

POÈTIQUES DE LA NATURA

Espais per a l'espiritualitat

Teresa-M. Sala
Irene Gras Valero (coords.)



Quaderns
d'art i natura

**POÈTIQUES
DE LA NATURA**

POÈTIQUES DE LA NATURA

Espais per a l'espiritualitat

Teresa-M. Sala
Irene Gras Valero (coords.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



Quaderns
d'art i natura

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

IL·LUSTRACIÓ DE LA COBERTA

Detall d'una columna del pati principal de la Casa Milà.

© La Pedrera

ISBN

978-84-9168-225-7

Aquest llibre s'inscriu en el projecte de recerca «Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900» (HAR2012-35927) de la Universitat de Barcelona (2014SGR834), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

Els guanys d'aquesta publicació aniran destinats al Centre d'Art i Natura de Farrera.



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/>.

TAULA DE CONTINGUTS

Pròleg, per Teresa-M. Sala i Irene Gras Valero.....	9
NATURA I CIUTAT	
Espais naturals protegits i espiritualitat a l'Europa d'inicis del segle xx	
<i>Josep Maria Mallarach</i>	15
NATURALESES EN MINIATURA	
La naturaleza en juego. Poéticas del juguete artesanal en el arte europeo	
<i>Oriol Vaz-Romero Trueba</i>	35
Joguines i art infantil: els dons de Pomona i altres mites del nou-cents	
<i>Pere Capellà Simó</i>	65
TEATRE I NATURALESA	
La natura entre Maeterlinck i Adrià Gual	
<i>Hermann Bonnín i Llinàs</i>	85
ENTRE L'ESTÈTICA I LA NATURALESA	
De la mimesi i del símbol en la narrativa catalana de finals del segle XIX i principis del XX	
<i>Enric Cassany</i>	93
Perfils biogràfics dels autors	113

PRÒLEG

Poètiques de la natura. Espais per a l'espiritualitat és un recull de veus que es van fer sentir al simposi «Visions de la naturalesa a les arts del 1900», que tingué lloc del 25 al 27 de novembre de 2015 a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona,¹ i inclou només una part de les aportacions que s'hi van fer. En un sentit general, i situats a finals del segle XIX i inicis del XX, vam reflexionar sobre la condició de la naturalesa com a font inexhaurible d'inspiració artística. Inlluïts pel culte a la natura, els creadors van configurar un imaginari poètic, simbòlic i oníric. D'altra banda, els plantejaments idealistes van conformar un marc de sensibilitats en què la idea de paisatge s'estén cap a espais preservats per a l'espiritualitat. Partint d'aquest supòsit, s'ha pretès aprofundir en la interrelació entre les arts i la naturalesa, tot integrant aquests aspectes des d'una òptica plural i orgànica.

En la primera jornada del Simposi es van desenvolupar visions de la naturalesa i la ciutat moderna en el marc dels espais protegits i la descoberta de les terres altes per part de poetes i artistes; la segona es dedicà al tema de la configuració d'un microcosmos lúdic, en el qual van entrar en diàleg dos investigadors que van abordar la història del joc i de la joguina; en la tercera es tractaren temes relacionats amb el teatre i la natura i, finalment, el darrer eix va estar dedicat a la literatura i les arts plàstiques, tot posant en relació alguns autors que representaren un reflex de l'ànima de l'artista a la fi de segle.

1 En aquell punt de trobada, que es va convertir en un espai de reflexió i d'intercanvi, es van abordar alguns temes relacionats amb el projecte de recerca *La relació de les arts i la natura. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900* (HAR2012- 35927). Així mateix, cal afegir que el simposi esmentat és la continuació de la jornada de recerca «Interpretacions sobre la naturalesa», que es va celebrar el 17 de desembre de 2014, i de la qual va derivar la publicació següent: CAPELLÀ SIMÓ, Pere i GALMÉS MARTÍ, Antoni (coords.). *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2015.

Dins de l'eix «Naturalesa i ciutat», la conferència inaugural, «Espais naturals protegits i espiritualitat a l'Europa d'inicis del segle xx», va anar a càrrec de Josep Maria Mallarach, que va examinar els valors espirituals dels espais naturals conservats per mitjà de sistemes de governança ancestrals a Europa, així com els valors que apareixen en l'ideari dels parcs nacionals dels EUA, que van inspirar els europeus. A partir d'aquestes consideracions, Mallarach ens parla de la configuració d'un nou sentit espiritual de la naturalesa al segle XIX, fruit de la influència del Romanticisme i del simbolisme finisecular, i, alhora, de la convivència d'aquesta visió amb una altra de materialista, que reduïa la idea de natura a una dimensió del tot tangible i mesurable. La necessitat de protegir espais naturals i la reformulació de valors espirituals van ser l'essència del seu recorregut, tal com podreu descobrir en el seu escrit. Per a l'autor, tots aquests processos són importants no només per tal d'entendre com ha evolucionat durant aquests dos segles el concepte de conservació del patrimoni natural, a partir especialment de la creació dels parcs nacionals, sinó també per tal de respondre als interrogants que se'ns plantegen en l'actualitat i que demanen la resolució de nous reptes amb l'objectiu de millorar l'efectivitat d'aquesta preservació. Tot seguit, Teresa-M. Sala va parlar sobre la descoberta dels Pirineus des de la ciutat, com el que podem considerar una prefiguració del que seria el primer número de la col·lecció Quaderns d'Art i Natura, intítulat *Visions dels Pirineus. Entre la Renaixença i el Modernisme*.

Del segon eix temàtic, «Naturaleses en miniatura», Oriol Vaz-Romero va fer la dissertació «La Naturaleza en juego: poéticas encontradas en torno al juguete artesanal (siglos XVI-XIX)», que va tenir la seva continuïtat en la intervenció de Pere Capellà Simó, que situà els jocs i les joguines en l'època de la industrialització. El primer ens mostra un repertori de joguines fabricades pels mateixos infants a partir d'elements naturals —fusta, pedres, fang...— que esdevenen artefactes ecològics de difícil conservació. Pere Capellà, en canvi, a «Joguines i art infantil: els dons de Pomona i altres mites del nou-cents» destaca el valor assolit per la joguina industrial o econòmica —especialment la que adopta la forma d'animals en miniatura— arran del debat entre art i indústria establert a mitjan segle XIX i de l'exhibició de joguets en les exposicions universals de l'època.

Per altra banda, l'eix «Teatre i naturalesa» va estar present en el simposi amb «Guimerà i la natura», desenvolupat per Enric Ciurans i que va esdevenir un avanç del llibre del mateix autor de la col·lecció «Singularitats», i amb «Els escenaris de la nova corporalitat (1878-1913)», de Carmina Salvatierra. En

aquest quadern que presentem hi trobarem la interpretació personal que Hermann Bonnín va fer sobre aquest tema a «La natura entre Maeterlinck i Adrià Gual». Bonnín ens parla de la concepció simbolista del teatre de la naturalesa i, per tant, de la configuració d'una poètica de l'inconscient i de l'enigma. Tanmateix, va encara més enllà i incita el lector a reflexionar sobre tot un seguit d'interrogants a manera de reflexió des del present.

El quart i darrer eix temàtic es titula «Entre l'estètica i la literatura». Des d'aquest àmbit, Enric Cassany, a «De la mimesi i del símbol en la narrativa catalana de finals del segle XIX i principis del XX», ens descriu altres visions de la naturalesa: les reflectides en les diverses tendències narratives que van confluïr a la Catalunya del tombant de segle. Tots aquests corrents, des del naturalisme, el simbolisme, el costumisme o el ruralisme, oscil·len entre dos pols: entre el concepte de *mimesi* —que cerca la immanència— i el de *símbol* —fonamentat en la transcendència—. A fi d'exemplificar-ho, Cassany fa un recorregut literari per algunes de les novel·les més representatives d'aquests corrents i ens mostra, per exemple, un tipus de naturalesa que no és altra cosa que un decorat de la vida rural o, fins i tot, un escenari que emmarca el conflicte social. Un altre tipus de concepció, de caràcter místic i suggestiu, reflecteix els estats de l'ànima. I finalment situa una natura originada com a resultat d'una visió que entrellaça realitat i símbol, com és la que se'ns mostra recreada en l'obra *Solitud*, de Víctor Català. Al seu torn, Sergio González-Crespo ens va parlar sobre els paisatges naturals amb significat humà, en una lectura literària comparada de Raimon Casellas i Thomas Hardy. Per concloure, Irene Gras Valero va abordar la concepció plàstica del paisatge en l'imaginari simbolista.

Del recorregut seguit per l'època de la industrialització, les relacions entre la naturalesa i el paisatge ens situen en un moment en què ressonen els cants de desesperació quimèrica pel que s'ha perdut i els clams futurs de recuperació ecològica. Una mirada, la nostra, que entra en diàleg amb els reptes del context crític en què es trobaven a finals del segle XIX i en què ens trobem ara. La manera creativa d'afrontar el futur dependrà de la capacitat de generar noves maneres de relacionar-se amb la natura des de l'ètica vinculada a l'estètica.

TERESA-M. SALA

IRENE GRAS VALERO



Farrera (Pallars Sobirà) a la tardor. Fotografia de Teresa-M. Sala.

NATURA I CIUTAT

ESPAIS NATURALS PROTEGITS I ESPIRITUALITAT A L'EUROPA D'INICIS DEL SEGLE XX

Josep Maria Mallarach

INTRODUCCIÓ

Per abordar aquest tema amb rigor, convé aclarir el punt de vista des del qual es planteja i concretar quins són els termes clau. En primer lloc, escau aclarir el que s'entén per espai natural protegit. La darrera definició internacional (UICN 2008) diu que es tracta d'«un espai geogràfic clarament definit reconegut, declarat i gestionat per mitjà d'instruments legals, o d'altra mena, per assolir la conservació —a llarg termini— de la natura, dels seus serveis ecosistèmics i dels seus valors culturals associats».¹ Aquesta definició inclou, per tant, dos conjunts d'espais naturals protegits: els que són reconeguts, declarats i gestionats per mitjà d'instruments legals, i els que ho són per mitjà d'una «altra mena» d'instruments, que fins fa poc havien estat menystinguts.

Els conceptes de natura emprats a Europa al tombant de segle eren diversos i estaven immersos en un procés de canvi, impulsat per la difusió progressiva del reduccionisme materialista. Des de la revolució científica (s. XVII-XVIII) es va anar reduint de manera progressiva l'abast original del concepte llatí *Natura* (*Natus* = d'on neix tot), és a dir, allò que neix per si mateix, fins a quedar limitat a la dimensió material, tangible i mesurable. En els àmbits afectats per la nova mentalitat materialista, van «desapareixent les presències subtils i espirituals de la Natura, i per tant, els seus valors intrínsecs associats».²

1 DUDLEY, Nigel (ed.). *Guidelines for Applying Protected Area Management Categories*. Gland: IUCN, 2008, p. 8 i 9.

2 NASR, Seyyed Hossein. *Religion and the Order of Nature*. Nova York: Oxford University Press, 1996, p. 310.

És a dir, les diverses visions tradicionals de la Natura, sostingudes per les cosmologies indígenes, judeocristiana, islàmica —reinterpretades en molts països pel Romanticisme—, estaven en conflicte amb la nova visió reduccionista i materialista que anava guanyant terreny en els ambients urbans. Ens referim al concepte teològic de Creació (en les tres religions abrahàmiques) o al concepte dels fenòmens naturals com ara signes o miracles divins (*ayat*) característic de l'islam, així com a la consideració de la natura com a teofania, pròpia de les esglésies cristianes orientals. També subsistia, en ambients cultes, el concepte clàssic de cosmos, amb la doble dimensió d'ordre i bellesa, a tots els nivells de la realitat (micro, meso, macro i meta). En els països eslaus, el concepte de *Príroda*, la que neix i es regenera per si mateixa, és anàleg al de Natura de les llengües llatines i altres llengües europees que l'han adoptat.

Ara bé, el que és realment important és que del concepte tradicional de Natura (amb majúscules) se'n deriven valors, significats i vincles que hi han establert les comunitats humanes, més enllà de la relació utilitària: la meravella, la contemplació, la meditació, la pregària i la visió. Per exemple, en la tradició indígena sami, el concepte clau de «manteniment de la vida (*birgejupmi*)» s'aplica a la manera virtuosa de relacionar-se amb el món natural, per conservar la salut personal i col·lectiva, tant material com espiritual.³ El concepte d'espiritualitat fa referència, en general, a la disposició que posseeixen aquelles persones o comunitats que s'interessen pel món de l'Esperit. A l'Europa del tombant de segle coexistien una diversitat notable d'espiritualitats: la cristiana llatina, oriental i reformada, amb diferències notòries pel que fa a la teologia de la creació; la musulmana als països balcànics i Turquia, que comprenia la sunnita exotèrica i esotèrica —és a dir, suffi—, a més de la dels alevi-bektashi;⁴ la precristiana, que incloïa diverses tradicions xamàniques o animistes presents als països septentrionals i orientals, a més d'una espiritualitat no confessional —fos teista o no— que s'expressava sovint a través de les arts.

3 PORSANGER, Jelena. «Indigenous Sami religion: General considerations about relationships». A MALLARACH, J.-M.; PAPAYANNIS, T.; VÄISÄNEN, R. (eds.). *The Diversity of Sacred Lands in Europe: Proceedings of the Third Workshop of the Delos Initiative — Inari/Aanaar 2010*. Gland, Suïssa: IUCN; Vantaa, Finlàndia: Metsähallitus Natural Heritage Services, 2012, p. 37-46 [en línia: <https://julkaisut.metsa.fi/assets/pdf/lp/Muut/delos3.pdf> (consulta: 26/1/2018)].

4 LYRATZAKI, Irini. «Alevi-Bektashi communities in south-eastern Europe: Spiritual heritage and environmental consciousness». A MALLARACH, J.-M.; PAPAYANNIS, T.; VÄISÄNEN, R. (eds.). *The Diversity of Sacred Lands in Europe...*, op. cit., p. 95-108.

En tot cas, l'espiritualitat de què parlem es refereix a un conjunt d'aspectes o valors immaterials que s'atribueixen a la Natura, que és possible percebre directament i connectar-hi d'alguna manera, sigui perceptiva o existencial, ritual o sacramental.

ESPais NATURALS PROTEGITS TRADICIONALS I MODERNS

Condicionades pel paradigma de la modernitat, moltes històries de conservació de la natura parteixen dels instruments que s'han creat per protegir-la durant els darrers dos segles, i quan es fa esment d'algun precedent històric el consideren esporàdic, singular i poc rellevant.⁵ La realitat, però, és ben diferent. A inicis del segle xx coexistien a Europa dues famílies d'espais naturals protegits d'importància desigual. La primera família la formaven uns espais naturals amb valors excepcionals, clarament definits, reconeguts, declarats i gestionats per mitjà d'instruments legals propis de cada estat; hi destacaven els flamants parcs nacionals, que els nous estats nacionals començaven a establir. La segona família, molt més nombrosa i diversa, existia des de feia segles, de vegades mil·lennis, i comprenia un conjunt heterogeni d'espais naturals no sempre clarament definits i reconeguts, amb uns valors naturals, culturals i espirituals generalment significatius, que eren gestionats per mitjà de sistemes de governança vinculats als substrats culturals, ètnics i religiosos de cada país, o de diverses regions dins d'un país, quasi sempre amb altres propòsits a més de la conservació de la natura. Aquesta darrera família d'espais naturals es pot anomenar tradicional en el sentit que els sistemes de governança, els coneixements ecològics i totes les seves pràctiques eren transmesos de manera orgànica sovint des de temps reculats, a voltes immemorials. Començarem per aquests darrers, atès que a inicis del segle xx eren els més nombrosos, extensos i diversos a Europa.

5 Per exemple: PALUZIE, Lluís. *Los espacios naturales protegibles. Su protección, regulación legal e incidencia en la ordenación del territorio*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1990, p. 24-33, i BOADA, M. *Parcs naturals, més enllà dels límits*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, 1999.

ESPAYS NATURALS CONSERVATS TRADICIONALS

La història de la conservació de la natura amb una visió equànime, integradora i respectuosa de les diverses cosmologies que s'han succeït a Europa encara està per escriure. Sabem que els nostres avantpassats prehistòrics tenien una cosmologia que atorgava valor espiritual a la Natura, i podem inferir que havien establert territoris sagrats, si els comparem amb els pobles indígenes actuals que tenen una organització social i territorial similars. Els primers registres escrits grecs ens parlen dels antics *temenos* (espais naturals sagrats) en muntanyes, illes, llacs, boscos, etc. on, finalment, s'hi van establir santuaris, primer bastits amb fang o fusta, i al cap d'uns segles, amb pedra. Aquest model predominava en la majoria de pobles europeus de l'època: celtes, germànics, eslaus, etc. L'historiador romà Corneli Tàcit (segle I aC) va deixar escrit que «Els antics germans consideraven indigne de la majestat dels déus bastir-los temples, per això els consagraven boscos, on només poden ser-hi percebuts per l'ull de la reverència».⁶ Un altre autor llatí coetani, el geògraf Pomponi Mella, consignà que els druides ensenyen moltes coses als representants de la noblesa, de manera secreta, en llargs períodes, ja sigui en coves o en boscos vells i allunyats.

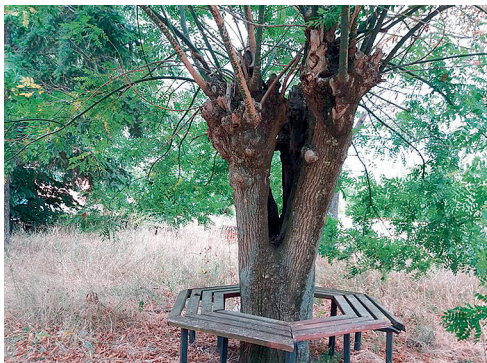
Al nord d'Europa, sobretot a la península Escandinava i el nord de Rússia, a inicis del segle xx existien nombrosos espais naturals conservats pels pobles indígenes boreals (sami, nenet, etc.), per als quals tenien, i tenen encara, un caràcter sagrat.⁷ Així mateix, als països bàltics, especialment Estònia i Lituània, subsistien espais naturals sagrats vinculats a tradicions precristianes, com ara la *maausk* d'Estònia, entre els quals destacaven centenars de boscos sagrats (*hiis*).⁸ A l'Europa central i l'oriental destaca la densitat d'espais naturals sagrats de diverses civilitzacions precristianes, com la de l'antiga Dàcia, espais que es conserven vius a la serralada dels Càrpats.⁹

6 TACITUS. *Complete Works of Tacitus*. Nova York: Random House, 1942.

7 DAVYDOV, Alexander N. «Synergies between spiritual and natural heritage for habitat conservation in the Barents euro-Arctic region». A MALLARACH, J.-M.; PAPAYANNIS, T.; VÄISÄNEN, R. (eds.). *The Diversity of Sacred Lands in Europe...*, op. cit., p. 245-257.

8 KAASIK, Ahto. «Conserving sacred natural sites in Estonia». A MALLARACH, J.-M.; PAPAYANNIS, T.; VÄISÄNEN, R. (eds.). *The Diversity of Sacred Lands in Europe...*, op. cit., p. 61-74.

9 CATANOIU, Sebastian. «The Carpathian Mountains, a realm of Sacred Natural Sites». A MALLARACH, J.-M.; PAPAYANNIS, T.; VÄISÄNEN, R. (eds.). *The Diversity of Sacred Lands in Europe...*, op. cit., p. 217-230.



Exemplar de *zapis* a Kusadak.
Font: Wikimedia Commons.

Als països o regions vinculats a les esglésies cristianes orientals i occidentals hi havia una munió d'espais naturals conservats, vinculats a santuaris o eremitoris (a voltes establerts damunt d'antics *temenos* precristians) units per xarxes de rutes i camins de pelegrinatge, amb altres espais protegits al seu voltant. Entre els espais naturals establerts amb principis religiosos per l'Església romana escau destacar els anomenats «deserts carmelitans», creats a partir d'un model establert al segle XVI a Castella i destinats a acollir recessos contemplatius «en presència de la bellesa i l'harmonia de l'univers».¹⁰ Al tombant del 1900 les esglésies cristianes orientals seguien consagrant arbres (*zapis*) o declarant boscos excomunicats (*aforismeno*) per protegir-los,¹¹ i mantenien vius els rituals sacramentals amb la natura, que ja estaven en declivi en l'Església llatina i quasi havien desaparegut de les esglésies reformades.

Les comunitats monàstiques cristianes, fidels a regles de vida ancestrals, com la de sant Basili (segle IV) a Orient i la de sant Benet (segle VI) a Occident, seguien custodiant i gestionant curosament extensos territoris i espais naturals en els ecosistemes més diversos a l'Europa de l'Est i intentaven restablir-se a l'Europa occidental, després dels efectes traumàtics de les revolucions i les desamortitzacions successives del segle XIX.¹²

10 RUIZ, Antonio; HUSILLOS, Ignacio. *El desierto de Las Palmas. Historia y vida*. Castelló de la Plana: Fundación Desierto de Las Palmas, 2008.

11 STARA, Kaliopi. «Northern Pinods National Park excommunicated forests». A MALLARACH, Josep Maria (ed.). *Spiritual Values of Protected Areas of Europe*. Bonn: German Federal Agency for Nature Conservation, 2012, p. 69-74.

12 MALLARACH, Josep-Maria; CORCÓ, Josep; PAPAYANNIS, Thymio. «Christian monastic lands as

El conjunt d'aquests espais naturals conservats era molt més extens en aquells territoris on els governs no havien expropiat les propietats de les organitzacions religioses o dels sistemes comunals tradicionals dels antics règims. Un exemple singular era l'estat monàstic autònom del mont Athos (*Agios Óros*), al nord-est de la Grècia actual, protegit pels sultans otomans i que aplegava la concentració monàstica més gran d'Europa: prop de 700 assentaments monàstics i una població al voltant de 50.000 monjos i ermitans, establerts en una península muntanyosa que conservava un patrimoni natural i cultural excepcional, amb gran diversitat i integritat, des de feia més d'un mil·lenni.¹³

Un segon conjunt d'espais naturals tradicionals, menys conegut, es trobava a les províncies otomanes europees, on existia un ventall d'espais naturals conservats segons principis islàmics. N'hi havia de vinculats als llocs en què s'aplegaven les comunitats sufís dels Balcans (*tekkes*), en indrets curiosament seleccionats i gestionats, on cada element del paisatge era considerat un signe (*ayat*) explícit de la divinitat i un suport tangible de la via espiritual (*tariqah*), dels quals encara queden exemples a Bòsnia i Hercegovina.¹⁴ També hi havia nombrosos espais naturals conservats a mà morta (*waqfs*), gestionats per atendre necessitats socials (orfes, vídues, mesquites, madrasses i altres obres benèfiques), alguns dels quals eren considerats reserves naturals (*hima*). Un darrer grup, diferent de tots els anteriors, el constituïen els espais naturals sagrats preservats per les comunitats d'alevi-bektashi, inspirats per una cosmologia que aplegava cosmologies preislàmiques —incloses les xamàniques— amb l'islam. D'aquests santuaris naturals, protegits estrictament, n'hi havia a la província albanesa i abundaven en diverses províncies d'Anatòlia.

La majoria d'aquests espais naturals, activament conservats per sistemes de governança tradicionals durant segles, van desaparèixer en pocs decennis, durant o després de les revolucions del 1912, o de la Primera Guerra Mundial, fet que va suposar una ruptura molt important, l'impacte de la qual encara ha

protected landscapes and community-conserved areas: an overview». *PARKS Journal*, núm. 22-1, 2016, p. 63-78.

13 SPEAKE, Graham. *Mount Athos. Renewal in Paradise*. New Haven, Londres i Singapur: Yale University Press, 2002, p. 294.

14 HADZIMUHAMEDOVIC, Amra. «The Challenge of protecting spiritual values of Bosnian cultural landscapes through Annex 8 of Dayton Peace Accord, Bosnia». A MALLARACH, Josep-Maria (ed.). *Spiritual Values of Protected Areas of Europe...*, op. cit., p. 47-54.

estat poc estudiat a escala europea. Molts d'aquests espais naturals protegits van ser privatitzats, d'altres van passar a ser patrimoni públic. Els més afortunats van esdevenir espais naturals protegits de nova generació, és a dir, parcs nacionals, reserves naturals, etc. Alguns, pocs, generalment aïllats en indrets remots, van poder mantenir vives les velles fórmules tradicionals de conservació, d'una manera més o menys precària, al llarg de tot el segle xx.

EL CONTEXT ON SORGEIXEN ELS PARCS NACIONALS

Els *national parks* (parcs nacionals) sorgeixen gairebé alhora a Austràlia i als Estats Units d'Amèrica (EUA).¹⁵ Com que els darrers han esdevingut una potència mundial i han estat molt més influents, ens limitarem a examinar-ne breument el context. L'any 1776 les colònies britàniques de Nova Anglaterra (New England) s'independitzen de la metròpoli i emprenen la seva expansió colonitzadora cap a l'oest, guiades per la convicció que aquest era el destí manifest que la Providència els havia reservat (*Manifest Destiny*). Aquesta expansió va comportar nombroses lluites —militars, polítiques i econòmiques— contra els pobles indígenes autòctons, que es van dur a terme en nom del progrés i la democràcia. A mesura que els colonitzadors anaven vençant les nacions autòctones, s'anaven creant els nous estats. Aquest procés va comportar l'extermini de nombrosos pobles nadius i el desplaçament de la majoria dels altres, que van ser confinats en territoris declarats *Native American Reservations* (reserves per a indígenes americans). Els primers parcs nacionals van ser declarats aleshores, mentre tenia lloc la guerra civil entre els estats del nord i els del sud. Van ser els parcs nacionals de Yosemite i Mariposa Grove, creats l'any 1864 al nou estat de Califòrnia, fet que va passar quasi desapercebut per motius obvis. Al cap de cinc anys, el 1871, la llei d'apropiació índia va eliminar el dret a la sobirania de totes les nacions índies en els nous estats units, i l'any següent es va crear el Parc Nacional de Yellowstone, la gestió del qual va anar a càrrec del famós Setè de Cavalleria, el mateix cos de l'exèrcit federal responsable de genocidis de poblacions indígenes indefenses, com el de Wounded Knee. El 1877 la llei federal

15 Les sis categories internacionals d'espais naturals protegits definides per la IUCN són: 1) reserva integral, 2) parc nacional, 3) monument natural, 4) reserva natural gestionada, 5) paisatge protegit, 6) espai natural protegit amb gestió tradicional dels recursos. *Cfr.* nota 1.

d'adjudicació índia va eliminar tots els sistemes de governança tradicionals, així com els règims de tinença comunals i tribals, i d'aquesta manera es va completar la subjecció de totes les nacions indígenes, violant tots els tractats que el govern federal hi havia signat anteriorment. A conseqüència de guerres, epidèmies, desplaçaments forçosos, etc., l'any 1918 la població indígena del territori que formaven els nous Estats Units d'Amèrica s'havia reduït quasi el 90% respecte a la que s'estima que hi havia quan es va declarar la independència de la Corona britànica, alhora que havien desaparegut prop del 60% de les seves llengües i les tribus supervivents quedaven confinades en «reserves per a indígenes» la superfície conjunta de les quals amb prou feines arribava al 2% del país.¹⁶

En aquest context militar i polític es van desenvolupar i consolidar un seguit de creences que confluïren en la necessitat de crear el sistema de parcs nacionals als nous estats units: d'una banda, un vincle espiritual amb la natura prístina i una actitud autocomplaent envers la preservació d'unes meravelles naturals que són motiu d'orgull nacional; de l'altra, una reacció contra el materialisme de l'estil de vida dominant i, també, en un sentit més pragmàtic, la preservació de la natura entesa com un recurs per sostenir el turisme i el comerç recreatiu.¹⁷ La creació i l'establiment dels parcs nacionals es produeix, doncs, en paral·lel a la creació i l'establiment de les reserves indígenes, de manera que no és exagerat afirmar que són dues cares de la mateixa moneda associades a greus problemes de justícia social.

Per als colonitzadors dels nous estats nord-americans, la literatura i la pintura de paisatges van tenir un paper molt important per configurar i consolidar una visió d'un terme sense equivalent en les llengües llatines, el de *wilderness*, és a dir, natura primigènia o salvatge, una mena d'Edèn sense habitants, tal com ho mostren les extraordinàries pintures d'Albert Bierstadt, per exemple *Bridal Veil Falls*, del Parc Nacional de Yosemite (1871), o de Thomas Moran, com ara *The Gran Canyon of the Yellowstone River* (1897), amb paisatges grandiosos, sublims i solitaris.

Entre els personatges més influents en el discurs que va conduir a la preservació d'espais naturals escau destacar Henry David Thoreau, John Muir i

16 MALLARACH, Josep Maria. «Parques nacionales versus reservas indígenas en los EE.UU.: un modelo en cuestión». *Ecología Política*, núm. 10, 1996, p. 25-34.

17 SAX, Joseph L. *Mountains without handrails. Reflections on the National Parks*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1980.



Albert Bierstadt, *Bridal Veil Falls, Yosemite*, cap al 1871-1873, oli sobre tela, 91,8 × 67 cm, North Carolina Museum of Art. Font: Wikimedia Commons.

