

# HAIDÉ

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

### **Direcció**

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona  
Dolça Tormo i Ballester

### **Consell de redacció**

Glòria Casals, Universitat de Barcelona  
† Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona  
Joana Escobedo, Biblioteca de Catalunya  
Francesc Fontbona, Biblioteca de Catalunya  
Lluís Quintana, Universitat Autònoma de Barcelona  
Eugènia Serra, Biblioteca de Catalunya  
Esther Vilar, Biblioteca de Catalunya

### **Secretaria**

Rosa Estruch, Universitat de Barcelona  
Marta Font, Universitat de Barcelona  
Meritxell Talavera, Universitat de Barcelona

### **Comitè científic**

Cèsar Calmell, Universitat Autònoma de Barcelona  
Carme Gregori, Universitat de València  
Giuseppe Grilli, Università degli Studi Roma Tre  
Maria Llobart, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis  
Jordi Malé, Universitat de Lleida  
Joan-Lluís Marfany, University of Liverpool  
Carles Miralles, Universitat de Barcelona  
Ignasi Moreta, Universitat Pompeu Fabra  
Josep-Maria Terricabras, Universitat de Girona  
Eliseu Trenc, Université de Reims Champagne-Ardenne

Fotografies: Biblioteca de Catalunya. Unitat de Digitalització, excepte quan s'indica l'autor

Amb la col·laboració de la Universitat de Barcelona



### **Periodicitat anual**

A la portada: reproducció de la matriu del segell de lacre de Joan Maragall

© dels textos: els autors sota llicència Creative Commons de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 2.5 Espanya

© de l'edició: Biblioteca de Catalunya  
Hospital, 56 08001 Barcelona

Edita:

Biblioteca de Catalunya  
DL B. 31540-2011



## SUMARI

«No us heu adonat mai del sentit que tenen les ratlles de les coses, la delimitació de cada cosa en l'espai?». Francesco Ardolino, p. 5

### DOSSIER

#### MARAGALL I LES ARTS

Presentació. Francesc Fontbona, p. 9

Iconografia artística. Francesc Fontbona, p. 11

Dos homenatges artístics a Joan Maragall: la medalla de l'Ateneu Barcelonès i el bust del Parc de la Ciutadella. Aitor Quiney, p. 27

El parament interior de la casa-torre dels Maragall. Teresa-M. Sala, p. 43

Una col·lecció per a un poeta. Carla Planas, p. 53

Iconografia wagneriana en la obra de Sert. Un «Parsifal» desconocido dedicado a Joan Maragall. Lourdes Jiménez, p. 75

Sobre uns croquis de Josep Pijoan. Anna M. Blasco Bardas, p. 87

### TESTIMONIS

Recitar Maragall. Una proposta: El cor al cos. Gemma Reguant, p. 101

Una carta. Xavier Juncosa, p. 109

### VÀRIA

Notícia sobre Joan Maragall, traduït en romanès (II). Xavier Montoliu, p. 115

La presència de Nietzsche i el Modernisme. Sergio Fuentes, p. 135

Acotacions per a una estètica de la música en el pensament de Joan Maragall. Mercedes Conde Pons, p. 153

### CASA MUSEU

Dues cases on visqué Miguel de Unamuno, amic i corresponsal de Maragall. Dolça Tormo Ballester, p. 171

### 1R PREMI HAIDÉ

«I remous amb grans crits tes espesses gentades». L'intel·lectual entre l'anarquisme i la Setmana Tràgica. Maria Planellas Saumell, p. 179

Normes de presentació d'originals, p. 225



## «NO US HEU ADONAT MAI DEL SENTIT QUE TENEN LES RATLLES DE LES COSES, LA DELIMITACIÓ DE CADA COSA EN L'ESPAI?»

Ens anem allunyant, suaument, de l'Any Maragall i els seus esdeveniments. Tanmateix, encara descobrim, de tant en tant, algun treball que s'havia escapat de la nostra atenció, o bé assistim a la publicació d'estudis que havien estat llegits a conferències o congressos. En aquesta última categoria, cal ressaltar el volum *Maragall: textos i contextos*, coordinat per Glòria Casals i Meritxell Talavera, on es recullen les intervencions que, entre el 28 i el 30 de setembre de 2011, van ser presentades en el marc del «I Congrés Internacional Joan Maragall». Aquí, a l'anàlisi literària i lingüística, s'hi afegeix l'interès cap a l'activisme civil de l'escriptor –això és, el de l'intel·lectual engatjat dins el teixit urbà–, l'estudi de la recepció de la seva obra en els poetes dels segles XX i XXI, i la valoració d'una estètica que abraça els camps de les altres arts i, de manera especial, el de la música.

El dossier monogràfic del número 2 d'*Haidé* ressegueix aquesta darrera línia i pretén endinsar-se en un territori encara relativament verge, el de la relació de Joan Maragall amb les arts plàstiques. Ara bé, els articles aquí publicats no se centren en les consideracions que el poeta-profeta de la modernitat catalana va deixar escrites en articles, discursos o elogis: fet i fet, es tracta d'un nombre molt limitat de textos on sovint l'autoqualificatiu de *dilettante* és declarat sense subterfugis retòrics. Al contrari, les contribucions del dossier toquen aspectes que van des dels gustos més personals de l'escriptor –quadres, mobiliari i produccions artístiques dels amics– fins a un examen global dels resultats que les representacions de la seva figura i obra han generat en la pintura, el dibuix, l'escultura i la numismàtica, des de les realitzacions dels seus contemporanis fins als nostres dies.

Dins la secció dedicada a la «Vària», hem aplegat una lectura del pensament musical de Maragall que reforça l'aproximació cultural *sensu lato* que caracteritza aquest número; la continuació de l'article sobre les traduccions romaneses publicat al monogràfic del 2012; i una anàlisi que amplia el tema de les influències nietzscheanes abraçant el context historicocultural més general del Modernisme i dels seus exponents.

Dues aportacions prou diferents formen el conjunt dels «Testimonis»: per una banda, la proposta d'un model performatiu per recitar Maragall; per l'altra, una carta que recupera unes dades que no havien estat registrades respecte al triangle poètic Maragall-Carles Cardó-Pasolini.

Aquest cop hom ha desdoblant l'apartat «Casa Museu», atès que calia donar compte de les dues residències de Miguel de Unamuno que s'han conservat per preservar-ne el llegat històric. Som tot just al començament d'un llarg viatge que podrà canviar de rumb moltes vegades, però que té com a primer objectiu el mapatge dels centres que mantenen la memòria d'escriptors i artistes que hagin tingut una relació directa o indirecta amb Joan Maragall.

Aquest número el tanca el treball final de grau que va guanyar la primera edició del *Premi Haidé*, i no deu ser només casualitat que el seu plantejament insisteixi en una reivindicació que, encara que sembli òbvia, caldrà verbalitzar una vegada per totes: la funció de Joan Maragall en l'àmbit de la cultura catalana no s'exhaureix dins la constrenyedora túnica de Nessos de la interpretació literària.

Mentre encara recollim, a poc a poc, els darrers fruits de l'Any Maragall, tenim l'esperança que, finalment, vegi la llum l'edició crítica d'unes Obres Completes que, en normalitzar la producció del primer clàssic català del segle XX, hauran de significar –si més no, emblemàticament– un pas endavant dins la història de la crítica del nostre autor.

Francesco Ardolino

# DOSSIER



Mànc de bastó, propietat  
de Joan Maragall







## PRESENTACIÓ

Joan Maragall pot tenir lectures molt allunyades de la primordial, que és la literària. En aquest cas la visió que en farem és des de les arts plàstiques. No perquè sigui un enfocament que tingui més interès que un altre, sinó perquè aquest membre del consell de redacció de la revista que s'ha fet càrrec de la preparació del dossier és historiador de l'art; i a més a més, ja toca que a la taula de la cultura catalana la filologia cedeixi algun cop una mica de protagonisme a altres disciplines tan dignes com ella, encara que no es transmetin a través de l'instrument únic i carismàtic de l'idioma que dona personalitat pròpia al nostre país.

En l'obertura del dossier, jo mateix passo revista a la iconografia artística de Maragall, i he de concloure, un cop finalitzada la recerca, que és menys abundosa i densa del que la gran dimensió humana i cultural d'una personalitat tan destacada com a escriptor m'havia fer pensar en un principi.

Un membre de la plantilla de la Biblioteca de Catalunya, que a banda d'exercir-hi tasques d'altra entitat és ja un reconegut historiador de l'art, Aitor Quiney, aborda també aquí, amb el rigor que el caracteritza, l'estudi de dues realitzacions artístiques concebudes en homenatge pòstum a Maragall.

Vàrem convidar la professora de la Universitat de Barcelona Teresa-M. Sala a analitzar el mobiliari i interiorisme de can Maragall, com a especialista destacada que és en aquest aspecte de les arts aplicades a Catalunya. I el que no figura a la documentació conservada l'autora ho ha suplert amb el seu gran coneixement del context.

De la mateixa manera ens vàrem posar en contacte amb Immaculada Socias, també professora d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, perquè, com a responsable d'un grup de recerca que treballa el col·leccionisme, designés a algun dels seus col·laboradors per estudiar sumàriament la notable col·lecció d'art del poeta –i fins i tot les peces importants que s'hi afegiren després de la seva mort prematura–, tasca que ha realitzat acuradament Carla Planas.

Lourdes Jiménez, autora d'una tesi doctoral en què estudia molt a fons la influència de Richard Wagner sobre l'art hispànic, tema del qual és avui la gran especialista de l'estat espanyol, identifica la temàtica wagneriana –fins aleshores desconeguda– d'una estampa primerenca que Josep Maria Sert va dedicar a Maragall, i n'explicita les circumstàncies en el seu article.

Finalment, un altre aclaridor estudi de detall és la proposta que fa Anna Maria Blasco d'atribuir a Josep Pijoan els apunts i croquis realitzats en un llibre que formava part de la biblioteca personal del poeta i que es conserva actualment a l'Arxiu Joan Maragall.

Francesc Fontbona



## FRANCESC FONTBONA

Membre de l'Institut d'Estudis Catalans

### ICONOGRAFIA ARTÍSTICA DE JOAN MARAGALL

#### Resum:

Tot i la importància de Maragall en la història cultural i social de Catalunya, les representacions plàstiques que s'han fet d'ell no són nombroses. A part de les fotografies –algunes d'autors tan destacats com Napoleón, Pau Audouard o Adolf Mas–, destaquen els dos retrats al carbó que li va fer Ramon Casas, i algunes caricatures en la premsa satírica. Tanmateix, les obres més visibles són pòstumes, com els busts d'Eusebi Arnau al Parc de la Ciutadella, o del seu fill Ernest, a la placeta davant de casa seva, al carrer Alfons XII amb Plaça Molina.

*Paraules clau:* Joan Maragall — retrats — Ramon Casas — Adolf Mas — Pau Audouard — Lluís Bagaria — Joan Junceda

#### Abstract:

Despite the importance of Maragall in the cultural and social history of Catalonia, visual representations of him are not numerous. In addition to the photographs, some of authors as outstanding as Napoleon, Pau Audouard or Adolf Mas, stand out two charcoal portraits made by Ramon Casas and some cartoons in the satirical press. However, the most visible works are posthumous, like the busts of Eusebi Arnau at the Ciutadella Park, or that of his son Ernest, on the square in front of his house in Plaça Molina..

*Key words:* Joan Maragall — portraits — Ramon Casas — Adolf Mas — Pau Audouard — Lluís Bagaria — Joan Junceda

De fet, les imatges més difoses de Joan Maragall són fotogràfiques, i no en són massa. Aquí em centraré en retrats i evocacions plàstiques del poeta i no derivaré cap a altres realitzacions artístiques que, en lloc de fixar-se en la seva efígie, evocuen alguna de les seves obres, com ara el monòlit construït a la fageda d'en Jordà, prop d'Olot, el 1932, o altres obres d'art que corresponen al món maragallià, com el seu ex-libris a l'aiguafort, magnífica creació d'Alexandre de Riquer.

A l'Arxiu Joan Maragall hi ha controlades i recopilades –en proves originals o en còpies de tota mena– una vintena llarga de fotografies personals de l'escriptor, i presumiblement no n'hi deu haver gaire més. Val a dir que aquestes fotos no van ser considerades obres d'art en l'època en què foren preses, però ara algunes sí que són vistes com a tals –especialment les que van signades per fotògrafs coneguts.

Tanmateix, de totes les fotografies conegudes de Maragall, molt poques tenen una autoria declarada. N'hi ha una d'ell nen, del tipus tarja de visita, que porta al peu el nom de «Solà Fotógrafo»,<sup>1</sup> del carrer

---

<sup>1</sup> AJM R/F 6.

de la Tapineria 60 de Barcelona, un nom que no he trobat als repertoris de fotògrafs antics que he consultat; i una altra –posterior al 1888– signada per Napoleón,<sup>2</sup> i aquest sí que fou un dels grans retratistes de l'època, amb una llarga trajectòria professional, extensiva a altres membres de la seva família, de cognom Fernández.

El famós fotògraf Pau Audouard, un dels més actius i reconeguts de la Barcelona del tombant de segle, va fer de Maragall una foto de maduresa, en la qual el veiem de bust, mig de perfil, mirant cap a la seva dreta; aparegué a la revista barcelonina *Il·lustració Catalana* el 1903,<sup>3</sup> i és un dels retrats esdevinguts clàssics del poeta.



Maragall nen. Solà Fotógrafo



Maragall jove. Napoleon, posterior al 1888



Maragall en la seva maduresa. Pau Audouard, 1903



Maragall, dos anys abans de morir. Adolf Mas, 1909

2 AJM R/F 11.

3 AJM R/F 32. N'hi ha un positiu a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya: XI 7A RE: 7457. *Il·lustració Catalana* tornà a publicar la mateixa foto el 1904.



Adolf Mas, un altre dels grans fotògrafs del tombant del segle, bé que més centrat en monuments i obres d'art, home que freqüentava ambients modernistes com Els Quatre Gats, també va retratar un Joan Maragall que s'agafava les solapes amb una mà, en una postura i indumentària semblant a la d'Audouard. La foto de Mas,<sup>4</sup> de l'any 1909, tot i que un pèl moguda –o potser per això–, ha estat segurament la més difosa de les de Maragall, tant directament com indirectament, ja que també s'ha divulgat a través d'una pulcra còpia en dibuix realitzada pel pintor Jaume Pizá Roig.<sup>5</sup>

Mas també és l'autor d'una foto històrica, retrat col·lectiu en el qual Maragall hi figura enmig de molts altres personatges, que són els participants al Congrés de la Llengua Catalana del 1906 –Joan Alcover, Costa i Llobera, Rubió i Lluch, Massó i Torrents, Ruyra, Pijoan i molts més–;<sup>6</sup> i també de Mas és una foto –de gran interès sociològic–, del protagonista amb tota la seva família i una minyona o dida ben guarnida (1908-09).<sup>7</sup>



Retrat col·lectiu. Adolf Mas, 1906



Retrat de família. Adolf Mas, 1908-1909

4 Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé Mas 2874-C. AJM R/F 40. També a la Unitat Gràfica de la BC n'hi ha un exemplar: XI 7 BC R.E.: 8409.

5 El dibuix desconec on és, però un clixé d'ell es troba a l'Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé Mas C-91374.

6 Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé Mas 635-C.

7 Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé Mas 2945-C. AJM R/F 39.

Resulta impressionant la foto, igualment obra d'Adolf Mas, que reflecteix Maragall al llit de mort, vestit amb l'hàbit franciscà (1911),<sup>8</sup> un costum –el de vestir certs cadàvers de seglars amb hàbits religiosos– freqüent en aquella època.



Retrat de Maragall al llit de mort. Adolf Mas, 1911



Carnet de Maragall per a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888

De les altres fotos, les anònimes, sobresurten, per la seva singularitat, la que apareix al carnet personal de Maragall per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888;<sup>9</sup> la de Maragall a cavall a Camprodon (1894);<sup>10</sup> la que representa un consell de redacció del *Diario de Barcelona* el 1895<sup>11</sup> –pel seu valor de document històric–; o la del poeta acompanyat del pintor, crític i promotor cultural Miquel Utrillo al Laberint d'Horta (1898),<sup>12</sup> bé que l'autoria d'aquesta, com es veurà de seguida, es pot atribuir. La foto



Maragall i Utrillo al Laberint d'Horta, 1898

del Laberint d'Horta corresponia a la representació de la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, obra traduïda per Maragall mateix, fet que provocà un ampli reportatge de l'esdeveniment a la revista modernista *Luz*,<sup>13</sup> amb articles del mateix Maragall i d'A.L. de Baran (un dels pseudònims d'Utrillo, que també va realitzar per a aquella representació un dels cartells més significatius de l'època d'or del cartellisme). També apareixien publicades a l'article diverses fotos de la representació fetes per Josep Pichot Gironès expressament per a aquell número de *Luz*. Això fa pensar que la foto esmentada del poeta i Utrillo, no reproduïda a la revista, però de característiques molt semblants a les que hi són

8 Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé Mas 3984-C. AJM R./F. 43.

9 AJM R/F 12.

10 AJM R/F 29.

11 AJM R/F 23.

12 AJM R/F 24.

13 *Luz*, núm. 2, octubre de 1898. Cal no confondre's ja que es tracta del número 2 de la segona època: a la primera època de la revista barcelonina (1897-98) ja varen sortir sis números, numerats de l'1 al 6.



publicades, podria ser també obra de Pichot, reconegut dissenyador de jardins, que era el germà gran del pintor modernista Ramon Pichot, de la mezzosoprano que actuava amb el nom de Maria Gay, del violinista Lluís Pichot i del violoncel·lista Ricard Pichot. I a aquell número de *Luz* hi apareixia també una fotografia de bust de Maragall, diferent de les esmentades.

No pretenc ser exhaustiu enumerant totes les fotos de Maragall –a part de les més singulars– que ja he comentat. A qui les vulgui conèixer remeto al ja esmentat fons gràfic de l'Arxiu Joan Maragall, on si bé tampoc no hi són totes, sí que n'hi ha un bon recull. Quant a les obres tradicionalment considerades artístiques –pintures, escultures o dibuixos sobre Joan Maragall–, cal distingir entre retrats formals i dibuixos més o menys informals.

Segurament els millors retrats de Maragall són els carbonets lleument acolorits que li va fer Ramon Casas, dins aquella àmplia sèrie de personatges catalans, i també forasters, que l'artista refigurà sistemàticament a les acaballes del segle XIX i als inicis del XX, i que de fet mai no va donar per tancada, encara que els més interessants resultin ser els més antics. Precisament entre els personatges que s'han esmentat i que s'esmentaran en aquest article per un motiu o un altre n'hi ha uns quants també retratats en aquella sèrie de Casas, com els Napoleón (Emili Fernández), Adolf Mas, Miquel Utrillo, Ramon Pichot, Miquel Blay, Lluís Bagaria, Jaume Pahissa, Ricard Opisso, Josep Pijoan, Miguel de Unamuno, Santiago Rusiñol, Lluís Domènech i Montaner, Manolo Hugué, Jacint Verdaguer o Àngel Guimerà, a part de Maragall, la qual cosa ens dóna una idea de la magnitud de l'ambició de Casas quan s'embarcà en el projecte de crear aquesta sèrie.

Sobre aquest conjunt extraordinari hi ha algunes recopilacions i estudis, però la més completa és *Ramon Casas. Retrats al carbó*,<sup>14</sup> que tot i portar el subtítol *Col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya* –que es reproduïxen cada un a tota plana i en color–, inclou un apèndix on relaciona, fitxa i reproduïx en petit noranta-cinc retrats més de Casas, de les mateixes característiques, però que no pertanyen a la col·lecció del museu, que estan escampats per diverses col·leccions, i alguns en localització ignota, només coneguts per fotografia.

El més antic d'aquests retrats maragallians de Ramon Casas data d'entre 1897 i 1899 i lamentablement no sabem quina és la seva localització actual. El coneixem gràcies a una reproducció a tota plana a la revista modernista barcelonina *Pèl & Ploma*,<sup>15</sup> i representa el poeta dret, de cara, amb barret i parai-gües. Se sap que va ser exhibit a l'exposició de Casas que organitzà la revista esmentada a la Sala Parés l'octubre del 1899, on era la peça número 67 del catàleg.

14 Barcelona, Editorial AUSA – MNAC – Fundació Caixa de Sabadell, 1995, amb text de Cristina Mendoza. Altres referències també amb la presència de Maragall, anteriors a l'esmentat, són: Andreu Avelí ARTÍS, *Retrats de Ramon Casas*, Barcelona, La Polígrafa, 1970 i *Ramon Casas retrats al carbó*, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, 1982.

15 Vol. I, núm 33, 13 de gener de 1900, s/p.

El 1909 Casas va fer donació al Museu Municipal de Barcelona –l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya– de dos-cents retrats al carbó d'aquesta sèrie, després d'exposar-los a la sala Fayans Català de Barcelona. Tanmateix, aquest retrat de Maragall no figurava entre el donatiu, i en canvi n'hi havia un altre,<sup>16</sup> que ara és entre els fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya,<sup>17</sup> on a part dels donats per Casas n'hi ha una trentena llarga més que tenen altres procedències. Aquest segon retrat esmentat és de mig cos, i el poeta, gairebé de perfil, mira cap a la seva esquerra i està assegut en una cadira de braços. És un carbó amb lleus tocs de pastel, ara gairebé difuminats per una neteja massa abrasiva a la qual fou sotmès el dibuix fa uns anys per eliminar-hi taques d'humitat o fongs.



Retrat de Maragall. Ramon Casas, entre 1897 i 1899



Retrat de Maragall. Ramon Casas

Fou exhibit per primer cop el 1904, en una exposició conjunta de Casas i l'escultor Miquel Blay que tingué lloc al taller del mateix pintor, i fou reproduït per *Pèl & Ploma* en una làmina adjunta al número 98, d'aquell any,<sup>18</sup> una d'aquelles làmines estampades amb especial cura i paper de qualitat, amb els segells secs de la revista i de la impremta Thomas, què la revista obsequiava als seus subscriptors i

16 *Catàleg dels retrats dibuixats per en R. Casas dels que n'ha fet donatiu al Museu Municipal de Barcelona, Barcelona, La Neotipia, 1909, cat. núm. 95*

17 MNAC/GDG 27609. Amida 61'1 x 47'3 cm.

18 *Pèl & Ploma*, núm. 98, octubre de 1903. En el mateix número Maragall hi publicà «Elogi de la paraula» i l'article «Advertència» (p. 290-302 i 311-314).





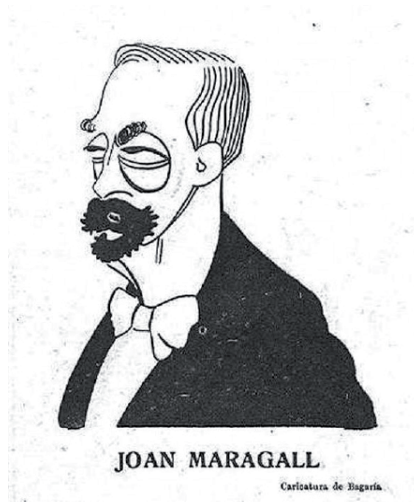
que molts s'emmarcaven. Aquest retrat ha estat una de les grans imatges de la iconografia maragalliana, omnipresent a tota mena de llibres i revistes, i tractar de relacionar totes les publicacions que l'han reproduït abans i ara seria inacabable.

És curiós, però, que la figura de Maragall no aparegués en una altra sèrie de dibuixos de personatges coetània: les extraordinàries caricatures aquarellades que Lluís Bagaria, abans d'establir-se a Madrid, va fer de molts artistes, polítics, escriptors, etc. del seu temps, i que es conserven en el Museu d'Art de Sabadell.<sup>19</sup>

En canvi, Bagaria sí que va caricaturitzar Maragall en més d'una ocasió, com en el diari *La Tribuna* de Barcelona el 1905, on la caricatura del poeta, molt simple –era un Bagaria encara incipient, que no havia consolidat el que seria el seu estil tan personal–, només el cap, aparegué en una secció fixa escrita per Jerónimo Paturot,<sup>20</sup> pseudònim del periodista Rafael Maynar Lapuerta, un d'aquells molts personatges del periodisme a Barcelona que ara per ara han passat desapercebuts i als quals caldrà prestar atenció per a tenir una visió més completa del panorama cultural nostre del seu temps. Anys després, quan ja era el Bagaria clàssic, va incloure la caricatura de Maragall, ara a *L'Esquella de la Torratxa*, en una doble pàgina que intitolà «El Gay Saber. Galeria còmica de mestres vius»,<sup>21</sup> al costat de Guimerà, Costa i Llobera, Apel·les Mestres i uns quants més.



Retrat de Maragall. Bagaria, 1905



Retrat de Maragall. Bagaria, 1908

19 Vg. *Lluís Bagaria caricaturista del món barceloní*. Llegat Maria Cladellas, Museu d'Art de Sabadell, 2003, on malgrat que no sempre les caricatures són ben identificades és evident que la de Joan Maragall no hi figura.

20 Lluís BAGARIA, Jaume PATUROT, «Gente conocida (Maragall)», *La Tribuna*, núm. 691, 29 de març de 1905, p. [2].

21 *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1532, 8 de maig de 1908, p. 312-313. R/F 112 de l'inventari de retrats del poeta que hi ha a l'AJM. La caricatura de Maragall, tota sola, va tornar a aparèixer a la mateixa revista, amb motiu de la mort del poeta, al núm. 1721, del 22 de desembre de 1911, p. 802. Agraïxo al gran coneixedor de la història de la premsa Josep Maria Cadena que m'hagi localitzat aquestes ubicacions.

L'escriptor Prudenci Bertrana, que també era des de jove un pintor considerable, va fer un dibuix de Maragall al carbó sobre paper, que es conserva al Museu d'Art de Girona.<sup>22</sup> Tanmateix, l'interès que a priori desperta el retrat d'un escriptor important fet per un altre escriptor destacat decau aviat, ja que en aquest cas no va ser fet del natural sinó tret d'una fotografia, i forma part d'una sèrie de retrats semblants d'homes de lletres catalans que Bertrana va dur a terme per il·lustrar el llibre *Garba*, un producte editorial de divulgació escolar, escrit per Lluís G. Pla i editat el 1915 a Girona per la casa Dalmau Carles, Pla & Comp.,<sup>23</sup> editora molt activa especialitzada en publicacions pedagògiques.



Retrat de Maragall. Pahissa, 1911, gravat per Ramon Ribas

Igualment dins dels retrats de compromís fets del poeta podríem incloure el de Jaume Pahissa i Laporta, l'original del qual desconec si es conserva, però que es coneix perquè fou gravat a la fusta per Ramon Ribas i l'estampa aparegué a l'acuradíssima revista *Bibliofilia* de Barcelona.<sup>24</sup> De fet, és gairebé un retrat pòstum –on el poeta apareix de perfil, ja força demacrat–, estampat després de la mort de Maragall, encara que Pahissa arribés a fer el dibuix original del natural en vida del retratat, tal com es proclamava que es feien la majoria dels dibuixos de la sèrie de retrats d'homes de lletres que inclou la revista en aquella etapa, és a dir, sense auxili fotogràfic.

Aquest retrat té una particularitat estilística. Va ser fet en una època en la qual s'estava engegant la nova xilografia catalana, dins el que arreu del món occidental se n'ha acabat dient la neoxilografia. Això significava que alguns artistes, un cop esdevinguda innecessària la xilografia tradicional com a manera pràctica de reproduir imatges en llibres i premsa (ja que el nou sistema del fotogravat donava uns resultats molt més ràpids, barats i còmodes que els del gravat en fusta), s'havien abocat a aquesta tècnica amb una altra mentalitat, alliberats de servituds, i l'abordaven amb total llibertat, de manera que s'estava creant un estil xilogràfic modern que entre nosaltres es va adscriure al naixent Noucentisme. Precisament una filla del poeta, Helena Maragall, seria durant pocs anys una bona representant de la neoxilografia catalana. Tanmateix, aquest retrat de Maragall –i tota l'al·ludida sèrie d'altres retrats d'escriptors apareguda a la mateixa revista *Bibliofilia*– és una orgullosa reivindicació de la xilografia a testa de caire tradicional, amb el seu típic detallisme virtuosístic vuitcentista; i Ribas, que havia estat un nom destacat d'aquella tradició, ben actiu al darrer quart del segle XIX, ara tractava de conservar debades el protagonisme de sempre aplicat a nous projectes editorials.

22 Núm. reg. 251.727.

23 Vg. Pere FREIXAS i CAMPS, «Prudenci Bertrana dibuixant i pintor», dins *La col·lecció de dibuixos i pintures de Prudenci Bertrana*, Diputació Provincial de Girona, 1975, p. s/n. El retrat en qüestió és reproduït dins *Prudenci Bertrana, la presó de l'ànima*, Diputació de Girona – Museu d'Art de Girona, 1999, p. 55.

24 Vol. I, desembre de 1911, p. 103.



No era casual l'ús d'aquell estil obsolet en aquella sèrie de retrats: l'impulsor de *Bibliofilia*, el destacat bibliòfil Ramon Miquel i Planas, home refinat però d'accentuada tendència estètica i conceptual tradicionalista, volia mantenir a contracorrent aquella tècnica fatalment superada, dins la seva croada particular antinoucentista;<sup>25</sup> i de fet ho aconseguí en algunes produccions editorials seves; però la força de l'evolució natural de les arts del gravat interrompria definitivament el futur de la xilografia tradicional, i la deixaria en mans exclusivament dels nous artistes, especialment dels més innovadors.

Teòricament, també fou fet en vida del poeta l'apunt de Ricard Opisso que representa Maragall, Antoni Gaudí i Josep Pijoan, o un altre dibuix del mateix autor amb els mateixos personatges i, a més, Miguel de Unamuno. La presència d'Unamuno i Maragall plegats situaria aquest dibuix vers l'octubre del 1906, quan l'escriptor basc visità les obres de la Sagrada Família, i Maragall hi anà en concepte d'intèrpret, ja que Gaudí solia parlar a tothom en català, i encara més quan es trobava algú despectiu amb el nostre idioma, com Unamuno ho fou en aquest cas. L'arquitecte hauria dit humorísticament en aquella visita –que acabà essent tensa– que la presència d'intèrpret era tanmateix innecessària perquè si Unamuno sabia grec, matèria de la seva càtedra, el català no li havia de resultar difícil de comprendre,<sup>26</sup> i evidentment no li mancava raó.

Opisso, gran dibuixant entre els joves postmodernistes, era un habitual del taller del temple de la Sagrada Família, i feia d'ajudant polivalent de Gaudí. Segurament, doncs, va veure trobades com aquestes que descriu en aquest parell de dibuixos; però és possible que aquests no fossin altra cosa que composicions evocatives realitzades de memòria en la maduresa del dibuixant, ja que Opisso va fer exposicions individuals a la galeria Renart, de Barcelona, el maig del 1935 i el febrer del 1936, centrades en aspectes i personatges de la Belle Époque i el Modernisme. En tenir èxit aquestes exposicions, es varen obrir els ulls de l'artista, en el sentit d'impulsar-lo a explotar els seus records del Modernisme quan començava, i a fabricar-ne rememorances fatalment tardanes que sovint datava com si haguessin estat fetes al tombant de segle, a fi que despertessin en molts espectadors i potencials col·leccionistes una mena d'enyorament d'aquells temps, que començaven a tornar a interessar el públic català els anys trenta, i més encara que l'interessarien a la postguerra.

Entre els dibuixos informals hi ha, lògicament, les caricatures a la premsa satírica, tot i que Maragall generà menys caricatures que altres figures culturals del seu nivell. Ja m'he referit a Bagaria, i al *Cu-cut!* del 1904: amb motiu de l'èxit de Maragall als Jocs Florals un gairebé principiant Joan Junceda publicà una caricatura a dues tintes del poeta vestit de trobador.<sup>27</sup> Si Maragall no va ser objecte de gaires caricatures

25 Vg. F. FONTBONA, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992, p. 253-257.

26 Vg. Cèsar MARTINELL I BRUNET, *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Comisión de Cultura, 1967, p. 99-100 i 121.

27 Núm. 123, 5 de maig de 1904, p. 293. Torno a agrair aquí a Josep Maria Cadena el seu ajut en la localització de la publicació d'aquest dibuix.

ho haurem d'atribuir al fet que, com apuntava molt justament Josep Maria de Sagarra que d'altra banda el venerava:

Maragall no era popular en el sentido que lo había sido mosén Cinto y después lo fueron Iglesias, Guimerà, Rusiñol y el maestro Millet. Maragall a pesar de haber trascendido e influido de una manera rotunda en la burguesía de su tiempo, relativamente ilustrada, no trascendió nunca al pueblo ni a la masa. No fue hombre de tribuna ni escenario; no fue hombre que se dejase ver y a quien la gente señalara cuando pasaba, ni sus versos eran para que los recitase todo el mundo. La popularidad de Maragall se impuso quizá después desde arriba, pero no fue nunca sentida por el gran anonimato del país.<sup>28</sup>



Il·lustració de Joan Junceda. *Cucut!*, núm. 123 (5-V-1904), p. 293

28 Josep M. de SAGARRA, *Retrats*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 122.



Això és ben cert, però també cal matisar que alguns versos de Maragall, com «La sardana» o «La vaca cega», sí que varen gaudir de la màxima popularitat, i la prova és que al·legories a tots dos omplen la placa que Joan Carreres va fer en baix-relleu el 1917, situada a la façana de la casa del carrer d'Alfons XII de Sant Gervasi de Cassoles –el municipi després incorporat a Barcelona– on Maragall visqué i morí.

Junceda tornaria a publicar un dibuix de Maragall. Va ser el 1910, al «Suplement» a *De tots colors*.<sup>29</sup> Però en aquest cas més que una caricatura era un retrat a ploma, circumstància curiosa perquè altres poetes dibuixats pel mateix Junceda a la mateixa publicació –Costa i Llobera, Viura, Prat Gaballí, López Picó i Guasch– sí que reberen un tractament caricaturesc. Sembla com si la figura de Maragall no admetés bromes.



