botiga de marcs i motllures amb secció dedicada a l'exposició de quadres i que, de manera puntual, feia també subhastes de pintures i aquarel·les. A les guies de Barcelona, el local de Francesc Bassols s'anunciava també com a «Galeria de cuadros al oleo modernos».[12]

De totes les exposicions que va organitzar Bassols, la més important va ser la de l'any 1876, amb més de tres centenars de pintures, dibuixos i escultures d'artistes com Modest Urgell, Joaquim Vayreda

[10] *Diario de Barcelona*, 1 d'agost de 1886, núm. 213, pàg. 8924.

[11] Eudald Canibell, «L'Exposició Pares», *L'Avens*, 31 de gener de 1884, núm. 23, pàg. 135.

[12] Gaietà Cornet Mas, *Guía de Barcelona. Edicion de 1877*, Barcelona, Librería Eduardo Puig, 1876, pàg. 64.

i Simó Gómez, i fins i tot de Marià Fortuny, mort dos anys abans. Les seves iniciatives expositives tenien molt de ressò i èxit de convocatòria, i això el feia un local molt desitjat pels artistes que aspiraven a exposar les seves obres. Tant és així que l'èxit el va animar a obrir un segon local destinat exclusivament a l'exposició de pintures i escultures, situat al carrer d'Avinyó, número 25:

> D. Francisco Bassols, persona que ha trabajado mucho para propagar las aficion a las Bellas Artes, acaba de arreglar una nueva tienda en la calle Aviñó, que destina exclusivamente a la exposición de pinturas, esculturas y objetos artísticos. El local de que hablamos está decorado con elegancia y riqueza, las paredes tienen una entonación a propósito para hacer valer el merito de las obras de pintura y escultura.[13]

Seguint aquesta dinàmica en creixement, als inicis de la dècada de 1880 van aparèixer nous establiments dedicats a l'exposició i venda d'art, com ara El Arte, Can Vidal i la Sala Parés, els quals van permetre la consolidació, ja definitiva, del primer circuit de galeries d'art i espais d'exposició de la ciutat.

D'entre totes, la galeria El Arte és l'espai més desconegut. Es tractava d'una sala d'exposicions, inicialment d'escultures, impulsada i oberta l'any 1882 per l'escultor i pintor Segon Vancells. A primers de 1882, Vancells va destinar en el seu taller del carrer del Consell de Cent un saló per exposar les obres que ell mateix produïa, obert al públic tots els dies de la setmana. A la primavera d'aquell mateix any, va inaugurar al carrer de l'Arc de Santa Eulàlia, davant l'església de Sant Jaume, El Arte, anunciat com a «establiment-exposició de escultures i pintures».[14] Era un local on cada setmana s'exposaven obres diferents, tant de Vancells com d'altres artistes destacats, com ara els pintors Parera, Gamot i Armet o els escultors Fuxà i Atché. De totes maneres, abans que El Arte obrís les portes, ho van fer dos altres negocis que, continuadors de la trajectòria de Monter i Bassols, van excel·lir a l'època. Ens referim al local F. Vidal, obert per

[13] *Diario de Barcelona*, 29 d'abril de 1880, núm. 120, pàg. 5097.

[14] *La Renaixensa*, 6 de maig de 1882, núm. 815, pàg. 2796. A finals de 1884, la galeria El Arte es va traslladar a la plaça de Santa Anna, núm. 26.

Francesc Vidal i Frederic Masriera al passatge del Crèdit, i especialment a la primera Sala Parés del carrer de Petritxol.

L'establiment del moblista Francesc Vidal ha estat sovint força oblidat. És cert que el que el va donar prestigi a Vidal no va ser el comerç d'art, sinó les indústries artístiques; però, en un primer moment, el comerç de belles arts va ser un dels punts forts del seu negoci. En aquest sentit, en la història de les grans indústries d'art de Francesc Vidal cal destacar i diferenciar dues etapes. Una de primera entre 1879 i 1884 (F. Vidal) i una de segona entre 1884 i 1889 (F. Vidal y Cía.), la primera amb un local al passatge del Crèdit dedicat a la venda d'art i objectes artístics, i la segona amb uns grans tallers i salons de venda a l'Eixample, dedicada exclusivament a la venda d'objectes artístics de fabricació pròpia.

És durant la primera etapa, entre 1879 i 1883, que Francesc Vidal va ser, juntament amb la Sala Parés, un dels principals expositors de pintura i escultura. Al seu local, s'hi van presentar molts pintors i escultors, especialment aquells que tenien més vincles personals amb Vidal, com ara Josep i Francesc Masriera, germans del copropietari i soci fundador, Simó Gómez, íntim amic de joventut de Vidal, o bé Modest Urgell, company d'estudis a París i membre de la mateixa junta directiva de l'Ateneu. A més d'ells, van exposar-hi altres artistes, com Cusachs, Cusí, Llovera, Miralles, Nobas, Pellicer, Soler i Rovirosa, Tamburini o Torrescassana.

Ràpidament, el model d'establiment de decoració d'interiors, de mobiliari i objectes artístics impulsat per Francesc Vidal va arrelar i va ser copiat per altres. L'exemple més evident és el de Lluís Folch, que es va reconstituir davant de notari l'any 1883 amb l'objectiu de dedicar-se a la construcció i comerç de mobles de luxe «pudiendo extenderse el negocio a la exposición y venta de arte». Així ho va fer amb l'exposició de pintures de Parera i Torrescassana i escultures de Nobas i Atché. D'aquesta manera, cada cop va ser més freqüent veure com els aparadors de tota mena de botigues del centre de la ciutat buscaven el reclam. Víctor Balaguer, per exemple, recordava haver adquirit una pintura atribuïda a Salvador Mayol, aleshores considerada de Flaugier, en una sastreria del Call. De fet, tant podien ser confiters, com especialment Pere Llibre, com des de sastres i quincallaires fins a perruquers:

> *Any 1879*. En la peluquería del pasaje de Bacardí se halla expuesto un retrato pintado por el señor Torrescasana, que es uno de los mejores cuadros que han salido del pincel de nuestro paisano.[15]

> *Any 1884*. Els senyors Petit han obert un magatzem de papers pintats al carrer del Pi. Als seu aparadors s'hi veu un cuadro de Venecia pintat per don Joseph Maria Marques, dos paisatges d'Arbucias, deguts al pinzell de don Genis Codina, y duas esculturas en fanch representant a Lluis XI y a una ensinistradora de serps, completant una bonica exposició de paper de novetat de la citada casa.[16]

Quin interès podia tenir un magatzem de papers pintats a exposar una pintura? En aquest cas és evident: el quadre es convertia en l'excusa per a anunciar l'arribada d'una col·lecció de papers pintats que, d'una altra manera, no hauria sortit anunciada als diaris. L'exposició tant podia ser motivada per sortir a la premsa com per atraure l'atenció dels vianants. En qualsevol cas, era un tracte que beneficiava tant els artistes com els comerciants.

Sovint s'afirma que la Sala Parés va ser la primera casa de venda i exposició de pintures, la primera i única galeria d'art de la Barcelona del vuit-cents. Actualment sabem que a aquesta afirmació cal afegir-hi molts matisos. Això no obstant, sí que cal dir que la Sala Parés va esdevenir durant la dècada de 1880 i 1890 l'establiment capdavanter de la ciutat, així com el principal comerciant i expositor de pintura de la fi de segle, pol d'atracció dels millors pintors i de la burgesia més adinerada.

L'establiment Parés té els orígens en un primer negoci de venda d'estampes, gravats, marcs i material per a pintors obert l'any 1840 per Joan Parés. Inicialment no va ser cap botiga destacada dins del sector, ni ens consta tampoc que fos de les primeres a exposar obres d'art. Així, doncs, on rau l'origen del seu èxit? Can Parés va ser el primer establiment privat on es va decidir habilitar un local per a l'exposició periòdica i continuada de les obres que produïen els pintors i els escultors de la ciutat. Això va succeir l'any 1877, tres anys abans que ho fes Bassols al carrer d'Avinyó i cinc anys abans que obrís les

[15] *El Diluvio*, 5 de març de 1879, núm. 24, pàg. 596.
[16] *La Renaixensa*, 30 d'octubre de 1887, núm. 4146, pàg. 6467.

portes la galeria El Arte. Al costat d'on tenia l'antic establiment de marcs i miralls, el 13 de març de 1877 Joan Baptista Parés va inaugurar una sala per a exposicions amb llum zenital natural, una autèntica novetat a la ciutat. Enric Galwey recordava com durant els seus anys d'estudiant a l'Acadèmia de la Llotja tenia aquesta primera sala com un espai de referència a la ciutat:

> Quan jo estudiava pintura a Llotja, l'any 1883, Joan Baptista Parés organitzava ja exposicions de pintura i escultura a la Sala petita, única que hi havia llavors, i en la qual els pintors de més fama exposaven els seus quadros cada setmana. Els Vayreda, Martí i Alsina, l'Armet, l'Enric Serra, els Masriera, en Simon Gómez, i els pensionats de Roma, donaven vida a l'art en aquella època: única espurna espiritual que gaudia Barcelona, perque aquesta ciutat era completament òrfena de Museus oficials. En sortir de la classe fosca i tètrica de Llotja, sortíem capgirats i ens n'anàvem a can Parés a respirar art sincer.[17]

A finals de la dècada de 1870, gràcies a Monter, Bassols, Vidal i Parés, el panorama comença a canviar. La Sala Parés va marcar el punt d'inici de les galeries d'art tal com avui les entenem i, en aquest sentit, són especialment significatius articles com el que Carles Pirozzini va publicar a *La Renaixensa* l'estiu de 1879 amb el títol «Breus consideracions sobre lo Renaixement de las Bellas Arts Catalanas». En qüestió de vint anys es va passar de «La mort de les Belles Arts» que anunciava *El Café* al seu renaixement. Aquest canvi era fruit de factors molt diversos, però tots entrellaçats, des de la riquesa industrial que es desenvolupava a l'entorn de Barcelona fins a la consolidació del moviment cultural de la Renaixença, el creixement urbà de l'Eixample o el sorgiment d'una nova classe burgesa necessitada d'un art que la legitimés. De la mateixa manera que Francesc Vidal va optar per respondre a la demanda especialitzant-se en el camp de les indústries artístiques de luxe, una oferta pràcticament verge al país, Joan Baptista Parés ho va fer en el camp del comerç d'art. Així, l'any 1884, la Sala Parés va fer el salt definitiu cap a la consolidació del seu

[17] Enric Galwey, *El que he vist a can Parés en els darrers quaranta anys*, Barcelona, Sala Parés, 1934, pàg. 12.

negoci en obrir una sala d'exposicions de grans dimensions, al mateix carrer de Petritxol. Aquell 1884, Vidal havia abandonat el negoci de venda i exposició de pintures i escultures, de manera que, des d'aleshores, la Sala Parés va eclipsar qualsevol altre projecte similar.

De l'hegemonia de la Sala Parés a les noves galeries a l'Eixample

El nou espai del senyor Parés va ser inaugurat oficialment el 15 de gener de 1884 amb la presència dels prínceps de Baviera, l'alcalde de la ciutat i les famílies López i Güell, els «transatlàntics». Es tractava d'un local de 260 metres quadrats de superfície i dotze metres d'alçada obert des de l'inici amb una gran claraboia de tres metres de llum i amb diverses seccions destinades a l'exposició principalment d'escultures i de pintures.

El tipus d'obra que s'hi exposà fou heterogènia, principalment els pintors del realisme, els modernistes i els postmodernistes; tots ells interessats a aconseguir reconeixement i difusió. A més de les anomenades «exposicions extraordinàries» anuals, la sala organitzà altres exposicions remarcables, com les de Rusiñol-Casas-Clarasó, tornats recentment de París els anys 1890, 1891 i 1893, i també va servir per a donar a conèixer al gran públic joves artistes com Picasso o Nonell. Igualment, s'hi van organitzar mostres col·lectives dels socis d'entitats com el Cercle Artístic, el Cercle de Sant Lluc o la Societat Artística i Literària. Va acollir, a més, altres activitats culturals, com ara concerts, tómboles, exposicions benèfiques o tertúlies.[18]

Malgrat l'hegemonia de la Sala Parés, a la dècada dels anys noranta van sorgir locals que estaven entre galeries i cases de subhastes, i que es van conèixer com a «hotels» i «salons» de vendes. Entre 1890 i 1893 va estar obert l'Hotel de Ventas, un establiment-exposició propietat de la societat Crédito Artístico, Industrial y Agrícola, dirigit per l'industrial Josep Bordas. El local, inaugurat el 15 de març de 1890, estava situat al carrer de la Portaferrissa, número 8, vora el carrer de Petritxol, per tant, a la zona que s'estava convertint en l'epi-

[18] Per a més detalls, ens remetem a Joan A. Maragall, *Història de la Sala Parés*, *op. cit*.

centre de l'exposició i venda d'art. Destacava la decoració de l'establiment, amb la direcció artística i la pintura per part de Ramon Padró, i com a responsable de l'escultura Frederic Homdedeu. Com tots els altres locals similars, estava il·luminat tant de dia com de nit. Allà s'hi feien subhastes públiques diàries i alhora tenia una exposició permanent de pintures d'autors com Ribera, Meifrèn, Rusiñol, Galofre, Llimona o Tamburini, així com escultures i bibelots. D'aquesta manera, l'Hotel de Ventas va esdevenir un lloc important com a punt de reunió d'artistes i aficionats a les arts a principis de la dècada dels anys noranta; les cròniques artístiques destacaven aquest establiment juntament amb la Sala Parés com les sales més recomanables per visitar a Barcelona.

L'abril del 1890, des de les pàgines de *L'Avens* s'afirmava: «Sembla que la existencia de dos establiments dedicats á la exhibició d'obras d'art, á Barcelona, ha despertat lo moviment artístich local. En efecte, desde'l darrer número fins avuy hi han hagut novetats á can Parés y al Hotel de Ventas atrayent lo públich».[19] Tanmateix, ràpidament van sorgir altres iniciatives que volien seguir els seus passos. Uns mesos més tard, *L'Avens* mateix anunciava que al carrer del Portal de l'Àngel, números 11 i 13, «s'ha obert un nou establiment d'objectes pera'l cultiu y estudi de las bellas arts y la fotografía, tenint desde ara anexionat á n'ell un *Saló* pera exposar, al estil de can Parés y l'Hotel de Ventas».[20]

El segon establiment important de venda i subhasta es va obrir al carrer de Fontanella, número 30. Conegut com a Salón de Ventas, era un local decorat igualment per Ramon Padró i es va inaugurar el març de 1892, amb dues grans sales per mostrar al públic les obres en venda: pintura, reproduccions, escultures, mobles i objectes artístics. Un any més tard es va traslladar a l'antic local de l'Hotel de Ventas, al carrer de la Portaferrissa, número 8, amb la finalitat de millorar les condicions de llum i del local. Amb motiu de la inauguració es va preparar una gran exposició de les obres que Mateu Balasch havia portat de Roma, a més d'un gran nombre d'obres dels artistes més reconeguts. Espais com aquest oferien la possibilitat d'anar veient obres molt di-

[19] *L'Avens* (2a època), 30 d'abril de 1890, núm. 4, pàg. 96.
[20] *L'Avens* (2a època), 31 d'agost de 1890, núm. 8, pàg. 199.

verses i alhora, en ocasions, la possibilitat de veure col·leccions abans de disgregar-se, normalment poc després de morir els col·leccionistes.

A partir de mitjan anys noranta, els establiments Rovira[21] van agafar importància en el circuit dels aficionats en les obres d'art. El senyor Rovira, que segons les cròniques de l'època era un conegut comerciant d'objectes d'art, el 19 octubre de 1895 va inaugurar al passeig de Gràcia, número 25, al local de l'Alhambra, un establiment dedicat a l'exposició i venda de quadres a l'oli d'artistes contemporanis, Urgell, Casas, Brull, Masriera, Roig i Soler o Cusí, entre d'altres, i d'objectes sumptuaris. Tres anys més tard, els germans Rovira van obrir una nova sala d'exposicions, al carrer dels Escudellers, números 5, 7 i 9, on ens tornem a trobar amb els mateixos artistes, és a dir, Casas, Mas i Fontdevila, Graner, Rusiñol, els Urgell, els Masriera, etc. Joaquim Cabot els augurava èxit si continuaven amb un nivell de qualitat artística tan bo; i no solament de públic, sinó també de compradors: «no sols rebrán la visita de la gent, que are ja hi va á processó feta, sino la dels compradors inteligents y la dels compradors poruchs y escarmentats de pagar gat per llebra».[22] Opinió que compartia Marià Pidelaserra en el seu comentari a la revista manuscrita *Il Tiberio*, malgrat que no li agradava el local, massa petit.[23] Abans del canvi de segle, els germans Rovira havien decidit separar els negocis: Vicenç va continuar amb l'establiment d'Escudellers i Pere va obrir local al carrer de Ferran, amb el mateix nom.

Els comentaris d'exposicions i les cròniques i els avisos artístics entorn del 1900 se centren en la Sala Parés i en el Saló Rovira, tant el del carrer de Ferran com el d'Escudellers, tal com poc abans passava amb el binomi Parés i Hotel de Ventas. Però cal no oblidar-ne d'altres, com la casa Mauri, situada inicialment al carrer dels Escudellers, número 80, i can Cuspinera, un establiment obert per Gabriel Cuspinera el 1896 a l'antic local de la casa Pere Llibre del carrer de Ferran.

[21] A la premsa apareix tant Rovira com Robira.

[22] J. C. y R. [Joaquim Cabot], «Notes d'art», *La Veu de Catalunya*, 6 de febrer de 1898, núm. 6, pàg. 43.

[23] M. del Tupí [Marià Pidelaserra], «Sala Parés y Comp.», *Il Tiberio*, 1 de gener de 1898, núm. 27, pàg. 3.

A partir del tombant de segle, van anar sorgint altres galeries i sales d'art, moltes de les quals establertes primerament al centre de Barcelona i que van tendir a traslladar-se cap a l'Eixample. Van destacar les iniciatives de Santiago Segura, Claudi Hoyos i Josep Dalmau, així com la Sala Gaspar i la Sala Reig.

Santiago Segura va convertir l'establiment d'objectes artístics Faiança Català, creat pel seu oncle el 1891, en una sala d'exposicions; el local de la Gran Via va esdevenir l'espai d'exposició dels noucentistes. El 1915 tingué com a successores les Galeries Laietanes, també iniciativa de Segura.[24] Per la seva banda, Hoyos i Esteva, posteriorment Hoyos, Esteva y Compañía (1903) i Esteva, Figueras y Sucesores de Hoyos (1905), van inaugurar el mes de novembre de 1900 un establiment d'objectes d'art decoratiu, on també es van exposar obres d'art, inicialment al carrer del Paradís, número 7, i traslladat posteriorment al carrer del Cardenal Casañas i al carrer de Santa Anna. Alhora, en paral·lel, Josep Dalmau, pintor i destacat promotor artístic de les avantguardes a Catalunya, fundaria l'any 1906 les Galeries Dalmau al carrer del Pi. Traslladades el 1910 al carrer de la Portaferrissa i més tard al passeig de Gràcia, van esdevenir un dels espais d'exposicions més representatius de les primeres dècades del segle XX. Les Galeries Dalmau, com les Galeries Laietanes, van destacar durant les dècades de 1910 i 1920 per una oferta expositiva molt variada, representada per artistes tant del noucentisme com de les avantguardes. Tanmateix, hi ha altres espais expositius permanents i destacats que es van establir a l'Eixample durant la primera dècada del segle XX i que convé no oblidar. Fou el cas, per exemple, de la Sala Gaspar; del primer establiment de vidres, miralls i muntures, es van traslladar el 1909 al carrer del Consell de Cent, número 323. Un altre espai on els barcelonins podien gaudir de l'art, també a l'Eixample, fou la Casa Reig, al passeig de Gràcia, número 27, de la qual es té notícia a partir de 1907 i que es va especialitzar en la mostra i venda d'art antic i modern.

Dèiem en començar que Barcelona va tenir destacades exposicions artístiques, anuals o periòdiques; exposicions històriques i de relleu com ara totes aquelles celebrades al Palau de Belles Arts, des

[24] Per a més detalls, ens remetem a Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Santiago Segura...*, *op. cit.*

de les primeres exposicions de 1891 i 1894 fins a la V Exposició Internacional d'Art de 1907. En aquest sentit, per acabar el panorama d'espais d'oci de l'època del modernisme on es podien veure exposicions, és important assenyalar i valorar l'existència d'altres centres i entitats ara centenaris, com l'Ateneu Barcelonès, el Cercle Artístic, el Cercle de Sant Lluc o el Cercle Eqüestre. També el Saló de La Vanguardia, o bé la cèlebre cerveseria Els Quatre Gats del carrer de Montsió, lloc on es van poder veure exposicions tant col·lectives com dedicades a un sol artista, com va ser la primera exposició de Picasso. Igualment, i tal com succeïa als anys setanta i vuitanta, els barcelonins van continuar tenint a l'abast obres en llocs no pensats per a exposició; durant la recerca s'han trobat llocs sorprenents, com la mostra de 1892 al Gimnasio Catalán, que tenia entre els seus socis artistes i aficionats a l'art: «Así, no es de extrañar que haya surgido como por arte de encantamiento una exposición que se ha instalado en la sala de esgrima y en la cual figuran buen número de obras pictóricas, algunas de mucho mérito.»[25]

En definitiva, durant la segona meitat del segle XIX i la primera dècada del XX, Barcelona va anar guanyant sales d'exposició que es van anar establint primer a Ciutat Vella i després cap a l'Eixample. Molts d'aquests locals havien començat essent tallers de marcs i de mobles, per convertir-se posteriorment en espais d'art, mentre que a partir de finals de segle van anar apareixent directament amb una finalitat expositiva i comercial. En aquest sentit, la diversitat va ser enorme i el nombre de petits locals i comerços mixtos que van arribar a exposar obres d'art supera el centenar; aquí tan sols hem esmentat els més coneguts. No hi ha dubte que el renaixement de les belles arts al qual feia referència Carles Pirozzini l'any 1879 va conduir al tombant de segle a una nova realitat, amb espais d'art i amb propostes expositives periòdiques, col·lectives o individuals, que van tenir el suport d'uns mitjans de difusió i d'una infraestructura ja consolidada.

[25] *La Vanguardia*, 18 de maig de 1892, pàg. 3.

«POSA'T TRANQUIL I FES-TE RETRATAR»: LA FOTOGRAFIA, ENTRE DIVERSIÓ I OBLIGACIÓ

M. Santos García Felguera
Núria F. Rius

A Pep Parer

D'entre les múltiples apropiacions que el català ha fet del lèxic de l'àmbit fotogràfic, hi ha una expressió popular que a Barcelona va fer fortuna en el primer quart del segle XX: «Posa't tranquil i fes-te retratar».[1]

Aquesta dita té els orígens en el període en què la fotografia encara resultava una novetat tant tecnològica com visual, de manera que molta gent, a principis de la centúria, era «fotogràficament verge», tal com diu Sempronio en el seu llibre *Barcelona pel forat del pany*. I és que la fotografia, malgrat arribar a la ciutat l'any 1839, va restar durant moltes dècades com una pràctica gairebé únicament a mans de la figura professional del retratista. No obstant això, seria en la figura de l'amateur —industrial, cosmopolita i benestant— que es desenvoluparia l'arcàdia de la fotografia, en la qual fer un clixé era sinònim de diversió i de llibertat creativa, lluny dels cànons i dels estàndards representatius del moment. Amb tot, imperatiu social per al client, necessitat professional per al retratista, i temps lliure —com lliure es podia ser a l'hora de crear— per a l'aficionat convergien en el risc i l'explotació laboral propis del conjunt de tre-

[1] Actualment aquesta expressió indica que «no cal comptar amb allò de què es parla de fer»: M. Teresa Espinal, *Diccionari de sinònims de frases* fetes, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, pàg. 432.

balladors dels estudis fotogràfics, que anaven des de l'home adult fins a l'infant, passant per la dona. Amb la qual cosa, a la Barcelona del 1900, la fotografia va ser un exercici i una experiència ambivalent entre la diversió i l'obligació.

El retratista

Abans militar, perruquer, professor d'idiomes o pintor, entre altres oficis, el retratista va ser un nou professional de la indústria de la imatge que va sorgir a Barcelona pels volts de la dècada de 1840, poc temps després que la fotografia arribés a la ciutat el novembre de 1839. Primer per una qüestió tècnica, és a dir, per la necessitat d'un temps prolongat d'exposició, i segon per una qüestió de tradició visual, amb la forta influència que va exercir la pintura sobre la fotografia, aquesta darrera va trobar el seu primer camp d'explotació comercial en l'elaboració de retrats. I, conseqüentment, el primer tipus professional de fotògraf va ser l'anomenat, durant dècades, retratista, amb la galeria de posa com a espai principal de treball. L'obertura a un major ventall de la societat a posseir la seva pròpia imatge, emulant l'estatus nobiliari del retrat pictòric, juntament amb una progressiva reducció dels preus de les fotografies i la rapidesa en la seva execució, va propiciar un desenvolupament professional que a Barcelona es va materialitzar pels volts de 1860 en una trentena d'estudis fotogràfics, xifra que aniria creixent fins ben entrat el segle XX. Antoni Fernández i Anaïs Tiffon, coneguts com a «Napoleon», Rafel Albareda i Manel Moliné, Franck de Villecholle i Alexandre Wigle, Josep Hostench, Gustavo Larauza, Antoni Rodamilans, Joan Cantó, Marcos Sala, Emili Morera, Ramon Roig, Joan Rovira, Joan Martí, Narcís Novas i les famílies Ventura, Unal, Areñas, Esplugas, Mariezcurrena, Audouard, Matarrodona o Partagàs van ser alguns dels noms que van regir el negoci retratístic a la Barcelona del vuit-cents, al voltant de la Rambla i del pla de Palau, primer, i de la plaça de Catalunya i el carrer de Pelai, després.

També hi havia la possibilitat d'anar a retratar-se a un estudi regentat per una dona; no era el més habitual, però n'hi havia alguns. La majoria de dones eren vídues de fotògrafs que seguien treballant sota el nom del difunt fins que els seus fills s'establien, com la «Viuda

de Cantó e hijos». Altres vegades, encara que amb menys freqüència, eren mares, filles o germanes de fotògrafs, com Margarita Miret o Maria Hostench. Als anys setanta, per exemple, es podien escollir, entre d'altres, els estudis de Flora Casulleras, Margarita Miret o Eulàlia Morera; a finals de la dècada, Teresa Archs o Maria Sánchez i, en els primers anys del segle XX, Petronila Bosch. Algunes d'elles, com els primers i les primeres daguerreotipistes, oferien lliçons per aprendre a fotografiar; un exemple en va ser Carmen León de Sala l'any 1874, que ensenyava a senyoretes, al seu estudi, a domicili o a escoles, «aplicando la fotografía à las artes, labores, industrias y retratos bordados».[2]

Lluny de l'univers creatiu tan identificat amb el camp artístic, l'element que més sintetitzava la realitat del retratista era la rutina, donada l'estandardització de la producció. Santiago Rusiñol va descriure el fotògraf, amb la pretensió de subratllar la dimensió mísera de l'ofici, com aquell «profesional que sentía deslizarse su vida, monótona como una llanura sin fondo [...] sin ninguna sensación que levantara su espíritu»,[3] situació de la qual ja es lamentaven fotògrafs com Lewis Carroll i Félix Nadar als anys seixanta i setanta[4] i que el retratista Pau Audouard, malgrat tractar-se d'un dels més valorats del període a Barcelona, confirmaria des de la seva experiència amb un cèlebre article publicat el 1906 a la revista *Graphos Ilustrado*.[5]

[2] «Señoritas. La profesora de Fotografía da lecciones a domicilio, colegios y en su casa, aplicando la fotografía à las artes, labores, industrias y retratos bordados...». S'anuncia al carrer Sant Oleguer, número 11, 4t, dreta: *Diario de Barcelona*, 13 de desembre de 1874, pàg. 12191. «Hemos recibido varias reproducciones fotográficas salidas del taller de doña Carmen Leon de Sala, quien se propone enseñar la fotografía à las señoritas...»: *Diario de Barcelona*, 8 de desembre de 1874, pàg. 11963.