Frederick L. Olmsted. Els pensaments de Thoreau (1817-1862), favorables a preservar la natura verge i a reconèixer-hi uns valors intrínsecs, inspiradors i benèfics, van tenir una gran influència i l'han seguit exercint fins avui dia. De fet, els seus noms encara es poden llegir en panells de molts dels parcs nacionals dels EUA. Frederick L. Olmsted (1822-1903), arquitecte del paisatge, periodista, crític social, activista i gestor públic, fou l'autor del Central Park de Nova York, impulsor del primer parc estatal a les cascades del Niàgara, així com del gran sistema de parcs d'Adirondak, al nord de l'estat de Nova York, a més d'altres parcs a l'entorn de Louisville (Kentucky), Worcester (Massachusetts) i molts d'altres. Olmsted defensava la contemplació de la natura en els parcs: «l'interès que l'escenari natural inspira fa que [...] l'atenció es desvetlli i que la ment estigui ocupada sense cap propòsit [...] Hi ha poques coses que tinguin aquesta qualitat tan purament [...] com el fet d'apreciar la bellesa natural, deixar-se commoure, i implicar-se, d'una manera íntima i misteriosa, en percepcions i intuïcions morals».¹⁸ John Muir (1838-1914), poeta, escriptor i activista conservacionista, inspirador del moviment ecologista, fou un propagador entusiasta de les belleses naturals dels estats occidentals i va impulsar la creació dels primers parcs nacionals del país quan aquests territoris eren gairebé inaccessibles. Els valors espirituals de la natura són una constant en els seus escrits, com ho mostra aquest fragment del 1912: «En els nostres millors moments, tot esdevé religió, tot el món sembla una església i les muntanyes semblen altars [...] Ara bé, cap característica de tot el noble paisatge [Yosemite] vista des d'ací estant sembla més meravellosa que la mateixa Catedral, un temple que mostra la millor obra de fàbrica de la Natura i les millors homilies de pedra».¹⁹ Dos anys després del traspàs de John Muir es va crear el Servei de Parcs Nacionals dels EUA.

18 OLMSTED, Frederick L. «The Yosemite Valley and the Mariposa Trees». *Landscape Architecture*, vol. 44, núm. 1, 1953, p. 17.

19 MUIR, John. *Nature Writings: The Story of My Boyhood and Youth; My First Summer in the Sierra; The Mountains of California; Stickeen; Essays*. Selecció de William Cronon. Nova York: 1997.

ELS PRIMERS PARCS NACIONALS D'EUROPA I EL SEU CONTEXT:
ELS CASOS DE SUÈCIA, SUÏSSA I ESPANYA

A la vella Europa es van desenvolupar altres figures de protecció de la natura, com ara les reserves per a ocells creades des del 1986 al Regne Unit i les reserves naturals creades a Alemanya a partir del 1906. El gran prestigi que va assolir el model de parc nacional establert als EUA provenia d'una afortunada conjunció entre una idea de natura prístina i un nom oportú que vinculava el parc al patrimoni dels nous estats nacionals. Al cap d'uns vint-i-cinc anys, doncs, el model va passar a Europa. Amb una mostra de tres països representatius de l'Europa escandinava, centreeuropea i mediterrània n'hi haurà prou per exemplificar-ho. De cada país s'exposa, breument, el context que sembla més rellevant, sigui artístic, científic, polític, filosòfic, social, religiós o espiritual. Ara bé, a banda dels factors positius, cal deixar constància que el factor negatiu que més va influir en l'establiment de noves formes legals de protecció del patrimoni natural fou la destrucció del patrimoni natural i els seus paisatges que la revolució industrial va difondre a l'Europa del segle XIX, en una escala que no s'havia vist mai anteriorment.

Suècia

La història dels parcs nacionals europeus comença al Regne de Suècia l'any 1909, quan el parlament suec aprova una llei que estableix, d'una tirada, sis parcs nacionals de grandàries modestes i dos de molt extensos, Sarek i Stora Sjöfallet. Tots aquests parcs compartien uns trets similars: eren uns santuaris naturals emblemàtics situats en llocs remots i posseïdors de notables valors culturals i espirituals associats.²⁰

Per què Suècia va passar al davant? No sembla que es pugui atribuir a una sola causa. Ara bé, és plausible atribuir-ho a la singular conjunció que es donà al país entre l'existència de grans extensions d'espais naturals poc o gens poblats, la poesia romàntica, la pintura de paisatges, la mística cristiana de la natura i les tradicions espirituals precristianes. Erik Gustaf Geijer, Erik Johan

²⁰ EUROPARC FEDERATION (ed.). *Living Parks. 100 Years of national Parks in Europe*. Bobingen, Alemanya: Kessler Druk / Medien, 2009.

Stagnelius, Esaias Tegnér i P. D. Atterbom són, segurament, els poetes més representatius de l'edat d'or de la poesia romàntica sueca, que va posar en valor els paisatges menys humanitzats del país. Pel que fa a la pintura de paisatges, escau destacar les obres d'Anders Zorn i d'August Malmstrom. S'ha dit que la pintura de paisatge fou la gran creació artística del segle XIX, la qual va ajudar a aconseguir que la societat europea, en general, fos capaç «d'assumir que l'apreciació de la bellesa natural i la pintura de paisatges és una part normal i permanent de la nostra activitat espiritual», en paraules de Kenneth Clark.²¹ A banda de les arts, destaca la influència exercida per l'obra d'Emanuel Swedenborg (1688-1772), que unia en la seva persona les facetes de científic, filòsof, teòleg i místic, i que va deixar molts textos de mística de la natura i del cosmos. A aquests factors, cal encara afegir-hi la influència d'un substrat de cosmologies precristianes encara presents en determinades regions de Suècia, en especial el xamanisme dels pobles sami, els pastors seminòmades de rens boreals. En aquest context cal situar, també, l'interès que els pobles escandinaus i bàltics han tingut des de temps reculats pels mons subtils —intermedis entre els materials i els espirituals— poblats per fades, nans, elfs, gnoms i altres personatges que apareixen en les seves sagues, com la que va recrear literàriament John R. Tolkien en la trilogia d'*El Senyor dels Anells*, que contribueixen a dotar la Natura de valor intrínsec.

Suïssa

Cinc anys després de Suècia, el govern federal suís va crear el primer parc nacional seguint també el model dels EUA. Els ingredients que van confluïr per establir el nou model de protecció de la natura en la Confederació Helvètica foren més diversos. A semblança de Suècia, es va produir una fèrtil conjunció entre la poesia romàntica (com el famós *Poème des Alpes* d'A. de Halle) i la pintura de paisatges alpins, que Pierre-Louis de la Rive (1753-1817) inaugurà, per dir-ho així, amb *Le Mont Blanc vu de Sallanches* i que es desenvolupà a partir de l'escola de Ginebra amb autors com Mueron, Calame o Diday, les obres dels quals van causar una forta impressió arreu on van ser exposades. Anteriorment a l'aparició de la fotografia, aquestes pintures van prestigiar els paisatges alpins

21 CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. Londres: John Murray, 1949.

als ulls de la societat fins al punt que la seva recreació i imitació aviat va arribar a molts països europeus. A l'influx de les arts s'hi va afegir el de la filosofia de la natura i l'activitat i la ideologia de les entitats naturalistes proteccionistes suïsses. En efecte, les obres d'Albert de Haller, Salomon Gessner i, sobretot, Jean-Jacques Rousseau, entre les quals destaca el llibre *Émile*, van tenir una enorme influència en la manera com la societat suïssa concebia la natura i van marcar la relació que hi tenien. Pel que fa als moviments socials conservacionistes, escau assenyalar la *Heimatschutz* (Lliga per a la Bellesa), que després va ser rebatejada com a Lliga per a la Conservació de la Suïssa Pintoresca, constituïda a Berna el 1905 i, a l'any següent, la *Schweizerischer Bund für Naturschutz* (Lliga Suïssa per a la Protecció de la Natura), que va impulsar campanyes de conscienciament esteticopatriòtiques —a favor de la protecció de l'entorn natural— que van esperonar la figura legal de monument natural protegit i la declaració del parc nacional l'any 1914, al cor dels Alps.²²

Aquesta conjunció explica que la primera conferència internacional de protecció de la natura es dugués a terme a Berna l'any 1913, i també que, uns anys més tard, la Unió Internacional per a la Conservació de la Natura (UICN) establís la seva seu a Gland, a prop de Ginebra. Tot plegat va atorgar a Suïssa un prestigi, i això explica que fos admirada i emulada en cert sentit per altres països europeus. Catalunya s'hi va afegir: els termes «Suïssa catalana» es van aplicar a principis del segle passat a diversos paisatges prestigiosos, com el de les valls olotines, la vall de Camprodon, el Vidranès, etc., alhora que els models alpins van induir l'alpinització de l'arquitectura de llocs emblemàtics del Pirineu, com ara el santuari de Núria,²³ així com la manera de vestir dels excursionistes, escaladors o esquiadors.

Catalunya i Espanya

Tot i que el model de parc nacional resultava més difícil d'aplicar en els països mediterranis, intensament humanitzats des de fa mil·lennis, l'any 1902 l'engi-

22 WALTER, François. *Les Suisses et l'environnement. Une histoire du rapport à la nature du 18e siècle à nos jours*. Ginebra: Éditions Zoé, Collection Histoire, 1990, p. 295.

23 PUIGVERT i SOLÀ, Joaquim. *Josep Danés i Torras. Noucentisme i Regionalisme Arquitectònics*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

nyer forestal Rafael Puig i Valls (1845-1920) demanà que s'establís un parc nacional a Montserrat, i aquesta fou la primera proposta en aquest sentit registrada a Espanya. Ho justificava dient que Montserrat és «un ideal para el devoto, una maravilla para el naturalista, un prodigio para el creyente y un monumento para el patriota». Puig i Valls feu aquesta proposta en el marc d'un «Discurs de la Festa de l'arbre», el dia 6 d'abril, una festa que ell mateix havia promogut amb gran èxit des del 1899.²⁴ El mateix any 1899, cal remarcar-ho, es va constituir la Institució Catalana d'Història Natural, precedint l'Institut d'Estudis Catalans, del qual esdevingué filial més tard, amb una orientació similar a les societats europees equivalents. A més de Montserrat, Puig i Valls també va proposar protegir la serra del Tibidabo (ara dita Serra de Collserola), el Montseny i el cap de Creus, els quals no van esdevenir parcs naturals fins al cap de vuitanta o noranta anys.²⁵

Un altre predecessor il·lustre fou mossèn Josep Gelabert i Minuart, naturalista, poeta i pintor de paisatges establert a Olot, el qual, en un discurs davant les autoritats olotines, pronunciat el dia 11 de setembre de 1917, va proposar que es declarés parc nacional el Voratosca i els volcans d'Olot. La conferència, publicada en un opuscle intítulat *Parchs Nacionals d'Olot*, resumia les raons en els termes següents: «per les seves excepcionals condicions de bellesa religiosa-artística-científica [...] amb mèrits per ser exposats a la veneració, respecte i gaudi dels nadius i forasters».²⁶ Veiem, doncs, que a semblança del cas de Montserrat, l'argumentari inclou els valors religiosos, en aquest cas associats a la bellesa del paisatge.

L'adopció del model de parc nacional nord-americà a Espanya ha estat estudiat a fons.²⁷ L'any 1916, el senador monàrquic Pedro Pidal (1870-1941), alpi-

24 PUIG y VALLS, Rafael. «Discurso leído por D. Rafael Puig y Valls, Ingeniero Jefe del Distrito forestal de Barcelona, Gerona y Baleares». A *Crónica de la Fiesta del Árbol en España*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1903, p. 44-47.

25 *Ibid.*, p. 24.

26 MALLARACH, Josep Maria. *El vulcanisme prehistòric de Catalunya*. Girona: Diputació de Girona, 1998, p. 234. El parc natural de la zona volcànica de la Garrotxa va haver d'esperar seixanta-cinc anys a esdevenir realitat, però fou el primer parc creat pel govern català en el marc democràtic espanyol.

27 La tesi doctoral de Santos Casado de Otaola, publicada al llibre *Naturaleza Patria. Ciencia y sentimiento en la España del regeneracionismo* (Madrid: Fundación Jorge Juan Marcial Pons / Ediciones de Historia S.A., 2010), n'ofereix un estudi molt lúcida i documentat, d'on provenen aquestes citacions.

nista, caçador i enamorat de l'alta muntanya, havia visitat els parcs nacionals de Yellowstone, Yosemite i Niàgara (EUA). De tornada a Espanya, el mateix any (14 de juny de 1916) Pidal va presentar al Senat la *Propuesta de Ley de Parques Nacionales*, que fou aprovada. En el seu discurs felicitava els catalans que havien fet propostes de parcs nacionals, però deia que «antes que los Parques Nacionales de Cataluña, que al ser de una región no podrían llamarse “Nacionales”, y esto es evidente, debemos crear los Parques Nacionales de España». En un altre discurs anterior (1909) Pidal parlava dels parcs nacionals o els santuaris de la natura com d'aquells llocs que permeten:

[...] inspirarse en la belleza eterna de los paisajes y en los encantos sublimes de las selvas, las praderías y las rocas, verdadero templo del Altísimo, en que se oxigenan el alma y los pulmones y se cobran alientos, fuerzas, para seguir con la vida de trabajo por las grandes urbes.

Al cap d'uns anys sintetitzava així els valors de Covadonga:

Y eso es precisamente lo que significa el Parque Nacional de la Montaña de Covadonga, el marco excelso puesto por la Naturaleza misma al cuadro único, sin par, sublime, en que las esperanzas de la Religión se funden con los recuerdos de la Historia.

Les pintures de Covadonga de J. Pérez Villaamil, amb romiatges multitudinaris, com els que es veuen a *Procesión en Covadonga* (1851), donen imatges eloqüents dels valors religiosos que aquell espai natural tenia aleshores i que manté encara en bona mesura.

En conseqüència, la declaració d'aquests parcs nacionals no es fonamentava en una valoració aïllada del patrimoni natural, sinó que prenia en consideració les dimensions culturals i espirituals de la Natura.²⁸ Santos Casado, quan analitza aquest fenomen, afirma que:

[...] el mismo nombre de Covadonga alude al núcleo histórico y legendario lugar de la victoria cristiana, sede de una basílica y una advocación mariana [...] la creación del parque nacional se hizo coincidir con la conmemoración del XI centenario

²⁸ *Ibíd.*, p. 27.

de la batalla de Covadonga, formando parte de los actos oficiales [...] a la idea de los parques nacionales se asociaron pues una serie de valores tradicionales, nacionalistas y conservadores, tanto en lo político como en lo religioso.²⁹

El marc legal aprovat el 1916 va servir per declarar els primers parcs nacionals d'Espanya: el de la Muntanya de Covadonga (1918), a la serralada Cantàbrica, i el de la vall d'Ordesa i el Mont Perdut, als Pirineus centrals (1921). A Catalunya, el primer parc nacional no fou establert fins l'any 1955 per preservar un altre paisatge alpí d'una bellesa singular: el d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici, al Pallars Sobirà.

Cal remarcar, tanmateix, que la consideració dels valors espirituals en la Natura al tombant de segle no era exclusiva dels conservadors catòlics, com eren els tres personatges esmentats, sinó que fou compartida per personalitats considerades heterodoxes o agnòstiques tan influents com podia ser Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza. Així, en un dels seus llibres, Giner afirma d'una experiència que va tenir en plena natura: «no recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa».³⁰

PER CONCLOURE

Al tombant del segle XIX, la majoria dels espais naturals protegits d'Europa corresponien a models tradicionals o ancestrals en què els valors espirituals, religiosos o vinculats a cosmologies espirituals eren encara notoris, i a voltes determinants. Tant si eren vinculats a pobles indígenes, a sistemes comunals tradicionals, a comunitats o a organitzacions religioses cristianes o musulmanes, aquests espais tenien una gran significació en tots aquells països on no s'havien enderrocat els vells règims, és a dir, els territoris dels imperis rus i austrohongarès, el califat otomà i les monarquies europees. Ara bé, la majoria es trobaven en graus diversos de declivi, confrontats per la ideologia moderna

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO. *Paisaje*. 1886. Citat per CASADO DE OTAOLA, SANTOS. *Naturaleza Patria. Ciencia y sentimiento...*, op. cit., p. 16.

materialista i productivista, que els negava la raó de ser i els refusava legitimitat als ulls de la nova societat orientada cap al progrés material i econòmic.

En el camp de les arts, tant el Romanticisme literari —sobretot la poesia— com la pintura de paisatges del segle XIX exerciren una gran influència en els cercles que van promoure els primers parcs nacionals europeus. Malgrat la popularització creixent de les ciències de la natura des de mitjan segle XIX, aquestes no van assolir protagonisme en la conservació fins molts decennis més tard. Per això, en la declaració dels nous espais naturals protegits moderns a l'època del canvi de segle, encara predominaven justificacions fonamentades en valors del patrimoni immaterial: estètics, espirituals, filosòfics, etc., seguint el que s'havia esdevingut als parcs nacionals dels EUA. Tanmateix, com tantes altres dimensions de la cultura europea, aquest estat de coses va quedar trasbalsat després del gran trauma col·lectiu que va suposar la Primera Guerra Mundial i va quedar capgirat després de la Segona.

Un segle més tard, quan el model dels parcs nacionals i naturals moderns, fonamentats en una gestió tecnicocientífica, econòmicament costosa, ha entrat en crisi en diversos països europeus, entre els quals hi ha el nostre, la cerca de models alternatius adquireix un interès renovat: des de les noves figures de custòdia del territori o àrees protegides gestionades per entitats del tercer sector fins a la revitalització d'alguns models tradicionals de conservació de la natura, en especial els comunitaris, els quals, adaptats al context actual, han de permetre ampliar el suport social i millorar l'efectivitat de la conservació patrimonial davant dels reptes creixents als quals s'enfronta.



Detall de *Jocs de nens* (*Das Kinderspiele*), Pieter Bruegel el Vell, 1560. Oli sobre taula, 118 × 161 cm, Viena: Kunsthistorisches Museum, núm. inv. GG_1017. Google Art Project Institute.

**NATURALES
EN MINIATURA**

LA NATURALEZA EN JUEGO. POÉTICAS DEL JUGUETE ARTESANAL EN EL ARTE EUROPEO

Oriol Vaz-Romero Trueba

Desde hace siglos, a veces milenios, y en todos los continentes, los niños han aprendido a jugar con las plantas de su entorno. Pero ¿quién se acuerda de ello? Esta amnesia colectiva se explica por muchas razones. Sin embargo, ha llegado el momento de pasar página y de devolver a los niños los juguetes de la naturaleza.¹

CHRISTINE ARMENGAUD

Existe un vínculo ancestral entre el mundo de los juguetes y la naturaleza. Aunque esta relación pueda resultarnos familiar, apenas quedan huellas palpables con las que reconstruir su historia. No solo ha influido el predominio de los juguetes industriales, que, desde hace más de siglo y medio, ha ensombrecido para siempre la era de los juguetes artesanales y ecológicos.² Si quisiéramos elaborar un catálogo completo de todos los artefactos fabricados con materiales naturales, nos topáramos con el silencio olvidadizo de nuestros antepasados, con la carestía de documentos escritos y la parcialidad de las imágenes plásticas o fotográficas. Tan solo hace falta que un célebre pintor represente a un prínci-

1 ARMENGAUD, Christine. *Jouets de plantes: histoires et secrets de fabrication*. Toulouse: Plume de Carotte, p. 9.

2 El término «ecológico» fue acuñado por Roger Pinon, basándose en las clasificaciones de André Leroi-Gourhan, para definir la primera etapa en la historia de los juguetes, en la cual «cada uno, desde que tiene capacidad para ello, se fabrica sus propios juguetes o bien los recibe de alguien que los ha fabricado para él». Véase Roger PINON. «Les jouets». En R. CAILLOIS (ed.). *Jeux et sports*. París: Gallimard, col. Encyclopédie de la Pléiade, 1967, p. 319.

pe o a un pícaro jugando con un artilugio para que toda una serie de pequeños maestros retratistas y grabadores de las generaciones venideras retomen el tema y lo copien. Ese artilugio eclipsará, entonces, a los cientos de juguetes naturales que en aquella época existían, obnubilando para siempre la memoria de las siguientes generaciones.

De ahí que la historia del arte y la literatura nos brinden un inventario recurrente de apenas veinte juguetes arquetípicos. Siempre los mismos sonajeros, peonzas, tabas, pelotas, caballitos, aros, cacharritos y muñecos articulados. Solo en raras ocasiones, algunos pasajes literarios permiten ampliar dicho elenco con ejemplos insospechados. Entre las fuentes más antiguas, destaca un fragmento de *Las nubes* de Aristófanes. Cuenta el comediógrafo ático del siglo v a.C. que un campesino llamado Estrepsíades trataba de alabar ante Sócrates el ingenio de su hijo con este recuerdo: «Cuando apenas era un chiquillo así de pequeño, fue capaz de modelar allí dentro casas de arcilla y tallar naves, construía carritos de madera de higuera y hacía ranas de cáscaras de granada, no te imaginas cómo»³ (*Las nubes*, v. 874-882). Es probable que Aristófanes se inspirase en los juguetes de algún niño de carne y hueso. Sin embargo, seguimos preguntándonos «dónde han ido a parar los mil y un juguetes construidos en el mundo real por los abuelos, los hermanos mayores o los propios niños».⁴ Ausentes de los relatos infantiles y de la gran mayoría de las representaciones artísticas de cada siglo, su rastro no deja de ser un enigma historiográfico.

Cierto es que los testimonios brindados por la literatura y el arte europeos rehúyen la exhaustividad etnográfica y la objetividad arqueológica. Ahora bien, en ellos aflora un aspecto del juguete que no podríamos desvelar de otro modo: su valor semiótico; es decir, la cualidad de ser no solo un artefacto lúdico, fruto del ingenio humano, sino también un objeto capaz de producir símbolos y sentidos en el seno de una cultura dada.⁵ De hecho, resulta paradójico que apenas queden huellas físicas de todos esos artilugios naturales cuando se han conser-

3 ARISTÓFANES. *Las nubes* (v. 874-882). En la versión de Elsa García Novo. Madrid: Alianza, 2004, p. 84.

4 ARMENGAUD, Christine. *Jouets de plantes...*, *op. cit.*, p. 11.

5 SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. París: Payot, 1980, p. 33. Sobre la semiología de los juguetes, véase Jacques HENRIOT. «À propos de sémiologie (ce que disent les poupées)». En Michel MANSON (ed.). *Les états généraux de la poupée. Actes du colloque de Musée de l'Homme, 30 novembre-2 décembre 1983*. París: Études et documents du C.E.R.P., 1985, p. 11-17. Cf. Jeanne DANOS. *La Poupée, mythe vivant*. París: Gonthier, 1967.

vado, en cambio, sus significados más intangibles bajo la forma de mitos, cuentos e imágenes plásticas. Esto es lo que hemos venido a definir como «poéticas adultas» del juguete preindustrial, las cuales han cobrado muy diversas formas desde la Antigüedad hasta nuestros días. Hay que destacar que es precisamente en ese lugar intangible de la mente de los poetas, filósofos y artistas —situado entre lo individual y lo social— donde también han ido fraguándose a lo largo de la historia occidental los dos principios constituyentes de todo «juguete natural»: el *juego*, como impulso innato del hombre, y la *naturaleza*, entendida como concepto o construcción cultural.⁶

EL CONCEPTO DE NATURALEZA COMO ENCRUCIJADA DEL JUGUETE PREINDUSTRIAL

A menudo pensamos en la naturaleza como un «lugar» físico, acaso inmenso y salvaje, ajeno a la intervención humana, anterior a ella. Herederos de un animismo romántico, seguimos imaginando ese lugar como un sistema armónico, cerrado sobre sí mismo, como un *ser* autónomo que puede servir de modelo al artista y convertirse en proveedor de materiales para fabricar toda clase de objetos. Pero olvidamos que ese «mundo natural» carece de conciencia sobre su propia unidad, y que tampoco es capaz de proyectarse por sí mismo hacia nada ni nadie. Recuerda el matemático y filósofo Alfred Whitehead que un acto de tal envergadura solo podría ser el fruto de un ente con capacidad de percepción y de pensamiento.⁷ Dicho de otro modo, la imaginación humana es la única capaz de activarse y de reconocer en nuestro entorno físico algo como «natural», proyectando imágenes dinámicas propias en ese espacio y modelando la materia que allí se encuentra para crear simulacros con significado. Únicamente el hombre puede proclamar la existencia de un «orden natural». Pues, como recuerda un célebre *Upanishad*,⁸ solo de lo más profundo del ser humano brota la certeza de un orden que le trasciende y le justifica; una certeza de la que

6 DUFLO, Colas. *La finalité dans la nature: de Descartes à Kant*. París: PUF, 1996. Del mismo autor: *Le jeu: de Pascal à Schiller*. París: PUF, 1997; *Jouer et philosopher*. París: PUF, 1997.

7 WHITEHEAD, Alfred N. *The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920, p. 3-5.

8 Citado en Michael H. SALZMAN. *New Water for a Thirsty World*, prólogo de Aldous Huxley, Los Ángeles: Science Foundation Press, 1960, p. 9.

emanan todas las formas de representar el mundo; también en miniatura. Es lo que Gaston Bachelard define como «imaginación creadora».⁹ Quizá por eso sostiene con vehemencia que «el conocimiento poético del mundo antecede, como es justo, al conocimiento razonable de los objetos».¹⁰ Así pues, y sin ánimo de desmesura, podría decirse que la naturaleza no existe «ahí fuera», sino que nace bajo la mirada del hombre y muda con ella.

Según el pensamiento tardomedieval, la copia mimética del mundo físico siempre acaba en fracaso. ¿Cómo captar con el pincel la totalidad que se despliega desde el horizonte hasta nuestros ojos? ¿Cómo dotar de objetividad la *imago naturae*, cuyo encuadre, formas y colores responden, en realidad, a un acto volitivo basado en percepciones emotivas? Diversas miniaturas procedentes de *Le Roman de la Rose* realizadas entre los siglos XIV y XV¹¹ representan a Zeuxis, pintor griego de la época clásica, en su vano intento de captar en el cuadro la belleza de las cuatro vírgenes desnudas —que actúan como alegorías de los cuatro elementos del cosmos—. Los versos de Guillaume de Lorris y Jean de Meun completan la lección asegurando que la destreza del artesano nunca logrará reproducir a la perfección las apariencias externas de la Creación.¹² Ya en el siglo XII, Abelardo sostuvo en su *Logica Ingredientibus* que las cosas de la naturaleza son siempre la fuente primera que nutre nuestra imaginación, siendo esta incapaz de abarcar la esencia completa de todo ente.¹³ En *De preparatione animi ad contemplationem*, Ricardo de San Víctor también advertía del abismo insalvable que media entre el simulacro artístico y su modelo original:

Supongamos una persona que nunca ha visto un león y, deseoso de verlo, un buen día descubre una imagen que representa a dicha criatura. [...] Partiendo de las líneas que percibe, se imagina el relieve de sus volúmenes, el movimiento de sus

9 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la volonté*. París: José Corti, 1945, p. 3.

10 BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: José Corti, 1943, p. 192.

11 Londres, British Library, MS. Harley 4425, f. 142r. Existe una escena similar, iluminada en una versión anterior, probablemente de finales del siglo XIV, que se conserva en la Bodleian Library de Oxford, MS. Douce 332, f. 151v.

12 DE LORRIS, Guillaume; DE MEUN, Jean. *Le Roman de la Rose* [XCI-XCII]. Cf. *The Romance of the Rose*; trad. inglesa de C. Dahlberg, New Jersey: Princeton University Press, 1971, p. 274.

13 GEYER, Bernhard (ed.). *Peter Abaelards Philosophische Schriften*. Münster: Aschendorff, 1919, p. 21-22.

miembros y la expresión de la vida. La imagen le sirve para representar la realidad. Y, a pesar de todo, cuánta distancia hay entre esta representación interior y el animal que existe en el exterior.¹⁴

Sin embargo, basándose en un fragmento de las *Confesiones* de san Agustín (x, 8: 15), Francesco Petrarca da un paso más al comprender que la contemplación y la representación del mundo requieren «volver hacia uno mismo los ojos interiores».¹⁵ Dante suscribe esta nueva escuela de pensamiento y proclama, describiendo la pared del Purgatorio, que el arte puede superar a la propia naturaleza: «esser di marmo candido e addorno d'intagli sí, che non pur Policleto, ma la natura lí avrebbe scorno» (x, 31-33). Siglo y medio después de que el poeta aretino firmase su epístola tras coronar la cumbre del monte Ventoso, Pico della Mirandola explica en su *Oratio de Hominis Dignitate* (1486) que solo «el hombre reúne y acoge en la plenitud de su propia sustancia todas las naturalezas que el mundo comprende».¹⁶ Ofrecía así la tesis antropocéntrica en la que Goethe y Schelling cimentarían la *Naturphilosophie* propia del idealismo romántico.¹⁷ Paul Klee lograba sintetizar este planteamiento en su conferencia *Über die moderne Kunst* (Jena, 1924), centrándose justamente en la tarea del artista-artesano:

Con su mirada, escruta penetrante las cosas que la naturaleza le ha puesto bajo los ojos completamente formadas. [...] El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. [...] La obra de arte es en primer lugar génesis; jamás se la capta meramente como producto. Un cierto fuego brota, se transmite a la mano, se descarga sobre la hoja, allí se derrama, arde bajo forma de chispa y cierra el círculo retornando a su lugar de origen: el ojo y aún más lejos, al centro de la Idea. [...] El arte juega sin sospecharlo con las realidades últimas y las alcanza efectivamente. Como el niño nos

14 ZINN, Grover A. (ed.). *Richard of St. Victor, The Twelve patriarchs; The Mystical Ark, Book Three of the Trinity*. Nueva York: Paulist Press, 1979, p. 204.

15 «Soddissatto oramai, e persino sazio della vista di quel monte, rivolsi gli occhi della mente in me stesso». PETRARCA, Francesco. «L'ascensione al Monte Ventoso» (26 de abril de 1336), en Ugo DOTTI (ed.). *Francesco Petrarca: Le Familiari*. Urbino: Argalia, 1974, vol. 1, p. 374.