Detall del bust de Maragall al Parc de la Ciutadella. Arnau i Domènec i Montaner, 1913

Molts dels retrats que hi ha de Maragall, però, no són fets en vida d'ell. És com si la seva mort prematura hagués impedit que els naturals homenatges en forma de retrats i escultures haguessin arribat a temps. I Maragall va ser una figura intel·lectual que assolí de seguida una dimensió pública excepcional, no sols a Catalunya sinó també a Espanya.<sup>30</sup>

Segurament el més notable d'aquests retrats pòstums, pel relleu públic que té i per la personalitat del seu autor, fou el bust que s'instal·là el 1913 al Parc de la Ciutadella de Barcelona, obra d'Eusebi Arnau, que corona una columna dissenyada pel gran arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner, voltada en el seu fust per un relleu al·legòric a la sardana, triat sens dubte per ser –com acabo de dir– un dels temes més populars de la poesia maragalliana, difós a tots nivells.<sup>31</sup>

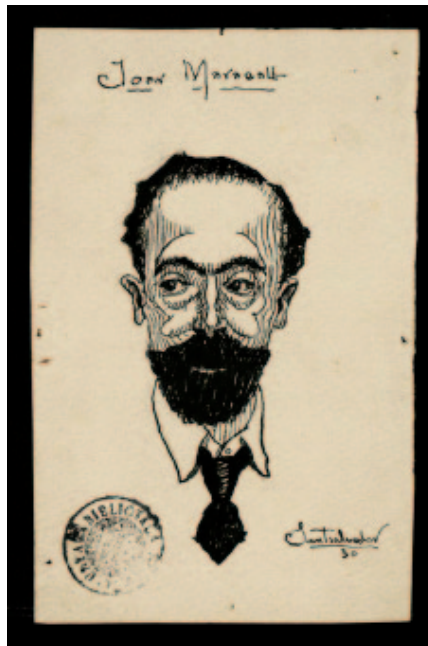
29 Núm 1, 8 de gener de 1910). En parla Josep Maria CADENA a «Gentes de pluma y lápiz. Junceda y sus caricaturas de siete poetas», *Diario de Barcelona*, «Dominical», 28 d'abril de 1974, p. 15.

30 Àngel de Apraiz, un dels primers catedràtics d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, explicava com ell mateix glossava les idees de Maragall a classe –a l'època història de l'art i literatura eren una sola assignatura–, tant a la Universitat de Barcelona, com a la de Salamanca d'on ell procedia; vg. Àngel de APRÁIZ, *Discurso leído en la inauguración del curso académico de 1931 a 1932 [...] acerca de las disciplinas estéticas y sus métodos en la universidad*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1931, p. 8.

31 L'actor català més reconegut de l'època, Enric Borràs, solia recitar en públic el poema «La sardana», malgrat no tractar-se d'un text de procedència teatral.; vg. Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA, *El gran Borràs. Retrat d'un actor*, Museu Badalona, 2007, p.133, 178 o 190.

Arnau havia estat també un dels escultors més representatius del Modernisme, i en aquest cas va haver de resoldre el problema de retratar algú sense poder fer-ho del natural. El bust, tanmateix, està fet amb gran dignitat i ofici, i el passà a marbre l'especialista Federico Bechini.<sup>32</sup> Constitueix el monument principal dedicat per Barcelona a la figura del poeta i assagista. Una versió del mateix bust, sembla que en guix patinat, va fer-se per a can Soler i Miquel, a Tàrraga,<sup>33</sup> on un vitrall interior de la casa representava «La vaca cega».

David Santsalvador, un dels millors retratistes catalans dels anys trenta, evocà la faç de Maragall el 1930 en tinta xinesa, en un dibuix que és a la Biblioteca de Catalunya.<sup>34</sup> Aquell Santsalvador, però, tot just era un aprenent, i el retrat de Maragall és força impersonal i encara no mostra el traç especial que el seu autor definiria més endavant.



Retrat de Maragall. Santsalvador, 1930

Un retrat més significatiu és el que fou dedicat al poeta a la Galeria de Catalans Il·lustres, una iniciativa començada el 1891 per part de l'Ajuntament de Barcelona. Es tracta d'una pintura molt tardana, instal·lada a la Galeria el 1971, obra de Ramon Pichot i Soler. Aquest pintor no havia pogut conèixer Maragall, ja que va néixer després de la seva mort, si bé era nebot del pintor esmentat abans, Ramon Pichot i

32 Vg. Maria Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1993, vol. III, p. 1467-1471.

33 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 341.

34 Unitat Gràfica XI.1A 26-56 (1930).



Gironès, que havia estat vinculat directament amb el poeta. Com la resta de la galeria de retrats, l'oli és a la seu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, de Barcelona, localització que en el seu cas ja va ser la inicial.<sup>35</sup> És una obra correcta, amb força semblança, en la qual, però, s'evidencia lògicament que la factura, tot i ser d'un figurativisme prou tradicional, no concorda amb l'aire del temps que correspondria a un veritable retrat fet al tombant de segle. Ramon Pichot i Soler, a més, era un pintor especialitzat en figures femenines d'una filiació estètica llunyanament renoiresca, circumstància que encara el distancia més de la factura d'un retrat idoni de Maragall.

Molt més remarcable, per motius diversos, resulta el retrat surrealista de Maragall que Salvador Dalí inclogué a una de les quatre petxines de la cúpula del vestíbul del Palauet Albéniz de Barcelona (1969-70) –dedicades les altres a Ramon Llull, Cristòfor Colom i Miguel de Cervantes. La de Maragall és la representació d'un bust amb peanya en el qual només s'identifica al poeta per la silueta, amb barret d'ala tova, dintre de la qual s'hi veu un paisatge amb una gran rosa al mig, un àngel i una onada estilitzada a la manera d'Hokusai.<sup>36</sup> De fet, cal dir que els jardins del Palauet Albéniz ja foren batejats precisament amb el nom de Maragall.

Tot i haver-hi a Barcelona ja un monument a Maragall, l'esmentat d'Eusebi Arnau al Parc de la Ciutadella, l'any 2010 se n'inaugurà un altre, a la Plaça Molina, pràcticament al davant de la que havia estat la casa del poeta, del carrer Alfons XII, seu actual de l'Arxiu Joan Maragall. És un monòlit coronat per un bust de bronze, fos per la foneria Barberí, obra d'Ernest Maragall, un dels fills del poeta, bon escultor, molt reconegut especialment a Veneçuela, on s'establí.



Detall del bust de Maragall a la Plaça Molina

35 «Joan Maragall, en la Galeria de Catalanes Il·lustres. En un retrato original de Ramón Pichot», *El Noticiero Universal*, 23 de desembre de 1971. Els retrats anteriors de la Galeria havien passat per altres ubicacions.

36 Institut Amatller d'Art Hispànic – Clixé Gudiol 53998.

Ernest Maragall Noble, autor d'un gran grup de marbre al·legòric de l'«Oda a Barcelona» (1961), que és als Jardinetes de Gràcia, ja havia fet el 1967 un bust del seu pare, que Marcel·lí Coll donaria a Caldes d'Estrac, el poble del Maresme que tan vinculat estigué al poeta, on s'exhibeix inserit en un monòlit al carrer. El mateix any en què s'inaugurà el bust de la Plaça Molina, se n'instal·là un altre al Palau de l'Abadia de Sant Joan de les Abadesses. Aquests diferents busts són tres còpies de la mateixa realització d'Ernest Maragall amb només mínimes variants, que evidentment l'escultor –que era un nen en vida del seu pare– no va poder modelar directament, ja que la va fer més de mig segle després de la mort del retratat.

Un altre fill de Joan Maragall, Josep, pintor de l'escola de Ceret, on s'estigué uns anys prop de Manolo Hugué, també va prendre la figura del seu pare com a tema d'alguns dibuixos seus en tinta: un de jove i un de gran.<sup>37</sup> El mateix Josep Maragall i Noble va interpretar la figura paterna al llit de mort en una aquarel·la, conservada a l'Arxiu Joan Maragall per adquisició recent de la Biblioteca de Catalunya.



Maragall al llit de mort. Josep Maragall i Noble

La consideració que Maragall mereix dins el conjunt de la cultura catalana ha provocat diversos assaigs més d'interpretar la seva efígie; des d'un dibuix de caire gairebé naïf, tot i la formació rigorosament acadèmica de l'autor, Jesús Vilalta Güell, de Manlleu, que el representa amb la vaca cega del seu famós poema, a la Font de can Covilar (1954),<sup>38</sup> fins el quadre gran a l'oli –gairebé un mural– de Joan Palet

37 Fotografies recollides a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 117 i 118.

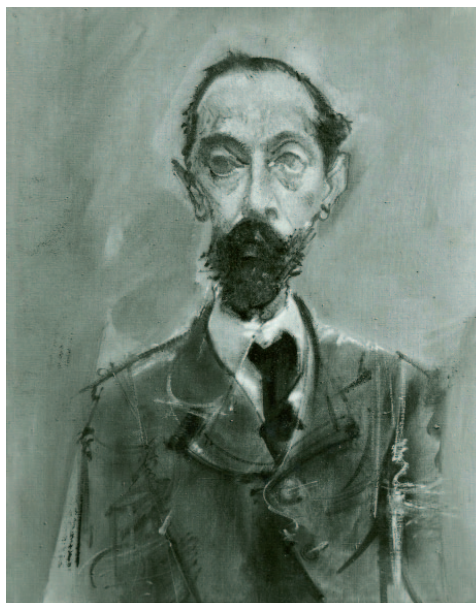
38 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 70.





(1970), que hi hagué a la seu de l'editorial Plaza & Janés, de Barcelona, que amb el títol *Los importantes de la literatura catalana* reunia, en un grup cronològicament impossible, Maragall, Verdaguer, Guimerà i Carles Riba,<sup>39</sup> passant pel medalló de Frederic Marès al Camí dels Artistes –als Degotalls– de Montserrat (1958),<sup>40</sup> el bust que Ramon Ferran va fer per al Centre de Lectura de Reus (1960)<sup>41</sup> o un altre bust escultòric fet per Ramon Camps Alier,<sup>42</sup> de Vic.

De tots els retrats pòstums de Maragall possiblement el millor és la pintura a l'oli que va fer d'ell Álvaro Delgado el 1978, i que s'exposà a la galeria Ignacio de Lassaleta de Barcelona. Delgado, un dels retratistes més personals de l'escola madrilenya del segle XX, va realitzar una versió de la figura del poeta sàviament distorsionada i d'una gran expressivitat, que trenca amb la imatge tòpica sortida de les fotografies de l'època,<sup>43</sup> tot i que es basa en elles, lògicament, per aconseguir una semblança evident. La sèrie de retrats d'escriptors d'Álvaro Delgado té una considerable ambició, i l'artista va fer-los tant de personatges vivents aleshores, com Miguel Delibes, Camilo-José Cela, José Luis Aranguren o Ernesto Sábato, com de reinterpretacions de figures del passat, com Antonio Machado, Ramon del Valle-Inclán o el mateix Maragall. I aquestes esdevenen també veritables creacions, molt vives, lluny de l'encartament que sovint afecta els retrats fets a distància.



Retrat de Maragall. Delgado, abril-maig de 1978

39 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 73.

40 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 60. El projecte arquitectònic era dels pares Crisòleg Picas i Pere Busquets, i el monument va ser una iniciativa dels Amics de Maragall, que venia a substituir un primer monument més complex, també dissenyat per Marès –i l'arquitecte Francesc Folguera– l'any 1954, que no s'arribà a fer. Marès en la seva joventut ja havia pensat en un monument a Maragall simbolitzat per evocacions als seus poemes emblemàtics «La Sardana» –realitzat a la Plaça Tetuan de Barcelona– i «La vaca cega» (1919); vg. Núria RIVERO (coord.), *Catàleg d'escultura i medalles de Frederic Marès. Fons del Museu Frederic Marès/4*, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 35, 79, 80, 111, 114 i 241.

41 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 66.

42 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 72.

43 Fotografia recollida a l'àlbum iconogràfic de l'AJM, R/F 74.

Cal assenyalar també un altre retrat, fet pel poeta i traductor José María Valverde, que es basa en una de les fotografies més conegudes del poeta i que es conserva a la Universitat de Barcelona.

Trobarem interpretacions gràfiques de la figura de Joan Maragall a llibres moderns destinats a la joventut, com ara els dibuixos d'Ignasi Blanch per a *Vull conèixer Joan Maragall* de Pep Molist, editat el 2010 per la casa barcelonina Baula.

La familiaritat general que hi havia amb la fesomia del poeta, però, s'anà difuminant amb els anys, i per això no són rares confusions com la del dibuixant Carlos Avallone que, en haver d'il·lustrar un article amb una evocació de la figura de Joan Maragall, al diari *La Vanguardia* el 1994,<sup>44</sup> basà el seu retrat –d'altra banda magnífic com tots els seus– en una imatge no del poeta sinó de Joan-Anton Maragall, el fill gran de l'escriptor, i personatge d'important presència ciutadana fins aleshores, que feia poc que havia mort. En aquell article l'autor es referia a Maragall, Ortega y Gasset i Unamuno, i el dibuixant volia representar els tres personatges, però si els dos darrers responien a la imatge correcta d'ells, el primer era inequívocament el fill gran quasi homònim –tot i que Avallone en diverses altres ocasions, al mateix diari, ja havia il·lustrat Joan Maragall adientment.

Per la importància que Joan Maragall tingué en la cultura catalana, la iconografia artística que s'ocupà d'ell no va ser excessiva, i encara és més abundant la pòstuma que la feta en vida seva. Així, les obres més notables de les fetes en viu són els dos retrats al carbó de Ramon Casas, les quals tampoc no són peces rares ja que Casas en va fer de centenars d'altres personatges del seu temps. Les caricatures de Bagaria són aportacions interessants però menors, mentre que Junceda, tot i l'enginy de la seva caracterització trobadoresca, basa la cara del poeta no en la visió directa sinó clarament en una fotografia coneguda, com passa també amb el retrat de Bertrana. El retrat de Pahissa-Ribas tampoc no és excepcional, ja que forma part d'una altra sèrie de retrats d'escriptors publicats per *Bibliofilia*. Quant als apunts d'Opisso, són episòdics i vés a saber si més evocatius que directes. Els altres que he trobat són retrats pòstums. A la vista d'aquest exemple tan significatiu caldria concloure que l'abundor de la iconografia artística d'una persona no és, doncs, directament proporcional a la magnitud de la seva personalitat pública.

Rebut el 10 de setembre de 2013

Acceptat el 30 d'octubre de 2013

<sup>44</sup> El dibuix il·lustrava un article d'un altre fill del poeta, Jordi MARAGALL, «Reflexión sobre el mensaje del Rey», *La Vanguardia*, 12 de gener de 1994, p. 17.



## AITOR QUINEY

Biblioteca de Catalunya

### DOS HOMENATGES ARTÍSTICS A JOAN MARAGALL: LA MEDALLA DE L'ATENEU BARCELONÈS I EL BUST DEL PARC DE LA CIUTADELLA

Resum:

Aquest article revisa els dos homenatges pòstums que l'Ateneu Barcelonès i Francesch Matheu (amb el suport de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona i la societat civil) varen retre a Joan Maragall: una medalla commemorativa (1912) i un bust al Parc de la Ciutadella (1913). Els artistes que hi intervingueren foren l'escultor Eusebi Arnau i l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner.

*Paraules clau:* Joan Maragall — Eusebi Arnau — Lluís Domènech i Montaner — Barcelona — Parc de la Ciutadella — Modernisme

Abstract:

This article reviews two posthumous tributes from Ateneu Barcelonès and Francesc Matheu (with the support of the Diputació de Barcelona and the Ajuntament de Barcelona and civil society), they went to Maragall: a commemorative medal and a bust in the Parc de la Ciutadella. The artists involved were the sculptor Eusebi Arnau and architect Lluís Domènech i Montaner.

*Key words:* Joan Maragall — Eusebi Arnau — Lluís Domènech i Montaner — Barcelona — Parc de la Ciutadella — Modernism

---

Quan el poeta Joan Maragall finà, la ciutat de Barcelona, Catalunya sencera, la poesia i la literatura catalanes van quedar orfes d'una de les personalitats més destacades i carismàtiques de finals del segle XIX i començaments del segle XX. Joan Maragall morí el 20 de desembre de 1911, i la ciutat no estava per a gaires coses. Poc temps després, Barcelona es desperta sacsejada pels brutals crims d'Enriqueta Martí, la «vampira del Raval», però a la gent de més amunt poc li importava el que passava al districte cinquè. Excepte per al jovent que buscava paradisos artificials pels imbricats i macilents carrers del Raval.

Aquell any de 1911 moria Isidre Nonell (febrer) i Joaquim Sunyer celebrà la seva primera exposició al Faiança Català (des del 10 d'abril), sorprenentment defensada per Joan Maragall en un article des d'aleshores fonamental i que el consolidarà com al pintor noucentista més important.<sup>1</sup> A l'octubre, Enric Casanovas farà igualment la seva primera exposició individual d'escultures (octubre-novembre). Eugeni d'Ors publicarà l'*Almanach dels Noucentistes* i, l'any següent, *La ben plantada*: dues obres, la primera de les quals prendrà

---

<sup>1</sup> J. MARAGALL, «Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo», *Museum*, vol. I, núm. 7, juliol de 1911, p. 251-259. Per aprofundir, vg. Jaume GENÍS, «Maragall i l'Exposició Sunyer», *Haidé*, núm. 0, 2011, p. 11-18.

un caire de manifest generacional estètic;<sup>2</sup> i la segona simbolitzarà els valors del classicisme mediterrani. L'Institut d'Estudis Catalans reestructura les seccions de Ciències, Filològica i Històrico-Arqueològica, bo i creant una càtedra de català i nomenant Pompeu i Fabra per fer-se càrrec de l'Oficina Lexicogràfica, cosa que donarà els primers fruits el 1913 amb la publicació dels seus estudis sobre la codificació de la llengua catalana, les *Normes ortogràfiques*, adoptades per la Mancomunitat el 1916.

### L'homenatge de l'Ateneu Barcelonès: una medalla feta per Eusebi Arnau (1912)

La presència de Joan Maragall a l'Ateneu Barcelonès venia de lluny, però va tenir un paper destacat en dos grans esdeveniments: el primer, quan el poeta i dramaturg Àngel Guimerà arribà a la presidència d'aquesta societat el 1895-1896, amb la incorporació de Maragall a la seva junta, com a secretari general, i Jaume Massó i Torrents com a vicesecretari; i el segon, quan Joan Maragall assolí la presidència durant el període 1903-1904.

El 30 de novembre de 1895, Àngel Guimerà pronuncià com a president electe un discurs les característiques del qual el convertiran en històric: el va fer en català i a més el centrà en la defensa de la llengua de manera aflamada. Va ser un incendi. Des de feia anys, s'elevaven moltes veus a l'Ateneu i a la societat civil perquè s'adoptés un seriós compromís amb la llengua catalana, com per exemple des de *La Renaixensa*, que el 18 de gener de 1888 denunciava la impossibilitat de pronunciar conferències, en l'esmentada institució, en català. Com diu Daniel Venteo: «El discurs en defensa de la llengua catalana pronunciat en català per Guimerà va marcar un referent irreversible. Al temps que es produïen sonades renúncies de socis històrics, desenes i desenes de joves catalanistes s'integraven a l'Ateneu».<sup>3</sup> Joan Maragall, com a secretari de la Junta, va haver d'encarregar-se de tot després del discurs, com ho assenyalava en carta a Anton Roura (desembre de 1895):<sup>4</sup>

Estem ab un gran bullit en l'Ateneu ab lo del discurs d'en Guimerà y ab catalanistes y anticatalanistes. Com á secretari tot há de passar per les meves mans y hi há hagut dies que m'he passat allí dematí, tarde y vespre fins altas hores de la nit; á cada punt hi há sessions escandalosas (però; de quina manera! Fins arribar als punys y als desafios...que per xo encare no s'en há realisat cap) y t'asseguro que'm fá estar frenétich. Pro'm sembla qu'al últim guanyarem nosaltres els catalanistes. Siga com vulga, fins avuy son dos fets consumats l'haverse llegit el discurs en catalá, y un acort de la directiva dihent qu'en tots els actes y discussions se pot usar indistintament el catalá ó el castellá.<sup>5</sup>

2 Vinyet PANYELLA, «Assaig de cronologia», dins *El noucentisme. Un projecte de modernitat*, [Catàleg d'exposició], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 344-345.

3 Daniel VENTEO, «Una història de l'Ateneu Barcelonès», *Barcelona metròpolis mediterrània*, núm. 66, tardor 2005, p. 34-55. Per aprofundir més sobre la història de l'Ateneu són fonamentals les obres de Jordi CASASSAS, *Història de l'Ateneu Barcelonès. Dels orígens als nostres dies*, Barcelona, La Magrana, 1986 i ID., *L'Ateneu i Barcelona. Un segle i mig d'acció cultural*, Barcelona, RBA-La Magrana, 2006.

4 Respectem, tant en aquesta com en totes les referències, la grafia original.

5 *Aplec de correspondència a Anton Roura de 194 cartes compreses entre els anys [18-- , 19--] a 1909*; <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/epistolari/id/2959/rec/13>.



Tanmateix, després de ser elegit president de l'Ateneu el 4 de juliol de 1903, Joan Maragall pronunciarà un «Elogi de la paraula» en la sessió inaugural del 15 d'octubre. Amb aquest discurs, el poeta desplega la seva teoria literària defensant la incorporació del lèxic viu, de la paraula viva de tots els homes propers a la terra —els mariners, els pagesos, els pastors—, als quals, aquesta paraula, se'ls torna poesia que ha d'englobar art i bellesa alhora que ser expressió de la puresa. En aquest sentit, Maragall s'apropa a la posterior teoria de Joaquim Ruyra (1906), ho veurem després, en considerar la poesia un estat místic:

Apregueu a parlar del poble: no del poble vanitós que vos féu al voltant ab les vostres paraules vanes, sinó del que's fa en la senzillesa de la vida davant de Déu tot sol. Apregueu dels pastors i dels mariners.

[...] Y quan els poetes sàpiguen ensenyar-nos-el, aquest llenguatge sublim, y fer-nos oblidar tot altre després d'aver-lo oblidat ells mateixos, llavors vindrà'l regne llur, y tot parlarem encantats per la música creadora. Tots parlarem mitj cantant ab veu sortida de la terra de cadascú, menyspreuant l'artifici de llengües convencionals, y cadascú s'entendrà no més ab qui s'hagi d'entendre; però quan parli del fons de l'ànima ab amor, se farà entendre de tots aquells que en encantament d'amor l'escoltin; perquè en amor succeeix això, que mitj entendre una paraula es entendre-la més que entendre-la del tot; y no hi ha altre llenguatge universal que aquest.<sup>6</sup>

Des del 1895, amb el discurs de Guimerà, fins al discurs de Maragall de 1903, «Elogi de la paraula», que refermà l'adopció de la llengua catalana per part de l'Ateneu, aquest es prepararà per adoptar definitivament com a pròpia la llengua catalana fins a l'arribada del franquisme.

Quan morí Joan Maragall, la presidència de l'Ateneu l'ocupava l'arquitecte i amic seu, Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, 1850–1923), que ja havia ocupat aquest càrrec anteriorment. La Junta de l'Ateneu considerà adient i necessari de fer un homenatge al gran poeta tan vinculat a l'Ateneu i van proposar d'encunyar-li una medalla, tot encarregant la feina a l'escultor Eusebi Arnau (Barcelona, 1863–1933), que aleshores excel·lia en aquest tipus d'art paral·lelament que com a escultor. L'obra més representativa d'Arnau concernent la medallística començà amb les que féu per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888.

### Eusebi Arnau, medallista

El renaixement de la medalla com a objecte merament artístic va tenir lloc a França gràcies, sobretot, a l'obra d'Hubert Ponscarme (1827-1903), que, segons Maria Isabel Marín, va crear un nou estil, convertint aquesta art en «una important font d'expressió sobretot en el revers, on es desenvolupa una

6 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins *Acta de la sessió pública celebrada en el Ateneu Barcelonés el 15 d'octubre de 1903*. <http://www.lluivives.com/servlet/ServeObras/jlv/35716107878259619976613/thm0001.htm>.

gran profusió de figures simbòliques, protagonistes que uneixen esperit i matèria».<sup>7</sup> Tot i que Arnau era més conegut i reconegut com a escultor, la seva obra medallística va tenir un gran ressò i va assolir l'excel·lència. En aquest sentit, però, la seva obra primerenca, sobretot aquella que se li encarregava des d'institucions oficials, com foren les medalles que féu per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, era més aviat conservadora, de gust tradicional i amb molta influència de la medallística francesa. Amb aquesta medalla, Arnau fou molt elogiat. Les seves obres medallístiques més representatives, abans de fer la de l'homenatge a Joan Maragall foren: la medalla commemorativa del IV Centenari del Descobriment d'Amèrica (1892); la de la Fira-Concurs Agrícola (1898); la medalla commemorativa de les festes de la Mercè (1902); la medalla commemorativa de la V Exposició Internacional d'Art de Barcelona (1907); la de l'Assemblea Nacional d'Editors i Llibreters (1909); la medalla commemorativa de l'Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas de la Ciudad de Méjico (1910); i la medalla de la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona (1911).

De la medalla que encunyà l'Ateneu Barcelonès per a homenatjar Maragall, i perpetuar així la seva figura, se'n feren quatre exemplars: un per a la família del poeta, un altre per a l'Ateneu i els dos restants per a l'Ajuntament de Barcelona.



Eusebi Arnau. Medalla d'argent homenatge a Joan Maragall encarregada per l'Ateneu Barcelonès, 1912. (Vers). Arxiu Joan Maragall



Eusebi Arnau. Medalla d'argent homenatge a Joan Maragall encarregada per l'Ateneu Barcelonès, 1912. (Anvers). Arxiu Joan Maragall

Arnau optà per representar la deessa Minerva, protectora de l'Ateneu Barcelonès. A l'anvers, Minerva armada i asseguda mira a l'esquerra amb una Victòria d'ales desplegadas a la mà dreta i a la mà esquerra, la llança. Darrere la deessa, com a fons, un estel de set puntes, que figurava en el segell de

<sup>7</sup> Maria Isabel MARÍN SILVESTRE, *L'obra medallística de l'escultor Eusebi Arnau*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Institut d'Estudis Catalans, 2005. Si no s'indica el contrari, em remetré a aquest text en tot allò relacionat amb Eusebi Arnau com a medallista.



l'Ateneu. Al revers, una corona de lloer seguint la circumferència de la medalla. A l'exterior superior: «L'ATENEU BARCELONES». A l'interior: «EN MEMORIA». A la banda central: «JOAN MARAGALL». A sota: «1860 + 1911». El diàmetre de la medalla és de 70 mm.

El 27 de juny de 1912 al migdia, al Saló de Cent es féu l'acte solemne de lliurament per part de l'Ajuntament de Barcelona i de l'Ateneu Barcelonès, de la medalla a la família de Joan Maragall. Clara Noble, la vídua del poeta i dos dels seus fills, Josep i Helena, i el seu germà, Ubaldo Noble, foren rebuts per l'alcalde Sostres i un seguit de consellers a més del president de l'Ateneu, Lluís Domènech i Montaner i membres de la junta: Abadal, Carreras Candi, Ripoll, Ruiz Morales, Ballesté, Nolla, Mir, Pardo, etc. Domenèch i Montaner donà comptes del perquè d'aquest homenatge: perpetuar la memòria del poeta. L'alcalde Sostres donà la medalla d'argent a la vídua i acceptà les altres dues en nom de l'Ajuntament i les entregà al cap de l'Arxiu Municipal: una d'argent i l'altra de bronze. Domènech i Montaner digué que era el desig de l'Ateneu que aquesta medalla passés al primogènit i d'aquest a més gran dels néts. Avui es conserva a l'Arxiu Joan Maragall.

### Altres homenatges

No menys important, però, tot i que en aquest cas és un homenatge d'altre caire, fou la lectura l'abril d'aquell any, a l'Ateneu Barcelonès, de diversos fragments de *Nausica*, en la solemne sessió necrològica que varen organitzar a la memòria del poeta, dedicada a la seva obra que restà inèdita. L'actriu Margarida Xirgu i l'actor Enric Giménez foren els encarregats de la lectura per donar vida a les paraules del poeta mort.



Lectura de *Nausica* a l'Ateneu Barcelonès per part de Margarida Xirgu i Enric Giménez. Fotografia extreta d'*El Teatre Català*, núm. 6, 4 d'abril de 1912

I, pocs dies després, al Teatre Nacional, s'estrenà *Nausica* amb tota la resplendor, la bellesa i la serenitat amb què Maragall hauria convertit en poesia la tragèdia clàssica. Els decorats artístics –tots els que s'hi dedicaven hi volgueren intervenir–, foren excel·lents: Oleguer Junyent pintà el primer acte; Maurici Vilomara, el segon; i per al tercer, Salvador Alarma i Miquel Moragas prepararen una decoració plena de llum natural. Aquestes decoracions artístiques tingueren un gran èxit. Per a la presentació, Eugeni d'Ors escrigué *La victòria de la Paraula sobre la Mort*, que fou llegida per l'actor Ramon Tor. *Nausica* fou publicada per Gustau Gili el 1913.

### **El segon homenatge a Joan Maragall: el pedestal i el bust del Parc de la Ciutadella**

Entre 1908 i 1913, per iniciativa de Francesc Matheu i Fornells (Barcelona, 1851 – Sant Antoni de Vilamajor, 1938), director del setmanari *Il·lustració Catalana*, es van erigir, a diferents indrets del Parc de la Ciutadella, diversos bustos dedicats a personatges preclars de la cultura catalana. La major part d'aquests monuments van ser fruit de la col·laboració entre reconeguts escultors i arquitectes. La llista és la següent: Milà i Fontanals (1908, obra de Manuel Fuxà amb Joan Rubió i Bellver), Emili Vilanova (1908, obra de Pere Carbonell amb Bonaventura Bassegoda), Marià Aguiló (1909, obra d'Eusebi Arnau), Lleó Fontova (1910, obra de Pau Gargallo), Víctor Balaguer (1910, obra de Manuel Fuxà amb Puig i Cadafalch), Teodor Llorente (1912, obra d'Eusebi Arnau amb Alexandre Soler March), i Joan Maragall (1913, obra d'Eusebi Arnau amb Domènech i Montaner). Després vindrien les de Joaquim Vayreda (1915, obra de Manuel Fuxà amb Pere Falqués), Pepita Teixidó (1917, obra de Manuel Fuxà), i Francesc Carreras Candi (obra de Jacint Bustos).

En fi, Francesc Matheu, amic personal de Joan Maragall, admirador de la seva obra, de la seva influència sobre els esdeveniments contemporanis i de la seva mirada lúcida vers la societat i l'enfrontament amb l'Espanya centralista, es dedicà a aixecar homenatges a aquells prohoms, bàsicament literaris, que ell admirava. Des de les pàgines d'*Il·lustració Catalana*, Matheu feia una crida a la societat civil per tal de recaptar fons per a aquests petits homenatges.

El 1909 ja s'havia fet la crida per aixecar un bust a Marià Aguiló, i els resultats obtinguts feren que Matheu volgués repetir l'experiència. La crida per a l'aixecament del bust de Joan Maragall, publicada en la *Il·lustració Catalana* deia així:

Homenatge a JOAN MARAGALL. Molt Sr. nostre: amichs y admiradors d'en Maragall, units en un mateix sentiment per la seva mort, anem a axecar son bust en los jardins del Parch, al igual que'ls que ja hi figuren d'altres eminències de la nostra moderna literatura.

No hi haurà segurament qui dubti de la justícia d'aquest homenatge al cantor de NURIA y de la SARDANA, al escriptor insigne que per sa idealitat y sa bonesa s'havia guanyat la simpatia de tothom. Per axò, en la





seguretat de que seràn molts els qui voldrà contribuir a perpetuar sa figura en marbre, resultant l'homenatge verdaderament popular, obrim una subscripció ab quotes ben modestes a fi de que hi càpiguen sense gran sacrifici tots els nombrosos devots d'en Maragall.

Al convidarli a V. no dubtem d'obtenir la seva contribució, pregantli's servexi portarhi també la dels seus companys entusiastes.

Ab les gràcies per endavant, li queda afm. amich y s.s.q.b.s.m.

Per la comissió,

FRANCESCH MATHEU.<sup>8</sup>

Una primera llista de trenta subscriptors sortí publicada amb la quantitat que cadascú havia aportat, sempre amb valors de 5 i 10 pessetes: Francesc Matheu, Miquel S. Oliver, Àngel Guimerà, Joaquim Ruyra, Narcís Oller, Joan Alcover, Joaquim Cabot, Àlvar Verdaguer, Joseph Franquesa, Enric Prat de la Riba, Eduart Toda, Ramon Picó, Bonaventura Bassegoda, Joan M. Guasch, Frederic Rahola, Carles de Fortuny, Joaquim Riera, Ramon E. Bassegoda, Miquel Costa i Llobera, Lluís Guarro, Jacinto Torres, Joan Oller, Carme Karr, Gustau Gili, Rita Esteve, Gustau Gili Esteve, Montserrat Gili, Roser Gili, Eusebi Güell i Carles G. Vidiella.

A banda d'aquesta crida d'adhesió, Francesc Matheu envià cartes personals a aquelles persones i entitats que, creia, podien estar interessats a subscriure-s'hi.

Poc temps abans, però, un homenatge veritablement important va ser la decisió de publicar els dos primers volums de les obres completes de Maragall, la qual cosa donà un altre relleu a la crida per a l'aixecament del bust: si aquest servia per parlar del poeta als barcelonins, les obres completes servirien per passar les fronteres i perquè les seves paraules perduessin per sempre més. En Francesc Matheu ho expressava així:

Tots els qu'havien conegut en Maragall, tots els que l'han llegit, han de contribuir forsosament als dos homenatges que es preparen. ¿Quí es que no voldrà tenir a casa'ls seus llibres, hont trobarà reunides totes les produccions del autor estimat, hont retrobarà'l pler de la vella lectura, hont llegirà, ordenat definitivament, lo que deixà dispers, hont tindrà la sorpresa de lo inèdit com la bella tragedia de Nausica?<sup>9</sup>

La crida a la subscripció començà pels volts de juny de 1912, i es tancà el 30 d'abril de 1913. La xifra recaptada assolí les 2.000 pessetes, de quaranta-set donants de Catalunya, L'Havana i Buenos Aires. La Diputació Provincial i l'Ajuntament de Barcelona subvencionaren la iniciativa amb 494 i 247 pessetes respectivament.

8 «Per en Maragall», *Il·lustració Catalana*, any X, núm. 470, 9 de juny de 1912.

9 *Ibid.*

### **El bust i el pedestal de Joan Maragall del Parc de la Ciutadella (1913)**

Tot i haver-se tancat la subscripció el 30 d'abril de 1913, el bust ja havia estat enllestit i acabat per aquestes dates. L'escultor Eusebi Arnau, el mateix que féu la medalla d'homenatge a Maragall a petició de l'Ateneu Barcelonès, fou l'encarregat de fer-lo. Del disseny de la columna i el pedestal se'n va encarregar l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner.