[3] Santiago Rusiñol, «Un fotógrafo de legua», *La Vanguardia*, 29 de gener de 1891, pàg. 5.

[4] Lewis Carroll, «A Photographer's Day Out», 1860; Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, Yale University Press, 1994, pàg. 356.

[5] «Mi profesión es sumamente personal y monótona al mismo tiempo. / Empieza el día con el retrato de la rubicunda doña Josefa; luego el niño de teta en camisita; la niña de primera comunión; el clásico grupo de familia, el papá, la mamá y los cuatro chiquillos, el más pequeño de dos meses. Luego, la pareja

Monòtona i repatana, la professió del retratista havia de fer front, a més a més, a l'impagament dels clients, pràctica habitual a l'època. En aquest mateix sentit, gràcies a Fialdro, escriptor i retratista, i al seu relat «Un retrato», ambientat a l'estudi de Rafael Areñas, coneixem de primera mà algunes de les penalitats que patien els fotògrafs, com la paciència que havien de tenir amb els capritxos de la clientela o la seva capacitat per escoltar coses que no els interessaven —«como el peluquero o el confesor»—. Tanmateix, l'important era que molts se n'anaven sense pagar.[6]

Totes i cadascuna de les vicissituds de la realitat professional del fotògraf van ser objecte d'acarnissades sàtires per part dels caricaturistes de l'època, i fins i tot en alguns casos foren els mateixos fotògrafs els qui, treballant igualment com a caricaturistes, representaren l'ofici des de l'òptica de l'humor. N'és un exemple molt conegut l'article «La Retratomania», amb la caricatura del fotògraf francès Franck enxampant un morós i al fons Antonio Fernández «Napoleon» retratant amb el bicorni de l'emperador, escrit per Manel Moliné.[7] Però no és l'únic, ja que publicacions com *Lo Xanquet* o *La Esquella de la Torratxa* n'ofereixen d'altres que repeteixen sovint les mateixes contrarietats.

No obstant això, també els retratistes van saber trobar el seu propi moment de diversió en l'espai de l'estudi. Les possibilitats de representació de la fotografia van propiciar que molts professionals dediquessin part del seu temps lliure a autoretratar-se, en el que era un exercici lúdic basat en l'acte d'identificació en una altra personalitat, lluny de la del clàssic retratista amb el seu barret característic.[8]

---

de novios, y así sucesivamente transcurre el día, y al siguiente, otra tanda de trabajos por el estilo»: Pau Audouard, «La profesión de fotógrafo», *Graphos Ilustrado*, juny de 1906, pàg. 165.

[6] Miguel Figuerola Aldrofeu [Fialdro], «Un retrato», a *Cromos. Coleccio de cuadros en prosa satirichs, humoristichs, verts, y madurs, executats a la ploma, á una sola tinta y ab diferents tóns*, Barcelona, Llibrería espanyola de I. Lopez, 1887. A causa dels impagaments, l'estudi de Fialdro i Emilia Sebastià va ser objecte de desnonament el 1909.

[7] *El Café*, 27 de març de 1859, pàg. 4-5.

[8] Quentin Bajac, «Jeux de doubles», a *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*, París, Association Paris-Musées, 2004, pàg. 80.

Igualment, aquest joc entronca amb la relació que mantingué la fotografia amb el teatre al llarg de tot el segle XIX. Més enllà de les fortes correlacions que hi havia entre l'estudi i l'escena i de compartir moltes vegades les mateixes models,[9] el fet és que molts fotògrafs professionals foren grans aficionats al teatre, fins a arribar en alguns casos a escriure ells mateixos peces dramàtiques. Passió que, més endavant, derivaria cap al cinematògraf, com és el cas d'Antoni Esplugas, gran aficionat segons l'historiador Miquel Porter i Moix.[10]

El client

Fer-se retratar tenia una forta càrrega cerimonial que convertia l'experiència en una situació de seriosa gravetat. En primer lloc, el retratat acusava un patiment físic, ja que l'ascens fins a la galeria de vidre requeria pujar un bon nombre d'esglaons. I, un cop al terrat, calia sofrir les condicions climàtiques pròpies de l'hivern o de l'estiu, motius pels quals els fotògrafs van procurar tota mena de facilitats per atraure més clientela, com l'acomodació de la galeria per a una millor aclimatació a l'hivern, o la disposició de bancs en el replà de l'escala «al objeto de que todas las personas, por delicadas de salud que estén, puedan cómodamente ascender á las dichas galerías».[11] En segon lloc, el retratat es trobava davant del misteri de la càmera i de la nova realitat de la imatge fotogràfica, fet que provocava situacions com la

---

Constitueix una efemèride dels annals socials de la Barcelona del vuit-cents la sessió de disfresses a l'estudi de Pau Audouard amb Pompeu Gener, el primer caracteritzat de Rubens i el segon de marquès de Pescara, amb què van irrompre al ball del Teatre Líric de 1891. Vegeu Luis CABAÑAS, *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930*, Barcelona, Memphis, 1944, pàg. 160; Màrius VERDAGUER, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Barcelona, Barna, 1957, pàg. 30.

[9] Sylvie AUBENAS, *L'art du nu au XIXe siècle: le photographe et son modèle*, París, Hazan i Bibliothèque nationale de France, 1997.

[10] Miquel PORTER I MOIX, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya, 1897-1916*, Bellaterra, Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pàg. 32. Esplugas era un important col·leccionista d'autògrafs, que aconseguia de pintors o literats a canvi de retratar-los de franc, segons *La Esquella de la Torratxa*: «Antoni Esplugas», *La Esquella de la Torratxa*, 16 de novembre de 1828, pàg. 758.

[11] *La Vanguardia*, 24 de novembre de 1881, pàg. 4-5.

que Heribert Mariezcurrena explicaria als seus contemporanis, segons la qual un dia, en girar-se per deixar que el retratat posés tranquil·lament davant de l'objectiu durant els segons requerits, aquest s'aixecà, avançà sigil·losament i es plantà davant de la lent per mirar d'esbrinar què s'amagava en el seu interior.[12] Encara quedava per al final l'acceptació de la realitat fisonòmica de cadascú.

A cada estudi fotogràfic li pertocava un tipus social i un estrat econòmic. El 1900, una família de militars d'alta graduació probablement anava a l'estudi dels Napoleon[13] amb cotxe de cavalls, passant per un ampli portal fins a un jardí disposat per fer retrats eqüestres. Aquesta família era rebuda al peu de l'escala pel «vell Napoleon», Antoni Fernández, amb el seu vestit impecable, les seves maneres educades i la seva galanteria una mica passada de moda. Ell feia els honors de la casa, però segurament qui s'ocupava de les qüestions pràctiques era el «jove Napoleon», Emili Fernández, el seu fill. Després del retrat amb cotxe, o potser a cavall, tots passaven a l'interior, creuant salons luxosos amb mobles d'època i fotografies de totes les formes i de grans dimensions, emmarcades com pintures, folrant les parets o en petits marcs sobre els vetlladors.

Per tal d'honrar uns visitants tan il·lustres, els fotògrafs els devien mostrar les principals dependències de la casa que no eren estrictament públiques, com el despatx del director o la sala de pintura, on les fotografies, col·locades sobre cavallets, rebien el color que la tècnica els negava encara en aquells anys. Després de retocar-se, els clients posaven en una de les dues magnífiques galeries vidrades, que donaven a la part asolellada, i acompanyats d'algun objecte propi del seu estatus: una butaca o un vetllador, i davant d'una cortina

[12] *La Esquella de la Torratxa*, 10 de juny de 1898, pàg. 388. El relat de Mariezcurrena entronca amb una consideració espectral de la fotografia que esdevingué un clàssic en el període, com queda palesat en les experiències viscudes per Honoré de Balzac a l'estudi del *daguérreotypeur* o com narra des de la ficció Jules Champfleury en el seu conte «La légende du daguérreotype» (1864).

[13] María de los Santos García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica "Napoleon"», a *Locus Amoenus*, Barcelona, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, núm. 8, 2007, pàg. 307-335, en línia: http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n8p307.pdf; *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*, Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona / Institut de Cultura, 2011.

d'aparell (com les de la pintura) o un tapís d'aire antic. Si hi portaven nens, els fotògrafs els retrataven en una galeria també vidrada i especial per a ells, amb cavallets de cartró i cavalls de joguina. Si tenien un any o poc més, algú es col·locava darrere d'ells per tal de subjectar-los discretament i procurar que no es moguessin, encara que a vegades un peu indiscret per sota d'una cortina delata la seva presència. Napoleon donava les instruccions, però era un operador qui manipulava la càmera, encara que, tractant-se del capità general i la seva família o del governador civil o qualsevol altre alt càrrec de l'exèrcit, o d'un bisbe, un comte, un marquès, un industrial, un alcalde, una concertista, una guanyadora d'uns jocs florals..., potser se n'ocupava personalment. Un dies després de retratar-se, a més de recollir les còpies en bonics sobres amb l'escut de la casa, tot Barcelona veuria els retrats de mida natural i probablement colorejats en el principal aparador que tenien els fotògrafs a la ciutat, al carrer de Ferran, al costat de l'església de Sant Jaume. Un aparador on la gent es parava a mirar i a comentar les fotografies que es canviaven cada setmana.[14]

Més enllà dels Napoleon, Pau Audouard era l'altre fotògraf de la ciutat que disposava d'un taller anomenat «eqüestre» les dimensions del qual, juntament amb l'accés directe des del carrer, permetia retratar cotxes, mobiliari i fins i tot pianos, a més a més de grups nombrosos de persones. Es tractava del gabinet que el fotògraf va obrir a la Gran Via i on bona part de l'elit barcelonina, i especialment arquitectes, escriptors i músics, es van fer retratar.[15]

Si qui es volia retratar era Lola la Sevillana o Monsieur Bertin, una vedet, un transformista, una actriu o un cantant, i havia vingut a Barcelona a treballar al Teatre Principal, el més probable és que passés per la porta del costat i pugés les escales fins a l'últm pis, on hi havia un estudi que encara avui es pot veure des del carrer. L'any 1900 el regentava Félix Laureano de los Santos, un fotògraf filipí establert a Barcelona, i cinc anys després la titular era una dona, Emilia

[14] També ho feia la premsa. Així, *El Noticiero Universal* informava periòdicament de les noves fotografies que es col·locaven a l'aparador.

[15] Núria F. Rius, *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011, tesi doctoral, en línia: www.tesisenred.net/handle/10803/32063.

Sebastià Silva, nascuda també a les Filipines, que treballava amb el seu marit, l'escriptor Miquel Figuerola Aldrofeu —«Fialdro» per a les tasques fotogràfiques.[16] Tot i que també hi havia la possibilitat que creués la Rambla i anés a fotografiar-se a l'estudi d'Antoni Esplugas, situat en un immoble just davant del teatre.

Per bé que la figura del «pagès» i la seva visita a l'estudi, amb les conseqüents situacions desafortunades, sigui una de les escenes més fructíferes en la literatura humorística del període,[17] la veritat és que si un home era menestral, venia fruita al mercat o arrossegava un carretó pels carrers, si una dona rentava roba, fregava una casa o treballava en una fàbrica, difícilment anava a un estudi de retrat, perquè els diners no li arribaven ni per a una de les fotografies més econòmiques. Però, si per un cop de fortuna o per una circumstància molt especial ho feia, era en un dels estudis més humils i més econòmics que hi havia a la ciutat. Fins i tot aniria a un dels «falsos» «Napoleon I», «III» o «IIII» (sic), que aprofitaven la fama de l'original per donar títol als seus establiments, camuflant els números romans sota unes dimensions gairebé invisibles.[18] Només hi havia una excepció en aquesta classe social:

[16] María de los Santos García Felguera, «Postales y teatro: Miguel Figuerola Aldrofeu, Fialdro», *Revista Cartófila*, desembre de 2009, núm. 30, pàg. 18-28, en línia: http://desantacreuasantpau.blogspot.com/2011/09/postales-y-teatro-miquel-figuerola.html

[17] Vegeu, per exemple, *Lo Nunci*, 18 d'agost de 1878, pàg. 3-4: «A casa d'un fotógrafo hi entrà un pagés, tot cert y mal mandat. / —Deu lo guart á vosté. ¿Que fóra vosté, que fá retratos? / —Per servirvos. / —Ja veurá, donchs. Aquí vinch, y dissimuli, sobre qu'he rebut una carta de la mèva dona, mal m'está'l dirho, que la sogra's vá morir lo dilluns passat, Dèu no m'ho tinga en retreta, y ara la dóna voldria, sino fós molestarlo, que vosté fès lo retrato de la difunta, que pagant lo que siga, cuan estigui llest pòs enviarlo al poble, qu'aquí tè l'adressa; y procuri ferne bona feyna, que si'm deixa content, es molt fácil que li escriga que'n fassi una altra que tots los de casa hi estém de cos present. / —Bè, —observá'l retratista. —Pero ¿com vol que retrati á una persona que no l'he coneguda, ni sè com era feta? / —¡Ay, té rahó!... ¿Sap qué farè? Que quan arrivi al poble li enviaré la cédula de la sogra, qu'allí hi trovará totas las senyas». També, un acudit que segueix el mateix argument a «A ca'l retratista», firmat per Pepet d'Esplugas, a *Almanach de La Esquella de la Torratxa*, gener de 1891, pàg. 101.

[18] La «Gran fotografía de Napoleón 1.º», de Porta i J. Comas, era al carrer de Sant Pau, núm. 2 i 4, i la «Fotografía Napoleón IIII», a la rambla del Cen-

les dides, que solien retratar-se a coll amb la criatura que alletaven o cuidaven, encara que mai amb els seus propis fills. Totes les galeries han deixat imatges d'aquestes dones que acompanyaven els lactants en la seva vida diària, fins i tot a l'estudi del fotògraf. Com es pot comprovar en els grups familiars, no entrava en els costums de l'època el fet que la mare —sola o amb la família al complet— es retratés amb el petit en braços.[19]

Fotografía Napoleón IIII, *Retrat d'una dona*, Barcelona, c. 1900.

L'amateur

El diàleg que semblen entaular els motius fotogràfics esculpits a les façanes de la Casa Amatller i de la Casa Lleó Morera, obra tots ells de l'artista Eusebi Arnau, posen de manifest l'arrelament de la fotografia entre la classe benestant barcelonina.[20] I és que a finals de segle,

---

tre, núm. 25. Una anècdota a Luis Cabañas, *Biografía del Paralelo*, Barcelona, Memphis, 1945, pàg. 27-28.

[19] L'escriptor i polític Maurici Serrahima evocà biogràficament una anècdota precisament de l'experiència de la dida en una sessió retratística de la família a l'estudi de Pau Audouard, aleshores als baixos de la casa Lleó Morera: «Recordo molt bé una vegada que hi vam anar —cap al 1906—, i que van retratar en Joan amb la dida —la Patrocinio, que feia molt goig i era casada amb un filipí, Heriberto Guila, cambrer en un vaixell de la Transatlàntica—, i que, mentre es preparaven, en Joan es va orinar sobre el davantal de la dida, i no se'n van adonar, i quan van tirar la prova del retrat la taca mullada era tan visible que van haver d'escurçar el retrat definitiu fins poc més avall de la cintura de la dida [...]. Sé que la dida s'hi va amoïnar molt, i que a casa hi vam riure d'allò més»: Maurici Serrahima, *Del passat quan era present*, vol. 2, Barcelona, Edicions 62, 1974, pàg. 265.

[20] Ens referim al grup de gossos que juguen amb una càmera de trípode, al personatge que destapa l'objectiu d'una càmera *détective* i a la representació d'una càmera fotogràfica amb manxa pel que fa a la primera, i a l'al·legoria de la Fotografia —una figura femenina sostenint una càmera de petites dimensions— que acompanya les relatives al fonògraf i a l'electricitat, en la segona.

coincidint amb l'auge dels grans estudis fotogràfics, Barcelona va veure sorgir diverses iniciatives enfocades a promocionar la pràctica fotogràfica amateur. A través de l'obertura d'establiments de venda de material, la creació de societats, l'organització d'exposicions i concursos, així com la publicació de revistes, progressivament es va anar establint un clima propici per a la fotografia d'aficionat.

Malgrat que ja des de l'inici del negoci fotogràfic existiren a la ciutat punts per a la venda d'aparells i accessoris de fotografia, com els establiments d'òptica i física de Lluís Corrons o el de Francesc Dalmau,[21] no va ser fins al darrer quart de segle que es va començar a establir una autèntica xarxa de venda. En aquest sentit, els fotògrafs professionals es convertiren en els primers proveïdors d'aparells, ja que alguns venien màquines fotogràfiques de la seva pròpia fabricació o bé importades de l'estranger. Especialment actius en aquest camp van ser els germans Esplugas. Laureà Esplugas, el 1887, venia en el seu taller del carrer de València un aparell «de bolsillo» dissenyat per ell mateix a un preu de vint-i-cinc pessetes.[22] No per casualitat, aquell any un altre germà Esplugas, Josep —conegut com a J. E. Puig— oferia un curs accelerat de vint dies per apendre a fotografiar.[23] L'efemèride de l'Exposició Universal de 1888 va marcar

[21] A la guia *El Consultor* de l'any 1863, Lluís Corrons s'anuncia com a «fabricante de instrumentos de óptica, física, agrimensura, meteorología, presión, fotografía [...]», mentre que Francesc Dalmau ven «aparatos fotográficos por los sistemas más modernos»: *El Consultor*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1863, pàg. 14 i 28.

[22] *La Vanguardia*, 5 de febrer de 1887, pàg. 788. Laureà Esplugas va exportar la seva màquina per la resta del territori català: *Bajo Ampurdán*, 21 d'agost de 1887. Citat a Emili Massanas, *Fotògrafs i editors a les comarques de Girona (1839-1940)*, Girona, Diputació de Girona, 1998.

[23] *La Vanguardia*, 17 d'abril de 1887, pàg. 2384-2385: «El aventajado fotógrafo de esta capital don José Esplugas Puig, acaba de instalar en la calle de Escudillers, número 89, 4.º, 3.ª, unos grandes laboratorios de fotografía que recomendamos especialmente á los aficionados á la misma, ya que en ellos el señor Esplugas, por la módica suma de 10 duros y en solos veinte días, ofrece enseñar prácticamente á trabajar bien la fotografía [...]». J. E. Puig va ser un fotògraf especialment actiu en el camp de la venda d'aparells, com ho demostren els nombrosos anuncis publicats a la premsa des de 1887 i encara a la dècada de 1890. Vegeu, per exemple, *El Noticiero Universal*, 12 de maig de 1890, pàg. 4: «Aficionados á la fotografía / La manera de ahorrar dinero y obtener buenos apara-

un auge de la pràctica fotogràfica amateur en els mesos previs a la celebració del certamen i durant els anys posteriors. Els canvis urbanístics viscuts per la ciutat, de la mateixa manera que les diferents festivitats celebrades amb motiu de l'esdeveniment, de ben segur que despertaren la necessitat d'immortalitzar el record més enllà de la tasca fotogràfica desenvolupada pels retratistes professionals. La nombrosa publicitat del període així ho subratlla, amb anuncis dels establiments de Francesc Arenas (Regomir, 5), la família Busquets i Duran (Sant Pau, 19), la Vídua de Fernando Rus (Sant Pau, 68 i Espalter, 10) i els fills de Josep Teixidor (Regomir, 3). Cases fotogràfiques actives al llarg de 1880 a les quals ben aviat se sumarien nous negocis que responien a la creixent demanda de material per part dels amateurs.[24]

Paral·lelament, hi hagué els primers intents per a la constitució de societats fotogràfiques a Barcelona. La primera temptativa va tenir lloc el 1881 de la mà del pintor i retratista Ramon Roig, que convocà una reunió al seu taller del carrer de la Princesa el mes de març d'aquell any.[25] Amb una assistència «numerosa y escullida», es convingué que l'entitat portaria el nom de Sociedad de Aficionados a la Fotografía, però la seva vida degué ser curta, donada l'absència de notícies posteriors. La seguiria el 1883 la Sociedad Española de Aficionados a la Fotografía, tot i que no va ser fins l'any 1891 que va crear-se la primera societat fotogràfica més o menys important a Barcelona, la Sociedad Fotográfica Española, fruit de la trobada dels aficionats amb alguns professionals destacats de la ciutat, com Pau Audouard, Antoni Esplugas o Adrià Torija, entre d'altres.[26] Amb l'ar-

---

tos para poder trabajar la fotografía con toda perfección, es consultando, antes de comprar nada, con el fotógrafo J. E. Puig, Escudillers, 80, esquina calle Ancha. Casa especial para los aficionados».

[24] Si agafem les dades de l'Anuari Riera, veiem que d'aquests quatre establiments que es mantenen el 1896 es passa a un total de vint el 1916: *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*, Barcelona, Antonio López, 1896, pàg. 270-271; *Anuario Riera...*, 1916, pàg. 559.

[25] Només es tenen notícies dels dies justament previs i posteriors a la creació de la societat; vegeu *La Renaixensa*, 8 de març de 1881, pàg. 1481, i *La Vanguardia*, 6 de març de 1881, pàg. 3, i 8 de març de 1881, pàg. 17.

[26] *El Noticiero Universal*, 14 de gener de 1891, pàg. 2. Aquesta vegada la

Sense títol, *El Tiburón*, 1866.

ribada del nou segle, serien algunes institucions culturals importants del període, com el Cercle Artístic (1902), el Centre Excursionista de Catalunya (1904) o el Cercle Artístic de Sant Lluc (1905), les que fundarien les seves respectives seccions fotogràfiques.[27] Una dinàmica creixent que s'acompanyaria igualment d'una implicació

iniciativa va ser del retratista professional Pau Audouard, que, mitjançant la premsa, va convocar una reunió al seu taller de la Gran Via.

[27] María de los Santos García Felguera i Núria F. Rius, *Xocolata, ciutat i pantorrillas. Fotografies de Carles Fargas i Bonell (1912-1938)*, Barcelona / Saragossa, CEC / Prames, 2011.

d'espais expositius destacats de la ciutat, com l'Ateneu Barcelonès, el Saló Parés o el Saló *La Vanguardia*, així com les pàgines de publicacions com *La Ilustració Catalana* o *Hojas Selectas*, que acollien l'exhibició de la producció fotogràfica dels aficionats i n'organitzarien concursos i mostres.

És important subratllar la vinculació que a l'època es va establir entre la dimensió no lucrativa del fotògraf amateur i les possibilitats estètiques de les seves imatges. Justament perquè es tractava d'un exercici fruit del lleure i de la imaginació de l'aficionat, es considerava que les imatges portaven el segell del temperament de l'artista i del desinterès propi del món de l'art, enfront de la rutina comercial característica del retrat fotogràfic, terreny en què es trobaven limitats els professionals del període. És, per tant, en bona mesura gràcies a la pràctica amateur que espais i publicacions culturals dominants del moment es van interessar pel nou art de la fotografia, fent-la un terreny de convergència per a alguns artistes majors del període com Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol o Ramon Casas.

El perfil dels aficionats a Barcelona va ser divers, com diverses en resultaren les seves pràctiques. Industrials, professionals liberals, arquitectes o pintors van ser els més comuns, elaborant una producció fotogràfica que es podria classificar de manera sintètica en tres tipologies: la de viatge o d'excursions, la d'«art» i la fotografia anecdòtica i domèstica. Per la idiosincràsia específica del catalanisme, concebut des de l'òptica del coneixement científic i folklòric, tan encarnat en l'activitat del Centre Excursionista de Catalunya, la fotografia aplicada a l'excursionisme i al viatge va ser la més impulsada;[28] en són exemples Juli Soler, Josep Salvany, Joan Nonell o Lluís Llagostera.[29] Entre els més cosmopolites van destacar els in-

[28] Susanna Muriel, «Arxiu Fotogràfic del CEC», a Susanna Muriel i Núria Téllez, *Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya i Arxiu Històric del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2011.

[29] Ricard Marco i M. Mercè Riera, *La mirada del viatger: les Balears a les col·leccions fotogràfiques de la Biblioteca de Catalunya (1900-1935)*, Barcelona, Espai Mallorca, 2009; Ramon Barnadas, «Juli Soler, el primer gran pirineista-fotògraf del vessant sud dels Pirineus», a Ramon Barnadas i Francesc Roma,

dustrials Antoni Amatller i Romà Batlló, així com l'escènograf Oleguer Junyent.[30]

Malgrat això, alguns aficionats també van recórrer a la fotografia per a usos professionals. Segurament el cas més il·lustratiu és el de l'aplicació de la imatge fotogràfica a l'ensenyament arquitectònic del període. Així ho demostra l'exemple de Lluís Domènech i Montaner, responsable de la instal·lació del laboratori fotogràfic a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona el 1900, tal com ell mateix ho explicaria en l'article «En defensa de l'Escola d'Arquitectura» publicat anys més tard a *El Poble Català*.[31] Una prova, novament, dels préstecs permanents dels àmbits professional i lúdic a la fotografia.

Els treballadors

El negoci fotogràfic a Barcelona va passar de les mans familiars (el fotògraf, un fill o un germà, tal volta la seva dona, un ajudant) els anys 1850 i principis de 1860 a ser una empresa amb un nombre creixent de treballadors assalariats a les dècades de 1880 i 1890, amb els problemes habituals d'altres indústries contemporànies. Igualment, fins i tot un estudi de retrat modest, a més de la galeria i d'un petit tocador per arreglar-se abans de passar, disposava d'un laboratori amb «quarto fosc», una estança de tiratge i d'ampliació i un arxiu de clixés. Si l'estudi era més luxós, els espais i els objectes es multiplica-

---

Seduït per valls i cims. Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-19114), Barcelona, CEC, i Saragossa, Prames, 2011.

[30] Especialment els dos darrers van publicar les seves pròpies imatges en àlbums: pel que fa a Batlló, a *De la China al Mar Rojo: recuerdos de un viaje por el Asia meridional* (c. 1900), *El Japón a la vista* (1904) i *Notas fotográficas tomadas por Roman Batlló en algunos de sus viajes* (c. 1900); i pel que fa a Junyent, en el seu popular llibre *Roda'l món y torna'l Born* (1910).

[31] Lluís Domènech i Montaner, *Escrits polítics i culturals 1875-1911*, Barcelona, Diputació de Barcelona / La Magrana, 1991. L'arquitecte lamentava que «els professors hi treballen quan poden i els hi sembla bé; els deixebles no. Seria inútil pedanteria pretendre-ho. Amb vuit hores i mitja diàries de classe i les d'estudi corresponent poden anar després al laboratori? Això ha d'ésser una especialitat. A més no saben prou de química. / Al laboratori de fotografia jo hi he revelat i desenrotllat centenars de clixés» (pàg. 221).

ven. La varietat de tasques va anar donant lloc a una diversificació dels tipus de treballadors, com l'operador, el retocador o el tirador, que sovint es buscaven a través de la premsa, com així va fer Rafael Areñas el 1875: «En la fotografía de Rafael Areñas se necesitan un buen tirador, un joven para el escritorio y muchachas para pegar pruebas».[32] Tal com palesa el text, la dona, com també succeiria amb l'infant, va tenir un lloc específic en les tasques d'un estudi. Mentre el client esperava per retratar-se o per recollir els retrats, en alguns tallers es podia veure les persones que retocaven les imatges, que solien ser dones. Probablement la persona que entregava les fotografies en un gabinet important era també una dona, com anys abans solia ser la persona que «empaquetava» la placa d'un daguerreotip dins d'un estoig, amb el marc i el vidre per protegir-lo.