16 PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Oratio de Hominis Dignitate*. Florencia: Sansoni, 1942, p. 362.

17 STEIGERWALD, Joan. «Epistemologies of Rupture: The Problem of Nature in Schelling's Philosophy». En *Studies in Romanticism* 41 (4), Boston: Boston University, 2002, p. 545-584. Cf. Olaf BREIDBACH. «Jenaer Naturphilosophien um 1800». *Sudhoffs Archiv* 84 (1). Stuttgart: Franz Steiner, p. 19-49.

imita con su juego, nosotros imitamos en el juego del arte las fuerzas que han creado y crean el mundo.¹⁸

En efecto, solo el hombre es capaz, con la fuerza de su imaginación, de «volver visible» el orden inscrito en el mundo salvaje, de elevarlo a meta-concepto, reuniendo en la palabra «naturaleza» toda clase de lugares, seres vivos y fenómenos atmosféricos. Solo así la suma de lo palpable adquiere una misma identidad. Este acto podría considerarse, en sí mismo, un gesto creador. Pero Paul Klee no se detiene aquí. Imbuido todavía de un lenguaje romántico,¹⁹ el pintor también intuye en esta experiencia de la naturaleza una analogía entre el impulso artístico y el impulso lúdico del niño. Ambos son individuos de asombro y comparten no solo el deseo de «conocer» con la mente, sino también de plasmar, de imitar con la materia esas «fuerzas que han creado y crean el mundo». En este sentido, los «juguetes de la naturaleza» son uno de los productos más humildes y ancestrales de esa vivencia compartida. En esos pequeños artefactos perecederos, niños y artesanos tratan de recapitular el mundo —su mundo—, y, con él, la suma de seres y de accidentes materiales que componen la inmensa *res naturae* de la que son a la vez testigos asombrados y constructores.

No en vano, la epistemología moderna sostiene que los objetos pequeños activan mejor los significados profundos²⁰ —lo que Gilbert Durand llamó, a su vez, el «proceso gulliverizante»—. ²¹ Incluso la sociología reconoce, con su propia fórmula, que el juguete es, ante todo, un producto cultural por cuanto pone en juego en su pequeñez todos los valores del sistema de representación de un individuo y, tras él, el de toda una sociedad. Jean Baudrillard ya había demostrado en 1968 que todo objeto fabricado refleja una encrucijada de configuraciones mentales; que podemos «leer» la sociedad a partir de sus objetos;²² y, tal vez lo más importante, que esos mismos objetos-modelo operan como esferas

18 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 29-61.

19 BURNETT, David. «Paul Klee: The Romantic Landscape». En *Art Journal* 36 (4). Nueva York: College Art Association, 1977, p. 322-326. Cf. Michael BAUMGARTNER et al. In *Paul Klee's enchanted garden*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 52-56.

20 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'Espace*. París: PUF, 1984, p. 146. Del mismo autor, véase «Le Monde comme caprice et miniature». En *Études*. París: Éditions du Vrin, 1970, p. 25-43.

21 DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. París: Presses Universitaires de France, 1964, p. 91.

22 BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des Objets*. París: Gallimard, 1968.

de absorción y reconstrucción de la realidad.²³ Al mismo tiempo, el historiador Michel Manson ha sido pionero en advertir que los juguetes no son solo un asunto de niños, como tampoco conciernen exclusivamente a la historia de la artesanía o del diseño, ya que «son objetos sociales por excelencia, fruto de un acto creador, que pone en juego los recursos tecnológicos de una sociedad, inscritos en una red de producción y comercialización, [...] pero responden también a unos imaginarios adultos».²⁴ En resumidas cuentas, el juguete es un recipiente simbólico constituido con los códigos técnicos, lúdicos, estéticos, incluso mitopoiéticos, que caracterizan la cultura en la que se inscribe. Interpretar las huellas que los juguetes preindustriales han dejado en el arte y la literatura no solo permite, por consiguiente, vislumbrar los materiales y los conocimientos artesanales que la cultura europea ha desarrollado a lo largo de los siglos, sino también revelar las ideas sobre la naturaleza y las creencias más profundas que les dieron forma.

RECOLECTAR, TRANSFORMAR, JUGAR: LA NATURALEZA COMO PROVEEDORA DE MATERIALES LÚDICOS

Huelga decir que los juguetes preindustriales siempre han prosperado en entornos sociales donde existía un «mercado» infantil de escasa envergadura. A diferencia del llamado «juguete económico»,²⁵ esos objetos adolecen de la precariedad de la fabricación ecológica y del corto alcance de la artesanía local. El niño y sus más próximos toman del entorno natural trozos de madera, piedras, barro y todo lo que les rodea para crear simulacros lúdicos, haciendo muy difi-

23 BAUDRILLARD, Jean. *À l'ombre des majorités silencieuses*. París: Denoel-Gonthier, 1982, p. 114.

24 MANSON, Michel. «La poupée, objet de recherches pluridisciplinaires». En *Histoire de l'Éducation* 18 (1). París: Institut Français de l'Éducation, 1983, p. 2.

25 Solo los materiales naturales pasan a ser tratados por adultos ajenos al entorno del niño cuando hay una demanda social del objeto —lo que implica, además—, cierto grado de productividad: es el final del juguete artesanal y el nacimiento del juguete económico. Para ello, hace falta cierta toma de conciencia de la infancia como tal —pues no hay historia del juguete sin historia del niño—. También deben formarse gremios o corporaciones profesionales del juguete, que existen desde la Antigüedad. Véase MANSON, Michel. «Fabriquer et vendre des jouets». En Bruno GIRVEAU y Dorothée CHARLES (dir.). *Des jouets et des hommes*. París: Éditions de la RMN / Grand Palais, 2011, p. 28-35.

cil su conservación. Hablamos entonces de «juguete ecológico». Como ejemplos introductorios, cabe mencionar una muñeca perteneciente a una niña de la Plana de Vic de finales del siglo XIX, hecha con una piedra de granito vestida con retales de tela y un collar de caracoles marinos,²⁶ o la yunta de vacas fabricada con dos mazorcas de maíz por niños montañeses de Los Llares, en Cantabria, hacia 1950.²⁷ *La Il·lustració Catalana* de 1891 publica la calcografía de una niña acunando a una muñeca improvisada con espigas de trigo recogidas durante la cosecha.²⁸ La gran mayoría de los juguetes anteriores a la era industrial son juguetes ecológicos o juguetes artesanales de corto alcance. Dicho de otro modo, son objetos fabricados con las sobras, en los «márgenes» de un oficio, con un radio de acción local. Cualquier profesional, con los materiales que manipula a diario, puede fabricar artefactos lúdicos de este tipo. El carpintero, que durante los meses de invierno elaboraba juguetes con esquirlas de madera para los niños de su aldea, plasmaba a la vez unas destrezas técnicas y unos valores simbólicos, fruto de unas prácticas y creencias arraigadas en lo más profundo de su comunidad. A la luz de este modelo, despunta en la cultura occidental la historia del *naggar*²⁹ de Nazaret y los juguetes del Niño-Dios. Aunque no se trata de un imaginario formado en los orígenes del cristianismo, su lenta concepción en el pensamiento medieval fue la clave de su ulterior permanencia hasta la actualidad.

LOS JUGUETES DEL VERBO ENCARNADO: AGUA, TIERRA, AIRE Y FUEGO

La tradición de los apócrifos neotestamentarios, gestada en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media, recoge distintas escenas relacionadas con los juegos del Niño Jesús desde los seis hasta los doce años de edad. Cabe destacar algu-

26 Barcelona, Museu Etnològic. Antigua colección «Indústries i Tradicions Populars».

27 Madrid, Museo del Traje / Centro de Investigaciones del Patrimonio Etnológico, inv. CE040619.

28 *La Il·lustració Catalana*, núm. 252, 15 de enero de 1891, Barcelona: J. Thomàs i Bigàs, p. 4.

29 En la lengua aramea, *naggar* significa a la vez «carpintero», «ebanista» y «constructor». Cf. MÉREJKOVSKY, Dimitri. *Jésus inconnu*. Trad. D. De Gramont, Lausana: L'Âge d'Homme, 1995, p. 143-144.

nos pasajes del *Evangelio de Pseudo Tomás* (siglo I), del *Evangelio árabe de la infancia* (Siria, siglos v-vi) y del *Evangelio Armenio de la Infancia* (Armenia, siglos v-vi). Pero todos estos juegos ocurren en parajes silvestres —hoy diríamos «en plena naturaleza»—, lejos todavía de la carpintería de José. En el documento atribuido a Pseudo Tomás (II, 1-4) se cuenta que:

El niño Jesús, de cinco años de edad, jugaba en el vado de un arroyo, y traía las aguas corrientes a posar, y las tornaba puras enseguida, y con una simple palabra las mandaba. Y amasando barro, formó doce gorriones, e hizo esto en sábado. Había allí otros muchos niños que jugaban con él. Un judío, que había notado lo que hacía Jesús, fue a comunicárselo a su padre José, diciéndole: «He aquí que tu hijo está cerca del arroyo y, habiendo cogido barro, ha compuesto con él doce juguetes y ha profanado el Sabbat». Y José se dirigió al lugar en que estaba Jesús, lo vio y le gritó: ¿Por qué haces, en día de sábado, lo que no está permitido hacer? Pero Jesús, dando una palmada, y dirigiéndose a los gorriones de barro, exclamó: ¡Volad! Y los pájaros abrieron sus alas y volaron piando con estruendo.³⁰

Jesús fabrica sus gorriones durante la fiesta del Sabbat, violando la prohibición rabínica de realizar cualquier clase de tarea o portento, lo que hace que sea reprendido por su padre putativo y por los doctores de la Ley. La escena aparece en varias miniaturas anónimas de la *Gesta infantiae salvatoris*, hacia finales del siglo XIV y principios del XV, actualmente conservadas en la Bodleian Library de Oxford.³¹ El Verbo encarnado se divierte moldeando sus propios juguetes con barro fresco e infundiendo su aliento de vida sobre las figuras inertes. La escena guarda relación con el relato antropopoiético del Génesis (Gn 2, 7), cuando Dios moldea a Adán con agua y tierra —*adamah*— para luego insuflarle su aliento vital —*ruah*—.³² Por eso, al decir Jesús: «Mis figurillas marcharán, si yo lo ordeno», sus compañeros de juego le preguntan asombrados: «¿Eres quizá el hijo del Creador?».

En el *Evangelio Armenio de la Infancia* (XVII, 3-4), Jesús hace brotar agua de la roca con un golpe de su vara para calmar la sed de sus jóvenes amigos y hace

30 GONZÁLEZ-BLANCO (ed.). Edmundo. *Evangelio de santo Tomás*. Madrid: Librería Bergua, 1934, p. 5-6. Cf. «Evangelio Armenio de la Infancia» (XVIII, 1-3), en *op. cit.*, p. 162-163.

31 MS. Selden *supra* 38, f. 10v. Cf. MS. Douce 237, f. 38v, Oxford, Bodleian Library.

32 LORDA, Juan Luis. *Antropología bíblica. De Adán a Cristo*. Madrid: Palabra, 2005, p. 301.

aparecer profusión de peces para divertirlos.³³ En otro episodio, ordena a un árbol que baje su ramaje para convertirlo en balancín (xxiii, 3).³⁴ En una ocasión anterior, estando Jesús en la tierra de Egipto con sus padres, muda los rayos del sol en tobogán ante la mirada atónita de los otros chiquillos (xv, 5):

Jesús salía al exterior, para pasearse con los niños, jugar con ellos y mezclarse en sus conversaciones. Y les llevaba a los sitios altos del castillo, a las lumbreras y a las ventanas, por donde pasaban los rayos del sol, y les preguntaba: «¿Quién de vosotros podría rodear con sus brazos un rayo de luz y dejarse deslizar de aquí abajo sin hacerse el menor daño. Y ellos respondían: «Ninguno de nosotros podría hacer eso». Y Jesús dijo: «Mirad todos y ved». Abrazando los rayos del sol, formados por minúsculos polvillos, que, desde el amanecer, pasaban por las ventanas, descendió hasta el suelo, sin sufrir mal alguno. Viendo lo cual, los niños y las demás personas que estaban allí fueron a la ciudad a contar el prodigio.³⁵

Tales episodios quedan recogidos en varias miniaturas de *Enfance de Notre Seigneur*³⁶ y del *Klosterneuburger Evangelienwerk*,³⁷ iluminadas entre 1315 y 1340. Los relatos apócrifos presentan al Mesías como una especie de «Wunderkind», un niño mágico, poderoso pero petulante, capaz de doblegar los cuatro elementos de la naturaleza a su antojo. Por el contrario, la carga fantástica de estos juegos brilla por su ausencia en las exiguas descripciones canónicas de Marcos y Lucas, dejando entrever en el perfil apócrifo una imagen más propia de los niños ordinarios que del Hijo de Dios.

Según el *Evangelio árabe de la infancia* (xxxix, 1-3), la carpintería de Nazaret también se convierte en un escenario sobrenatural, pues el Niño se divierte hechizando los tablones de madera de su padre para encajarlos entre sí. Sin embargo, el Maestro de Mittelrheinische, más fiel a la espiritualidad de los Evangelios canónicos, pinta hacia 1420 una tabla en la que san José está fabricando un juguete de madera para Jesús.³⁸ También el taller de Pedro Orente representa, hacia finales del siglo xvii, al Niño Jesús jugando con los ángeles, en el taller de

33 GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (ed.). *Evangelio de santo Tomás*, op. cit., p. 157-158.

34 *Ibid.*, p. 204.

35 *Ibid.*, p. 142.

36 MS. Selden *supra* 38, f. 24r.

37 SBS Gen. 8 *Klosterneuburger Evangelienwerk*, f. 28r, Schaffhausen Stadtbibliothek.

38 Berlín, Gemäldegalerie.

José, recogiendo virutas de madera.³⁹ Una escena comparable aparece en el retablo de Lucas Cranach el Viejo, destinado al panel central de un tríptico de la Sagrada Familia para el altar de Torgau.⁴⁰ Manson describe así la escena:

Ante la Sagrada Familia pasan dos niños. El más pequeño, con los pies desnudos y vestidos con una simple túnica, tira de un carrito de ramas que transporta una manzana, mientras con la otra mano le ofrece otra manzana al niño más mayor. Los chiquillos están jugando bajo la mirada distraída de sus padres. Este juguete representado por el maestro Cranach en el año 1509 bien pudiera ser obra de José, el carpintero, pero también podría ser un juguete del comercio, la obra de un canastero o quizá un objeto inventado por el pintor. Juguete extraordinario o juguete vulgar, todas las hipótesis son verosímiles. Pero no cabe duda de que lo cotidiano irrumpe con fuerza en la iconografía religiosa de la primera mitad del siglo xvi.⁴¹

De ahí que surjan otras representaciones similares, como la del Niño Jesús montado en un caballito de palo, vara en ristre, desafiando a una serpiente que lo reta con la mirada.⁴² Mediante el lenguaje cotidiano que brinda uno de los más célebres juguetes preindustriales —el caballito de palo—, el artista anónimo del siglo xvi ha logrado expresar el combate redentor entre la Luz y las Tinieblas. También Alberto Durero⁴³ se anima en 1526 a figurar al Verbo de Dios, acurrucado en los brazos de su Madre, jugando con un molinillo de nuez, célebre juguete del que hablaremos más adelante.

LOS OTROS NIÑOS DE LA TIERRA

En cierto modo, estas imágenes se hacen eco de las corrientes pedagógicas nacientes, en las que comienza a producirse una tímida defensa del juego como «derecho natural» del niño. Así sonaba, en la segunda mitad del siglo xiii, el

39 Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 01523.

40 Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. 1398.

41 MANSON, Michel. *Le jouet dans la France d'Ancien Régime*. París: Université Paris-I, 1999, tomo 1, p. 453-454.

42 Cod. Theol. 4.º 136, f. 19r., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

43 DÜRER, Albrecht. *Vergine della Pera*. Óleo/tabla, 43 × 31,5 cm, Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, núm. 1171.

consejo de Felipe de Novara en *Las cuatro edades del hombre*: «Hay que dejar jugar a los niños libremente, con todo aquello que la Creación les brinda. [...] Naturaleza así lo exige». Si bien dicho impulso —añade el moralista formado bajo el ideal caballeresco— debe moderarse al pasar los años.⁴⁴ Se trata de un comedimiento del que la cultura renacentista se hará eco, según queda plasmado en un coloquio de Erasmo: «Vuestra sabiduría no ignorará que el juego, si se practica con moderación, vigoriza el espíritu».⁴⁵ La misma ambigüedad embarga a Montaigne a lo largo de sus *Ensayos* (I, 23; III, 8). Gratien du Pont de Drusac (*Ménage*, IX, vv. 145-150) elabora una lista muy reveladora de los gastos que deben afrontar los jóvenes padres de su época: «Conviene que los niños pequeños [...] tengan pulseras, dientes de lobo y sonajeros, caballitos de palo, silbatos y peonzas,⁴⁶ en suma, toda clase de juguetes: carracas y peonzas, con cuerdas y aros, carros y carretas, tamborcitos y muñecas, toda clase de artefactos fascinantes».⁴⁷ Pero son más aún los modelos que nos brinda el género hagiográfico. Gerald de Barri, futuro archidiácono de Brecon, «pasó su infancia en las playas galesas construyendo pequeños altares e iglesias de arena. Sus camaradas, en cambio, preferían erigir castillos con gruesos muros de conchas marinas para luego destruirlos a patadas».⁴⁸

44 FRÉVILLE, Marcel de (ed.). *Les Quatre âges de l'homme. Traité moral de Philippe de Navarre*. París: Firmin Didot, 1888, p. 14.

45 BIERLAIRE, Franz (ed.). *Les colloques d'Érasme*. París: Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1978, p. 152.

46 Gratien du Pont utiliza la expresión «pyrouette» para referirse a la peonza cónica, de madera. El juguete tiene otros nombres: «Strobilon», «stombon» o «bembix» (para los antiguos griegos); «turbo» (para los romanos); «Cabotz», «torneiz» (en el siglo XIV); «tourpoie as amantin» (con cuerda para hacer girar la peonza, según Froissart, 1369); «baudufle», «baudufe», «baudufon» e incluso «bordufle» y «baldufa» (en francés antiguo y catalán, utilizados en Provenza y Languedoc); «trochus», «trochi», «toupil», «turbo», «tibul» (Estienne, 1552); «toupil», «turpie», «trochus», «turbo» (Nicot, 1606); «piroete» (siglo XVI) y «pyrouette» (Rabelais, 1634); «pirouette» (Diccionario de 1694 atribuido al juguete); «Aber-geiss» (lit. «chèvre à avoine», término usado en Estrasburgo).

47 «Après convient pour les enfants petitz [...] / Des brassieres, dentz de lous et sonnettes, / Chevaulx de boys, siffletz et pyrouettes, / De mainetes sortes il y fault des jouetz : / Moynes et trompes, si fault il de fouetz, / Chaires, charrues, tabourins et poupines, / Choses a ce duysantes et propines». Citado en FAABORG, Jens N. *Les Enfants dans la littérature française du Moyen-Âge*. Copenhague: Museum Tusulanum, 1997, p. 188.

48 BREWER, J.-S. (ed.). *Gibaldi Cambrensis Opera*. Londres: LCHMT, 1866, p. 21.

Otro fragmento llamativo hace referencia a la infancia de san Ludger, primer obispo de Münster. Según cuenta su biógrafo, Altfrid de Hildesheim, los juguetes del niño fueron precisamente breviarios encuadernados con cortezas y escritos con el jugo de las plantas de los bosques de Utrecht. Cuando sus nodrizas le interrogaban sobre esos libros-juguete, Ludger «respondía con toda naturalidad: “es Dios quien me ha enseñado”».⁴⁹ De este modo, el juego con materiales de la naturaleza se convierte en indicio de santidad, tal vez como reflejo lejano de los propios juegos del Niño Jesús de los Apócrifos. Mismos juguetes... mismas infancias.

Para los niños inclinados a travesuras más terrenales, la naturaleza no deja de ser la mejor suministradora de juguetes. Así lo expresa el poeta Jean Froissart en su preámbulo a *L'Espinette amoureuse* (c. 1369). De hecho, el inicio de este relato amoroso en verso puede considerarse la más completa enumeración literaria de juegos y juguetes preindustriales realizada hasta la fecha. Los recuerdos del poeta, anclados a su región natal, evocan la vida en la ciudad de Valenciennes durante la segunda mitad del siglo xiv. Entre los doscientos primeros versos, nos topamos con juegos como «construir esclusas en un riachuelo, colocando tejas entre los guijarros del fondo, para luego hacer flotar bayas silvestres y cáscaras de nuez o maderitas», que se transformaban a la sazón en un impetuoso navío (vv. 152-155).⁵⁰ En el remanso de otro arroyo, como queriendo imitar los grandes molinos de los agros y los labrantíos septentrionales, el pequeño Froissart fabricaba un molino de aspas con dos pizarras o tejas rotas y moldeaba «papelotes», es decir, pequeñas edificaciones de barro (vv. 156-159). El cronista también admite que «no eran los dados o el ajedrez, el tric-trac ni todos esos nobles juegos de recreo a los que yo quería jugar, sino a crear patés de tierra, panes redondos de arena, flanes, tartas y a construir un horno en miniatura con cuatro tejas, donde ponía a cocer salmones hechos con ramas trenzadas» (vv. 177-184). Tan unido estaba Froissart a su caballito de palo que en su vejez todavía recuerda haberle dado el nombre de Grisiel a aquella rama de árbol (vv. 213-214). Fabricaba esferas de tierra mojada, que hacían las veces de canicas y, como muchos niños, se quedaba fascinado observando el colorido de las ma-

49 LEBECQ, Stéphane. «La famille et les apprentissages de Liudger d'après les premiers chapitres de la Vita Liudgeri d'Altfrid». En Michel SOT y Claude LEPALLEY (eds.). *Haut Moyen-Âge, Culture, Éducation et Société. Études offertes à Pierre Riché*. París: Éditions Européennes Érasme, 1990, p. 295.

50 FOURRIER, Jean Anthime (ed.). *Jean Froissart, L'Espinette amoureuse*. París: Klincksieck, 1963, p. 51.

riposas. Corría por los ejidos persiguiéndolas y cuando lograba cazar alguna, ataba un hilo a las patas o al abdomen del insecto, convirtiéndolo en una especie de cometa autopropulsada.⁵¹

Salvando la cronología, existe un fuerte paralelismo entre el preámbulo de Froissart y la tabla pintada por Pieter Brueghel el Viejo, conocida como *Die Kinderspiele* (c. 1560). En este óleo encontramos más de noventa ejemplos de niños jugando. El artista debió de observarlos en las plazas de su Breda natal, en Amberes y Bruselas, e incluso en Roma, durante su periplo italiano, pues sabemos de la existencia de tales recreos gracias a otras muchas pinturas de la misma época diseminadas por toda Europa. Sin embargo, la obra de Brueghel resulta significativa por ser la primera en plasmar un catálogo casi exhaustivo de juegos infantiles como gran y único motivo del cuadro. El ambiente lúdico que domina la escena y el detallismo de los objetos contrastan con la expresión grosera, casi ausente, de los niños y con la oscura atmósfera cromática que impregna la plaza pública. El significado de *Die Kinderspiele* ha dado pie a relacionarlo con el ciclo alegórico de las edades del hombre.⁵² Hay también quien apuesta por ver una alegoría del verano —lo que implica que esta obra habría formado parte de una serie de tablas ilustrando las diversiones estacionales—, o bien por una alegoría de la Edad de Oro, simbolizada por la inocencia de los niños que juegan. Podría incluso tratarse de una metáfora de la locura.⁵³ Ahora bien, más allá del debate hermenéutico, queda claro que Brueghel destina su talento a describir toda clase de retozos pueriles; un catálogo que inspirará a otros artistas de los siglos XVI y XVII, como Maerten Van Cleef, Hans Bol, Jan Stradanus, Maerten de Vos y Jan Wierix.

51 ALEXANDRE-BIDON, Daniel; CLOSSON, Monique. *L'enfant à l'ombre des cathedrales*. Lyon-París: Presses Universitaires de Lyon / Éditions du CNRS, 1985, p. 184.

52 GROSSMAN, Fritz. *Pieter Brueghel. The complete Edition of the paintings*. Londres: Phaidon Press, 1973, p. 191.

53 En relación con la alegoría del verano: TOLNAY, Charles de. *Pierre Brueghel l'Ancien*. Bruselas: Nouvelle Société d'Éditions, 1935, tomo I, p. 23-26. Como aproximación a la tesis de la Edad de Oro: JAN VAN LENNEP, «L'alchimie et Pierre Brueghel l'Ancien». En *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, año 14, Bruselas, MRBA, 1965, p. 105-126. Sobre la locura, Carl Gustav STRIDBECK, *Bruegelstudien; Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A., sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus (Acta Universitatis Stockholmiensis, 2)*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1956, p. 185-191. Walter S. GIBSON. *Brueghel*. Nueva York: Oxford University Press, 1977, p. 85.

Junto con Brueghel, otros artistas del Renacimiento plasman una veintena de objetos lúdicos, es decir, el doble de juguetes que los que conocemos gracias a la iconografía del medioevo. La representación de molinillos se hace más frecuente, mientras que las imágenes de peonzas cada vez son más raras. A este juguete, que era el símbolo por antonomasia de la infancia, y luego de la franja que se extiende desde los siete a los doce años, se añaden ahora la vilorta, el aro, las nueces, las pelotas y el balón, dejando para la pequeña infancia el caballito de palo y los molinillos. En Alemania, surgirá también la representación de la muñeca,⁵⁴ aunque la encontramos ya como atributo de la infancia femenina en una miniatura del *Liber physiognomiae* atribuido a la escuela de Pisanello (c. 1440), donde aparecen dos niños con sus respectivos juguetes ecológicos —un caballito de palo y una muñeca sobre un carricoche trenzado con juncos y ramillas—, custodiados por la Luna entronizada bajo el signo de Mercurio.⁵⁵

En *Die Kinderspiele*, del casi centenar de juegos censados, al menos treinta están protagonizados por estos juguetes. Muchos son todavía de tipo ecológico, como las tabas, los bolos —hechos con grandes huesillos—, las nueces y las piedrecitas, los molinetes de hojas, las vejigas de cerdo inflables, las pompas de jabón y la cometa viviente —hecha con un pájaro atado a una cuerda—. En cambio, otros artefactos requieren una manufactura más elaborada, de tipo artesanal, como el caballito de palo pintado por Brueghel, con una preciosa cabeza esculpida. Lo mismo puede decirse de los juguetes que el artista sitúa en la humilde casucha del primer plano: el molinillo de nuez con tres niveles de aspas —un fabuloso juguete que, dicho sea de paso, no volverá a repetirse en la historia del arte—, el sonajero de mimbre, el aro y acaso también las muñecas, de paja, madera o trapo, vestidas a la moda del campesinado flamenco, junto con las casitas y vajillas en miniatura expuestas en los estantes superiores de la misma cabaña.

En definitiva, el doble catálogo, textual y visual, elaborado por Froissart y Brueghel, sumado al que nos brindan sus respectivos discípulos,⁵⁶ nos hace vis-

54 MANSON, Michel. *Jouets de toujours*. París: Fayard, 2001, p. 70.

55 Módena, Biblioteca Estense Universitaria, MS. Lat. 697 = alfa.W.8.20, f. 4v.

56 VAZ-ROMERO TRUEBA, Oriol. «Nacimiento o renacimiento del juguete comercial, desde el ocaso de la Edad Media al alba del Clasicismo». En *El artista y el juguete: viajes al imaginario occidental, desde la Antigüedad al Romanticismo*. Barcelona-París: Universitat de Barcelona / Université Paris-XIII, 2011, tomo III, p. 1403-1514.

lumbrar características comunes que suscriben la existencia de un «parque» de juguetes preindustriales común en toda Europa, salvando las ligeras variantes de cada lugar. Esas características comunes vienen dadas, en primer lugar, por los materiales con los que han sido confeccionados y por la aplicación lúdica a la que inducen. Al mismo tiempo, podría decirse que las imágenes de esos juguetes suscitan también, desde el punto de vista del poeta y del artista, un lenguaje alegórico adicional, igualmente «transnacional», aunque menos evidente, pues necesita ser descodificado.⁵⁷ Si tratamos de ordenar brevemente esas características, siguiendo una escala que abarca desde los soportes naturales más sutiles y livianos hasta los más duros y pesados, debemos referirnos primero al sonido como sugestión lúdica.

JUGUETES SONOROS: EL CANTO DE LAS CRIATURAS, ECOS MARCIALES Y BASTONES MÁGICOS

Los juguetes sonoros a menudo tratan de reproducir desde la eufonía del agua hasta el canto de los animales salvajes. En primavera, algunas hojas tiernas de caña se vaciaban hasta convertirse en tubos que, al soplar en un extremo, imitaban el zumbido de las moscas. Soplando las hojas de los lirios de los estanques, los niños conseguían pronunciar la lengua de los conejos,⁵⁸ y el hueso perforado de melocotones, albaricoques y cerezas servía para cantar como los gorriones. Los rascadores, como las vainas de algarrobo, imitaban el silbido del zorzal y de las codornices. Su singular titeo también se podía lograr con tibias de cordero, huesos del muslo de la liebre, del ala de una garza o de una oca, modelándolo en un extremo con cera y cosiendo en el otro una bolsa plana de piel rellena de crin, que recordaba el funcionamiento de las gaitas y los tubos de órgano.⁵⁹

57 El tema ya ha sido tratado con más precisión en Oriol VAZ-ROMERO TRUEBA y Michel MANSON, «Toys in Spanish Art (15th-19th centuries): iconographic languages». En Luísa MAGALHÃES y Jeffrey GOLDSTEIN (eds.). *Toys and communication*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018, p. 91-115.