Eusebi Arnau i Lluís Domènech i Montaner, bust i pedestal de Joan Maragall



Eusebi Arnau i Lluís Domènech i Montaner ja havien col·laborat plegats, primer amb les escultures del Cafè-Restaurant per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 i el Castell dels Tres Dragons del Parc de la Ciutadella, i més tard, en fer les *Portes de la Santedat al Seminari Pontifici de Comillas* (1889-92), una de les fites més importants de l'art català del primer Modernisme,<sup>10</sup> que van constituir la consolidació de l'escultor, el seu començament en les arts decoratives aplicades a l'arquitectura i la fita d'una fecunda col·laboració de tots dos artistes: la Llar de foc de la fonda Espanya (1903), una part de l'escultura de l'Hospital de Sant Pau juntament amb Pablo Gargallo (1905), la casa Lleó Morera (1906), el Palau de la Música Catalana (1908), la copa d'honor en homenatge a Àngel Guimerà (1908), i un llarg etcètera.

Eusebi Arnau<sup>11</sup> s'inicia en el retrat de personalitats catalanes de gran relleu amb el bust en marbre de Marià Aguiló encarregat per l'Ateneu Barcelonès (1898); després vindria el de Teodor Llorente, que Arnau presentà a l'«Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos», inaugurada el mes de maig de 1910, al Palau de Belles Arts,<sup>12</sup> tots dos bustos col·locats al Parc de la Ciutadella, tal com el de Joan Maragall.

En Narcís Oller, a les seves *Memòries Literàries*, recorda les sessions dels Jocs Florals amb Llorente i ens diu:



Eusebi Arnau. Bust retrat de Teodor Llorente, 1910. Fotografia del catàleg *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos*

Quan vaig anar a València (no recordo l'any), [Llorente] ho deixà tot per obsequiar-me. Quan ell venia aquí, ens passàvem hores junts passejant i la darrera volta, un any abans que la mort ens el robés, vaig passar amb En Matheu un parell de tardes a l'estudi de l'escultor Arnau, presenciant com aquest, per l'encàrrec d'aquell generós amic, li esculpia el bust que avui, en marbre, figura com formós joiell entre les altres efigies de poetes il·lustres de Catalunya, en el nostre parc.<sup>13</sup>

El de Joan Maragall és un retrat molt fidel, extret probablement d'alguna o varies fotografies del poeta que Arnau demanà: senzill, amb els trets més característics de la seva fisonomia i en un estil més aviat conservador, acabat, lluny del que va fer, per exemple, per a Llorente, que té la rapidesa del traç del guix i una certa decadència. El retrat modelat per Arnau fou reproduït en marbre blanc per Federico Bechini Bagnasco, italià establert a Barcelona cap al 1881.

10 Francesc FONTBONA, «L'època del Modernisme (1888-1905)», dins *Història de l'Art Català*, vol. VII, *Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)*, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 40.

11 M. I. MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau*, «Gent Nostra», núm. 131, Barcelona, 2006. Vull donar les gràcies a la Dra. Maria Isabel Marín per facilitar-me l'accés a la seva tesi doctoral *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, Universitat de Barcelona, 1996

12 *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos*, Barcelona, 1910, Imprenta de Henrich y Ca., p. 81. [Catàleg d'exposició]. El retrat fou exposat pel mateix Arnau com a propietari, a la sala XII, amb el núm. 38.

13 Narcís OLLER, *Memòries literàries de Narcís Oller. Historia dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 28-29.

Un retrat més emotiu, més literari, li dedicà el seu amic i escriptor Joaquim Ruyra (Girona, 1858 – Barcelona, 1939), en el pròleg a la part catalana de les *Obres Completes*, abans esmentades (al volum I, de *Poesies*, Gustau Gili, 1912), que ens pot servir per fer-ne la descripció, si no al marbre d'Arnau, sí al rostre del poeta:



Eusebi Arnau i Lluís Domènech i Montaner, bust i pedestal de Joan Maragall. Detall

La seva testa hauria caigut bé sobre un d'aquells colls amples i acanalats del segle XVI, que presentaven els caps com en safata, i fins i tot s'hauria pogut comparar, sense desavantatge, amb les més egrègies que l'ostentaren. Grossa sens desmesura, magra sense eixutesa, tenia una gravetat pensativa i dolça, i un relleu no tan enèrgic que li llevés elegància, ni tan suau que li llevés majestat i distinció. Heus-en aquí detallades les entresenyas: front espaiós, celles negres un xic crescudes, un si és no és borrascoses, ulls grossos, foscos i brillants, nas de perfil irrepreensible, l'apòfisi suaument prominent, les aletes un pensament dilatades com per a un respir d'emoció, tota la cara aprimant-se gradualment cap a la part inferior, revestida d'un bigoti braument robust i d'una barba curteta, on l'argent dels anys començava a llustrear com filet d'aigua entre la molsa. [...] La seva faç. D'una brunesa clara, amb qualsevolga emoció s'acoloria d'una vermelló quasi lluminosa, com d'aurora que envaeix un cel pàl·lid; i això, unit a la resplendor dels ulls i a l'exhalació fulgurosa del somriure, li comunicava una mena de transparència que acusava una faró interna.

Aquesta espiritualitat, però, el bust de l'Eusebi Arnau no la transmet i el marbre blanc queda deslliurat per la no transparència inspiradora de la faç del poeta. Maragall admirà sempre l'obra poètica de Joaquim Ruyra i mai no li manllevà cap elogi per la seva lluita per la paraula i la poesia; i així li ho diu en una carta de 16 de novembre de 1906, després de la lectura del pròleg d'*El País del Pler*, que:

Per la unció ab que vosté parla de la santa poesia, el considerarla com un estat d'ánima mistich, m'há arrebatat, porque encara may ho havia dit ningú axó d'aquesta manera, y jo ho sedejava feya tant temps...<sup>14</sup>

Per al bust del poeta, Lluís Domènech i Montaner dissenyà la columna: un capitell jònic i fust estriat i els alt relleus a la part baixa de la columna d'unes dones dansant en equilibri, vaporoses i idealitzades. Alguns diuen que l'arquitecte volgué representar el ball de la sardana i fer, d'aquesta manera, un homenatge al poema sobre aquest ball. Domènech i Montaner va voler materialitzar, amb aquestes dones dansarines, el món deliquescents del poeta, molt semblants a la dona que va fer per a la copa d'homenatge a Àngel Guimerà i que també va modelar i buidar Eusebi Arnau el 1912.

14 Maria Lluïsa JULIÀ, «Catorze cartes de Joaquim Ruyra a Francesc Matheu», *Els Marges*, núm. 39, 1989, p. 77-94 (cit., p. 94).



Cinc dones de llargs vestits, onejants pel moviment de la dansa, de l'anell de la sardana: dues d'elles es miren als ulls mentre que la resta, pel moviment, miren al cap de les seves companyes. Els peus segueixen la música, donant a la pedra un gran sentit de lleugeresa. A l'alçada dels caps, un fris amb fulles de llorer en relleu. Sota el capitell la inscripció: «J. MARAGALL 1860–1911».



Eusebi Arnau i Lluís Domènech i Montaner, copa d'homenatge a Àngel Guimerà, 1909



Eusebi Arnau i Lluís Domènech i Montaner, bust i pedestal de Joan Maragall. Detall

### La festa dels Jocs Florals i l'aixecament del bust del poeta

Com ja va succeir els anys anteriors amb altres mestres en Gai Saber, l'aixecament del bust es va fer el dia de la festa dels Jocs Florals a Barcelona, el 4 de maig de 1913. Aquell any se celebrà al Palau de la Música Catalana, decorat, com sempre, amb sumptuoses flors i garlandes. Una comissió de la Diputació i els representants de l'alcalde i del president de la Diputació, Vallés i Pujals i Narcís Verdager i Callís, respectivament, foren els encarregats d'inaugurar la sessió juntament amb els mantenidors de la Festa: Joan M. Guasch, Lluís Contreras, Lluís B. Nadal, Lluís Via i Agustí Casas; i amb els poetes Josep Carner, Ferran Agulló i Feu Lafont.

Aquell any, la Flor Natural la guanyà Manuel Folch i Torres, qui nomenà reina de la Festa la seva esposa Maria Luandra i Vilargunté. La seva composició «El Magnífich col·loqui» li va fer guanyar aquest guardó. L'Englantina la guanyà Josep Maria de Sagarra amb «Somni d'una nit d'hivern», i la Viola d'or i d'argent, Jaume Bofill i Mates per la seva composició «Adveniment». Després de l'acabament de les lectures dels poemes guanyadors, la comitiva anà a peu fins al Parc de la Ciutadella per descobrir el bust de Maragall. Tres fills de Joan Maragall, la reina de la Festa i la resta de gent se situaren als seus

llocs. Bonaventura Bassegoda fou l'encarregat del discurs per part de la comissió erectora del monument, discurs que es va transcriure sencer a les pàgines de la *Il·lustració Catalana*.<sup>15</sup>

Discurs de Bonaventura Bassegoda al Parc de la Ciutadella. Fotografia de Ballell. *Il·lustració Catalana*, 5 de maig de 1913



Lavors es retirà la bandera catalana que cobria el bust del poeta, mentre sonaven *Els Segadors*.



Descobriments del bust retrat homenatge a Joan Maragall al Parc de la Ciutadella. Fotografia de Ballell. *Il·lustració Catalana*, 5 de maig de 1913

15 «Discurs de gràcies dels Jochs Florals d'enguany», *Il·lustració Catalana*, any XI, núm. 518, 11 de maig de 1913.



## Veus en contra de l'homenatge del Parc de la Ciutadella

Aquest homenatge, però, no fou ben vist per tothom; no hi estaven d'acord alguns intel·lectuals i artistes: no perquè creguessin que Joan Maragall no havia d'ésser homenatjat, ans al contrari, sinó perquè un bust, i a més un bust al Parc de la Ciutadella, els semblava poca cosa. Una de les veus més crítiques amb l'aixecament del bust fou el dramaturg Ambrosi Carrión, que quatre dies després de l'acte escrigué un petit article a la revista *El Teatre Català* carregant-se el lloc elegit per a l'aixecament, no només d'aquest sinó també de la resta de bustos:

En el parc de Barcelona, el parc lleig, de les males olors, de les aigües verdoses i corrompudes, de les fulles seques, dels arbres macilents; en el parc aixopluc de soldats i minyones, sojorn de ganduls i acolliment de parelles clandestines; en el parc de les atraccions de fira; en el parc polsós, vilipendiat, escarnit, despreciat, s'aixequen bustes per als nostres grans homes.

Cada anyada, a l'arribar la festa de la poesia catalana, el Consistori dels Jocs n'hi eleva un. Ja formen legió. Tristos, a les vores dels camins, semblen avergonyir-se'n d'estar-hi, esperant l'admiració d'aquella multitud indiferent, que passa sense tombar el cap per veure'ls, que si els mira no sap qui són, i si en parla a voltes és per befar les barbes venerables i els fronts ungits de gràcia.

Molts aplaudiments el jorn que'ls descobreixen, molt d'entusiasme, quatre discursos buids, *Segadors*, i després..., després la solitud, l'oblit. Ja s'ha complert el deute amb aquells homes que un temps aclamàrem, podem oblidar-los; no tenen dret a queixar-se.

En el parc tenen un bust.

Aquest any li ha tocat a en Maragall. L'etern poeta de l'ànima catalana és allà entre companys venerables, que somriuran irònicament al veure'l.

—No t'havia proclamat mestre —diran— tota l'intel·lectualitat catalana?

—No t'aclamaren com el primer de tots?

—No vingueren tots a cercar l'aixopluc del teu mantell mentres vivies, i quan fores mort no ploraren un desconsol suprem?

—Com a nosaltres, t'han alçat un bust!...

I en Maragall somriurà sense queixa, i les minyones i els soldats, les parelles clandestines, els ganduls impenitents, al passar pel seu davant s'aturaran, dient:

—Ja n'hi ha un altre!

[...] I si qualque d'aquells que encara serveixen per a ell la llantia encesa d'un culte d'admiració, i va atret per l'afany de veure altra volta la faç del Mestre, fugirà esverat de l'ambient, i àdhuc creurà que no és aquell el rostre benivolgut, mentres quatre senyors imponents, si gosa a esmentar-ho, li respondran: «I què vol més en Maragall? Ja li hem dreçat un bust».

I dient tot això pensem amb mossèn Cinto. Ell no te pas el monument que se li dèu, mes en canvi té la sort de no tenir un bust al parc de Barcelona.<sup>16</sup>

16 Ambrosi CARRIÓN, «El parc dels grans homes», *El Teatre Català*, any II, núm. 63, 10 de maig de 1913, p. 299-300.

Mesos després, però, a la mateixa revista, s'aixecaren veus per convertir el Parc de la Ciutadella en el Parc del Renaixement de Catalunya. El parc, certament, tenia tots els defectes que Carrión assenyala-va, però els visitants, soldats, mainaderes, etc., eren els assidus passejants de tots els parcs del món sense excloure, com es deia, el Hyde Park de Londres, el Bosc de Bolonya, a París, el Retiro a Madrid o el de Cintra a Portugal. Com que les estàtues ja eren al parc, aquestes veus volien reivindicar els jardins públics i fer una patriòtica i monumental representació del Renaixement de Catalunya, guiada per allò que el parc va significar després de la caiguda de la Ciutadella, la fi de la nacionalitat catalana:

D'aquelles luctuoses jornades de 1714 fins als nostres temps, havem fet molt camí; lo que abans estava en tenebres ara ja es veu il·luminat per la claror del nou dia. ¿Per què, doncs, no fer del Parc de Barcelona, netejant-lo abans d'impureses i treient-ne lo que hi faci nosa. El Parc del Renaixement de Catalunya, aont s'hi aixequin les estatués de tots els patricis que des de aquella trista data ençà han contribuït a la reintegració de la personalitat catalana i a fer viva la seva memòria i la de les institucions i fets històrics assenyalats que són pedró i fites del camí que havem emprès?

Sens perjudici de que totes les vies de la ciutat s'hi aixequin monuments, al Parc hi deurien florir els tributs als homes que amb la seva tasca persistent d'il·luminat treballaren per al pervindre de la Catalunya, i aixís també hi cabrien personalitats que, si no ha deixat rastre en la humanitat per no ésser excepcional la seva obra, en canvi són dignes de respecte de les generacions que puguen per constituir moments, transcendents i definitius molts d'ells, de la nostra història contemporània, per significar, quan menys, la gradació ascensional de la cultura i del progrés del poble català i de l'engrandiment de Barcelona.<sup>17</sup>

En un altre sentit, aquest cop més per raons de pes de l'homenatjat que no pas per qüestions de l'espai on s'aixecà el bust, Juan de Dios, des d'*El Noticiero Universal*, respon a un lector sobre el seu parer de l'anunci de Francesc Matheu a la *Il·lustració Catalana*. El lector li ho preguntava basant-se en la coneguda estima i devoció que Juan de Dios tenia vers Maragall. I aquest contesta:

En primer lugar he de decir que me parece muy mal la suscripción de *La Ilustración Catalana* o la iniciativa de don Francisco Matheu, persona que por su talento me merece todos los respetos, pero de quien creo que en esta ocasión no ha calculado lo que ha hecho. Y me parece mal la suscripción y la iniciativa por varias razones. En primer lugar, no es honrar la memoria de Maragall colocar su busto en el Parque de Barcelona. Es, por el contrario, empequeñecer la figura del poeta.

En el Parque se han erigido pequeños y hermoso monumentos á Emilio Vilanova, á Balaguer, á Milá, á Fontova, á Aguiló, á Llorente, etc., etc. Y se erigrán con el tiempo á Mossen Costa y Llobera, á Aoeles Mestres, á Gaudí, á Oglesias, á Rusiñol, al propio don Francisco Matheu. Y todo ello estará muy bien, y serán merecidos recuerdos que Barcelona dedicará á esas ilustres personalidades.

Pero á Maragall, no. Maragall merece mucho más. ¿Qué se diría de una proposición para erigir en el Parque un busto á Mossen Verdaguer á á Guimerá?

17 X., «El Parc del Renaixement», *El Teatre Català*, núm. 95, 20 de desembre de 1913, p. 873-875.





Pues todo el mundo diría que se trata de empequeñecer su memoria. Se diría que se trata de evitar que se glorifique á tales poetas como se merecen. Que se trata de regatearles sus méritos. Pues claro está que le erección de un pequeño monumento en el Parque destruiría toda posibilidad de erigirseles un grandioso monumento en otro lugar cualquiera de la ciudad.

Y con Maragall ocurre lo propio. No era Maragall uno de tantos escritores y poetas distinguidos, uno de tantos *mestres en gay saber*. Representa el llorado poeta en el renacimiento catalán una de las más trascendentales figuras, era la encarnación de nuestro espíritu, era el lazo de unión entre los catalanes y nuestros hermanos de Castilla, era quien en los momentos de mayores apasionamientos, de mutuas desconfianzas, y recelos, supo hallar la palabra de amor, el dulce consejo, la inspirada canción que emocionó á todos, confundiéndonos en fraternal abrazo. Y era además Maragall el más alto poeta de nuestra época, el que señala su paso con obras inmortales que han de ser el ejemplo, modelo y enseñanza de generaciones futuras.

Proponer que se coloque un busto de Maragall en el Parque no es un acto devoción. Parece obra de enemigos suyos. Tiene un valor mucho más grande para Cataluña y para Barcelona que las ilustres personalidades que en el Parque tienen su busto y su sencillo pedestal.

También hay clases en cuestión de monumentos. Y Maragall ha de estar un poco más alto de Fontova y Balaguer, que don Mariano Aguiló y que Milá y Fontanals.

Además el Ayuntamiento de Barcelona, por iniciativa de Ignacio Iglesias, acordó hace ya tiempo y votó la cantidad de quince mil pesetas, si mal no recuerdo, para una fuente ó un monumento á su célebre poesía «La vaca cega».

Basta, pues, con ello de momento. Si no es posible ahora elevar á Maragall un monumento digno de su memoria, un monumento como el que debemos á Mossen Jacinto Verdaguer, un monumento más importante que el de Pitarrá y que el del doctor Robert, quédese sin hacer. Será una deuda que tendrá Barcelona y que si nosotros no satisfacemos, satisfarán nuestros hijos ó nuestros nietos. Vale más que se quede sin hacer el monumento por ahora que no que se haga empequeñecido, modesto, como si se tratara de un poeta *distinguido* solamente.<sup>18</sup>

A banda d'aquest homenatge, la *Il·lustració Catalana* començà a publicar la «Lectura Popular. Biblioteca d'autors catalans». El primer fascicle, *Poesies*, dedicat al poeta Joan Maragall, va sortir el 4 de maig de 1913, coincidint amb la diada dels Jocs Florals i l'aixecament del seu bust al Parc de la Ciutadella. Un altre petit homenatge.

Rebut el 31 de juliol de 2013  
Acceptat el 31 d'octubre de 2013

18 Juan de DIOS, «¿Un busto á Maragall?», *El Noticiero Universal*, 17 de junio de 1912.





## TERESA-M. SALA

Universitat de Barcelona

### EL PARAMENT INTERIOR DE LA CASA-TORRE DELS MARAGALL

#### Resum:

El text d'aquest article recorre les estances privades de la casa museu del poeta Joan Maragall i intenta plasmar els gustos de la família, mitjançant el mobiliari i el revestiment interior. A través de les factures conservades a l'Arxiu Joan Maragall, resseguim el rastre d'alguns dels encàrrecs –sobretot dels mobles– que se situen als dispositius socials de l'habitatge: al saló, al despatx i al menjador. Hem anat descrivint l'atmosfera i el tipus de decoració existent, alhora que hem pogut identificar alguns noms dels artífexs que hi van participar.

Paraules clau: Joan Maragall — història de la vida privada — revestiment — mobiliari i decoració — artífexs i fabricants

#### Abstract:

This article walks through the private rooms of Joan Maragall's house-museum, and tries to illustrate the family taste through the furniture and internal lining. Through the bills preserved at the Joan Maragall Archive, we follow the trail of some of the custom commissions – furniture in particular – that are placed in the social areas of the house: the living room, the office and the dining room. We describe the atmosphere and the existing decor, as we have identified some names of the architects who participated.

Key words: Joan Maragall — history of private life — lining — furniture and decor — architects and manufacturers

## 0. Presentació

A la segona meitat del segle XIX, el triomf de la burgesia marca tots els aspectes de la vida, l'aparença de les ciutats, els barris i els habitatges. La casa i el seu agençament són una important font de coneixement i constitueixen un testimoni significatiu que permet explicar la forma de vida, l'escala de valors i la cultura de l'habitar d'una determinada època. De fet, podem dir que el mobiliari ens explica amb eloqüència l'esperit de les famílies. La multiplicació dels rituals familiars i la importància creixent de les relacions socials que caracteritzen la fi de segle «veu la instauració d'estils de vida petits burgesos en models col·lectius». <sup>1</sup> Tal com molt bé remarca Michelle Perrot, «aquesta vida en família, pública i privada, és objecte d'una posta en escena amb regles més o menys precises». <sup>2</sup>

Si ens endinsem en la llar dels Maragall, observem l'aspecte i el caràcter d'un ambient domèstic creat amb tot un seguit d'elements que vesteixen un microcosmos existencial. Els revestiments de les parets,

1 Jean-Paul ARON, «Préface», dins ID., *Misérable et glorieuse, la femme du XIXè siècle*, Paris, Fayard, p. 16.

2 Michelle PERROT, «La vida de família», dins *Historia de la vida privada. De la Revolució a la Primera Guerra Mundial*, dir. Philippe Ariès i Georges Duby, vol. IV, Madrid, Taurus, 1989 [1987], p. 195.

els sostres i els terres, amb el mobiliari que el pobla i els objectes que hi han perdurat, són signe del temps alhora que símbol d'un *status*. En general, es denoten uns gustos de caràcter conservador, amb mobles d'estil, heretats o bé comprats. No obstant això, en el terreny de les arts decoratives hi ha una recerca constant de millores, des del punt de vista de l'economia, la comoditat i la utilitat.

A casa dels Maragall-Noble, les formes austeres, subordinades a la qualitat de la fusta i a la solidesa, delaten un tipus de temperament seriós, pràctic i amic d'una idea de confort vuitcentista sense estridències. Per fer una descripció dels espais actualment sense vida de la casa museu, hauríem d'afegir-hi no només la història del moblatge i la decoració, sinó també la memòria, els records dels habitants. Des del moment en què la casa esdevé museu, el discurs museogràfic s'adequa per a la visita i es canvien determinats artefactes dels seus emplaçaments originaris. Així, la casa de Joan Maragall esdevé sobretot un memorial, un espai que recrea el que va ser l'entorn de la vida privada del poeta i la seva família, a manera d'homenatge.

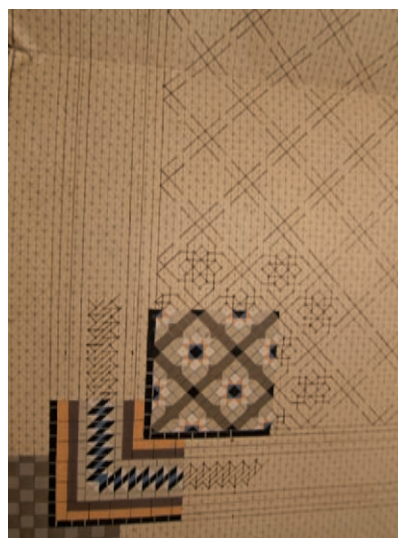
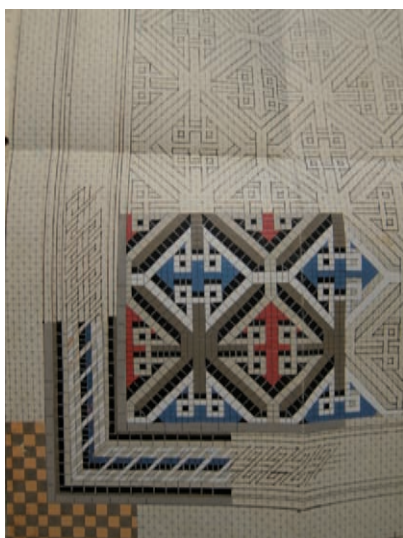
## 1. «En una casa nova»: de l'Eixample a Sant Gervasi

L'agost de 1899, el matrimoni Maragall-Noble es va traslladar, amb les seves cinc filles, del carrer Consell de Cent al carrer Alfons XII a Sant Gervasi «de les cases soles», que fins feia ben poc havia estat municipi independent. Aquest indret era el destí d'alguns estiuejants barcelonins que hi arribaven amb el tren de Sarrià. El canvi de domicili significava qualitat de vida, segons els requeriments de l'època: una casa unifamiliar espaiosa, ben comunicada, amb bons aires, vistes agradables i allunyada del brogit de la ciutat convulsa.

La casa-torre de tres plantes, vorejada de jardí, la van comprar a Josep Jaume Comes per 50.000 pesetes.<sup>3</sup> Per tant, és de suposar que els revestiments eren els d'origen (paviments, teginats, arrimadors, fusteria aplicada, etc). Així, doncs, pel que fa als terres, eren novetat els que semblaven catifes acolorides amb sanefes perimetrals dels mosaics de gres monocrom del paviment conegut popularment com a «Mosaic Nolla». Al saló, al despatx i al menjador llueix un motiu decoratiu de dibuix geomètric diferent, amb sanefa que l'envolta i l'emmarca, així com una faixa perimetral que acaba de cobrir tota la superfície. El fundador de la casa Nolla va ser en Miquel Nolla i Bruixet (Reus, 1815 – Meliana, 1879) i després van seguir amb el negoci els seus fills Miquel i Lluís, tot passant a anomenar-se «Hijos de Miguel Nolla».<sup>4</sup> A diferència dels mosaics hidràulics que també es feien servir, aquest altre tipus de paviment, tot i que era més difícil de col·locar, tenia unes qualitats plàstiques magnífiques i, alhora, era tècnicament més pràctic, ja que en el procés de cocció no s'alterava.

3 Lluís QUINTANA, «La casa de Sant Gervasi», dins *Casa Museu Joan Maragall*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya-Arxiu Joan Maragall, 2004, p. 61-74.

4 Maribel ROSSELLÓ, «Altres aportacions de la indústria. La casa Nolla», dins ID., *La casa Escofet. Mosaics per als interiors 1886-1916*, Barcelona, Escofet, 2009, p. 58-59.



Projectes per a models de Mosaic Nolla. Col·lecció particular de Reus

A través de les factures conservades a l'Arxiu Joan Maragall,<sup>5</sup> podem resseguir el rastre d'algunes de les intervencions que es van realitzar el juliol de 1899, just abans d'instal·lar-se. Sabem que es van empaperar totes les estances, amb papers pintats de la casa Moragas i Cia (1868-1992).<sup>6</sup> És interessant remarcar que, com en la resta d'arts decoratives, els papers pintats atorguen una més gran expressivitat a les parets. Amb uns dissenys que s'inspiren en la producció tèxtil, per als espais representatius de la casa s'opta per un tipus més clàssic mentre que les superfícies acolorides amb tocs modernistes es reserven per als dormitoris, que devien oferir un aspecte més a la moda en contrast amb la severitat dels mobles d'estil. De totes maneres, també apareixen alguns detalls d'una certa funcionalitat, característica pròpia dels nous temps, ja que en una factura consta que hi havia una cambra amb «paper rentable».

Als interiors es disposen alguns dels mobles que van heretar dels pares del poeta, tot barrejant-se amb els propis. Perquè els mobles, tal com el seu nom indica, es mouen, a diferència dels edificis. D'aquí que les dues bones calaixeres de palma de caoba, d'estil isabelí, procedeixen del dot de les noces de Rosa Gorina, la mare del poeta. Com és ben sabut, a partir del segle XVIII, les calaixeres van substituir les caixes de nuviatge i eren mobles contenidors sobretot de robes, fetes amb rics materials. Imaginem, tal com diu Rosa Creixell, que:

5       Vg. Teresa-M. SALA, «A casa dels poetes», dins ID., *El Modernisme*, Barcelona, Angle, 2008, p. 226-269.

6       El fons de papers pintats de la Casa Moragas es conserva al Museu de les Arts Decoratives-DHUB, des de 1992, quan, en tancar la botiga, es van regalar a la institució museística, on s'han classificat; vg. l'estudi de Teresa CANALS, *La història dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, Barcelona, UPC, 1999.

[...] en les dates a l'entorn del casori, les calaixeres, amb els calaixos oberts a manera d'aparador, eren vestides amb teles fines i mostraven les peces que guardaven al seu interior ben disposades, a manera de mercaderia. De fet era una manera més de mostrar la riquesa de la família.<sup>7</sup>



Calaixeres bessones al vestíbul de la Casa Museu Joan Maragall

Sens dubte, les calaixeres eren un patrimoni familiar equivalent a un joiell, que passaria de generació en generació, com recull el poema maragallà «Dins sa cambra» de *Les disperses*:

a damunt la calaixera  
dos gerros de blava pisa  
eren rublerts de flors fresques  
collides el mateix dia,  
posats davant d'una dolça  
estampa de la Puríssima.

Tot i que les cambres privades estaven al primer pis, preservades dels espais socials, a la casa museu s'ha conservat i es mostra el llit de matrimoni Maragall-Gorina, d'elegant estil isabelí, on el poeta va néixer un 10 d'octubre de 1860, al costat del mobiliari de la cambra conjugal de Joan Maragall i Clara

<sup>7</sup> Rosa CREIXELL, «Calaixera amb escambell», dins *Vestigis del «Modernisme»*, a cura de T.-M. Sala, Mollet, Museu Abelló, 2013, p. 81.



Noble, d'estil alfonsí, on van néixer les seves filles. Probablement aquest darrer dormitori el va realitzar l'ebenista Josep Tayà, que, com veurem, va ser l'encarregat de realitzar la majoria del mobiliari que els Maragall van adquirir a la dècada dels noranta. El llit era un model amb cobricel, força habitual en l'època, amb el complement de dues butaques, dos pufs, una tauleta de nit i els cortinatges a joc. Segons una altra factura ens informa, el 1893 es va comprar un bressol, fabricat per la casa Thonet. També, situada al fons del rebedor, hi trobem una cadira de braços, tipus vienès, probablement fabricada per Salvador Albarcar, que tenia botiga al carrer Balmes núm. 10.



Llit isabelí



Llit alfonsí

I si continuem amb les pistes que les factures ens ofereixen, veiem quins van ser els encàrrecs realitzats abans de la data del casament de Joan Maragall amb Clara Noble, el 27 de desembre de 1891. A banda de la compra de cretones, catifes, jocs de taula, *visillos*, etc., el més destacable és la comanda que van fer el pare i el fill Maragall a Josep Tayà, llavors amb botiga al carrer Ferran núm. 30, que més tard traslladaria al carrer Banyes Nous núm. 8 i que tenia el magatzem de «fustes fines»,<sup>8</sup> és a dir, dedicades a l'ebenisteria, al carrer del Pi núm. 3. Tayà era un bon ebenista-tapisser que destacava en la construcció acurada i el bon gust en la talla dels seus mobles. Formava part, com a vocal de la Junta, del Centro de Artes Decorativas (1894-1897), associació que tenia la seva seu social a la plaça Santa Anna, 4, 2n. i que publicava la revista *El Arte Decorativo* (1894-1896), títol que els mateixos impulsors deien que era un «veritable programa».<sup>9</sup>

8 Vg. T.-M. SALA, «Ars lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l'època del modernisme», dins *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, dir. Francesc Fontbona, Barcelona, L'Isard, 2003, p. 155-170.

9 S/A, «Nuestros propósitos», *El Arte Decorativo*, núm. 1, octubre de 1894, p. 1.

## 2. El saló i el despatx per a les visites

El saló era el lloc privilegiat de rebre visites, tant les de conveniència com les amistoses. Allà, la museïtzació combina mobles de la casa paterna amb els propis, amb la presència retratada a l'oli dels pares del poeta i la fotografia de grans dimensions de Clara Noble, retratada per Pau Audouard, un dels fotògrafs més destacats del període.<sup>10</sup> El moment escollit és quan el 1904 fou investida reina dels Jocs Florals, certamen en què el seu marit guanyà la Flor Natural i va ser nomenat Mestre en Gai Saber. L'any següent es va encarregar un emmarcament especial de la fotografia a l'ebenista Joan Busquets i Jané,<sup>11</sup> realitzat amb fusta de caoba tallada amb roses a la part superior, on apareix pirogravat el lema jocflorallesc *Patria, Fides, Amor*. D'altra banda, és molt interessant veure el canvi de registre que significa el pas de la figura pintada a la fotografiada. El retrat de Clara Noble fa joc amb el del seu marit, realitzat també per Audouard el 1908, i en presideix el despatx, situat al costat del saló.

Ambdós dispositius, saló i despatx de rebuda, estan interconnectats i tenien una determinada funció social, ja que al pis superior Maragall disposava del seu lloc reservat per treballar, allunyat del xivarri de la planta baixa. Com era habitual, el saló té unes característiques pròpies, de representació i pertinença de classe. És un lloc de recepció que ocupa una posició central i es distingeix sobretot per una decoració més ostentosa on sobresurt la hibridesa dels mobles de l'anomenat estil isabelí, que agafen les formes contornejades del Lluís XV amb algunes característiques del Lluís XVI. Els mobles isabelins es consideraven mobiliari de categoria, amb una tria de fustes fines, habitualment la caoba amb la marqueteria. Hi descobrim, fora del lloc que li pertocaria, un trèmol, mirall de vestir basculant, que és una tipologia que va aparèixer a inicis del segle XIX, tot convertint-se en una peça imprescindible a les habitacions femenines.

Altra vegada, a partir de la informació de les factures, sabem que Josep Tayà va realitzar mobles per al saló: «un sofà, sis butaques, dos cadires, un bufet, y un marc de sobre el sofà, una *étagère*, els pufs brodats i els cortinatges de *pelouche*». I, per al despatx, «*étagère* biblioteca, un sofà recte, dues butaques, dos tamborets i dues banquetes del número 467» –que avui dia estan exposades a l'espai de trànsit cap al menjador de la casa museu. Ara bé, segons el que es va facturar, a la *sala de confiança* hi havia també «un confidente, un *tête-à-tête*, quatre cadires, dues cadires Maria Antonieta, dos tamborets angulars, dues banquetes i els cortinatges», cosa que ens indica que alguns dels mobles auxiliars formaven part d'un espai més íntim, com era la *sala de confiança* anomenada també *saló de família*. Tot plegat ben embolcallat amb les tapisseries i els cortinatges a joc amb la resta de decoracions.