La mateixa estructura de la galeria fotogràfica comportava riscos laborals. Per una banda, i donada la fragilitat constructiva de les galeries de vidre situades en els terrats de les cases, els temporals propis de la tardor barcelonina eren causa de destrosses importants, com va succeir el 1887 a l'estudi d'Antoni Esplugas a la plaça del Teatre, on un treballador va resultar ferit al cap en intentar salvar el material fotogràfic.[33] D'altra banda, també calia comptar amb els accidents químics —«cataclismes fotogràfics forestals», tal com Emili Fernández «Napoleon» hi faria referència en una carta a Apel·les Mestres—[34] que podien generar explosions i incendis al laboratori, com el que va afectar l'any 1901 l'estudi d'aquesta firma a la plaça de l'Àngel.[35] En alguns casos, els accidents tenien un resultat mortal per als treballadors, com fou el cas del jove Eduard Coll i Dusarens, que, després de treballar-hi des dels catorze anys, moria a l'edat de vint-i-sis a l'estu-

[32] *Diario de Barcelona*, 9, 10 i 11 de juliol de 1875.

[33] *La Vanguardia*, 8 de setembre de 1887, pàg. 5632.

[34] AHCB, Fons Apel·les Mestres, «Epistolari», caixa 5, D. 52-12, AM C 1412*r-v*.

[35] *La Vanguardia*, 7 de febrer de 1901, pàg. 2: «Ayer tarde hubo un amago de incendio en la sucursal fotográfica que el señor Napoleón tiene establecida en la plaza del Ángel. Dada la señal de alarma se presentaron allí varias bombas de Santa Catalina, San Gayetano y del Parque, las cuales iban seguidas por los carros de primera salida. No hubo necesidad de que las bombas funcionaran, pues los vecinos, antes que aquéllas llegaran, pudieron sufocar el fuego que amenazaba propagarse con rapidez, dados los materiales allí existentes».

di de Rafael Areñas Tona.[36] Igualment, la història dels estudis fotogràfics de Barcelona registra alguns episodis pròxims a la novel·la negra, amb no pocs intents d'assassinat i morts misterioses. Així va ser, per exemple, l'any 1867, quan Joan Rovira (de la Fotografia Rovira y Durán, al carrer de la Ciutat, número 5) va aparèixer mort en un safareig de Montjuïc, prop de Vista Alegre.[37] O quan, l'any 1901, a la Fotografia Audouard, el treballador Ignasi Gasset, davant de l'amenaça de ser acomiadat, va agredir violentament Gregori Armengol, l'operador responsable de l'estudi.[38] Un episodi que es repetiria uns anys més tard a l'establiment de la Fotografia Amer al carrer de Pelai, número 50, on el dependent Mario Gabino, també acomiadat, va atacar l'encarregat Enrique Martínez amb àcid sulfúric.[39]

[36] M. F. V., «En Eduard Coll i Dusarens», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, octubre de 1918, pàg. 153.

[37] *Diario de Barcelona*, 26 d'octubre de 1867, pàg. 9978.

[38] *La Vanguardia*, 7 de juliol de 1901, pàg. 3: «A los crimenes de estos dias pasados hay que sumar otro cometido ayer en el taller de fotografía que el señor Audouard posee en la calle de Cortes, 273. / Según nuestras noticias hace algún tiempo que el señor Audouard admitió para trabajar en sus talleres á un joven llamado Ignacio Gasset y Saura, del cual había tenido muy buenas referencias. / Aunque su conducta era buena, tenía el carácter un poco brusco y altivo y su temperamento era algo nervioso. / Esto fué causa de que habiéndole reprendido hace algunos días el señor Audouard por cuestión del trabajo, contestara Gasset á su amo diciéndole que sabía lo que se hacía. Disgustó esta expresión al señor Audouard y pensó en despedirle. / Enteróse de esta resolución el dependiente y ayer tarde, al ir al taller, se encaró con el encargado del mismo don Gregorio Armengol y Asó, diciéndole que sabía que iban á despedirle y que él tenía la culpa. A estas palabras siguieron gravísimos insultos. / Procuró entonces el señor Armengol calmarle y advirtiéndole que él nada tenía que ver con las resoluciones del señor Audouard y que por lo tanto se abstuviera de hacerle cargos. De momento en momento fué exaltándose Gasset y sacándose un cuchillo acometió furioso al citado Armengol acribillándole á cuchilladas y esgrimiendo luego el arma contra sí, se infirió una terrible puñalada en el costado izquierdo. / El señor Audouard que se hallaba fuera del establecimiento por haber[se] encontrado algo enfermo, por la mañana, se trasladó allí al tener notícia del suceso [...]».

[39] *La Vanguardia*, 11 de setembre de 1913, pàg. 2. Tampoc no van faltar episodis romàntics, com la «Desaparición de un joven»: «Ha sido presentada una denuncia en el juzgado, dando cuenta de la desaparición de un joven de diez y siete años, hijo del fotógrafo Napoleon. / La familia ha recibido una tarjeta

Com qui va a l'església a oir missa, el ritual d'anar a «cal fotògraf» en dates assenyalades, sovint emmarcades en les estacions de la primavera i l'estiu, tenia el diumenge com a jornada preeminent. Un fet que comportava un problema per al dia de descans setmanal dels treballadors dels estudis i que generà una llarga reivindicació que retrobaria la de la jornada laboral de vuit hores.[40]

La primera associació fotogràfica de caràcter sindical de què es té constància a Barcelona és el Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos, que va veure la llum el gener de 1916. Era una plataforma ideada per tal de reunir el conjunt de treballadors dels diferents establiments de la ciutat amb l'objectiu de facilitar-ne la comunicació i la força col·lectiva.[41] Aquest centre restava en contacte permanent amb d'altres plataformes semblants, com l'Asociación Benéfica de Dependientes de Fotografía de Madrid, que l'any 1917 pressionaria el Govern perquè publiqués una disposició aclaridora relativa a la llei del descans dominical de l'any 1904 i dins de la qual s'eximia d'aquesta norma els establiments de fotografia.[42] Per la seva banda, el centre

---

postal, timbrada con el sello de la estafeta de la ambulancia de la estación, participando que un sujeto desconocido se llevó al joven, ignorándose hacia donde. / A pesar de lo que dice la tarjeta, se cree que se trata de un lío amoroso»: *La Correspondencia de España*, 13 de gener de 1902, pàg. 2.

[40] Aquesta va ser una reivindicació que es va portar a terme des dels diferents estudis de tot el país. Vegeu Elisabet Insenser, *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*, Girona, Ajuntament de Girona, 2000, pàg. 225-227.

[41] Si hem de jutjar per la premsa barcelonina, l'associació es va gestar el desembre de l'any anterior. *La Vanguardia*, 22 de desembre de 1915, pàg. 6: «La comisión organizadora del Centro Artístico de oficiales fotógrafos invita á los dependientes del ramo á la reunión que se celebrará hoy, á las diez de la noche, en la calle del Marqués del Duero, 88, para tratar de la aprobación de los estatutos y elección de junta».

[42] Al contrari, la Reial ordre del Ministeri de la Governació del 25 de maig de 1917 establia que «[...] los obreros que se empleen en domingo deben ser los estrictamente precisos para atender al público, impresionar las placas y revelarlas cuando por carecer de suficiente material sea imprescindible hacer esta última operación inmediatamente, pues tales obreros son los estrictamente necesarios para salvar el motivo de la excepción»; i que «será de rigurosa aplicación el precepto del párrafo final del propio artículo 17, que prohíbe emplear por toda la jornada a ningún obrero dos domingos consecutivos, así como los

barceloní es va encarregar de fer arribar els aclariments als diferents negocis de la ciutat, de la mateixa manera que va crear una comissió de control per al seu seguiment correcte. Una iniciativa que, si jutgem per la informació publicada al butlletí de l'associació, no va evitar el seu incompliment, com va succeir amb l'estudi fotogràfic d'Amadeu.[43] Així, malgrat que en establiments com el de Rafael Areñas Tona el seu poder econòmic els permetia renunciar a la caixa del diumenge, es va procurar resoldre aquest problema buscant un dia de descans alternatiu entre setmana per a l'«obrer fotògraf», però el suggeriment tampoc no va aconseguir la consecució plena del dret al repòs.[44]

Gràcies a la informació dispersa que ofereixen els butlletins conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, sabem que el Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos havia plantejat altres projectes, com la formació de tallers comunals o citar els dependents del gremi per tallers i exposar així el programa de la directiva del centre, confeccionant unes bases comunes de treball. Propostes moltes de les quals no es van portar a terme per la suspensió de garanties derivades de l'estat de guerra.[45] D'altra banda, el centre va concebre altres iniciatives com la de crear una «academia-taller de fotógrafos» que tingués la subvenció de l'Ajuntament, la Diputació, el Ministeri d'Instrucció Pública i el Ministeri de Foment, que tindria com a director un mestre fotògraf reconegut; un projecte educatiu en què es formarien «convencidos artistas».[46] Igualment, es van engegar lluites específiques per motius salarials, com l'any 1919, quan els tira-

---

artículos 18 y 19 del propio Reglamento que impone el deber de restituir durante la semana el trabajo hecho por excepción el domingo y el de conceder a los operarios a quienes no corresponda trabajar en domingo el tiempo necesario para el cumplimiento de sus deberes religiosos». Copiem les dades del *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos* en l'edició d'agost de 1917.

[43] J. Misterio, «El Descanso Dominicial», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, juliol de 1918, pàg. 126.

[44] «Bofetada», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, novembre de 1918, pàg. 158.

[45] F. Barbosa, «Compañeros», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, agost de 1919, pàg. 221-222.

[46] F. B. G., «Luminosa idea», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, agost de 1919, pàg. 224. Vegeu també Andreu, «Academias de fotografía», *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, juny de 1919, pàg. 209-210.

dors i retocadors de Madrid guanyaven quaranta-cinc pessetes mentre que els de Barcelona només en cobraven vint-i-cinc.[47]

La reunió física dels treballadors també propiciava el passatemps. El centre organitzava conferències i excursions per facilitar la formació continuada dels professionals, però també en el local, des de finals de 1918, s'hi van organitzar tertúlies setmanals que van afavorir un augment de la participació dels socis a les activitats, com ho evocava de manera idíl·lica un dels membres del centre:

> Mi querido amigo: el éxito ha sido, por lo rápido, superior a cuanto habíamos imaginado. Figúrate una amplia sala que no se sabe que nombre darle, mitad café, mitad billar; aquí se ven veladores, más allá un grupo que declama en ensayo una obra clásica, en la pared cartelera de anuncios de una Sociedad bajo la cual discuten en animada peña un grupo de jóvenes alegres; el traqueteo de las fichas de dominó de una mesa próxima impiden entender de que se habla; un chiste «catastróficopapitesco» provoca ruidosas carcajadas [...] permite darnos cuenta de donde nos encontramos y de la clase de gente que tan bulliciosamente fraterniza, en tan hermosa camadería... Son fotógrafos.[48]

[47] Vegeu els acords establerts entre el Gremio de Fotógrafos i l'associació Arte Fotográfico de Madrid, efectius a partir del 5 de maig de 1919, per a la regulació de la jornada laboral, l'activitat en el taller i els sous a percebre segons la categoria professional, classificada aquesta entre comptables i encarregats del despatx, ajudants de despatx, operadors, retocadors d'ampliacions, retocadors de clixés, tiradors, ajudants, aprenents avançats i aprenents nous: *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, juliol de 1919, pàg. 219-220.

[48] *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, desembre de 1918, pàg. 166.

ADDICCIONS

LA RECERCA DE PARADISOS ARTIFICIALS: IMATGES DE LA MORFINOMANIA

Irene Gras

> [...] hermosa Morfina, Sirena de veu melosa, Fada del amor al somni, Vetlladora de la pau, i dolça visió del repós [...] era Ella, la que apagave la vida, la que daba esgarrifors.[1]

Quan Santiago Rusiñol escriu aquestes paraules, dins una narració publicada a *Pèl & Ploma* el 1901, ho fa inspirat per una experiència que ell mateix havia viscut de manera dolorosa i intensa: l'addicció a la morfina. Naturalment, no es tractava d'un cas excepcional: la *morphinomanie*, tal com els científics de l'època van anomenar aquesta malaltia, va ser sens dubte un dels fenòmens més estesos i generalitzats de la fi de segle. No solament els artistes i els literats hi sucumbien, sinó que també ho feien els components de tots els àmbits de la societat: polítics, militars, metges, obrers, prostitutes, dames benestants... De fet, durant els anys 1880-1890, la droga no implicava pas forçosament la marginalitat o l'excentricitat; ben al contrari: «la morphine se présente comme un excellent adjuvant dans la conduite d'une éxistence sociale "normale", d' une vie professionnelle et mondaine».[2]

[1] Santiago Rusiñol, «La casa del silenci», *Pèl & Ploma*, setembre de 1901, núm. 80, pàg. 103-107, veg. pàg. 104. Aquest article es fonamenta en les investigacions dutes a terme en la tesi doctoral *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, de la mateixa autora, 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

[2] Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque de l'opium*, París, La Différence, 2001, pàg. 108.

L'imperi de l'altrament anomenada *fée grise* va iniciar-se el 1870, tot just finalitzada la Guerra Francoprussiana. La morfina —o «droga miracle»— havia estat àmpliament utilitzada pels metges de l'exèrcit alemany, i en pocs anys va acabar assolint un èxit considerable entre la població europea.[3] La conquesta d'Indoxina, duta a terme a començaments de la Tercera República —cal tenir present que el consum d'opi a l'Extrem Orient es remunta al segle VII—,[4] sens dubte va contribuir a accentuar la fascinació per aquesta substància i pels seus derivats alcaloides.[5] Al començament, aquest entusiasme es feia extensiu tant a metges com a pacients: el seu poder narcòtic i analgèsic permetia apaivagar tant els dolors del cos com els de l'ànima. En aquest sentit, cal tenir en compte el seu mètode d'administració, per via intravenosa, la qual cosa potenciava una via d'actuació ben ràpida. El primer a emprar aquest sistema va ser el doctor Alexandre Wood. Ho va fer el 1853, a Edimburg, administrant la substància a través d'injeccions hipodèrmiques. Anys més tard, el doctor Charles Pravaz va instaurar a França la injecció per xeringa que duia el seu nom i que va esdevenir un objecte molt popular entre els afectats, atès que permetia una administració de la droga des de la comoditat de la pròpia llar. La xeringa de Pravaz era petita i manejable, amb una agulla de plata o d'or que cada cop era més fina, cosa que en facilitava l'ús.

Precisament va ser a conseqüència de la facilitat amb la qual es podia consumir l'alcaloide que se'n va generalitzar l'abús, i es va accentuar així la morfinomania, és a dir, l'addicció malsana que provoca en el malalt la necessitat de prendre regularment dosis de la droga. Van ser els mateixos metges els primers que van donar els senyals d'alarma: l'excessiva utilització de la morfina havia originat una ma-

[3] Arnould de LIEDEKERKE, *La Belle Époque*, *op. cit.*, pàg. 99. La major part de la informació general referent a aquest apartat ha estat extreta d'aquest estudi, ja que és un dels més complets i exhaustius que hem trobat sobre el tema. A més a més, l'assaig va acompanyat d'una interessant antologia de textos crítics i literaris relatius als diferents derivats de l'opi.

[4] Vegeu Paul BUTEL, *L'opium. Histoire d'una fascination*, París, Perrin, 1995.

[5] Jean PIERROT, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, París, Presses Universitaires de France, 1977, pàg. 215.

laltia que amenaçava d'assolir proporcions catastròfiques.[6] De fet, el concepte d'intoxicació per drogues, això és, de toxicomania, va néixer amb el consum desmesurat d'aquesta substància.[7]

Cal tenir també en compte el paper que la indústria farmacèutica va tenir en l'extensió d'aquest hàbit, a través del llançament d'agressives campanyes de publicitat que intentaven mostrar els seus suposats beneficis estimulants i terapèutics. Tal com mostren nombrosos exemples, com ara un calendari de 1887, la morfina podia consumir-se de múltiples maneres més enllà de la injecció intravenosa: en forma de xarop, pastilles... Una de les fórmules més conegudes de l'època va ser l'anomenada «Mrs Winslow's soothing syrup». Es tractava d'una solució que contenia 65 mil·ligrams de morfina per 28 grams de xarop, i s'assegurava que era d'una gran ajuda per a les mares per l'efecte sedant que exercia sobre els nens inquiets. La companyia fabricant va emprar diversos mitjans per tal de promocionar el seu producte, tot incloent calendaris com el que mostrem, i també llibres de receptes, targetes... Com a contrapartida, un cop la medicina va descobrir les nefastes conseqüències de l'addicció, van començar a proliferar anuncis que prometien guarir la morfinomania, sovint a través d'altres remeis encara més perillosos, com ara l'administració de cocaïna.[8]

Anunci publicitari de *New York Quinine and Chemical Works* (1901). Reproducció publicada per Antonio Escohotado a *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 2008, làm. núm. 14.

Dins els cenacles artístics i literaris de l'època, la morfina era àmpliament utilitzada per simbolistes i decadents. Aquests, devorats per una «mortal fatiga de viure»,[9] més perniciosa encara que la ro-

[6] Vegeu Benjamin Ball, *La Morphinomanie. De la responsabilité partielle des aliénés, les frontières prolongés de la folie, les rêves prolongés. Opuscles divers*, 2a ed., París, Librairie Em. Lefrançois, 1888.

[7] Paul Butel, *L'opium...*, *op. cit.*, pàg. 354.

[8] Antonio Escohotado, *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pàg. 445.

[9] Vegeu Erasmo Caro, *El suicidio y la civilización*, Madrid, La España Moderna, 1893. Ed. original: *Nouvelles Études sur le temps présent*, París, Hachette, 1869.

màntica, van voler excitar els sentits amb tota mena de jocs perillosos, com ara els amors monstruosos, la màgia negra, la bestialitat, la necrofília o, sobretot, les drogues. Aquestes procuraven de manera ràpida tota mena de sensacions, rares i refinades, i permetien romandre per un temps en una mena de somni perpetu, artificial. Així, el consum de drogues va estendre's de manera considerable en els ambients intel·lectuals a partir de 1870.[10] Si bé l'opi en forma de làudan i l'haixix havien estat les drogues de Thomas De Quincey, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval o Dante Gabriele Rossetti, els decadents es van inclinar més aviat per l'absenta, la morfina, la cocaïna o l'èter.[11] Els efectes de cadascuna d'aquestes drogues eren diferents, però totes contribuïen al mateix objectiu. En paraules de Liedekerke: «Nirvanas de la "fée grise", ivresses cérébrales de l'éther, frénésies cocaïnées, la drogue cautérise un mal existentiel et renvoie à demain l' inquiétude».[12]

Aquesta atracció decadent pel consum de morfina va anar més enllà de l'àmbit purament artístic, i a França es va traslladar al terreny social. En algunes reunions, les dames arribaven fins i tot a fer cua per rebre la injecció, en un ambient de diversió i refinament perversos. Com explica esgarrifosament Jean-Marie Gerbault, «se desató entonces, en ciertos medios, un frenesí, un hambre loca de pinchazos. Las elegantes ocultaban en sus manguitos minúsculas jeringuillas de oro con objeto de no perder una dosis, ni siquiera durante las visitas. Era corriente observar que el invitado abandonaba la mesa o desaparecía del salón un instante cuando su organismo exigía la dosis. Nadie se sorprendía ya; por el contrario, resultaba de muy buen tono. Los grandes drogados, conocidos por todo París, hacían incluso ostentación de inyectarse en público. Algunos llevaban permanentemente clavada una aguja de oro por debajo del apósito. Otros, deseosos de mantener su reputación, se

[10] María López Fernández, «Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)», a *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pàg. 12-57, veg. pàg. 22.

[11] Philippe Jullian, *Esthètes et Magiciens*: *L'art fin-de-siècle*, París, Librairie académique Perrin, 1969, pàg. 40.

[12] Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque...*, *op. cit.*, pàg. 90-92.

inyectaban agua pura, hasta ese punto era preciso pasar por decadente».[13]

La morfinomania, juntament amb altres addiccions, com ara l'alcoholisme, constituïa un dels «vicis» caracteritzats com a patològics entre la població barcelonina. El doctor Max-Bembo, en un retrat acurat sobre *La mala vida en Barcelona* (1912), ens parla també, amb voluntat pedagògica i afany de reforma social, de la misèria dels baixos fons, les «desviacions» sexuals, la prostitució i la ludopatia esteses entre els sectors més «degenerats». El seu objectiu és mostrarnos una mirada crua i descarnada del vici, tot desposseint-lo del vel de fascinació que el feia tan atractiu. Per aquest motiu, cita una significativa frase de Benjamin Tarnoswsky: «El aspecto atrayente del vicio, que favorece la incitación de la depravación mórbida, debe perder su encanto cuando se sabe que el vicio, en sus manifestaciones más violentas, es el síntoma de un estado patológico».[14] Resulta també interessant el fet que l'estudi —en la línia dels treballs de Cesare Lombroso o Max Nordau— estigui dedicat a un dels escriptors que més s'han endinsat en els fons marginals de la Barcelona finisecular, Juli Vallmitjana.

A partir d'aquí, podem esbossar tot un repertori d'imatges plàstiques i literàries sobre el tema, provinents tant de Catalunya com de la resta d'Europa. Val a dir, però, que, dins l'àmbit autòcton, el tractament plàstic de la morfinomania suposava tot un acte d'agosarament, ateses les retinències d'un públic burgès més aviat conservador. Pràcticament van ser només dos els artistes que s'hi van endinsar: Hermen Anglada-Camarasa i Rusiñol. Ara bé, des de París: va ser durant una de les seves estades a la capital francesa que van fer les pintures que esmentarem a continuació. L'enfocament donat per l'un i l'altre autor, però, és ben diferent. Mentre que Anglada-Camarasa ens mostra la mirada d'un *flâneur* fascinat per l'aspecte més malsà i decadent de la societat parisenca que deambula pels bulevards nocturns, Rusiñol expressa l'agonia que ell mateix estava

[13] Jean-Marie Gerbault, *Les drogues du bonheur*, París, Hachette, 1975. Recollit per Antonio Escohotado, *Historia general..., op. cit.*, pàg. 430.

[14] Max-Bembo, *La mala vida en Barcelona: anormalidad, miseria y vicio*, Barcelona, Maucci, 1912, pàg. 179.

sofrint arran de la seva pròpia addicció. En tot cas, es tracta d'imatges ben impactants.

Si observem *La droga* (c. 1901-1903), del primer, podem arribar a sentir-nos gairebé intimidats per la mirada ullerosa i al·lucinada que la protagonista dirigeix fixament cap a nosaltres. Tant el seu pertorbador semblant com les seves vaporoses robes atorguen a la figura una aparença espectral, com és habitual en moltes de les obres d'Anglada-Caramarasa d'aquest període. El seu company de taula, situat en un segon terme, contempla la dona com si fos un metge, analitzant amb deteniment els efectes fatals que la droga mostra sobre aquesta «flor del mal», crescuda en els refinats jardins nocturns de París. Un posat igualment desafiant trobem en *La morphinomane* (1899), del pintor italià Vittorio Corcos. Com veiem, aquesta malaltia s'associa irremissiblement a la sexualitat desfermada i amenaçadora de la *femme-fatal*, expressada altrament a través d'un escot mig descobert, la vermellor dels cabells i la pell d'ós salvatge sobre la qual s'asseu.

A *La morfinòmana* (1902), també d'Anglada-Camarasa, tornem a copsar una dona d'alta condició social situada en un cafè. Malgrat la seva mirada agosarada i la contorsió manierista dels seus membres, trets que li confereixen l'aparença amenaçadora d'una serp, l'expressió hipnòtica i desvariada que dirigeix cap a l'espectador —i que recorda força la del *Paó blanc* (1904)— fa sospitar que encara es troba sota els efectes recents de la morfina. Del seu rostre cadavèric, sorgit d'una aurèola de foscor com el de la *Dame au chapeau noir* (1898-1900) de Georges De Feure, només destaquen uns ulls verds com maragdes i uns llavis rojos com la sang. La negror que s'escampa tenebrosament pel seu voltant contrasta amb les fosforescències cromàtiques de l'escenari que s'entreveu al darrere. A través d'aquestes *morphinées* sens dubte Anglada-Camarasa «expresa la decadencia de esta sociedad aristocrática sensual i refinada».[15]

Això mateix ja ho havia advertit en el seu moment Raimon Casellas, arran de l'exposició dedicada al pintor a finals d'abril de 1900. El crític parla en primer lloc de l'«emoció» i del «desconcert» que han

[15] Françoise Torrel, «Anglada Camarasa en París», *Estudios Pro-Arte*, 1976, núm. 6, pàg. 6-21, veg. pàg. 11.

provocat les obres parisenques de l'artista. Aquests olis, assenyala Casellas, no tenen res a veure amb els paisatges «aparatosos» i «comuns» del començament. Les escenes del París nocturn són quadres «tristament suggestius», «expressió dolorosa de las tragedias del plaher» del món modern.[16] Malgrat que Casellas no pogués referir-se de cap manera a les dues obres analitzades anteriorment —encara no havien estat elaborades—, les seves paraules podrien descriure perfectament les seves protagonistes:

> Donas fantasmes ó cadavres ballerinas, totas portan la mort marcada en la llangor dels seus cossos, en la palidesa dels semblants, en l'obertura desmesurada y horrible d'aquells ulls, ahont s'hi reflexan l'insomni, la febre, l' alcohol y la morfina![17]

Igualment des de França, Paul Besnard ens mostra una imatge vaporosa i al·lucinada a través de les seves *Morphinomanes* (1887). Un altre cop tornem a trobar clavats sobre l'espectador uns ulls fixos i penetrants, que semblen cremar per la febre provocada per l'alcaloide. La mateixa figura juga amb un plomall negre sota l'atenta mirada de la seva companya, que al seu torn adopta un posat esllanguit pels efectes tranquil·litzants de la droga.

Rusiñol, per la seva banda, també ens ha deixat la representació de dues morfinòmanes, així com algunes narracions centrades en el tema de la *fée grise*. Però en el seu cas cal tenir en compte, com dèiem abans, el fet que ell mateix era un addicte, igual que escriptors com ara Stanislas de Guaita, Édouard Dubus o Laurent Tailhade. Cal, doncs, abans de passar a analitzar aquestes obres, parlar de la seva pròpia malaltia, que tant de consol i tantes afliccions li va procurar.

Cal tenir en compte, en primer lloc, que l'afició de l'autor per la droga no va sorgir pel desig d'experimentació i de fugida, sinó sota prescripció mèdica i per necessitat d'apaivagar un dolor físic. Un cas similar, el trobem en Charles Baudelaire, que, més enllà de l'atracció abismàtica que podia sentir per les drogues, es va veure obligat a

[16] Raimon Casellas, «Cosas d'Art. Un concurs de cartells. Academias y pinturas de l'Anglada», *La Veu de Catalunya*, 10 de maig de 1900.

[17] Raimon Casellas, «Cosas d'Art », *op. cit*.

combatre amb làudan i d'altres preparats de l'opi —com ara l'haixix— les freqüents neuràlgies i els dolors intestinals que patia a conseqüència d'una sífilis contreta durant la seva joventut.[18] Un cop adquirit l'hàbit, ni l'un ni l'altre van saber desenganxar-se'n del tot, cosa que probablement té relació amb el seu caràcter i obeeix a raons que van més enllà de les purament físiques. És a dir, que l'addicció pròpiament dita posseeix uns trets psicològics que en darrer terme són els que resulten determinants. I la personalitat de Rusiñol, generalment idealista i a voltes força depressiva, possiblement va tenir un paper fonamental en el desenvolupament de la seva relació fatal amb la morfina.