58 VIOLANT I SIMORRA, Ramon. *La juguina tradicional*. Barcelona: Alta Fulla, 1996, p. 26-27.

59 ARMENGAUD, Christine. *Jouets de plantes...*, *op. cit.*, p. 128-144.

Solían fabricarse trompetas de juguete enrollando cortezas en forma de caracola: una rama gruesa de avellano o de fresno se rayaba y se pelaba de un extremo al otro procurando que la piel saliese de una sola tira.⁶⁰ Al enrollarlo como un cuerno de caza, evitando brechas y cosiendo las diferentes capas con la ayuda de un abrojo de espino albar o majuelo, se obtiene un sonido grave y ronco, convirtiendo a su dueño en un temible enemigo. Para simular el fragor de una batalla, las ramas de saúco o las cañas de maíz vaciadas se convertían en disparadores cuyos proyectiles no eran sino bolas de enebro, bellotas o migas de pan. Con una caña de cebolla, verde y ancha, abierta por un extremo y cerrada con un nudo por el otro, con un rebaje circular cerca de dicho nudo, se fabricaban mirlitones, zumbadores y silbatos de caña para anunciar asaltos y repliegues. De igual forma se tallaban flautas y pitos marciales con las ramas de cerezo, fresno, nogal, sauce y saúco.

Sin embargo, los juguetes sonoros más abundantes fueron siempre los silbatos, los sonajeros y las cavidades perforadas, como cáscaras de frutos o de huevos, conchas marinas o de caracol, e incluso cráneos de pajarillos, jugando con los tonos agudos y graves en función de la superficie de abertura de la cavidad. En la llamada *La Virgen del jilguero* (1506), Alberto Durero representa al Niño Jesús sosteniendo en su mano derecha un sonajero de trapo y un par de cascabeles metálicos.⁶¹

El pintor neerlandés Salomon de Bray retrata, hacia 1650, a un muchacho de encarnadas mejillas que blande un sonajero hecho todo de juncos trenzados.⁶² En *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* (1559),⁶³ Brueghel presenta a un grupo de niños que nos recuerda la existencia de las matracas de juguete, semejantes a las carracas utilizadas en las procesiones de Semana Santa y tras el canto del miserere en el oficio de tinieblas. Este sonoro juguete de sección rectangular consiste en una caja vaciada en la parte superior, donde se inserta una espiga con rueda dentada que al girar produce ruido: un artefacto difícil de fabricar para un crío, pero al alcance de cualquier artesano regional.⁶⁴

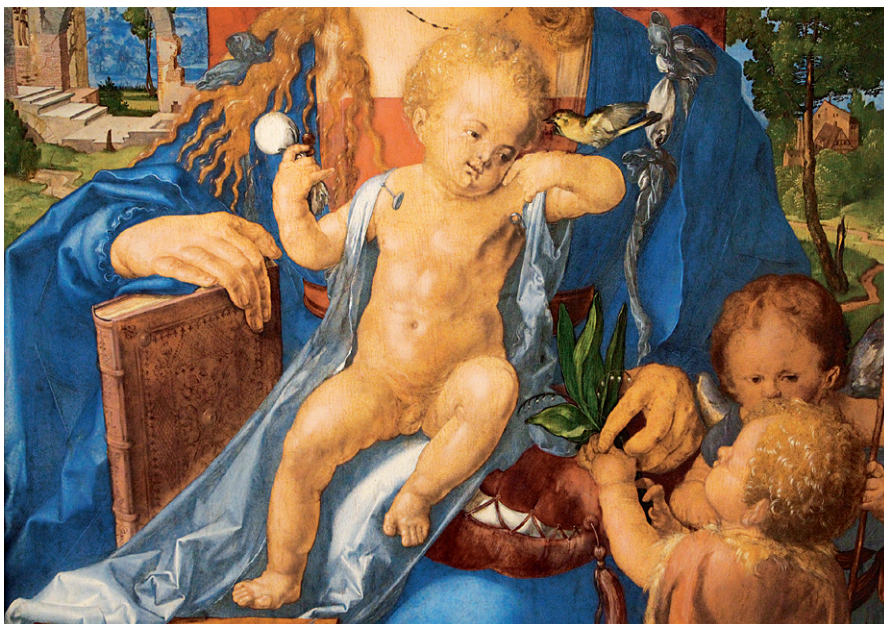
60 VIOLANT I SIMORRA, RAMON. *La juguina tradicional*, op. cit., p. 32.

61 Berlín, Gemäldegalerie, inv. Nr. 557F.

62 Londres, Victoria & Albert Museum, inv. P.48-1962.

63 Viena, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_1016.

64 Se conserva un ejemplar pirenaico del siglo XIX en el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serralbo (El Puente de Sabiánigo), inv. 01468.



Alberto Dürero, *Die Madonna mit dem Zeisig* (*La Virgen del jilguero*), 1506, óleo sobre madera, 93,5 × 78,9 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin / Preußischer Kulturbesitz, inv. 557F. © Foto: Christoph Schmidt / Wikipedia.

Pero tal vez el artefacto más fabuloso era el llamado «bastón mágico», un palo con muescas regulares y una hélice clavada en un extremo. Al frotar las muescas del bastón, pasando otro palo o una mandíbula de animal por encima, al cabo de un momento la hélice empieza a girar. Y al rasgar en sentido inverso, la hélice gira en la otra dirección. El juego consiste en hacer ver, ante quienes no conocen su truco, que este molino mágico es un detector de mentiras que gira en un sentido cuando se dice la verdad y en el otro cuando la persona miente.⁶⁵

65 ARMENGAUD, Christine. *Jouets de plantes...*, *op. cit.*, p. 150.

JUGAR CON AIRE: SOPLOS, HÉLICES Y ESFERAS VOLANTES

En un dibujo a tinta y aguada atribuido a Hans Bol,⁶⁶ donde se representa el interior de la carpintería de Nazaret, vemos al Niño Jesús ensimismado ante una cruz hecha con ramas atadas y, tras el umbral de la puerta, a un niño callejero con un molinillo de viento. La escena, apenas esbozada, trae a la memoria los molinillos vegetales, contruidos con un tallo de caña ahuecado en la parte superior, donde se encaja el pecíolo de una hoja amplia de acebo, lirio, platane-ro o hibisco, que gira en contacto con la brisa. Los molinillos que vemos en el retablo de *Santa María Cleofás y su familia*, pintado hacia 1528 por Bernhard Strigel,⁶⁷ en *Los juegos infantiles* de Brueghel, o en la miniatura del *Splendor Solis* de Salomon Trismosin (1582),⁶⁸ son prototipos más sólidos, cuyas aspas pueden resistir las más vivas corrientes de viento, que giran al correr hacia delante cuando se empuña la caña como si fuese una lanza. Así lo vemos representado a profusión en los márgenes iluminados de los manuscritos tardogóticos, alegoría de la lucha y de las ordalías. Los pinta con esmero Pieter Aertsen, junto a otros juguetes, en una caseta ambulante para peregrinos, como un elemento anecdótico del cuadro *Regreso de una peregrinación a san Antonio* (c. 1550).⁶⁹ Volveremos a encontrarlos, por ejemplo, en manos de los *putti* representados por Ambroise Dubois en los frescos del castillo de Fontainebleau (1610), así como en las *Tabulas Cebetis* hispano-flamencas de los siglos XVI y XVII, y en algún dibujo de Goya.⁷⁰ Sin duda, aquí los ejemplos iconográficos son casi inagotables.

El «molinillo de Rabelais» —más anómalo que el molinillo de viento convencional—, así llamado en Francia por ser uno de los doscientos veinte juegos del gigante Gargantúa (I: 22),⁷¹ se conoce en España como «refilando».⁷² El juguete se basa en el principio de la fuerza centrífuga, y para construirlo solo hace falta una nuez, un cordel y una rama recta, como las de avellano. El artilugio

66 Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 50.605.6.

67 Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.88.

68 Londres, British Library, Ms. Harley 3469, f. 31v.

69 Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 7524.

70 Madrid, Museo del Prado, inv. D04060.

71 ESMANGART; JOHANNEAU, Eloi (eds.). *Œuvres de Rabelais. Édition Variorum...*, París: Dalibon, 1823, tomo 1, p. 438, nota 153.

72 VIOLANT I SIMORRA, Ramon. *La juguina tradicional*, op. cit., p. 69-70.



Detalle de *Santa María Cleofás y su familia*, Bernhard Strigel, c. 1528, óleo sobre tabla, 125,6 × 65,8 cm, Washington: National Gallery of Art, inv. 1961.9.88. © Wikipedia.

«automático» podría considerarse el antecesor del helicóptero, pues al tirar del cordel enrollado alrededor del mango, las hélices giran a toda velocidad. El propio Froissart, en sus *Crónicas* (IV, 1), describe «una imagen de Nuestra Señora con el Niño entreteniéndose con un molinillo hecho con una nuez gruesa»,⁷³ una imagen similar a la que encontramos en el panel izquierdo del tríptico del Maestro de Vivoin, conocido como *La Virgen y el Niño con san Benito* (1450),⁷⁴ así como en la *Virgen de la Pera* pintada por Durero en 1526.⁷⁵ El molinillo de nuez

73 BUCHON, Jean-Alexandre (ed.). *Les Chroniques de Sire Jean Froissart*. París: Panthéon Littéraire, tomo 3, p. 3-4.

74 Le Mans, Musée de Tessé.

75 Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, núm. 1171.

aparece también en un tapiz de Tournai, realizado hacia 1510,⁷⁶ en el que se representa un conjunto de juegos de niños de la época. El retratista Cornelis de Zeeuw (1563) tampoco olvida pintar este tesoro en manos de un niño de la familia de Pierre Moucheron, y el rostro infantil sugiere acaso cuán satisfecho está de haberlo construido con sus propias manos.⁷⁷ Lo menciona Théodore Agrippa d'Aubigné, uno de los máximos exponentes de la poesía barroca francesa, en *Les Tragiques* (1, 3): «La juventud ríe haciendo girar un molinillo de nuez».⁷⁸ Pero, entonces, ¿cómo es posible —se lamenta Armengaud— que un juguete sin mayor dificultad de elaboración, dotado de sonido y movimiento, y conocido desde antiguo, haya podido desaparecer de buena parte de Europa en el espacio de dos generaciones?⁷⁹

En cambio, todavía hoy podemos contemplar en la plaza pública de pueblos y ciudades a niños soplando pompas de jabón, un juego anterior incluso a los tiempos de Brueghel; un juguete singular cuya imagen plástica no carece de simbología. El imaginario tardomedieval alberga muchas referencias a *Homo bulla*, cuya expresión latina procede de los textos de Varrón y Luciano, introducida en el pensamiento renacentista a través de los *Adagia* de Erasmo.⁸⁰ Los artistas flamencos, para los cuales la iconografía del juguete cobra sentido como insignia de un realismo casi costumbrista, retoman, sin embargo, la imagen del juego de las burbujas para aludir al paso del tiempo y la futilidad de los apegos mundanos. No ignoran, pues, su potencial alegórico: atributo de la infancia y figura moral de las edades de la vida. «El hombre es como una burbuja, frágil y efímero». Si en el primer plano de *Die Kinderspiele* vemos este «juguete flotante» reflejado con el realismo costumbrista propio de Brueghel, es en una vidriera del baptisterio de Colonia, fechada en 1530, donde hallamos una imagen de su faceta más simbólica.⁸¹

76 París, Musée des Arts Décoratifs.

77 Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1537.

78 RÉAUME, Eugène; CAUSSADE, F. de (eds.). *Œuvres complètes de Théodore Agrippa d'Aubigné*. París: Alphonse Lemerre, 1877, tomo 1, p. 130.

79 ARMENGAUD, Christine. *Jouets de plantes...*, *op. cit.*, p. 64.

80 Proverbio 1248: «Homo bulla». Cf. Rudolf WITTKOWER. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela, 2006, p. 237.

81 Colonia, Museum Schnütgen, inv. M. 572.

Otro ejemplo lo constituyen los emblemas flamencos, como los procedentes del editor Cristóbal Plantino: en dos de sus planchas aflora este juego para explicar que los niños se pierden en necias actividades, a semejanza de las ambiciones del adulto.⁸² En la misma línea de pensamiento esgrime las pompas de jabón Henricus Engelgrave en el emblema XXVIII que ilustra su *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita* (1655). Como afirma Michel Manson, se demuestra así que «cuanto más favorece el juego el uso de metáforas literarias, más parecen inspirarse en él los artistas».⁸³ Entre los muchos ejemplos posibles de épocas posteriores cabe destacar el óleo de Jan Lievens, titulado *Homo Bulla* (1645),⁸⁴ *El soplador de burbujas*, de Frans van Mieris el Viejo (c. 1663),⁸⁵ y las diversas versiones creadas por Jean Siméon Chardin, John Everett Millais y Édouard Manet, cada vez más secularizadas.

Una derivación popular de este juego consistía en inflar vejigas de cerdo, a semejanza de los globos modernos. Después, se dejaba escapar el aire insuflado a toda velocidad, lo que producía un movimiento frenético de la vejiga y un ruido estridente. También podían inflarse con agua y jugar con ellos como si fuesen proyectiles explosivos o pelotas inflables. En un calendario francés de 1530 en el que se describe la matanza del cerdo, el iluminista representa, asimismo, a un niño soplando la vejiga del animal, ya aclarada con agua y sal, para convertirla en un globo de juguete.⁸⁶ Aunque en un contexto más urbano, el invento se repite en un óleo sobre tabla de Godfried Schalcken (1688).⁸⁷ Por su parte, Francisco de Goya, siempre atento a las costumbres lugareñas, recrea hacia 1777 una escena bucólica protagonizada por dos niños de buena familia, a tenor de su indumentaria, en un cartón para tapices diseñado como decoración de una sobrepuerta del comedor de los príncipes de Asturias —el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma—, en el palacio de

82 HADRIANUS JUNIUS [ADRIAAN DE JONGE], *Hadriani Iunii Medici Emblemata... Eiusdem Ænigmatum Libellus...* Edición de Christophe Plantin (impr.), Amberes, 1565, Embl. XVI. Cf. Sandra HINDMAN. «Pieter Brueghel's Children's Games, Folly, and Chance», *The Art Bulletin* 63 (3), 1981, p. 465, fig. 25.

83 MANSON, Michel. *Jouets de toujours*, op. cit., p. 75.

84 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 896.1.307.

85 La Haya, Mauritshuis.

86 París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. NAF 1872, f. 13.

87 Schwerin, Kunstsammlungen, Staatliches Museum, inv. G2340.



Detalle de *El soplador de burbujas*, Frans van Mieris el Viejo, c. 1663, óleo sobre tabla, 25,5 × 19 cm, La Haya: Mauritshuis. © Wikipedia.

El Pardo de Madrid. En el óleo, los dos niños juegan a inflar una vejiga de cerdo en un claro de bosque mientras sus criadas los vigilan conversando en un segundo plano.⁸⁸

Pero en el ideal romántico que sustenta la imaginación del pintor, la imagen de este juguete ecológico ha quedado liberada de la carga moralizante que atribuían los artistas flamencos a las pompas de jabón. En este sentido, José Camón Aznar recuerda que «todas las aventuras y juegos infantiles le sirven [a Goya] de asunto en los tapices: inflando vejigas, subiendo a un árbol, requiriendo frutas, helados en invierno, gozoso con el triunfo de las cosechas de verano, siempre el niño es como el contrapunto inocente y feliz de las escenas adultas».⁸⁹ Su exhor-

88 Madrid, Museo del Prado, inv. PO0776.

89 CAMÓN AZNAR, JOSÉ. *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, 1951, p. 81.

tación es de otro tipo, más política que religiosa, pues iba dirigida a los niños sobre los cuales, en pocos años, recaería el gobierno abrumador del reino; y todo monarca, piensa Goya, debe conocer incluso las costumbres más insignificantes de su pueblo si quiere gobernarlo con justicia.

PIE EN TIERRA: POLVO, PIEDRAS ANGULARES Y RAMAS CABALGANTES

Tras los siglos de las invasiones bárbaras, el renacimiento del juguete artesanal tuvo lugar con el paulatino desarrollo de los núcleos urbanos, de las ciudades mercantes italianas, con sus gremios y corporaciones, como los de Florencia, Siena y Orvieto, y de federaciones comerciales como la Liga Hanseática en Alemania.⁹⁰ No es extraño que Núremberg se convirtiese a finales del siglo xiv en la capital del juguete de madera. Verdadero enlace geocomercial entre el artesanado teutón, Italia, España y las ferias campesinas de Francia, dicha ciudad creció rodeada de vastas regiones boscosas y muy pronto estuvo equipada con tornos de madera: una tecnología que había ido perfeccionándose desde el siglo xii y que permite fabricar grandes cantidades de objetos con formas redondeadas. Este logro se tradujo en un abaratamiento de los costes del juguete, favoreciendo a la par un radio de difusión comercial más amplio. En este contexto cabe situar el auge de una serie de artefactos de madera hechos para jugar «pie en tierra»: animales y muñecos con ruedas, peonzas de madera, aros, espadas y caballitos de palo, todos ellos rigurosamente representados por Brueghel en *Die Kinderspiele*. Sin embargo, el perfeccionamiento técnico de tales juguetes, muchos de ellos elaborados con torno, no hacía sino confirmar los diseños ecológicos preexistentes.

Perinolas y peonzas forman un conjunto de objetos «terrestres», cuyo cuerpo gira sobre una punta, donde se sitúa su centro de gravedad de forma perpendicular al eje de giro. Alcanzan el equilibrio sobre un punto gracias a la velocidad angular, que permite el desarrollo de un efecto giroscópico. Este principio

90 GARCÍA GUZMÁN, Alfonso. «La formación profesional en la sociedad burguesa medieval». *Revista Española de Pedagogía*, vol. 13, núm. 50, abril-junio de 1955, p. 136-144. Cf. Gordon SCOTT HARRISON. «The Hanseatic League in Historical Interpretation». *The Historian*, vol. 33, núm. 3, mayo de 1971, p. 385-397.

mecánico ha generado una de las más antiguas familias de juguetes preindustriales. Tenemos constancia de su existencia en las tumbas egipcias,⁹¹ incluso en el relieve hitita que representa los juegos de los príncipes Yariris y Kamanis en la llamada Puerta del Monarca del contrafuerte de la ciudad real de Karke-mish (siglo x a.C.).⁹² Antes de la invención del torno, algunos niños habilidosos y sobre todo los carpinteros podían fabricar este juguete con facilidad tallando con un cuchillo un pedazo de madera redondeado, de unos cinco o seis centímetros de grosor, hasta convertirlo en un cono que acaba en un vértice regular. La punta metálica clavada en la parte superior sirve para atar la cuerda que lo hace girar sin parar. Los niños se divertían pintándolos con colores vivos, incluso dibujando caras de personajes o de animales.

Son varias las imágenes que muestran al Niño Jesús jugando con una peonza en la casa de Nazaret. Frente a los objetos de la Pasión traídos por los ángeles cuando visitan a la Virgen, el maestro Bertram de Minden (c. 1410) pinta al pequeño Jesús a sus pies, cerca de una peonza.⁹³ En un libro de horas catalán del siglo xv, el artista anónimo nos sitúa de nuevo en la carpintería de José, y nos presenta los juguetes que el hábil carpintero de la estirpe del rey David ha realizado para su Hijo amado: la pelota y las peonzas son de madera finamente torneada. El Niño juega, además, con una curruca, sujeta a su mano con un hilo de plata.⁹⁴ De la peonza de madera, o *trochus*, dice Nicolás de Cusa, en su *Trialogus de Possess* (1460), que su impulso giratorio se asemeja al movimiento virtuoso de la sabiduría humana.⁹⁵

En cambio, para otros pensadores coetáneos, el juego de la peonza permite equiparar al niño con el loco.⁹⁶ Así se deduce de los nutridos *marginalia* y de

91 DURAND, Agnès. «Les plus vieux jouets du monde». En Gilles BROUGÈRE (ed.). *Le jouet. Valeurs et paradoxes d'un petit objet secret*. París: Autrement, 1992, p. 145. JANSSEN, Rosalind M.; JANSSEN, J. J. *Growing up in Ancient Egypt*. Londres: The Rubicon Press, 1990, fig. 19. QUIRKE, Stephen; SPENSER, Jeffrey. *The British Museum Book of Ancient Egypt*. Londres / Nueva York: Thames & Hudson, 1992, fig. 11. HART, George. *Ancient Egypt*. Londres: D. Kindersley, 1990, p. 52.

92 Londres, British Museum, inv. C.154.

93 Hamburgo, Kunsthalle, inv. XKH145294.

94 Londres, British Library, Add MS. 18193, f. 48v.

95 P. CAYE et al. (eds.). *Nicolas de Cues. Dialogue à trois sur le pouvoir-est*. París: J. Vrin, 2006, p. 52 y 53.

96 ORENSTEIN, Nadine. *Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2001, p. 252.

pinturas murales góticas en los que aparece este juguete, pero también de buena parte de la emblemática renacentista y barroca, como en el grabado de Pieter van der Heyden (1562) inspirado en *Der Kinderspiele*.⁹⁷ El grabador flamenco retoma el imaginario de las edades del hombre para sugerir que el niño es un ser espiritualmente «infirmo», a la par que el lunático y el hombre salvaje, cuyos impulsos naturales —como el juego— los alejan de la redención divina. El viejo Brueghel, sin embargo, parece decantarse por una visión más bucólica de dicho juguete en un fragmento de su *Censo de Belén* (1566): presenta a un grupo de niños jugando con peonzas, cortezas de árbol y mandíbulas de un rumiante a modo de trineos,⁹⁸ deslizándose plácidamente sobre el lago helado en medio de una gélida campiña.⁹⁹

La importancia de los juguetes giroscópicos también se refleja en los orígenes de la lengua francesa, pues existe el verbo *saboter*, cuyo sentido es el de sacudir y golpear; evoca los movimientos de la peonza y la descarga de la cuerda. Lo mismo puede decirse del verbo *topier*, puesto que *toupier*, en francés antiguo, significa «marear como una peonza».¹⁰⁰ No podía faltar la referencia de Froissart a este juguete: «de la tourpoie as amantins m'esbatoie soirs et matins» (vv. 241-242). Este tesoro recordado por el poeta habría sido comprado a un mercero o al mismo artesano que lo talló, es decir, a un tornero o tablajero. En su preámbulo a *L'Espinette amoureuse*, Froissart nos permite comprender que el comercio de juguetes artesanales todavía no gozaba de gran difusión en el siglo xiv, ya que el propio cronista, aun siendo hijo de un pintor heráldico y viviendo en

97 Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-08-75.239.

98 El juguete aparece con más claridad en el cuadro de Brueghel *La Adoración de los Magos* (Ámsterdam, Rijksmuseum). Ya aparece sin embargo en un libro de horas del siglo xiv como uno de los trineos más populares, fabricado con la mandíbula inferior de un caballo, asno o vaca, clavando encima una tabla de madera plana (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 5 f. 1v). También se han encontrado restos de este juguete ecológico en las excavaciones de Arnswalde según los dibujos de O. Herman (1901-1902). Cf. IJZEREFF, Gerard Frans. «A Medieval Jaw-Sledge from Dordrecht». En *Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek*. Ámsterdam: IPP, 1974, p. 181-186. STOPP, Barbara; KUNST, Günter Karl. «Sledge runners made of cattle mandibles...?». En Heidi LUIK et al. (eds.). *From Hooves to Horns, from Mollusc to Mammoth — Manufacture and Use of Bone Artefacts from Prehistoric Times to the Present*. Tallin: Tallin Book Printers, 2005, p. 187-198.

99 Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3637.

100 MANSON, Michel. *Jouets de toujours*, op. cit., p. 33.

una ciudad de activo comercio como Valenciennes, tan solo poseía dos de esos juguetes. Sin duda, los juguetes del pequeño Froissart fueron como los de cualquier otro pequeñuelo de su tiempo, es decir, esencialmente ecológicos,¹⁰¹ incluyendo el ya citado caballito de palo llamado Grisiel.

Evocado desde los tiempos de Horacio, «aequitare in arundine longa»¹⁰² se convirtió desde el siglo XIII en uno de los juegos masculinos más representados en la iconografía marginal de los manuscritos iluminados. Encontramos, por ejemplo, diversas representaciones de *putti* cabalgando una rama y embistiendo enemigos imaginarios con ayuda de un molinillo de viento. Ya se trate de una escoba o de una simple caña, este rudimentario juguete ecológico se coloca entre las piernas y se aguanta erguido con una mano. Como recuerda el propio E. H. Gombrich,¹⁰³ para asimilar mejor la forma y la ergonomía del animal, se solía atar un cordel corto a la punta de la caña a modo de riendas. La cabeza del corcel se lograba añadiendo un retal de trapo, de cuero, o incluso se tallaba en la misma madera si esta era suficientemente gruesa. Así se revivían aventuras como las de *Janto* y Aquiles, las de *Bucéfalo* y Alejandro, o *Babieca* y el Cid. Una vez más, el modelo pintado por Brueghel en sus *Juegos de niños* nos muestra el prototipo ideal de este juguete. Entre el centenar de ejemplos que hemos clasificado, recordamos aquí el del maestro Philippe de Gueldre (c. 1510) por ser otro de los modelos iconográficos más normalizados: mientras en la ilustración principal se narra el encuentro entre la muerte y el bailío, en el *millefiori* inferior surge una pareja de *putti* combatiendo con varitas y sendos caballitos de palo.¹⁰⁴ De ahí que los molinillos o cañas simples a modo de lanza y los caballitos de palo «reflejen bien los valores sociales y las novedades técnicas del momento. El niño sueña con ser un caballero montado en su palafrén, en la guerra o en el torneo, y el caballito de palo es realmente el soporte mínimo para representar tales ambiciones».¹⁰⁵

101 *Ibíd.*, p. 34 y 35.

102 HORACIO. *Sátiras*, II, 3, 247-248.

103 GOMBRICH, Ernst H. «Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form», conferencia presentada en el simposio *Aspects of Form: A Symposium on Form in Nature and Art* (1951), publicada posteriormente como parte de una colección de ensayos: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon Press, 1963.

104 París, BnF, inv. Ms. Français 995, f. 77r.

105 MANSON, Michel. *Jouets de toujours*, op. cit., p. 131.

El caballito de palo —la versión humilde del caballo de balancín— actúa como alegoría del noble caballero en la iconografía marginal de los manuscritos medievales y renacentistas. Valga recordar la miniatura marginal incluida en un libro de horas al uso de Roma que narra la leyenda de san Martín de Tours.¹⁰⁶ Hallamos otro prototipo semejante en un *marginalia* de las *Crónicas* de Froissart, iluminadas en Brujas por el epónimo maestro Harley Froissart y el Maestro de Viena, probablemente a finales del siglo xv.¹⁰⁷ En el folio 117r, el pequeño protagonista de la miniatura, dibujado en toda su desnudez, viste un yelmo oscuro, nimbado por una corona, y sostiene un ambiguo estandarte mientras monta un caballito de palo, con bridas rojas y una cabeza bien torneada, recordando así algún capítulo de la vida de Froissart: «Cuando estábamos todos juntos, nos encantaba correr a por peras y jugar al ladrón Enguerrand, y también a las justas y a los bastones de cabalgar. [...] Bajo el viento a menudo cambiábamos en yelmos nuestras capuchas y con frecuencia nos peleábamos a bastonazos delante de las niñas (vv. 208-218)». ¹⁰⁸ De este modo, el caballito de palo desvela, además, junto a la muñeca, una clara diferenciación sexual en el conjunto de juegos infantiles preindustriales, como en el manuscrito hermético de Módena.

También puede verse este juguete en el arte escultórico de las sillerías de coro o misericordias grotescas de algunos templos. Tenemos constancia de varios casos en Francia,¹⁰⁹ pero también en la iglesia de Santa Caterina de Amberes, en la que Albrecht Gelmers ultima, entre 1532 y 1550, una talla que representa el combate de dos personajes armados con cañas y caballitos de palo. Juan de Flandes dio forma a tres niños desnudos cabalgando sobre estos juguetes y blandiendo molinillos de viento como decoración moral para la parte inferior de una de las sillas del coro de la catedral de Zamora. Asimismo, no hace mucho descubrimos en el claustro inferior de la colegiata de San Juan de los Reyes, en Toledo, otro bello ejemplar, camuflado en la rica decoración diseñada por Juan Guas hacia finales del siglo xv. Más adelante, aunque en raras ocasiones, los grandes pintores renacentistas los introdujeron en una esquina del

106 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 276, f. 124v.

107 Londres, British Library, Ms. Harley 4380, f. 117.

108 FOURRIER, Jean Anthime (ed.). *Jean Froissart...*, *op. cit.*, p. 52-53.

109 BETHMONT-GALLERAND, Sylvie. «Le joute à cheval-bâton, un jeu et une image de l'enfance à la fin du Moyen-Âge». En Kristiane LEMÉ-HÉBUTERNE (ed.). *Autour des stalles de Picardie et Normandie...* Amiens: Encrage, 2001, p. 183-196.

cuadro, como Alberto Durero o Lucas Cranach el joven. Holbein, Hans Baldung Grien y los grabadores de la familia Jörg Breu también los representarán, junto a la peonza y el molinillo de viento, en las codificaciones iconográficas de las edades del hombre, las escaleras de la vida y las «ruedas de la fortuna», asociándolos a la misma diatriba moral que los *marginalia* y *millefiori* góticos atribuían al *puer* «infrme».