10 Vg. Núria F. RIUS, *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013.

11 T.-M. SALA, *La casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006.





Retrat de Clara Noble,  
investida reina dels  
Jocs Florals. Pau  
Audouard, 1904



Saló noble

#### 4. El menjador

El nucli essencial de la casa és la sala de menjar, «que s'ha conservat pràcticament intacta durant dos segles. S'hi guarden tots els mobles, la majoria dels quadres i la decoració original de l'època».<sup>12</sup> Els revestiments de l'estança, amb arrimadors de marbre que confereixen una certa noblesa, els paviments Nolla amb un dibuix geomètric, els teginats de fusta llaborada del sostre, i l'accés a la galeria oberta a les vistes i les olors agradables al jardí ja devien ser d'origen, així com el pany de paret on hi ha la llar de foc, que ocupa el centre d'un monumental moble-aparador fet a mida. Aquest moble té una estructura arquitectònica, d'inspiració renaixentista, amb una doble funcionalitat, característica habitual del mobiliari o parament interior de la segona meitat del segle XIX. Per un costat, la funció d'aparador, amb un tret representatiu de la categoria social, on es llueixen tota una sèrie d'objectes que posen de manifest la riquesa de la família. I per un altre costat, la xemeneia, que en el vuit-cents es va convertir també en un artefacte decoratiu, no només pel seu disseny sinó també com a suport de determinats objectes, i el gran mirall amb canelobres. Val a dir que la construcció de xemeneies més eficaces, que eliminessin el fum i milloressin la combustió, amb el consegüent aprofitament de la calor, seria una qüestió imprescindible per aconseguir el confort.<sup>13</sup> Malgrat que en desconeixem l'autor, aquest moble de menjador amb llar de foc i mirall s'ha d'atribuir a un taller d'ebenisteria barceloní que va saber construir-lo amb una gran qualitat, tant pel que fa al disseny com a l'execució. De totes maneres, en un article publicat al *Diario de Barcelona*, Sempronio parlava del menjador de la casa Maragall i deia: «Un aparador de la época,



Monumental moble-aparador del menjador

12 Blanca REYES, «Descripció de la casa», dins *Casa museu Joan Maragall, op. cit.*, p. 100.

13 Vg. John E. CROWLEY, *The invention of comfort*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2001.



bella obra del mueblista Vidal, cubre todo un paño de pared».<sup>14</sup> No és del tot descabellat atribuir-ne l'autoria a Francesc Vidal i Jevellí, que era un dels ebenistes més destacats de les dècades dels setanta i vuitanta. Tanmateix, també n'hi havia d'altres que dominaven l'ofici, com els de l'abans esmentada Casa Busquets, els Ribas o el mateix Tayà.

Sens dubte, la singularitat d'aquest moble aparador-libreria-llar de foc presideix l'estança, davant per davant, del piano Chassaigne Frères, que Clara Noble va regalar al seu marit la nit de Nadal de 1908. Tal com recordava el seu fill Jordi, «a la nit, abans i després de sopar, el meu pare tocava el piano».<sup>15</sup> A la ciutat de Barcelona hi havia moltes fàbriques de pianos que, conjuntament amb els billars, eren mobles indispensables en els interiors de les «bones famílies».



Piano Chassaigne Frères

D'altra banda, la taula, el buffet, el trinxant i les cadires són el número 227 del catàleg de models de Josep Tayà. És un tipus de mobiliari eclèctic, propi dels gustos de la Renaixença, ben construït, amb aplicacions de marbre gris, columnes tornejades, tiradors de metall i vidre (el buffet i el trinxant) i una taula *colisa*, com se l'anomenava en l'època, que s'obre per ampliar-se quan convingui, amb unes ca-

14 SEMPRONIO, «Visita a su casa», *Diario de Barcelona*, 9 de octubre de 1960.

15 Jordi MARAGALL, «Maragall a casa», dins *Casa museu Joan Maragall*, op. cit., p. 79.

diures amb entapissat de *pegamoid*, que era molt habitual per la seva practicitat. I en una de les parets, llueix un rellotge modernista que marca simbòlicament l'hora, i que té un pèndol en forma de sol rialler.



Detall del teginat de fusta tallada amb casetons ornamentals del sostre del menjador



Detall dels arrimadors de marbre del menjador

A tall de conclusió diríem que hem pogut veure com els «estils» tenen encara vigència a l'època del modernisme, amb una voluntat expressiva, d'explicació del caràcter, que s'exhibeix biogràficament en una casa pairal revisitada per les paraules.<sup>16</sup> Una casa museu no és més que una interpretació d'un espai de rememoració, on el visitant imagina com era l'univers simbòlic de l'habitant. I, en l'experiència de la visita d'aquesta «casa de la vida»,<sup>16</sup> hi descobrim els vestigis de l'existència del poeta, com si se'ns convidés a accedir a la seva esfera íntima. No obstant això, el que és cert és que és només un miratge. Davant la impossibilitat de trobar-nos en aquell temps passat, a manera d'homenatge des del present, el que fem és dialogar a través dels objectes amb Maragall, i ens endinsem en una versió significativa del que van ser els seus interiors.

Rebut el 14 de juny de 2013  
Acceptat el 20 de setembre de 2013

<sup>16</sup> Com les que amb Daniel Cid vàrem recollir a mode d'antologia; vg. T.-M. SALA, Daniel CID, *Las casas de la vida*, Barcelona, Ariel, 2012.



## CARLA PLANAS

Universitat de Barcelona

### UNA COL·LECCIÓ PER A UN POETA

Resum:

En aquest article es realitza una primera aproximació a la figura de Joan Maragall com a col·leccionista d'art. Per aquest motiu, s'han documentat les peces que conformen la seva modesta, però destacable, col·lecció i s'ha estudiat quina la relació que el poeta va tenir amb artistes com Miquel Utrillo o Pere Torné i Esquiús. També s'ha volgut analitzar el mode d'adquisició de les peces, per obtenir més informació sobre el mercat artístic del moment i conèixer la impressió que aquelles obres van produir en el poeta.

*Paraules clau:* col·leccionisme — art — Joan Maragall — vuitcentisme — Modernisme — Noucentisme — paisatgisme — pintura

Abstract:

This article pretends to establish a first approximation to Joan Maragall as a collector of art. For this reason, we have documented the pieces that make up its modest but noteworthy collection. At the same time we have studied which was Maragall relationship with artists such as Miquel Utrillo and Pere Torné i Esquiús. We also wanted to analyze the mode of acquisition the items, in order to learn more about the art market of the time, and especially, to know the impression those works produced in the spirit of the poet.

*Key words:* collecting — art — Joan Maragall — vuitcentisme — Modernism — landscaping — painting

---

La Naturalesa és Déu Pare, l'Art Déu Fill, l'Amor Déu esperit Sant,  
que són un sol Déu: La Bellesa. Això pera mi  
és tot; lo demás (progrés, ciència, ambició, civilització,  
ect., ect.) és pols, misèria... o evolucions de sers  
ab qui may me vull confondre, vers un fi que no conech.

Joan Maragall, *Notes autobiogràfiques*

#### Una aproximació a Maragall col·leccionista

A la darrera llar on va viure, el poeta barceloní va anar reunint un conjunt d'obres d'art que conformen l'actual col·lecció, que va formar al llarg de la seva vida i a la qual es va donar continuïtat *post mortem* gràcies a la seva esposa, Clara Noble.

Estudiar la figura de Joan Maragall col·leccionista ens permet «traçar el seu perfil cultural», com ja va apuntar Francesc Fontbona,<sup>1</sup> així com aprofundir en el coneixement de la seva xarxa d'amistats, les seves relacions i implicacions amb el món artístic del moment, alhora que també ens ajudarà a conèixer una mica més a fons les seves afeccions envers l'art.

---

<sup>1</sup> Francesc FONTBONA, «La col·lecció artística de l'Arxiu Joan Maragall» dins *Casa-Museu Joan Maragall*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2004, p. 85-101.

Gràcies a la seva correspondència, sabem que es va envoltar de gent influent, del món polític i cultural. En tot cas, caldria fer una reflexió prèvia sobre el col·leccionisme privat d'aleshores, concretament el dut a terme pels artistes, ja que és quelcom transcendent per comprendre les inquietuds i el bagatge cultural de cadascun d'ells.

La historiografia del col·leccionisme espanyol ha solgut dirigir la seva atenció entorn a les col·leccions, especialment a les que anaven des del segle XVI fins a la Il·lustració, i no ha estat fins els darrers anys que la mirada s'ha desplaçat als segles XIX i XX, amb l'aparició d'un considerable volum d'estudis monogràfics que ens permeten tenir una visió global del fenomen.<sup>2</sup> Dins de la galàxia del col·leccionisme privat, caldria destacar les col·leccions d'artistes, i observar si hi ha quelcom que les faci diferents a la resta. Així, ens hem de preguntar quina classe de col·leccionistes han estat; quines obres escollien i, per tant, què els interessava; com les adquirien; com vivien la seva col·lecció; o quin va ser el seu destí final. Tot i així, la tasca no resulta senzilla, atès que un col·leccionista privat no ha de donar raó dels seus criteris d'elecció, que poden anar des dels seus gustos personals fins a qüestions més estrictament econòmiques.<sup>3</sup>

Han estat molts els artistes que al llarg de la seva trajectòria han atresorat pintures, escultures i bells objectes, entre els quals caldria destacar, en primer lloc, al pintor reusenc Marià Fortuny (1838-1874). Fortuny va dur a terme una intensa activitat, fins arribar a formar un museu particular on, a més de les pintures, hi va anar reunint objectes ceràmics, treballs de forja i les antiguitats més diverses, no només per a un gaudi estètic, sinó demostrant a la vegada un acusat interès pel coneixement històric i artístic de les peces. Aquest fet li servia per enriquir-se personalment i satisfer el seu desig de posseir, però també per pertànyer a un cercle d'erudits o *connaisseurs*, perquè la pràctica del col·leccionisme d'aquell període tenia com un dels objectius assolir un prestigi social.<sup>4</sup> D'aquesta manera, en el cas de Fortuny se'ns mesclen dos conceptes que anirien interrelacionats: el de museu i el de taller d'artista.<sup>5</sup> La cosa més probable és que, en innumerable ocasions, comptés amb els objectes de la seva col·lecció com a instruments o material per a les seves pintures.

Durant la Renaixença i el Modernisme, el nombre de col·leccionistes es va multiplicar considerablement, sobretot entre artistes i intel·lectuals. Així, doncs, aquesta pràctica es va convertir en una moda,

2 Bonaventura BASSEGODA, «Marian Espinal (1897-1974). Pintor y coleccionista» dins Immaculada SOCIAS i Dimitra GZOGKOU (coords.), *Nuevas contribuciones entorno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 53-63.

3 Joan SUREDA, «La colección Cambó. Notas para una valoración artística», dins Alessandro BAGNOLI *et al.*, *Colección Cambó*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 67

4 Per a més informació, vg. Francesc M. QUÍLEZ, «Fortuny coleccionista, anticuario y bibliófilo», dins Mercè DOÑATE, Cristina MENDOZA, Francesc M. QUÍLEZ, *Fortuny 1838-1874*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003-2004, p. 419-429.

5 Ricard BRU, Fàtima LÓPEZ, i Teresa-M. SALA, «Artistes col·leccionistes i tallers d'artista», dins Teresa-M. SALA *et al.*, *Vestigis del Modernisme. Obrim el Teló*, Mollet del Vallès, Fundació Municipal d'Art Joan Abelló, 2011, p. 14.



la qual va tenir una influència potencial sobre el gust i els costums de les gents.<sup>6</sup> Va esdevenir una nova «expressió dels gustos, dels interessos i dels coneixements»<sup>7</sup> dels col·leccionistes, així com també va suposar un «reflex de la seva vida, trajectòria personal, amical i professional».<sup>8</sup>

Entre alguns dels protagonistes que sobresurten dins d'aquest marc cultural, destaca el polifacètic Apel·les Mestres (1854-1936). Al llarg de la seva trajectòria va practicar l'art com a pintor, dibuixant, escriptor i poeta. La seva col·lecció s'entrellaçava amb la seva prolífica trajectòria, bo i conformant un *unicum*. Cadascun dels objectes, quadres i llibres el transportaven a un mar de sensacions i sentiments, creant un món fantàstic que desembocava en la inspiració natural per a les seves creacions.

Una de les col·leccions més conegudes aleshores era la d'Alexandre de Riquer (1856-1920), distingit il·lustrador i decorador, que la devia iniciar cap a la dècada de 1880. Aquell «niu d'àligues», tal com la va anomenar Joan Maragall,<sup>9</sup> estava format especialment per objectes artístics de ceràmica, de vidre, peces arqueològiques, escultures, però també pintures i llibres de tota mena, distribuïts per tota la seva llar. Com en molts altres casos semblants, la seva col·lecció era un fidel reflex dels seus interessos i va donar a lloc a un seguit de fonts visuals per a les seves creacions.

Un altre exemple, molt proper a l'estil de Marià Fortuny, va ser el dels germans Masriera, els quals tenien el seu *temple-museu* instal·lat a l'Eixample de Barcelona, on encara hi ha l'edifici d'aspecte clàssic. El seu taller era un lloc «atestado de objetos de todas clases».<sup>10</sup> La col·lecció incorporava pintures, escultures, antiguitats de ceràmica, vidre, instruments musicals, armes i tapissos. Aquell lloc es va convertir en un dels principals focus de l'activitat cultural i artística de la ciutat, ideal per a trobades i tertúlies entre artistes i intel·lectuals. A diferència d'Apel·les Mestres i d'Alexandre de Riquer, que varen mantenir els seus objectes en l'estricta àmbit privat, mostrant-los en certes ocasions al seu cercle més íntim, l'atelier dels germans Masriera fou un centre d'oci col·lectiu.

I ara caldria citar Santiago Rusiñol (1861-1931). Fundador del Cau Ferrat, primer a Barcelona i, més tard, a Sitges, la seva afecció li devia néixer en la seva època de formació, al costat d'altres amb les quals s'anava forjant una base sòlida de coneixements que el portarien a ser el creador d'una col·lecció heterogènia, amb un acurat interès pels ferros, i que «retrata els interessos de la societat del moment».<sup>11</sup>

6 Frederic MARÉS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Museu Frederic Marés, 2000, p. 347.

7 R. BRU; F. LÓPEZ, i T.-M. SALA, *op. cit.*, p. 15.

8 *Ibid.*, p. 15.

9 *Ibid.*, p. 18.

10 Josep ROCA i ROCA, *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, E. López, 1895, p. 279-280.

11 Ignasi DOMÈNECH, «Rusiñol i el col·leccionisme de ferro», dins Ignasi DOMÈNECH I VIVES (com.), *L'Art del ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*, Ajuntament de Sitges, 1997, p. 22.

Joan Maragall i Gorina va néixer en el si d'una família catòlica i acomodada dedicada a la indústria tèxtil, fet que l'impulsà de jove a treballar en el negoci familiar. Tot i així, s'esforçà per continuar estudiant, i entrà a la Facultat de Dret on establí la seva primera xarxa d'amistat amb figures com Antoni Roura i Josep Soler i Miquel. Maragall se sentí impulsat per una vena artística, mentre escrivia les seves primeres poesies. Al 1885, en les seves «Notes autobiogràfiques» ja transmet certes reflexions sobre l'art: «[La Bellesa] té los seus sacerdots, los artistas; los seus profetas, los genis artístichs; lo seu evangeli, las obras genials artísticas; los seus creyents, los aficionats a las belles arts; los seus místichs, los enamorats [...]».<sup>12</sup> L'any 1891 es consagra com a poeta amb la publicació de *Poesies*, regal de noces de les seves amistats. I a partir de l'any 1892 se'l considerarà una de les personalitats més il·lustres de la modernitat.

La vida d'un col·leccionista té un naixement i un desenvolupament, tal com deia Frederic Marés.<sup>13</sup> De Joan Maragall, no tenim cap constància documental de quan començà a col·leccionar, ni tan sols d'on va brotar la curiositat a contemplar o el desig de posseir. Tot i la falta de testimonis documentals, és de notable importància la memòria oral de la família, perquè gràcies als seus records hem pogut conèixer certs detalls de com va obtenir algunes de les obres.<sup>14</sup> Probablement, el primer quadre el va adquirir cap a finals dels anys vuitanta o principis dels noranta, a l'edat de vint-i-cinc anys, quan es fan evidents les seves mostres de passió per l'art:

[...] Jo sento tot això, tant viu! tant pur!...; però, ho sento perquè ho he après en mas lecturas, o bé eixas lecturas m'han extasiat perquè tot això ja estava latent dins de mí? Sóch un ver artista o un artista incomplet, o senzillament un *dilettante* entusiasta?<sup>15</sup>

El gruix més important de la col·lecció el va adquirir després del seu enllaç, el 27 de desembre de 1891, amb Clara Noble, un cop establerts a Barcelona, encara que tardaran vuit anys a traslladar-se a la casa de Sant Gervasi. Dins la burgesia puixant de tombants de segle, ben posicionada socialment i econòmicament, hom sabia què significava posseir una col·lecció i com calia construir-la perquè fos prestigiosa, i Maragall devia conèixer les col·leccions més importants de la Ciutat Comtal.<sup>16</sup> Era un personatge culte, enriquit per les seves lectures d'autors estrangers com Nietzsche i Goethe, amb una personalitat complexa, dotat d'una gran espiritualitat i fascinat per la naturalesa.

La seva col·lecció està formada majoritàriament per pintures d'artistes coetanis. Per tant, hem de tenir en compte que les seves adquisicions es devien realitzar quan els seus artífexs eren, aleshores, vius.

12 J. MARAGALL, «Notes autobiogràfiques», dins ID., *Com si entrés en una pàtria*, ed. i pròleg de Glòria Casals, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 207, p. 172.

13 F. MARÉS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades*, op. cit., p. 19.

14 Jordi MARAGALL, «Maragall a casa» dins *El que passa i els qui han passat*, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 75.

15 J. MARAGALL, «Notes autobiogràfiques», op. cit., p. 173

16 Per a conèixer les col·leccions privades més importants del moment, vg. J. ROCA i ROCA, op. cit., p. 196-207.





Seria lògic, doncs, veure'l com un mecenes, interessat en la pintura realista, i en particular per l'escola paisatgística. Tot i així, el seu entusiasme per l'art va més enllà d'aquestes dues escoles, creuant fronteres a través del Modernisme i el Noucentisme. Paradoxalment, l'única informació que disposem envers l'adquisició de les obres és que algunes d'elles van ser obsequis dels propis artistes. D'aquesta manera, podem plantejar la hipòtesi que Maragall era un col·leccionista sense ser-ne. Encara que fos així, no descartarem la possibilitat que la resta d'obres fossin adquirides pel propi Maragall, i això obre una altra incògnita. On les va comprar seria una altra qüestió per plantejar-se. Tampoc no tenim testimonis ni cap resposta, tot i que cal tenir en compte la vida social del barceloní i l'estreta relació amb artistes. A més, Maragall coneixia les principals galeries d'art, com la Sala Parés.

L'estudi detallat i profund de les obres denota que mai no va existir una clara voluntat de col·leccionar de manera racional resseguint una línia concreta ni d'enriquir el seu patrimoni. Joan Maragall devia apreciar la seva col·lecció pel valor estètic i la devia considerar com una manera de canalitzar i satisfer la pròpia sensibilitat artística.

### Notes per a una valoració

La col·lecció està formada especialment per pintures, dibuixos, gravats i una única escultura. Tot això Maragall ho va adquirir de diferents maneres, segons la relació que va mantenir amb cada un dels seus autors, representants del món artístic català de finals del segle XIX i principis del segle XX: hi ha obres de l'escola realista vuitcentista com les de Ramon Martí i Alsina, del Modernisme; com les de Ramon Casas i Santiago Rusiñol; i finalment del Noucentisme, representat per Josep Clarà i Pere Torné i Esquiús, entre d'altres. La col·lecció demostra un interès i un gust molt concret, i troba suport en la biblioteca personal del poeta, aspecte de vital importància que cal tenir present en tot moment. Per una banda es troba completament allunyada de l'obsessiva acumulació d'objectes i, per l'altra banda, fuig de l'objectiu d'obtenir un prestigi social, característic de la burgesia catalana del moment.

Un dels gèneres pictòrics més visible és, sens dubte, el paisatgisme vuitcentista, amb les obres dels millors artistes catalans dedicats a aquest gènere. De la poesia de Maragall ja traspua una gran estima envers el paisatge, la muntanya i, també, el mar,<sup>17</sup> que juntament amb els seus diferents viatges a Montserrat, al Montseny, Camprodon, Puigcerdà o Sitges, omplia el buit que li causava la Ciutat Comtal. Marquina també reflexionarà sobre aquesta faceta del poeta:

L'esprit d'en Maragall es fonament contemplatiu. Més que de l'acció frueix del sentiment; més que remoure la societat li plau *bonificarla* i *humanisarla*; més que de la lluita i de la guerra en treu sas refilades del amor i de la

17 Vg. J. MARAGALL, «La vida de les muntanyes», *Pèl & Ploma*, núm. 81, octubre de 1901, p. 132

pau. Te una concepció espiritual del mon divinament poètica. Els seus cants no son la realitat, sino l'esperit de la realitat. Oblida de les coses lo *condicional* i tracta de fixar lo *etern*.<sup>18</sup>

La pintura sobre tela de Ramon Martí i Alsina (1826-1894) és un paisatge que cal ubicar entorn a 1870-1880 i que representa la riera d'Argentona.<sup>19</sup> S'hi veu un rierol que creua un estret, a la vora del qual hi ha un paisatge rocós amb abundant vegetació. L'horitzó queda més aviat baix, la qual cosa dona un gran protagonisme al cel ennuvolat. La figura que apareix en el quadre marca la dimensió del paisatge i la seva grandiositat.



Paisatge de Ramon Martí i Alsina

La composició és magníficament equilibrada, amb unes tonalitats encertades que fan del color i de la llum els màxims protagonistes. La pintura de Ramon Martí i Alsina reflecteix un món amb objectivitat: s'acosta a una realitat sincera, on ressalta la seva capacitat d'observar minuciosament la natura, tot i que és molt proper a la tradició romàntica de Lluís Rigalt. Va triomfar de seguida en el mercat artístic i els seus paisatges esdevingueren molt populars en la societat.<sup>20</sup> Així doncs, no ens hauria d'estranyar la presència d'un quadre d'aquest autor en la col·lecció de Maragall.

18 Eduard MARQUINA, «Visions & Cants. Per Joan Maragall», *Pèl & Ploma*, núm. 65, 1 de desembre de 1900, p. 5-6.

19 María Concepción CHILLÓN, *El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894). Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita, i proposta d'un primer catàleg*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 318.

20 Cf. «Ramon Martí i Alsina», dins Meritxell CASADESÚS, F. Fontbona, Engràcia TORRELLA, *La finestra oberta. Paisatgisme català (1860-1936)*, Diputació de Barcelona, 2004, p. 24.



També hi trobem un oli sobre tela d'un altre gran paisatgista: Enric Galwey (1846-1931). Aquest pintor pertany a la segona generació d'artistes de l'Escola d'Olot, una de les escoles de paisatge realista més importants de l'Europa del moment, que va recórrer aquesta tendència en comptes de decantar-se pel nou Modernisme amb el qual Barcelona es recuperà com a centre artístic i cultural.<sup>21</sup> El quadre de Galwey representa un bosc amb uns arbres en primer terme que ens impedeixen veure el que es troba més enllà. El color i la llum de la pintura és magistral i separen l'ombra del primer terme de la llum del segon. La gamma cromàtica dels verds és molt àmplia. El dibuix és molt acurat, amb unes pinzellades vigoroses que donen vida a la calma de la representació. Galwey ens demostra la seva fidelitat envers el paisatge, amb certs tocs impressionistes, i és capaç de plasmar-lo amb elegància i sensibilitat, resseguint la línia de Joaquim Vayreda i Josep Berga.<sup>22</sup>



Paisatge d'Enric Galwey

Són anteriors els dos quadres que es conserven de Ricard Brugada (1867-1919), un costumista que s'establí a Andalusia després d'obtenir un especial èxit a Sevilla, i que més tard s'establí a Cadis i Còrdova com a professor de l'Escola Oficial de Belles Arts. Al 1910, retornà a Barcelona per unir-se al professorat de la Llotja.<sup>23</sup> D'aquest pintor es conserva un oli sobre fusta, datat de 1882 a Madrid, molt en consonància amb l'estètica del paisatge realista de l'Escola d'Olot. L'altre quadre està datat de 1891 i fou pintat a Roma. S'hi veu una dona dempeus vestida amb una indumentària regional. Les dues pintures són precises en el dibuix i estan compostades de petites pinzellades que permeten reproduir el més mínim detall, així com acostar-se a una representació verídica de la llum i del color.

21 F. FONTBONA i Ramon MANENT, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1979, p. 75-78.

22 Miquel Utrillo li dedicà un article admirant a la revista *Forma* (1904-1906), p. 54-58.

23 F. FONTBONA, «L'època del Modernisme (1888-1905)», dins F. FONTBONA, Francesc MIRALLES, *Història de l'Art català. Del modernisme al noucentisme (1888-1917)*, vol. VII, Barcelona, Eds. 62, 1983, p. 60.



Oli de Ricard Brugada

El que podem deduir d'aquesta petita tria és l'atracció que sentia Maragall envers aquests paisatges. La màxima realitat d'aquests quadres, tant pel dibuix, com pel color i la llum, deixaven reflectit un món amb objectivitat i bellesa en els murs de casa seva, i el devien ajudar a canalitzar aquella serenor característica de la seva obra que només li podia proporcionar el paisatge de Catalunya.

En el panorama artístic d'aleshores, Maragall va viure totes les etapes del Modernisme i va participar en cadascuna d'elles, de tal manera que la historiografia ha assenyalat la seva mort com a data final d'aquest moviment artístic. Un dels artistes amb qui va tenir més relació, fou el pintor, col·leccionista i escriptor Santiago Rusiñol, tot i que no s'ha conservat gran part de la seva correspondència. Aquest artista es troba representat a la col·lecció per l'obra *Erik Satie al seu estudi*, coneguda en aquells anys amb el nom *Un Bohemi*, un oli sobre tela de l'any 1891. Es va exposar a París el mateix 1891, al Saló dels Independents, i després formà part de la segona exposició col·lectiva de la Sala Parés, «Casas, Rusiñol i Clarassó», inaugurada el 5 de novembre,<sup>24</sup> la qual tingué un important ressò en la premsa

---

24 La primera exposició conjunta fou a l'octubre de 1890. L'última es farà al febrer de 1930.



del moment. Tot i que no es conserva cap document que confirmi el mode d'adquisició de l'obra, Joan Anton Maragall recorda que fou un regal del propi artista al poeta,<sup>25</sup> i de la mateixa manera ho declaren Josep de C. Laplana i Mercedes Palau.<sup>26</sup>



*Bohemi*, d'Erik Satie

El fet és que el 12 de novembre d'aquell any es celebrà un banquet al Restaurant França, amb motiu de l'exposició, en què es van convidar eminents personalitats del món de l'art, la literatura i el periodisme. Seguidament, la vetllada continuà a la Sala Parés, on es va procedir a celebrar una rifa d'un quadre de Rusiñol, un de Casas i una escultura de Clarassó. Entre la breu llista d'assistents que publicà *La Vanguardia*, no hi apareix el nom de Maragall, tot i que podria haver-hi estat, ja que hom apuntà que es tractava de «setenta comensales».<sup>27</sup> El 27 de desembre d'aquell any, Maragall contragué les núpcies amb Clara Noble, i després se'n van anar a Itàlia. Així doncs, si veritablement el quadre va ser un regal, és probable que hagués estat regalat abans de l'enllaç o just després, perquè la següent exposició en la qual participaria el quadre ja seria durant l'any 1894 a Bilbao, i en aquells moments ja devia ser propietat de Maragall.

25 Joan Anton MARAGALL, *Historia de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975, p. 50.

26 Josep de Calassanç LAPLANA i Mercedes PALAU, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. Catàleg sistemàtic*, Barcelona, Mediterrània, 2004, p. 66.

27 «Fiesta de artistas», *La Vanguardia*, 13 de novembre de 1891, p. 5.

En la biblioteca personal del poeta, es conserven les dues primeres edicions d'una de les obres literàries de Rusiñol.<sup>28</sup> Titulada *Oracions*, la primera edició es va publicar a Barcelona per l'editorial L'Avenç el 1897,<sup>29</sup> i anava il·lustrada amb dibuixos de Miquel Utrillo i acompanyada amb la música d'Enric Morera. Maragall comentà a Rusiñol que havia «llegit i torno a llegir las tevas oracions. Es un llibre plè d'essència de poesia, y plè de la teva personalitat artística». Tot i donar la seva opinió de la vessant més poètica, no oblidà la dimensió artística de l'obra, i afegeix «Digas à l'Utrillo que sempre torno à mirar (es un vici qu'hi agafat) *L'Alba, La Rosada, el Dia* (allò es la terra del cel), *Les cascades*» i «D'en Morera aquelles notes de *L'Alba* i de *las estrellas*».<sup>30</sup> Precisament, una de les altres obres que es conserva a la seva col·lecció és el delicat i simbòlic dibuix que il·lustra *Les Cascades*, realitzat amb tinta xinesa i aquarel·la sobre paper, i que deu ser un regal de Miquel Utrillo al poeta.<sup>31</sup>

Amb Utrillo, Maragall hi tingué una gran relació. Es van conèixer al Cau Ferrat cap a 1897, quan ja es feia palesa la malaltia de Rusiñol.<sup>32</sup> Maragall ja havia participat a la III Festa Modernista de Sitges, el 1894, i havia estat premiat per les seves «Estrofes decadentistes». Així doncs, el poeta quedaria unit a aquell focus cultural entre 1894 i 1899, i hi va participar activament. Entre Maragall i Utrillo també existeix una fluïda correspondència, que es mantindrà fins a la mort del poeta. A més de dedicar-li llibres, els quals es conserven a la col·lecció d'Utrillo,<sup>33</sup> Maragall també intercanvia opinions artístiques amb l'amic. En una carta, Utrillo li recomanà entusiàsticament l'obra de Pere Torné i Esquius per il·lustrar els seus poemes per «la discreció dels seus comentaris, la finesa de les idees, y la parquetat de la composició, qu'am tot y la seva pobresa aparenta, deixa mes camp a la imaginació».<sup>34</sup>



Il·lustracions de Miquel Utrillo a la primera edició d'*Oracions*, de Santiago Rusiñol, p. 23 (*An els Jardins Abandonats*) i p. 55 (*Al vent*)

28 La primera edició està publicada amb il·lustracions dissenyades per Miquel Utrillo, mentre que a la segona edició només hi ha el text de Rusiñol. Tots dos exemplars estan dedicats per l'autor i són a la biblioteca de l'Arxiu Joan Maragall.

29 Enric BOU, «Estudi introductor», dins J. MARAGALL, *Visions & Cants*, Barcelona, Eds. 62, 2004 [1984], p. 9.

30 Carta de Maragall a Santiago Rusiñol del 13 de setembre de 1897. Arxiu Joan Maragall.

31 Vg. la fitxa redactada per Eva Pascual Miró a l'inventari de mobiliari i fons artístics de l'Arxiu Joan Maragall, realitzat pel Servei de Museus el 1990.

32 Vinyet PLANELLA (coord.), *Miquel Utrillo i les Arts*, Ajuntament de Sitges, 2009, p. 241-242.

33 *Ibid.*, p. 242.

34 Carta de Miquel Utrillo a Maragall de l'agost de 1904. Arxiu Joan Maragall.



La seva relació continuà al llarg dels anys amb diferents col·laboracions, com per exemple la representació d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, que Maragall havia traduït, i amb l'escenografia creada per Utrillo. Amb Miquel Utrillo i Enric Morera hi col·laborà en més ocasions. Conjuntament, ho tornaran a fer el 17 de febrer de 1898 en el local dels Quatre Gats, un dels «focus artístics més actius del modernisme català».<sup>35</sup> En aquesta ocasió, es va realitzar un espectacle d'ombres xineses, amb un recital de quatre poemes acompanyats per música. Joan Maragall hi va aportar el segon poema, la «Montserrat», publicat el 1890:

Veus aquí que primer tot era mar,  
 tot era ple de mar: tan blau!...pro un dia  
 va començar a sortir-ne una muntanya...  
 de tan hermosa que era resplendia...  
 una muntanya tota esqueixalada  
 com cosa primerenca i malfinida.  
 les boires de seguida que la veuen  
 s'hi tiren a damunt amorosides;  
 de boixos els penyals s'emborrisolen  
 i a dintre els boixos els aucells refilen.<sup>36</sup>

Va ser recitada per Salvador Vilaregut, acompanyada de dibuixos realitzats per Utrillo i música d'Enric Morera. Tot i que en aquest cas les crítiques van ser força negatives i l'èxit prou escàs, aquests espectacles tenien un considerable contingut artístic i literari, amb una superioritat tècnica que els destacava de les representacions més populars.<sup>37</sup> I és interessant veure com Joan Maragall també se sentí atret per la música, cosa que es tradueix en la participació en esdeveniments musicals del moment, com les tertúlies musicals d'Enric Granados i l'assistència constant a les representacions del Liceu.<sup>38</sup>

De Ramon Casas, a la col·lecció se'n conserva un petit dibuix, realitzat amb carbonet i amb delicats tocs de color, que representa una dona vestida a la moda barcelonina d'aquell moment, i on es denota la gran capacitat de síntesi de l'artista. Al marge inferior dret, es deixa entreveure un segell de la revista *Pèl & Ploma*, fet que ens fa pensar que era un regal de la revista als subscriptors.

35 Mercè DOÑATE, «Les activitats artístiques dels Quatre Gats», dins Maria Teresa OCAÑA, F. FONTBONA, Cristina MENDOZA, *Picasso i els Quatre Gats. La clau de la modernitat*, Barcelona, Museu Picasso, Lunweg, 1995, p. 223.

36 Vg. Enric JARDÍ, *Història dels Quatre Gats*, Barcelona, Aedos, 1972, p. 50; Josep A. MARTÍN, *El teatre de titelles a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 37; Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978, p. 192.

37 *Ibid.*, p. 226.