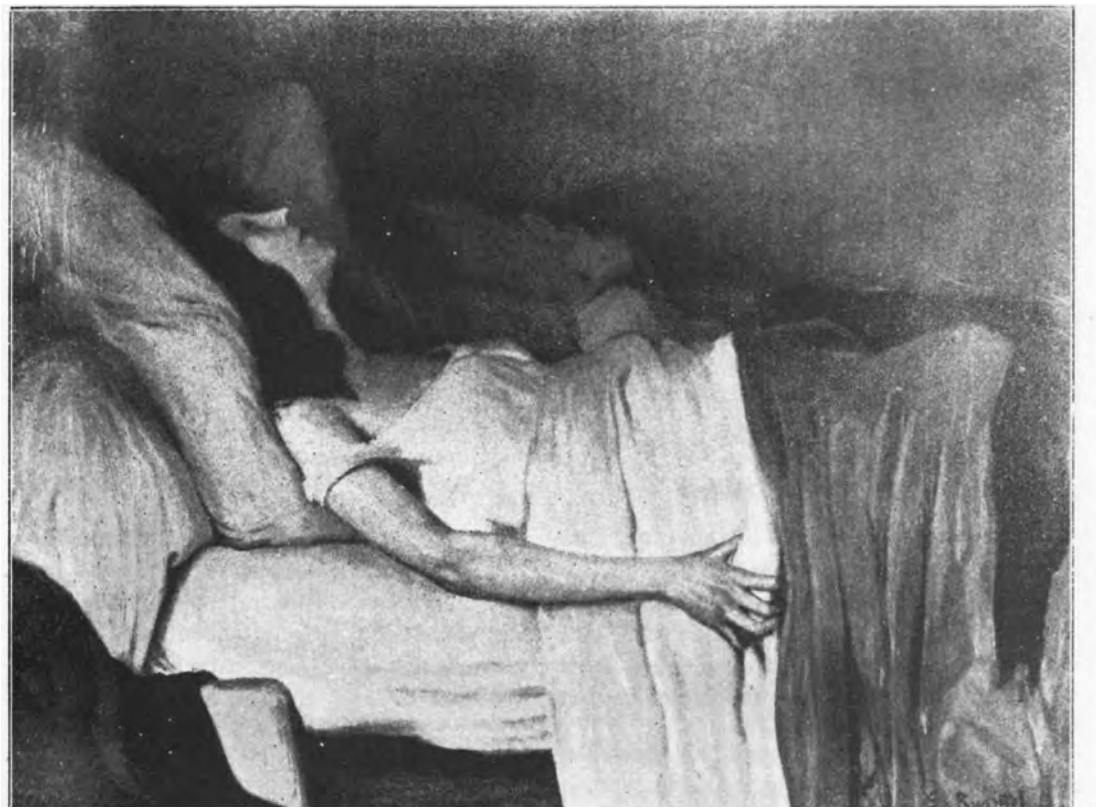
Pel que fa a l'evolució de la malaltia, el dolor va començar a atacar ferotgement Rusiñol durant el viatge que va fer a Màlaga, a començaments de 1896. Com explica Joan de C. Laplana, «a pasos de gegant, la morfina s'anava apoderant de la voluntat de Rusiñol i l'anava destruint».[19] L'addicció de Rusiñol va començar a intensificar-se progressivament, fins al punt que la primavera de 1899 es va fer del tot necessari el seu ingrés en el sanatori de Boulogne-sur-Seine, a càrrec del doctor P. Sollier. El seu germà Albert, que també havia patit una cura de desmorfinització, es va fer càrrec de les despeses.

Fruit d'aquesta experiència, Rusiñol va escriure dues narracions en què parlava del seu infern personal. Es tracta de la ja esmentada «La casa del silenci», publicada a *Pèl & Ploma* el 1901, i «El morfiníac», reproduïda a *El Poble Català* el 1905.

La «casa del silenci» a què fa referència el títol del relat és un indret solitari i desert, d'una blancor «fúnebre» i «de malaltia», que els addictes en procés de desmorfinització, com el mateix Rusiñol, podien contemplar des del sanatori on es trobaven reclosos. Aquests malalts o «neurastènics», presos d'una «incurable tristesa», no són altres que

[18] Enrique López Castellón, «Estudio preliminar», a Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales, El vino y el hachís, La Fanfarlo*, Madrid, M. E. Editores, 1994, pàg. 9.

[19] Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 238-239.



La morfina de Santiago Ruisiñol, *Pèl & Ploma*, Barcelona, setembre de 1901.

> [...] els malalts de la morfina sosegats pel desespero d'un afany que no han pogut satisfer, d'una sed que no s'apaga, d'una platge que no arriva, i patint á totes hores de l'anyorament del repós, i les ansies d'una calma somniada.[20]

Els éssers que habiten aquesta casa «agonitzant» es troben en un estat encara molt més deplorable que els pacients del sanatori: són pàl·lids, espectrals, «de color de cera i amb els llavis morats com si un petó misteriós els hagués envenenat». Per a ells ja no hi ha esperança: es tracta dels malalts que no han pogut superar l'addicció i als quals només resta morir. La lluita, per a aquests darrers, està perdu-

[20] Santiago Rusiñol, «La casa del silenci», *op. cit.*, pàg. 104.

da. I certament ha hagut d'ésser una lluita terrible, atès el poder de la droga. Rusiñol ens mostra el caràcter ambivalent de la morfina, en una descripció altament suggestiva en què es fan palesos els sentiments d'atracció i de rebuig que aquella, assimilada a la figura de la *femme-fatale*, provoca:

> El bálsem suicida, el nectar del bé i del mal, l'ensopiment de la vida ab les ansies del no viure, ia sabiem els malalts que sols hi había un esperit que tingues aquell poder; l'esperit de la Morfina, aquell esperit aimat com la sombra del repós, i crudel com un torment que fa somniar en l'agonía; qu'apaga la sed del cor i el malaheix consolant-lo; qu'adorm les fibres del cós i desperta les de l'ánima; d'aquella hermosa Morfina, Sirena de veu melosa, Fada del amor al somni, Vetlladora de la pau, i dolça visió del repós; aquella infame Morfina, Cortesana de la Mort, Guardadora del torment, Font de sed i falsa i traidora amiga ab llavis de tentació i boca ám bava de vípera, i cor am sang de pantera [...] aquella grogor macabre la portava la Morfina; qu'aquella febre nerviosa que fins feie tremolar á les mateixes parets blanques, veníe de la Morfina; qu'era Ella, la que apagave la vida, la que daba esgarrifors [...].[21]

El 1905, Rusiñol es trobava prou distanciat del període més crític de la seva addicció per a poder parlar detalladament de la seva pròpia experiència amb la droga; això sí, a través de la figura d'un «morfiníac» anònim. En començar el relat, aquest darrer, escriptor com el mateix Rusiñol, es troba sumit en la fase de dependència total: per tal de sentir la inspiració necessita consumir, però un estat de deliri i de prostració succeeix la febre creadora. D'aquí la lluita inicial contra la temptació que sempre acaba perdent:

> Però, tu me la donaràs, morfina, la forsa! No hi fa res que després me matis [...]. ¡Quin fill tindrèm tots dos!» [...] va asseures y, mirant sobre la tauleta, li va agafar una extremitut. ¡Ella! ¡La temptadora! ¡La perversa! [...] la vista va clavàrseli en aquell trocet de vidre, que brillava allí arrupit, ab colors de flor verinosa, ab reflexes de salamandra, ab irisacions d'arc-iris y lluentors de coleòpter [...]. I va treure l'amorosa vespa, y va donarse la picada. Una foguerada de vida li va anar corrent totes les venes, pujant pujant fins als polsos, y un delitós bany de calma'l va deixar asserenat,

[21] Santiago Rusiñol, «La casa del silenci», *op. cit.*, pàg. 105-107.

> plàcit [...] Ell, l'home refinat [...] el que ajuntava en una plana'l misticisme den Verlaine ab les sonoritats den Mallarmé y la forsa den Baudelaire, [...] ab ella, ab l'enamorada maligna, ab la sirena perversa, ab la dolsa enamorada, enganyadora, n'escriuría una de plana, una sola, però l'escriurien tots dos, mirantse fit a fit, besantse, emmentzinantse, pervertintse. Y guiat per la sirena, en va escriure una d'impecable, esplèndida y serena, però li va costar déu anys de vida.
>
> Després de la reacció va venir altre cop l'ensomniament.[22]

Finalment, el morfinòman accepta com a irremeiable la seva addicció i decideix oferir-se sense reserves a l'encisadora droga, assolint l'estat de calma previ a la mort. A diferència de *La lutte* (1907) de Léon Daudet, aquí no hi ha pas recuperació, sinó que el poder de la morfina s'imposa a la voluntat del protagonista, el qual podria passar a formar part perfectament de «La casa del silenci»:

> Ja no't deixaré, morfina: ja soc ben teu; ja'm tens ben teu; ja, encara que volgués, no podria. Ja sé que'm tens que matar, que m'aniràs matant de mica en mica; però, y els consols que'm donaràs [...] moriré besante, adorante, idolatrante. [...] com més verí més consol, i per a més consol, més verí [...] era la mort que l'anava acabant fentlo viure [...]. Ple de tumors, ple de llagues, i ja no trobant en el seu cos per ont infiltrarse la mort, per les mateixes llagues li entrava.
>
> Ja dormía, morintse de dormir; ja no tenía voluntat no més que pera no tenirse; y mentres ell s'anava acabant a poc a poc, a poc a poc, l´obra, al seva obra, servía allí sobre la taula pera embolicar morfina.[23]

El 1901, Antoni Font ja havia descrit amb tota mena d'escabrosos detalls l'experiència d'una morfinòmana en el moment en què s'injecta la droga. No sabem si l'autor era consumidor habitual de l'alcaloide, però en tot cas tenia al seu voltant tota classe de referències: reals, artístiques i literàries:

> Perque á son voltant hi havia un buyt que ningú omplia, s'entregava tota ella á fruhir els recorts de sa infantesa, y pera oblidarse de lo que ara era,

[22] Santiago Rusiñol, «El morfiníac», *El Poble Català*, 18 de febrer de 1905, núm. 15, pàg. 1-2.

[23] Santiago Rusiñol, «El morfiníac», *op. cit.*

> s'entregava conscientment als mortals plahers de la morfina, plahers que pausadament la conduhirian á la mort, per ella tan desitjada [...] y's clavá aquella agulla en la carn de son bras esquerra... y restá dreta mirantse la hermosa blancor de sa pell finíssima... y aná tornantse pálida... De quan en quan son cos s'estremia convulsivament, sos llavis perderen l'hermós color de rosella y's tornaren moradenchs y ressechs, sa respiració feu fatigosa y lenta, sos ulls se tancaren dominats per un pes irresistible, y sense forsas, completament aplanada per la morfina, caygué pausadament demunt la molsuda catifa, ab las mans crispadas, ab la hermosa cabellera escampada com una madeixa de fils d'or... y en sos llabis s'hi aná dibuixant un somris de felicitat suprema.[24]

El 1885, per exemple, Marcel Malla de Bassilan, recreava acuradament el ritual de consum de la comtessa Volnay a *La comtesse Morphine* (1885):

> Les préparatifs terminés, elle embrassa cette petite seringue ornée de rubis, qui renfermait l'oubli de la douleur et de la solitude, et s'étendant en souriant sur son lit, elle se pinça la peau du mollet et s'injecta, entre chair et peau, tout le contenu de la seringue de Pravaz [...]. Une grand calme, un bien-être inexprimable avaient succédé à l'inquiétude des heures précédentes.[25]

En tot cas, i molt probablement, Font havia tingut ocasió de veure les dues obres pictòriques més conegudes sobre el tema: *Rêverie* (*La medalla*) i *La morfina*, de Rusiñol, ambdues de 1894, les quals mostren els moments previ i posterior a la presa de la droga. Plàsticament, de fet, és difícil trobar exemples que descriguin amb detall l'acte d'injectar-se morfina. Una de les poques obres que ho fa, en aquest sentit, seria *La Morphinomane* (1898), d'Eugène Grasset, que mostra, de manera descarnada i colpidora, el moment en què una prostituta es clava l'agulla a la cama.

[24] Antoni Font, «La morfinòmana», *Joventut*, 24 d'octubre de 1901, núm. 89, pàg. 713.

[25] Marcel Malla de Bassilan, *La comtesse Morphine. Avec un avant-propos de M. Francisque Sarcey*, París, Frinzine, Klein et Cie. Éditeurs, 1885, pàg. 142, col·l. «Bibliothèque des Deux Mondes».

Tornant a Rusiñol, cal dir que quan *Rêverie* (*La medalla*) (1894) i *La morfina* (1894) van ser exhibides a la Dotzena Exposició General de la Sala Parés, el 1895, els quadres van suposar tota una provocació. En primer lloc, perquè el tema encara no havia estat presentat a Barcelona. I en segon lloc, perquè molta gent estava al corrent de l'addicció de Rusiñol. Ambdues obres es troben ambientades en un mateix escenari, probablement una austera habitació del Quai Bourbon, i mostren, segons Vinyet Panyella, la mateixa model: Stéphanie Nantas. Quan Rusiñol va començar a pintar *La morfina* (1894), la jove havia arribat malalta a l'estudi i l'artista li va proposar «reflectir el seu estat atorgant-li el toc de dramatisme morbós que li conferia el títol».[26] Sens dubte ho va aconseguir. Com descriu Casellas mateix, sobre la tela finalment veiem representada

> [...] la morfinomaniaca, tendida en el lecho presa de angustioso sopor, y con el afilado rostro hundido en la almohada, y la crispada mano agarrando las sábanas en convulsa contracción.[27]

L'escena representada per Rusiñol podria perfectament evocar, com acabem d'apuntar, la recreada a «La morfinòmana», de Font. En ambdós casos les malaltes, a conseqüència dels efectes de la droga, esdevenen presa d'una mena d'èxtasi que agita tot el seu cos. Podem imaginar allò que succeirà a continuació: quelcom semblant a allò descrit per Stanislas de Guaita al seu poema intitulat *La morphine* (1883):

> Finalement l'homme s'endort
> Pour cuver l'extatique ivresse
> Qui l'enveloppe de paresse
> Et l'éblouit de songes d'or.[28]

[26] Vinyet Panyella, *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol (París, Sitges, Granada)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, pàg. 200.

[27] Raimon Casellas, «Crónica de Arte. Exposición Rusiñol», *La Vanguadia*, 21 d'octubre de 1894.

[28] Recollit a Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque...*, *op. cit.*, pàg. 343. Cal afegir que l'autor va morir prematurament a l'edat de trenta-sis-anys, a causa, precisament, de la seva addicció a la morfina. Per la seva banda, Isabel Coll,

Estilísticament, cal assenyalar diversos aspectes. D'una banda, María López Fernández relaciona el posat de la figura rusiñoliana amb el que mostra un dels croquis del «gran atac històric» de Charcot, recollit a *Les Démoniaques de l'art* (1887); concretament el corresponent al primer dels atacs històrics: el del «període epileptoide».[29] I d'altra banda, Isabel Coll ens mostra els paral·lelismes compositius que podem establir entre l'oli de Rusiñol i la portada per a *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach, feta per Fernand Khnopff: ambdues figures apareixen de perfil, estirades sobre un llit i amb els cabells solts sobre el coixí.[30] L'autora posa igualment de manifest la influència grequiana exercida sobre les mans de la jove morfinòmana: fines, llargues i expressives, com les de la Magdalena penitent amb la creu adquirida per Rusiñol. És especialment en el color, però, que Rusiñol mostra una clara inspiració en El Greco, com ara el groc que l'artista cretenc havia emprat per al seu sant Pere i que el pintor català utilitzà per a la roba que cobreix el llit.[31] Segons una crítica publicada a *La Voz de Sitges*, aquesta tela groga no constitueix altra cosa que el «triste símbolo de la próxima muerte».[32] Així mateix, el contrast cromàtic entre aquest groc, el blanc i el negre accentua la sensació d'atmosfera malaltissa que envaeix tot el quadre.

Pel que fa a una de les obres de Rusiñol esmentades, cal dir que ha rebut diversos títols. A París, l'artista la designà amb el nom de *Le réveil* i, a Barcelona, amb el de *Rêverie*.[33] El terme *morfina*, de fet, prové de Morfeu, un dels mil fills del déu del Somni, Hypno, pels seus efectes sedants. *La medalla*, però, tal com informa Josep de C.

Rusiñol i la pintura europea, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, pàg. 116-121, reprodueix diversos fragments de *Les possédés de la morphine* (1892), de M. Talmeyr, a propòsit de les esmentades obres de Rusiñol, pel fet de considerar que aquest escrit va inspirar l'artista a l'hora de fer-les.

[29] María López Fernández, «Mujeres pintadas», *op. cit.*, pàg. 22.

[30] Vegeu Isabel Coll, *Rusiñol i la pintura europea...*, *op. cit.*, pàg. 121.

[31] Isabel Coll, *El Greco i la seva influència en les obres del Museu Cau Ferrat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999, fitxa núm. 22, s.p.

[32] *La Voz de Sitges*, 21 d'octubre de 1894. Recollit a Isabel Coll, *Rusiñol i la pintura europea...*, *op. cit.*, pàg. 118.

[33] Josep de C. Laplana, *La pintura de Santiago Rusiñol*, vol. III, *Catàleg sistemàtic*, Barcelona, Mediterrània, 2004, pàg. 82.

Laplana, és el títol que l'obra va adquirir al Cau Ferrat, segurament atorgat per Miquel Utrillo o pel mateix Rusiñol. Va sorgir perquè la figura femenina representada es troba mirant un objecte que, per la seva brillantor, es va suposar que era una medalla. Tanmateix, Isabel Coll apunta que segurament es tracta de la xeringa d'or emprada per a injectar-se la morfina, i per això l'autora designa el quadre amb aquest altre títol: *Abans de prendre l'alcaloide*.[34]

En definitiva, l'atracció que la sensibilitat decadent va sentir envers tot aquest món ens ha deixat un ampli repertori d'imatges impactants i esgarrifoses que mostren els horrors de determinats paradisos artificials.

[34] Isabel Coll, *Rusiñol i la pintura europea...*, *op. cit.*, pàg. 119. L'autora ja havia utilitzat aquest títol a *Rusiñol*, Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca del Penedès, 1990, il·l. pàg. 98, i a *Rusiñol*, Sabadell, Ausa, 1992, il·l. pàg. 58 i 295.

LLEURE
I DESCANS

A. T. V. — 3694 -
Font

EL PARK GÜELL, DE PROJECTE URBANÍSTIC PER A FAMÍLIES BENESTANTS A ESPAI D'OCI PER ALS BARCELONINS

Mireia Freixa
Mar Leniz

Una nova manera de viure s'anava imposant entre les classes benestants barcelonines en els anys del modernisme. Ja no era habitual residir a la part vella de la ciutat, sinó que s'anaven ocupant confortables pisos als carrers centrals de l'Eixample, al passeig de Gràcia i als seus carrers adjacents. La urbanització de la plaça de Catalunya, l'any 1902, imposà, a més, uns nous hàbits de consum: el centre comercial de la ciutat també es traslladà, i va abandonar l'eix marcat pels carrers de Ferran i de la Princesa.[1] De fet, la migració massiva d'aquesta classe social serà una de les causes que convertirà aquest barri en un dels millors exemples de l'Art Nouveau europeu.

Eusebi Güell, en canvi, no va seguir aquest model. Mentre mantenia obert el seu palau al carrer Nou de la Rambla, va optar per promoure una urbanització als afores de la ciutat que permetés unes formes de vida encara més elitistes: viure amb les comoditats pròpies de la urbs tot mantenint-hi els vincles, però en un entorn integrat a la natura. No va ser l'única proposta d'aquest tipus que es va fer aleshores a Barcelona. El doctor Salvador Andreu urbanitzava la base del Tibidabo al mateix temps que l'impuls de la construcció arribava, carrer de Muntaner amunt, fins al barri de les Tres Torres de Sarrià, a Sant Gervasi o al Putxet. Estem parlant de famílies que es traslladen per instal·lar a fora la seva residència permanent a fi d'escapar-se de la insalubritat de la ciutat industrial, sense res a veure

[1] Vegeu-ne un recull d'imatges a Albert Garcia Espuche, *El Quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Lunwerg, 1990, pàg. 107 i s.

amb el fenomen de l'estiueig, el tema tractat en el treball que segueix. La majoria de noves construccions pertanyien a classes benestants que van aixecar grans «torres» amb totes les comoditats, però també abandonaven el centre menestrals que s'instal·laven en cases de les anomenades «de cos». La memòria presentada per Güell a l'Ajuntament el 1904 demanant el permís de construcció del Park Güell deixa molt clars aquests dos objectius: d'una banda, les condicions higièniques, però també mantenir la vinculació amb la ciutat: «Los terrenos que se trata de urbanizar [...] unidos a sus excelentes condiciones higiénicas que les han valido el renombre de barrio de la Salud, y a su proximidad a la urbe barcelonesa, los hacen muy a propósito para torres donde vivir cómoda e independiente los habitantes de Barcelona, sin dejar de vista sus negocios habituales».[2]

De tots aquests projectes que podríem denominar de «conquesta dels turons», el de Güell era el més ambiciós i va ser l'únic que va fracassar d'una manera estrepitosa. No volem entrar a analitzar les causes d'aquest fracàs, ni tampoc ens podem permetre fer un estudi sobre el Park Güell, que ens reservem per a una altra ocasió. Simplement, voldríem reflexionar sobre els motius que va tenir Eusebi Güell per prendre la iniciativa i esbrinar els models que el pogueren influir i veure com, finalment, el Park Güell es va convertir en un dels espais d'oci dels barcelonins. Encara en vida d'Eusebi Güell, i a mesura que s'anava abandonant la idea de crear una urbanització, s'hi començaren a organitzar tota mena de celebracions populars fins que, després de la mort del promotor, va ser venut a l'Ajuntament de Barcelona i obert com a parc públic.

La construcció i el fracàs d'un gran projecte urbanístic

Eusebi Güell havia comprat la propietat Can Muntaner de Dalt el 29 de juliol de 1899 a Salvador Samà i de Torrents, marquès de Marianao, a través d'un contracte d'emfiteusi amb pensió anual de 5.750

[2] Memòria presentada per Eusebi Güell a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1904, reproduïda a Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí*, Sabadell, Ausa, 1989, pàg. 392.

pessetes.[3] Al seu torn, Salvador Samà havia adquirit la finca a la família Larrard l'any anterior.[4]

Molt poc després de l'adquisició de la finca, el mes d'octubre de 1900, es van començar les obres d'esplanació.[5] Mentrestant, la propietat s'ampliava amb la compra de la finca de Ramon Coll i Pujol al vessant nord-est de la muntanya. El gener de 1903, estava acabada l'obra de viaductes i carrers i feta una part de la gran esplanada, el tancament de la finca, els dos pavellons d'entrada i l'escalinata principal presidida pel drac.

El 1906, es començava la sala hipòstila i el mes de març de 1909 s'iniciava la construcció del banc ceràmic que envolta la gran plaça. Però el 1914 es paralitzaren les obres, en la mateixa data que cessaren també les obres de l'església de la Colònia Güell. Només s'havien construït dos habitatges: la casa mostra, segons projecte de Francesc Berenguer de 1902, que acabà ocupant Antoni Gaudí, i la que havia

[3] Luis Gueilburg, *Gaudí i el Registre de la Propietat*, Barcelona, Institut Gaudí de la Construcció i Registradores de España, 2003, pàg. 127-147. El marquès de Marianao va mantenir els drets de censaler fins al 6 de novembre de 1925, en què el cens es redimí a favor de la Sociedad Urbanización Güell, SA. Pensem que la complexitat del sistema d'adquisició va ser una de les causes del fracàs del projecte.

[4] L'antiga Casa Larrard era una casa noble que havia tingut al seu interior unes pintures del pintor conegut com El Vigatà que ara es conserven a la casa de Pau Casals a Sant Salvador. Entre 1908 i 1912, s'hi van fer importants reformes afegint-hi un nou cos coronat amb una torre. Gaudí va participar en l'agençament interior.

[5] El material documental que aportem ha servit per a elaborar l'exposició permanent «La Casa del Guarda. La casa, el parc, la ciutat» en què es pot veure el Park Güell des de 2010 i que s'ha fet dins del marc d'aquest projecte de recerca. Estem treballant sobre aquest material per elaborar un llibre que serà editat pròximament pel Museu d'Història de Barcelona (MUHBA). Som deutores de tots els treballs editats anteriorment sobre el Park Güell, especialment dels llibres generals amb molta informació que citem a continuació: Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí, op. cit.*; Juan José Lahuerta, *Antonio Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1999; Eduardo Rojo, *Antoni Gaudí: aquest desconegut: El Park Güell*, Barcelona, La Llar del Llibre, 1986; Eduardo Rojo, *El Park Güell: historia y simbología*, Sant Cugat del Vallès, Los libros de la Frontera, 1997; Conrad Kent i Dennis Prindle, *Hacia la arquitectura de un paraíso*, Madrid, Hermann Blume, 1992.

encarregat la família del doctor Martí Trias Domènech, de l'arquitecte Juli Batllevell, amb projecte de 1903.[6] Eusebi Güell, per la seva banda, s'havia condicionat l'antiga casa Larrad, ara reconvertida en escola, i el 1907 en fa ver la seva residència habitual —no oblidem que disposava del palau al carrer Nou de la Rambla i d'una altra gran casa amb parc al barri de les Corts, però va optar per viure al Park Güell. El 1921, encara en vida de Gaudí, els successors d'Eusebi Güell van oferir a l'Ajuntament els jardins, que van ser adquirits per la corporació i oberts com a parc públic el 1926.

Sobre els models urbanístics que van influir en el Park Güell

El mateix nom de Park Güell, *park* en anglès i no parc, fa evident la referència directa als models britànics. D'aquesta manera, en el permís d'obra es diu: «Teniendo en cuenta todo esto, se ha proyectado como un parque en el que los paseos, caminos y atajos servirán de calle, y en el que habrá jardines, bosques y demás servicios generales y en el que se diseminarán las casas, precisamente aisladas, rodeadas cada una de su jardín y con sus caminos y paseos particulares. Su nombre será PARK GÜELL».[7] La importància que l'ús d'aquest nom tindria per a la família Güell es constata també en el document que els successors de Güell, com a portaveus de l'entitat Sociedad Urbanización Güell, SA, van redactar amb l'objectiu d'oferir la urbanització a l'Ajuntament per a la seva compra, imposant com a condició primera que: «El Ayuntamiento se obligaría a respetar por siempre la actual denominación de Park Güell».[8]

És indiscutible la influència de l'estil de vida britànic entre la burgesia catalana; allà es va iniciar la Revolució Industrial i d'allà arribaven la maquinària i les matèries primeres. Les famílies més importants hi enviaven els seus fills a cursar estudis d'enginyeria i així

[6] Contràriament a l'objectiu de Güell, la casa del doctor Trias va ser emprada com a casa d'estiueig.

[7] Memòria presentada a l'Ajuntament; vegeu la nota 2.

[8] Oferta de compra de la Urbanización Güell, SA, a l'Ajuntament de Barcelona (26 de febrer de 1921), Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, reproduït en el *Pla Integral d'Actuacions del Parc Güell* (Ajuntament de Barcelona, 2009).

es van anar imposant els sistemes de vida britànics i els gustos esnobs (de fet, no és un esnobisme la denominació Park i no Parc?). Eusebi Güell coneixia, sens dubte, el desenvolupament de ciutats com Londres, Manchester o Liverpool i els seus barris organitzats a partir de cases aïllades amb jardí, així com —empresari de tipus paternalista, com s'estilava aleshores— els projectes d'utopies socials que s'havien anat desenvolupant durant el segle XIX.

El projecte del Park Güell com a model urbanístic parteix de models britànics, però de cap manera no l'hem d'interpretar com una versió de les Garden Cities que va promoure Hebenezer Howard. A Catalunya, les teories urbanístiques de Howard arribaren a través de Cebrià de Montoliu (1873-1923), fundador de la Societat Cívica Ciutat Jardí i de la revista *Civitas*, el seu portaveu. Però era en una data més tardana: Montoliu no va començar a interessar-se en el tema fins els darrers anys de la primera dècada del segle. En el moment en què es va projectat el Park, el 1900, Güell podia tenir referències del primer llibre de Howard, *Tomorrow, a Paceful Path to Real Reform*, que data de 1898 i que a l'Estat espanyol va ser recollit de manera explícita en el projecte de Ciudad Lineal d'Arturo Soria el 1899.[9] De totes maneres, cal tenir present que el text que va divulgar la teoria de Howard, *La cité jardin*, del teòric francès Georges Benoît-Lévy, va ser editat el 1904, quan el Park ja era una realitat.[10]

Els models del Park Güell anaven per una altra banda; una clau per entendre el seu origen ens la dóna Antoni Gaudí. Segons explica Salvador Sellés, en la visita que hi van fer els membres de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, el 1903, Gaudí va donar com a model les ciutats universitàries britàniques: «Inspirándose en alguna urbanización rurilizada que existe en establecimientos de instrucción ingleses; se ha aplicado, mejorando notablemente la idea, a la fundación de este

[9] *Garden-city of Tomorrow*, el llibre més important de Howard, va ser editat el 1902.