Por último, cabe mencionar que los pinceles de Bayeu¹¹⁰ y Goya¹¹¹ fueron los primeros en atestiguar la existencia de una derivación del caballito de palo que acaso solo se encuentra en el folclore y los juegos de los niños españoles. Nos referimos al toro o cabestro confeccionado con ramas y estopa. Se dejaba la estructura del animal casi hueca para poder introducir la cabeza y parte del cuerpo. Tras colocar los dos cuernos —el detalle más importante del juguete—, se llevaba con asas como un cesto invertido, listo para la embestida, simulando una corrida de toros. No faltaban niños «picadores» y «banderilleros». Conocido como el «juego de la vaquilla», era uno de los pasatiempos preferidos de los niños en las calles de los pueblos y en los barrios bajos de Madrid.

Exceptuando el singular juguete tauromáquico, de la existencia de todos los juegos y juguetes antes citados hará acopio enciclopédico Jacques Stella en el álbum *Les Jeux et plaisirs de l'enfance*, ultimado en 1657. Su sobrina, Claudine Bouzonnet-Stella, ilustrará con cincuenta planchas al cobre¹¹² el que se ha considerado el primer libro ilustrado para niños, convirtiéndolo al mismo tiempo en la primera síntesis visual de juegos naturales después del enigmático catálogo pintado por Brueghel en *Die Kinderspiele*.

Y así, mientras los niños de toda Europa jugaban haciendo sonidos con cañas, soplando molinillos u hollando la tierra con tabas, objetos giroscópicos, caballitos y mandíbulas de vaca, junto a los otros muchos juegos descritos por Stella y sus antecesores, poetas y artistas, otros niños, menos predecibles, preferían recoger piedras y hacer con ellas toda clase de construcciones imaginarias. Así lo sugiere un dibujo anónimo español del siglo xvi.¹¹³ En un contexto semejante se pronuncia santa Teresa de Jesús al recordar su infancia en Ávila:

110 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P2599, P03071.

111 Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 2593.

112 París, BnF, inv. Estampes, Kh. 1, 4.º.

113 Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 80.3.11.



Niños jugando al toro, atribuido a Francisco de Goya, c. 1777-1785, óleo sobre lienzo, 29 × 42 cm, Fundación Santamarca y de san Ramón y san Antonio / Londres: Colección privada.
© Foto: Oriol Vaz-Romero Trueba.

De que vi que era imposible ir a donde me matasen por Dios, ordenábamos ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas piedrecillas que luego se nos caían [...]. También gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios [con ramas, hojas y barro], como que éramos monjas; y yo me parece que deseaba serlo (v, 1: 5-6).¹¹⁴

Pero al llegar a este punto, nos acercamos a un nuevo tema que nos llevaría todavía más lejos en las poéticas europeas del juguete preindustrial: la naturaleza, entendida no ya como suministradora de materiales lúdicos, sino también como modelo plástico. En paisajes y criaturas vivientes se inspirarán incontables artesanos a lo largo de los tiempos para dar forma a toda clase de muñecos y juguetes articulados. Pero también se quedarán prendados de estos artesanos, loados como figuras míticas, y de la propia naturaleza los filósofos y artistas del Romanticismo. Verán en el juego infantil y en el mundo salvaje la posibilidad de alcanzar un paraíso artificial, desde el cual combatir la incipiente «tiranía» de las máquinas modernas.

114 YUSTE, B.; RIVAS-CABALLERO, S. L. *El arca de las tres llaves*. Madrid: Homo Legens, 2008, p. 40-41.

JOGUINES I ART INFANTIL: ELS DONES DE POMONA I ALTRES MITES DEL NOU-CENTS

Pere Capellà Simó

Les vrais jouets sont moins chers que les
dons de Pomone et les branches d'arbres!

LÉO CLARETIE

Les joguines, com molts altres records, solen acabar a les golfes. «En els armaris que mai s'obrin»¹ a què es referia Gabriel Alomar. O en una caixa, com la que Eduard Vidal i de Valenciano va retrobar, a la casa pairal de Vilafranca del Penedès, als inicis del 1888. Era, aquest últim moble, un:

[...] bagul bombat d'uns sis pams de llarg per dos i mitj de ample y tres d'alsada, tot cobert de baqueta, admirablement aplacada, si's té en compte son gruix; i tan ben tatxonat amb minió de clahuets daurats, formant grecas i dibuixos, que bé pot dir-se seria un moble de luxo.²

Si bé es tractava d'un bagul de núvia, Vidal i de Valenciano s'hi referia com la «caixa dels estirabots»,³ en al·lusió als objectes que havia servat del pas del temps, que no eren altres que un cúmul de canonets de canya, cupolls, petadors, figures de papiroflèxia, ballarugues i virolets. Aquesta troballa fou l'inici d'un seguit d'articles que l'escriptor va publicar en el periòdic vilafranquí *El Labriego*⁴ i que el 1893 reuní en un únic volum titulat *Jochs y joguinas. Recorts d'infantesa*.

1 ALOMAR, Gabriel. «El Ram». *La Roqueta*, 7 d'abril de 1902, núm. 312, p. 1.

2 VIDAL I DE VALENCIANO, Eduard. *Jochs i joguines*. Barcelona: López Editor, 1893, p. 139.

3 *Ibíd.*

4 Extraiem aquesta informació d'*Ibíd.*, p. 7.

Durant els sis anys que transcorren entre la publicació del primer article en *El Labriego* i la del llibre, les joguines van deixar de ser considerades un objecte frívol per esdevenir un símbol que apareix reiteradament en les arts i en la literatura. No debades, els comerciants i les famílies van procurar que aquests artefactes s'integressin en el paisatge urbà de la fi de segle, fins al punt que en definiren una certa idiosincràsia, a través de l'opulència dels aparadors i dels infants que animaven els passeigs amb curioses galindaines.

L'Exposició Universal del 1888 havia acollit la plana major de les indústries franceses del ram, les quals, a més de confirmar l'interès de Catalunya com a mercat importador, van exercir una influència notòria en els fabricants del país.⁵ Una mostra d'això és que, en el marc de l'Exposició, Joan Tutau feu una crida a la implantació a Barcelona d'aquesta «petita indústria»,⁶ la qual atreia, de mica en mica, l'interès dels pedagogs i dels artistes. Realment, la qualitat estètica de les joguines industrials assolida arran del debat art-indústria de mitjan segle XIX feu que aviat fossin reivindicades com un agent reformador del gust. D'acord amb aquest principi, l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1892, va acollir, en la secció d'indústries diverses, tres flamants fabricants de joguines: Francesc d'A. Cruset, Eusebi Roca Farriols i Joan Ortelli.⁷

De tot plegat en dona compte el pròleg, signat la «diada dels sants Reys de 1893»,⁸ que Francesc Miquel i Badia va dedicar al llibre *Jochs y juguinas* d'Eduard Vidal i de Valenciano. Aquella nit de Reis, l'escriptor s'havia amarat de «lo brogit del carrer, la bellugadissa que hi havia en totes les tendes que venían coses per los nens».⁹ I, resolut, conclouïa que les joguines que havia vist «podian figurar en una exposició de Belles Arts».¹⁰ No obstant això, tanta sumptuositat li feu sentir «l'anyorança d'aquellas senzillas juguinas qu'avans divertían á las criatu-

5 CAPELLÀ SIMÓ, Pere. *La ciutat de les joguines*. Maçanet de la Selva: Gregal, 2013, p. 223-229.

6 TUTAU, Joan. «Las pequeñas industrias en la Exposición». *La Vanguardia*, 2 de març de 1889, p. 1-3.

7 *Catálogo de la Exposición de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones*. Barcelona: Henrich i C^a, p. 50-51 i 249.

8 MIQUEL I BADIA, Francesc. «Al discret lector». A VIDAL I DE VALENCIANO, Eduard. *Jochs i juguines...*, *op. cit.*, p. 24.

9 *Ibid.*, p. 10.

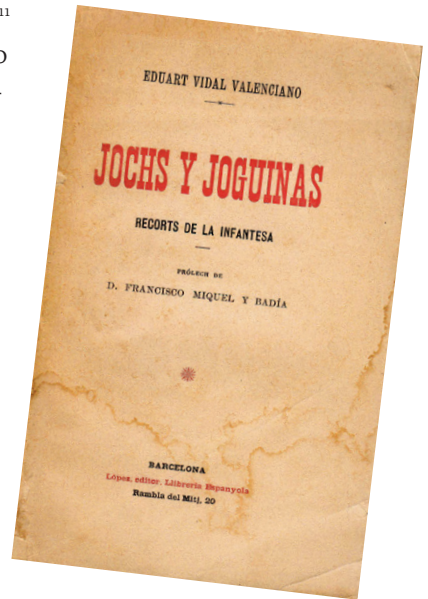
10 *Ibid.*, p. 18.

ras, d'aquelles qu'improvisaven elles mateixas».¹¹ Perquè, de fet, el llibre de Vidal i de Valenciano és un compendi de joguines vuitcentistes fabricades pels mateixos usuaris, que avui la historiografia designa amb termes com ara «joguina ecològica»¹² o «joguina de la natura»¹³ i que el 1853 Baudelaire ja havia definit com «la première initiation de l'enfant à l'art».¹⁴

JOGUINES DE LA NATURA: DE LES MEMÒRIES AL MANUAL DIDÀCTIC

Fet i fet, l'interès per les joguines de la natura com a reacció a la realitat industrial fou un fenomen internacional, cosa que es demostra amb la publicació de treballs similars al de Vidal, per exemple *Les jeux populaires de l'enfance à Rennes*, de Louis Esquieu, presentat el 1890.¹⁵ D'altra banda, és interessant de subratllar que *Jochs y joguinas* fou publicat a Barcelona el mateix any que, a París, apareixia el volum *Les jouets. Histoire. Fabrication*, del periodista Léo Claretie, que va marcar una fita en la historiografia de l'àmbit.¹⁶

Amic personal de fabricants insignes com ara Fernand Martin o Émile Jumeau, Claretie dedica un espai important del llibre a les fàbriques de jo-



Coberta del llibre *Jochs y joguinas* (Barcelona, 1893), d'Eduard Vidal i de Valenciano.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 Tocant a l'origen d'aquest terme, vegeu l'article, inclòs en aquest quadern, d'Oriol VAZ-ROMEIRO, «La Naturaleza en juego. Poéticas del juguete artesanal en el arte Europeo», nota 2.

13 Es tracta de la traducció al català del terme «jouet de plantes», que serveix de títol al recull de joguines artesanals d'ARMENGAUD, Christine. *Joguines de la natura. Històries i secrets per fabricar-les*. Barcelona: Saga, 2010.

14 BAUDELAIRE, Charles. «Morale du joujou» [1853]. A *Oeuvres complètes*, vol. 3. París: Michel Lévy Frères, 1868, p. 143.

15 ESQUIEU, Louis. *Les jeux populaires de l'enfance à Rennes*. Rennes: H. Caillière, 1890.

16 CLARETIE, Léo. *Les Jouets. Histoire. Fabrication*. París: Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.

guines de preu, la qual cosa no li impedeix d'incloure sengles espais referents a la juguina econòmica de venda ambulant o a la confeccionada pels reclusos en els tallers específics instal·lats a la presó de La Santé. Paral·lelament, ofereix un recorregut històric que es remunta als jocs de l'antiguitat, així com s'endinsa en l'estudi de la iconografia de les juguines i la seva representació en les arts i la literatura. Ara bé, tocant a les «joguines de la natura», el periodista escomet contra la visió que un segle abans n'havia divulgat Jean-Jacques Rousseau.

Certament, una de les primeres reflexions al voltant de l'interès d'aquestes petites construccions domèstiques apareix en una disquisició sobre el sonall inclosa en el primer volum del tractat *Émile ou De l'éducation*. Rousseau adverteix que els bergansins de vori o d'argent eren un luxe innecessari que, endemés, no feien sinó endurir les genives de les criatures i provocar-los dolor. Com a alternativa, va prescriure la substitució dels sonalls per tiges amb fruits:

Des grelots d'argent, d'or, du corail, des cristaux à facettes, des hochets de tout prix & de toute espèce. Que d'appâts inutiles & pernicieux! Rien de tout cela. Point de grelots, point de hochets; de petites branches d'arbre avec leurs fruits & leur feuilles, une tête de pavot dans laquelle on entend sonner les graines, un bâton de réglisse qu'il peut sucer & mâcher, l'amuseront autant que ces magnifiques colifichets, & n'auraient pas l'inconvénient de l'accoutumer au luxe dès sa naissance.¹⁷

En relació amb aquest paràgraf, Claretie reconeix que la simplicitat de les juguines proposades per Rousseau és incontestable. Altrament, qüestiona que, als ulls d'un infant, puguin resultar tan atractives com les juguines comercials i, sobretot, tan econòmiques:

Le voilà en quête d'un hochet tel que le prescrit Rousseau: une petite branche d'arbre avec ses fruits et ses feuilles. A première vue, rien de plus simple, rien de plus modeste. Et où le prends-tu, homme du peuple, ce facile jouet? Chez toi? Mais tu n'as pas de jardin. Dans le square voisin? Mais le gardien t'emmènera au poste. Chez la fleuriste? Mais il t'en coûtera pour le moins quarante sous. En dépit de

17 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou De l'éducation*, vol. I. París: Nicolas Bonaventure Duchesne, 1762, p. 122.

Jean-Jacques, mieux vaut passer au bazar: les vrais jouets sont moins chers que les dons de Pomone et les branches d'arbres!¹⁸

La repercussió de *Les jouets. Histoire. Fabrication* va valer a Léo Claretie l'encàrrec de redactar el report de la secció de joguines de l'Exposició Universal de París del 1900.¹⁹ En l'àmbit que ens ocupa, la mostra va suposar l'aparició en el mapa internacional de nous nuclis emergents de fabricació de joguines —europeus, americans i asiàtics— entre els quals trobem Barcelona, representada pel fabricant Eusebi Roca Farriols, que, com vèiem, ja havia acudit a l'Exposició d'Indústries Artístiques del 1892.²⁰

A més a més, l'Exposició Universal del 1900 va tenir l'al·licient d'incloure una mostra de joguines del passat que donava compte de l'existència a França d'un bon nombre de col·leccionistes especialitzats que, amb l'afany de crear un museu de joguines com els que ja existien a Alemanya, s'uniren el 1905 en la Société des Amateurs des Jouets et des Jeux Anciens, dirigida pel mateix Claretie.²¹

Finalment, cal destacar que en el marc de l'Exposició es va celebrar el Primer Congrés Internacional d'Ensenyament del Dibuix,²² el qual va suposar el tret de sortida a una nova pedagogia de l'art a l'escola que apostava per la substitució definitiva de la còpia de làmines en favor del dibuix infantil espontani, alternat amb pràctiques de croquis del natural i treballs manuals. Fou, precisament, durant la dècada que seguí l'Exposició de l'Art Nouveau que les «joguines de la natura» van aconseguir més reconeixement, com una expressió a mig camí entre el joc i l'art plàstica, dos àmbits que es perfilaven com els dos puntals de l'escola nova.²³

18 CLARETIE, LÉO. *Les Jouets...*, op. cit., p. 15.

19 CLARETIE, LÉO. «Classe 100. Jeux et Jouets». A *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, vol. 2. París: Imprimerie Nationale, 1902.

20 CAPELLÀ SIMÓ, Pere. *La ciutat de les joguines...*, op. cit., p. 161-163.

21 *Ibid.*, p. 116-131.

22 *Premier Congrès Internationale de l'Enseignement du Dessin*. París: Siège de la Commission d'Organisation, Cercle de la Librairie, 1901.

23 Per a més informació, vegeu PÉRONOUD, Emmanuel. *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*. París: Hazan, 2015.

El 1908 fou publicat, de nou a París, el bell volum *Pour amuser les enfants: 200 jouets qu'on fait soi-même avec des plantes*, signat per Victor Delosière. Tal com l'autor indica en el pròleg, es tracta d'un manual de construccions vegetals, les quals «ont été répétées par des millions de mères ou des grandes soeurs, par d'innombrables générations de bergers et de petits villageois». ²⁴ Profusament il·lustrat, el llibre està dividit en quatre grans blocs dedicats, respectivament, a cada estació de l'any. Finalment, inclou un últim bloc, titulat «Tout l'année», ²⁵ que recull, a més de les joguines, una llista de procediments pictòrics extrets del món vegetal: des de monotips efectuats amb bolets fins a la creació d'una paleta de pintor amb pigments i tints naturals.

La diferència més notable entre *Jochs i joguines* i *Pour amuser les enfants* és que el primer fou concebut com un llibre de memòries i el segon és un manual d'expressió plàstica adreçat als infants. Si bé Miquel i Badia apunta, en el pròleg que dedica al seu amic, una nova mirada envers les joguines de la natura, el cert és que Vidal i de Valenciano hauria pogut coincidir amb Claretie en relació amb la seva viabilitat en el món contemporani. No debades, Vidal adverteix:



Coberta del llibre *Pour amuser les enfants: 200 jouets qu'on fait soi-même avec des plantes* (París, 1908), de Victor Delosière.

²⁴ DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants: 200 jouets qu'on fait soi-même avec des plantes*. París: Librairie Larousse, 1908, p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

No vinch pas a plorar sa ausencia, per mès que'm dolga. Lluny de mi semblant idea, que casi bé fóra ridícula en qui com jo sab que cada temps porta sas costums, fillas de las necessitats y de las circumstancias: que'l impuls del vapor aplicat á la fabricació y á la locomoció, fa que vingan amb gran ventatja de temps y preu las primeras materias.²⁶

Delosière, en canvi, introdueix el seu manual advertint:

Aux jouets compliqués et luxueux, l'enfant préfère toujours ceux qu'il confectionne lui-même: il les aime pour l'amusement qu'ils lui procurent, pour l'importance qu'ils lui donnent auprès de ses petit camarades; il y tient à cause du labeur de ses mains et de son cerveau qu'a exigé leur fabrication.²⁷

Val a dir que el fragment que acabem de subratllar del prefaci de *Pour amuser les enfants* fou referenciat en el pròleg que Ramon Violant i Simorra va enllestir l'agost del 1937 per introduir l'estudi *La joguina tradicional*.²⁸ Es tractava, de fet, d'un encàrrec de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, que no va arribar a publicar-se fins al 1996, suposadament per causes vinculades a la Guerra Civil i la dictadura posterior. Il·lustrat amb dibuixos d'Alexandre Cardunets, l'obra de Ramon Violant s'inspira clarament en l'estructura de la de Delosière, si bé la mirada etnogràfica preval per sobre de l'enfocament didàctic del manual francès. Ara bé, l'un i l'altre textos recullen una convicció irrevocable: «la cultura infantil ens parla de generacions molt remotes que es perden en la llunyania del temps».²⁹

26 VIDAL I DE VALENCIANO, Eduard. *Jochs i joguines...*, op. cit., p. 152.

27 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, op. cit., p. 5.

28 Diu Ramon Violant: «I, en comptes de les joguines complicades i luxoses, l'infant sempre ha preferit les que ell s'ha construït, per la distracció o divertiment que li procuren, per la importància que li donen després els seus petits companys i perquè li fan desenvolupar el cervell i la destresa de les mans en construir-les (Delosière, prefaci)». VIOLANT I SIMORRA, Ramon. *La joguina tradicional: construïda pels mateixos infants emprant plantes, flors, fruits, canya, fusta, fang, paper, cartró i altres materials*. Barcelona: Alta Fulla, 1996, p. 15.

29 *Ibíd.*, p. 14.

LA VISIÓ D'UN ART PRIMIGENI

No és la intenció d'aquestes línies fer un repàs exhaustiu dels estudis existents que hagin considerat aquests «dons de Pomona» a què es referia Claretie. Tanmateix, és interessant d'apuntar que la convicció advertida roman en bona part dels títols que contemporàniament han volgut recuperar la memòria d'aquest patrimoni efímer. Joan Sans, autor de l'interessant *Recull de juguetes artesanals de les Illes Balears* publicat l'any 2000, adverteix que «aquelles primitives pràctiques dels primers anys de la vida dels infants són un reflex continuat i repetit a través del temps, de les accions i els exercicis realitzats pels pobles antics. Molts d'aquests jocs i juguetes encara ara es conserven, des de fa centenars d'anys, i la seva estructura quasi no ha canviat de llavors a ara».³⁰ La citada Christine Armengaud, per la seva banda, apunta que «aquestes joguines només duren uns dies o unes setmanes l'any. Però el cicle immutable de les estacions les porta de nou, de manera que, encara que siguin efímeres, perviuen des de fa segles, fins i tot mil·lennis».³¹ D'acord amb aquesta interpretació, la joguina de la natura hauria precedit necessàriament la industrial, de la mateixa manera que el conjunt d'expressions plàstiques de la infantesa hauria precedit qualsevol forma de creació artística.

Cal assenyalar que els primers debats en favor de l'expressió plàstica genuïna de l'infant, encapçalats pel pedagog britànic —i deixeble de John Ruskin— Ebenezer Cooke, van cristallitzar en la Conferència Internacional sobre Educació celebrada en el marc de la International Health Exhibition de Londres el 1884.³² Nogensmenys, el primer llibre dedicat al dibuix infantil del qual es té constància, aparegut a Bolonya tres anys més tard, no fou obra de cap pedagog, sinó d'un arqueòleg, Corrado Ricci, el qual establí correspondències entre aquesta expressió i les arts primitives.³³ Corrien els anys en què Gauguin iniciava la rèplica al naturalisme en favor d'un «art cérébral pur»³⁴ i, de retruc, Émile

30 SANS, Joan. *Recull de juguetes artesanals de les Illes Balears*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2000, p. 21.

31 ARMENGAUD, Christine. *Joguines de la natura...*, *op. cit.*, p. 13.

32 BREUVIER, Franck. «Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915...», *op. cit.*, p. 103-105.

33 RICCI, Corrado. *L'arte dei bambini*. Bolonya: Nicola Zanichelli, 1887.

34 MAURICE, Ch. *Paul Gauguin*. París: H. Floury, 1919, p. 23.

Bernard introduïa dibuixos infantils en les seves pintures.³⁵ Comptat i debatut, la «descoberta» de l'art infantil es va produir en el context cultural de rebuig del positivisme que, entre altres coses, va afavorir l'aparició del moviment simbolista.³⁶

A tot això, la fascinació creixent per l'art infantil va generar, a partir del 1900, un veritable moviment cultural, generador d'una allau de publicacions, exposicions i reportatges periodístics que enaltien la qualitat d'un art primigeni, comú a tots els pobles de la Terra, que renaixia en la mà de cada infant. Tampoc és casual l'interès que l'art infantil despertà entre els artistes delerosos d'una expressió original, molts dels quals es van implicar en la celebració d'exposicions sobre el tema, com fou el cas de Henri Matisse, a París, o dels membres de Der Blaue Reiter, a Munic.³⁷

Tornant a l'àmbit de la joguina, l'Europa del 1900 havia pres plena consciència de la funció d'aquests objectes com a agents de l'educació estètica. Ara bé, a les portes de la Primera Guerra Mundial van sorgir les primeres veus que irrompien contra l'excés d'iconicitat de les joguines industrials. Tal com succeïa en el camp de la il·lustració, el model estètic a inculcar als infants no era el naturalisme, sinó, ni més ni menys, l'art infantil mateix. Maurice Pillard Verneuil, per exemple, argumentava des de les planes d'*Art et Décoration*:

Pour bien concevoir un jouet, il faut le penser en enfant, non en ingénieur ni même en artiste. Il n'est pas nécessaire que ce jouet représente exactement la nature; au contraire, ainsi conçu, il restreint le champ des imaginations.³⁸

35 Ens referim al retrat d'un nen somnolent que posa davant una paret vermella en la qual hi ha, guixat, l'esquema d'un vaixell. BERNARD, Émile. *Le fils du marin*. 1889. Oli sobre tela, 54 × 46 cm. Roubaix, La Piscine. Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent.

36 SALA, Teresa-M. «Sobre la naturalesa en l'imaginari simbolista». A CAPELLÀ SIMÓ, Pere; Galmés Martí, Antoni (coords.). *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 55-64.

37 Per a més informació vegeu, a part de l'estudi de PÉRNAUD, Emmanuel. *L'invention du dessin d'enfant...*, *op. cit.*; l'article de BREUVIER, Franck. «Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art». *Gradhiva. Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts*, 2009, núm. 9 [en línia: <http://gradhiva.revues.org/1411> (consulta: 2/11/2016)].

38 PILLARD VERNEUIL, Maurice. «Les jouets». *Art et Décoration. Revue Mensuelle d'Art Moderne*, vol. 32, núm. 12, desembre del 1912, p. 175.

Els ninots de la casa Steiff, els *Kewpies* de Rose O'Neill, els animals de fusta d'André Hellé o els dissenys del mateix Verneuil, figuren entre els primers exponents d'una nova estètica —que en endavant seria avalada tant pels dibuixants de tires còmiques com pels artistes d'avantguarda— que convertia la joguina en un homenatge a l'art infantil.³⁹ El 1912, al mateix temps que Verneuil reflexionava sobre aquestes qüestions, Pau Vila, aleshores director de l'Escola Horaciana de Barcelona, anava més enllà en afirmar que les joguines que més interessaven els infants no són les que presenten un caràcter icònic, sinó les que afavoreixen noves construccions i creacions. Concretament, afirmava que «la joguina més preciosa per als nois, seria... una caixa de sorra».⁴⁰

Malgrat tot, la «descoberta» de l'art infantil —tant del dibuix com del modelatge— no fou unànimement acceptada com una certesa irrevocable. El 1913 el pedagog belga George Rouma reconeixia:

[...] je fus amené à étudier comparativement des dessins d'enfants et des dessins des sauvages et de préhistoriques, et je constatai que les grandes ressemblances signalées entre les deux groupes de productions iconographiques étaient plus apparentes que réelles.⁴¹

Ja dins el nostre segle, el professor Emmanuel Pernoud apunta que l'art infantil no fou tant el resultat d'una descoberta com d'una «invenció», i recupera una frase de Picasso segons la qual «on nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité, on leur impose de faire des dessins d'enfants. On leur apprend à en faire».⁴² Fet i fet, Picasso estava apuntant la desintegració d'un mite.

EL SECRET DE L'APARADOR

En el món acadèmic, la presa de consciència de la influència irrevocable de la cultura visual d'una època en els esquemes gràfics de la infantesa no va tenir

39 Aprofundim en aquest aspecte a CAPELLÀ SIMÓ, Pere. *La ciutat de les joguines...*, op. cit., p. 141-149.

40 VILA, Pau. *Què els portaran, els Reis, als nostres fills?* Barcelona: L'Avenç, 1912, p. 18.

41 ROUMA, Georges. *Le Langage Graphique de l'Enfant*. Brusselles: Misch & Trhon, 1913, p. 6.

42 PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art* (edició a cura de Marie-Laure Bernadac i Androula Michael). París: Gallimard, 1998, p. 149. Citació indirecta recollida a PERNOUD, Emmanuel. *L'invention du dessin d'enfant...*, op. cit., p. 20.

lloc fins gairebé a la darrerria del segle xx. Entre altres raons, es va produir a causa del gir cultural emprès per la psicologia cognitiva —amb noms com els de Jerome Bruner o Howard Garner al capdavant—⁴³ i, molt especialment, de la descoberta de l'infant com a subjecte històric. Aquest canvi de paradigma historiogràfic, encetat per Philippe Ariès amb *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*,⁴⁴ va permetre il·luminar amb un nou focus la història de la joguina, la qual havia estat narrada com una successió d'innovacions tècniques i estilístiques que afectaven la forma d'un objecte preexistent, la funció del qual havia perdurat sense alteracions des d'un origen pregon. Avui, en canvi, advertim que joguines d'antiga tradició com, per exemple, les nines i els bestiaris en miniatura, tot just van ser adreçades als infants, de manera exclusiva o preferent, a partir de la constitució de la infantesa en una categoria social de ple dret. I, com és sabut, la nova consciència que feu possible aquest canvi de mentalitats, el naixement de la qual va tenir lloc a l'Europa del Barroc, no va repercutir en l'àmbit econòmic —com tampoc en l'educatiu ni en el legislatiu— fins a l'esclat de les revolucions burgeses.⁴⁵

Aquest conjunt de reflexions exigeixen, de manera inevitable, noves mirades vers les joguines de la natura. Per tot plegat, insistim en el fet que, tant si són interpretades com a joguines com si ho són com a formes d'art infantil, les joguines de la natura constitueixen objectes històrics i, per tant, sotmesos a l'influx d'aquelles imatges que testifiquen l'ull d'una època. És indiscutible que bona part de la iconografia de la joguina tradicional és anterior a la industrialització. També és cert que algunes invencions de la indústria foren el resultat d'una imitació servil respecte a les creacions domèstiques. Aquesta és, necessàriament, una realitat a considerar. Ara bé, en paral·lel als testimonis recollits pels etnògrafs del segle xx, la literatura, la premsa i també les imatges de la fi del vuit-cents desvetllen una altra panoràmica.

Durant el segle xix, l'adquisició d'articles sumptuosos va romandre reservada a les classes socials més opulentes. No obstant això, a diferència dels se-

43 Per a un enfocament generalista d'aquesta qüestió, vegeu l'apartat «Nuevas ideas sobre la inteligencia y el desarrollo cognitivo. Implicaciones para la educación artística» a AGUIRRE, Imanol. *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Pamplona: Naffarroako Unibertsitate Publikoa, 2000, p. 53-80.

44 ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. París: Plon, 1960.