38 E. BOU, «Estudi introductor», *op. cit.*, p. 6.

En aquesta faceta de dibuixant, Casas va anar retratant personalitats rellevants de l'època, creant així una àmplia galeria d'homes i dones representius, en la qual es respira un sentiment de respecte i admiració. Casas va realitzar dos retrats del poeta, un assegut i l'altre dempeus,<sup>39</sup> que són una mostra de la capacitat de l'artista per observar els trets significatius del personatge, des del rostre i la indumentària, fins a la captació dels gestos i actituds de la figura.<sup>40</sup> Quan Casas realitzà aquests dos retrats, Maragall s'hi sentí atret de seguida, tal com ressalta en la carta que escriu al seu company i amic de la facultat, Antoni Roura, el 23 d'octubre de 1899, convidant-lo a assistir a l'exposició de dibuixos de Ramon Casas que s'estava realitzant a la Sala Parés.<sup>41</sup>



Dibuix de Ramon Casas

El dibuix de Joan Maragall dempeus es publicà a la revista *Pèl & Ploma*<sup>42</sup> acompanyat d'un escrit de Miquel Utrillo, on elogia el seu amic poeta «el senyor Maragall, tan amable i rialler / tan *bon causeur* i tant agradós», i diu que «cal veure an en Maragall, cal sentir-lo / quan entre els amics de qui ell és amic de veres, / aquells am qui pot parlar de moltes coses més que / de crítica i política, aquells am qui no

39 D'aquest retrat es conserva una fotografia a la col·lecció. L'original es troba al Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
40 Isabel COLL, *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999, p. 120-122.  
41 E. JARDÍ, *op. cit.*, p. 100-101; J. MARAGALL, *Correspondència Maragall-Roura*, Barcelona, Polígrafa, 1969, p. 206.  
42 *Pèl & Ploma*, núm. 33, 13 de gener de 1900, p. 3.





ha de fer de / periodista [...]».<sup>43</sup> El dibuix original que il·lustra la portada d'aquest número és precisament el segon dibuix que es conserva a la col·lecció maragalliana, titulat *Quan jo era petit vivia arraulit*, un carbonet sobre paper inspirat en el poema de Maragall «Sol, solet», un tema autobiogràfic que evocarà la infància del poeta, quan vivia a l'estret carrer Jaume Giralt, desaparegut avui dia, al barri del Born. D'aquesta manera, seria molt probable que Casas també regalés l'original a Maragall, tot i que tampoc no s'han trobat testimonis documentals. En aquest mateix número, hi ha publicats més poemes seus: «Una Missa del Gall», «La Dòna Hermosa», «Música de Mozart», «L'esposa parla», «Poesia popular» i «Soleiada». A *Pèl & Ploma*, Maragall hi tornarà a col·laborar en el fascicle del dia 1 d'octubre de 1903,<sup>44</sup> publicant-hi l'«Elogi de la Paraula», text que llegiria en el seu primer discurs com a president de l'Ateneu Barcelonès, en la sessió inaugural celebrada el 15 d'octubre de 1903.

A la col·lecció de Maragall també es conserva l'obra de dos germans que es dedicaren a l'art, dels quals un es va especialitzar en el camp de l'escultura i l'altre ho féu en el de la pintura. Es tracta de Joan (1860-1926) i Josep (1864-1934) Llimona. De Joan Llimona és l'autoria de l'oli sobre tela datat de 1895 i que representa l'interior d'un pati particular. D'aquesta obra, on una dona vestida de negre surt representada asseguda i pensativa, se'n respira un aire intimista, un silenci. La factura és més aviat simple, deixant de banda els detalls realistes per a una manera de fer més sintètica i plana. Transmet de forma magistral la llum, més forta a l'exterior del pati, i una foscor més profunda a l'interior de la porta on apareix la figura femenina. Cal esmentar que en el revers del marc d'aquesta pintura es troba una etiqueta de la Sala Parés. Això ens podria donar una pista del lloc on Maragall la va adquirir o demostrar que va participar en una exposició a l'esmentada galeria. De Joan Maragall i Joan Llimona també es conserva correspondència, tot i que es tracta de dues cartes que plantegen temes polítics, amb referència a la Lliga del Bon Mot, associació a la qual va pertànyer Llimona, mentre que Maragall hi prestà un entusiasta suport.

De Josep Llimona no en té ni una escultura ni una pintura. L'obra que queda a la col·lecció Maragall és un dibuix amb llapis de color, que representa una dona asseguda en una cadira. Tot i que sembla realitzat amb rapidesa per la factura, té una tècnica acurada i un aire de sensibilitat. S'hi veu una imatge ideal, traçada amb delicadesa, d'una senyora elegantment vestida, lliure d'ornaments que distreguin el protagonisme de la figura. Paral·lelament a l'activitat escultòrica, Josep Llimona es va dedicar al dibuix com a eina complementària. Hi practicà el domini de l'anatomia humana, especialment el femení en totes les posicions possibles.<sup>45</sup> A l'abril de 1900 s'exposaren a la Sala Parés esbossos i estudis de Llimona en una exposició que portava com a títol «Art íntim». El mes abans, però, la revista *Pèl & Ploma* va dedicar-li un número especial, i Miquel Utrillo escrigué un article biogràfic que recordava entre d'altres coses l'amistat que els unia. Així doncs, Utrillo també podria ser considerat un pont entre Llimona i Maragall. De Llimona també es conserven cartes adreçades al poeta, però no contenen cap informació sobre l'adquisició de la peça.

43 *Ibid.*

44 *Pèl & Ploma*, núm. 98, 1 d'octubre de 1903, p. 290, 294-295, 298-299 i 302.

45 Mercè DOÑATE, «L'escultor modernista Josep Llimona», dins EAD., *Joan Llimona (1860-1926), Josep Llimona (1864-1932)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, p. 117-119.



Oli de Joan Llimona



Dibuix de Josep Llimona



Una obra de la col·lecció que té un interès especial és un gravat realitzat per Josep Maria Sert (1874-1945). Data aproximadament de 1899 i al marge inferior hi ha una breu dedicatòria dirigida a Maragall. Josep Maria Sert es va consolidar com un dels millors decoradors murals del seu temps, i va arribar a ser admirat arreu d'Europa i Estats Units. Com Maragall, va néixer en una família burgesa, catòlica i catalanista, i d'empremta conservadora, enriquida gràcies a la indústria tèxtil catalana.<sup>46</sup> En la seva joventut i etapa de formació, va ser alumne de Pere Borrell i d'Alexandre de Riquer, qui probablement l'introduí al Cercle de Sant Lluc. Més endavant, establí contacte amb Utrillo, amb qui acudirà assíduament als Quatre Gats relacionant-se així amb Ramon Casas i Santiago Rusiñol. Segurament, aquests últims l'animaren a viatjar a París al gener de 1899. Allà, Sert s'impregnà de la influència del simbolisme.

En les seves estades als Quatre Gats, de ben segur que en més d'una ocasió va coincidir amb el poeta. Així doncs, no seria estrany que haguessin fet amistat i mantinguessin correspondència entre ells, fins i tot després que Sert s'hagués instal·lat a París. Probablement l'artista va enviar des de París el gravat que es conserva a la col·lecció. Es tracta d'una figura masculina nua i alada que sosté a les mans un arc de tir. Està situat a l'esglaó més elevat d'unes escales. És destacable el joc de llum i ombres de la il·lustració, que accentua aquest aire misteriós o simbòlic. Si bé desconeixem com Maragall va obtenir aquesta obra, podem imaginar que fou un regal de l'artista. Tot i així, és una peça que destaca en la seva col·lecció i desentona amb la resta de les obres.

Joaquim Sunyer celebrava la seva segona exposició individual, de caràcter antològic, a la sala Faianç Català, l'abril de 1911. Per aquest motiu, Maragall publicà un article a la revista *Museum* titulat «Impresión de la exposición Sunyer», novament sol·licitat per Miquel Utrillo.<sup>47</sup> Hi lloava la producció de l'artista i, de manera especial, la *Pastoral*, i la resumia com un paisatge característic de Catalunya que és capaç d'endinsar-se en la mateixa ànima. Defineix de forma sublim el paisatge noucentista, caracteritzat per l'objectivitat i l'estructuralisme, per convertir-se en expressió dels valors essencials. De fet, la *Pastoral* és una de les obres mestres que es conserva també a la col·lecció de Maragall, tot i que va entrar a formar-hi part uns anys més tard de la seva mort. Aquesta pintura va ser adquirida primer per a la col·lecció Francesc Cambó, malgrat que uns anys més tard aparegué al mercat artístic i fou comprada de nou per Joan Anton Maragall, que decidí incorporar-la a la col·lecció del seu pare.

46 José María Sert. *Le Titan à l'œuvre*, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2012, p. 75.

47 Martí PERAN, Àlícia SUÀREZ, Mercè VIDAL, *El noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1994, p. 52.



*Pastoral*, de Joaquim Sunyer

Per altra banda, hi ha el «Brindis» que Maragall dedicà a l'escultor Josep Clarà. Aquest artista es va promocionar fora de l'àmbit peninsular, tot obtenint una projecció internacional destacable. En la VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona de 1911, però, era un complet desconegut. Semblantment a Joaquim Torres García, va tenir la perfecta ocasió per mostrar la seva obra, irrompre així en l'art català i lligar-se al florent Noucentisme.<sup>48</sup>

La faceta de Maragall «noucentista» també es veu reflectida a través de les obres de protagonistes d'aquest moviment que aplega la seva col·lecció. El més destacable de tots ells és Pere Torné i Esquius, que Maragall va conèixer a través de Miquel Utrillo, moment que podem recrear gràcies a la «Presentació» que escrigué per al seu llibre d'artista titulat *Els Dolços indrets de Catalunya* i publicat per Oliva Impressors de Vilanova i la Geltrú el 1910.

48 *Ibid.*, p. 319 i i Mercè DOÑATE, *Clarà escultor*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, p. 27.



El text comença així:

Una tarda d'hivern de fa alguns anys se'm presentà a casa un jove rossenc, tot temorós, que'm va dir que volia ensenyar-me uns dibuixos fets seus, a veure que me'n semblava. Li vaig respondre que jo en dibuixos no hi entenia res, però que m'agradava molt mirarme: y ell tot humilment obrí la cartera que portava sota'l braç y començà a mostrarme'n [...]

Com les *Oracions* de Rusiñol, aquest llibre també es troba a la biblioteca personal del poeta, amb un autògraf de l'artista, datat del 15 de gener de 1911.<sup>49</sup> Així doncs, aquestes dues personalitats es devien conèixer cap a finals de 1904, i se'n conserva correspondència dels anys 1905 i 1906. Entre 1903 i 1905, Pere Torné i Esquiús s'estava fent un lloc en el món de l'art, a través de diverses exposicions a la Sala Parés, on va exposar de forma individual el 1905.<sup>50</sup> Després marxarà a París, tot i que mai desvincularà de Catalunya tal com ho demostra la correspondència esmentada,<sup>51</sup> o la publicació d'*Els Dolços indrets de Catalunya*.

D'aquest artista, Maragall té a la col·lecció un dibuix amb tinta xinesa i aquarel·la que representa un paisatge muntanyós, amb un camí que desemboca a una masia. Aquest senzill però apreuat dibuix està dedicat pel propi artista: «Al amic i distingit poeta / En Joan Maragall». En una carta que escrigué Joan Maragall a Pere Torné i Esquiús, llegim: «Quina finesa ha volgut ferme, bon amic! No sap com li agraeixo. Es dir, si que ho sap, que prou ha pogut coneixe com han penetrat la meva ànima las sevas obras: y are al ferme el prehuat present d'una d'elles, ja pot contar lo que representa pera mí».<sup>52</sup> D'aquesta manera, novament podem deduir que aquest paisatge fou un regal del propi artista. Però, quin seria l'origen d'aquest regal? Ben cert, podria ser arran de la visita de Torné i Esquiús a casa del poeta, com a mostra d'agraïment. D'altra banda, hi ha una carta de just un any després, on es deixa entreveure que Torné ha felicitat a Maragall pel seu sant.<sup>53</sup> Així doncs, potser el dibuix de 1905 era un regal per celebrar aquesta festivitat.

Maragall admirava l'obra de Pere Torné, fet que es veu reflectit en cada un dels escrits esmentats, l'epistolari i la «Presentació» d'*Els Dolços indrets de Catalunya*: «s'hi mostra ab aquella senzillesa qu'es la vida mateixa y quina inspiració li ha sigut donada à vosté com à ningú que jo conega».<sup>54</sup>

49 També es conserva una edició de les *Cançons de infants*, de Narcisa Freixa i il·lustrat per Pere Torné i Esquiús.

50 J. A. MARAGALL, *op. cit.*, p. 90-101.

51 Carta de Joan Maragall a Pere Torné i Esquiús, datada el 25 de juny de 1906. Epistolari Joan Maragall, Arxiu Joan Maragall: «Prou l'anyorem a Barcelona tots els que l'estimem, però el nostre anyorament queda en part contrabalançat per la ferma esperança de que à París la seva personalitat artística hà de pendre tot son vol; y aixís estimant més la seva gloria».

52 Carta de Joan Maragall a Pere Torné i Esquiús del 25 de juny de 1905. Arxiu Joan Maragall.

53 Carta de Joan Maragall a Pere Torné i Esquiús del 25 de juny de 1906. Arxiu Joan Maragall: «aquí he rebut l'altra salutació de Sant Joan que li estimo de tot cor».

54 *Ibid.*

O:

Ja'l primer me donà un gran benestar, y coneguí que'm trobava en el món de la simplicitat y de la puresa [...]. Y pera a mi una delícia nova'l mirar al través d'ell coses que certament tenia vistes mil vegades; doncs, ¿perquè aquella sensació de novetat delitosa?.... No res menys que s'hi m'hagués preguntat el perquè de l'Art.<sup>55</sup>



Dibuix de Pere Torné i Esquiús

Pere Torné i Esquiús resumeix els ideals de la nova societat catalana, submergida en la «modernitat», però també en la «tradició». L'artista és capaç de copsar la bellesa de les coses humils –imatges populars, món rural, fins i tot detalls urbans–, amb una sobrietat i equilibri propi del més pur classicisme, a través d'un proverbial i perfilat dibuix, amb puntuals tocs de colors, sempre espontanis i encertats. En definitiva, va saber reflectir d'un mode sublim la «Catalunya ideal» amb què somniaven els noucentistes.

També cal mencionar l'única escultura que es conserva a la col·lecció de Maragall, obra d'un dels artistes capdavanters del Noucentisme: Josep Clarà. D'una gran força expressiva, el bronze titulat *Voluntat*

55 J. MARAGALL, «Presentació», dins Pere TORNÉ I ESQUIUS, *Dolços Indrets de Catalunya*, Vilanova i la Geltrú, Oliva, 1910, p. 7.



representa la testa d'un déu o heroi de l'antiguitat clàssica, amb la qual l'artista resumia el seu ideal de bellesa absoluta. Clarà la hi regalà amb motiu de les paraules que li dedicà en el «Brindis», llegit el 2 de juny de 1911. Tot i així, Maragall mai no va poder gaudir-ne ja que la mort el va visitar a finals del mateix any i l'obra escultòrica tardà uns tres anys a arribar al domicili del carrer Alfons XII.<sup>56</sup>



*Voluntat*, de Josep Clarà

Finalment, cal recordar l'admiració que va sentir Maragall envers l'obra d'Apel·les Mestres. De fet, no es conserva cap obra d'aquest artista en les parets de la casa de Sant Gervasi, però sí una publicació en la biblioteca del poeta. Es tracta de *Liliana*, publicada el desembre de 1907. El llibre està dedicat pel propi Mestre i porta l'ex-libris de Joan Maragall, dissenyat també per l'artista. A la premsa de l'època, també es veia reflectit l'èxit d'aquesta obra. Així doncs, a la *Ilustración Artística* diuen:

Apeles Mestres ha expuesto una colección de dibujos, ilustraciones de su último poema *Liliana*; son composiciones bellísimas, carácter imaginativo, en las que se combinan hermosamente flores é insectos, bosques fantásticos y figuras ideales [...].<sup>57</sup>

I:

Alguien dijo acertadamente, refiriéndose á Apeles Mestres, que es un poeta que dibuja magistralmente y nosotros agregamos, completando el concepto, que es un meritísimo artista y un admirable cantor de la naturaleza. *Liliana*, el delicado y sentido poema que acaba de publicar, ha de estimarse como su obra maestra, la más hermosa, aquella en que de modo más completo se manifiesta la ternura de su espíritu enamorado siempre de todo lo noble y delicado, dispuesto de continuo á extasiarse ante los encantos de la naturaleza, ante todo lo que eleva el pensamiento y enaltece la sensación. Sólo el poeta, sólo el creador de *Liliana* podía ilustrar la obra, únicamente él podía representar plásticamente sus dulces cantos y preciso es convenir que sus excelentes dibujos están en perfecta armonía con la obra. Trazados con firmeza, con la seguridad y valentía de quien ha logrado

56 Jordi MARAGALL, *El que passa i els qui han passat*, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 75.

57 «Miscelánea. Bellas Artes. Barcelona. Salón Parés», *Ilustración Artística*, 17 de febrer de 1908, p. 130.

singularizarse, son otra muestra, otra justificación del concepto de maestría, que, según decimos, en principio, les asignaron hace algunos años.

Plácemes al poeta y al artista y con ellos el ferviente deseo de que se sostengan sus energías é inteligencias, para producir otras obras de igual índole, en bien de las letras y del arte de nuestro país.<sup>58</sup>

Joan Maragall no era desconexedor d'aquesta crítica, i entre el 18 i 30 de març d'aquell mateix any escrigué dues cartes a l'artista, felicitant-lo pel «resplendent compendi de tota la seva personalitat artística» i emocionat per «posseirne l'exemplar dedicar per vosté mateix! Quina riquesa!».<sup>59</sup>

### La col·lecció després de Maragall

A la col·lecció actual de l'Arxiu, hi ha altres peces que es van adquirir després de la mort de Maragall, moltes d'elles regals dels propis artistes a Clara Noble, que va morir el 1944. D'entre aquestes obres destaca el seu retrat, realitzat per Francesc Domingo l'any 1933.<sup>60</sup> La majoria de quadres que comprà la senyora Noble pertanyien a l'escola paisatgista catalana vuitcentista, representada per Dionís Baixeras, Enric Galwey, Ramon Martí i Alsina, Ricard Brugada i Andrés Larraga, i van ser comprats a l'entorn de 1940. Entre ells s'hi troba també un quadre de Santiago Rusiñol, que tot i ser un consagrat modernista, no oblidà la temàtica paisatgística, atret per la pintura de Vayreda i, per tant, aquesta peça encaixaria amb el grup anterior. Finalment, també es conserva un bust de fang refractari de Manolo Hugué i que representa Josep Maragall i Noble, el fill pintor del poeta.

Joan Maragall, segurament, no va ser un col·leccionista molt actiu, però la seva col·lecció és una bona mostra de l'interès que va tenir pel món cultural del moment. Va arribar a atresorar a casa seva excel·lents mostres d'art català que resumeixen una època. El fet que no se'n conservi més documentació fa que se'n escapin molts punts per conèixer la figura del poeta i la manera com es va construir la seva col·lecció.

58 «Liliana, poema é ilustraciones de Apeles Mestres», *Ilustración Artística*, 16 de març de 1908, p. 192-193.

59 Carta de Joan Maragall a Apel·les Mestres del 18 de març de 1908. Arxiu Joan Maragall.

60 Retrat inacabat de la Sra. Vidua Maragall, donat a l'Arxiu per Joan Anton i Raimon Maragall i Noble el 15 de juny de 1995.





Retrat de Clara Noble, de Francesc Domingo

Tot i així, ha sobreviscut al llarg dels anys gràcies a la seva família i descendència. D'aquesta manera, el seu fill Joan Anton Maragall decidí continuar amb la Sala Parés, fent-se'n càrrec a partir del juliol de 1925, i hi van col·laborar enèrgicament el seus germans Raimon i Helena. La mateixa Helena Maragall s'havia dedicat amb entusiasme a la xilografia, mentre que un altre fill, Ernest Maragall, es consagrà com a escultor, i fou deixeble de Pablo Gargallo i Francesc d'A. Galí. D'ell és el bust de l'Helena que es conserva també actualment a la col·lecció Maragall. Josep Maragall es dedicà a la pintura, com a autodidacte, influït per l'escola impressionista de Ceret. Finalment, el nebot Josep Lleonart i Maragall, el qual heretà la mateixa passió per la poesia i pel món de la traducció, no deixà de banda la part més artística, i va participar –si bé esporàdicament– en el grup El Rovell de l'Ou. La compenetració entre oncle i nebot es fa palesa en la correspondència conservada entre ells dos. Així, a la col·lecció de Maragall es conserven tres pastels simbolistes que Lleonart li va regalar l'any 1902.

Rebut el 15 de juny de 2013  
Acceptat el 31 d'octubre de 2013





## LOURDES JIMÉNEZ

Historiadora del Arte. Especialista en iconografía wagneriana

### ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA OBRA DE SERT. UN PARSIFAL DESCONOCIDO DEDICADO A JOAN MARAGALL

#### Resumen:

Josep Maria Sert (1874-1945) fue uno de los grandes pintores decoradores del siglo XX, y sus inicios artísticos en la capital catalana se vieron, como en muchos de los artistas de su época, influidos por el wagnerismo incipiente. Y en el ambiente wagneriano de finales del siglo XIX, tras los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* (1899) en el Gran Teatro del Liceu, situamos este desconocido *Parsifal*, aguafuerte regalado a Joan Maragall en el que se unen la admiración por el poeta y la iconografía del todo arraigada en la joven generación postmodernista.

*Palabras clave:* Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — iconografía wagneriana — Parsifal — Bayreuth

#### Resum:

Josep Maria Sert (1874-1945) va ser un dels grans pintors decoradors del segle XX, i els seus inicis artístics a la capital catalana van ser influïts, com fou el cas de molts altres artistes de la seva època, pel wagnerisme incipient. I en l'ambient wagnerià de finals del segle XIX, arran de les estrenes de *Die Walküre* i de *Tristan und Isolde* (1899) al Gran Teatre del Liceu, hem de situar aquest *Parsifal* desconegut, un aiguafort que va regalar a Joan Maragall i en el qual s'uneixen l'admiració per al poeta i la iconografia ben arrelada en la jove generació postmodernista.

*Paraules clau:* Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — iconografia wagneriana — Parsifal — Bayreuth

#### Abstract:

Josep Maria Sert (1874-1945) was one of the great interior decorators painters of the twentieth century, and his artistic beginnings in the Catalan capital were, like many artists of his time, influenced by the incipient Wagnerian art. In this environment of the ends of the nineteenth century, after the premieres of *Die Walküre* and *Tristan und Isolde* (1899) in the *Gran Teatre del Liceu*, we place this unknown *Parsifal*, given to Joan Maragall, etching which bind the admiration for the poet and the iconography completely established in the young postmodernist generation.

*Key words:* Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — Wagnerian art — Parsifal — Bayreuth

---

La preeminencia de la música y el músico como creador en las artes que ahora conocemos no siempre ha sido así. En el siglo XIX, ésta había emprendido un ascenso meteórico entre las artes cuando el *ut pictura poesis* fue substituido por el *ut pictura musica*. La música inspiró a muchos pintores y los compositores se basaron en las artes visuales a la hora de trabajar sus partituras. El ideal de música propuesto por la doctrina romántica se basaba en una forma abstracta instrumental que se dividió a mediados de siglo en la música programática, cuya representación principal era la evocación de ideas extramusicales (un poema, una pintura, una obra teatral, etc.) y la teoría formalista de la música absoluta. En este marco histórico se integra la figura de Richard Wagner (1813-1883), cuya influencia principal sobre otros artistas se produce a través de la concepción teórica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y de la recuperación de las antiguas leyendas medievales y del mito como motivo común en sus óperas.

La obra wagneriana va a saltar más allá del ámbito musical desde el mismo momento de su producción en paralelo a diversas corrientes plásticas a partir de mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Después de la muerte del compositor, la iconografía surgida de sus óperas y dramas musicales se vio condicionada por la interpretación que los artistas realizaron del libreto y los montajes escénicos de las primeras producciones del *Anillo del Nibelungo* y de *Parsifal*, estrenadas en 1876 y 1882 en el marco de los Festivales de Bayreuth. La otra forma por la que los artistas abordaron esta iconografía fue a través de la interpretación que se dio entre los pintores simbolistas, con nombres como Fantin-Latour, Odilon Redon, Jean Delville, Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff, Cecilio Pla, Julio Antonio, José Benlliure en el caso español y los catalanes Adrià Gual, Josep M<sup>a</sup> Xiró, Pau Roig o Sert entre otros. Los casos particulares de Mariano Fortuny y Madrazo y Rogelio de Egusquiza se destacan del resto de artistas españoles.

El santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915), que llevaba años afincado en París y tenía estrecha amistad con el catalán Mariano Fortuny, entró en contacto con la obra wagneriana en primera persona conociendo al músico y comenzando desde 1882 a estudiar de cerca el simbolismo de sus óperas y la iconografía del compositor. Su pasión por la obra de Wagner fue tal que le llevó a trabajar en distintas series dedicadas a *Parsifal*, al ciclo del Anillo *Der Ring des Nibelungen* y al *Tristan und Isolde* prácticamente hasta el final de su vida. Egusquiza, a pesar de trabajar en un correcto academicismo y tantear el género del casacón al estilo de Fortuny, dio un giro inesperado en su producción para ocuparse de los argumentos wagnerianos y, desde ellos, acercarse a las nuevas propuestas plásticas que comenzaban a interpretarse en los ambientes artísticos parisinos, en particular bajo el paraguas del simbolismo. Además de dar este giro como una nueva propuesta artística en su obra de la década de los ochenta y sobre todo en los noventa, especialmente en la obra gráfica, su teorización acerca de la iluminación en el escenario<sup>1</sup> fue otro punto de partida de la influencia de Wagner en los artistas. Se puede decir que Egusquiza se convierte en el verdadero y principal adalid del wagnerismo artístico español, en esa primera generación de artistas e intelectuales que se acercan a la obra del músico alemán; pero también fue el principal motivo por el que el joven Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), al que le unía una fuerte amistad a través de su padre, consiguió que viajara hasta Bayreuth para presenciar las óperas de Wagner y que comprendiese la fascinación que estas ejercían; hecho que fue tan importante en la carrera del joven que a partir de ese momento logró definir lo que sería una de las personalidades más destacadas no sólo del wagnerismo artístico sino de la renovación teatral en las primeras décadas del siglo XX. Fortuny y Madrazo se descubrió como pintor, escenógrafo y renovador teatral en Bayreuth y reconoció el magisterio de Egusquiza y su introducción en la obra wagneriana. Ambos trabajaron en la

---

1 Egusquiza comenzó a ensayar en su obra los efectos de la luz y recurre a la luz cenital para lograr una armonía entre lo ideal de la obra wagneriana y su representación plástica. Consiguió tener un lugar en el panteón wagneriano artístico en el mismo Bayreuth junto a otros representantes como Franz von Lembach, Henri-Fantin Latour, Hans Makart, llegando a participar con un dibujo sobre un personaje que le fascinaba, el rey doliente Amfortas de *Parsifal*, para el número especial de homenaje a la muerte de Wagner en la revista *Bayreuth Blätter*, donde también publicó un artículo dedicado a la reforma en la iluminación planteada desde el drama wagneriano. Estos condicionantes le llevaron a formar parte de los núcleos artísticos parisinos cercanos al simbolismo plástico y literario, presentando obra en los Salones de la *Rose + Croix* y obteniendo un lugar privilegiado como artista wagneriano. Ya con el comienzo del siglo, frecuenta los círculos intelectuales madrileños y hace partícipes de su pasión por la obra de Wagner los amigos que luego formarían, en 1911, la Asociación Wagneriana de Madrid.



década de los noventa y, paralelamente, el ciclo sobre *Parsifal*,<sup>2</sup> tema que les obsesionó y al que dedicaron numerosas obras, aunque por distintos caminos plásticos.

Mientras, en Cataluña, Modernismo y wagnerismo van de la mano; y muchos artistas se vieron inmersos en esta fiebre wagneriana que sacudía la intelectualidad catalana desde aquellos primeros compases de Clavé en los Jardines de los Campos Elíseos de Barcelona el 16 de julio de 1862 con fragmentos de *Tannhäuser*. La revista *La España Musical* desde 1866, la inicial Sociedad Wagner en 1874 y más adelante la labor biográfica de difusión de Joaquim Marsillach y José de Letamendi, pusieron los primeros fundamentos de esta divulgación de la *música del futuro*. La recepción de la iconografía wagneriana tendrá dos momentos claves; en primer lugar, un periodo de divulgación de la obra (1882-1889) marcado por los estrenos de las óperas románticas en Barcelona –*Lohengrin* (1882), *Der fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887)– en los que se observa una recepción gráfica de la obra del compositor a través de los artistas alemanes, mayoritariamente publicados en las revistas ilustradas *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Hispania*, etc. Así mismo, los escasos ejemplos de interpretaciones realizadas por los artistas catalanes son deudores del modelo wagneriano difundido desde los Festivales de Bayreuth. Pasado este momento inicial, la gran etapa del wagnerismo artístico en Cataluña tuvo lugar de 1900 a 1914, partiendo de 1899 como fecha clave en el estreno de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* en el Teatro del Liceo. La repercusión fue importante entre el gran público, y especialmente impactante entre la joven generación postmodernista de Adrià Gual, Josep M<sup>a</sup> Xiró, Pau Roig, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Lluís Masriera, Pablo Gargallo, Josep Clarà o Josep M. Sert, que también se acercó a la iconografía wagneriana en uno de los mejores ejemplos del simbolismo plástico no solo catalán sino europeo.

En sus primeros años de formación, Sert fue discípulo de la Academia de Pere Borrell<sup>3</sup> junto a Ricard Canals (1876-1931) y Adrià Gual, tomando clases de dibujo del natural. Otro de los alumnos que había frecuentado la academia Borrell fue Alexandre de Riquer, a cuyo taller acudió en el carrer de la Freneria para recibir clases de grabado calcográfico.<sup>4</sup> Aquí, Sert va a adquirir la concepción estética y las maneras del Simbolismo –especialmente preocupado por la idea de la belleza y sus recursos expresivos–;<sup>5</sup> fue también el mismo Riquer quien lo llevó al Cercle Artístic de Sant Lluc, donde coincidió con otros miembros como Joaquim Torres García o Josep María Xiró que, además de ser generacionalmente coetáneos, tenían en común con Sert el ser unos artistas independientes, sin una excesiva relación

2 Si Egusquiza trabajaba en un primer plano la expresión del Amfortas doliente en un expresivo dibujo fechado en 1890, Mariano Fortuny y Madrazo escogía también el tema de Amfortas pero no trabajando la psicología del personaje individualizado como era el caso del primero, sino en el momento del drama cuando introducen en el baño al rey. Éste escoge temas en grupo, acciones del drama donde poder realizar una interpretación del paisaje, del momento en escena, expresados a través del agua fuerte y la ténpera.

3 Tal y como afirma Francesc FONTBONA, «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas», *D'Art*, núm. 2, Departamento Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, mayo 1973, p. 32.

4 Clases que impartía Riquer junto a Joaquim Furnó, el último profesor de grabado en Llotja. Entre los alumnos se cuenta a Josep Triadó, Jaume Llongueras, Joaquim Renart... Véase Joan Lluís de YEBRA, «El gravat i l'Exlibris», en *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, Vol. III, dir. Francesc Fontbona, Barcelona, L'Isard, 2002, p. 165.

5 Véase Pilar SÁEZ LACAVE, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», en *El Modernisme*, op. cit., p. 262.

personal con los otros –aunque participaron del ambiente artístico y de su lucha por la modernidad, además de realizar obras de temática wagneriana.<sup>6</sup>

Pero en estos primeros años de la formación de Sert habría que destacar su amistad con Adrià Gual, iniciada desde sus tiempos en la academia Borrell: los dos compartían su pasión por el mundo del teatro, y Gual le invitó a participar en el proyecto del Teatre Íntim, puesto en marcha en 1898 con la finalidad de promover el teatro moderno en la capital catalana. Esta empresa se fundó con la participación de Joaquim Pena (1873-1944), Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut (1872-1937), Francesc Soler y Sert, que proporcionaron el primer capital de la compañía.<sup>7</sup> Algunos de estos nombres, como Pena y Salvador Vilaregut, serían, junto a Gual, miembros de la posterior Associació Wagneriana. Wagner va a aparecer tempranamente en la obra de Gual y esta pasión por la obra teórica y artística del músico alemán pudo ser motivo frecuente de tertulias apasionadas entre ambos amigos. Incluso cuando Gual decide marcharse a París en 1901 para formarse en su faceta de dramaturgo, fue animado por su amigo Josep M. Sert, que residía desde tiempo atrás en la capital francesa, quién lo acogió y ayudó a buscar alojamiento, además de ofrecerle trabajar en un rincón de su taller en la *rue* de Barbet de Jouy, en pleno Faubourg Saint-Germain, para que realizara sus encargos.<sup>8</sup>

Richard Wagner ya era del todo conocido por las nuevas generaciones de artistas; sus obras románticas como *Lohengrin* (1882), *Der fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887) –habían sido estrenadas en el Teatro del Liceo antes de comenzar la década de los noventa, pero en 1899 tuvieron lugar dos grandes estrenos en el coliseo de las Ramblas, *Die Walküre* y *Tristan und Isolde*. A partir de aquí, ya nada fue igual respecto a la presencia de Wagner en las artes plásticas del Modernismo catalán, y la aceptación por parte de los artistas se va a traducir en una iconografía que iba a trasladarse más allá de la sala del teatro. Y es por estos años cuando se puede fechar este grabado wagneriano de Sert con dedicatoria a Joan Maragall.<sup>9</sup> Wagner influyó en Maragall no sólo en su poesía como en la «Oda infinita» –permeada por la teoría de la melodía infinita–,<sup>10</sup> o bien en el «Elogio del amor»,<sup>11</sup> sino que también le llevó a escribir algunos artículos dedicados a la recepción de sus óperas<sup>12</sup> y realizó también traducciones de *Tristan und Isolde* (1896, editada el 1904) y un fragmento del *Parsifal* (1896), en concreto la traducción de la escena de la consagración del Grial. Ésta se llegó a cantar durante diez días

6 F. FONTBONA, «L'Època del Modernisme, 1888-1905», en *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917, Història de l'Art Català*, Vol. II, Barcelona, Eds. 62, 1985, pp. 138-139.

7 Citado por Carles BATLLE, «L'espai del Teatre», en ID., *Isidre Bravo, Jordi Coca, Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Diputació, Àmbit Serveis Editorials, 1992, p. 111.

8 Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 130.

9 Debo el conocimiento de esta obra de Sert a la Dra. Pilar Sáez Lacave, que me facilitó información y resolvió algunas dudas en torno a la obra wagneriana del artista. En comunicación fechada en 14 de abril 2008.

10 Véase Lluís QUINTANA TRÍAS, «Maragall, de Wagner a Mozart», *Serra d'Or*, núm. 412, abril 1994, p. 91-93 y Jaume RADIGALES, «El pensament musical de Joan Maragall», *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 28, 1995, p. 8.