[10] Jaume Genís Terri, *Els fonaments ideològics de l'arquitectura de Gaudí a la maduresa*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2006, pàg. 203 (tesi doctoral), coincideix que és impossible que Gaudí tingués relacions amb Howard, tot i que sosté que potser en coneixia el text. Howard es plantejava una unitat econòmicament autònoma amb un equilibri entre la residència, la indústria i l'agricultura, mentre que el Park Güell era, simplement, una urbanització.

parque-colonia y que casi podríamos llamar autónoma según se desprende de su organización administrativa»,[11] o, com s'havia dit un any abans al butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, «s'hi està construint un hermosíssim parch de gust modern».[12] Ens podem preguntar en què consistia el «gust modern» del comentarista, però no deu ser desencaminat pensar que la modernitat venia dels models francesos i britànics. I reforça, a més, aquesta idea la crònica que en fa l'arquitecte Bonaventura Bassegoda al *Diario de Barcelona*.[13]

Les grans ciutats universitàries britàniques, així com moltes escoles de primer o de segon grau, disposaven de grans zones amb jardins. Potser aquests establiments podien haver estat coneguts per Güell a través de la publicació del llibre de Salvador Sanpere i Miquel, gran promotor de les arts industrials a Catalunya, *Las escuelas inglesas para la enseñanza del dibujo*, que va editar el 1872.[14] Però cal acceptar que és una afirmació prou ambigua de la qual només podem treure la conclusió que la residència s'integra en jardins. Curiosament, serà la mateixa revista *Civitas*, la difusora de l'ideal de Cebrià de Montoliu, la que, en un text de 1914 a més d'afirmar que «En la estricta acepción del término, no existen en España ciudades jardines», defensava que el Park Güell tenia relació amb les urbanitzacions britàniques: «El parque está destinado a la edificación, habiéndose vendido ya algunas parcelas en las que se han levantado magníficas villas, todas ellas rodeadas de jardines, ya que, según se practica de tiempo en ciertos parques ingleses, también aquí la edificación se halla prudentemente reglamentada en las condiciones de venta, que limitan siempre a una pequeña parte proporcional (1/6) del solar el terreno edificable, con otras restricciones por el estilo».[15]

[11] Salvador Sellés i Baró, «El Parque Güell: Memoria descriptiva», *Anuari de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya*, 1903, pàg. 54.

[12] *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any xii, núm. 84, gener de 1902, pàg. 40.

[13] Bonaventura Bassegoda Amigó, «Cuestiones artísticas. El Parque Güell», *Diario de Barcelona*, 14 de gener de 1903, pàg. 567-569.

[14] Conrad Kent i Dennis Prindle, *Hacia la arquitectura*..., *op. cit.*, pàg. 46, coincideixen a definir el Park Güell com un clos per a l'elit barcelonina.

[15] «Las ciudades jardines de España. Barcelona: El Parque Güell», *Civitas*, 1914, núm. 2, pàg. 55-59.

Hi ha, però, una influència que no podem deixar de citar respecte a la morfologia del jardí: el *landscape* britànic que posa en valor el joc de contrastos, allò que s'anomena el gust pel pintoresc, en què els camins o corriols fugen de la línia recta per oferir, a cada revolt, nous jocs de perspectives. Tant Gaudí com Güell ho coneixien, sens dubte, i, d'altra banda, a Catalunya n'hi ha prou exemples, com el jardí del Laberint d'Horta, el Parc de la Ciutadella de Fontserè —amb Gaudí com a ajudant—, al costat de la font monumental, un sector de la finca Güell, fet en temps de Joan Güell, pare d'Eusebi, o el mateix Parc Samà del marquès de Marianao.

Barris «segregats» per a la burgesia

Ara bé, al marge de les indiscutibles relacions amb els models urbanístics britànics o els jardins paisatgístics, l'objectiu principal de la urbanització del Park Güell responia, com hem assenyalat al principi d'aquest treball, a la voluntat de definir un espai ideal que permetés la «segregació» de les classes benestants de la grisor de la ciutat industrial, de la mateixa manera que també s'havien projectat, tot al llarg del segle XIX, barris «segregats» per a obrers. A Catalunya no era res nou: al llarg de les conques dels rius s'havien desenvolupat tot un seguit de poblats industrials. Les dificultats per extreure carbó del subsòl català i la popularització de la turbina com a força motriu fomentaren l'aparició de colònies obreres, que, després del Pla Cerdà, són l'aportació catalana més genuïna a la història de l'urbanisme. Eren, com és lògic, el resultat del creixement de la indústria, però en alguns casos anaven acompanyades d'una política social de signe clarament paternalista que es pot posar en la mateixa sintonia que les intervencions utòpiques europees.

És una referència essencial el fet que Eusebi Güell, el mateix any que adquiria la finca Can Montaner de Dalt, traslladava l'activitat del Vapor Vell de Sants a Santa Coloma de Cervelló, i així creava la Colònia Güell, amb l'objectiu de definir un espai idoni per conjugar el treball amb una vida digna. En aquest projecte havia comptat amb l'ajut de l'enginyer Ferran Alsina i, com alguns projectes utòpics europeus, integrava la indústria amb els treballs propis de l'agricultura. En la construcció hi van participar grans col·laboradors de Gaudí: Fran-

cesc Berenguer va fer el pla general, Joan Rubió i Bellver va projectar els habitatges més significatius i Gaudí es va reservar la construcció del temple. Ara bé, a Catalunya no es van desenvolupar projectes dels que podríem denominar genuïnament utòpics, com Les Jardins Ouvriers (1865) de Fréderic Le Play,[16] i el Familisteri de Guisa (1846) de Jean-Baptiste Godin, ambdós a Bournville, als afores de París; o el de Birmingham, fundat pel fabricant de xocolata George Cadbury (1879), o encara Port Sunlight (1888), creat pel fabricant de sabons William Hesketh Leber. Però tots aquests projectes podien ser coneguts per Eusebi Güell o per la seva mà dreta, Ferran Alsina.

L'objectiu final del Park Güell es correspon amb l'altra cara de la moneda: la planificació de barris benestants. I hem de referir-nos també a la Gran Bretanya quan busquem possibles models, encara que no a les ciutats universitàries, com escrivia Sellés, sinó a barris elitistes com Regent's Park de Londres (1811), projectat per l'arquitecte John Nash i el jardiner paisatgista Humphry Repton. Aquest prototip va ser adaptat per Joseph Paxton al Birkenhead Park, construït a prop de Liverpool el 1844, i per James Pennethorne al Victoria Park, a Londres, el mateix 1844. Més interessant és encara per a nosaltres el també anomenat Victoria Park de Manchester, projecte de Richard Lane (1837), amb la disposició de les parcel·les de manera molt similar al Park Güell. Tots aquest projectes podien ser coneguts per Güell, que, com molts industrials catalans, havia viatjat per la Gran Bretanya.

Però, reprenent el fil que hem deixat al principi d'aquest treball, a la Barcelona del moment s'estaven portant a terme intervencions similars i la més pròxima era la urbanització del Tibidabo, promoguda pel farmacèutic Salvador Andreu i Grau.[17] El 1899, el doctor Andreu fundava l'empresa Sociedad Anónima Tibidabo i engegava un important procés urbanístic entorn d'una àmplia avinguda per la qual circulava un tramvia —seguint l'esquema de la Ciudad Lineal d'Arturo Soria (1882). El negoci de la Sociedad Anónima Tibidabo es va fer, sobretot, amb el lleure i la creació d'un parc d'atraccions al

[16] Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí*, *op. cit.*, pàg. 537.

[17] Joan Molet, *«Conquering» the Collserola range: Modernity, Leisure and Nature*, en línia: www.art nouveau-net.eu.

cim del Tibidabo. Es va abandonar la idea d'urbanitzar tota la muntanya i només es va fer a la part pròxima a Barcelona, però s'hi van ubicar les residències d'importants famílies de la ciutat, moltes de les quals eren les dels mateixos promotors: el banquer Arnús, Teodor Roviralta, els Sert... Era una empresa que integrava una part important de la burgesia més conservadora, que encarregava els seus edificis a l'arquitecte Sagnier.

El projecte de Güell, en canvi, és promogut només per ell mateix amb un sistema d'adquisició dels terrenys que mantenia els contractes tradicionals d'emfiteusi que implicaven un repartiment de les despeses molt especial i que potser no va convèncer els possibles compradors. Aquesta és una de les claus que pot explicar el fracàs del projecte de Güell, però hi ha també un altre motiu: el Park Güell era més ambiciós, però no va tenir en compte el que va ser primordial per a la urbanització del doctor Andreu, el transport.[18]

I també un jardí per a l'oci...

Fins en aquest moment, no hem estat parlant estrictament d'oci dels barcelonins, ja que el Park Güell era, per sobre de tot, una urbanització. Però, a mesura que el projecte esdevenia inviable, en els jardins es van anar desenvolupant una sèrie d'activitats de caire absolutament lúdic i pensem que té sentit dedicar-hi els darrers paràgrafs, d'acord amb el caràcter d'aquesta publicació.

En els primers anys, l'objectiu d'Eusebi Güell era promocionar la construcció, però, al mateix temps, va aprofitar els amplis espais per exercir davant de la ciutat, com a promotor de les arts i la cultura, una activitat que el va portar, per exemple, a ser membre del jurat dels Jocs Florals el 1900. A la Barcelona modernista no era la primera vegada que es feien servir els amplis jardins particulars per a la celebració de grans espectacles. Adrià Gual, per exemple, va organitzar una representació d'*Ifigenia in Tauride* al Laberint d'Horta, el mes d'octubre de 1898. Ara bé, en el jardí del senyor Güell tenien un sentit diferent: eren una prolongació del paterna-

[18] Ferran Armengol *et al.*, *Un segle pujant al Tibidabo*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002.

Balls típics d'Eivissa al Park Güell. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fons Frederic Ballell, 1905-1915.

lisme social, però aplicat a promoure el catalanisme cultural. Així ho veié, per exemple, el primer biògraf d'Eusebi Güell, el pare Miquel d'Esplugues: «A més, aquest Parc nobiliari respongué a un munt d'idealitats íntimament volgudes d'en Güell. En el Parc tingueren lloc explosions memorables de altes idealitats catalanesques. I Don Eusebi —que en cap cosa mostrà jamai el seu patriarcal com en la tendresa íntima que consagrava a les coses de Catalunya i als seus grans homes— no tingué mai un no quan se li demanà l'ús del Parc per a expansions de l'ànima catalana, radiosa per la glòria del triomf».[19]

Als primers anys, però, les activitats tenien com a objectiu promocionar les possibilitats de la urbanització. És el cas, per exemple, de la visita de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya de gener de 1903 i que hem comentat àmpliament. I el caràcter lúdic de la visita, ens el descriu també Sellés quan especifica que els integrants de l'excursió, a més de visitar les obres i les excavacions paleontològiques que feia mossèn Norbert Font i Sagué, van ser obsequiats amb cigars

[19] Miquel d'Esplugues, *El primer comte de Güell. Notes psicològiques i assaig sobre el sentit aristocràtic a Catalunya*, Barcelona, Arts Gràfiques Nicolau Poncell, 1921, pàg. 107.

Entrada de la geganta al Park Güell. Biblioteca de Catalunya. Fons Salvany, 1916.

i licors.[20] L'any anterior, el Centre Excursionista de Catalunya havia organitzat també una sortida per veure l'estat de les excavacions.[21]

En el segon aspecte, el primer acte que hem pogut documentar és una ballada de sardanes el 1904,[22] i potser l'acte més destacat d'aquest primer moment és la celebració d'un *garden party* —citat així en anglès— dins el marc del Primer Congrés de la Llengua Cata-

[20] Salvador Sellés i Baró, «El Parque Güell..., *op. cit.*

[21] *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 84, gener de 1902, pàg. 4.

[22] Aquests actes, els hem pogut documentar, bàsicament, a través de Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí*, *op. cit.*, de l'hemeroteca en línia de *La Vanguardia* i *La Veu de Catalunya*, i a través dels fons fotogràfics que es conserven a l'Arxiu Mas, a l'Arxiu de la Vila de Gràcia, al Fons Ballell de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i altres del mateix arxiu, del Centre Excursionista de Catalunya i de les fotografies estereogràfiques de la col·lecció Salvany de la Biblioteca de Catalunya.

lana, el 20 d'octubre de 1906, que reflecteix, sens dubte, l'actitud de Güell envers la cultura catalana.

Així, entre 1906 i 1914, data en què comença l'etapa de decadència del parc, podem assenyalar celebracions de tota mena: actes esportius, com una carrera d'automòbils per l'Empar de Santa Llúcia el juny de 1908 o un concurs de gimnàstica l'abril de 1908; actes socials, com la trobada de voluntaris de la Creu Roja l'octubre de 1910; un enlairament de globus; visites de congressistes, com els del Congrés de Pirineistes el març de 1908, o aplecs de sardanes, com el citat de 1904 i d'altres l'octubre de 1906, el 1907 i el 1910. El 1908, l'Esbart Català de Dansaires hi va representar el Ball de Gitanes. El 1916, finalment, podem veure-hi l'entrada dels gegants en una de les fotografies de Salvany.

Per les dimensions que va tenir, podem recordar també el banquet per a cinc mil persones en honor a Francesc Cambó, el 21 de maig de 1916, en què es va cobrir totalment la plaça amb un envelat. Així mateix, val la pena destacar la visita de mariners argentins de la fragata *Presidente Sarmiento*, que van ser acompanyats pel mateix Gaudí, el novembre de 1911. I, finalment, un homenatge a la infanta Pau i la seva filla Pilar, el mes de novembre de 1911. El caràcter d'aquestes festes era tan popular a la ciutat que fins i tot la revista satírica *L'Esquella de la Torratxa* ironitzava: «Vaja un descans dominical el que varen fer diumenge passat els nostres sardanistes. Al matí: Sardanes a la plaça de la Universitat. A la tarda: Sardanes al Park Güell. Al vespre a Belles Arts...».[23]

A mesura que es van perdent les possibilitats de fer-hi un barri d'habitatges, el Park Güell es converteix en una projecció del jardí privat que Eusebi Güell tenia a l'entorn de casa seva i se n'enforteix l'ús com a plataforma d'actes públics. És evident que, malgrat estar habitada la casa de Gaudí i, durant l'estiu, la casa Trias, Güell considerava l'espai el seu jardí privat i en feia l'ús que creia convenient. El fet que només es construïssin dues cases —no oblidem, però, que es van adjudicar dues parcel·les més—[24] va comportar que no es consti-

[23] *L'Esquella de la Torratxa*, any XXX, gener de 1908, núm. 1531.

[24] S'havien venut dos solars més a Antoni Bau i Valls, els mesos de març i juliol de 1913 i havien estat adjudicades dues parcel·les a les germanes Tecla i

tuís el Sindicat de Propietaris previst i, de fet, Güell degué fer-se càrrec de les despeses de manteniment.

En aquestes pàgines només hem volgut fer una aproximació a un parell de temes relacionats amb la història del Park Güell; aspectes menors, perquè la creativitat de Gaudí va molt més enllà. En realitat, allò que a tots ens sorprèn del Park Güell és com l'arquitecte, esdevingut paisatgista, transforma els jardins a través d'un insòlit procés de creació que trenca els límits estètics entre la natura i l'obra d'art.

Dolors Tintoré. Totes aquestes peces de terra var ser recomprades per Güell. Arxiu administratiu de Barcelona, estimació prèvia a la compra, datada el 21 de maig de 1921, recollida en el *Pla Integral d'Actuacions del Parc Güell*, Ajuntament de Barcelona, 2009, pàg. 33-37.

ESTIUEIG I ESBARJO A LA CORONA DE BARCELONA. LA COLÒNIA BUSQUETS DE VALLVIDRERA, UN EXEMPLE SINGULAR

Teresa-M. Sala

La majoria de les bones famílies barcelonines passaven la temporada d'estiu, de tres o quatre mesos, en indrets que havien escollit pels seus bons aires, les belles vistes o per anar a prendre les aigües termals o els banys de mar. El fenomen social de l'estiueig a Catalunya[1] va estendre's entre les classes benestants al tombant del segle XIX i inicis del XX i va comportar canvis significatius en els espais naturals escollits.

L'antic municipi de Vallvidrera, que s'agregà a Sant Vicenç de Sarrià el 1890, era un nucli de masies disperses que es va urbanitzar al tombant de segle, tot coincidint amb l'expansió que es va dur a terme cap a la serralada de Collserola, amb finalitats bàsicament recreatives. Les iniciatives que es van anar impulsant per als visitants i els estiuejants requerien tot un seguit de serveis relacionats amb el subministrament, les vies d'accés i el transport de connexió amb Barcelona. La construcció de les arquitectures dedicades a l'oci, és a dir, els espais d'allotjament i els establiments per al lleure, com són hotels, fondes, balnearis, així com segones residències —torres i xalets— anirien canviant la fisonomia del paisatge que corona la ciutat de Barcelona. Collserola era un dels espais naturals privilegiats d'esbarjo i romiatge, on hi havia múltiples fonts, berenadors, ermites i masies disperses amb els seus camps de conreu.

[1] Vegeu el llibre de Glòria SOLER, *L'estiueig a Catalunya, 1900-1950*, Barcelona, Edicions 62, 1995, amb fotografies de Xavier Miserachs.

Una de les iniciatives que més va contribuir a la metamorfosi dels diferents terrenys de la serralada va ser la tasca feta per la Sociedad Anónima El Tibidabo, fundada el 1899 pel farmacèutic Salvador Andreu i Grau, de la qual formaven part altres personalitats destacades del moment, com Ròmul Bosch i Alsina, Romà Macaya i Gibert, Francesc Simon i Teodor Roviralta. El seu objectiu principal era urbanitzar gran part de la muntanya i construir un parc d'atraccions per a Barcelona, a la manera d'altres ciutats que ja en tenien.[2] A la part baixa dels terrenys de la Sociedad es va bastir una ciutat-jardí, amb una avinguda que comunicava amb el Tibidabo per tramvia i ferrocarril-funicular. Al cim de la muntanya, s'hi estava erigint el temple expiatori del Sagrat Cor, projectat per l'arquitecte Enric Sagnier i Villavecchia a partir de la ja existent capella edificada el 1886. Al seu costat, la construcció del primer parc d'atraccions de l'Estat espanyol es convertiria en l'espai d'oci més freqüentat pels barcelonins. Allà, els visitants del parc podien fruir de tot un seguit d'entreteniments i d'activitats d'esbarjo com eren l'exposició d'antiguitats i fotografies, l'estació de coloms missatgers, el gran projector elèctric i la sala de tir, alhora que podien anar a veure vistes amb un enorme telescopi o bé acudir al saló de festes. Aquesta cada cop més important conquesta de l'oci per part de la burgesia va comportar que entre 1906 i 1908 la família del doctor Andreu promogués l'edificació de l'Hotel Metropolitan, al xamfrà de l'avinguda del Tibidabo amb el passeig de Sant Gervasi. L'encarregat del projecte va ser l'arquitecte Adolf Ruiz i Casamitjana, el qual va comptar, entre altres col·laboradors, amb Alfons Juyol per a les escultures i Lluís Bru per als mosaics ceràmics. Són dignes de destacar la representació d'escenes de la vida moderna i de determinades distraccions de la burgesia que apareixen en les decoracions. Del món de les arts, hi veiem la presència de la pintura, el piano (instrument per excel·lència de les vetllades musicals als interiors) i la fotografia (com a nova i moderna afició, que anava agafant importància entre els amateurs). També hi trobem diverses activitats relacionades amb els esports de moda

[2] Horacio Capel i Paul-André Linteau, *Barcelona-Montréal: desarrollo urbano comparado,* Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1998, pàg. 371-392.

com eren ara el patinatge, el ciclisme, el futbol, la cacera, la navegació i l'automobilisme.[3]

El 1908, amb capital majoritàriament francès, es va plantejar de crear un Gran Casino a la Rabassada.[4] La idea d'alçar un gran complex lúdic, capaç d'igualar els ja existents en altres centres turístics del món,[5] va esdevenir realitat. A l'emplaçament escollit ja hi havia, des de 1899, el Gran Hotel-Restaurant de la Rabassada, impulsat per l'empresari hostaler Miquel Montané i Martos i el contractista d'obres Josep Sabadell i Giol.[6] L'edifici va ser dissenyat per l'arquitecte i professor de l'École des Arts Décoratifs de París, Edmond Lechevallier-Chevignard, en un estil neoàrab. El 1909, La Rabassada Sociedad Anónima Inmobiliaria de Sports y Atracciones va comprar-lo, i va encarregar a l'arquitecte Andreu Audet i Puig una sumptuosa sala de jocs. Tal com deia la propaganda de *La Vanguardia* era:

> Un casino particular. Juegos varios. Restaurante de lujo. Atracciones americanas. Scenic Railway, Cake Walk, Rowling Halleys, Casa Encantada, Palacio de cristal, Palacio de la risa, Paseos, etc. Entrada 0,50 ptas, con derecho a elegir una atracción.[7]

A partir dels plànols de les instal·lacions, que es conserven a l'Arxiu de Sant Cugat del Vallès, i de diverses fotografies d'època[8] ens podem fer una idea de la fastuositat d'un establiment que va ser clausurat per ordre ministerial el 1912, després d'un intens debat polític sobre la seva conveniència.

[3] Vegeu Ricard Bru, «La Rotonda», a Francesc Fontbona (ed.), *Joies del modernisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2011, pàg. 164-170.

[4] Sergi Yanes, *La Rabassada. La utopia de l'oci burgès*, Barcelona, Punto Rojo, 2011. Sergi Yanes és membre de Turoscòpia. Grup de Treball de l'Institut Català d'Antropologia.

[5] En el moment d'escriure aquestes línies, s'està plantejant la construcció a Madrid o a Barcelona del complex de joc d'un magnat americà que s'anomenaria Eurovegas i que seria el nou model dins del món global actual.

[6] Sergi Yanes, *La Rabassada...*, *op. cit*.

[7] *La Vanguardia*, 8 de novembre de 1911, pàg. 5.

[8] Vegeu www.fotosdebarcelona.com/docs/CasinoRabassada-ESP.pdf. També el llibre de Pere Fàbregas i Carlota Giménez, *Gran Casino de la Rabassada, història d'un somni burgès*, Barcelona, Viena, 2011.

El pantà de Vallvidrera, obra d'Elies Rogent. Postal editada per Thomas, Barcelona, enviada amb data 1 de setembre de 1905.

Espais de l'oci a Vallvidrera

El fenomen de l'estiueig va comportar l'aparició de nous béns i serveis, així com de noves maneres de relacionar-se i de fruir del temps compartit per les famílies benestants. A Vallvidrera, la influència de la colònia estiuejant es va fer notar, tot i que val a dir que les relacions socials entre estiuejants i nadius era força classista.[9] La zona del pantà artificial,[10] que s'havia hagut de construir entre 1863 i 1864 per portar l'aigua a Sarrià, es va convertir en un dels espais de lleure preferits dels barcelonins. Per aquest motiu, entre 1904 i 1906, l'enginyer Carles G. Montañés va instal·lar un petit tren elèctric, el Mina-Grott, que travessava la serra i que de seguida es va convertir en una distracció per als visitants. Altres centres d'esbargiment van veure l'oportunitat d'ubicar-se als terrenys verges de Collserola. Així, Heribert Alemany va fer un projecte de parc d'atraccions anomenat Lake Valley a la finca denominada Can Sibina del costat del pantà de Vallvidrera.

Com ja hem esmentat, la millora de les vies de comunicació serà el germen necessari per a les transformacions. A partir de 1888, la carretera ja arribava des del Tibidabo fins al poble i també ho faria el Tramvia Blau. A partir de 1902, la carretera de les Aigües va convertir-se en una altra de les vies d'accés, però no hi ha dubte que el factor decisiu va ser la construcció del funicular, que s'inaugurà el 28

[9] Els «senyors de Barcelona» arribaven amb les famílies i les minyones i només es relacionaven entre ells. De totes maneres, al llarg del segle XX el panorama anirà canviant i amb la massificació del turisme les antigues grans cases d'estiueig van donar pas als xalets i als apartaments de dimensions més petites, així com «l'estiueig» es transformà de forma més generalitzada en «les vacances».

[10] L'encarregat de projectar el pantà i la casa del guarda va ser l'arquitecte Elies Rogent. Vegeu Francesc Tomàs, Salvador Ferran, Cristòfol Jordà i David Forgas, *Itineraris. Vallvidrera-Les Planes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007.

d'octubre de l'any 1906. Els edificis de l'estació (la superior i la inferior), obra dels arquitectes Bonaventura Conill i Montobbio i Arnau Calvet i Peyronill, són d'un modernisme d'influència secessionista, amb un gran sòcol de pedra, mosaics, forja i uns característics arcs parabòlics.

També, tal com veiem a les postals editades per Roisin, es van anar alçant diferents torres o xalets d'estiuejants, amb un tipus d'arquitectura modernista, de vegades amb un cert aire pintoresc. Un dels atractius essencials de l'esperit del lloc eren les passejades pels boscos, on hi havia moltes fonts, berenadors i restaurants. Un dels més coneguts era l'Hotel Buenos Aires,[11] famós per les seves vistes impressionants. Altres hotels de categoria van anar-se situant també en plena natura o a la carretera de Vallvidrera a Barcelona, com és el cas de l'Ideal Pavillon, que va obrir les portes el 1908, que és una obra de grans dimensions que l'arquitecte Antoni Coll i Fort va concebre com una de les millors mirandes cap a la Ciutat Comtal. Així, per tal de cridar l'atenció de la clientela, a les postals de propaganda de l'establiment, es feia constar:

> La mejor vista panorámica de esta montaña. Espacioso salón para banquetes. Saloncitos para familias. Confort en habitaciones. Calefacción invierno vapor, con renovación de aire. Alumbrado eléctrico. Cuarto de baño. Capilla.

Un al·licient afegit era que tenia una pista de tennis, esport de moda entre la burgesia. L'afany de luxe cosmopolita convivia amb establiments com l'antiga Casa Trampa, Cristobal Civil, a la plaça del poble de Vallvidrera, on, tal com diu la propaganda comercial, es feien esmorzars i dinars amb un «servicio esmerado. Limpieza y economía».[12] Així, durant la primera dècada del segle XX, Vallvidrera es va convertir en un espai d'oci on no faltaven les festes populars, els balls, els concursos de sardanes, els concerts, les desfilades,

[11] Vegeu Julio VIVES, *Hotel Buenos Aires. Un record del modernisme a Vallvidrera*, Barcelona, Lulu.com, 2009.

[12] En el plec documental de l'Arxiu Busquets de Vallvidrera, es conserva una factura de 1908.

Festa major de Vallvidrera, postal Universal, c. 1900.

etc. La festa major de 1907 va tenir un caràcter especial, amb tot un seguit de celebracions enmig del bosc.[13] El 18 d'agost va tenir lloc el concert de l'Orfeó Català, dirigit per Lluís Millet, en què van interpretar l'himne de la institució, el «Cant de la Senyera» de Joan Maragall. També a la primera part, segons consta en un programa editat per *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana*, es van cantar cançons populars com «Muntanyes regalades», «La Filadora», «La Gata i en Belitre», «Lo rossinyol», «Els tres tambors» o «Aucellada», de Janequin. A la segona part, «Les Flors de Maig», d'Anselm Clavé, «El fumfum» (cançó popular), «La Sardana» per Borràs de Palau, «L'Emigrant» per Vives, «La mare de Déu» d'Adrià Gual, dirigida pel mestre Nicolau, i, finalment, «Els Segadors» per Lluís Millet.

A iniciativa del Casino de Vallvidrera, l'estiu de 1915 el Teatre de Natura[14] se situà en una esplanada del bosc de Miralles propera al

[13] Programa de mà de la festa major, conservat a l'Arxiu Busquets de Vallvidrera.