45 Aprofundim en aquest tema a CAPELLÀ SIMÓ, Pere. *La ciutat de les joguines...*, op. cit., p. 19-57.

gles anteriors, es va afavorir l'exhibició d'aquests artefactes, no sols a través de la premsa i de les exposicions de la indústria, sinó també de les noves formes de comerç, agermanades al voltant d'un nou element d'una importància ineludible: l'aparador.⁴⁶ En el cas de les joguines, a més a més, es van integrar fins i tot en la decoració dels aparadors dels comerços especialitzats en altres mercaderies que, no obstant això, les feien servir de reclam.

A tots els efectes, l'aparador es convertí en una pantalla des d'on les joguines i les seves imatges es projectaven al carrer i s'instal·laven en les consciències, com a agents reformadors del gust i transmissors d'un ideari determinat. Perquè els usuaris de les joguines no foren únicament els infants que les van posseir, sinó també aquells que tot just van escrutar-les des de l'altra banda del vidre. De tot plegat, en dona compte el dibuixant Josep Lluís Pellicer, qui, l'alba de l'Exposició Universal del 1888, va registrar una multitud d'infants de classes socials diferents aglomerats davant l'aparador de joguines dels grans magatzems El Siglo.⁴⁷

Ben mirat, la imatge de Pellicer és perfectament traslladable als nuclis rurals, on el vidre de l'aparador era substituït per l'estand d'una barraca, com la dels nombrosos firaires que treballaven a instàncies dels grans magatzems. Pellicer, a més a més, no s'està de representar individus adults entre els infants del carrer, entre els quals, un dia qualsevol, podria perdre's un fabricant de joguines amb l'afany d'estudiar —per tal d'emular-los— els últims models d'importació.⁴⁸ En síntesi, és precisament al costat d'aquests fabricants que recorrien al plagi,⁴⁹ entre la multitud d'infants que Pellicer dibuixà, on situem els petits artífexs de les joguines de la natura.

46 Vegeu, en aquest sentit, l'obra de BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004, p. 83-82.

47 PELLICER, Josep Lluís. «Los Reyes». *El Siglo*, núm. 153, 30 de desembre de 1887, p. 1.

48 No debades, arran d'un article dedicat al famós Pasaje de las Columnas, Artur Masriera assenyala que «muchas industrias relacionadas con la del juguete, tomaron incremento a la sombra de tan rumboso establecimiento». MASRIERA, Artur. «De la Barcelona ochocentista. El Pasaje de las Columnas». *La Vanguardia*, 14 de novembre de 1922, p. 16.

49 Per a més informació sobre aquesta i altres formes d'espionatge industrial en l'àmbit de la joguina, vegeu DU MAROUSSEM, Pierre. *La question ouvrière*, vol. III. París: Arthur Rousseau, 1894. Recomanem igualment l'estudi de POROT, Jacques. «1900: Paris joue et travaille». *A Jouets: Paris 1900*. París: Société des Amis du Jouet, 1984.

Curiosament, les il·lustracions de *Pour amuser les enfants* de Delosière, així com les que Cardunets feu per al llibre de Ramon Violant, aporten nova llum sobre la qüestió. Permeten refutar, de fet, la influència unidireccional i tradicionalment acceptada d'aquests objectes vers les joguines industrials. Així, per exemple, una forca reproduïda per Delosière, feta de palla per un infant,⁵⁰ segueix de prop el joc del penjat —una joguina de llauna fabricada en sèrie— que il·lustra una de les planes de *Les Jouets. Histoire. Fabrication* de Léo Claretie.⁵¹ Un ratolí fet a partir d'una ametlla⁵² recorda els ratolins de corda amb forma de catenària que els grans magatzems El Siglo ja despatxaven el 1894.⁵³

Tampoc no és difícil trobar similituds entre el porc muntat amb una llimona i quatre llumins que li serveixen de potes o l'ocell i l'altre quadrúpede fets d'igual manera amb un plàtan⁵⁴ i els animals en miniatura fabricats a Erzgebirge.⁵⁵ Per la seva banda, els ninots i les figures animals construïts amb capolls de cireres⁵⁶ recorden irremeiablement els mètodes de dibuix de sòlids teoritzats durant l'època romàntica tant per Peter Schmidt com per Friedrich Fröbel i que, a la fi de segle, fabricants com Milton Bradley van divulgar com a joc educatiu.⁵⁷ Igualment, el ninot fet a partir d'una taronja i una castanya⁵⁸ recorda els saltamartins; els ninots d'aglà,⁵⁹ les nines de fusta de Lavínia.⁶⁰ I, fins i tot, podríem trobar semblances entre les nines improvisades amb una espiga de blat,⁶¹

50 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 109.

51 CLARETIE, Léo. *Les jouets...*, *op. cit.*, p. 125.

52 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 133.

53 *Grandes Almacenes de El Siglo. Temporada de verano 1894*. Barcelona: Henrich y C^a., 1894, p. 77.

54 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 134-135.

55 Per a més informació, vegeu Eva i Ivan STEIGER. *Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden*. Munic: Prestel, 2004, p. 40-47.

56 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 137.

57 Per a més informació, vegeu BORDES, Juan. *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 90-91 i 144-145.

58 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 146.

59 *Ibid.*, p. 145.

60 STEIGER, Eva i Ivan. *Kinderträume...*, *op. cit.*, p. 37-38.

61 DELOSIÈRE, Victor. *Pour amuser les enfants...*, *op. cit.*, p. 143.

sense braços ni cames, i els anomenats *poupards* de cartró, que representaven infants de bolquer.⁶²

Sense ànims d'estendre'ns en aquest recull de correspondències, convé, tanmateix, subratllar-ne algunes més procedents de *La joguina tradicional* de Ramon Violant. El perfil del vaixell de fusta amb dos pals⁶³ recorda més aviat el dels transatlàntics de joguina que no pas els seus equivalents a escala humana.⁶⁴ Encara més, sobresurt un ferrocarril fet amb naips,⁶⁵ que segueix de prop els que, amb llauna, havia popularitzat la casa Rais a principi de segle.⁶⁶ I, especialment, el carro de paper⁶⁷ recorda la «tartaneta del sol»,⁶⁸ una cromolito-grafia de la casa Paluzie que decorava un carret de fusta tirat per un cavall de cartró.

Realment, resta per fer un estudi aprofundit de les joguines com a model artístic per a les creacions plàstiques infantils. De fet, els dibuixos de criatures, un cop caigut el vel que durant gairebé un segle ens feu observar-los com un «art primigeni», ens mostren, també, un deute inefable amb les joguines. A tall d'exemple, podem destacar un dibuix a la ploma, fet per un nen francès pels volts del 1870, que representa un personatge masculí, amb barret de copa i bastó.⁶⁹ Sorpren l'articulació de l'espatlla amb el tronc, poc usual en dibuixos infantils d'èpoques més avançades, que consisteix en un braç dibuixat amb dues rectes paral·leles que s'uneixen formant un semicercle a la part superior. Considerem que aquesta articulació no és altra que la que trobem en les extremitats

62 THEIMER, François i Danielle. *The Encyclopedia of French Dolls*, vol. II. Annapolis: Golde Horse Publishing, 2003, p. 481.

63 VIOLANT, Ramon. *La joguina tradicional...*, op. cit., p. 74.

64 Vegeu, per a més informació, el catàleg *Vaixells de joguina, 1870-1950. Col·lecció Antoni Juncosa*. Barcelona: Museu Marítim de Barcelona, 2016.

65 VIOLANT, Ramon. *La joguina tradicional...*, op. cit., p. 89.

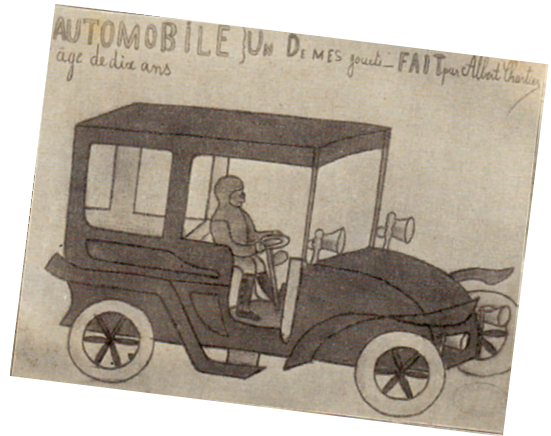
66 Vegeu la reproducció d'un exemplar al catàleg *Museu de la Jugueta de Can Planes (Col·lecció Ton Boig Clar)*. Sa Pobla: Can Planes, Espais d'Art i Cultura, 1999, p. 43.

67 VIOLANT, Ramon. *La joguina tradicional...*, op. cit., p. 94.

68 CURET, Francesc; ANGLADA, Lola. *Visions barcelonines, 1760-1860. Botigues, obradors i cases de menjar i beure*. Barcelona: Dalmau i Jover, 1954, p. 225.

69 Aquesta creació forma part del quadern de dibuix d'un nen francès, datat pels volts del 1870 i que pertany a la col·lecció particular de l'escultor, arquitecte, professor i historiador de l'art Juan Bordes. Apareix reproduïda a BORDES, Juan. *La infancia de las vanguardias...*, op. cit., p. 264.

Dibuix d'un cotxe de juguina, fet pel nen de deu anys Albert Chartier. Imatge inclosa en el *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire* (París, 1910), de Gaston Quénioux.



dels ninots de paper, dits «joanots d'aigua» o *pantins*, força populars en aquell moment.⁷⁰

Tanmateix, en aquest sentit agafa una rellevància especial el *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, de Gaston Quénioux, editat el 1910 i il·lustrat amb un bon nombre de dibuixos infantils. Es tracta del que fou el manual de capçalera de l'anomenat mètode «intuïtiu» aplicat a l'ensenyament del dibuix, el qual va esdevenir oficial a França amb motiu de la reforma educativa de l'any 1909 i que a Catalunya va ser seguit de prop per l'Escola Horaciana de Pau Vila. Quénioux recomana que els infants aprenguin a dibuixar únicament a partir del natural i diu que poden utilitzar les seves joguines com a models. A més a més, justifica que «la simplification des formes et leur caractère accusé en rendent la traduction plus facile».⁷¹

Així, el *Manuel de dessin* de Gaston Quénioux esdevé un bell compendi de joguines pintades pels infants mateixos. S'hi inclouen una nina al costat d'una cuineta, un ocell i una vaca de fusta, un automòbil de llauna, uns cavallets, etc.,⁷² que, ben mirat, són fàcils de confondre amb éssers i coses reals representades en altres dibuixos. Entre altres raons, perquè les joguines s'havien convertit en un model que brindava, als infants, els esquemes gràfics necessaris per representar el món.

⁷⁰ AMADES, Joan. *La nina*. Barcelona: Gisbert, 1965, p. 39.

⁷¹ QUÉNIOUX, Gaston. *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*. París: Hachette et C^{ie}., 1910, p. 306.

⁷² QUÉNIOUX, Gaston. *Manuel de dessin...*, *op. cit.*, p. 68, 71, 140 i 150.

EPÍLEG

La caixa dels estirabots d'Eduard Vidal i de Valenciano registra l'enyor d'un ideal arcàdic. Un segle més tard, Christine Armengaud en denuncia l'oblit: per a la investigadora francesa, les joguines de la natura esdevenen «un cas d'amnèsia col·lectiva» i arremet contra els museus de joguines, els quals «encara s'interessen per les joguines de marca, les joguines de porcellana, els autòmats amb mecanismes, les màquines de tren i altres peces “valuoses”. I així contribueixen a perpetrar una visió urbana, aduladora i freda, no només de les joguines sinó també de la mainada d'un altre temps».⁷³ El mateix to és emprat per l'educadora Mireia Mayolas en lamentar que «les joguines tradicionals que es feien a casa fins als anys cinquanta del segle passat per avis, germans grans o infants, que eren la majoria, no hagin tingut cap mena de reconeixement ni tan sols pels historiadors de prestigi».⁷⁴

Si bé aquestes observacions agafen sentit en el cas de França, on existeix una important tradició d'estudis adreçats únicament al públic col·leccionista, el cert és que la realitat de Catalunya és completament inversa. Ben mirat, les joguines de la natura van atreure l'atenció de folkloristes de la talla de Rossend Serra i Pagès, Joan Amades o el mateix Ramon Violant, als quals, encara avui, els historiadors de prestigi es veuen obligats a recórrer amb motiu d'innombrables aspectes.⁷⁵ Encara més, *La joguina a Catalunya*⁷⁶ i *El juguete en España*,⁷⁷ de Josep Corredor Matheos, apareguts respectivament el 1981 i el 1989, constitueixen, pràcticament, els únics estudis dedicats a les joguines industrials publicats a l'Estat al llarg de tot el segle xx. I, tanmateix, és gràcies al seu llegat que avui podem identificar, en els entranyables «dons de Pomona», la petjada irrefutable de les joguines dels aparadors.

D'acord amb això i amb el que hem mirat d'esclarir al llarg d'aquestes línies, concloem que l'estudi de les joguines de la natura, que reconeixem del tot urgent i necessari, no es pot bastir al marge de la història de les joguines indus-

73 ARMENGAUD, Christine. *Joguines de la natura...*, op. cit., p. 11.

74 MAYOLAS CRÉIXAMS, Mireia. «Mestres d'aixa de butxaca». A *Vaixells de joguina...*, op. cit., p. 71.

75 CAPELLÀ SIMÓ, Pere. «La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstrucció disciplinària». *Educació i Història*, núm. 24, 2014, p. 219-242.

76 CORREDOR MATHEOS, Josep. *La joguina a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1981.

77 CORREDOR MATHEOS, Josep. *El juguete en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

trials, atesa la seva incidència com a agent reformador, ni tampoc del conjunt d'imatges i objectes culturals de la infantesa. Paral·lelament, les metodologies encetades des de la història de l'educació⁷⁸ en relació amb l'estudi del dibuix infantil són perfectament traslladables al conjunt d'expressions tridimensionals dels infants, entre les quals trobem les joguines de la natura. No oblidem que, en referir-s'hi, Pau Vila concretà que «ja no són jòcs propiament dits: són treball productor. Havem entrat en el treball manual».⁷⁹ I, com tot treball, requereix un aprenentatge i varia amb el temps.

78 MEDA, Juri. «Los dibujos infantiles como fuentes históricas: perspectivas heurísticas y cuestiones metodológicas». *RBHE. Revista Brasileira de História da Educação*, vol. 14, núm. 3, 2014, p. 151-177.

79 VILA, Pau. *Què els portaran, els Reis...*, op. cit., p. 22.



Vincapervinca. Fotografia de Teresa-M. Sala.

TEATRE I NATURALESA

LA NATURA ENTRE MAETERLINCK I ADRIÀ GUAL

Hermann Bonnín i Llinàs

La naturalesa és vida?
La paraula és viva.
La pedra és viva.
El silenci és viu.
Les olors, el foc, el mercat, la fruita, els arbres, les ciutats són vives.
I també, per tant, excitants i sensuals.
I també ho són la pintura, per exemple la de Joan Miró, la de Miquel Barceló...
I els vitralls i el mobiliari i l'arquitectura modernista...
I Montserrat, la muntanya...
I la litúrgia.
I l'art total wagnerià.
I el pensament? El pensament, deia Shakespeare, val més que la natura.

Entrem en la modernitat, cal recordar-ho, a través del simbolisme i dels batecs wagnerians. A través de la «catarsi» regenerativa de la fi de segle. Del XIX. De les festes quasi bàquiques «modernistes» de Rusiñol, del Cau Ferrat... De l'ebrietat dels Quatre Gats... De la mà de Maeterlinck, de l'«enigma», de la percepció de l'enigma i del símbol, dels somnis, de les premonicions surrealistes, de Rimbaud, de Verlaine, de Baudelaire...

De les pors existencials, de la percepció de la mort... i d'alguns esdeveniments ben concrets: l'estrena de *La intrusa*, de Maeterlinck, traduïda per Pompeu Fabra i representada a Sitges l'any 1893 i, també, la figura d'Adrià Gual. Dels seus *Nocturns* i dels seus *Silencis*.

Del *Teatre de la Natura*, a la Garriga, d'*Ifigènia* al Laberint d'Horta. Del silenci, de l'eloqüència del silenci. «Escolteu aquest silenci», diria anys més tard Joan Brossa. I, també, del Cabaret Voltaire i, més tard, del futurisme i del Manifest Groc i del Dau al Set.

La percepció de la natura. La por, la mort com a constant. Una natura envoltant, paisatges envoltants, com els del jardí que envolta l'obra *La intrusa*. El

bosc, la constant de la mort que rodeja *Interior*, també de Maeterlinck. Les percepcions de la natura viva i alhora invisible d'*Els Cecs*. Tres obres, aquestes, de Maeterlinck. Tres variacions sobre la mort en el marc de la natura, d'un paisatge viu. Paradoxa, oi?

El simbolisme és, doncs, la porta oberta a la modernitat. Com també ho és l'Eixample —real o metafòric— de la ciutat de Barcelona, per exemple. Un paisatge, uns paisatges urbans amb arbreda, xamfrans, ornamentacions florals a les façanes i els interiors de les cases. Una Barcelona burgesa, il·lustrada, exultant. La Barcelona de la primera Exposició Universal, la del 1888. L'apoteosi de la indústria i, alhora, també, la d'un obrerisme reivindicatiu i ascendent. Un obrerisme que, finalment, esclata en la Setmana Tràgica. La ciutat cremada en una mena d'acte purificador que anunciarà el final del Modernisme, el del simbolisme... que marcarà el camí cap a un Noucentisme assenyat. El despertar d'un somni, d'un malson. Eugeni d'Ors, el seny, la dictadura de Primo de Rivera, el retorn a l'ombra.

Aquella erupció volcànica de la fi de segle esdevindria el final del somni. Un acte reivindicatiu, tal vegada de la mateixa natura. La naturalesa i el paisatge, tanmateix, són dues coses diferents. L'home és naturalesa. El personatge, però, és la mirada, és el paisatge. Diu Joan Maragall:

Sembla que la terra esmerci totes les seves forces en arribar a produir l'home com a més alt sentit de si mateixa; i que l'home esmerci tota la força del seu ésser en produir la paraula. [...] Doncs jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la Naturalesa [...] Diu sant Joan: «En el principi era la paraula...».¹

Paraules que duen un cant a les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica de l'univers... La natura, per tant, entre Maeterlinck i Adrià Gual. Entre Modernisme i modernitat. L'Art Nouveau en el naixement del futurisme, de les primeres avantguardes... El Maeterlinck de les flors i les abelles de què ens parla Jordi Coca. El Maeterlinck d'Antonin Artaud, quan diu que en l'obra de Maeterlinck emana l'ànima mateixa i que el simbolisme esdevé una manera profunda de sentir. Un nou *teatre enigma* i, alhora, un no-teatre, un somni, un teatre de

¹ MARAGALL, Joan. *Elogi de la paraula i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa", 1994, p. 34-38.

l'invisible, de l'espai interior. L'ésser humà o l'intèrpret de teatre és reemplaçat per una ombra, un reflex, de fet —segons Maeterlinck— «l'absència de l'home sembla indispensable». Una poètica de silencis oberta a l'inconscient.

Maeterlinck s'interessa —com Freud— pels fenòmens no racionals de la vida. «Tota obra mestra és un símbol», ens segueix dient Maeterlinck, «i el símbol no suposava la presència activa de l'home».² I ens diu, també, que la màscara de la tragèdia grega serveix per atenuar la presència de l'home. L'absència de l'home em sembla indispensable, el símbol és al·legoria.

Des que era petit, Maeterlinck viu i estima la naturalesa. La intel·ligència de les flors. Els místics flamencs. El ball de les tórtors i dels coloms. Terra, mar, el buit. Metàfores dels abismes, de les simes dels pous, de les coves... Magritte, Delvaux, De Chirico...

I ara parlem una mica del *teatre de la natura*. El Teatre de la Natura a casa nostra neix pilotat per la burgesia barcelonina que passa les temporades d'estiu a la Garriga i que hi contribueix econòmicament. El bosc de can Tarrés acollí fins a sis mil persones. Era l'any 1911. I el 1914 Adrià Gual dirigí *La viola d'or*, d'Apel·les Mestres. El Modernisme havia concebut finalment la natura com a escenari. Uns anys abans, però, el 1898, com ja hem dit, s'havia representat *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, traduïda per Joan Maragall i dirigida per Adrià Gual, als jardins del Laberint d'Horta.

Així doncs, hereus també del concepte wagnerià d'art total, a les darreries del segle xx, a la ciutat francooccitana de Besiers, ja s'havien representat grans espectacles a les seves Arènes.

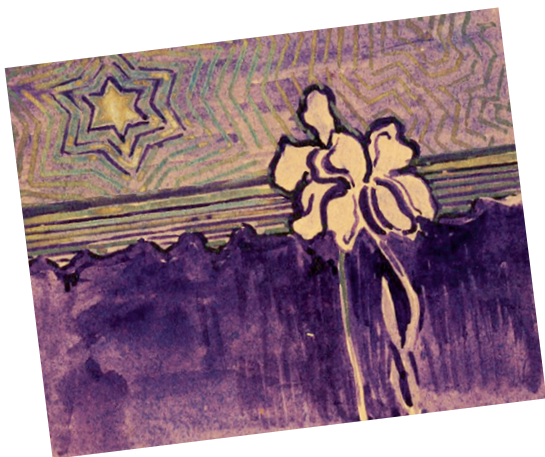
A *Nocturn II. El Jardí*, Gual explica els components de l'espai escènic:

El salze ploraner que mig es desmaia és la història de llàgrimes d'un dia, de les arrels d'on vinc jo [...] L'aigua dels brolladors, els grans de sorra, una fulla mig oberta, l'albada tot just pressentida... Un jardí nostre —aquell dels somnis— a ulls oberts, el de les nits de l'etern estiu [...] El Jardí de caminals com serps de plata.³

Paradoxalment, lleigeixo i escric aquest text assegut en un restaurant —a dues passes del Born—. Un gran, immens, restaurant decorat amb paisatges de palmerars caribenys lluminosos i atapeïts.

2 Citat segons el que recorda l'autor.

3 GUAL, Adrià. *Nocturn. Andante. Morat*. Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1896, p. 13.



Detall de la coberta del llibre *Nocturn. Andante morat* (Barcelona, 1896), d'Adrià Gual.

«La naturalesa és per a Adrià Gual», ens diu Carles Batlle en la seva tesi doctoral, «una metàfora de la creació artística [...] El poeta ordena la natura». En l'obra *La culpable*, Adrià Gual parla —ens ho recorda també Batlle— del plor de les estrelles, totes pàl·lides; ens diu que la terra és mullada:

El cel mig esclarit destaca núvols que esperen aquell raig de sol que vingui per enrogir-los [...] La cortina misteriosa de la fosca, amb el primer bes del sol, ha deixat al descobert un paisatge verge. Les muntanyes, vistes com donzelles ajagudes al llit que conformen els valls.⁴

I també ens parla dels dispositius que governen la natura (el no-jo) i dels lligams que aquesta natura estableix amb els individus que l'habiten.

Ibsen primer i Maeterlinck després contribueixen a madurar a poc a poc l'obra de Gual, l'ambivalència estètica del valor atmosfèric del seu teatre.

La creació del Teatre Íntim i la seva estada a París, la descoberta de Lugné-Poe i Antoine, determinaran el significat d'una obra, la de Gual, que des de les primeres influències dels moviments decadentistes, com per exemple els de la Colla del Safrà, arribarà finalment a la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i formularà les bases d'un nou teatre compromès amb els corrents més innovadors.

4 BATLLE, Carles. *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998 [en línia: www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/4845/TCBJ6de7.pdf?sequence=6 (consulta: 5/12/2016)].

Gual, poeta, resumeix totes les arts com una unitat fonamental que connecta la música, la pintura i la paraula, i que d'aquesta manera assumeix les teories de l'art total amb la voluntat d'atrapar la substància del temps i revisar alhora els cànons teatrals del moment.

I avui? Tornant a la natura, Barcelona conviu, avui, amb la naturalesa? Hi conviu? Penseu-hi.

Barcelona és ciutat de mar i de muntanya. L'Eixample, hem dit al principi, desplega la natura, la natura de la pedra, a través, principalment, de l'obra de Gaudí, d'ornamentacions florals d'influència modernista en múltiples façanes, d'una generosa arbreda que s'estén pels carrers i els xamfrans de la ciutat.

Barcelona també acull —ara no tant— espectacles a ple aire. Recordo escenaris naturals on s'han representat concerts i obres de teatre; el Port Vell, les façanes de la Sagrada Família, la Pedrera, el parc de la Ciutadella, la plaça de Santa Maria del Mar, la plaça de la Catedral, la del Rei, el bosc de la Fuxarda a Montjuïc... I Barcelona, també, aprofitant una vella pedrera, construeix el Teatre Grec.

Adrià Gual és un pioner —d'arrel wagneriana— en la fusió de totes les arts.

Al segle XXI tenim ja obertes les portes a l'univers. Més enllà de la natura, d'una natura un xic malmesa, hem assumit l'espai, el temps i la multiplicitat de les galàxies i l'expansió mateixa de l'espai-temps. Les constel·lacions... els forats negres...

Per tant, ¿com, des de la perspectiva cosmològica i l'evolució de la ciència, avaluaríem la «modernitat» d'aquella fi del segle XIX? L'enigma, el somni, el símbol, les percepcions de Maeterlinck i de Gual esdevindran (són... estan... continuaran...) presents, permanents? El cel, el sol, la lluna, les estrelles, continuaran sent valors poètics?



Ermita de Santa Eulàlia d'Alendo. Coma de Burg (Pallars Sobirà).
Fotografia de Teresa-M. Sala.

**ENTRE L'ESTÈTICA
I LA NATURESA**

DE LA MIMESI I DEL SÍMBOL EN LA NARRATIVA CATALANA DE FINALS DEL SEGLE XIX I PRINCIPIS DEL XX

Enric Cassany

He triat, per a l'estudi que presento a continuació, un títol clàssic, potser d'un abast excessiu: «De la mimesi i del símbol en la narrativa catalana de finals del segle XIX i principis del XX». Són dos termes, «mimesi» i «símbol», que fan referència a unes arts poètiques i a unes tècniques o procediments de llarguíssim recorregut, distingibles no sense dificultats a l'hora de traçar-ne les fronteres. No és fàcil reduir a definició la *mimesi* que dona títol al gran llibre d'Auerbach;¹ Wellek, després d'un ímprobe esforç per delimitar el concepte de realisme, observa irònicament que, al capdavall, l'art és un regne de formes simbòliques;² i, al contrari, els exegetes del simbolisme —i de la seva forma extrema *musical*— no poden ignorar la càrrega de referencialitat o de realitat que transporta el llenguatge ni, per descomptat, el fet que *les coses d'aquest món* són sempre la base o el pretext per a la construcció simbòlica. Valéry, en un article sobre la hipotètica existència del simbolisme, fa brometa sobre l'ambigüitat d'aquesta mena de termes.³ Quan fem aquella gran distinció (entre mimesi i símbol) no podem aspirar a les categories pures, sinó, més modestament però potser més honestament, a marcar unes tendències.

Miraré d'assenyalar aquestes tendències en la narrativa catalana —especialment, la novel·la— de l'última dècada del segle XIX i la primera del XX. No pretenc altra cosa que marcar unes fites i posar alguns exemples significatius de

1 AUERBACH, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur* (1942); trad.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1950.

2 WELLEK, René. «El concepto de realismo en la investigación literaria». A *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983, p. 195-219.

3 VALÉRY, Paul. «Existence du Symbolisme». A *Œuvres.*, vol. 1. París: Gallimard (La Pléyade), 1957, p. 686-706.

l'acostament dels nostres narradors a un dels pols que he esmentat: el del realisme o el del simbolisme. O, dit amb la terminologia de Fredric Jameson, més evocativa de la filosofia i la poètica que dels instruments o les tècniques que les realitzen, el pol de la immanència i el de la transcendència.

M'he d'aturar un moment en aquests termes que demano prestats i que Jameson⁴ fa servir —en una tipologia molt més ampla i afinada— per descriure les maneres possibles d'aprehensió i formalització de la realitat dins la tradició de la gran novel·la. *Immanent* és allò que apareix en l'obra sense disseny de significar, allò que existeix per a si mateix, allò que és ple de sentit en si mateix i que, per tant, no és signe, metàfora o símbol de res altre. Molt a prop del concepte hegelian del concret universal, aquesta immanència pressuposa una fusió completa de forma i contingut. Per tenir la impressió que *allò és el que és*, hem de tenir també la impressió que s'ha de dir d'aquella manera. L'èpica clàssica realitza com cap altre gènere la immanència (la clàssica —Homer—, no la romàntica —Hugo o Verdaguer—). *Transcendent*, per contra, és allò que existeix alhora que significa, allò que transparenta un altre sentit, allò que no es basta a si mateix, allò que pretén ser signe, metàfora o símbol. Forma i contingut, ara, es dissocien. La forma no se superposa naturalment al contingut, sinó que se'n separa per forçar-lo a dir una altra cosa.

La novel·la, gènere de l'edat moderna, ja no purament immanent, com l'èpica clàssica, neix i creix immersa en la realitat del món. El novel·lista modern (de Defoe en endavant) no captura la realitat amb un sentit ja fet, sinó que n'hi atorga un. El novel·lista (i parlem de la gran tradició de novel·la) no simplement fa sentir el món segons la seva naturalesa, sinó que el llegeix, el penetra, l'interpreta. Ho fa perquè té una consciència de si escindida de les coses, i dels altres: no pot fer suspensió del seu sentit crític. I per això és sempre d'una manera o altra *transcendent*.