11 Como señala J. RADIGALES, *op. cit.*, p. 9, Eugenio Trías apuntaba que el tema principal del Elogio era el del amor de *Tristan und Isolde*; cf. Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. d'Albert Manent, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 75-77.

12 J. MARAGALL, «Wagner fuera de Alemania», 6 diciembre 1899.



seguidos, del 14 al 23 de mayo de 1896 en el Teatre Líric.<sup>13</sup> Al margen de esto, la influencia de *Parsifal* en la obra de Maragall también ha sido vista en relación a su poema «Lo diví en el Dijous Sant»,<sup>14</sup> en el que se aprecian referencias a la última obra de Wagner:

«Lo Diví en el Dijous Sant»

En memòria d'un amic

Avui he sentit lo Diví  
en el camp, en el vent i en les plantes,  
i en la majestat — de les pedres santes  
que s'alcen en temple — al mig del camí.

Avui he sentit — que dura la vida  
més enllà del cos — i dels seus sentits:  
he vist un vellet — amb cara entenedrida  
i alegres infants — de sobte entristits.

He vist uns guerrers — armats punta en blanc  
davant d'un anyell — rendir les espases,  
he sentit les brases  
de l'Amor Diví — en el Dijous Sant.

Endreça

¡Senyor! Deu consol al qui plora  
i torneu-li el plor al qui no pot plorar,  
i doneu-li pau a l'ànima inquieta  
perquè us sàpiga esperar.

Con todos estos datos, encontrar este aguafuerte de Sert en el Arxiu Joan Maragall tiene su lógica. La obra está dedicada «A Joan Maragall cordialment, J. M. Sert. A suivre...», y su cronología podría encuadrarse entre 1899-1900 por la presencia de Sert en el Festival de Bayreuth, agosto de 1899, que se conoce gracias a la crítica ofrecida por el director de orquesta y músico Antoni Ribera, gran amigo y protegido de Joan Maragall, para el *Diario de Barcelona*.<sup>15</sup>

13 J. RADIGALES, *op. cit.*, p. 7, nota 10. También comenta que alguna fuente cita una audición del mismo fragmento la noche del 5 de abril de 1900 en el Liceu. Las carteleras de los diarios del momento permiten constatar que en realidad se va a interpretar el coro de los peregrinos de *Tannhäuser*.

14 En este poema encontramos ecos del acto tercero de Parsifal; el protagonista, tras la llegada a los territorios del Montsalvat con la sagrada lanza recuperada, se reencuentra con Gurnemanz y Kundry que entienden su nueva misión: suceder a Amfortas y custodiar las sagradas reliquias. En el libreto encontramos estas referencias del milagro del viernes santo (momento escogido por Maragall para su poema): «PARSIFAL (*Parsifal se vuelve y contempla extasiado el bosque y el prado, que resplandecen ahora con la luz del día*): ¡Qué bello me parece hoy el prado! / Una vez encontré flores prodigiosas / que ávidas, se enredaron hasta mi cabeza, / mas, jamás vi tan tiernos y dulces / los tallos, las hojas y las flores, / nunca embriagó todo/ tan jovial fragancia, ni me hablaron jamás/ tan íntimas y amorosas. // GURNEMANZ: ¡Son los encantos del Viernes Santo, señor! // PARSIFAL: ¡Oh, dolor, día del sufrimiento supremo! // ¿Mas, todo cuanto aquí florece, // todo cuanto aquí exhala, vive y renace, // no debería llorar y mostrar su luto?»; cf. el libreto *Parsifal*, traducción de Anselmo Alonso, Temporada 2008-2009, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, 2008, p. 80-81.

15 Citado por Eduard BLANXART, *Antoni Ribera*, «Gent Nostra», núm. 135, Barcelona, Infiesta, 2008, p. 27.

Esta obra de Sert<sup>16</sup> es una de las más destacadas de la iconografía wagneriana española en torno a la última ópera de Wagner, *Parsifal*, estrenada en el Festspielhaus de Bayreuth en 1882. A Barcelona llegaron imágenes de esta representación a través de las revistas ilustradas, en especial en el monográfico de *Arte y Letras*,<sup>17</sup> donde Joaquim Marsillach cubrió la crítica sobre la ópera y Jaume Pahissa y J. Morell realizaron las traducciones gráficas de la escenografía alemana. No será esta la única ocasión en que la iconografía en torno a *Parsifal* vea la luz a través de las revistas ilustradas, por lo que se puede deducir la familiaridad de los jóvenes artistas con esta última ópera de Wagner.



*Parsifal*. Acto I. Escena 1ª, Jaume Pahissa, *Arte y Letras*, 1882

Sert escoge el momento de la presentación de Parsifal en escena, acto I, en su llegada a los dominios del Grial (Montsalvat), en el bosque umbrío y solemne que aparece en la acotación inicial del libreto, pasaje situado tras el relato de Gurnemanz a los escuderos sobre el mal que padece Amfortas y el origen de que perdiera la sagrada lanza:

16 Josep Maria SERT, *Parsifal*, ca. 1900. Estampa calcográfica en tinta negra y líneas retocadas con clarión, 26 x 33 cm. Arxiu Joan Maragall.

17 Jaume PAHISSA, «*Parsifal*, de Wagner. Decoración del acto primero. Dibujo de J. PAHISSA. –Grabado de THOMAS», en Joaquim MARSILLACH, «Peregrinación a la Meca del Porvenir», *Arte y Letras*, Barcelona, núm. 2, 1 agosto 1882, s/p.





Ante el abandonado santuario  
 Amfortas se postró en encendida plegaria,  
 suplicando, angustiado, un signo de salvación:  
 entonces emanó un resplandor divino del Grial,  
 una aparición sagrada  
 que con prístinas palabras le hablaba,  
 palabras proféticas que se dibujaron, claras:  
 Por compasión sabio,  
 el loco puro:  
 aguarda  
 al que yo he elegido.<sup>18</sup>

Tras estas palabras inmediatamente aparece en escena un cisne salvaje que se acerca desde el lago herido. Las palabras del primer caballero ofrecen la clave acerca del momento que escoge para su grabado. «El rey recibió al cisne como buen presagio / cuando volaba en círculos sobre el lago, / Y en esto que voló una saeta...». Es el momento de esta entrada el seleccionado por Sert. El joven Parsifal<sup>19</sup> aparece bajo la iconografía de un muchacho joven,<sup>20</sup> con una juventud y belleza algo andrógina, emergiendo de un ambiente sombrío y portando un gran arco<sup>21</sup> –desmesuradamente grande–, con el cuerpo exánime del cisne a sus espaldas –apoyado en una estructura– y una especie de máscara que parece quitarse el joven. La máscara que podría simbolizar el proceso iniciático que debe realizar el héroe desde su aparición, y que debe llevarlo desde el «no miedo» (del joven loco y puro), al Montsalvat acompañado de Gurnemanz: «Deja que al pío ágape yo te guíe, / pues eres puro, / el Grial te dará su bebida y sus alimentos». Y allí verá el sufrimiento y el dolor de la herida de Amfortas,<sup>22</sup> reconociendo en esta experiencia el dolor y sufrimiento del mundo, y su llamada a ser «¡Por compasión sabio / el loco puro!». <sup>23</sup>

18 *Parsifal*, traducción de Anselmo Alonso, programa de mano, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, Temporada 2008-2009, p. 34.

19 La figura de Parsifal retrata al héroe puro, como el Siegfried del *Anillo*, que también tendrá que atravesar una serie de pruebas al igual que los protagonistas en *Die Zauberflöte* de Mozart, o en el *Lohengrin* wagneriano. El relato iniciático, que se prefigura desde el comienzo de la aparición del héroe en el acto I, debe llevar al joven puro a la experiencia dolorosa del mundo como sufrimiento y, a través de él –reconocido en el dolor de otros, en la herida de Amfortas– en su encuentro con Kundry (acto II), puede reconocer el amor humano absoluto, la renuncia y la redención. Una de las primeras representaciones plásticas de Parsifal la tenemos a través de los figurines que realizó Joukowsky para el estreno en Bayreuth, en 1882, y que se convirtieron en modelo para las interpretaciones posteriores. En su aparición en el acto I, éste lo retrata como un joven inmaculado, un ser asexuado que nos lleva a emparentarlo con el ideal andrógino que podría leerse en la semblanza dramática del personaje y, a su vez, a emparentarlo con aquellos seres ideales que poblaban el universo estético finisecular de la obra de algunos simbolistas como Fernand Khnopff o el del ideal rosacruciano del Sar Péladan. Véase Lourdes JIMÉNEZ, «Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», *Parsifal*, programa de mano, *op. cit.*, p. 148-150.

20 Gurnemanz lo define con estas palabras: «Pareces, sin embargo, / de aguileña nobleza y alta estirpe, / ¿cómo tu madre no te instruyó / en servirte mejores armas?»; cf. *Parsifal*, *op. cit.*, p. 38.

21 En el libreto será Parsifal quien hable sobre esto: «GURNEMANZ: ¿Quién te ha dado el arco? // PARSIFAL: Yo mismo me lo hice / para expulsar del bosque / a las águilas salvajes. Y más adelante continúa con la narración: ... Mi arco bien me sirvió / contra hombres enormes y fieras»; *ibid.*, p. 38-39.

22 «*Parsifal*, en los momentos más duros en / que Amfortas gritaba, se ha puesto la / mano sobre su corazón y la ha mantenido / allí un tiempo, espasmódicamente. / Permanece en pie, inmóvil y rígido...»; *ibid.*, p. 49, (acotación acto I).

23 *ibid.*, p. 50.



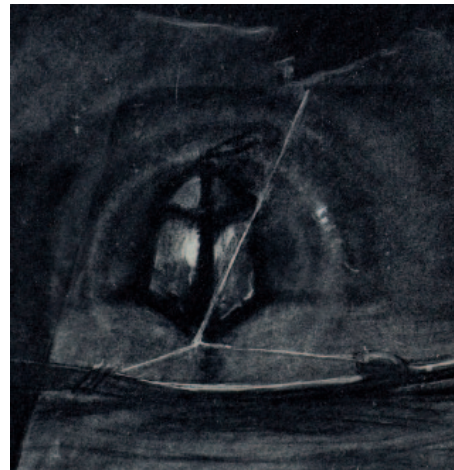
J. M. Sert. *Parsifal*. Arxiu Joan Maragall



El joven no expresa en su rostro ningún abatimiento ni dolor por la muerte del cisne tal y como se narra en el libreto,<sup>24</sup> y su figura bajando por unas escaleras consigue un efecto muy teatral. La escena muestra grandes contrastes lumínicos entre la penumbra del fondo y el foco de luz que procede de un farol que aparece presentado bajo una forma algo fantasmagórica y abstracta; este punto de luz es hábilmente tratado por Sert para dar profundidad a la composición, resaltar la figura del joven con un extraordinario dibujo y el juego entre luces y sombras realizados brillantemente a través de la técnica del aguafuerte. Quizás este farol, que en el libreto de la ópera no tiene presencia, sea introducido por Sert como simbolismo de identificación del joven Parsifal con el nuevo ser, el elegido del que hablaba Gurnemanz en su relato: «Por compasión sabio, / el loco puro: / aguarda / al que yo he elegido». Y esta lectura denota gran comprensión del drama wagneriano, mucho más trabajada y simbólica que las escenas ofrecidas sobre esta ópera por su amigo Mariano Fortuny y Madrazo.



*Parsifal, máscara*



*Parsifal, farolillo*

Más allá de estos aspectos, plásticamente creemos encontrar ecos de El Greco, especialmente por el estiramiento y espiritualización de la figura del joven Parsifal que conecta muy bien con el simbolismo del personaje. También por introducir ese elemento misterioso y resplandeciente que en el margen izquierdo nos ofrece la lectura formal de la composición, al igual que ocurre con el Ángel resplandeciente y fantasmagórico que protege el santo sepulcro de Cristo en la obra de El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*,<sup>25</sup> que fue comprada por Rusiñol y ampliamente divulgada en su momento. A pesar de que no parece que Sert hubiese participado en los actos de homenaje y revalorización del pintor promovidas

<sup>24</sup> «GURNEMANZ (*A Parsifal*): ¿Has sido tú quien ha abatido al cisne? // PARSIFAL: ¡Sí, es cierto! ¡Al vuelo abato lo que vuela! // GURNEMANZ: ¿Eso has hecho? ¿Y no te turba tu acto?».

<sup>25</sup> Véase el estudio realizado por María Margarita CUYÁS, «Las lágrimas de San Pedro, 1595-1614, Museu Cau Ferrat», en *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán* (catálogo de la exposición: 20 de diciembre de 1996 - 2 de marzo de 1997), José Milicua comisario, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 134-135.

por Santiago Rusiñol<sup>26</sup> entre 1894 y 1898,<sup>27</sup> las dos obras compradas por éste fueron publicadas en las páginas de *La Vanguardia*,<sup>28</sup> y confirman la conexión de Sert con el ambiente artístico de Els Quatre Gats y su relación con Miquel Utrillo, quien escribió una de las primeras monografías sobre el artista cretense en la que lo sitúa en esta posible influencia en 1905.<sup>29</sup>



El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*, Museu Cau Ferrat, Sitges



J. M. Sert, *Parsifal*. Arxiu Joan Maragall

Sobre este particular he visto no sólo una asimilación de las figuras de El Greco con su expresividad y la factura más libre en la composición, sino también una forma de dejar atrás la perfección académica, ya que, como bien comenta Francesc Fontbona, los artistas modernistas «veían en El Greco un ejemplo de pintor que evitaba las normas establecidas [...], más atenta al dictado de sus sensaciones que no a los formulismos convencionales».<sup>30</sup> Sert adquiere parte de estas características del pintor cretense también en su vertiente plástica, como esa reducción al mínimo de la ambientación (en este caso se sirve de los elementos iconográficos de Parsifal en su aparición en escena: el cisne y el arco), la aus-

26 Sáez Lacave comenta que el joven Sert se sintió atraído por el grupo de Rusiñol, Casas y Utrillo (Els Quatre Gats) cuando todavía participaba del mundo artístico barcelonés, antes de su marcha a París; véase Pilar SÁEZ LACAVE, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», en *El Modernisme*, *op. cit.*, p. 262.

27 Sobre la repercusión que tuvo la revalorización de El Greco en los artistas del modernismo catalán véase el estudio de F. FONTBONA, «La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes», en *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, *op. cit.*, p. 44-51.

28 Santiago RUSIÑOL, «El Greco en casa», *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de marzo de 1894, p. 4.

29 Miquel UTRILLO, *Domenikos Theotokopolus, El Greco*, Barcelona, Forma (Colección de vulgarización), 1905. Citado por F. FONTBONA, «La recuperación de El Greco ...», *op. cit.*, p. 50, nota 41. El propio Utrillo realizó un estudio importante sobre la obra de Sert en forma de artículo publicado en la revista *Forma*; véase Miquel UTRILLO, «El pintor J. M. Sert», *Forma*, 9 de octubre de 1904, p. 326-344, en la que se publicó también otra obra de iconografía wagneriana como el *Wotan*.

30 F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 46.



teridad cromática (empleando los claroscuros que le proporciona el aguafuerte), la concentración de la luz (fuertemente contrastada en el rostro de Parsifal con un característico perfil aguileño) y las manos y la gestualidad absolutamente magistral conseguida en esa contención de la figura.

El tema de *Parsifal* gravitaría algunos años más tarde en la obra de Sert, en el proyecto de realizar los decorados para su puesta en escena. Su relación con los ambientes musicales de vanguardia durante los primeros años en París (c. 1900) se evidencia en esa posible relación con el mundo simbólico y artístico wagneriano. Sert frecuenta la *Schola Cantorum*, a Isaac Albéniz, Vicent d'Indy o los hermanos Castéra. Asimismo, en su viaje por Italia para estudiar a los grandes maestros, visitó a su amigo Mariano Fortuny y Madrazo en Venecia, en el Palacio Martinengo, donde pudo ver los trabajos realizados por él para *Parsifal* desde 1892, tras su primer viaje a Bayreuth. Ambos coinciden en actitud, son artistas muy independientes e individuales, coetáneos, compatibles en su gusto por los ambientes artísticos (amigos de escritores y músicos) y el mundo del teatro. Si Sert fue como tantos otros a Bayreuth a oír in situ la música de Wagner, es un hecho que desconocemos; sin embargo, su relación con la obra del músico fue más allá de este grabado sobre Parsifal y un dibujo sobre Wotan, pues se conserva carta dirigida a Manuel de Falla con fecha de 27 de junio de 1939, donde se habla de un posible trabajo escénico sobre *Parsifal* para La Scala de Milán:

[...] La première chose qui se présente à moi ce sont les engagements avec l'Amérique et avec le théâtre de la Scala de Milan, avec des contrats signés qui vont arriver à terme. Pour La Scala je dois étudier un *Parsifal* et je veux que le point de départ du décor soit Montserrat où j'irai à la mi-juillet, afin d'en faire l'étude sur place.<sup>31</sup>

De nuevo Montserrat se convierte en escenario ideal para el *Parsifal* wagneriano, montaña sagrada mítica y de clara evocación en el drama operístico, que ya sirvió como inspiración a Adrià Gual entre otros artistas catalanes. El músico Xavier Montsalvatge también hace referencia a esta intención de Sert:

Lo evidente es que, aún sin dar a conocer ninguna realización escénica, no descartó esta faceta de su trabajo creativo. Aparte de que había establecido contacto con la familia Wagner para un posible montaje de *Tristán e Isolda* o *Parsifal* (para el que había imaginado evocar la montaña de Montserrat) y con Paul Claudel para decorar un texto del poeta [...].<sup>32</sup>

31 Agradezco a Pilar Sáez Lacave el conocimiento de esta carta. Lettre de Sert à Falla, 27/06/1939, núm. 7619/1-046, Archivo Manuel de Falla, Granada.

32 Xavier MONTSALVATGE, «La vertiente escenográfica en la obra de J. M. Sert», en *José María Sert: 1874-1945* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bibliotecas y Archivos, Madrid, Palacio Velázquez, 1987, p. 270. Sobre esta opinión de contactos entre Sert y la familia Wagner no tenemos ningún dato.

Estamos, sin lugar a dudas, ante una de las mejores obras de la iconografía wagneriana enmarcada en la estética simbólico-decadentista del fin de siglo y a la altura de otros ejemplos sobre *Parsifal* de artistas como Jean Delville u Odilon Redon, en la cual sobresale la lectura simbólica frente a la concepción formal en que fue realizada. De todas formas, el dedicatario de la misma, el poeta Joan Maragall, iba a identificar todos estos simbolismos implícitos en esta enigmática obra.

Rebut el 14 de juny de 2013  
Acceptat el 5 de setembre de 2013

# ANNA M. BLASCO BARDAS

Fundació Joan Maragall

## SOBRE UNS CROQUIS DE JOSEP PIJOAN

Resum:

A la biblioteca personal de Joan Maragall es conserva un petit volum d'una edició de butxaca de la *Divina Commedia* il·lustrat amb mitja dotzena de croquis en carbonet i sanguina. Aquest article proposa que els dibuixos són de la mà de Josep Pijoan i que foren realitzats a finals del 1903 o principis del 1904 en un exemplar que, en tornar del seu viatge d'aprenentatge a Itàlia, Pijoan regalà a Joan Maragall. L'article proposa també una identificació dels temes representats i acaba amb la referència a uns altres croquis que Pijoan realitzà per al projecte de la tomba de Joan Maragall i que inclogué en una carta a Clara Noble.

*Paraules clau:* Joan Maragall — Josep Pijoan — epistolari — croquis — tomba de Joan Maragall

*Abstract:* At Joan Maragall's personal library remains preserved a small volume of a paperback edition of the *Divine Comedy* illustrated with half a dozen sketches in charcoal and sanguine. This article proposes that the drawings were made by Josep Pijoan in late 1903 or early 1904, in a copy that Pijoan gave to Maragall when he returned from his learning journey through Italy. The paper also proposes an identification of the topics and issues represented, and ends with a reference to other sketches that Pijoan made for the project of Maragall's grave, which he enclosed in a letter addressed to Clara Noble.

*Key words:* Joan Maragall — Josep Pijoan — epistolary — sketches — Maragall's grave

---

### El viatge d'aprenentatge

Del centenar llarg de cartes que Josep Pijoan envià a Joan Maragall de la primavera del 1902 al desembre del 1911 les més interessants a l'hora d'aclarir la futura trajectòria professional de Pijoan en el camp de la cultura són, sens dubte, les escrites durant el viatge de final d'estudis per terres italianes de l'agost del 1903 al juliol de 1904.

L'interès rau sobretot en l'entusiasme del jove Pijoan que, en la seva estada d'aprenentatge, sembla trobar temps per a tota mena d'activitats i en deixa constància en unes cartes llargues, minucioses, a mig camí entre la crònica de viatge i el dietari personal. La darrera carta que es conserva d'aquest període està datada a Torí el diumenge 17 de juliol de 1904 i conté un paràgraf que ofereix, al meu entendre, la clau de comprensió de la transformació que aquests mesos han suposat per a Josep Pijoan:

Ya no sóch aquell que se'n va anar, don Joan! [...] M'he tornat una estranya criatura, curiosa, febrosa, atormentada! [...] Per altre part, tota la potència de l'home, de lo que és capàs aquesta pobre ànima nostra, no

l'havia comprès (ni sospitat!) fins a Roma sobre aquelles ruïnes potens, trepitjades pels homes nous que de totes parts del món hi acudexen.<sup>1</sup>

No s'ha conservat la resposta a aquesta carta de to tan abrandat, però Maragall degué intuir que, en tornar a Barcelona, Pijoan ja no era ben bé el mateix. I quan un parell d'anys més tard encapçala amb un poema-pòrtic la primera edició d'*El Cançoner*, el llibre que recull la dedicació poètica de Pijoan, defineix de manera precisa el tarannà del deixeble en el segon vers: «Amic, que vas pel món, tan enfebrat».<sup>2</sup>

El vertigen, la passió, la febre de les quals parla Pijoan en la carta del juliol del 1904 podien ser –i així ho entenia Maragall en la carta del mes anterior– la passió amorosa: «Me fa por vostè enamorat», li deia el mestre. Però Pijoan parla també d'una altra passió, la que li ha desvetllat la capacitat artística de l'home, la impressió de les ruïnes de Roma, el fet de trobar-se envoltat d'obres artístiques. És a dir, el paper cabdal que l'emoció juga en la contemplació de tota obra d'art.

Les cartes d'Itàlia ofereixen algunes dades sobre les activitats de Josep Pijoan en el seu dia a dia: ressegueix biblioteques a la recerca de manuscrits catalans, s'interessa per l'arqueologia i visita ciutats i jaciments, assisteix a tertúlies literàries, fa lectures erudites i encara troba temps per assistir a algun curs a la Universitat... Però, en tractar-se d'una correspondència personal, s'hi reflecteixen sobretot vivències més que no pas informacions detallades. De tot el que veu, de tot el que explica, l'emoció i l'experiència directa són per a Pijoan allò que més importa.

Així, en la carta del 13 d'agost de 1903 –la segona carta conservada del viatge a Itàlia– Pijoan parla de la contemplació de tantes meravelles i afirma que l'arquitectura l'impressiona «d'una manera sentimental». Usa també el mateix adjectiu en descriure la visita a Perugia en una carta del 16 d'octubre de 1903:

---

1 Per aquesta i d'altres cartes, vg. Anna Maria BLASCO BARDAS, *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. En aquests casos, només assenyalaré entre claudàtors el número de carta de referència.

2 Josep PIJOAN, *El Cançoner d'en Josep Pijoan*, Vilanova i la Geltrú, J. Oliva, 1905.





No's pot figurar com arribaba el meu esperit a l'acabar-se el dia, després d'un dematí passat en companyia dels grans frescos sentimentals intensíssims del Gaddi, Orcagna, etc... [31]

## La pràctica del dibuix

El lector pot tenir la impressió que el jove Pijoan, en aquest viatge d'aprenentatge que emprèn amb el bagatge dels seus estudis d'arquitectura, vol sobretot deixar-se impactar, deixar-se commoure per tot el que l'envolta. No obstant això, la mirada de l'arquitecte i la del futur historiador de l'art no hi són pas del tot absents. Hi ha una primera impressió emotiva, «sentimental» com diu ell, però l'impacte inicial s'ha de transformar en actitud voluntàriament contemplativa.

Pijoan tenia el propòsit d'estudiar els espais arquitectònics, i en aquesta línia comenta a Maragall que vol tornar a reprendre el dibuix, que, segons ell, se li ha «rovellat per la rutina de l'ofici». Sent la necessitat de practicar el dibuix com a única tècnica que li permetrà d'apropar-se a una lectura plàstica i, per tant, al veritable coneixement de les configuracions arquitectòniques. Així, diu referint-se al dibuix:

Trobo que és un element que em fa falta sovint, y no puch gosar-me en certas intimitats de las formas antiguas que sols s'aprecían al fer-ne un croquis lleuger. [26]

Potser la més significativa, per veure el paper que el dibuix va jugar en l'estada italiana, és l'epístola escrita des de Florència, uns dies després d'haver-s'hi instal·lat i on explica que, tot i patir uns problemes de salut, s'ha tancat als Uffizi a estudiar els dibuixos dels mestres antics. Amb el seu habitual to apassionat, Pijoan manifesta la seva desorientació, els seus sentiments d'inutilitat. Tota la carta té un aire de confessió. Però realment, de què es confessa a Maragall? Doncs, precisament, de la seva ineptitud per a l'apropament plàstic a l'obra d'art:

I todas las circunstancias (esceptuando la de las meas aptitudes) me portan a estudiar l'art dels antics en l'arquitectura. No sóch prou fort per veure segons els meus sentiments, y en la meva falta de sentit plàstich, aquesta solució ordenada, lògica, distributiva dels elements constructius, y una certa proporció concorde de l'espai, és la única per mi asequible. (...) Pro m'hi debatego, m'hi esforso, y el sentit de las formas no em vol pendre encara! Sóch difícil a las líneas. No tinch aquell do que tantas vegadas he admirat en altres, que colocan las cosas al seu puesto instintivament, com per resort. [28]

Pijoan, com en moltes de les cartes enviades des d'Itàlia, es debat entre el sentiment, l'emoció i la necessitat d'ordenar, de comprendre. I el primer pas de la comprensió és captar el «sentit de la forma»... Veu que no n'hi ha prou amb deixar-se commoure per copsar el sentit de les obres plàstiques: cal fer un pas més i el cerca en el dibuix.

En la seva estada italiana, Pijoan va emprendre –com dèiem– moltes activitats. I algunes de les seves inquietuds i recerques les explicà en les «Cròniques d'Itàlia», els articles que, de l'octubre del 1903 al juny de 1904, envià a *La Veu de Catalunya*.

Però de la pràctica del dibuix, d'aquesta disciplina que s'autoimposa per comprendre les formes plàstiques, quin rastre n'ha quedat? En les cartes enviades a Maragall, Pijoan no inclogué cap croquis, cap dibuix. Crec, però, que a la biblioteca de Joan Maragall se'n conserva una mostra.

### Uns croquis en una edició de la Divina Commedia

Fa anys, quan treballava en la transcripció de les cartes de l'epistolari Pijoan-Maragall, passava llargues estones a la casa del poeta. A vegades m'aturava i m'entretenia consultant el fons de l'arxiu familiar sense una finalitat concreta, una mica per descansar en la feina de transcripció. Recordo que en una ocasió vaig tenir a les mans un volum de butxaca de la *Divina Commedia* il·luminat a mà, o gairebé diria guixat, amb uns croquis que vaig conjecturar que potser eren de Josep Pijoan. Però en aquell moment no hi vaig prestar més atenció. I ara, quan Francesco Ardolino em va convidar a escriure alguna cosa sobre Maragall i les arts em van venir al record aquests dibuixos dels quals, fa anys, havíem parlat. Per això, responent la seva invitació, he tornat a l'Arxiu, a comprovar el record, a estirar el fil de la memòria, i després de trenta anys he tornat a veure els dibuixos.

A la biblioteca personal de Joan Maragall es conserven dues edicions de *La Divina Commedia*.<sup>3</sup> La que conté els dibuixos a mà és un petit volum de butxaca de 165 x 100 mm editat a Florència el 1903 per G. Barbera Editore. L'exemplar ha perdut la coberta i està molt fet malbé. Només en obrir-lo he pogut comprovar com enganyosa pot ser la nostra memòria. El volumet<sup>4</sup> no és pas com creia recordar «ple de dibuixos arquitectònics», sinó que conté tan sols mitja dotzena de croquis en carbonet i sanguina. Tot i així m'ha agradat tornar-lo a tenir a les mans. Són, com diria Pijoan, uns «croquis lleugers» que segurament s'han conservat només pel fet de ser en una edició de la *Divina Commedia* que Pijoan de-

3 Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia* (a cura d'Eugenio Camerini), Milà, Sonzogno, 15a ed., 1890; ID., *La Divina Commedia*, Florència, Barbera, 1903.

4 S'hi refereix Francesco ARDOLINO, *Una literatura entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla i Fundació Joan Maragall, 2006.



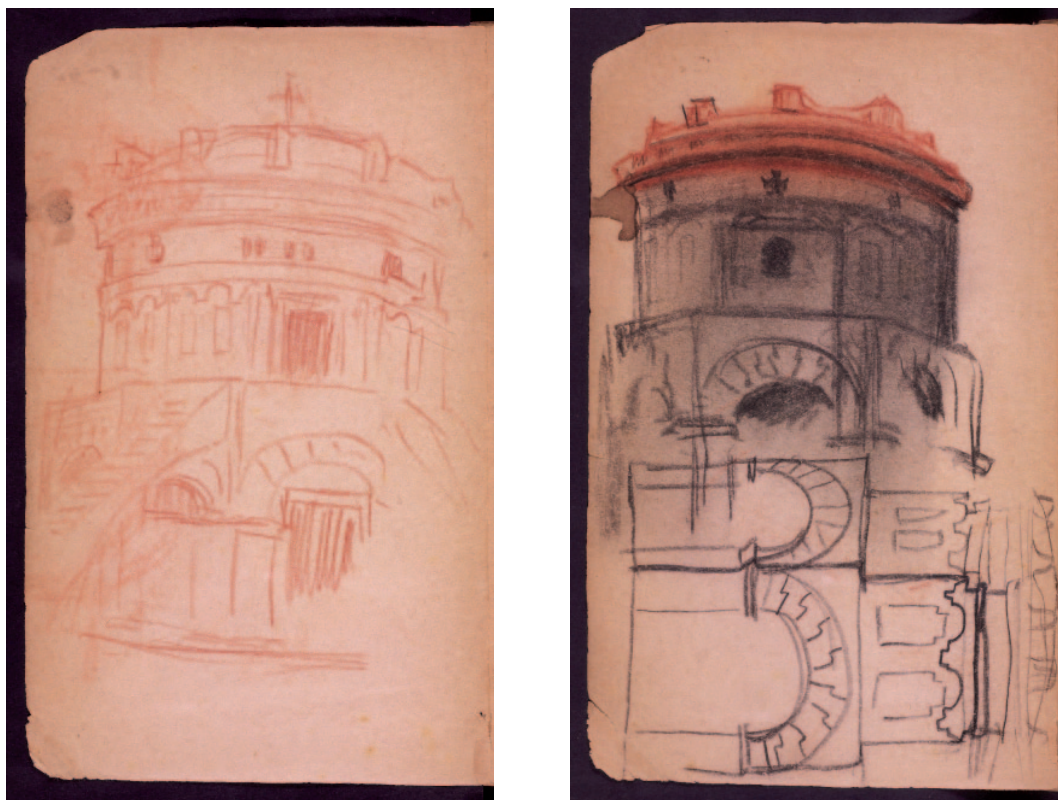
via regalar a Joan Maragall en tornar del seu viatge d'aprenentatge. Potser si Pijoan hagués portat a la butxaca un petit bloc de dibuix, aquesta relíquia no hagués arribat fins a nosaltres.



Exemplar de la *Divina Commedia*

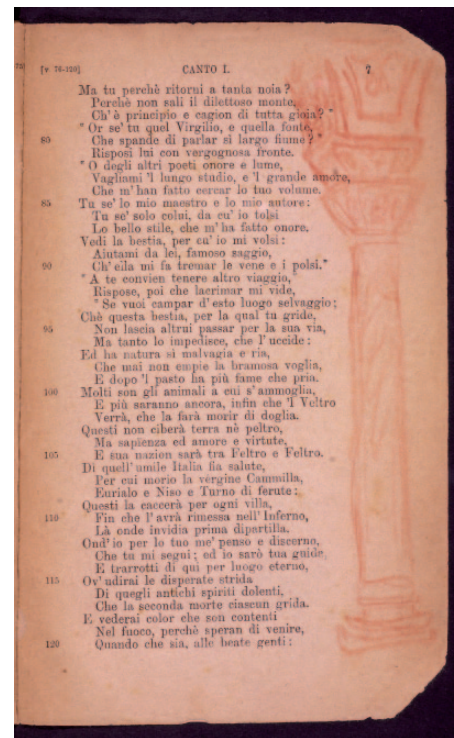
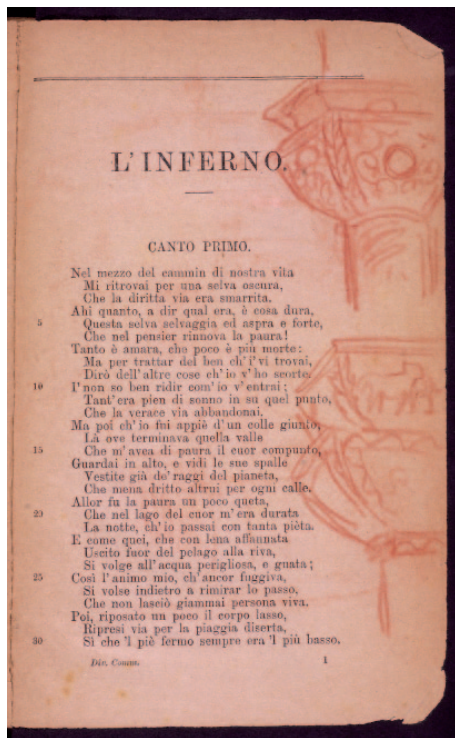
Voldria, ara, proposar una identificació. Què representen aquests croquis? En quina data van ser fets?