[14] Vegeu «Barcelona: ¿teatre de natura o teatre a la fresca?» a la tesi doctoral

pantà i amb una magnífica vista cap al Vallès. Va ser una proposta d'esbargiment que, tot i que només va tenir una durada de dues temporades estivals, ja havia obtingut força ressò en altres poblacions com la Garriga, on des de 1911 fins a 1914 es van anar programant bells contes de fades, com va ser *La Viola d'or* d'Apel·les Mestres, obra que va cloure el cicle estival del bosc de Can Terrés.[15] De fet, Gabriel Alomar afirmava que el Teatre de Natura era:

> Una festa de civisme i de solidaritat social [...]. Un teatre de natura no és una reacció de ruralisme: és una conquesta del camp per la ciutat; és una consagració del bosc primitiu a la nova Barcelona; és un brot d'olivera o de roure consagrat sobre un monument.[16]

Fins a finals dels anys vint es continuarien fent aquests tipus de festes a l'aire lliure promogudes per les colònies estiuenques. Alguns detractors, com, per exemple, Josep Morató i Grau, no consideraven escaient, utilitzant les seves paraules, de «plantar-lo sense més ni més en plena natura selvàtica».[17] D'aquesta manera, el Teatre de Natura, que havia esdevingut una manifestació d'esperit eminentment modernista, amb autors com Adrià Gual, Ignasi Iglésias, Apel·les Mestres, Santiago Rusiñol o Enric Morera, va acabar la seva trajectòria.

Les cases d'estiueig, una arquitectura domèstica peculiar

Durant l'època del modernisme, a Vallvidrera es van construir edificis nous, tot i que també es van remodelar algunes finques agrícoles

---

(inèdita) de Raffaella Perrone, *Espacio Teatral y escenario urbano. Barcelona, entre 1840 y 1923,* Barcelona, ETSAB, maig de 2011, pàg. 146-150. Tal com indica Perrone: «Marca el fin de este género, ya que traiciona los dos argumentos esenciales que caracterizaban el espíritu de la propuesta: que las obras representadas fueran de teatro catalán y que la fuerza del paisaje constituyera un elemento integrante de la relación entre texto y público».

[15] Vegeu Francesc Viñas, «El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga», *Lauro*, núm. 13.

[16] *L'Esquella de la Torratxa*, 8 de setembre de 1911.

[17] Josep Morató, «Teatre de natura?», *La Veu de Catalunya*, 20 d'agost de 1916.

ja existents. Així, per exemple, el 1888, el llavors alcalde del municipi de Sant Vicenç de Sarrià, Ramon Miralles i Vilalta, va adquirir Mas Ferrer, finca que estava situada en un lloc privilegiat, a prop de l'església medieval de Santa Maria de Vallvidrera i amb vistes a la muntanya de Montserrat, i la va rebatejar amb el nom de la seva esposa com a Vil·la Joana.[18]

Després de l'Exposició d'Arts Decoratives Modernes de Torí del 1902, el modernisme arquitectònic va girar la seva mirada cap al centre d'Europa i sobretot vers Viena. En les residències estivals, els arquitectes van tenir un grau de llibertat més gran que en altres tipus de construccions de caire més representatiu o simbòlic. Amb l'arribada del funicular de Vallvidrera, algunes masies antigues es van remodelar com a torres d'estiueig, com és el cas de la Torre Sansalvador o Casa Carreras-Soler. L'arquitecte Bonaventura Conill va projectar a Vallvidrera algunes torres o xalets de caràcter centreeuropeu, com la Villa Monitor (1905). Entre 1906 i 1907, l'arquitecte Joan Rubió i Bellver en va construir diverses per a famílies benestants, com la casa de Manuel Dolcet de l'avinguda Vallvidrera, número 44. També, d'estil eclèctic i amb algun element modernista, l'arquitecte Antoni Coll i Fort va edificar una casa unifamiliar aïllada de grans dimensions, així com la colònia Herrando al carrer Pelfort, número 10-12, que es va bastir entre 1906 i 1911. En aquest darrer cas, es tracta d'un conjunt d'edificis de planta baixa i pis dins d'un recinte particular.

Per una altra banda, l'ebenista tapisser Joan Busquets i Cornet, que tenia la seva botiga taller al carrer de la Ciutat, número 9, de Barcelona, va adquirir unes terres davant per davant de l'estació del funicular de Vallvidrera, amb la intenció de situar-hi una colònia d'estiueig, la colònia Busquets.[19] Va comprar el terreny a Ramon Miralles,

[18] Aquesta masia reconvertida en casa d'estiueig va esdevenir el darrer refugi de mossèn Cinto Verdaguer, al qual, pel seu precari estat de salut, se li va aconsellar un canvi d'aires. El poeta va fer-hi estada des del 17 de maig de 1902 fins a la seva mort pocs dies després.

[19] Es conserva la documentació que ens ha permès de reconstruir la història de les cases de forma detallada. Arxiu Busquets de Vallvidrera. Quan vàrem escriure el llibre *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Barcelona, Universitats Catalanes / MNAC, 2006, Memoria Artium, núm. 4, desconeixíem l'existència d'aquest plec docu-

segons consta a l'escriptura amb data 23 de gener de 1907 del notari R. Permanyer. En una ubicació privilegiada, s'hi van anar construint les cases unifamiliars entre 1907 i 1913. La primera, anomenada Torre Sant Joan, va ser obra del mestre d'obres Pere Bosch i Cardellach, el qual va rebre a compte diverses quantitats de diners per a l'estudi-projecte i els plànols a principis del 1907, any en què s'inicia la seva construcció. Amb data de setembre de 1906, Busquets va dirigir una carta a l'Ajuntament de Sarrià demanant el permís d'obres (que va signar el llavors alcalde de la població, Carles Xiró i Jordà). Ja a començaments d'aquell mateix any, el serraller Francesc Tulla, de Sarrià, va construir una tanca de ferro per delimitar la parcel·la de les quatre primeres torres (A, B, C i D), edificades a la carretera del Tibidabo a Vallvidrera (al davant de la plaça de Pep Ventura). Al setembre es va pagar a la Sociedad General de Aguas de Barcelona un ramal de distribució, i es van començar al desembre les obres amb el contractista Pere Grau Cuyàs de Vallvidrera, el qual va anar signant diversos rebuts de les quantitats que anava rebent. A la primera contracta, hi consta com va «arrencar i treballar terres» per a la construcció de la torre de Sant Joan i la de Sant Enric. A partir de la segona casa-torre és l'arquitecte Arnau Calvet i Peyronill[20] qui s'encarregarà dels plà-

mental que ens ha permès d'atribuir correctament l'autoria del projecte arquitectònic, que llavors fèiem constar de l'arquitecte Jaume Gustà i Bondia (pàg. 188).

[20] L'arquitecte va néixer a Barcelona el 1874 i el 1897 obtingué el títol d'arquitecte. El trobem col·laborant en una iniciativa filantròpica: a proposta del senyor Masgrau, propietari de la revista *La Ilustración Obrera*, va dibuixar els plànols d'una casa que la publicació regalaria als seus subscriptors. A la Festa de la Fraternitat de l'1 de maig de 1904 es va posar la primera pedra i hi van assistir el rector de la Universitat Literària, nombroses associacions obreres i les federacions dels Cors Clavé, entre d'altres. Arnau Calvet, a la seva primera etapa, destaca amb diverses obres modernistes d'estil secessionista, com veiem als Magatzems Cendra i Caralt (1905) del carrer dels Arcs a Barcelona, on es va instal·lar la hidroelèctrica de Catalunya el 1946, a Vallvidrera les ja citades torres, i tornant a Barcelona els edificis plurifamiliars de l'Eixample de la casa Armenteras i la casa Perallada del carrer Provença, número 324-326. També sembla ser que va ser arquitecte municipal de Sarrià, on va construir el mercat amb Marcel·lià Coquillat els anys 1911-1913 i també el traçat de la colònia d'estiueig Tibidabo (1912-1919). Més tard serà conegut per projectar els Magatzems Jorba (1926-1932). Va morir a Barcelona el 1956.

nols i la direcció d'obres, que perduraran fins al 1913 amb les cases X i Z, amb façana a la carretera de la Rectoria (a les Planes). Entre 1909 i 1912 ja s'havia dut a terme el conjunt del segon grup de xalets (E, F, G i H) amb la construcció d'un edifici destinat a cotxera, tot transformant-se la casa del costat de la carretera de l'Església.

Resumint, hem de dir que la colònia Busquets va ser ideada pel propietari i iniciada pel mestre d'obres Bosch i Cardellach i seguida per l'arquitecte Arnau Calvet.[21] El conjunt es compon d'una tipologia d'habitatges unifamiliars diferents, tots ells d'influència estilística del moviment secessionista. Aquestes solucions de caràcter vienès també van ser adoptades en altres indrets pels arquitectes Rafael Masó, Josep Maria Pericas i Josep Renom. El que és significatiu és el caràcter singular de cada una de les cases, encara que en la seva marcada diversitat configuren un conjunt estètic unitari. El modernisme arquitectònic va trencar amb l'eclecticisme i la uniformitat, i va optar per la singularitat i l'ideal d'art total (de germandat entre totes les arts).

Les torres de la colònia Busquets constaven de planta baixa i un pis. Els interiors disposaven dels dispositius espacials següents: vestíbul, menjador, sala amb miranda, dormitoris, lavabo, cuina, galeries, taller i carbonera, tots ells equipats amb llum elèctrica (distribuïda per la Sociedad Anónima El Tibidabo), sanitaris de la Casa Lacoma Hnos. y Bonsoms, paviments de mosaic hidràulic de diversos i bells dibuixos de la Casa Butsems i Fradera, rajoles i arrimadors de la fàbrica Pujol i Bausis d'Esplugues, pedra artificial de Cabruja i Seguí, entre d'altres. La varietat era la nota predominant en una decoració continguda, no absenta, però, de sentit del ritme i mancada dels excessos i les exageracions anteriors al 1900.

Com que s'ha conservat documentació sobre el procés de construcció de les cases, podem conèixer detalladament els industrials i els artífexs que hi van participar, així com també els costos que van

[21] Segons consta a la documentació, l'arquitecte va fer-li una rebaixa voluntària a meitat de preu. A la factura dels honoraris consta «la dirección de la casa de la Rectoria en Vallvidrera (tarifa antigua)» per la quantitat de 474,83 a les quals resta per «rebaja voluntaria» 224,83, i el cost ascendeix a un total de 250 pessetes. La colònia Busquets estava composta per onze xalets que consta que van costar 54.000 pessetes, una quantitat força important per a aquells temps.

comportar. Així, la fusteria d'obres es va encarregar al taller mecànic de Joan Pasaret mentre la fusteria artística la va fer Fèlix Coma. Els vidres van córrer a càrrec de Buxeres i Codorniu, la serralleria la va fer Jacint Cuyàs i les peces forjades Joan Mas. A Pere Bofarull, que tenia un taller de fusteria mecànica moguda al vapor, se li va encarregar transformar una finestra en un balcó.

Pel que fa als interiors, ens consta que van ser pintats pel pintor decorador Lluís Savall, que tenia el taller al carrer Major de Sarrià. Per una altra banda, es van encarregar cadires al cadiraire Joan Roselló, del carrer de Riego, de Sants. Ens podria semblar estrany que els Busquets, tot i ser ebenistes, encarreguessin les cadires a un altre taller, però els cadiraires eren una especialitat específica dins del gremi i per a la botiga Busquets també s'havien comercialitzat cadires d'altres tallers.

Una de les característiques del conjunt de la colònia és que totes les cases tenien terrasses amb miranda, ubicades al voltant d'una placeta o terrassa comunitària, on hi havia un pou, amb un espai enjardinat ple d'arbres, arbustos, rosers, margarides, geranis, glicines, hortènsies i herbes aromàtiques (sàlvia, romaní, espernallac i farigola) que havien estat plantats i arreglats per Francesc Rodó, que es dedicava a la construcció i conservació de jardins i que continuà fentne el manteniment al llarg dels anys.

En aquest espai comú i de pas entre les cases, s'hi va instal·lar també una capella, que sempre lluïa guarnida amb flors i per a la qual es van adquirir ornaments litúrgics a la botiga dels fills de M. Garin del carrer Jaume I de Barcelona. Se sap que va ser bastida i ampliada l'estiu de 1907 i que el 5 de febrer de 1912 es va haver de fer un requeriment especial al cardenal Casañas per tal de poder-hi fer missa. I també, segons testimoni oral recollit pel nét del propietari, Joan Busquets i Guindulain, sembla ser que anys més tard s'hi havien fet algunes representacions d'obres teatrals, amb la col·laboració del barreter del carrer Ferran de Barcelona Joan Prats. El punt de trobada entre els habitants de la colònia era aquesta mena de pati enjardinat que unia les famílies en les llargues temporades estivals al voltant dels actes litúrgics.

L'any 1914 s'encarreguen plaques d'esmalt amb els noms de les noves cases (Puig-mal, Montserrat, Mont-sec, Puig-padrós) al Bazar

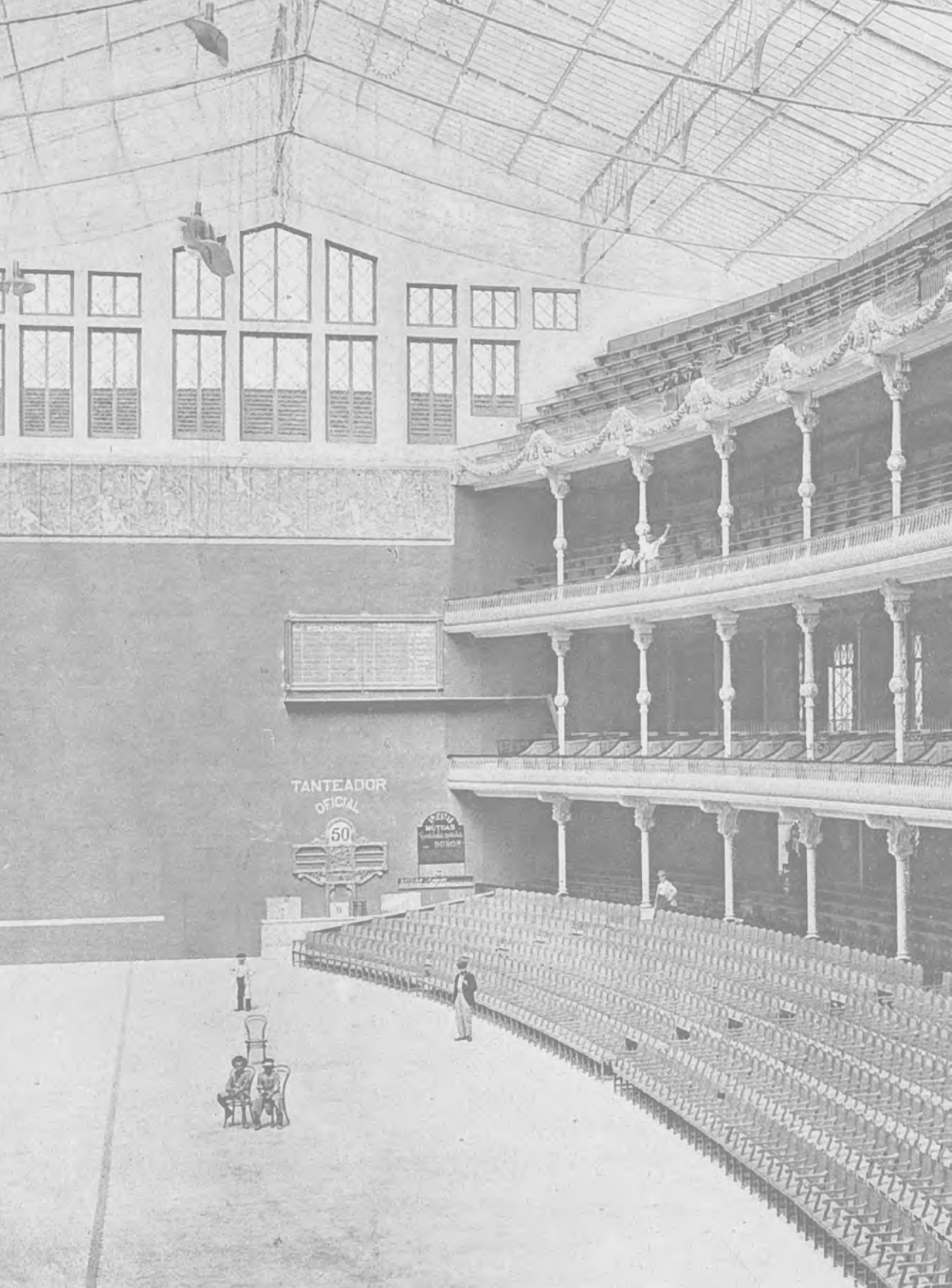
E. Grandin, casa especialitzada en «Esmaltería Artística y comercial», situada al Portal de l'Àngel, número 25, i també a E. Bossi, del carrer Pelai, número 48. Aquell mateix any moria del tifus Enriqueta Guindulain, esposa de Joan Busquets i Jané, el qual també va caure malalt, així com la seva germana Joaquima i el seu pare, Joan Busquets i Cornet, que no va poder superar la malaltia i moria el 7 de gener de 1915. La Junta Directiva del Centro Recreativo de Vallvidrera va dirigir una carta a la família, signada pel secretari Jaume Grau, en què expressava el condol i el sentiment compartit envers un dels socis protectors més destacats de l'entitat.

En el poema de Miquel dels Sants Oliver esgrafiat a la torre Sant Joan, que portava el nom onomàstic del fundador de la colònia, copsem el sentiment del *tempus fugit*:

> Depressa fugen las horas,
> depressa y no tornan més.
> Aprofita l'hora dels encants primers,
> aprofita l'hora que no torna més.

Són uns esgrafiats amb una original tipografia modernista, amb lletres dibuixades per Joan Busquets i Jané que, en certa forma, testimonien una època daurada de l'estiueig a Catalunya i d'activitats familiars en un indret urbanitzat en plena natura.

ANNEXOS


TANTEADOR
OFICIAL
50

L'EXPERIÈNCIA DE FER TEATRE AL MENJADOR DE CASA
NOTES SOBRE UNA DRAMATÚRGIA PER AL GRACMON

Antoni Galmés Martí

L'home més fort del món és el que està més sol.
Henrik Ibsen, *Un enemic del poble*

El teatre universitari, entre moltes altres coses, ha de permetre la creació d'un repertori i l'activa participació en la recerca i la investigació. *Recuperar*, *repensar* i *representar* serien símils escènics a certs mots ecologistes que tots coneixem i que ara no vénen al cas. Tanmateix, poder acompanyar les posades en escena d'un estudi sobre una obra, sobre el seu context o bé sobre el seu sentit més profund és un privilegi i un bonic recurs que et permeten les aules de teatre universitari pel seu grau d'empirisme basat en la prova i l'error i, evidentment, per la seva llibertat. En els teatres de repertori hom adopta sovint peces clàssiques que s'han convertit, amb el temps, en patrimoni cultural universal, i també obres locals que constaten la riquesa d'una llengua, d'una història o d'una cultura.

El sentit artístic que acompanya la pràctica teatral (universitària i, per tant, no professional) constata la possibilitat de dur a terme una recerca i una investigació que empren com a eina primera i com a plataforma de difusió la creació de l'espectacle. En efecte, fer una dramatúrgia o bé muntar un espectacle són maneres d'investigar sobre un tema, un motiu, o bé de formar part d'un grup de recerca.[1]

[1] Aquest és el principal objecte d'investigació del meu projecte postdoctoral. Contra tot pronòstic, els anys treballant per al grup de teatre de la Facultat

En dos anys, l'Aula de Teatre de la Universitat de Barcelona, en col·laboració amb el GRACMON ha presentat dos espectacles que, en perspectiva, poden semblar molt allunyats l'un de l'altre, però que, com veurem, guarden una relació important entre ells. Aquests dos projectes són, en primer lloc, l'espectacle *A l'ombra d'un pi escanyolit*, i una adaptació contemporània d'*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferreter. Ambdós textos foren concebuts per ser portats a escena per actrius i actors universitaris i en espais no teatrals. Per a tal propòsit, en l'àmbit dramatúrgic, ens hem servit de textos i fonts primàries de l'època, com també d'estudis que s'han fet sobre un personatge, com Santiago Rusiñol, o un autor, com Joan Puig i Ferreter.

Val a dir que, en matèria de repertori, el patrimoni teatral més ric del qual disposem aquí, a Catalunya, és el de l'època del modernisme. Així, per aquest concepte de repertori que volem dur a terme, la recerca teatral dins el calaix modernista és essencial. No és que avui en dia no es faci bon teatre, ans al contrari. El teatre contemporani viu uns moments de molt bona salut. Però en el cas del teatre modernista s'ajunten dos factors que el fan summament interessant.

D'entrada és, podríem dir, el naixement del nostre teatre contemporani. Davant l'absència d'una llarga tradició com la que hi havia hagut a l'Estat espanyol, el teatre de finals del segle XIX comportava una vigor i una joventut fora mida. Adrià Gual, a les seves memòries, *Mitja vida de teatre*, ja havia dit que els de la seva generació, en matèria teatral, se sentien orfes, al·ludint al teatre anterior a Guimerà i al moviment de la Renaixença. Josep Maria Poblet, en el seu estudi «Les arrels del teatre català», cita una sèrie llarga de noms que van des de Vidal i Valenciano fins a Serafí Pitarra: dramaturgs del segle XIX que són els que empenyen els inicis del nostre teatre.

El segon factor és el propi home de teatre modernista. El seu perfil és un punt de partida o extensió d'una pluralitat de pensament i d'activitat: una cara més del poliedre que constitueix l'artista total. Per tant, parlar de teatre en el modernisme és endinsar-nos dins una

---

de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona fan evident la possibilitat d'investigar a través de la pràctica teatral en el context de la història de l'art. Vegeu Antoni GALMÉS, «Teatre i Universitat: la lluita per un reconeixement», *Hamlet. Revista d'Arts Escèniques*, 2012, núm. 25, pàg. 38-41.

pràctica artística complementària a altres arts com són la pintura, l'escultura, la música o, com ens exposa Xavier Fàbregas parlant-nos d'Apel·les Mestres, fins i tot la jardineria.[2] Per tant, el perfil social també forma part del patrimoni i del repertori de teatre. Aquest és el caràcter que pretenia la peça *A l'ombra d'un pi escanyolit*: mostrar el *modus vivendi* d'un artista total.

Fetes aquestes consideracions inicials, passem a exposar quines línies segueixen les dues dramatúrgies que es presenten en els annexos d'aquest llibre.

No voldria presumir d'explicar el perquè de la meva obra. Encara que necessari, no és ben vist que un dramaturg director parli del seu treball, ja que sovint s'hi amaguen llicències poètiques difícils de justificar. Simplement, si se'm permet, exposaré una sèrie de sensacions que es produeixen amb l'experiència de fer teatre en llocs emblemàtics, històrics, o de fer art *à la manière* d'aquells que un dia en feren allà mateix. *A l'ombra d'un pi escanyolit* partí de la voluntat de representar teatre a la casa Amatller. L'elecció de l'emplaçament ha fugit de la memòria. Però intentava materialitzar el que Francesc Curet i Xavier Fàbregas, en les seves respectives històries del teatre català, van anomenar «teatre de sala i alcova».[3]

Certament, al marge d'un teatre públic, empresari i institucional com són els casos del Teatre Principal, el Romea o el Liceu, existeix a Barcelona un gust pel teatre particular. Sembla ser que des del segle XVIII i, especialment, a partir dels fets polítics que suposen la mort de Ferran VII (l'any 1833) i el triomf dels liberals, s'enregistra un nombre notable de companyies d'aficionats que representen a cases particulars. Tot i així, la manca d'estadístiques i d'informacions precises deixa aquesta afirmació sense suport científic.[4]

Tanmateix on sí que es feien representacions en espais no convencionalment teatrals fou als cenacles burgesos i en els tallers i ca-

[2] Xavier FÀBREGAS, «El teatre en el temps del modernisme», a *El temps del modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pàg. 231.

[3] Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1962; Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978.

[4] Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial, 1975, pàg. 75.

ses de gent vinculada a l'elit artística i cultural. Així, per exemple, l'arquitecte, pintor i historiador Ràfols i Fontanals ens parlava de les vint-i-nou sessions de teatre íntim que es dugueren a terme a les festes del Cau Ferrat a Sitges, i de la influència que tingueren en certs aspectes de la nova literatura dramàtica que s'estava creant els primers anys del segle XX.

El lloc on s'havia de representar per primer vegada la peça que presentem responia també a les mateixes característiques: l'estudi fotogràfic d'Antoni Amatller, a les golfes de casa seva. L'any 1900 aquest empresari xocolater de nom i fortuna inaugurava la reforma de la casa que havia adquirit anys abans al número 41 del passeig de Gràcia. L'obra, l'havia dirigida Josep Puig i Cadafalch, amb l'ajut i la col·laboració de Masriera i Campins en la foneria de bronzes, Manuel Ballarín en les escultures i una llarga llista d'artistes que contribuïren a convertir una casa de tres plantes força comuna en una icona d'exclusivitat modernista. A l'ensems, l'estil gòtic i les influències nord-europees intentaven seguir el gust encetat pel mateix arquitecte a la Casa Martí del carrer de Montsió.

Una de les peculiaritats de la casa és l'ús que va donar a les golfes. Amatller era un gran aficionat al col·leccionisme i, sobretot, a la fotografia. Va convertir el pis superior en un laboratori. L'espai era una gran sala sota una teulada a dues aigües, amb unes bigues a l'estil britànic i unes claraboies que li confereixen un caràcter molt especial. El 1923, amb motiu del cinquantè aniversari de Teresa, la filla d'Antoni Amatller, s'hi va fer una representació al·legòrica titulada *Divertiment dedicat a Teresa Amatller. Barcelona març de 1923.*[5]

Treballar en un espai no teatral requereix, tant ara com abans, una adequació de les pròpies convencions teatrals de nombre d'actors, d'entrades i sortides dels personatges, i fins i tot d'il·luminació. El lector de l'obra podrà observar a la didascàlia inicial un paravent amb motius orientals. Responia a la necessitat de construir una mena de fons perquè els actors poguessin amagar-s'hi i tornar a sortir a escena. L'escenografia era verbal i succeïa davant aquest paravent que, per cert, a la posada en escena vam canviar per un cartipàs enorme obert.

[5] Llibret complet i fotografies del muntatge conservades a l'Arxiu Mas de la mateixa casa Amatller.

Escena de l'obra *A l'ombra d'un pi escanyolit*. Fotografia d'Àngel Monlleó. Barcelona, 2009.

A l'ombra d'un pi escanyolit estava pensada per ser representada per quatre actors que fessin, a l'ensems, multitud de personatges. L'argument gira entorn de la vida de Santiago Rusiñol, però no explicat en primera persona, sinó a través de la mirada de dos personatges propers a l'artista: Maria Rusiñol, la seva filla, i Josep Pla. Per una banda, Maria ens mostrava el seu pare com l'artista, la persona i el caràcter paternal d'aquesta figura modernista tan emblemàtica. Josep Pla, per la seva banda, ens ajudava a situar el context de la Barcelona d'aleshores.[6]

L'espectacle és constituït per vuit escenes més un pròleg i un epíleg. Totes aquestes parts tenen una forta presència musical. En el cas de la nostra primera representació, ens va compondre la música el compositor Pere Cowley, encara que, suposadament, cada director pot triar el seu compositor al seu gust.

[6] Per a més informació, recomanem l'interessant estudi sobre la sociologia urbana de la Barcelona del 1900: Teresa-M. Sala, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005.

Els romans sabien molt bé quina era la part important de les seves vides: l'*otium*. L'espai del repòs, el gaudi i l'activitat no lucrativa. L'espai temporal del fer volar coloms. Tota la resta era el *negotium*. Però això és una altra història. Per al barceloní de l'època, l'oci era sagrat. Tant per al menestral com per al gran empresari, per al lliberal o per al conservador. Però sobretot per a l'artista. Aquest és el punt de partida de la dramatúrgia de l'obra *A l'ombra d'un pi escanyolit*.