D'una manera o altra, en efecte. Segons la manera, s'aconsegueix un equilibri que nosaltres, lectors, demanem. Perquè, com a lectors, permetem i fins exigim que, amb el seu coneixement del món, el novel·lista ens el llegeixi, però amb quantes condicions! De fet, li demanem que torni dels seus jocs amb la *transcendència* —que torni des de les coses tal com ell les veu o les vol, és a dir,

4 JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Londres/Nova York: Verso, 2013, p. 195-231. Vegeu, del mateix autor: *El realismo y la novela providencial* (amb l'epíleg «Violentar la immanència», de Julián Jiménez Heffernan). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

des de les trames que ordenen el món segons una visió política o moral, des dels personatges que són encarnació d'idees, desigs o fantasies—, al terreny de la *immanència*, al terreny de les coses tal com són. Li agraïm que miri a través del món, però a condició que no el transfiguri en idea i ens faci sentir la seva existència objectiva —per això ens agrada Tolstoi—. O, al contrari, li agraïm que treballi amb idees, amb entitats abstractes o genèriques, però amb la condició que ens les faci arribar com a realitats gràvides, com a coses d'aquest món —per això ens agrada Dostoievski.

Hauria d'haver afinat més l'explicació, però potser n'hi haurà prou per identificar el criteri que presideix la petita tipologia que estic a punt d'esbossar. El lema d'aquest simposi —*Visions de la naturalesa en les arts del 1900*— em permet, si no m'obliga, limitar els exemples de la novel·la catalana situada entre dos segles a la visió de la naturalesa que s'hi manifesta.

Per naturalesa entenc la realitat no humanitzada, externa al jo per bé que hi està en contacte. Els exemples que posaré ho són de la relació o confrontació, interna en les obres, de l'element humà sensible o conscient amb l'element natural indiferent i fatal. No ignoro que el jo humà és també naturalesa, però m'interessa només —i encara això no serà prioritari— quan, oblidat de la capa de civilització o sociabilitat que el recobreix i per un moviment d'estranyament de si mateix, aquest jo es descobreix com a natural.

Voldria començar citant una obra pionera de l'interès per la naturalesa, anterior al període de la novel·la que he escollit: *Julita*, de Martí Genís i Aguilar (1874). La protagonista, una mena d'hiperestèsica, està misteriosament enllaçada amb la naturalesa i respon ultrasensiblement als fenòmens atmosfèrics (en l'episodi del piano del capítol VIII, una tempesta la transporta a estadis superiors d'experiència estètica). En aquesta relació amb el món natural hi ha un ressò del galvanisme i el mesmerisme, d'una certa filosofia de la naturalesa (el metge i geòleg Franz Von Baader, Johann Jacob Wagner, Johann Wilhelm Ritter) i del pensament estètic de Schelling, els germans Schlegel, Novalis, etc.⁵ La idea que la presideix, que al bon apotecari de Vic li devia pervenir de Verdguer més que de cap dels que he esmentat, és que tota existència individual no

5 Vegeu BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. París: Librairie J. Corti, 1939; trad.: *El alma romántica y el sueño*. Mèxic / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 93-105; TAYADELLA, Antònia. «*Julita*, de Martí Genís i Aguilar, novel·la romàntica». A *Sobre literatura del segle XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Societat Verdguer, 2012, p. 77-93.

és sinó el reflex incomplet del Tot, una temptativa imperfecta de representar en la seva puresa la idea absoluta de la vida que, malgrat tot, només pot ser realitzada per la naturalesa en la seva totalitat. Cada cosa, cada persona és signe d'una altra cosa d'un altre ordre (a *Julita* això es manifesta estilísticament amb una autèntica orgia analògica), cada cosa o persona és senyal d'una unitat perduda i, amb sort, d'una unitat finalment recuperada. Julita, estrella despresada del firmament, acaba essent reintegrada al Tot natural, engolida per les aigües del Ter, en un espai natural tan salvatge com paradisiac, que convida el romeu a agenollar-se:

La Julita no podia pas haver anat més lluny. A més, aquelles vores de Ter eren les més poètiques i salvatges baix tots els punts de vista, i allà l'havia d'haver portada, sens dubte, segons la narració d'en Gilet i les deduccions d'en Carles, la seva imaginació delirant. Allà la terra feia una altura, a on sense un adonar-se'n —només anant seguint les rengleres d'albes, de faigs, de castanyers i de verns que es repartien aquells dominis solitaris— se trobava portat a un paradís de fresca, d'aromes i verdor, i s'espaiava la vista, abraçant per les espitlleres del brancatge, a una part, la plana que s'acaba al peu de la serra —que les cases de la vila, com un amfiteatre, enrotllen—, i a l'altra, els cingles pelats i nusos de desllodrigades roques, que emporten els ulls amb feresa a trobar les gorgues insondables a on les gegantines rescloses de muntanyes de pedra no poden aturar l'embranchida de les aigües, que, enragullades per sa pròpia fúria, passen i fora, desfetes en cent catarates, adreçant amenaçantes l'eneraçada cabellera. Aquelles soletats havien sigut escollides molts jorns de la jove família per a respirar amb fruïció les impressions d'aquella naturalesa eloqüent, que convida el romeu a agenollar-se i a pronunciar amb fe lo nom de Déu. Allí havia passat la Julita encantades hores, sorprenent i admirant amb la Rosalia i amb sos amics noves i desconegudes meravelles, que se li enduien la vida amb sospirs de religiosa admiració. Allí, doncs, havien de trobar-la..., potser amb lo cor traspassat davant de les runes d'aquell sublime paisatge! Allí s'hi havia gojat la tempesta; i les espessures fresques i els prats de verda catifa eren un cap endolat, a on hi tremolaven, per sobre bassals de llot, les alzines pels llamps esberlades, les albes vora els torrents ajagudes i despulles de tots els arbres esbarriades pels camins en revolta confusió. [*Julita*, cap. xv i últim]⁶

Aquest primer exemple —romàntic— de *transcendència* constitueix un fet excepcional. No és poc significativa, dins aquesta excepcionalitat, la mòrbida

6 GENÍS I AGUILAR, Martí. *Julita*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 179-180.

associació de bellesa i malaltia, com una mena de premonició del decadentisme *fin de siècle*. Els nostres primers narradors, els de la novel·la rural, no seran romàntics en aquest mateix sentit ni, cal dir-ho, realistes en sentit contrari. Cauen del cantó de la mimesi, però se'ls endú el dimoni de la tesi. La dèria demostrativa limita la sensació d'immanència, la impressió que la realitat existeix independentment de les maquinacions de l'autor (aquella impressió que aconseguix un Balzac). Són novellistes socials: la seva manera d'entendre el conflicte social és sobretot jurídica, la seva visió de la naturalesa és agrària i no gens salvatge. La naturalesa, en les seves obres, és decorat i *attrezzo* de la vida rural —de *La vida en lo camp*, per dir-ho amb el títol de l'aplec de quadres de costums de Gaietà Vidal i de Valenciano, del 1867— i, tirant llarg, emblema i símbol de la propietat: *La família del mas dels salzers* (novel·la també de Vidal, del 1880) vol dir que els salzes són de la família, especialment de l'hereu. Haurem d'esperar que Josep Pin i Soler i Carles Bosch de la Trinxeria superin aquest realisme insuficient. El fervor de Bosch per la *Comèdia humana* de Balzac potser hi ajudava. Però, sobretot, el fet de partir de l'observació. Yxart saludà els reportatges plens de veritat i fruits de l'experiència, i el coneixement del món rural que oferia aquest escriptor, i els aplaudia cansat de tantes flors de drap i fruites de cera prodigades en la literatura vernacle. Eren —aquells records d'excursionista, aquelles tresqueres i pesqueres del gran propietari de la Jonquera— abruptes, d'estil poc refinat —podien arribar a semblar l'eixut carnet de notes d'un antropòleg, d'un naturalista—, però eren fruit de l'experiència i eren *veritat*. La de Bosch era una literatura de coses vistes que semblava ben poc *literatura*, començant pel llenguatge, arranat, funcional, sense artifici —com el que Pereda incorporava a la novel·la espanyola, però menys ric— i, com a llenguatge de la naturalitat, identificat per la crítica amb un tret característic de la raça catalana.

Si hem de parlar, després de la rural, de la primera narrativa ciutadana, diré que neda en un mar de convenció social —usos i costums vistos amb ironia i/o amb simpatia—, en un mar de civilització o cultura quasi escindida i ja enyorada de la naturalesa. La llunyania de la naturalesa afavoreix el toc irònic: Robert Robert escriu en les pàgines d'*Un Tros de Paper* (1865):

Ara és lo bon temps, ara!

La riallera aurora nos brinda mil delícies: cel serè, ombretes fresques, aire suau...

Ai, que n'és de plànyer l'home insensible als exquisits presents de la naturalesa!

Lo sol rogenic alça, pausat i magestuós, son disco per darrera del mar, que li balla l'aigua davant dels ulls.

Les onades, encara joves i ajogassadetes, s'entretenen en fotografiar-lo.

Tot és gust i calma... Què me'n diu d'assentar-se en lo llit amb revolada i trobar-se ja al costat la xocolata i l'aigua fresca, eh?

Tira peixet!

Enmig de l'alegre silenci considera un home les meravelles de l'univers, i sens adonar-se'n, arriba al fondo de la xicra, i si té criatures se complau amb goig paternal en veure com s'enginyen per escurar-la.

Mentrestant, glop a glop s'acaba l'aigua, que regaladament li va apagant la set, i si allavors per sort sent piular a prop los aucellets del cel, procura tornar-se a jaure sens fer remor, per no esporuguir-los i no perdre'n una nota.

L'ocasió no pot ser més a propòsit per a rumiar sobre los perfectes instints de que la infal·lible Providència dotà a aquells fràgils organismes. Qui no fixa lo pensament en los delicats colors i en les valentes picades del lloro? Qui no se sent inclinat a penetrar lo misteriós atractiu del pardal que, sent lo volàtil que més put és el que gosa de més simpaties entre los pàrvuls? I tot cavil·lant com diantre s'ho deuen manegar per fer les coses que tant nos costen a nosaltres, entra sutil i de puntetes una son tan dolça i carinyosa, que a mitges excuses s'hi deixa caure tot home imparcial, que no tracti de fer-li una oposició sistemàtica.

Encara és fresc l'aire. Encara, bellugadisses i entremaliades de mena, revolotegen les papallones blanques i se sostenen en lo tènue borriçol de les fulles més tendres. La boira del riu tot just comença a desvaneixe's, la rosada emperla lo cim dels pins i l'envellutada molsa de la vall més fonda. I com un a certa edat ja sap que tot això succeeix cada dia del mateix modo, ronca tranquil i sense recel de que pugui trastornar-se l'ordre de la sàvia naturalesa. («De matinet», *Un Tros de Paper*, núm. 11)⁷

No hi ha dubte que el costumisme urbà cau del cantó de la mimesi i n'ofereix les formes més pures —vull dir, d'una insolent gratuïtat—. Vegeu Emili Vilanova, tan ocupat i tan absort en les escenes i els tipus (monòlegs i quadros) de la seva Barcelona. En aquesta ciutat ja deslliurada de muralles, la naturalesa no queda pas tan lluny, però la geografia de Vilanova és purament urbana. En la novel·la urbana ja més avançada, la d'un Joan Pons i Massaveu, per exemple, no tinc memòria que hi hagi res més que un conjunt de miniatures ciutadanes —art costumista— travessades per una història dramàtica. On és la naturalesa? El costumisme ciutadà li ha girat completament l'esquena.

⁷ ROBERT, Robert. *Barcelona avui en dia*. Barcelona: Empúries, 2004, p. 61-62.

En aquesta mateixa òrbita, el novel·lista Narcís Oller m'obliga a fer una aturada. Perquè Oller, més que cap altre narrador d'obediència poc o molt realista, tematitza allò que en el vell costumisme urbà apareixia com a actitud: la distància entre camp i ciutat, entre naturalesa i ciutat. Abans he insinuat que no cal confondre camp («la vida en lo camp») amb naturalesa, i a vegades em tempta pensar que Oller també afavoreix aquesta confusió. A *Figura i paisatge* (1897) —per cert, títol eloqüent d'un art mimètic— hi ha un conte titulat «Natura». Impressionà molt Víctor Català, que hi va veure un model per als seus drames rurals. Com en aquests, la natura és camp, pàtria primària del pagès, i unes mongeteres dramàtiques. Natura és, aquí i en tota la narrativa olleriana, sobretot font de benefici, d'explotació per part de l'home. Però més enllà d'aquesta concepció, he de dir que Oller sentia la naturalesa i hi confrontava una humanitat, la seva o la dels seus personatges. La relació camp-ciutat, petita població-gran urbs (Valls-Barcelona) és un tema transversal de la seva novel·lística, i com a part d'aquest tema, o d'aquesta problemàtica, s'alça de cop l'enyorament d'un bé perdut, la naturalesa. És la recança d'un novel·lista sociòleg, lluny de velleïtats metafísiques, llançat a la revelació d'un nou ordre econòmic i conscient de l'alienació que comporta —un conte com *El Trasplantat* sembla talment una il·lustració d'aquest concepte marxista—. La natura innocent apareix com a consol o com a remei regeneratiu, que la dinàmica de la societat capitalista contemporània fa ineficaç. El Daniel d'*El trasplantat* torna al poble, i això vol dir que torna a un espai natural, però hi torna per morir; en el punt àlgid de la seva crisi, l'Escanyapobres es refugia a la Coma, impossible Arcàdia. Etcètera. Crec que en les novel·les d'Oller la referència al món natural —si descartem la *bête humaine*— no va més enllà del que acabo de dir. Conec els esforços per veure en *Pilar Prim* un ús més intencionat de les descripcions del paisatge, però no veig que funcionin com a símbol, ni tan sols com a correlats objectius del comportament o de l'estat d'esperit dels personatges. Per a un escriptor realista —i Oller ho és, encara que aquesta novel·la senti la crisi del realisme— és precisament fonamental que el món mut *no digui res*. O, més precisament, que faci parlar, per reacció, els personatges, que els susciti una impressió o un sentiment. Però cadascú a la seva trinxera: res d'analogies, cap destil·lació simbòlica. A *Figura i paisatge* hi ha una narració, «Nevant», que presenta la fascinada rebuda de la neu, a la Cerdanya, per un home de terres baixes (el mateix Oller). Res no hi és desdibuixat o equívoc, tot és fet amb precisió, matís i concreció. És l'art d'orfebreria del descriptor realista:

Nevava, sí, nevava, no parava de nevar; nevava amb aquella continuïtat gansonera de les pluges d'hivern. Res de vent, ni de soroll, ni de violència amenaçadora. Al contrari, ni un alè d'aire, un gran silenci, una atmosfera boirosa, quasi intangible, en la qual es gronxaven, com borinots blancs, els borrallons emperesits de posar-se.

Es veia que allò duraria hores; però, així i tot, temorós que tota aquella bellesa s'esvaís com per art d'encantament, m'he vestit a corre-cuita i no he parat fins al cimbori.

El paisatge era transformat, desconegut. Inútil cercar amb la vista aquella vall llargaruda, empresonada per les immenses serres que esqueixalen el cel amb el Carlit i el Puigmal. La il·lusió era que em trobava al mig d'un desert polar, immens, infinit. Cap d'aquells turons, sempre aclaparadors, es veia. Un horitzó grisenc, escapadís i espès; un zenit de vidre glaçat que, damunt meu, traspuava clarors mortes. Tot vaguetat, somni d'una evaporació immensa, fantàstica.

I a sota?

A sota, vora meu, catifes interminables de pell d'ós blanc, de les quals destacaven, ençà i enllà, grans masses d'arbres negrencs com l'olivera, estranya en aquelles regions, o cònics i brancacaiguts com l'avet alpi; el telègraf ratllant la plana amb sa infinita rengla de pals, ocres aquí, grisos allà, tots capçats de blanc, sostenint panxuts cordons de buata; i, escampades per les solituds del gelat desert, fins a tres figuretes de pessebre, encaputxades i negroses amb ribets blanquíssims.

· · · · ·
 No n'he tingut prou: he baixat i he emprès el camí de la vila. Quin goig en sentir cruixir aquella blanca catifa sota el calçat! Perquè, davant d'un país nevat, un no sap d'on ni com, neix com si diguéssim l'enamorament del blanc. («Nevant», dins *Figura i paisatge*, 1897)⁸

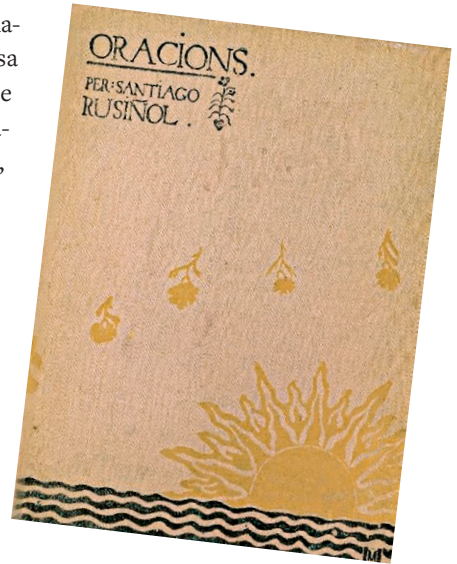
Aquest descriptivisme olleríà, que manté la naturalesa a l'altra banda del qui la sent o l'observa, passarà avall amb la crisi del realisme-naturalisme, que a Catalunya afavoreix el conreu, diguem-ne experimental, de la narrativa curta: trobem, entre 1890 i 1901, en primer lloc, una mena de narracions que no renequen de la realitat, però que apliquen tècniques impressionistes a l'estudi de documents humans. Ofereixen descripcions no detallistes, *visions* ràpides i impressions de moments fugissers, de realitats sense contorn definit, o exploten motius estètics. Exemple: les primeres narracions de Casellas, o els *Croquis pirinencs* de Massó i Torrents (1896). *Croquis* és un terme que apareix també en

8 OLLER, Narcís. *Figura i paisatge*. Valls: Cossetània, 2011, p. 46.

Oller (*Croquis del natural*) i podem pensar que els de Massó són encara croquis en sentit pictòric, però hi ha una mena d'estilització, una concentració en motius i personatges que ha permès a la crítica parlar de *visions*. Visions que podem veure com a complement espiritual d'allò mateix que l'excursionisme positivista i científic buscava en el Pirineu: els signes de la identitat catalana. Trobem, en segon lloc, la narrativa curta més decantadament simbolista, expressió de les excitacions de l'artista, que construeix paràboles místiques en què s'incorpora la recerca de l'absolut: *La damisella santa* (1894) de Casellas, *Oracions* (1898) de Rusiñol, obres que delaten des del títol la influència prerrafaelita. Aquest és el domini simbolista, sovint impregnat d'actituds decadents. Només caldria acudir a qualsevol de les «oracions» de Rusiñol per fer-se càrrec que jo i natura han diluït els contorns, i el seu connubi ha agafat una dimensió còsmica, infinita —que vol dir inconcreta:

Aquestes notes del mar, sortint de sa línia dreta, simbolitzen el desconsol de la grandesa infinita; sa immensitat sense fites dóna el vèrtig d'una planura perduda, on la vista cerca un més enllà confós en l'enllà d'aquella darrera ratlla; i música, colors i línies, per sa majestat senzilla, ensopeixen l'esperit, i l'oració que el mar resa s'encomana als que el miren, pel suau abatiment de sa llargària, per sa ondulació contínua repetint-se a l'infinit, i fent anar amb son panteix les onades d'un cap de planeta a l'altre. (S. Rusiñol, «Al mar», dins *Oracions*)⁹

«L'oració que el mar resa s'encomana als que la miren.» La natura és un temple, sí, però sobretot és un gran dipòsit de símbols útils per revelar la inquietud humana. A la ratlla del període que m'he marcat, 1909, una novel·la de Miquel de Palol, *Camí de llum*, podrà representar tot el corrent del simbolisme dissolvent de la realitat —dins el qual podríem trobar també algunes no-



Coberta del llibre *Oracions* (Barcelona, 1897), de Santiago Rusiñol.

9 RUSIÑOL, Santiago. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1973, p. 7.

velles de Maseras, *Edmon*, per exemple. Amb *Camí de llum* (1909) —atenció al subtítol: *Narracions d'un crepuscle*— entrem en el procediment plenament simbolista, en la dissolució de la novel·la com a narració. El flux narratiu s'abandona a la lògica o, més ben dit, a la suggestió de les imatges; desapareix la llei de causalitat i l'acció externa se situa en el pensament o en el record. Som en el regne de la sinestèsia, en el pur magma de la suggestió. Des d'aquest plantejament, qualsevol objecte natural es transfigura en símbol, es desnaturalitza, per assumir funcions insospitades —d'una humanitat insospitada: la funció de crear una atmosfera psíquica, en afortunada definició de Yates,¹⁰ la funció d'interioritzar l'exterior i de reduir-ho tot a la vida interna—. Tot això, en clau decadent i amb aquell llenguatge impregnat d'esteticisme i sensualitat que predicava D'Annunzio. Un lliri és un lliri? Sí i no i tot el contrari, si llegim el primer capítol de la novel·la.

En la seva cambra de treball hi havia una flaire sensual, estranya... «Sembla que hi hagi lliris! —es va dir—; mes jo no he pas deixat la finestra oberta, i l'aire de la nit, no pot pas portar-ne l'aroma...» I entrà a les palpentes en la cambra, fins a arribar a la finestra.

Aquesta era tancada, i en els cristalls s'irisaven dos o tres estrelles colossals. «Cosa més estranya!...», pensà; obrí la finestra i restà mirant al camp.

A baix del seu estatge brollava un sortidor de llum entre xifres ensangantats de petites roses; en tot el jardí no es veia ni un lliri tan sols i, amb tot, ell sentia olor de lliris!

«Devien ésser dels jardins veïns.» Tota la petita muntanya n'era plena, de jardins: les quintes, en mig d'ells, traspuaven per ses obertures les seves múltiples ànimes lluminoses, unes com vitralls de joies, altres com capritxoses caixetes de música. Ell les sentia amb tota claretat en el silenci de la nit, les remors de cada una, remors llunyanes i quasi imperceptibles, de paraules rialleres, de brolladors d'aigua, de desmaiades romances primaverals.

«Lliris!... Per què em tortura, ara, a mi, aquesta aroma blanca? Jo la sento com un record; feia tantes primaveres que no l'havia sentida!...» I pel seu pensament creuà, com una estela de dolor, un record. Ell pensà que moltes nits li agrada cullir-la, aquella suau alenada de les flors crepusculars, i després, amb tant de temps de no fruir-la, havia arribat a dubtar si els lliris havien desaparegut de la terra.

10 YATES, Alan. «Pròleg». A DE PALOL, Miquel. *Camí de llum*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-18.

Ell pensà: «Allavores a Emma li agradaven els lliris, i tot el jardí n'era ple: s'obrien a la nit com un misteri blanc i eren enervants, i tenien una llum tota meravelliosa. Mes d'això fa molt temps, i des d'aquell fet, no se'n varen plantar més». (*Camí de llum*, cap. 1)¹¹

He fet relliscar, en el que acabo de dir, la paraula decadent. Conclou Irene Gras, en el seu estudi sobre el decadentisme a Catalunya (pictòric i literari), que tot el decadentisme és simbolista, però no tot el simbolisme és decadent.¹² D'acord. El simbolisme, per ser-ho, exigeix l'ús del símbol: és una *manera*. El decadentisme és una actitud, una sensibilitat —la celebració exànime de l'exhauriment— que podem trobar també en obres d'aparença realista o naturalista (*La Xava*, de Vallmitjana, o la mateixa *Solitud*, de Víctor Català).

Però voldria examinar els casos dels narradors més importants de l'entrada del segle xx (òrbita modernista), perquè ofereixen solucions diferents —amb efectes diferents sobre el tractament del món natural— a la tensió entre la funció presentativa o representativa i la funció simbòlica de la novel·la. Una tensió que tots volen resoldre, en síntesi. M'interesso pels casos d'ambigüïtat o d'híbridesa. Que corresponen, i no deu ser casualitat, obres que han traspassat al públic i que pesen en la novel·lística catalana.

De Raimon Casellas, autor de la primera novel·la modernista, *Els sots feréstecs*, Jordi Castellanos en va definir la poètica, emparentada amb les solucions de la novel·la simbolista francesa. «Es tracta [en la narrativa modernista i en aquesta novel·la] de traspassar la subjectivitat emotiva de l'autor al protagonista, per tal que aquest porti a terme el viatge iniciàtic que ell, com a experiència artística, realitza en l'elaboració de la seva pròpia obra. [Es tracta de] crear una emoció-consciència que *coneix* la realitat i la reestructura abocant sobre ella la seva subjectivitat».¹³ Som ben lluny de l'art mimètic, entès —permeteu-me la simplificació— com a pintura de cavallet: algú que mira i la cosa mirada, estables o fiabes. Si la mirada —i el sentiment i la sensibilitat— de l'autor s'ha transubstanciat, també ha canviat l'objecte que perseguien, que ja no és el món, la rea-

11 DE PALOL, Miquel. *Camí de llum...*, op. cit., p. 23.

12 GRAS VALERO, Irene. *El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. Vegeu: www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2029/06.IGV_CAP_III_3.pdf?sequence=7 (consulta: 26/1/2018).

13 CASTELLANOS, Jordi. «Pròleg». A CASELLAS, Raimon. *Els sots feréstecs*. Barcelona: Laia, 1980, p. 8.

litat, la naturalesa com a estructura objectiva (nucli de la poètica realista), ni aquell Tot que redimirà la poquesa humana (*Julita*), sinó allò que el món, la realitat, la naturalesa amaguen —o millor, allò que *diuen* al jo que les interroga—. Si el món extern no és fiable, en el sentit que no importa per allò que és, sinó per allò que diu a una subjectivitat, ja es veu que el llenguatge de la novel·la ha de ser *transcendent*, vull dir simbòlic, i amb abundosa despesa de recursos d'intensificació emotiva.

S'ha remarcat, a propòsit de la novel·la modernista, la importància de la lluita per la consciència. Recordem Gabriel Alomar i la seva teoria de les dues naixences de l'home —la segona és la que el fa conscient, el singularitza, l'individualitza—. En efecte, els millors novel·listes d'aquesta òrbita plantegen o pressuposen en les seves obres una mena de titanomàquia de la consciència enfrontada amb la matèria. Els fracassos de la consciència són mostra d'una assimilació a la sensibilitat decadent —a una crisi del pensament i de la societat europeus—. *Julita* era innocentment decadent (ocellet després del paradís, bellesa malalta), *Els sots* ho és maliciosament. De la vària casuística dualista que presenta, ens interessa aquí la lluita que enfronta matèria (naturalesa) amb consciència, obra humana espiritual (l'esforçada tasca del capellà, representada en el temple) amb la naturalesa —incloent-hi la multitud ignorant, cega, hostil, inhumana, *mineral*—. Aquí em convé més, per il·lustrar el que he dit, un text crític de Castellanos que qualsevol dels que podria extreure de la novel·la:

Montmany, doncs, és un paisatge dominat pel silenci, per la fosca i per la mort: és el fossar el que genera els elements «naturals» que destrueixen el temple (obra humana lliurada al culte de l'esperit). La vegetació, ufana i perquè viu de la mort (perquè és la mateixa mort), cobreix i esberla les parets, engoleix l'església i la converteix en hostatge d'«ocellots negres i feréstecs», de «colles d'aligots que, com si ballessin balls de bruixes, voltaven fent rodes misterioses per l'espai». Com en Zola i com en la literatura decadentista, aquests animals monstruosos, destil·lació quintaessenciada del món vegetal, no són altra cosa que el símbol del terrible misteri de l'inconegut que s'amaga darrere de la natura. La natura, doncs, ha vençut sobre el temple, la matèria sobre l'esperit, la realitat sobre l'ideal. Això és Montmany. Això és Catalunya. Això és la Humanitat. (J. Castellanos, «Pròleg» a *Els sots feréstecs*)¹⁴

14 *Ibid.*, p. 19.

Deixeu-me ignorar aquest últim esment a Catalunya, que convidaria a parlar de la resposta que l'art de Casellas pretén donar a la situació del país i, per tant, a valorar la dimensió didàctica o social de la seva novel·la (entre parèntesis: el didactisme és present en les novel·les, més lligades al realisme però que proven de depurar-lo, de Bertrana, Folch i Torres i Pous i Pagès). Tampoc m'esplaiaré en un aspecte que he esmenat al principi: la base real, el fonament de realitat que té tot aparat de símbols. És el que els lectors perceben inequívocament: els de Casellas i de la colla que es van sentir influïts per la seva novel·la, cosa que en canvi no es correspon amb les seves temptacions simbòliques desarrelades de les *coses d'aquest món*.

Víctor Català és potser la narradora que, tot i obeir a la mateixa concepció poemàtica, visionària més que documental, obté, amb *Solitud* (1905), la síntesi més equilibrada entre realitat i símbol —amb *Solitud* més que amb els anomenats drames rurals, decantats unívocament a explorar la *bête humaine*, que ja hem vist que és també natura—. Dit simplement, *Solitud* pot ser llegida com un drama rural, tot i que cal ser cec per no veure que és molt més que això: una mena de poema de la consciència perfent-se.