L'edifici més clarament identificable dels dibuixats és, sens dubte, el Mausoleu de Teodoric de la ciutat de Ravenna, representat en tres visions exteriors en aquests croquis. En una d'elles, amb alternança en l'ús de la sanguina i del carbonet, l'autor sembla insistir a remarcar la cúpula monolítica que corona l'edifici de planta octogonal, un gran bloc d'on sobresurten unes pedres a manera d'anelles. Un cop identificat aquest edifici i situats en el marc de la ciutat de Ravenna, la identificació dels altres croquis esdevé un afer senzill.



Croquis de Josep Pijoan que representen el Mausoleu de Teodoric de la ciutat de Ravenna

A la primera pàgina del llibre, al marge dret del Cant primer de *l'Infern*, hi ha dibuixats dos capitells i l'inici de dues columnes. No són pas dos capitells qualssevol ja que tots dos sostenen un altre element de suport, el *pulvinus*, una mena d'àbac que permet resistir millor el pes de l'arc. Es tracta d'una peça constructiva pròpia de l'arquitectura de Ravenna que trobem ben representada en l'església de Sant Vital. Una columna completa amb totes les peces fins a l'arrencada de l'arc i el fust amb els traços que recorden les venes pròpies del marbre, es troba també esbossada a la pàgina 7.



Croquis de Josep Pijoan que representen els capitells de l'església de Sant Vital, a Ravenna

Però no són solament aquests elements els que al·ludeixen a l'església de Sant Vital. També el croquis d'un alçat dibuixat en sanguina a la darrera portadella, amb dos nivells de columnes i dues llunetes, es pot identificar ben clarament amb el presbiteri d'aquesta mateixa basílica. Naturalment, en un croquis d'aquestes característiques, els mosaics queden aquí reduïts a cercles i gargots, però la distribució dels elements constructius, la «solució ordenada» que cercava Pijoan, és precisa i permet una identificació certa.

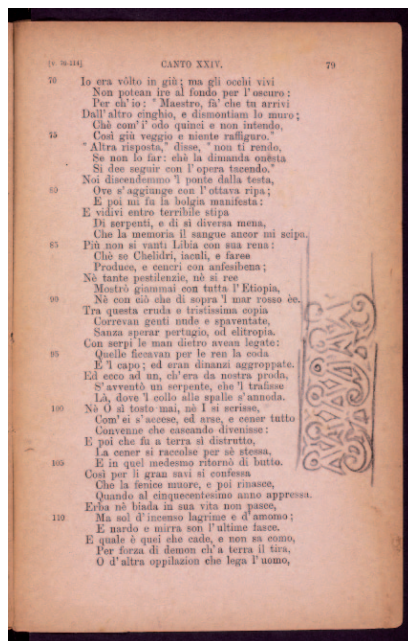
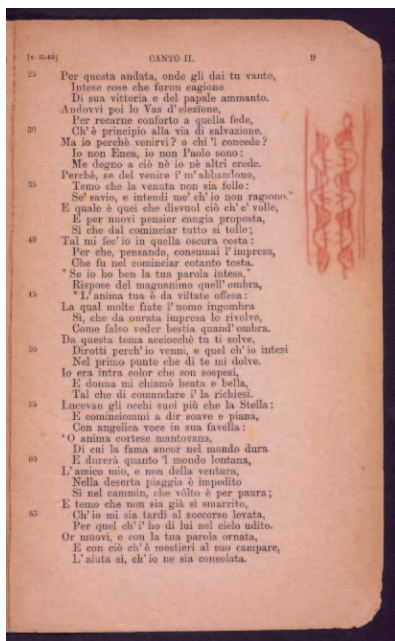
En l'avinentosa d'escriure aquest article he revisat el *Summa Artis*. En el volum VII, dedicat a l'art cristià primitiu i a l'art bizantí, Pijoan es refereix naturalment a diversos monuments de l'art de Ravenna: Sant Vital, el mausoleu de Gal·la Plàcidia, la basílica de Sant Apol·linar... I s'entreté força parlant dels colors dels mosaics, dels blaus verdosos i del blau lapislàtzuli. Però el que m'ha encuriat més és l'atenció que dedica, en el volum següent, a la tomba de Teodoric. Les fotografies dels dos costats del mausoleu permeten comprovar quin era l'estat de la tomba als anys quaranta del segle passat. En el text, Pijoan reflexiona sobre les solucions constructives d'aquest monument grandios i alhora auster, s'oposa a la proposta d'un altre autor i proposa una reconstrucció de la galeria alta del mausoleu que recorda la del seu croquis de principis de segle.<sup>5</sup>

5 Vegeu José PIJOAN, *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. VIII (*Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*), Madrid, Espasa Calpe, 1942, p. 221 i sg.



Croquis de Josep Pijoan que representa possiblement el mur del presbiteri de Sant Vital

A més dels croquis ja identificats i de les senzilles sanefes decoratives de les pàgines 9 i 79, resta encara per aclarir quin és l'edifici representat a la primera portadella del volumet.



Sanefes decoratives de les pàgines 7 i 79



Josep Pijoan, d'acord amb el que revela l'epistolari, residí a Florència el setembre i part de l'octubre de 1903. Va visitar Perugia, Assís i el 26 d'octubre ja es trobava instal·lat a Roma. A finals de desembre seguia vivint en aquesta ciutat i en la carta del 21 de desembre, que escriu per desitjar bones festes de Nadal a Maragall i familiars, comenta que és possible que passi uns dies fora de Roma. I el mes de gener explica a Maragall que, efectivament, ha estat uns quinze dies fora de Roma per «veure coses y ciutats y terras, que ganas ne tenia».

D'aquests quinze dies es conserva una sola postal amb una vista del sepulcre de Dante a Ravenna i un text molt breu: «Me trovo en Ravenna la silenciosa, la encantada. Les grans figuras blavas dels mosaichs miran pasar els sicles. Y yo paso també al devant d'ellas com una visió desesperada. Bon Cap d'Any ab la companyia».

Tot i la seva brevetat, el text reflecteix l'emoció que li despertà la ciutat de Ravenna i els seus mosaics. Però la postal és interessant no tant pel text sinó per la fotografia de la tomba de Dante que crec que dóna la clau d'interpretació del croquis encara no identificat.

La tomba de Dante es troba dins d'un temple d'estil neoclàssic erigit vers el 1780. A l'interior hi ha el sarcòfag amb el relleu que representa Dante. Però les despulles del poeta no estigueren sempre aquí. Quan Dante morí, el setembre de 1321, la basílica de Sant Francesc acollí els funerals solemnes i les seves despulles es dipositaren en un sarcòfag prop del pòrtic. Per això crec que és molt possible que aquesta basílica sigui la representada en la sanguina de la portadella. L'església de Sant Francesc, com moltes altres de la ciutat de Ravenna, degué iniciar-se al segle IX i fou reconstruïda els segles X-XI. El dibuix fet per Pijoan representaria una ala de l'antic claustre amb arcuacions romàniques a diferents nivells i el *campanile* sobresortint en un dels angles.

Si aquesta identificació és encertada, tots els edificis representats en els croquis són de la ciutat de Ravenna que Josep Pijoan visità fugaçment els darrers dies del 1903 i primers del 1904.



Croquis de la basílica de Sant Francesc de Ravenna

### A tall de conclusió

Falta, finalment, veure si alguna de les cartes conservades de Joan Maragall poden afegir informació sobre els croquis i sobre l'exemplar de la *Divina Commedia* que els conté.

La carta de Maragall datada a Olot el 18 de setembre de 1905 s'acaba, just abans de la salutació final, amb la frase: «Oh, com m'ha tornat a embriagar del Dante, el llibre que'm deixà!». Que jo recordi, aquesta és l'única referència a Dante per part de Maragall en tot l'epistolari.





Croquis de Pijoan per a la tomba de Maragall

Quan vaig editar les cartes no vaig fer cap hipòtesi sobre quina podia ser l'obra en qüestió. Ara, però, no tinc cap dubte que el volum conservat a la biblioteca personal de Joan Maragall és el que esmenta la carta: és el petit volum de butxaca editat a Florència el 1903 que Pijoan regalà a Joan Maragall en tornar del seu viatge d'aprenentatge i en el qual, en hores febroses, en una curta visita a la ciutat de Ravenna, havia dibuixat –a manera d'exercici o de recordatori personal– alguns «croquis lleugers».

L'atzar i l'estimació de Joan Maragall pel seu deixeble han fet que aquest exemplar s'hagi conservat fins avui. Conté els únics dibuixos que conservem dels anys que abasta l'epistolari creuat entre els dos corresponents, del 1902 al 1911.

Després de la mort de Joan Maragall, Josep Pijoan escriví algunes cartes a la vídua del poeta. Es conserven a l'Arxiu Joan Maragall i són datades el 27 de desembre 1911, el 19 de gener 1912 i el 22 de setembre de 1912. Les dues primeres són cartes de condol, la tercera és una resposta a una consulta que Clara li formulava sobre la tomba al cementiri de Sant Gervasi.

A banda de les indicacions que conté, la carta és interessant sobretot pel fet que Josep Pijoan hi inclogué un full amb uns croquis. En una cara del full el dibuix d'un banc amb un respall i braços voltat d'una mena de vegetació i a la part superior un detall del banc. Per aclarir dubtes, Pijoan hi afegí unes paraules, «retama» i «banco de piedra». A l'altra cara del full, s'hi representen els croquis de dues esteles: una acabada en creu i amb el pilar decorat per entrelaçats geomètrics i l'altra d'inspiració clàssica. En la carta, Pijoan, a més d'aconsellar a Clara que demani la col·laboració de Francesc de Paula Nebot i de desaconsellar la de l'arquitecte Rubió, suggereix que faci posar un banc tot al voltant de la tomba. Efectivament, el projecte i els plànols signats per F. P. Nebot i datats el 1914 es conserven a l'Arxiu Joan Maragall.<sup>6</sup>

El 1914 Pijoan havia començat el seu llarg exili i es trobava al Canadà. No va poder seguir doncs l'edificació del panteó, però les indicacions contingudes tant en la carta com en els croquis van quedar recollides en el seu disseny de la tomba. Aquesta s'allunya de l'estètica modernista, incorpora el banc com a element configurador de l'espai i integra l'element decoratiu d'un fris propi de la iconografia de l'art del cristianisme primitiu que recorda una de les esteles del croquis que Pijoan esbossà en el volumet de la *Divina Commedia* que l'acompanyà en el seu viatge d'aprenentatge, i que Maragall conservà a la seva biblioteca particular com a penyora del seu deixeble.

Rebut el 24 de setembre de 2013

Acceptat el 31 d'octubre de 2013

---

<sup>6</sup> Vg. documents biogràfics Arx. 3-0. A la Biblioteca de Catalunya es conserva també un projecte de Pijoan, dibuixat per Ismael Smith, per a un monument a Manuel Milà i Fontanals a Vilafranca del Penedès que no es va arribar a fer mai. Se'n va publicar un croquis a *La Veu de Catalunya* del 13 de maig del 1908, e » d. matí.

# TESTIMONIS



Relotge d'or del poeta





## GEMMA REGUANT I FOSAS

Doctora en Art Dramàtic

### RECITAR MARAGALL. UNA PROPOSTA: EL COR AL COS

Aquest article relaciona alguns eixos fonamentals de les tècniques d'expressió oral desenvolupades a finals de segle XX i principis de segle XXI, amb la «paraula viva» de Joan Maragall, concretament amb alguns fragments del seu «Elogi de la paraula»<sup>1</sup>. Descubrim, en els mots del poeta sobre la paraula, una coincidència amb alguns aspectes de les tècniques més contemporànies sobre com han de dir els textos els actors en escena.

Maragall i la tècnica personal d'expressió oral i de recitació que exposarem coincideixen a donar importància a la connexió de la paraula amb el cos i amb el cor. El cos haurà de «viure» en la mateixa direcció del pensament i la veu durant la recitació. Per connexió de la paraula amb el cor entenem, a part de l'acte físic –i íntim– del seu batec que també influirà, alguna cosa més fonda que transporta el jo líric. I no oblidarem la respiració, vinculant-la no només a la paraula, sinó també a la millora expressiva de manera directa. Es proposaran algunes pautes pràctiques per preparar l'elocució d'un recital poètic. En aquest text s'entén el recitat poètic com un acte físic on la veu de qui recita queda presa de la vivència que transcorre en el poema que s'expressa.

El poeta és un mèdium, diu Palau i Fabre, un mèdium de la natura, dels avantpassats i d'ell mateix.<sup>2</sup> En el mateix sentit podem dir també que un actor és un mèdium, el mèdium del poeta. L'actor ha de permetre que el poema, i per tant el poeta, li passi per dins, per dins el seu organisme, abans que pugui ser ofert als altres.

Quan l'actor recita, si ha reeixit a fer de mèdium, expressa a través del seu pensament i el seu cos les paraules del poeta, produint com a resultat una veu i una prosòdia determinades. La ment, el cos, la veu i el cor de l'actor són travessats pel poema. Observarem, en aquest cas, com l'actor sona tot ell en l'elocució, però, paradoxalment, alhora que sona sencer, desapareix per transformar-se en el poeta. Tota la persona intèrpret desapareix per posar el seu pensament i les seves vísceres al servei de la paraula del poeta, tota la individualitat quotidiana de l'intèrpret queda amagada per tal que en sobresurti una altra, la del poeta.

1 J. MARAGALL, *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1985 [1978], p. 33-42. D'aquí endavant, farem servir l'acrònim EPa seguit del número de pàgina.

2 Josep PALAU I FABRE, *Obra literària Completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelona, Galaxia Guttemberg, 2005, p. 563.

Davant d'un poema de Maragall és la «humanitat» de Maragall (usant la de l'actor) que s'ha de transmetre al poema; les paraules han de tenir pols, sang, carn, alè... El cos de l'actor, la seva ment, la seva energia, la seva veu conformen el seu instrument de treball, l'instrument de l'actor per excel·lència. Serà, per tant, aquest instrument el que hauran d'afinar per aconseguir que «toqui» en condicions.

El recitat d'un poema és un acte artístic on la matèria primera és la persona amb tota la seva fisiologia i tots els seus mecanismes psicofísics. Aquests mecanismes han de saber trobar sobretot la manera de comunicar als espectadors la creació del poeta, a través d'una creació escènica. Cal trobar com travessar els espectadors amb una bona sageta comunicativa, tal com ens explica Declan Donellan.<sup>3</sup> La lectura d'un poema, quan és realitzada de manera òptima, pot fer arribar amb gran pregonesa l'ànima del poeta a l'espectador.

Posar-se les paraules d'un altre com si fossin pròpies representa també una creació interior. Un bon actor realitzarà aquesta creació interior respectant el text, fent de mèdiu, i no es dedicarà a parlar d'ell mateix, ni de la seva vanitat, ni del seu jo, ni tampoc de la seva tècnica, ni de la seva veu, ni de cap altre cosa que no sigui el text del poeta «encarnat» en ell.

I a més, en el cas de Joan Maragall, la fidelitat a l'autor ens obliga a ser fidels al seu «Elogi de la paraula», ja que tot el contingut de la conferència que va fer el 15 d'octubre de 1903 a l'Ateneu podem dir que també parla de les tècniques d'expressió oral actuals. Exposarem alguns exemples de la relació que hi trobem.

Abans, però, concretarem alguns aspectes de l'elocució actoral i quin és el nostre enfocament en aquest terreny. La relació entre l'«Elogi de la paraula» de Joan Maragall i l'elocució poètica l'he estudiada des de tècniques d'expressió oral que cerquen obtenir una veu integrada al cos, alhora que connectada amb el pensament i la respiració. Podem citar en aquest tipus de tècniques de veu a mestres com Kristin Linklater i Cicely Berry.<sup>4</sup> Podem destacar també Catherine Fitzmaurice, que basa la seva tècnica en els fonaments revolucionaris de Wilhelm Reich,<sup>5</sup> i a Coralina Colom, gran mestra del nostre país.

Per centrar-nos en el tema, veurem un breu resum d'alguns elements bàsics de l'expressió oral dins de la meua investigació i els anirem relacionant amb Maragall i els seus Elogis (especialment l'«Elogi de la paraula») i amb les experiències viscudes preparant i realitzant recitals sobre Maragall.

3 Declan DONELLAN, *El actor y la diana*, Madrid, Fundamentos, 2004.

4 Kristin LINKLATER, *Freeing the natural voice*, Nova York, Drama Book Publishers, 1976; Cicely BERRY, *La voz y el actor*, Barcelona, Alba Editorial, 2006 [1973].

5 Wilhelm REICH, *Análisis del carácter*, Madrid, Paidós, 1976.



Tots sabem que un músic no pot tocar cap instrument sense haver-se entrenat i haver dedicat hores a aquesta tasca, però en el cas dels actors sembla que això no es veu tan clar i sovint la seva és una professió menystinguda.<sup>6</sup> Aquest menysteniment a vegades troba una base real en casos on manca la professionalitat i el treball, però altres vegades és totalment injustificat. Ens queda molta feina a fer per aconseguir que aquest ofici i la seva utilitat siguin valorats com cal.

Un acròbata o un esportista no poden donar bons resultats sense un treball preparatori a fons. Per als actors, és exactament igual; l'actor és l'atleta de les emocions, com ens diu Artaud,<sup>7</sup> i, per tant, ha de preparar-se, disposar-se per a l'art interpretatiu i vocal, que és el que ara ens ocupa, amb més intensitat. L'actor i l'actriu professionals han d'esdevenir atletes del cor, com també diu Artaud, i s'han d'entrenar i preparar per a poder-ho ser.

Aquesta preparació estarà basada més en l'eliminació d'interferències, per tal que l'organisme i la veu funcionin amb eficàcia i sense obstacles, que no pas en un aprenentatge que tracti d'afegir artificis a l'instrument natural. L'actor ha de buidar-se dels mals hàbits per exercir millor de mèdium del poeta. L'actor i l'actriu, en l'aprenentatge de la tècnica, han de detectar què és allò innecessari que fan de més (tensions, bloqueigs, pensaments inútils, etc.) i aprendre a eliminar-ho. Els intèrprets han de suprimir allò que s'interposa entre la creativitat interna i la transmissió d'aquesta, han d'alliberar-se d'allò que embrutaria l'expressivitat i no permetria que aquesta fos clara, han de treure tot allò que podria embrutar el poema (mals hàbits físics, vocals o actitudinals). És el que Grotowski anomena la via negativa:

El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza... Esto es lo que significa la expresión vía negativa: un proceso de eliminación.<sup>8</sup>

En el cas de Maragall, com en el d'altres poetes, aquest despullament de tot allò que és sobrer farà que pugui sonar la «paraula viva» amb la senzillesa que demanen les seves paraules, en la dimensió més elevada del que vol dir senzillesa.

A partir d'aquesta manera d'entendre la recerca i la preparació actoral com un despullament d'interferències, ens podem recolzar en moltes tècniques que es troben en aquesta mateixa línia. Per posar un

6 Cf. Fernando FERNÁN GÓMEZ, *Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba Editorial, 2002, p. 65-87.

7 Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978 [1938], p. 147.

8 Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI editores, 1980 [1968], p. 94.

exemple, citaria Mathias Alexander,<sup>9</sup> que ens parla sempre del concepte de *deixar de fer*, per tal que allò que s'ha de produir naturalment es pugui produir, quan deixa d'haver-hi la tensió que oprimeix un determinat gest o la locució del text: «Nuestro propósito con la técnica Alexander es eliminar la interferencia del funcionamiento de nuestro excelente equipamiento y coordinación».<sup>10</sup>

L'objectiu és despullar-se interiorment eliminant interferències per tal que el poeta aparegui en el cos i la veu de l'actor i, en canvi, que l'actor desaparegui amb tota la humilitat fent solament la seva tasca de mèdium, «parlant sols en plenitud de sentit i puresa d'expressió, estalviant temerosament el sacrilegi de la paraula artificiosa o grollera».<sup>11</sup> Posar èmfasi exagerat en el ritme o en algun mot fora de lloc ens portaria a perdre la puresa d'expressió que necessita la poesia de Maragall. I fer entonacions artificioses o grolleres, per «teatralitzar-les» o per rebaixar les emanacions espirituals del poeta ens allunyaria del tot de l'esperit maragallià. Amb el sirrema «puresa d'expressió», Maragall dóna també als actors un dels millors consells amb què es poden trobar, convidant-los a defugir tota afectació. Maragall afegeix: «per fi, quan és dignament usada, la paraula hi vola lliure amb tota la puresa del seu origen».<sup>12</sup>

I després d'eliminar interferències per anar trobant aquesta puresa d'expressió, cal construir una tècnica que permeti a l'actor fer-se prou gran com per deixar passar a través d'ell les paraules del poeta. Fer-se prou gran com per posar-se a l'altura del poema, o almenys intentar-ho, i per fer més fàcil la transmissió a l'espectador. Aquesta tècnica que construirem, i que té a veure amb la presència escènica, obrirà els nostres espais interiors per tal que siguin habitats per les paraules del poeta. Per a uns bons resultats necessitem, doncs, juntament al treball de via negativa de Grotowski, crear les condicions òptimes a fi que la disponibilitat *actoral* estigui a punt per a la interpretació i la veu, i, alhora, per a l'expressió integrada del text des d'un *tot* al servei de la creació escènica.

Per aconseguir aquesta *disponibilitat* necessitem, bàsicament, que la veu i el cos de l'actor estiguin a punt per ser més lliures en l'expressió, i que l'actitud mental o concentració estigui entrenada per tal que l'actor o l'actriu expressin allò que volen realment expressar i no allò que les pròpies limitacions i interferències els permetin.

Aquesta disponibilitat per poder recitar en òptimes condicions necessita alimentar-se de tres elements: el desig de comunicar, la tècnica vocal i l'expressió justa d'allò que diu el text.

Sense el desig de comunicar un text a altres, sense el desig de «donar» paraules, no ens servirà de res tenir molta tècnica vocal o anar treballant els elements de l'expressió oral. El tema del desig, de l'anhel de comunicar-se, apareix contundentment en Maragall, quan diu: «Hauríem de parlar molt menys i sols per un fort anhel d'expressió».<sup>13</sup>

9 Mathias ALEXANDER, *La resurrección del cuerpo*, Buenos Aires, Estaciones, 1969, p. 273.

10 Barbara & William CONABLE, *Como aprender la técnica Alexander*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2001, p. 122.

11 EPa, p. 39.

12 EPa, p. 41.

13 EPa, p. 434.





Encara que Maragall no ho aplica a la recitació poètica, sinó al fet de parlar, en el cas dels actors té el mateix sentit, ja que per a poder fer bé la seva feina, aquests han de generar dins seu, si no apareix en la primera lectura del text que han de dir, un fort anhel d'expressar aquell text i compartir-lo.

Aquest desig, aquest anhel, es converteix en una actitud de «gran presència en la interpretació», un «sí vull» a l'acte de comunicar. A un actor, el sol fet de plantejar-se com està el seu desig, el seu anhel de dir aquell text, ja li farà experimentar el poder de tals paraules. Són mots que desvetllen energies profundes, que fan sorgir alguna vida que hi ha ben endins. El desig, quan no hi és, es pot activar mitjançant la reflexió dels motius que té el text per a necessitar ser dit (en el cas de Maragall no hi ha dubte, a parer meu, que tots els seus textos demanen ser dits). Per activar el desig també ens pot ajudar aprofundir en els aspectes tècnics de la disponibilitat de l'organisme per a l'elocució. I si es treballa en aquestes direccions s'acaba desvetllant el desig, si a l'inici no havia aparegut espontàniament. Fins que no es retroba l'anelh de comunicar no estem a punt per a recitar ni tenim la part principal de la disponibilitat actoral.

Aquesta disponibilitat inicial necessita continuar amb la disponibilitat mental, física, emocional, vocal i respiratòria.

La *disponibilitat mental* ens fa estar en l'ara i aquí de l'actuació. La *disponibilitat física* inclou també la *disponibilitat sensorial* («senys corporals» que cita Maragall a través de les paraules de Lluïll)<sup>14</sup> i assegura alhora una bona *disponibilitat respiratòria* i *emocional* dins els paràmetres de tècnica i expressió de la veu en què ens estem situant.

I la *disponibilitat vocal* s'alimentarà bé de les dues anteriors i només hi afegirà treballs específics vocals que posin la musculatura de la veu activa i preparada per afavorir la vibració de l'aire «amb una varietat subtil», com ens diu Maragall.<sup>15</sup> El poeta ens continua informant del bon dir, que sempre anirà vinculat a una varietat subtil de sons (vibració material) adaptats al sentit de cada mot i a cada idea que es vol transmetre: «la vibració material porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit: la idea!».<sup>16</sup>

L'origen del recitat ha de venir del desig de transmetre la idea, ha de sorgir de l'anelh. Un cop hi ha el desig de comunicar alguna cosa, el cos s'activa i la veu serà el resultat d'aquest desig concret i dels pensaments actorals específics sobre el poema.

Podem esquematitzar aquesta trilogia de la següent manera:

MENT → COS → VEU

Un cop tenim la disponibilitat mental i apareix un pensament actoral en harmonia amb els pensaments del poeta (MENT), aquest farà reaccionar tot l'organisme (COS) i el resultat d'aquesta reacció es veurà reflectit en la locució del text (VEU). Aquesta disponibilitat mental i aquest pensament actoral han de venir sobretot de l'estudi que s'hagi fet del poema.

14 EPa, p. 33.

15 EPa, p. 33.

16 EPa, p. 33-34.

L'inici de l'elocució comença amb un pensament, o una intenció o el desig de comunicar, i aquesta intenció transforma sobretot la respiració, i també la circulació sanguínia, el sistema nerviós, els humors del cos... El conjunt de transformacions que es produiran donaran com a resultat una veu determinada expressant les paraules del poema.

I en el treball anirem viatjant de la forma al contingut i del contingut a la forma, sabent ja que tota forma és alhora contingut i que tot contingut s'expressa en la forma de manera inseparable.

Per exemple, la pulsació, el ritme intern del poema i el ritme de la mètrica del poema poden ésser considerats forma i contingut. Les clàusules rítmiques aportaran modificacions orgàniques, continguts interiors. Caminar les paraules sobre iambs [tətá] o bé sobre anapestos [tətətá] ens desperta un contingut anímic diferent. Per altra banda, la vivència del peu mètric en la recitació vivifica la forma augmentant la capacitat sonora del text i la claredat de les paraules i dels fonemes que les formen, claredat imprescindible per a l'oïda de l'espectador.

Pulsació i ritme parlen de forma, però, alhora, transformen profundament l'organisme donant-li continguts vivencials. El ritme és harmonia en Maragall i, de manera inexplicable, quan el recitem sabent què diem, trobem harmonia dins nostre i, de vegades, si ho fem una mica bé, la traspassem als que ens escolten. Podem manllevar mots de Maragall per expressar com s'uneix organicitat i ritme: «Paraules que duen un cant a les entranyes perquè neixen en la palpitació rítmica de l'Univers».<sup>17</sup> Aquesta palpitació rítmica la sentim recitant Maragall tant si som uns joves despreocupats com uns avis reflexius, perquè donant classes d'expressió oral he pogut gaudir veient com aquell jove que «passa de tot» no ha passat del poder, ferm i coratjós, de les paraules i el ritme de Maragall.

Proposem tot seguit dues pautes pràctiques més específiques d'aproximació al text per a la seva elocució, pautes que en cap cas substituiran l'anàlisi teòrica, sinó que faran que aquesta pugui penetrar dins l'actor-mèdiu per poder dir millor el poema.

En la meua preparació d'un recital de Maragall utilitzo principalment dues vies d'acostament físic (carnal) al poema en la preparació de l'elocució. Són dues possibles vies per convertir les paraules del poeta en carn, sang i alè de l'interpret. I són les següents: l'aproximació a les paraules i l'aproximació al ritme :

— Per convertir-se en mèdiu del poeta, primer cal fer-se pròpies les seves paraules, i per aconseguir-ho la meua opció és respirar-les, inspirar-les... El que faig és generar unes memòries de les paraules vinculades a la respiració, vinculades en el cas de Joan Maragall a respiracions fondes. Aquest treball teixeix un lligam entre la paraula i el cos; i també amb el cor.

---

17      EPa, p. 37-38.



Existeix una relació i connexió estreta entre el pericardi, embolcall del cor, i el diafragma; la pell de l'un i l'altre estan unides<sup>18</sup> i, per tant, quan movem el diafragma movem el cor. Sabem que la silueta del pericardi canvia amb les respiracions. Si inspiro profundament i moc més el diafragma, mouré més el cor i en el cas de la poesia de Maragall ens serà doblement útil, tant pel resultat vocal com pel contingut dels poemes, amb el seu vitalisme desbordant. Estirats o en una posició ben relaxada, deixem caure mentalment les paraules en la respiració, les inspirem i ens inspirem en elles. Kristin Linklater ensenya algunes tècniques semblants.

Per preparar-nos per expirar paraules (la parla és aire sonor expirat i expressiu) ens cal primer haver-les inspirat, haver-les ficat en els nostre interior per després treure-les de manera fàcil amb l'expiració. De dintre a fora, com quan Maragall parla de la cançó en el seu «Elogi de la paraula»: «Sols cal saber-la treure de ben endintre, i saber-la cantar ben enfora».<sup>19</sup> Quan inspirem les paraules, aquestes provoquen reaccions en l'interior, però no ens interessa tant la reacció concreta de cada inspiració (que sempre serà diferent), sinó el canal de connexió que es crea entre el nostre interior i els sons de les paraules. La memòria d'aquesta connexió, la memòria de l'associació entre els mots del poeta i el nostre interior, és allò que estem desvetllant per tal que quedi fixat per a l'escena. És l'establiment i memorització d'una mena de canal per on ha de passar l'expressió. *Aquella canal*, creada en les inspiracions de les paraules, fa un camí perquè hi passi després la recitació, un camí perquè la veu de l'actor faci carn i alè les paraules del poeta.

— Per aproximar-se al ritme cal portar aquest ritme al cos i al cor, fins i tot a l'energia. Cal repetir el ritme fins a fer-lo propi, treballar-lo i després oblidar-lo. Això ens pot ajudar a evitar una locució «sense inspiració, sense ritme, sense llum, sense música».<sup>20</sup>

Quan ja estiguin integrades les clàusules rítmiques es pot passar al recitat, i en aquell moment es posa l'atenció només en allò que diu el text per no inflar ridículament els ritmes —com demana Maragall— per a l'escriptura poètica,<sup>21</sup> idea que nosaltres podem aplicar a la recitació.

Per trobar una justesa de pulsació interna, o una aproximació a aquesta, pot ser bo fer proves amb diferents pulsacions. A vegades, mentre provo diferents pulsacions dient el poema, em pregunto en quina pulsació interior va escriure Maragall el seu text... i la pregunta potser ja em desperta alguna cosa.

I tot això embolicat amb la força contundent de l'amor, a la manera de Peter Brook<sup>22</sup> i a la manera de Maragall també: «¿No heu sentit mai els enamorats com parlen? [...] Així parlen també els poetes. Són els enamorats de tot el del món, i també miren i s'estremeixen molt abans de parlar».<sup>23</sup> Vaig tenir la sort d'assistir, quan era estudiant, a la conferència que el 28 de febrer de 1983 va impartir Peter Brook a l'Institut del Teatre per als estudiants. I aquest gran geni europeu va parlar d'amor, només. No com a substitut, ni de la feina ni de les tècniques, però sí com a part imprescindible perquè el teatre estigui viu.

18 Begonia TORRES, Ferran GIMENO, *Bases anatòmiques de la veu*, Barcelona, Proa, 1995, p. 83.

19 EPa, p. 42.

20 EPa, p. 35.

21 EPa, p. 36.

22 Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998 [1986].

23 EPa, p. 34-35.

Quan parlem d'amor estem parlant de l'Art amb majúscules, d'alguna cosa que només l'art, la mística o l'amor incondicional són capaces d'aportar. Peter Brook no es referia al fet que els actors haguessin de fer cap amistat entre ells fora de l'escenari, sinó que havien de fer la tasca en escena amb amor, sabent que l'objectiu no és la pròpia vanitat («vanitat corruptora»),<sup>24</sup> sinó alguna cosa més gran que necessita transcendir. I Brook ens remet a Maragall: «¿quan serà que entrareu profundament en les vostres ànimes per a no sentir altre cosa que el ritme diví d'elles al vibrar en l'amor de les coses de la terra? ¿Quan serà que menyspreareu tot altre ritme i no parlareu sinó en paraules vives? Llavors sereu escoltats en l'encantament del sentit, i les vostres paraules misterioses crearan la vida veritable, i sereu uns màgics prodigiosos».<sup>25</sup>

Per recitar Maragall ens alimentarem de les seves paraules, estudiant-les i respirant-les perquè ens entrin profundament i ens inspirin; i farem caminar aquestes paraules màgiques unides a sobre del seu ritme, vitalitzant-les, i tot això ho embolcallarem amb coratge i cor des d'un «fort anhel de dir quelcom que l'ànima n'està plena i vol donar amb amor, generosament».<sup>26</sup> Si més no, això és el que intentarem i aquesta serà la nostra òdica en l'elocució d'un text de Maragall.

He exposat molt breument alguns dels punts que he tingut present en la preparació i execució de recitals de Joan Maragall ja estrenats. He esmentat alguns aspectes de la veu i de l'expressió oral a considerar en l'actuació. Els recitals a què m'he referit es titulen *Joan Maragall, un home lliure*, amb poesia, teatre i assaig de l'autor; *Tota blanca, tota nua*, un petit recital sobre l'element de l'aigua i la seva poesia; i finalment *Joan Maragall, coratge i cor*, recital que conté també els tres gèneres conreats per Maragall.

---

Resum:

En aquest article trobarem descrita una proposta per a la recitació poètica i la relació d'aquesta amb el que Maragall ofereix en el seu *Elogi de la paraula*. S'exposaran, com a vies fonamentals per a una bona elocució poètica, la necessitat d'un bon treball sobre el desig de comunicar, abans d'abordar els elements tècnics i expressius de la recitació. Es desvetllarà la importància d'una connexió orgànica durant la recitació poètica entre el pensament, el cos i la veu. Finalment s'oferiran algunes pautes de caire més pràctic per enfocar l'elocució d'un poema des de la respiració i el ritme.

*Paraules clau:* Joan Maragall — actor — paraula — veu — respiració — ritme — recitació

Abstract:

This article describes a method for poetry recitation. We relate the proposal to the description offered by Maragall in his "Elogi de la Paraula." We identify the need to work on the desire to communicate, before addressing the technical and expressive elements of the recitation, as a fundamental channel to good poetic elocution. We show that a connection between thought, body and voice is needed during elocution. Finally, we offer some more practical guidelines to approach the elocution of a poem, from the breath to the rhythm.