L'obra té com a subtítol *Peça col·leccionable en un acte i vuit escenes*. La col·lecció és un dels passatemps preferits del barceloní de l'època. Maria, la filla, comença l'obra d'aquesta manera: «Si pogués, ara que tot és col·leccionat, faria una col·lecció de records».[7] Aquesta frase despertava una emotivitat fora mida per a l'efímer material en què estan construïts els records. És tan poètic com col·leccionar silencis o besades. Era un inici preciós. Imaginava una Maria Rusiñol amb un cartipàs ple (ben ple) de tot el que feia referència al seu pare, dirigint-se al públic i cantant als records. A la memòria.

Tanmateix, el recurs emprat per a poder parlar de Rusiñol no és ni la seva obra ni la seva família ni anècdotes de la seva vida quotidiana o del seu pas per la bohèmia barcelonina. Els llocs on ha habitat o per on ha passat són els que condueixen la dramatúrgia. Certament, si prenem com a model el llibre de Josep Pla *Santiago Rusiñol i el seu temps*[8] ens adonarem del precís retrat que es fa de l'home a través del seu context. Treballar a partir de les circumstàncies per a crear la dramatúrgia és un recurs que ja havia emprat Ricard Salvat en els seus textos *Adrià Gual i la seva època* i *Salvat-Papasseit i la seva època*, ambdós de 1981. Tot i que jo no he tingut el privilegi de veure cap dels dos muntatges dels textos, tot llegint-los em fan pensar en els espectacles de Xavier Albertí quan retrata una Barcelona pretèrita, obscura, noctàmbula i farandulera. Així ho feia a *Crónica sentimental de España* (2006), basada en el llibre de Manuel Vázquez Montalbán *Pinsans i Caderneres* (2008), a partir de textos de Narcís Comadira, o en el retrat del barri xinès de Josep Pla a *Vida privada* (2011).

[7] Maria Rusiñol, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, Aedos, 1968.

[8] Josep Pla, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, Destino, 1990.

El component coral s'inspira al mateix temps en els muntatges de Joan Oller, concretament *El jardí dels cinc arbres* (2009) i *Maragall, la llei d'amor* (2010).

Per tant, Josep Pla ens dóna les referències perfectes de l'emplaçament i de la manera d'entendre l'oci i la vida quotidiana del barceloní de totes les etapes de la vida de Rusiñol. D'aquest text, se n'ha fet una síntesi que pot veure's reflectida en cada una de les escenes de l'obra, encara que on més predomina és en la primera escena, en què s'exposa el pensament i el pas per la vida d'una Barcelona encara emmurallada. Per la seva banda, Maria Rusiñol ens parla de moments més tendres i en els quals ella és present com a observadora. Sitges és el moment més tendre de l'obra. Els Rusiñol, com tantes altres famílies i burgesos, s'hi desplaçaven en arribar el bon temps. És l'estiu mediterrani, «una taca blanca enmig del mar», i les vetllades artístiques al Cau Ferrat. Hem inclòs un fragment de *La Fada* d'Enric Morera per ser interpretat al piano.

Un altre fragment de la peça resolt amb una cançó és l'escena d'«Els Quatre Gats». És el lloc emblemàtic de la bohèmia, de les tertúlies i de les ombres xineses. Calia retratar, més que Rusiñol, una mica l'ambient que s'hi respirava i, sobretot, les peculiaritats del seu propietari, Pere Romeu, que, segons ens exposa Josep Pla, tenia la taula dels comensals ben bruta, teranyines al sostre i era força malcarat.

Completen la peça textos de Rusiñol i alguns aforismes. El retrat que fa de la nit parisenca és extret del viatge a París acompanyat de Ramon Casas. L'escena de Mallorca fa un elogi a l'ensaïmada i és extret del seu llibre *L'illa de la calma*, o bé l'últim monòleg de *L'auca del Senyor Esteve*,[9] en la qual l'avi (que interpreta Santiago Rusiñol mateix) deixa l'herència al seu nét Ramonet, és a dir, a la nostra generació.

* * *

El segon espectacle fou *Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferreter, en el qual es pogué estudiar quin era el paper de la dramatúrgia cata-

[9] Santiago Rusiñol, *Teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1982; Santiago Rusiñol, *L'illa de la calma*, Muro, Ensiola, 2004.

lana de principi de segle en relació amb la gran literatura europea. Es representà en format de lectura dramatitzada en el IV Festival Clàssics al Jardí de la Universitat de Barcelona, l'any 2011.

La influència del drama ibsenià en la literatura dramàtica modernista és un fet estudiat genèricament, però no tractat en extensió en l'obra de Joan Puig i Ferreter. De fet, la investigadora Marisa Siguán, en el seu estudi *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, sols parla d'una influència simbolista de l'autor noruec als *Dialechs Dramàtichs* i a *La dama enamorada*.[10] Qui sí que fa una anàlisi ferma d'aquesta relació és Margarida Casacuberta en el seu article «Les aigües encantades i les aigües podrides de la modernitat».[11] Casacuberta descriu perfectament els punts de connexió que hi ha entre ambdues obres, sostingudes pels dos personatges de Cecília i Petra (la filla del doctor Stockmann), però també n'evidencia les diferències i remarca el lloc de l'acció (una petita localitat tarragonina enfront de l'espai urbà noruec), i situa *L'enemic del poble* en un estadi superior de denúncia social, política i simbolista. Ara bé, penso que no solament l'obra d'Ibsen influeix en aspectes de l'obra de Puig i Ferreter, sinó una situació generalitzada de sentiment àcrata de l'autor, un emmirallament en postures progressistes llibertadores de l'individu (i, especialment, de la dona) i una sèrie de circumstàncies vitals que el fan especialment sensible a aquests temes.

En aquest cas, a diferència de l'obra anterior, hem apostat per l'adaptació contemporània d'un text en concret. Aquesta adaptació parteix de dos conceptes:

1) Extracció de l'element principal i relació amb el present immediat (és a dir, el context sociocultural de l'aula de teatre l'any 2011).
2) La conversió del drama realista en un text èpic i coral.

[10] Marisa Siguán, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

[11] *Aigües encantades*. Temporada 2005-2006. Editat pel Teatre Nacional de Catalunya, pàg. 40-43.

Aigües encantades fou estrenat el 1908 al teatre Romea.[12] El lector d'avui pot veure-hi la mateixa estructura dramatúrgica que al drama *Un enemic del poble* (1882), en la qual un personatge portador d'unes veritats per tal d'ajudar a la millora i l'avenç d'una societat estancada és bandejat i censurat justament per portar aquesta veritat. Talment el doctor Stockmann, que és sistemàticament anul·lat en exposar que les aigües del balneari són verinoses, el foraster d'*Aigües encantades* (que representa l'empirisme davant els dogmes religiosos i els interessos de la societat feudal) rep el mateix tractament.

D'altra banda, l'anècdota de l'aigua com a punt de partida del conflicte en ambdues obres és força evident. Són gairebé les úniques obres de l'època en què uns esdeveniments naturals es presenten com l'objecte de discordança entre individus. El més especial a destacar és que aquesta aigua no és un fet aïllat de la natura, sinó la constatació simbòlica d'una societat estancada. En el drama d'Ibsen, l'aigua que hauria de curar no ho fa perquè està enverinada (és insalubre) i, per tant, podem entendre que una societat que busca el benefici amaga el mal a dins. L'aigua, en l'obra de Joan Puig i Ferreter, parteix del mateix concepte, però el símbol és més evident —més naïf, si volem—: les aigües del gorg de la Verge són aigües putrefactes, aigües estancades i és clar que el problema de la sequera no ve d'un càstig diví, sinó d'unes circumstàncies geogràfiques. Aquestes aigües són el símbol d'estancament d'una societat que, com més pateixen els camps, menys solucions hi troba perquè més temps ocupa resant a la Verge. I el mossèn, ben content, tiranitza qualsevol acte que vagi en contra dels seus interessos.

Amb tot, la figura femenina és la que té més pes en l'obra de Puig i Ferreter. Cecília és una noia que ha viscut (ha estudiat) a la ciutat, ha llegit i ha cultivat idees lliurepensadores, i es troba en un context d'opressió familiar i social. L'entorn caciquista, religiós i opressor de les llibertats (especialment les de la dona) asfixia fins a l'extenuació la protagonista. Així, doncs, les paraules «L'àliga abandona el galliner», que diu Cecília al final de l'obra, són similars al gest de la Nora

[12] Joan Puig i Ferreter, *Aigües encantades*, Barcelona, Edicions 62, 1980; Joan Puig i Ferreter, *Textos sobre teatre*, ed. a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Edicions 62, 1983.

Helmer quan, al final de *Casa de nines*, tanca la porta i abandona el seu marit. La sufragista entra en escena teatral el 1879 amb l'obra d'Ibsen, però el feminisme ja s'estén pels països del continent europeu des de mitjan segle XIX.

Tot i així, aquesta contribució a les llibertats femenines no implica que ni Ibsen ni Puig i Ferreter estiguessin vinculats a cercles feministes. En el cas del nostre autor, unes circumstàncies personals feien ombres sobre una joventut prolífica i creativa. La causa podria ser, segons ens exposa Lluïsa Julià a *Imatges, realitats. La dona en la primera etapa teatral de Joan Puig i Ferreter (1904-1914)*,[13] la situació familiar que vivia: no sols el fet de ser fill de mare soltera (per la qual cosa vivia una marginació constant), sinó per ser fruit d'una relació incestuosa de la seva mare amb el seu oncle, greuge molt més gran que el duia a qüestionar certes llibertats individuals.

A poc a poc, Puig i Ferreter anava adquirint una consciència política i defensava, per sobre, el teatre d'idees i d'agitació. La defensa de l'home i de les seves llibertats es convertiria, més enllà del feminisme, en la punta de llança de tota la seva obra.

Malgrat tot, com ell mateix postulà en una conferència titulada «L'art dramàtic i la vida» pronunciada al Teatre Novetats el 8 de novembre de 1908, precisament coincidint amb l'estrena de les seves dues grans obres de joventut, *Aigües encantades* i *La dama enamorada*, «l'artista jove no sempre està satisfet de l'observació que la realitat li ofereix per a les seves obres. Sovint abandona els records propis i demana invencions a l'esbojarrada fantasia».[14] D'aquí podem extreure'n el principi poètic que regna en la seva obra, que no té per què tenir ressonàncies exactes amb la seva realitat particular i/o contextual, ans al contrari: poètica i política són complements d'un mateix pensament àcrata i influït per tendències similars d'autors europeus.

Al lector contemporani, li serà de gran ajuda entendre la voluntat política de l'autor i de l'adaptador, que fou conscient dels fets que es produïen socialment al mateix temps que es feia l'adaptació de l'obra

[13] Josep A. Baixeras *et al.*, *Puig i Ferreter. Cinquanta anys després*, Tarragona, Arola, 2008, pàg. 43 i s.

[14] Joan Puig i Ferreter, *Textos sobre teatre*, *op. cit.*, pàg. 22.

i es representava a la universitat. Coincidia amb la revolta de l'anomenada primavera àrab, i les manifestacions dels indignats de la plaça de Catalunya. L'autoimmolació del jove venedor tunisià Mohammed Bouazizi em va fer entendre que possiblement les seves darreres paraules podrien haver estat les mateixes que pronuncia Cecília abans de marxar. En règims dictatorials, l'única fugida és la mort o bé l'exili. En tot cas, abandonar el lloc.

És per això que, en el nostre Estat, cada vegada més laic, el catolicisme no hi té la mateixa presència que el 1908 i, per tant, calia trobar un símil més internacional. Un psalm islàmic (com podrà llegir el lector en l'obra) és la proposta contemporània i universalitzadora d'aquesta adaptació.

Pel que fa al llenguatge, s'ha intentat preservar al màxim la parla en què fou escrita l'obra, per fer evident el caràcter local de la història i els seus personatges. Per altra banda, com podrà observar el lector, hi ha una simplificació de les frases i una repetició dels moments més corals (veus del poble i dones que parlen) per tal de poder jugar en un sentit més èpic, tant de les situacions com de la mateixa trama.

D'aquesta manera, intentem mantenir amb vigència i frescor un text modernista. Precisament és el seu simbolisme allò que li permet aquest tipus d'operacions dramatúrgiques que l'apropen a «l'aquí i l'ara» i que n'asseguren la pervivència temàtica i dramàtica.

A L'OMBRA D'UN PI ESCANYOLIT
PEÇA MUSICAL COL·LECCIONABLE EN UN ACTE I VUIT ESCENES

Antoni Galmés Martí

Barcelona, gener, MMX.

Aquesta és una petita col·lecció de records musicals de la vida del bohemi Rusiñol, a partir de textos de Santiago Rusiñol, Josep Pla i Maria Rusiñol.

MARIA *Júlia Barceló*
LLUÏSA *Aura Garí*
RUSIÑOL, CLARINET *David Bo*
VAILET DELS DIARIS, CASAS, UTRILLO, METGE, PEPET GITANO, ACOMPANYAMENTS DE PIANO, ACORDIÓ I GUITARRA *David Anguera*

L'escenari és un lloc buit, d'un blanc mediterrani. Hi ha un piano, una guitarra, un acordió i un clarinet. Al fons, un paravent amb motius japonesos.

Pròleg

La Maria Rusiñol entra amb un cartipàs ple de dibuixos i esbossos, que mira amb certa tendresa. Comença a cantar «Col·leccions».

MARIA: Si pogués, ara que tot és col·leccionat,
jo faria una col·lecció de records.
Tindria a casa meva i davant dels meus ulls,
aquells cartipassos tacats de tinta
que tant m'haurien fet patir.
Tindria aquella ditxosa pissarra
on mai no sortien els comptes.
Un estel pintat amb una lluna

i un sol palmó amb un llaç de color rosa,
i una capsa barata d'aquarel·les
i tot el que em portaven els bons reis
aquelles nits d'insomni.
I una flor seca entre les pàgines d'un llibre.
Cartes amb lletres borroses
de les quals només jo en sabria el secret,
i planures, i paisatges i camins i boscos.
Si pogués, ara que tot és col·leccionat,
jo faria una col·lecció de records.
I tot aquest recull
fet de troços de la meva vida,
seria el meu llibre d'hores,
i com no l'entendria ningú,
seria jo sol a llegir-lo.
Si pogués, ara que tot és col·leccionat,
jo faria una col·lecció de records.

Escena 1. Barcelona

VAILET (amb *La Vanguardia*): Extra! Última hora! Commoció a l'Estat espanyol! Cuba no serà tornada a Espanya! Es presenta al Teatre Lírich la peça dramàtica *Silenci*, del mestre Adrià Gual! (*Maria li compra un exemplar.*) Moltes gràcies senyora. I no oblidi que el pròxim número oferirà als lectors un suplement gràfic!

MARIA: Barcelona és una ciutat una mica descordada. El burgès i el menestral, símbols vivents del liberalisme cívic, es passegen pels carrers en cos de camisa, espingardes i armes inversemblants.

VAILET: A l'estiu l'aigua fresca regalima en la terrissa dels càntirs. Hom beu anís i es fa l'orxata de murri. Es canta, a cor, la darrera ximpleria sentimental o política. El que s'arriba a cantar a Barcelona a l'època del progressisme! (*Entona «La jornada de vuit hores»:*)

La Jornada de vuit hores
és una cosa legal (bis)
Els burgesos ens volien fer la por

Però els obrers del Llobregat no en tenim no!
I no es creuen que siguem com abans
que per menos de cinc cèntims
es podien fer els gegants.

LLUÏSA: A l'hivern el milicià es recollia al voltant del braser o de la xemeneia. Hom armava partides de brisca, de tuti o de manilla. De tant en tant xiulava un tret. (*El vailet cau a terra mort.*) En aquests locals, hi quedava flotant, a la matinada, una barreja de fum de tabac, de llenya verda mal cremada i de vestit de vellut que feia posar la pell de gallina. I tanmateix, malgrat aquest esqueix, la tradició no s'esvaeix. De tant en tant, a la gent li agrada vestir levita, barret de copa, plastró i les sabates de xarol amb botons de nacre. (*El mort els crida l'atenció:*)

VAILET: Els enterraments sempre han estat una debilitat per als barcelonins. Hom hi assisteix fumant un *Caruncho* o una fària de *Múrias,* que exhala perfum diví. Els diumenges cal anar a missa amb la senyora i la família, ah! I a comprar el tortell: imprescindible.

MARIA: I dintre d'aquest moviment alternat que va de peça llarga a cos de camisa, s'hi ha de col·locar un món de facècia. Gairebé tot el segle XIX fou a Barcelona un segle de facècia, però els anys de què estem parlant arribaren al deliri. El poble agafava pels cabells gairebé totes les ocasions que se li presenten per fer barrila:

LLUÏSA: fontades de Montjuïc,

VAILET: costellades a la Muntanya Pelada,

MARIA: berenars a la Barceloneta,

LLUÏSA: balls de barriada,

VAILET: masses corals que s'armaven per cantar himnes a la llibertat, havaneres i ensucrades,

LLUÏSA: Carnaval,

VAILET: teatres d'aficionats i de putxinel·lis.

TOTS: El ball del tururut, qui gemega, qui gemega. El ball del tururut, qui gemega, ja ha rebut. Gloriós Sant Ferriol, ballarem si Déu ho vol, lo qui toca'l tamborino ha perdut lo flabiol.

MARIA: A l'estiu, en l'estiu humit i sensual de Barcelona, s'organitzaven les sortides en els terrats, amb les síndries i els melons posats en fresc a les galledes i la cridòria del jovent sota el cel de llet aigualida, lleugerament morat, lànguid, pesat. (*S'adormen.*)

VAILET: En aquest país en què el poble estima la vida, la facècia, la barrila i la gatada, floreixen en les èpoques de política popular. El progressisme va lligat a l'amor de les coses humils de la naturalesa —l'aigua d'una fonteta o l'ombra d'un pi escanyolit—, als aspectes més suculents de la cuina i a la música dolenta, que és sempre la més agradable.

I ara, uns consells del doctor Olovarrieta:

LLUÏSA: Vida buena y arreglada.
Usar de pocos remedios
Y poner todos los medios
De no apurarse por nada.
La comida, moderada,
Ejercicio y distracción.
No tener nunca aprensión,
Salir al campo algún rato,
Poco encierro, mucho tratro
Y continua ocupación.

VAILET: Vés per on, a la gent li dóna per tenir bona educació, que s'anomena urbanitat. A les nenes se'ls ensenya la cursileria, i als nens la modositat. Aquesta urbanitat s'ensenya en vers amb el llibre *La Fe, el Vapor y la Electricidad:* «Te lavarás bien los pies / cada dos meses o tres».

TOTS: Eeecccsss.

LLUÏSA: El mirinyac ha desaparegut, s'ha volatilitzat. Neix el polisson. Les senyores porten, sobre la gropa, una superestructura curvilínia i pomposa que, don Francisco Silvela, el qual fou menys ingenu en qüestions sentimentals que no pas polítiques, formulà la frase cèlebre: «El polisson tiene un fondo de verdad». I tant! (*El Vailet li toca el cul. La Lluïsa es gira i li fot una galtada.*)

MARIA: En general, el barceloní ric de l'època tingué una certa preferència per les entretingudes estrangeres. L'arribada de les primeres franceses és d'aquests anys. Coincideixen amb l'esplendor màxima del bacallà a la llauna a les Pudes de la Barceloneta:

BURGESA 1: Qui és aquesta noia, Carmeta?

BURGESA 2: És francesa. És la francesa d'en Vador.

BURGESA 1: Caram!

BURGESA 2: No la miris gaire, que diuen que et tornes de pedra si la

mires. Quines penques... Que no's dóna vergonya d'anar d'aquesta manera?

BURGESA 1: I en Vador?

BURGESA 2: La va dur de París, quan hi va anar a estudiar la terapèutica venusina.

BURGESA 1: En Vador terapèutica? Però si canta a l'Eden Concert! Ho sap això, la francesa? O es pensa que s'ha casat amb un metge?

TOTES DUES: Fresca!

LLUÏSA: En l'època de què parlem, la família que disposava de vuitanta duros al mes ho passava admirablement bé. Els millor pisos de l'Eixample valien deu duros de lloguer. Els repassos eren suculents i complets. Les senyores consideraven que la seva primera obligació era ocupar-se de la cuina. El servei era encara del país i no s'havia implantat el sistema de tenir cuineres de països que tenen una cuina prehistòrica o troglodita.

VAILET: L'any 1885, una trentena de barcelonins prenien l'aperitiu. El *bitter* i el vermut feien mal. L'absenta, també; però quina incomparable delícia era l'absenta! Algú havia sospitat si l'absenta ben feta, perfectament dosificada i gelada, no podria ésser la beguda d'un Déu. És exacte. Meravellós beuratge, líquid portentós i diví que ha produït tanta poesia aguda i exquisida i tantes delicioses fantasies! Més tard aparegué el còctel, mixtura contrària als interessos de la humanitat, sense repercussió en la sensibilitat, que ha contribuït a la cretinització general progressiva.

MARIA: I els espectacles? Això sí que fou un somni! Barcelona veié la Réjane, la Duse, la insuportable i genial Sarah Bernhard, algunes excel·lents companyies italianes. La companyia Mario, de Madrid, que comptava amb trenta persones ben vestides. Entrada i butaca: tres pessetes. El Liceu enlluernador. Quan la immortal Adelina Patti vingué per primera vegada a Barcelona calgué posar la butaca a vint pessetes!

TOTS: Vint pessetes? On't van, vint pessetes? Com si fos la regent! Vint pessetes, però què s'han cregut!

MARIA: Imagina't, la revolució que fou. Clar, la gent estava habituada a sentir les veus més celestials pagant quantitats irrisòries. Llavors el teatre era tan interessant per dins com per fora. Estava

rodejat d'un nimbe d'aventura, de rejoc sensual i pecaminós que apassionava la gent.

VAILET: La Barcelona eclèctica.

LLUÏSA: Modernista.

VAILET: Simbolista.

MARIA: Bohèmia.

LLUÏSA: Noctàmbula.

VAILET: Urbana i progressista.

LLUÏSA: La de l'Eixample.

MARIA: Dret i esquerre.

VAILET: Travessada per rambles de floristes.

MARIA: De plans de comèdies.

LLUÏSA: De comediants. De viatgers.

MARIA: D'exposicions universals.

VAILET: D'exposicions particulars. A la sala Parés, per exemple.

VAILET: On elles somnien en ser estrelles del cel del Paral·lel.

MARIA: I ells en conduir un cotxe descobert pel passeig de Sant Joan.

VAILET: Allà.

MARIA: Mon pare.

LLUÏSA: En Santiago.

MARIA: En Jaume, perquè trobava que feia més català.

VAILET: Mossèn Tiago.

LLUÏSA: En Mus, com l'anomenava en Ramon Casas.

VAILET: Als setze o disset anys.

MARIA: En Rusiñol es topà amb el seu vell mestre de tites, el senyor Quim.

(*Entra Santiago Rusiñol amb una carpeta sota el braç. Porta certa pressa.*)

RUSIÑOL: Bon dia, senyor Quim!

SENYOR QUIM: Què tal, Tiago? Ja deus ser un gran comerciant.

RUSIÑOL: Ja veurà. Per ara pinto teles.

SENYOR QUIM: Pintes teles? I quin comerç és això?

RUSIÑOL: Mal negoci, senyor Quim. És una mena d'ofici que dóna poc i que s'hi guanyen més llonguets que ensaïmades. (*El senyor Quim riu amb una certa desconfiança. Rusiñol es dirigeix al pú-*

blic:) Les acadèmies de Belles Arts serveixen per a ensenyar. En cap cas no són aptes per aprendre-hi.

SENYOR QUIM: Ai, Santiago! Tu lo que ets és un cul inquiet!

MARIA: No parlaré de com el meu pare, en Santiago Rusiñol nasqué el 1861 al carrer Princesa, de com ell volia ser pintor i el seu pare no ho volia.

LLUÏSA: Eren de la mateixa classe social, tenien les mateixes afeccions, les mateixes idees, idèntiques diversions, es trobaven indefectiblement en els mateixos llocs. En Ramon Casas l'anomenava Mus. En Rusiñol a en Casas, Cisco, i l'altre personatge del trio, l'enciclopèdic Miquel Utrillo, era el senyor Domingo. Sabien de París.

MARIA: Sabien molt de tot.

LLUÏSA: I el seu viatge en carro? Viatjaren per tot el territori. Res no els aturava. Ell, en Casas i un obrer de Manlleu, en Serra. Eren bohemis catalans. Crearen un autèntic uniforme d'artistes. Barret ample a lo Rubens, xalina, roba obscura i pantalons de suau. Són peluts, no s'afaiten ni es tallen els cabells.

CASAS: I què és raspallar-se?

RUSIÑOL: Passar-se el raspall

CASAS: I què és un raspall?

LLUÏSA: Ara, el tipus d'aquesta generació que baté tots els rècords fou el pintor Brull, que passà anys sense rentar-se ni tocar-se la barba i els cabells. Acabà tenint a la cara un greix groguenc, com un gitano de pont.

RUSIÑOL: Costa poc fer-se bohemi, tenint un bon passament...

Escena 2. París

MARIA: La primera vegada que vàrem anar a París jo tenia onze anys. El meu pare estava malalt, a la clínica del Dr. Solière, i nosaltres llogàrem un pis a Passy per estar més a prop d'ell. Allà coneguérem Isaac Albéniz i la seva família. Eren encantadors: bohemi que queia a París, bohemi que recollia Albéniz. Era la bondat personificada. Encara sembla que el veig quan tocava al piano les seves espanyolíssimes danses. Tancava els ulls amb embadaliments d'enamorat, i més d'un cop vam veure com una

llàgrima d'enyorança li rodolava cara avall. París era la Meca de tot bon bohemi.

RUSIÑOL: Montmartre tiene una ventaja sobre los demás barrios parisienses: un cuarto de hora más de luz por la mañana y media hora más por la noche.

Cuando en los grandes bulevares los faroles ya vacilan amarillentos sobre el fondo obscuro de la noche que se aproxima; en esta hora indecisa en que las calles se ven invadidas por la sombra que va subiendo envuelta en ultramar y cobalto, todavía hay luz allá en lo alto de Montmartre, iluminado por los últimos rayos del sol poniente. Toda la escala acromática de violetas claros vibra en los tejados, que van quedándose de apagado mate. Las pizarras, heridas por rayos de color fuego, adquieren el aspecto de una ciudad que muere encendida, hundiéndose lentamente en el fondo del hielo.

Tal es el aspecto del monte del Molino, cuando el sol se digna visitarlo en estos tiempos de niebla, aspecto que dura un instante para dar paso a la noche, que se presenta con su séquito de estrellas que parecen temblar de frío. Y en aquella hora de transición misteriosa, entre aquella quietud solemne, Montmartre parece aletargado y dormido en el fondo de sus estrechas y fantásticas callejuelas.

Pero no es así, por fortuna.

Montmartre no descansa.

(*Vals parisenc: «La discrette».*)

RUSIÑOL: La grande arteria, esos famosos bulevares exteriores están llenos de escenarios donde se da el primer compás de motivos servidos como frutos primerizos. Allí tantean sus primeros pasos sobre las tablas de un mal café los humildes debutantes que más tarde han de ser estrellas del arte. Allí, ignorados actores, rompen sus primeras picas y aprenden a mirar al público frente a frente, antes que la celebridad les corone.

MARIA: El literat, el poeta, el pintor, l'escultor, les vedettes, les ballarines, els cantants i les *cocottes*, tota la riuada mundial s'escorria per París.

LLUÏSA: Tot. Vam passar-hi tantes llargues estades. A les recepcions amb vestits que vam haver de llogar. A les *soirées*. A l'Odeon a veure com la Réjane feia de Lady Elisabeth, a Montmartre, on d'un temps ençà, artistes espanyols mostraven les seves arts.