L'escriptora defensà davant de Maragall —que posava objeccions a la visió negra que transportaven els seus primers *Drames rurals*— la voluntat de no traïr el propi temperament, única manera de crear, en l'obra, una emoció nova, la que sorgeix de l'imprevist xoc entre un temperament i la realitat que s'hi acara o confronta. El que ella sentia, allò que la impressionava (per bé que no ho diu exactament així), és l'inharmònic. Maragall perseguia l'harmonia del món, el ritme clar de l'univers. Mirava el món, tan bell fins quan no ho era tant i, amb escriure de sensibilitat, el sublimava (platonisme). En canvi, les narracions que des dels primers *Drames rurals* (1902) autoritzen aquest títol com un nom genèric, són majoritàriament ombrívols (*Ombrívols*, 1904; *Caires vius*, 1907), una successió de pintures a l'aiguafort de la vida rural —d'una vida primitiva, gairebé instintiva i mineral, dramàticament abandonada als ressorts d'una màquina fatal—. Pura i *dura* naturalesa. No que no hi hagi en aquests drames un valor de testimoni realista. De fet, acostant-se a la manera de Giovanni Verga, posen de potes enlaire la visió idíl·lica que de «la vida en lo camp» havien donat els escriptors de la Renaixença. Manifesten, en personatges deformes, en crims comesos per acció o per omissió, amb aparatoses paradoxes, que el món no està ben fet. Maragall li deia que mostraven una mena de pietat oriental, que no plany el dolor. Si per pietat s'entén distància —que les coses tenen una existència no contaminada per la humanitat que les mira—, sí, però

jo hi veig una mena de sarcasme subreptic, o no tan subreptic, com si tot plegat sorgís d'un obscur desig d'anar a la contra, de contradir altres visions, per falses, per toves, per innocents. Però no interessa, com en el cas de la novel·la realista-naturalista, descobrir per què el món no està ben fet, les causes (socials) del crim o de la deformitat, sinó fer la seva pintura eficient, ultraexpressiva. L'estil *mascle*, la llengua *mascle*, són posats al servei d'aquesta pintura.

Però, en les narracions curtes, els drames rurals, la visió no merament documental, aquell mecanisme fatal que sobrevola els destins humans, no arriba a densificar-se en llenguatge simbòlic. A *Solitud*, en canvi (i potser sí que en aquest sentit precís la flauta va sonar una sola vegada), cada mot i cada gest és sospitós: sospitós de dir més del que aparentment, referencialment, diu. Arran de text, es pot comprovar com la narració del cas, del tros de vida de la Mila, acumula capes de significat. És la història —si voleu, social— d'una terrassana vivaç, malcasada amb un drogo que es lloga d'ermità; d'una dona que desitja un home de veritat i no el té, que desitja un fill i no el té (bé, sí, potser el tindrà de qui és un horror tenir-lo), etc. Però sobre aquest pla de significat, o de realitat, se'n basteix un altre, que és el d'una consciència que pugna per perfer-se, el d'una autèntica aventura d'autoconeixement. Després de ser violada per l'Ànima, la Mila surt al porxo i sent el grill porfidiós i pensa si ella és com aquest grill, que el poden aixafar sense voler, i mirant la volta constel·lada del cel, de cop entén tot el que li ha passat i comprèn «el sentit de totes les coses estades». És un moment agònic, i diria que cosmogònic, culminació del dualisme de la novel·la, expressat en aquest joc d'oposicions Pastor/Ànima, Llum/Fosca, Vida/Mort-en-vida, etc., en què els símbols construïts sobre motius naturals tenen un paper principalíssim. La Mila és, en aquell episodi final, la dona escindida de tot el que existeix però alhora misteriosament unida a tot el que existeix. Ésser-ne conscient és l'únic triomf que li és concedit. La Mila cerca, com aquella *Julita*, una integració en el cosmos, però la seva plenitud tan sols pot ser humana, només li és donat de conquerir, dolorosament, la integritat de la seva consciència.

Al davant seu, el Roquís Gros semblava un tros de cel més fosc i sense estrelles, i més avall, grans masses de formes vagues nedaven en una penombra bruna, plena de misteri; d'aquella penombra semblava brollar suaument, com les aromes del pebeter, aquell profund silenci, ple d'harmonies inoïbles, que ho invadia tot arreu. La Mila s'hi trobà bé voltada d'aquell gran silenci. Coneixia que aleshores qualsevol soroll li hauria fet mal, un dolor quasi físic. I sentí grat al grill porfidiós per

haver emmudit. Tal vegada ella l'hauria esclafat a l'eixir de la casa... I li vingué un pensament: ¿qui sap si era pecat, matar un grill? Els grills tenen vida, i una vida, encara que sia de grill, és una vida. Estroncar-los-hi, doncs, aquesta vida abans de son terme natural, és el tort més gros que se'ls hi pot fer: perquè cada grill, com cada bèstia que es cria sobre la terra, no en té més que una, de vida... Una vida només: que poca cosa...! ¿I si s'esguerra sense voler? ¿I si la trenquen a la meitat com ella podia haver trencat la del grill? ¿No hi havia cap manera d'adobar-ho? ¿No hi havia remuneració alguna...? Potser sí ho era, pecat, matar un grill, i potser pecat més gros que altres que li havien semblat pecats molt grossos, fins aleshores...

Lo que fos i lo que no fos pecat l'havia preocupada sempre a la Mila, i ara, tot rumiant-hi de nou, li semblava que son pensament creixia poc a poquet, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constel·lada; i ella, punt central d'aquell pensament dilatat que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de totes les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera. (Víctor Català, *Solitud*, cap. 17, «La nit aquella»)¹⁵

Els símbols naturals són a *Solitud* tan abundants i rics, que aquí no puc donar-ne prou raó. El moviment imaginatiu de l'autora —el recurs antropomorfitzador i mitificador, per exemple— parteix de la realitat i la intensifica fins al deliri. En el cas de la muntanya de *Solitud*, Caterina Albert deixa pensar (en l'entrevista amb Garcés)¹⁶ que és la muntanya de Santa Caterina, entre Torroella i l'Escala, però és una construcció imaginativa, ajudada per records vivíssims i, segons ens diu ella mateixa, llunyans; una construcció imaginativa que transcedeix el real i el mitifica, en un esforç de possessió del no-humà, del món natural fora de nosaltres.

Un altre cas d'acostament interessant a la naturalesa és el de la narrativa de Marià Vayreda. També aquest il·lustre representant de l'escola d'Olot té la pretensió d'aconseguir una alta síntesi. Hi ha aquell conte del 1896, *Peripècies d'un paisatgista*,¹⁷ que és una mena de paràbola del mecanisme irracional, no controlat, de l'art. El pintor, davant el paisatge (ens podem imaginar quina mena de

15 CATALÀ, Víctor. *Solitud*. Barcelona: Edicions 62, 2005, p. 258-259.

16 GARCÉS, Tomàs. «Entrevista amb Víctor Català». *Revista de Catalunya*, núm. 3, juliol-desembre 1926, p. 126-134.

17 A VAYREDA, Marià. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1984, p. 81-87.



Marià Vayreda i Vila, *El combregar a muntanya*, c. 1887. Oli sobre tela, 225 x 161 cm, Museu d'Art de Girona.

paisatge: prats de fajol, vaques pasturant, pollancre a la vora del rierol), prova de representar no només el tros de naturalesa que té davant dels ulls, sinó, sobretot, el seu sentiment íntim. Amb molt de càlcul i estudi ha aconseguit «la reproducció fotogràfica de la naturalesa» (OC, 83), però només això: el sentiment famós, allò que hi és, que se sent, però que no s'ofereix a la vista, se li esmuny com una anguila.

Ha de ser un toro (la cosa és xocant), que apareix de sobte, l'espanta i el fa fugir, qui amb suaus llepades damunt la gran tela endevini el misteri, faci «el miracle de robar a la naturalesa, a més del seu cos que és la forma i el color, la seva ànima que és el seu ambient, la seva harmonia, en una paraula el seu sentiment» (OC, 86). Vayre-

da busca, doncs, el sentiment de la naturalesa, aquell «no-sé-què, el sublim toc d'aquella bronja misteriosa que en la naturalesa tot ho harmonisa, fonent en un mateix concepte l'objectiu i el subjectiu» (OC, 83). *Immanència i transcendència*.

En la ressenya que Ruyra va dedicar als *Records de la darrera carlinada* (1898), afirmava: «Ell s'ha proposat l'art com a punt de mira; lo demés ho agafa accidentalment. Però, sigui com sigui, els caràcters dominants de la seva obra són un respecte religiós a la veritat i una ingenuïtat encantadora. No es permet cap fugida d'imaginació; aquella facultat la dirigeix exclusivament a donar color i relleu als fets i a les coses de la realitat dels quals està plenament segur. Per això, en llegir-lo, un sent que no s'aparta un moment del contacte amb la naturalesa [...]» (OC, 635). Ruyra associa l'art de Vayreda amb la tradició realista, però remarca també la voluntat de selecció artística. Així, atribueix la unitat de l'obra al testimoniatge del seu protagonista, que alhora que conta es fa l'auto-retrat psicològic. Ens parla una consciència conscient d'ella mateixa, un jo separat de les circumstàncies que viu, i fins escindit del món. Al capítol tercer, «Bateig de foc», trobem això:

Aquesta falta de relació o de concordància que notava entre el món exterior i el meu estat d'ànim em produïa les més xocants sensacions i em suggeria reflexions

d'un gènere ben innocent. ¿Per què (semblava preguntar-me a mi mateix) si a mi el cap em bull, si el cor se'm desboca com un cavall sense brida, si ja sofreixo totes les angoixes de l'agonia i pressento totes les amargures del trànsit mortal i tot el trastorn de la naturalesa quan passa del ser al no ser (i aquí confonia la naturalesa universal amb la individual) per què aquesta naturalesa no s'associa amb mi en aquesta crisi que es prepara? ¿Per què el sol joguineja encara amb els brancatges dels arbres, amb les floretes dels prats i les blanques parets de les cases, inundant-ho tot amb els seus més daurats raigs de la posta? ¿Per què l'aigua del riu llisca rissada i platxerosa, reflectant com sempre les verdes riberes, i els ocells canten i saltironen per les branques, i fins aquell escamot d'eugues pastura tranquil·lament per la prada entre tiris i troians sense fer-ne altre estat? («Bateig de foc», dins *Records de la darrera carlinada*)¹⁸

En *La punyalada* (1904) no som davant la fresca transparència dels *Records* que ponderava Ruyra, que tot, poc o molt, ho igualava, descripció i reflexió, fets externs i psicologia. S'hi ha *transcendit* la realitat per tal d'investigar alguna cosa profunda i secreta, el que som o el perquè de com som, i en aquest sentit podem sospitar que ens trobem a prop de *Solitud*. El jo (jo narrador, aquell Bardals) no representa una experiència acabada, evocada tranquil·lament des del record com a *fait accompli* (el pròleg definitiu podria fer pensar que sí, però és engany), sinó que s'explora, es busca —estrany a ell mateix— i prova de definir-se amb i contra els altres, amb i contra aquell Ivo, amb i contra aquella Coralí. No és un rememorador, com el narrador dels *Records*, sinó un home al mig de la *mêlée*.

Però, sobretot, he de remarcar el dinamisme de la representació, el fet que molt del sentit que en podem treure l'hem d'extreure de les mateixes situacions, de la relació dels personatges en escena, de l'emergència dramàticament o objectivament mostrada de les forces subconscients fins al nivell de la consciència (això darrer hauria agradat a Zola, però només això). En definitiva, vull dir que no es tracta de llenguatge plenament simbòlic. Des del pla purament de l'acció se'ns convida a pujar fins a un pla de sentit superior —el pla de l'al·legoria moral—. Al·legoria de la vacuitat moral, d'una societat sense nord, d'un món desassistit, abandonat —abandonat a l'abús, la corrupció i la violència. (L'últim Oller es va fer també ressò d'aquesta crisi moral, que és una crisi europea.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 183.

El drama de *La punyalada* només podia tenir lloc en els paratges feréstecs de l'Alta Garrotxa. La naturalesa, magnífica, no és traspassada pel símbol, sinó contrastada amb el drama de gelosia i de recerca de la pròpia personalitat —i de regressió i tornada de l'estadi bestial, natural, del protagonista—. La història armada per Vayreda a *La punyalada* és, en efecte, un remolí passional, i hi ha qui ha dit que potser no era del tot conscient de l'abast de la jugada. Tant deu ser així (que la novel·la ha anat més enllà del que preveia), que Vayreda hi posa un pròleg —el definitiu— que es podria llegir com una autèntica rectificació. Ens ve a dir: vostès han llegit el que han llegit, però ara els diré com ho havien de llegir. S'inventa amb aquest propòsit la figura de l'excursionista esforçat que recorre aquells paratges naturals luxuriosos «en busca de records i relíquies de llurs passats habitants», i retinguem la paraula *reliques!* És aquest excursionista-folklorista —home típic de la Renaixença— qui entra en contacte amb Bardals, regenerat però mort en vida, el qual li fa a mans les seves memòries —pròpiament, el manuscrit de la novel·la que hem llegit—. Aquest llegat, «per a medecina de les ànimes malaltes», de l'home finalment pacificat, estranyat de la seva pròpia vivència, s'acompanya d'una carta sensacional, en què Bardals evoca el retorn, al cap de molts anys, a l'escenari natural de la seva peripècia i li sembla que aquella terra pateix del seu propi mal i que s'encamina com ell de dret al cementiri. Però abusivament explotada per l'home, desfigurada, la naturalesa es dreça encara orgullosament salvatge, «patentisant un etern miracle d'equilibri». De la seva experiència, de la seva vida, no en queda res. Aquella vida —inventada, no cal dir-ho— que s'imposava amb la força de les coses reals i gràvides de veritat queda reduïda a la categoria de *reliquia*. És com si Vayreda, home conservador, ens vingués a dir que l'única cosa consistent, pura, *immanent*, és la naturalesa salvatge. Som en el terreny del mite. A *Sang nova*, novel·la política, hi ha, arran de terra i sense escrípol virginal, tot un programa d'exploració dels recursos naturals.

Al santuari de la Mare de Déu del Mont me mostraren dins d'un exvoto els ullals del darrer senglar d'aquelles bosquíries, que morí lluitant amb en Moncanut, en quals carns s'hi ferratjà com per venjar-se de la destrucció de la seva nissaga. La darrera daina, després de vagar alguns anys, viuda i fonedissa, per clotades i torrenteres, un dia de neu s'arraulí, ronyosa i pelada pels anys i la misèria, sota les tàpies del mas del Pui, com demanant al masover la caritat de deslliurar-la d'una vida tan emmigranyada i xorca. Les àligues imperials, superba parella que no tenia rival ni pariona en tots els monts d'Europa, cansades de pagar l'escot de llurs ous

al savi colleccionista que havia ensenyat als bosquerols de jugar-se la vida per robà'ls-hi, ja han pres comiat dels cingles de Talaixà. Els isards ja fa temps que es guaiten sos antics quartels d'hivern des de les congestes del Puigmal i el Canigó, i els lloparrassos, que no es rendiren als mastins ni a llurs collars reblats de pues de ferro, no poguent resistir la llum del sol que desentenebrava ses lloperes, se feren enllà i els que no, acovardits i fugitius, moriren menjant la bola com miserables gossos captaires.

Sols resten allí, immutables com allavors, aquelles gegantines carcanades, patentisant un etern miracle d'equilibri. Aquells espadats fora de plom, amb les basamentes rosegades per l'acció traïdora i sorda de l'aigua; aquells mateixos immensos còdols abalançats sobre d'avencs, com badalls d'infern; i aquells colossals de penya viva, apuntant-se els uns als altres com proes de barcos en combat: uns cairuts i rogens, altres verdosos i negres, i alguns rematats en esperons de contorns epilèptics i com renecs de condemnat.

Cert que en molts indrets, com la carn que rebrolla per sobre de l'os corcat i balit, se redreça encara, potent i ufanosa, la vegetació, protestant de l'espoliació de què és víctima de part de l'estúpidesa humana, fent més punyidora, amb la frescor de sos colors, la misèria i la soletat d'aquells llocs feréstecs. («Pròleg» de *La punyalada*)¹⁹

Amb matisos diferents, els grans narradors del Modernisme (incloent-hi els que he citat de passada: Bertrana, Pous...), tots compromesos amb la superació del realisme-naturalisme, han buscat una síntesi entre immanència i transcendència. Acabaré amb un cas molt especial, de molt valor estratègic. És el cas de Joaquim Ruyra, que s'ha presentat com l'exemple més acabat de prosa pura, èpica. Al començament d'aquest discurs he al·ludit a l'èpica clàssica, recolzant en Jameson, com l'únic gènere, en la Història, capaç de realitzar la immanència, i no és gens innocent que una generació d'escriptors (Carner, Ribà) i una altra que no se'n sentia successora però que ho era en més d'un concepte (Pla), fes servir aquesta etiqueta —la prosa-prosa, la prosa èpica, la prosa homèrica— per esbandir aquell simbolisme deleteri o decadent (al qual alguns, com D'Ors, no van ser per cert insensibles). Però Ruyra, l'oncle Ruyra, assenyalat com a model pels noucentistes, venia d'on venia: de l'horrible segle XIX, simbolista i, ai, fins decadent. Dels motius decadents, que hi són, no me n'he d'ocupar aquí. M'interessa només la manera simbolista. Gosaria dir que és una manera existent,

19 VAYREDA, Marià. «Pròleg». A *La punyalada*. Barcelona: Proa, 2004, p. 10.

però elusiva, com si la narració no volgués perdre mai peu de la superfície de les coses, de l'estricta realitat. Allò que es permetia dir Rusiñol (que el mar *simbolitza* el desconsol), és pecat mortal per a Ruyra. Abans de res, el mar *és*. El símbol es construeix amb la realitat, s'hi superposa, però no la desnaturalitza. Qualsevol passatge de l'escriptor ens aniria bé per il·lustrar aquest seu art del concret, que manté a ratlla l'analogia suggestiva, desdibuixadora. Però Ruyra és home religiós, penetrat d'una idea de transcendència. Això òno assetjava l'epicitat homèrica dels seus relats, «la tranquil·la presència i acció de les coses segons la seva naturalesa», segons l'expressió de Schiller? Carles Riba s'ho va preguntar i va donar-hi la seva resposta. Venia a dir de Ruyra que era posseït per la joia del contar, des d'unes creences i una fe que condicionaven del tot la seva mirada i feien inútil l'explícita condensació simbòlica. Però el símbol —vull dir, el transcendent— hi era, i per això Riba parlava d'un Homer romàntic i cristià:

Àdhuc aquesta romantització contradiria, certament, la joia èpica —el contar pel contar— si no fos que en el nostre Ruyra la idea cristiana és sang —això és, esperit— tant com atmosfera: no és un límit, doncs, a la seva llibertat, sinó la seva llibertat mateixa; no és una imposició damunt dels seus ulls, sinó la mirada mateixa dels seus ulls. I si adesiara arriba a les portes del misteri —de l'explicable, de l'irreductible, a formes sensibles, ni tan sols a idees abstractes— no hi fa res; la narració ja ha estat feta, i l'èpic —l'homèrica— s'ha salvat.²⁰

Amb això acabo: hem provat de veure, en un període crucial de la narrativa catalana, com els escriptors intentaven diversament de donar forma tant a la naturalesa que creien que coneixien com a la naturalesa que se'ls presentava com un misteri insondable.

20 RIBA, Carles. «Joaquim Ruyra». A *Obres completes*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 138.

PERFELS BIOGRÀFICS DELS AUTORS

HERMANN BONNÍN I LLINÀS. A parer de Hermann Bonnín, els nous corrents estètics i les avantguardes de principis del segle xx han estat sempre un referent molt viu en la seva experiència i reflexió teatrals. El text ens parla de la natura en aquest context, des de la visió de l'home de teatre. Vam voler convidar-lo per la singularitat de la seva mirada: tot sintetitzant l'«ara i aquí» propi del teatre, Bonnín comença i acaba interrogant el lector, i estableix una continuïtat entre el passat i el present.

Hermann Bonnín és membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi des de l'any 2012 i director artístic del Brossa Espai Escènic de Barcelona-La Seca, Fàbrica de Creació de l'Ajuntament de Barcelona. La seva trajectòria professional com a actor i director s'alterna amb la gestió cultural, i també amb l'ensenyament, la investigació i l'estudi de les arts escèniques.

Ha dirigit la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid (RESAD) i l'Institut del Teatre de Barcelona, des del qual impulsà una renovació profunda. Posteriorment va ser nomenat director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Creà el Teatre Obert, moviment artístic del qual sorgeixen nous llenguatges escènics i visuals amb grups com La Fura dels Baus, Comediants i Carles Santos, entre d'altres.

Ha estat membre del Consejo Nacional de Educación, del Consejo Nacional del Ministerio de Cultura i president de la Coordinadora de Professionals de les Arts Escèniques de Catalunya, de la Federació de Professionals de les Arts Escèniques, la Música i el Cinema de Catalunya i de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

Com a director d'escena ha dirigit, entre d'altres, *La gavina*, de Txèkhov; *El guant negre*, de Strindberg; *L'ombra d'un copalta damunt l'asfalt*, de Foix; *El sarau*, de Brossa; *Savannah bay*, de Marguerite Duras; *És així, si així us ho sembla*, de Pirandello; *La gran il·lusió*, de De Filippo; *La metamorfosi*, de Kafka; o *La intrusa*, de Maeterlinck. Ha interpretat com a actor obres d'autors com Bernhard, Shakes-

peare, Albee, Pirandello, O'Neill, Teixidor. També ha treballat en el cinema dirigit per Jordi Cadena, Francesc Bellmunt, Mario Camus, Antonio Chavarrías.

PERE CAPELLÀ SIMÓ. La història de la joguina a la Barcelona del tombant del segle XIX és el tema de la tesi doctoral de Pere Capellà Simó, defensada el 2012. Poc després, l'autor es va integrar en el Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis (GRACMON), en el qual va participar en el projecte «La relació de les arts i la naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900», dirigit per Teresa-M. Sala. Concretament, hi va aportar una línia de recerca, titulada «Naturaleses en miniatura», en la qual explora la iconografia animalística en les joguines del període, així com la representació de la feminitat, de la figura humana i de la infantesa.

La natura, val a dir, no es filtra únicament com a motiu iconogràfic en l'àmbit de la joguina. També n'és la primera matèria, perquè els infants de tots els temps han construït joguines a partir de flors, fulles, etc. Fou precisament pels volts del 1900 que els primers estudiosos es van interessar per aquestes «joguines de la natura». Com apunta Pere Capellà Simó al seu text, aquestes construccions escurcen la distància entre la joguina i l'art infantil. És, aquest, un altre dels temes que atrauen l'interès de l'autor. Des de l'any 2011 és professor de didàctica de l'expressió plàstica a la Facultat d'Educació de la Universitat de les Illes Balears.

ENRIC CASSANY. Parlar de les poètiques de la naturalesa comporta una dimensió estètica que transforma l'espai natural en paisatge, ja sigui plàstic o literari. De manera aprofundida, com ho explica Georg Simmel en l'obra *Philosophie der Landschaft* ('Filosofia del paisatge') (1913), la natura: «representada com a "paisatge" exigeix un ésser per a si mateixa, potser òptic, potser estètic, potser conforme al sentiment, una exempció singular a partir d'aquella unitat indivisible de la natura, en què cada tros només pot ser un punt de trànsit per a les forces totals de l'existència».¹

Dins l'àmbit de la narrativa, Enric Cassany ens parla així de dos conceptes fonamentals, *mimesi* i *símbol*, que obeeixen a dues formes de mirar o de sentir, una de realista i una altra de simbolista, les quals, lluny de constituir dues categories pures, es corresponen amb dues de les tendències literàries que van predominar al tombant de segle.

¹ De l'edició: SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986, p. 175.

Especialitzat en la narrativa catalana del segle XIX, principalment en el costumisme, tal com mostra la seva tesi doctoral —*El costumisme en la prosa catalana del segle XIX* (Curial, 1992)—, Enric Cassany ha treballat sobre autors diversos, com ara Víctor Balaguer, Narcís Oller, Juli Francesc i Josep Yxart. També cal destacar l'estudi sobre el crític literari Francesc Miquel i Badia, un treball que publicà juntament amb Antònia Tayadella (Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001). Cal afegir que Enric Cassany conjuga la seva trajectòria com a investigador amb la seva tasca docent a la Universitat Autònoma de Barcelona, on exerceix com a professor de literatura.

En l'àmbit institucional és membre de la Societat Verdaguer, membre del jurat dels Premis Internacionals Terenci Moix, membre del comitè editor de la Biblioteca Narcís Oller (Cossetània Edicions) i membre de la junta directiva de l'Associació d'Amics de la Universitat de Barcelona.

JOSEP MARIA MALLARACH. La naturalesa com a teofania i la importància dels espais naturals sagrats són el tema primordial que Josep Maria Mallarach, doctor en ciències, ambientòleg i geòleg, aborda des d'una mirada de profund respecte envers la mare terra.

El títol de la seva tesi, *Millorar l'efectivitat dels espais naturals protegits: identificació, reconeixement i integració dels valors culturals i espirituals en els espais naturals protegits d'Europa*, esdevé una mena de manifest de la seva trajectòria, extensa i remarcable.

Entre els anys 1985 i 1991 va ser el primer director del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. Forma part del Grup de Treball d'Avaluació de l'Efectivitat de la Gestió dels Espais Protegits de la Comissió Mundial d'Àrees Protegides de la Unió Internacional per a la Conservació de la Naturalesa (IUCN).

Ha dirigit i ha estat membre de l'equip redactor de nombroses propostes i plans de gestió d'espais protegits a Europa i als EUA, des de grans parcs o refugis de fauna fins a petites reserves naturals.

De manera essencial, Mallarach difon i motiva per mitjà de les emocions. Els seus arguments neixen de l'experiència i d'una convicció profunda. Amb les seves paraules pausades comunica valors espirituals universals a les persones que es commouen davant la bellesa, que es deixen meravellar per la grandesa de la naturalesa. Segons ell, això pot «canviar actituds a favor de la conservació perquè conservar el nostre entorn és conservar la nostra qualitat de vida».

Amb Thymio Papayannis coordina la iniciativa *Delos* sobre espais naturals sagrats, dins de la Comissió Mundial d'Àrees Protegides de la Unió Internacional per a la Conservació de la Naturalesa. Els custodis dels llocs naturals sagrats tenen responsabilitats úniques: són guardians de la diversitat. També coordina l'associació Silene, dedicada a estudiar, divulgar i promoure el patrimoni espiritual i cultural immaterial i els seus valors inherents, especialment en relació amb la natura, la seva conservació i els espais naturals protegits. És el coordinador de sostenibilitat, paisatge i hàbitat dins del Pla Nacional de Valors. Cal destacar la publicació de sis llibres i de nombrosos articles sobre el tema dels espais protegits i la conservació del patrimoni natural.

ORIOl VAZ-ROMERO TRUEBA. Dins del projecte «La relació de les arts i la natura: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900» hem considerat l'estudi de les joguines infantils com una de les línies principals de recerca. I, d'acord amb el marc general, hem ressaltat la representació d'elements de la natura en les joguines industrials del període. En un context historiogràfic com el d'avui, assumida la viabilitat de les imatges com a document històric, s'imposa la valoració de mètodes d'anàlisi específics per a la diversitat d'objectes icònics que conformen l'imaginari cultural. A l'alba del segle xx, Gabriel Alomar proclamava que els «infants són demà, un demà ple de promeses» (*La Roqueta*, 7-4-1900). És per això que les joguines s'han d'entendre com un repertori d'imatges obsequiades a la generació que segueix, amb el desig que allò que representen perduri o s'esdevingui en un dia no molt llunyà.

Amb la publicació de *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Plon, 1960), Philippe Ariès va inaugurar la comprensió de l'infant com a subjecte històric. I, en la primera part de l'obra, apuntava que els jocs i les joguines esdevenien una font de valor inestimable per a la història de la infantesa, un camp nou que definiria el rumb que en endavant havien d'emprendre tant la història de l'educació com la història de la cultura. Al cap de poc més d'una dècada, fou precisament un deixeble d'Ariès, Michel Manson, avui emèrit de la Université Paris 13, qui va il·luminar les joguines del passat amb els enfocaments de la nova historiografia, alhora que els va facilitar l'entrada, com a objecte d'estudi, en els currículums universitaris.

Oriol Vaz-Romero Trueba és un dels deixebles més joves de Michel Manson. Sota la seva direcció, va fer la tesi *El artista y el juguete: viajes al imaginario occidental desde la antigüedad al romanticismo* (2011), amb la qual va obtenir el títol de doctor europeu en Ciències de l'Educació per la Université Paris 13 i,

sota la direcció de Miquel Quílez, el de doctor en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. Professor a la Facultat de Belles Arts i a l'Escola Eina, i amb una trajectòria remarcable com a artista i investigador, ha esdevingut un autor de referència en el camp, vast i lluminós, d'allò que Manson va designar «objectes culturals de la infantesa».

Aquest quadern aborda la condició de la naturalesa com a font inexhaurible d'inspiració artística i la configuració per part dels creadors d'un imaginari poètic, simbòlic i oníric. En el tombant del segle XIX al XX, en plena època de la industrialització, es definí un nou sentit espiritual de la naturalesa, fruit de la influència del Romanticisme i del simbolisme, i alhora es creà un marc de convivència d'aquesta visió amb una altra de materialista, que reduïa la idea de natura a una dimensió del tot tangible i mesurable. A *Poètiques de la natura* s'estudia com la necessitat de protegir espais del territori i la reformulació de valors espirituals van ser l'essència d'aquest moment. Així mateix, s'hi mostra un repertori de joguines fabricades a partir d'elements naturals que esdevenen artefactes ecològics de difícil conservació i s'hi destaca la importància que assolí la joguina industrial o econòmica arran del debat entre art i indústria. Clou el volum una reflexió sobre els corrents estètics, que oscil·laren entre dos pols: el concepte de mimesi i el de símbol, amb els quals enllacen les figures de Maurice Maeterlinck i Adrià Gual.