RUSIÑOL: El *Petit Picador* es la canción del día. Son cuplets que ensalzan, como se merecen, la esbeltez de las formas y caballerosos modales. Dos chulas a lo «Carmen», con cañalés inverosímiles, lanzan algunos «olés» tan ibéricos como su garganta parisiense les permite. El único español auténtico, un viejo castellano que vino a vender productos de su tierra, cuando se arruinó fue contratado como bolero en el Moulin Rouge. Labrador de día, baila hasta reventar por la noche y, pálido, flaco y disfrazado, parece un fantoche del flamenquismo importado en esta tierra.

MARIA: Els viatges pel Sena. Ah, i quan el pare ens va mostrar on vivia de jove. Un molí feréstec a Montmartre.

LLUÏSA: Però la malaltia el perseguia també a París. En Santiago vol tornar a casa, diu que està cansat de boires. Au revoire, cité des rèves...

Escena 3. Sitges

(*Havanera.*)

LLUÏSA: Sitges era una taca blanca arran del mar. Des del terrat fins a les voreres era d'una blancor enlluernadora. No hi havia entrat l'estiuejant, ni l'arquitecte, ni el nou ric. No hi havia estil, i això el feia tan bonic.

RUSIÑOL (*amb evidents signes de deshidratació estiuenca*): Una orxata, per l'amor de Déu... Una orxata fresca... (*De cop, quelcom crida la seva atenció i para la mirada a l'infinit.*)

VILATANA 1: Bon dia, Rusiñol! Què mira amb la vista perduda.

RUSIÑOL: Aquestes cases... i que hi deu fer de bon viure...

VILATANA 1 (*sense prestar-li atenció*): Un gotet de malvasia?

RUSIÑOL: Mercès! Boníssima!

VILÀ 1: I doncs, senyor Rusiñol, quan ens ha de retratar?

RUSIÑOL: Ara mateix! Aneu-me a cercar paper i llapis a la fonda i començarem la feina. Però haureu d'estar quiets!

VILÀ 1: Com uns morts, Rusiñol, quiets com uns morts. (*A públic:*)
I al cafè, vora la mar,
Rusiñol ens retratava
I els apunts ens regalava
Fent-nos mostra del seu art.
I tot Sitges escoltava
Al cafè, vora la mar
Com l'artista recitava
Fins que era hora de marxar.

MARIA: Més tard entràvem a Can Chiquillo, la cansaladeria més acreditada de Sitges. La mestressa, maca, grassa i llustrosa, així com el veia li feia una abraçada d'aquelles capaces de malmetre qualsevol. I el meu pare les hi tornava. Abraçada per aquí, abraçada per allà, que semblava el germà d'aquesta dona que havia tornat de les Amèriques.

RUSIÑOL: Bé, hem d'anar a sopar, Maria. Digues adéu i gràcies.

MARIA: Adéu i gràcies.

CHIQUILLA: Adéu Rusiñol, a reveure, Rusiñol, fins demà, Rusiñol.

RUSIÑOL: Adéu a tots, i adéu, Chiquilla. Ah i no us engreixeu més, que ja heu arribat al punt de dalt i haureu d'eixamplar la botiga.

(*La Chiquilla es queda amb la boca oberta.*)

MARIA: A la casa on vivíem, a Sitges, teníem una mona que es deia Marianna. Com que jo li tenia por, a mi no em podia veure, però adorava el meu pare. Ara tu faràs de mona Marianna.

LLUÏSA: Jo? I per què?

MARIA: Va, que ho faràs molt bé. Col·loca't. I tu, David, faràs de *clown*. Al Lírich feien «L'Alegria que passa».

CLOWN: Veureu menjar el mico i sabreu que és tenir gana.

MARIA: El paper de mico el feia la Marianna.

(*Música de circ. Darrers versos de l'«Alegria que passa».*)

LLUÏSA: Pobra mona! N'ha passades! Una nit, després de la funció, la vam deixar al teatre i s'hi va passar tres dies. El tercer dia, recordant el seu paper, es va menjar a trossos el vestit del clown.

RUSIÑOL: Aquesta mona sap molt més que molts dels que fan comèdia. L'anomenarem actriu honorària!

TOTS: Santiago, com vols? És una mona!

RUSIÑOL: Ximplets! Aquesta mona val un món. Li farem una festa. Aneu a buscar coques i bon vi. I tu, Marianna, prepara't, que seràs l'estrella de la nit.

MARIA: I així es va fer la festa en presència de la Marianna, que feia aquelles monades que li pertocaven. Què se n'ha fet de la Marianna? Aneu a saber. El pervindre d'una mona... pocs papers devia tenir en el teatre: no hi ha papers per a mones. Devia morir en un racó, com fan tants a la vida, sense ser mona ni dir-se Marianna.

Ah, i en Crickboom, el cèlebre violinista, que fou rebut pel meu pare i pel mestre Morera a l'andana de l'estació. Després del bon tiberi, dels visques al Nord i al Sud i a tots els punts cardinals, Crickboom agafà l'Stradivarius i els agraí l'hostalatge amb una màgica melodia que s'estengué com una glassa de puríssima transparència per les estances del Cau Ferrat.

LLUÏSA: Ai, sí.

MARIA: El Cau Ferrat.

LLUÏSA: *La fada*, del mestre Enric Morera.

MARIA: Dels vells jardins del món
som la veu cadenciosa,
som l'eco d'altres temps
plorant on tot reposa.
Al fons dels arbres foscos,
dels sortidors eixuts
guardem el cant de l'aigua,
escoltant la veu
de Déu que ens canta l'aire.
Serviu-vos de guarida,
som el ressò apagat
de la vella memòria;
som l'antiga cançó
contada per la història.
Som les fades resant
la llegenda contant
que ens expliquen els boscos.

Jardins abandonats,
que enlloc del món gaudim
tan dolça poesia.

MARIA: Quin gran esdeveniment! Arribaren per sentir la música d'en Morera, artistes i bohemis de les quatre parts del Món.

LLUÏSA: Eugéne Isaie, Guidé, Gillet, Madame i Monsieur Chausson, en Granados, l'Ixart, l'Almirall.

MARIA: Manuel de Falla escriví part de l'*Amor brujo* al piano del Cau Ferrat.

LLUÏSA: *La intrusa* de Maeterlink atemorí tots els presents

MARIA: Miss Füller, l'exquisida dansarina americana, que feia furor a Europa, ballà sobre la plataforma que s'havia construït sobre l'aigua.

MORERA: Benvinguts, artistes, que arribeu per estrenye'ns la mà perquè us seguim en el vostre camí de somnis. No tenim força per córrer com vosaltres, però el cor no us abandona. El vostre exemple ens esperança.

LLUÏSA: I la música del mestre Crickboom, seguia ressonant en aquelles parets del Cau.

RUSIÑOL: I vet aquí que era l'hora en que els pescadors passaven per anar a tirar les xarxes a la platja de Sant Sebastià. En ésser davant el Cau els sorprengué aquella música. Es tragueren els esclops per no fer soroll i entraren com si el lloc fos una església. Quan el mestre va finir, aquells homes seguien allà, fascinats, sense bellugar-se. El seu cor vibrava d'un sentiment nou que no havien sentit mai. I en Crickboom, en adonar-se'n i veure que aquests pobres pescadors, per escoltar-lo s'havien oblidat que els esperaven les barques per fer-se a alta mar, va tenir tal impressió que els digué clar i català: Per a vosaltres!

Escena 4. Mallorca

Si pateixes de neurastènia,
o penses patir-ne;
si estàs atabalat
pels sorolls de la civilitat,
per aquesta angoixa d'anar de pressa

i arribar abans allà on no tenim feina;
si els negocis t'han omplert de números
el que en diem l'enteniment,
si els cines t'han fet malbé la vista
i el bellugueig se t'ha fet crònic,
segueix-me a una illa que et diré
on hi regna la calma
on les dones no es fan velles
i els homes sense pressa
no malgasten ni paraules
on el sol hi fa estada
i fins la senyora lluna
s'encomana de la mandra.
L'illa de la Calma, l'illa de la Calma.

(*Surten dues ensaïmades mallorquines i es posen a ballar el parado, i de tant en tant, mengen Quelitas.*)

Rusiñol: Ha arribat a un punt, cavallers, que si no cantéssim l'ensaïmada amb l'elogi que li correspon, seria com anar a Roma i no parlar de Sant Pere.

L'origen de l'ensaïmada es perd en la fosquedat d'aquella edat mitjana. La semblança de l'ensaïmada amb el turbant fa pensar que, potser els alarbs fossin els fundadors, i la forma de cúpula persa, que va enfilant-se en espiral ens ho fa confirmar. L'ensaïmada pogué passar de ser mora a cristiana, de cristiana a mallorquina, i de mallorquina a aliment de tota la cristiandat.

Ja ho va dir en Brillat-Savarin: Digue'm què menges i et diré qui ets. Els homes es podrien dividir en tres tipus: els que prenen xocolata de bon matí: eixuts, treballadors, egoistes i malcarats. Els que prenen melindros: són massa dolços, massa ensucrats. I els que prenen ensaïmada, que no s'acaloren mai ni s'exalten. No porten pressa, no fan tard i són tan equilibrats que ni s'aixequen ni cauen. Els jutges n'haurien de menjar. En les redaccions dels periòdics n'hi hauria d'haver una a la vista, i s'hauria de fer una llei declarant-la obligatòria. Sí, ensaïmada, tu ets quasi un símbol!

Mallorca et guardi, i guarda Mallorca! I al matí, amb la xocolata, presenta't, radiant i tova, a treure'ns els mals pensaments. Lliura'ns de l'exaltament i deixa'ns viure i meditar en la teva illa de la Calma, com més anys millor.

TOTS: Amén.

Escena 5. En Pepet Gitano

MARIA (*mirant un dels dibuixos del cartipàs:*) Guaita qui tenim aquí! En Pepet Gitano! Quan el pare anava a pintar a Girona, tenia un amic de molta categoria. En Pepet Gitano. Al cap d'una hora d'haver arribat el meu pare a la ciutat, ja ho sabien fins les pedres.

PEPET: Ha arribat mossèn Tiago! Ja ha arribat mossèn Tiago Rusiñol!

MARIA: Li deia mossèn perquè creia que aquest tractament era més senyal de respecte.

TOTS: Apa, Pepet, que ara podràs fumar puros!

PEPET: Oh i tant que en fumaré, perquè mossèn Tiago no fa com vosaltres, que sou uns ronyosos!

MARIA: El pare d'en Pepet, que devia ser un home excessivament pràctic, pensant que l'hauria de mantenir, va donar-li la pallissa més grossa que cap gitano hagi rebut mai. Però sobrevisqué. Ves per on! Perdut, anava i venia pels carrers de Girona, sense saber on anar a raure. El segon o tercer dia que rondava la mort de gana, la Divina Providència, que tan bé sap fer les coses, va collocar davant dels seus ulls, al bell mig de la carretera, un embalum. Va acostar-s'hi.

PEPET: Un meló!

MARIA: Valga'm Déu! Aquell meló va ser a partir d'aquella hora, el centre del món. Tots els esdeveniments voltaven entorn del meló, i quan passava pels carrers, la mainada li feia crits estridents de burla.

PEPET: Cinc anys abans de trobar el meló, el meu pare va agafar una pulmonia. Un mes després del meló, em van convidar a un got de vi. Un any després de trobar el meló, mossèn Tiago va venir a pintar a Girona i em va llogar de mosso.

RUSIÑOL: Mira, Pepet. Vindràs cada dia a l'Hotel Inglés a cercar-me i m'ajudaràs a portar els trastos fins als claustres de la Catedral, que és allà on penso pintar. És un lloc on estaràs molt bé. És fresc i podràs meditar. A tu et convé, meditar, perquè ets un filòsof.

(*En Pepet es queda amb la boca badada sense entendre res.*)

MARIA: Mitja hora abans del que li havien dit, en Pepet ja esperava a la porta de l'hotel. Era a posta de sol, i el meu pare i en Pepet voltaven pels carrers estrets i humits de Girona. El pare al davant i en Pepet un bon tros darrere.

RUSIÑOL: Escolta, Pepet, per què no véns aquí al meu costat?

PEPET: Perquè els xicots em fan befa, mossèn Tiago. I si vaig al seu costat, vostè pot creure que la befa va per vostè i és per mi que va.

RUSIÑOL: Pepet, tu tens un esperit refinat. Ets un pensador.

PEPET: Què vol dir, mossèn Tiago?

RUSIÑOL: Que penses coses que molts que creuen pensar no pensen.

MARIA: Quan arribaven als claustres, el meu pare preparava la tela, les pintures i es posava a treballar. En Pepet, assegut a terra, se'l mirava embadalit. Tot era quietud en aquell claustre. De tant en tant, les orenetes xisclaven sobre les barcanes. Les campanes tocaven pausadament l'Àngelus o el Rosari. La llum s'apagava i el pare aprofitava la poca claror que quedava.

RUSIÑOL: Escolta, Pepet, no t'has mogut mai de Girona?

PEPET: Sí, senyor; un cop vaig anar a Caldes en tren.

RUSIÑOL: I què, et va agradar, Caldes?

PEPET: Si, però el que em va agradar més fou allò de la lluna.

RUSIÑOL: La lluna? Què li va passar a la lluna?

PEPET: Doncs miri, mossèn Tiago. Quan vaig pujar al tren, la lluna era allà al davant de l'estació que es veu que ja ens esperava, i ens va seguir tot el camí. I a l'ésser l'endemà la portàrem un altre cop cap a Girona. Jo em pensava que no es movia d'aquí, i es veu que també viatja.

RUSIÑOL: Pepet, abans de trobar el meló ja tenies aquestes pensades?

PEPET: Què diu?

RUSIÑOL: Res, agafa els trastos que ja no s'hi veu. Mira la lluna. Ara ens acompanyarà fins a casa.

Escena 6. Els Quatre Gats

(*«Duetto buffo di due gatti». Rossini.*)

VAILET: La cerveseria més famosa de Barcelona estava muntada sobre un curiós principi comercial: el menyspreu olímpic del propietari per la seva clientela.

MARIA: En Pere Romeu, alt, flac, ossat, d'ulls enfonsats, tot un *sportman,* era el regent d'Els Quatre Gats, un establiment al més pur estil Chat Noir on, potser no es menjava d'allò més bé, les racions eren minses, però t'asseguraves una nit plena d'emocions.

En el cafè modernista
Decorat de teranyines
I un cert regust alemany
Tu demanes una copa
I et serveixen el que volen
Tu demanes escudella
I te donen pa amb teca.

Mèu, mèu, mèu, Romeu
No tindràs pas cap client
Mèu, mèu, mèu, Romeu
Si tractes així la gent.

RUSIÑOL: Pere, quan puguis, unes costelletes alçades i un *bock* de cervesa, que vinc afamat...

ROMEU: Què, aquests també volen sopar? Què s'han pensat? Això no pot continuar ni un moment més; s'ha d'acabar!

Als terrats de Montsió
Quatre Gats miren la lluna
Parlen del que succeeix
A baix que hi ha tanta gent
És perquè hi ha funció
Una nit de putxinel·lis
En Titella i la Cristeta
Daran llenya al dimoni.

Mèu, mèu, mèu, Romeu
No tindràs pas cap client
Mèu, mèu, mèu, Romeu
Si tractes així la gent.

MARIA: El lloc estava brut, deixat, amb una taula que es feia neta una vegada per setmana. De fet era un personatge més d'aquella colla de bohemis

ROMEU: Penseu, actueu, mateu, assassineu, robeu, caseu-vos, feu el que us sembli, però sobretot, no em toqueu les teranyines!

RUSIÑOL: Perdona, Romeu, però és que no dono compte a veure la funció d'ombres xineses, amb aquest tel de pols davant la cara.

ROMEU: Ten compte, ten compte! No t'hi acostis massa! Allunya-te'n, qualsevol imprudència et costarà cara!
Per anar en bicicleta
Cal portar l'esquena dreta
Romeu penja els dibuixos
Els que ha fet en Picasso
I també en Ricard Opisso
Que hi ha una exposició
I vindrà de Barcelona
Tot lo bo i lo millor.

Mèu, mèu, mèu, Romeu
Potser no tindràs clients
Mèu, mèu, mèu, Romeu
Pro ets bon amfitrió.

Escena 7. Mort d'artista

(*En Rusiñol debilitat, tot tapat amb mantes, en un balancí.*)

LLUÏSA: Ai, Santiago, amor. Les tardes, les nits, les matinades t'han passat per sobre. La barba, el bigoti i els cabells t'han tornat blancs. Santiago...

RUSIÑOL: Què hi ha...?

LLUÏSA: Hi ha el metge.

RUSIÑOL: Com?

LLUÏSA: Hi ha el metge.

(*Pausa.*)

RUSIÑOL: Però no havíem quedat que estic malalt? En fi... porta'm el nas.
LLUÏSA: Però per l'amor de Déu! Si no et pots bellugar!
RUSIÑOL: És que per disfressar-me del que vull disfressar-me no cal que em mogui. S'ha de seguir la tradició. Porta'm el nas... (*La Lluïsa li porta el nas.*) Semblo en Cyrano a les seves acaballes...

(*Entra el metge i l'ausculta.*)

LLUÏSA: Com l'ha trobat?
SUNYER: El cor està bé, el pols marxa amb regularitat, la ferida no assenyala res de nou; però, si vol que li sigui franc, Lluïsa, li veig la cara tan canviada, té tan mal aspecte, que estic capficat.
LLUÏSA: És que va disfressat.
SUNYER: Diu que va disfressat?
LLUÏSA: És que avui és Carnaval, senyor Sunyer, i ha volgut seguir la tradició.
SUNYER: Què vol que li digui? Trobo que el moment és massa greu per a fer aquestes bromes.
VAILET: Santiago, com et trobes, avui? (*Tots observen en Rusiñol.*)
RUSIÑOL: Ja ho veus, abstemi i sense prendre res... Caram, quanta gent... Gairebé tinc més èxit malalt que quan estic bo... Lluïsa. Prepara'm l'equipatge, que me'n vaig a pintar a Madrid. Els meus jardins m'esperen, i aquí em migro...
LLUÏSA: Però què dius...
RUSIÑOL: És molieresc, ja ho sé... però tota la vida és molieresca... Maria...
MARIA: Pare?
RUSIÑOL: Maria, com t'assembles a mi...
MARIA: Un cop arribaren a Aranjuez, ens contaren que el meu pare hi arribà molt atropellat, però amb deliri de pintar. Semblava que no tingués temps per perdre. I tenia pressa per acabar els dos quadres que havia començat. La vigília de la seva mort va estar treballant tota la tarda. L'endemà, a primera hora, ma mare entrà al quarto...

RUSIÑOL: Lluïsa, per què m'han tret la tela que estava pintant?
LLUÏSA: No et preocupis, Santiago, que tornaré a portar-la...
MARIA: I sortí esglaiada a cercar el metge. Quan tornaren, aquell home tan equilibrat, ja no conegué a ningú. Agonitzava. Les seves últimes paraules no foren per l'esposa o per la filla, sinó pel seu art. De cos present, era més formós que mai, embolcallat en un llençol blanc, semblava el gran Crist de Velázquez.
LLUÏSA: Els jardiners d'Aranjuez li feren una ofrena amb flors del jardí que estava pintant. En Santiago...
MARIA: El Pare...

Escena 8. Epíleg

MARIA: Senyor Rusiñol, que hi ha el metge.
RUSIÑOL: Que no entri, que estic malalt; ara tindré la malaltia i el metge.
VAILET: Digueu-me, Rusiñol, per què aquest home, que és tan bon escriptor, no se sap treure les paraules de la boca?
RUSIÑOL: Perquè el cervell li va balder; quan escriu, com que baixa el cap, el cervell se li ajusta al front, i quan alça el cap li torna a ballar.
LLUÏSA: Quan li agraden més, els coros, Rusiñol?
RUSIÑOL: Quan callen.
MARIA: Què me'n diu, de les òperes de Wagner?
RUSIÑOL: Que quan el Wotan està dret, encara, perquè pensem que se n'anirà. Però quan s'hi asseu...
MARIA: L'home de teatre...

(*Rusiñol reparteix uns fulls a la Lluïsa i al Vailet.*)

LLUÏSA: Deixa'm dir allò que vàrem dir aquell dia al Jardí del General, que si jo em casés amb tu viuria en un bany maria, em va anar de dret a dintre el cor. Jo no he nascut per tenir emocions, ni gelos, ni sospites, ni dubtes. Vull dies llisos i anys llisos, com els glagis de la Ciutadella, i vull anar perseverant a poc a poc, ben a poc a poc, com aquell que passa el rosari.
VAILET: No ho podries trobar millor, perquè jo sóc aixís, Tomaseta.

LLUÏSA: Ja ho sé, i per això... sóc... teva.

VAILET: I jo teu, i ves que és estrany, es pot dir que fa un moment que et conec, perquè lo d'abans no era coneixe't, i ja et tinc franquesa, i... t'estimo.

LLUÏSA: Tan aviat?

VAILET: Et dic que t'estimo. Podia haver tardat més, però no ho sé, això d'estimar-te m'ha entrat de sobte. T'ho juro.

LLUÏSA: També... jo... a tu, però no de sobte, de mica en mica. Tindrem tant temps per a estimar-nos, que si no estalviéssim estimació no en podríem arraconar.

VAILET: Ja estalviarem lo que vulguis, però estimació no, Tomaseta. Ets la meva dona.

LLUÏSA: Ja ho sé.

VAILET: I ho seràs sempre.

LLUÏSA: Per això mateix.

VAILET: I jo vull veure't sempre contenta, i tinc una pena molt gran d'una cosa, Tomaseta.

LLUÏSA: De què, Estevet?

VAILET: De lo d'avui. Del pas aquest, del trastorn de no poder anar a Montserrat. No per Montserrat, sinó per tu.

LLUÏSA: No t'apuris, prou que hi anirem.

VAILET: Però ja hi seríem. Hi seria... amb tu...

LLUÏSA: Ai, una idea!

VAILET: Què?

LLUÏSA: Escolta, Estevet. Que ja que no hem fet aquest gasto, fem una cosa.

VAILET: Lo que vulguis.

LLUÏSA: Quan havíem de gastar en el viatge de Montserrat?

VAILET: No ho sé.

LLUÏSA: Compta.

VAILET: Sis duros.

LLUÏSA: Bueno, doncs, aquests sis duros, els tirarem a la guardiola i a cada gasto extraordinari que deixem de fer... lo mateix. T'està bé?

VAILET: Tot lo que vulguis.

LLUÏSA: Dóna'm els sis duros.

VAILET: Aquí els tens. Aquí els tens. Són teus, i tot lo meu serà teu.

LLUÏSA: Doncs van a dintre. Un.

VAILET: T'estimo.
LLUÏSA: Dos.
VAILET: Que t'estimo. T'estimo molt, però molt.
LLUÏSA: Tres.
VAILET: Et vull... Perquè et vull.
LLUÏSA: Quatre.
VAILET: Perquè ets la meva dona, i t'estimo. Mai m'hauria figurat que et podia apreciar tant.
LLUÏSA: Cinc.
VAILET: T'estimo.
LLUÏSA: Sis.
VAILET: T'estimo.
RUSIÑOL: Què en penseu, doncs, d'aquesta escena?

(*Maria i Lluïsa es miren.*)

RUSIÑOL: Sí, massa llarga. Vaig a retallar-la.
MARIA: Si no hem dit res...
RUSIÑOL: Al públic li agrada xiular o aplaudir. El que no resisteix ni un moment és avorrir-se...
LLUÏSA: Sempre anava tacat. No sé com ho fas per embrutar-te d'aquesta manera.
RUSIÑOL: No són taques, Lluïsa. Són del mateix dur.
LLUÏSA: Aquest estiu t'has fet aquest vestit blanc. Estàs guapíssim, però per l'amor de Déu, no et taquis! Santiago, no t'embrutis de pintura. No t'asseguis al carrer, que hi ha pols. Posa't el tovalló.
RUSIÑOL: Valga'm Déu, Lluïsa! Sí que s'ha de patir, per anar net!
MARIA: I agafant el porró de vi que hi havia sobre la taula, es va regar tot el vestit de dalt a baix i quedà fet una veritable llàstima.
RUSIÑOL: Així no en parlarem més i viuré més tranquil.
MARIA: El bohemi.
VAILET: El viatger inesgotable. París, Mallorca, Madrid, Itàlia...
LLUÏSA: L'espòs...
VAILET: *L'hèroe*.
LLUÏSA: I el clown, i el Ramon de La Puntual, i el titella pròdig.
VAILET: I el testament de l'avi a *L'auca del Senyor Esteve*... Me'n vaig tranquil d'aquest món perquè us deixo tranquils a tots, i sé que

ho estareu més quan falti perquè ja abusava de viure. Ja he fet prou coses jo per anar-me'n. Vaig fundar La Puntual, com qui diu la vaig criar, la vaig fer créixer, us la vaig donar consells a tothora, i tants anys de donar consells cansen: cansen en aquells que els donen i cansen en els que els prenen, i ja començàvem a cansar-nos. Avui us donaré els darrers. Preneu paciència, que ja s'acaben. Us deixo una vinya plantada: cuideu-la, que un cop plantada ja dóna raïms, ella sola i no és mai rabassa morta. No pugeu mai de revolada. Aneu pujant de mica en mica, i, avui una pedra i demà una altra, anireu fent de La Puntual com una mena d'església, que serà l'orgull dels Esteves. Jo n'he posat els fonaments; l'Esteve i el seu pare els pisos, i ara et toca a tu, Ramonet: tu tens de fer la coberta. No us donaré gaires consells més perquè ja no em queda temps i perquè no puc entretenir-me. Aniré al gra, resumint. No us fieu mai de les paraules, que les paraules enlluernen i tergiversen les coses; no us fieu gaire de les firmes perquè són paraules escrites; no us fieu gens de les dones perquè son màquines de dir-ne; i no us fieu ni de vosaltres perquè us podeu equivocar. Fets, sempre fets!, que tot lo demés és nuvolada, i el comerç no hi viu, als núvols. I ara adéu siau, i res de llàgrimes ni de tonteries. Fets! Guardeu un record per mi, però sobretot guardeu el crèdit. Fets! Un enterro senzill... i fet!

MARIA: Són tants i tants records per poder col·leccionar. Sort d'aquest cartipàs tacat de tinta... (*Marxen tots menys en Rusiñol.*)

RUSIÑOL: En el fons, tot succeeix de pressa, i els records són, al cap i a la fi, els rodolins d'una auca.

A l'ombra d'un pi escanyolit
He plantat el cavallet.
A l'ombra d'aquesta nit
On puc pintar plaent.

Allà veig unes muntanyes
Blaves, roses i marrons
I aquí al davant una font
Que raja pintura blanca

I entre aquells verds tarongers
hi veig el groc rierol.

La meva musa és la nit
Que m'inspira poesia
A l'ombra d'un pi escanyolit
Amb s'escorça faig cal·ligrafia.

Veig un poble blanc i negre
Rere la boirina gris
Abans que aquest bell matí
El faci tornar turquesa
I aquest jardí silent
De Raixa, d'Aranjuez
Em mostra la bellesa
D'aquest segle que comença.

A l'ombra d'un pi escanyolit
He plantat el cavallet.
A l'ombra d'aquesta nit
On puc pintar plaent

Fosc

I aquí s'acaba la història
Nostre Senyor el tingui a la glòria.

L'efervescència de la Barcelona del 1900, en procés de modernització, va afavorir l'aparició d'una cultura de l'oci que va viure un moment sense precedents. Els barcelonins utilitzaven el seu temps lliure i es relacionaven entre ells amb iniciatives i activitats de caràcter molt divers, algunes de les quals ja existien i d'altres eren de nova creació.

Més enllà de les celebracions tradicionals (festes majors, fontades, processons), es van emprendre innovadores formes de consum cultural, per a tots els gustos i per a totes les butxaques. Es van obrir nombroses sales de cinema, els primers parcs d'atraccions i nous teatres, gràcies als quals el Paral·lel va esdevenir l'epicentre de la nit barcelonina.

Aquest llibre ofereix un repertori d'imatges de les diversions, dels entreteniments, de les aficions d'aquella fascinant època de contrastos, la del modernisme.

GRACMON
Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis

Universitat de Barcelona
Publicacions i Edicions

Ajuntament de Barcelona