*Key words:* Joan Maragall, — actor — word — voice — respiration — rhythm — recitation

---

24       EPa, p. 35.

25       EPa, p. 35.

26       EPa, p. 40-41.



## XAVIER JUNCOSA

Historiador i cineasta

### UNA CARTA

**Professor Francesco Ardolino**  
**Revista *Haidé. Estudis maragallians*.**  
**Barcelona**

Professor,

Li escric aquesta carta després d'haver llegit el seu apassionant article «Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini», publicat en el número 1 de la revista *Haidé. Estudis maragallians* (2012).

Sol passar que, quan els mitjans de comunicació es fan ressò d'algun esdeveniment cultural important, et revenen moments i estudis del passat. Aquests dies toca parlar de Pasolini: al CCCB podem veure una gran exposició, *Roma Pasolini*, i a la Filmoteca de Catalunya podem tornar a veure la seva filmografia quasi completa. Pasolini, doncs, ha tornat a Barcelona aquest 2013 i això ha engegat una sèrie d'automatismes.

Anys enrere, tan enrere com el 1998, vaig realitzar un documental molt personal –com ho són gairebé totes les meves pel·lícules– sobre Pier Paolo Pasolini, en italià, amb el rossellinià títol de *Pasolini, un viaggio in Italia*. La meva passió per Pasolini venia de lluny; però no pas pel cineasta, com hom podria esperar d'un altre cineasta, sinó més aviat per l'intel·lectual i, només en segon terme, pel poeta. Concretament, aquest interès venia de quan vaig viure a Roma –1990 i 1991; no pas 12 anys, com deia *El País* el dijous dia 16 de maig de 2013 en el «Quadern»– i sovintejava el Fondo Pasolini de la *piazza Cavour*. Fou llavors quan, a partir d'un munt de visites, vaig intimar amb Laura Betti –si és que hom pot emprar aquest agosarat i presumtuós verb amb una dona de tracte tan difícil, distant, i alhora, de tal magnetisme–, i la vaig entrevistar llargament per a la meua pel·lícula el 1998.

Quatre anys després del rodatge d'aquell documental, el novembre de 2002, vaig telefonar al Fondo Pasolini –ara a la nova seu de la Via Donizetti– per si tenien el número 3 del *Quaderno Romanzo*, del qual vostè parla a bastament en el seu article a *Haidé* i que jo coneixia des de feia anys per la citació que en fa Nico Naldini, cosí i biògraf de Pasolini. Fou Massimo Fusillo –l'anterior secretari, Giuseppe Lafrate, es veu que havia estat acomiadat– qui em va dir que hi havia molt desordre en l'arxiu pel canvi

de seu, que no tenien massa pressupost i que hi havia centenars de carpetes per classificar. Llavors, sense beques ni ajuts institucionals, vaig anar uns dies a Roma i vaig submergir-me en l'arxiu del Fondo Pasolini.

Al final del segon dia de gratíssima cerca, el 21 de novembre de 2002, va sortir el *Quaderno Romanzo* i una sèrie de notes manuscrites que l'acompanyaven; segurament, vaig pensar, del propi Pier Paolo Pasolini. En aquell moment de joia em vaig sentir com Richard Burton descobrint les cobejades fonts del Nil... Eureka! Des de l'hotel vaig telefonar a l'Agustí Fancelli –llavors director del «Quadern», suplement cultural en català d'*El País*–, li vaig explicar la troballa en ple any Verdaguer, i ell em va donar via lliure per a escriure un bon reportatge de tres pàgines que es titulà «Verdaguer, Pasolini i altres dimonis». Coses de la premsa: el meu títol proposat era molt més acadèmic i avorrit.

La veritat és que aquell article del 5 de desembre de 2002 fou molt comentat perquè es parlava de la defensa que Pasolini féu el 1947 de la llengua catalana, de la seva relació amb en Carles Cardó, del *Fiore* i del desaparegut i retrobat *Quaderno Romanzo*. Abans d'aquell viatge a Roma, jo mai no havia vist ni tocat, ni tan sols fotocopiats, el famós *Fiore*. Fins i tot l'havia buscat en diferents arxius de Barcelona (UB, BNC, UAB, AHB, etc...) per si n'hi havia un exemplar; però no el vaig saber trobar llavors. Per això me'n vaig anar a Roma...

La història, però, continuava viva. Arran del meu article en *El País*, es posà en contacte amb mi el senyor Anton Dilla i Pena, que ha dedicat mitja vida a l'estudi d'en Carles Cardó. M'escriví, entusiasmat per la meva troballa, i m'explicà l'homenatge a Cardó que preparaven a Valls el 2008, tot coincidint amb el 50è aniversari de la seva mort. I jo, és clar!, content que la cerca continués, com la vida mateixa, li vaig enviar una fotocòpia completa de tot el número 3 del *Quaderno Romanzo*. Fou ell, el senyor Dilla, qui m'informà de l'article, potser fundacional d'aquesta cerca, que Terenci Moix signà a *Destino* el setembre de 1970; jo no en sabia res. I fou ell qui m'informà dels treballs d'un altre gran estudiós d'en Cardó, Lluís Maria Moncunill i Cirac, qui, anys més tard, presentà el llibre *A l'entorn de Carles Cardó* (Valls, Cossetània Edicions, 2008) on, òbviament, informa sobre aquesta relació Cardó/Pasolini i, cosa que li agraeixo, cita en la bibliografia consultada el meu article i la meva troballa.

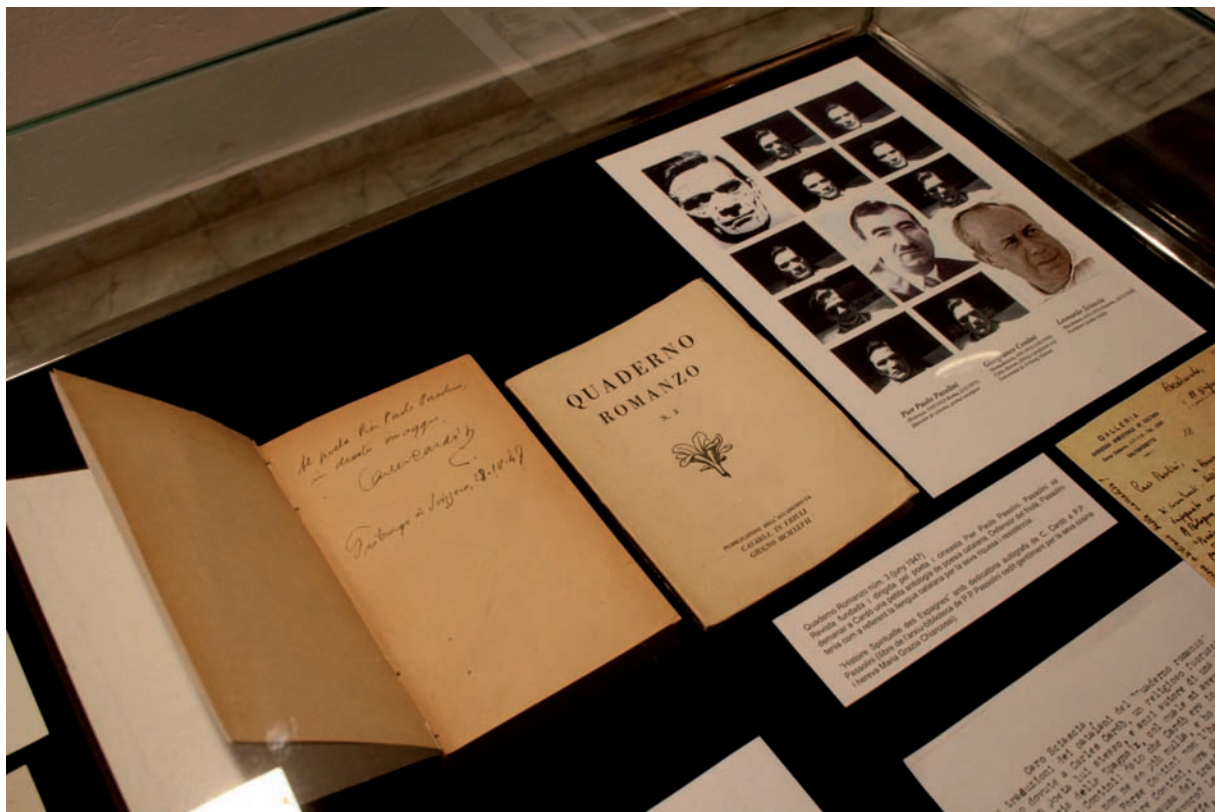


Exposició homenatge a Carles Cardó en el 50è aniversari de la seva mort. Valls, novembre del 2008. Fotografia: Anton M. Dilla



Avançant-me una mica en aquest relat cronològic, li he de dir que, després de la nostra conversa, el senyor Dilla es posà en contacte amb l'hereva universal de Pasolini –sa cosina Graziella Chiarcossi– i aquesta, molt generosament, li envià un exemplar original del famós *Quaderno Romanzo* 3 que s'exhibí a Valls el 2008 en l'exposició, al costat d'altres joies: per exemple, la primera edició en francès del llibre *Histoire spirituelle des Espagnes* d'en Cardó, amb la dedicatòria manuscrita a Pier Paolo Pasolini per part de l'autor; i, també, una còpia d'una carta de Pasolini a Leonardo Sciascia –obtinguda de l'arxiu de la Fundació Sciascia– en la qual li parla del *Quaderno Romanzo* núm. 3 i d'en Cardó.

La veta d'aquesta cerca, però, continuava paral·lelament en el món universitari. Gràcies al seu esplèndid article a *Haidé*, molts anys després, el 2013, he sabut que es publicaren altres textos que parlaven del que jo havia comentat en aquell apressat reportatge. Malauradament, en cap d'ells es feia referència a la meua font, per escadussera i genèrica que fos. Quan em vaig llicenciar en Història per la UB una cosa em quedà clara: que sempre que fes un treball, havia de citar les fonts que havia consultat, per minses i poc importants que fossin. La vida, diguin el que diguin capellans i beates, no és altra cosa que una cursa de relleus: uns ens passem el relleu als altres. I així, amb relleus i adaptació, mirem d'avançar. Al meu entendre, aquesta cerca del *Fiore* no és altra cosa que la constatació d'aquest procés.



*Quaderno Romanzo*, a l'exposició homenatge a Carles Cardó en el 50è aniversari de la seva mort. Valls, novembre del 2008.  
Fotografia: Anton M. Dilla

Per què li explico tot això?, deu pensar vostè. A què treu cap tot aquest seguiment d'un quadernet, gairebé de novel·la negra, que li explico...? L'atzar va voler que dies enrere em baixés de la xarxa el primer número de *Haidé* on hi vaig trobar el seu excel·lent treball. Vet aquí, vaig pensar: el millor dels relleus. Ja sé que vostè no en sabia res del meu article. Ja ho sé. Però segurament en Jordi Corominas i tal vegada en Laureano Núñez sí que el devien conèixer i, amb intenció si més no dubtosa, van prendre bona nota del meu article en *El País*, però van oblidar citar l'agent provocador dels seus respectius treballs; sobretot el senyor Corominas, que tingué tota la barra de reconstruir el meu text en la revista *Serra d'Or* (núm. 551, novembre de 2005, p. 36-37) guardant-se per a ell solet les medalles... Sense comentaris. La vida també és plena d'ingrats.

Vet aquí l'objecte d'aquesta carta personal que goso enviar-li: constatar que gairebé mai ningú no és el primer en res; sempre hi ha algú que, abans que tu, s'ha interessat en l'objecte del teu estudi. La humilitat a l'hora d'escriure és, doncs, bàsica, fonamental, perquè la cursa és molt llarga i nosaltres només en fem un tram petit, tal vegada insignificant. Li agraeixo molt que m'hagi fet saber d'aquesta part fosca d'un parell de tinyetes i, per damunt de tot, li agraeixo molt tot el que he après llegint el seu excel·lent article i, paral·lelament, saber de tres estudioses –Saludes, Gavagnin, Briguglia, potser entre d'altres– que també s'han interessat per la relació entre Carles Cardó i Pier Paolo Pasolini en el bell mig del segle XX. La cerca, doncs, continua.

Ben cordialment,

Xavier Juncosa

Barcelona

*Post-Scriptum:* Li envio algunes fotografies que em féu arribar el senyor Dilla sobre l'exposició que, el 2008, la ciutat de Valls dedicà al seu insigne fill, Carles Cardó. Hi podrà veure, si s'hi fixa bé, els petits tresors que li comentava.



# VÀRIA



Segell de lacre de  
Joan Maragall, amb  
la inscripció «J.M.»





# XAVIER MONTOLIU PAULI

Institució de les Lletres Catalanes

## NOTÍCIA SOBRE JOAN MARAGALL, TRADUÏT EN ROMANÈS (II)<sup>1</sup>

Resum:

Informacions complementàries sobre la recepció a les lletres romaneses de l'obra de Joan Maragall. Presentació d'alguns textos publicats i dades arran de l'òbit de l'autor.

*Paraules clau:* Maragall — traducció en romanès — Ramiro Ortiz — Al. Popescu-Telega — Virgil N. Duiculescu — Nicolae Iorga — Nicolae Coman

Abstract:

Complementary informations on the receipt in the Rumanian letters of Joan Maragall's work. Presentation of some published texts and information immediately after the death of the poet.

Key words: Maragall — translation into Romanian — Ramiro Ortiz — Al. Popescu-Telega — Virgil N. Duiculescu — Nicolae Iorga — Nicolae Coman

---

### 1. Sobre el traspàs del poeta

La primera informació de què disposem data del 26 de febrer de l'any 1912, i es troba en una revista dirigida pel filòsof i professor de la Universitat de Bucarest Constantin Rădulescu-Motru.<sup>2</sup> Cada número contenia al final un apartat –d'altra banda molt comú a l'època– amb el títol «Memento», al pur estil dels *memento* francesos; és a dir, un espai dedicat a fer recordatoris, apunts o efemèrides. En el cas que ens ocupa, es dona notícia de l'òbit de Joan Maragall –recordem: traspassat el 20 de desembre de 1911–, amb una nota breu, sense cap signatura d'autor, com és característic d'aquestes seccions.

Traduïm la informació consignada per la importància de contingut que oferia:

---

1 Agraïments a Mirela Stermin i Iuliana Delia Bălăican, de la Biblioteca de l'Acadèmia romanesa, a Bucarest; també a Carmen Tica, de la Biblioteca Alexandru i Aristia Aman, a Craiova. I a Diana Moțoc, professora de la Universitat Babeș-Bolyai, de Cluj-Napoca, pel seu estudi doctoral sobre les traduccions entre la literatura catalana i la literatura romanesa.

2 *Noua Revistă Română. Politică, literatură, știința și artă*, núm. 18, 26 de febrer de 1912. La revista va veure la llum a Bucarest l'1 de gener de 1900. La primera etapa va finalitzar el 1901. Rădulescu-Motru en va reprendre la publicació l'any 1908, amb una aparició dominical; tenia vuit pàgines la major part de les quals dedicades a la política, però també contenia articles científics, d'història i pedagogia i oferia al públic lector informació sobre l'actualitat literària. La direcció de la revista va brindar a escriptors de totes les edats a prendre-hi part; entre els col·laboradors també hi trobarem Nicolae Iorga, i més endavant, Ramiro Ortiz. De la trajectòria professional de Rădulescu-Motru destaquem que fou president de l'Acadèmia romanesa del 1938 fins a la seva mort, el 1941, i que l'any 1919, just acabada la Gran Guerra, va concebre i crear la revista *Ideea europeană*.

Ha mort el poeta espanyol Jean Maragoll [sic], que encarnava en els seus versos, apareguts per primera vegada l'any 1895, el lirisme i la sensibilitat catalana. L'únic que podria disputar-li la primacia és el poeta Miquel [sic] de Unamuno.<sup>3</sup>

Tot seguit, s'esmenten algunes de les traduccions fetes per Maragall, com ara «*Ifigènia a Tàurida* i les *Elegies romanes*, de Goethe, parts de *Zarathustra* i de Novalis. Aquests són indicis significatius de la direcció del pensament de Maragall». I per acabar, s'afirma que el poeta català:

[...] va prendre part en totes les convulsions socials dels darrers temps a Espanya, en les reivindicacions dels catalans, i va lluitar contra les exageracions agressives que destrossen Catalunya i amb ella tota Espanya. La seva mort és un dol per a la literatura espanyola.

Tanmateix, fins l'any 1915 l'especialista en filologia romànica, el napolità Ramiro Ortiz,<sup>4</sup> «un intel·lectual cosmopolita que es mou amb seguretat i de manera àgil entre diferents literatures, a mena d'eficaz intermediari»,<sup>5</sup> i professor de la Universitat de Bucarest, no publica una necrològica en forma d'un abrandat article de dotze pàgines.<sup>6</sup> Ortiz manifesta d'entrada que d'aquest autor, del qual vol deixar

3 D'ara endavant, traduirem directament al català totes les citacions d'articles escrits en romanès.

4 Ramiro Ortiz va arribar a Bucarest entorn el 1909. L'any 1913 esdevé titular de la càtedra d'italià; fou col·lega de Nicolae Iorga, Constantin Rădulescu-Motru i Vasile Pârvan. Entre els seus estudiants trobem Alexandru Popescu-Telega, i Alexandru Marcu, que el va succeir a la càtedra d'italià. Durant dos decennis (1913-1933) va desenvolupar una activitat extraordinària investigant especialment les relacions italo-romaneses, però també les relacions i influències recíproques entre la resta de cultures romàniques. «Més enllà de l'esfera italianística, la llarga estada del treballador i eficient Ortiz [...] va marcar la vida cultural del moment», tal com comenta la professora Doina Condrea Derer, de la Universitat de Bucarest. Ella mateixa també ens informa que la direcció del Departament d'italià quan va marxar Ortiz «la va assumir l'ambiciós, però no menys sòlid investigador Alexandru Marcu»; vg. Doina CONDREA DERER, «Nouă decenii de existență», *România literară. Revistă a Uniunii Scriitorilor din România*, núm. 4, 2 de febrer de 2000. Potser no cal que recordem que és reconegut també com a hispanista: «Entre los investigadores más conocidos (no solamente en Rumanía) que se ocuparon de la literatura española (y —es verdad, mucho menos— de la literatura latinoamericana) hay que mencionar a Nicolae Iorga, [...] y Ramiro Ortiz»; vg. Iorgu IORDAN, «Los estudios hispánicos en Rumanía», dins *Actas del Congreso de la AIH. Asociación Internacional de Hispanistas*, a cura de Frank Pierce i Cyril A. Jones. Oxford, The Dolphin, 1962, p. 329.

5 Aquest comentari elogiós i més que encertat és del doctor Ribera. Ell mateix es va encarregar de fer una aproximació concreta i prou detallada precisament d'aquest mateix article d'Ortiz; vg. Juan M. RIBERA LLOPIS, «Notícies i traduccions catalano-romaneses al llindar del nou-cents. Material de treball», dins *Actes del catorzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, a cura de Kálmán Faluba i Ildikó Szijj, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 383. D'altra banda, afegim que fou Ortiz qui es va encarregar de l'edició i comentaris de la versió completa de la *Divina Commedia* traduïda al romanès pel poeta i traductor George Coșbuc, publicada l'any 1924 a l'editorial Cartea Românească. En la secció de la introducció dedicada a «Dante i a la seva època», hi ha un breu apartat que tracta «l'anàlisi estètica d'*El banquet*», on l'estudiós italià posa en relació «el deure que l'home virtuós té d'il·luminar-se no només ell mateix sinó també els altres, perduts en el desconeixement», i compara aquesta necessitat d'apostolat amb «la rosa que ja no pot romandre tancada perquè ha d'escampar l'olor que ha nascut dins seu». Així mateix l'home virtuós no ha d'esperar que li demanin consells, sinó que ha d'anticipar-se a la petició com la rosa, «que no només entrega la seva olor a qui s'acosta sinó a tothom que passa pel seu costat». Imatge que «recorda aquella altra tan bonica que fa servir un místic espanyol contemporani (Juan Maragall) en el seu *Elogio de la palabra*, per evidenciar la necessitat de parlar només per compartir als altres la nostra emoció». I cita: «Cuando una rama ya no puede más de la primavera que tiene adentro, entre las hojas abundantes brota una flor como expresión maravillosa».

6 Ramiro ORTIZ, «Un mistic catalan: Juan Maragall», *Convorbiri literare [Converses literàries]*, núm. 9, 15 de setembre de 1915.



testimoni, no en coneix sinó la data de la seva mort,<sup>7</sup> però que en canvi n'ha llegit les millors pàgines entre les moltes que ha escrit. Després d'aquesta introducció referenciada, Ortiz continua:

Juan Maragall ha començat a viure per a mi el dia de la seva mort, quan he llegit a *Cataluña* l'epitafi senzill i rigorós que els joves d'aquesta combativa revista van creure necessari escriure.<sup>8</sup>

A continuació ve la traducció al romanès de l'esmentat epitafi. Ara bé, Ortiz considera que el misticisme que envolta els mots de l'epitafi no és quelcom

[...] de desconegut a Espanya, el país per antonomàsia de la poesia religiosa i dels herois espirituals. Nou és el pes de les decisions, nou, diria, un altre gran esperit [*scil.* Antonio Fogazzaro] que el precedeix en la tomba, [...] nova la crida de parlar sobre la Seva Obra només després d'«un silenci molt pur». Tenia coneixement de la renaixença espiritual, artística i filosòfica, que des de fa un temps ençà acompanya l'extraordinari renaixement industrial i econòmic de Catalunya; sabia que d'aquesta província menystinguda i trepitjada, Espanya n'espera la regeneració i la sortida [...], però no sabia que, per a rebre-hi la paraula, els cors estiguessin tan ben preparats ni que per a un sòl així Juan Maragall «preparés tant els camins». No exagero. Llegiu l'«Elogio de la palabra», «La montaña», «El libro ideal», «La vuelta al mar», «¡Alerta!», «La culpa del verano»; llegiu «El cesto de frutas», «Los vivos y los muertos», i en qualsevol d'aquests extraordinaris articles de prosa trobareu la revelació de tot un món espiritual.

Com comenta el doctor Ribera, l'article se sustenta a partir de fragments d'articles i de poemes. Es tracta dels articles publicats amb motiu de la defunció de Maragall a la revista *Cataluña*. Per exemple, Ortiz espigola amb un criteri ben adequat alguns d'aquests textos, en tradueix alguns fragments, i hi afegeix comentaris fonamentats sobre Maragall. Per exemple, de l'article «Mensaje de las Corporaciones Barcelonesas al Rey D. Alfonso XIII», en destaca el tema de la llengua «que, aunque se llama española, no es la de todos los españoles». I considera que

[...] pel que fa a la defensa de la llengua dels seus pares davant la tot poderosa llengua oficial, i en nom dels gremis, [Maragall] sap adreçar un missatge càlid i poderós al rei i sap trobar paraules d'una devoció sincera

<sup>7</sup> Com hem pogut comprovar, Ramiro Ortiz col·laborava, entre altres revistes, també a *Noua Revistă Română*, on havia escrit un article sobre Maragall uns mesos abans de l'anunci del seu traspàs.

<sup>8</sup> *Cataluña*, núm. 220, 23 de desembre de 1911. El sumari de la revista està dedicat exclusivament a la mort de Maragall i a la reproducció de textos seus. La cita que tradueix Ortiz és la que figura sota el titular amb el nom de Maragall, i diu: «El día 20 de diciembre, don Juan Maragall, fué llamado por el Señor. Se ha dicho: He aquí un Hombre del cual no se puede hablar sino después de un silencio muy puro. Si el Maestro amó la quietud, sepamos no profanar este momento declamando elegías. Meditemos su obra».

[...] per mostrar-nos el veritable estat espiritual de Catalunya i la facilitat amb què un govern il·luminat podria resoldre una situació anormal, que amenaça amb romandre així fins a l'infinit i que ha fet de Barcelona la ciutat clàssica de les bombes.

O quan tradueix i posa en evidència la part en què Maragall ressalta la condició catalana, castellana, gallega i basca del rei, Ortiz insereix una glossa per dir que «així parla un revolucionari espanyol al seu rei; així parla Juan Maragall català i barceloní a Alfons XIII».

Ara és Ribera qui escriu:

Ortiz situa Maragall entre la restauració catalana i el regeneracionisme espanyol que, opina, no hauria de desfer-se del vigor català, del qual el poeta n'és un adalid; el contempla com una figura revolucionària pel seu desig de justícia, amb escorç d'anarquista de comprensió tolstoiana, sotasignant de reivindicacions exigides al govern centralista amb motiu de la visita reial a Barcelona, qüestionador de qualsevol tipus d'imposició i de l'equiparació conceptual entre *castellà* i *espanyol*. Així la figura tractada, vitalista i justa, es retrata mitjançant unes trets que resulten rellevants en una Romania que vivia coetàniament com a conflicte l'afirmació de les regions contra un cert model d'afirmació estatal, expressa tot això per part d'Ortiz amb un llenguatge combatiu i des d'una publicació –*Convorbiri literare*– de posicionament radical. L'atenció per Joan Maragall no és, per tant, fortuïta.<sup>9</sup>

Ortiz acaba el seu text d'aquesta manera:

No dic res més (seria inútil d'afegir: potser no m'estaré parlant a mi mateix sota la forma d'un article?). Em concedeixo el plaer diví de traduir aquí com m'és possible a Maragall. Segurament, maltractaré el seu estil imponent (oh!, estimada llengua espanyola de Maragall, amb més nervi, més espiritual que però tot i així tan bella com la de Cervantes, en què et convertiràs en la meva versió?).

I segueix la traducció del poema «Cântec de evlavie» (el «Cant espiritual» de *Seqüències*, 1911), que reproduïm al final d'aquesta presentació. Aquesta versió no fa sinó avalar no només el fet que Ortiz, a més de conèixer l'obra de Maragall de primera mà perquè l'havia llegit, remarca i explica la seva voluntat de traduir-lo a l'italià.<sup>10</sup>

9 J. M. RIBERA LLOPIS, *op. cit.*, p. 389.

10 Vg. Francesco ARDOLINO, «Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini», *Haidé*, núm. 1, 2012, p. 23-25.



### Cântec de evlavie

Făptura lumii tale, Sfânt părinte,  
 Frumoasă este, dacă s'oglindește  
 Cu pacea ta 'n adâncul din ochi ca și în minte :  
 Ce bun va'ntrece-o 'ntr'altă lume oare ?

De-aceea gelozia mă robește  
 De chipul și de trupul ce mi-ai dat,  
 O doamne—și de inima-mi ce bate—  
 Și de florul morții este plină !

Cu ce altfel de simțuri îmi vei arăta  
 Pe coama celor munți acest cer azuriu  
 Și marea fără margini și soarele ce vin  
 Străluce pretutindeni ? Dăruiește-mi dar  
 Și pacea veșnică'n acestea,—și  
 Mai mult în altă lume n'ai dori —  
 Decât fermecătorul cer de-acî.

Dar celuia ce odată i s'a spus :  
 „Inchide-te”—nu-l înțeleg altfel,  
 De cât acela care moartea-i dete,—  
 O Doamne, eu, al cărui veșnic—țel,  
 E ca să prind din sbor, în orice zi,  
 Atâtea clipe spre a le veșnici  
 În ale inimii adâncuri...

Fragment de la traducțió del poema «Cântec de evlavie» [«Cant espiritual»] publicat a  
*Convorbiri literare*, núm. 9, 15 de setembre de 1915

## 2. De l'època d'entreguerres a l'actualitat<sup>11</sup>

El 1922 és l'any de la publicació del llibre *Laude*,<sup>12</sup> la traducció romanesa dels *Elogios*, feta per Al. Popescu-Telega. Afegim ara algunes informacions complementàries. En primer lloc i pel que fa al vincle entre Estelrich i Popescu-Telega, tenim notícia d'una primera lectura de la traducció de *Laude*. Copiem:

Noves ens arriben de Bucarest anunciant la imminent publicació dels *Elogis* de Maragall en llengua romanesa i precedits d'un estudi de Joan Estelrich. El traductor és l'eminent crític i filòleg Alexandre Popescu-Telega. El nostre corresposnal ens assabenta de com fou rebut Maragall en un cenacle d'escriptors i catedràtics. Eren presents el savi V. Pîrvan, venerat mestre de la intel·lectualitat romanesa; nostre amic el catedràtic Ramiro Ortiz, el traductor Popescu, els senyors Gusti, Tiseica [sic] i Simionescu<sup>13</sup> i el director de l'editorial Cultura Naționala. El senyor Pîrvan començà a llegir uns fragments del manuscrit dels *Elogis*. De bell principi, tots escoltaren atents la traducció. A poc a poc s'anà formant una atmosfera de recolliment, en la qual apar que sentissin una veu amiga i llunyana, on vibrava amb eloqüència l'ànima generosa i noble d'un heroi de Carlyle. Fou llegit sencer aquell meravellós «elogi de la paraula». A la fi, tots exclamaren: «Este minunat, maret; catalanii astia giudesc, domnule». És a dir: «És magnífic, meravel·la; aquests catalans pensen, són forts pensadors».<sup>14</sup>

La següent informació, per ordre cronològic, la trobem ara a Romania, en forma d'esment a Joan Maragall, en un article titulat «Poezia catalană», signat amb la inicial majúscula *V* a la revista *Flacăra literară, artistică, socială*,<sup>15</sup> i és remarcable el coneixement que demostra de la realitat cultural i política catalana. L'article comença amb força:

Si es conegués la Catalunya intel·lectual d'avui, segurament ningú no la ignoraria mai més. Cap poble d'Europa, per molt desgraciat que fos, no és desconegut com la gent d'aquesta terra europea.

11 Amb l'esclat de la Gran Guerra, Romania, sota el nou rei Ferran I, es va declarar neutral, però l'any 1916 va acceptar d'entrar al costat de la Triple Entesa, amb l'esperança de reunir les províncies amb major població romanesa. La creació de la Romània Mare (la Romania Gran) el 1918 amb l'annexió de Bessaràbia, Bucovina i Transsilvània, tal com es presentava al llarg del període d'entreguerres, va suposar una època d'esplendor econòmica i cultural, i l'afirmació d'una generació intel·lectual nascuda entorn aquest ideal nacional. El naixement de l'estat romanès unit va permetre una sincronització més ràpida, fins i tot extraordinària, amb el pols de les idees europees –la política europea d'aliances comporta l'atenció d'Europa pels països petits, i de retop va provocar l'alliberació de vells tabús i va posar en valor un pensament obert a altres «espiritualitats», però també a «l'espai miorític» nacional. Durant aquesta època, l'elit intel·lectual es va formar en gran part a Occident: és una generació que circula i s'obre cap a l'universal. Es va gestant una nova organització de les institucions culturals i científiques, amb contactes amb entitats similars europees i del món.

12 Hi ha una informació menor, l'autoria de la qual desconec, a la pàgina web <http://www.autorii.com/scriitori/sinteze-literare/orientari-noi-dupa-1930-in-literatura-romana.php>. S'hi esmenta que, l'any 1953, l'escriptor Miron Radu Paraschivescu (1911-1971), que s'havia fet conegut per la publicació de *Cîntice țigănești* (1941), un eco autoctonitzat del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, publica un llibre de poemes amb el títol *Laude*, «títol prestat» del de Joan Maragall, i el reeditarà i ampliarà l'any 1959 mantenint el nom de *Laude și alte poeme*. Tanmateix, en la lectura del text, no hi hem sabut trobar cap remissió expressa al poeta català.

13 Es deu tractar del filòsof, sociòleg i especialista en estètica Dimitrie Guști, del matemàtic i pedagog Gheorghe Țițeica, i del geòleg i paleontòleg Ioan Th. Simionescu.

14 *La Veu de Catalunya*, núm. 8098, 3 de març de 1922. Es tracta de l'apartat «L'expansió catalana», dins les «Notes diverses».

15 V., «Poezia catalană», *Flacăra literară, artistică, socială* [La flama literària, artística, sociala], núm. 31, 4 d'agost de 1922. La revista, que fou fundada a Bucarest el 1911 per Constantin Banu, apareixia cada divendres, era de caire cultural, i tenia una orientació elitista i liberal.





Es fa referència al fet que, des de fa trenta anys, Catalunya es troba en plena florida, amb la qual cosa:

[...] la ciència, les arts plàstiques, han assolit un auge tan esplèndid, que qualsevol pot constatar amb alegria que la producció moderna ha germinat amb èxit en l'esperit dels catalans.

A continuació, s'assenyala Verdaguer, «poeta popular, místic» com «una estrella en el centre del renaixement català». I després d'ell:

[...] que ha estat envoltat de nombrosos satèl·lits, amb entusiasme esmentem Maragall. Aquest és, sense cap dubte, qui ha mostrat el camí del veritable renaixement. Si, abans d'ell, cultivar la literatura catalana era un imperatiu patriòtic, ell, Maragall, ha imposat als seus compatriotes l'ús exclusiu de la seva llengua materna, l'únic mitjà d'expressió que considerava com el més bonic. Així mateix també ell ha decidit, pel valor de les seves obres literàries, l'orientació coneguda sota el nom de l'*Annexió a Europa*. Després, la concepció subjectiva de la poesia va ser substituïda amb un subjectivisme aspre i elevat. Pel que fa a la descripció en moviment del paisatge natural, Maragall ha evocat l'horitzó espiritual, amb les seves extensions. I ha unit tant aquests dos termes que ha fet de la llengua catalana l'expressió perfecta i veritable del renaixement.

Per acabar, el desconegut articulista afirma que:

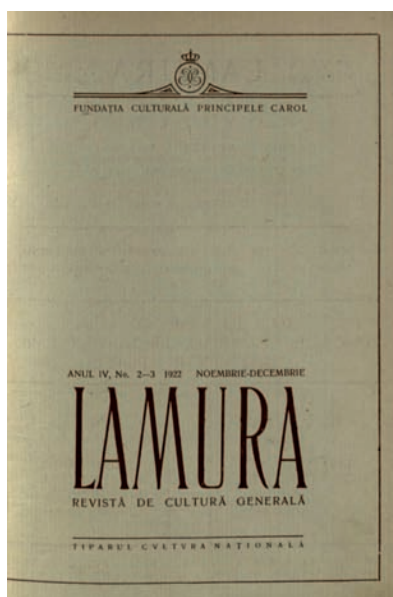
[...] juntament amb el moviment intel·lectual causat per Maragall, s'ha desenvolupat el moviment polític, dirigit pel gran home de Catalunya, Prat de la Riba, traspasat ara fa quatre anys. Els dos inspiradors units han donat l'impuls actual.<sup>16</sup>

La primera recensió a la traducció de *Laude* apareix a la revista de Bucarest *Lamura*, el director de la qual era Ion Alexandru Brătescu-Voinești.<sup>17</sup> A la secció de ressenyes, es dóna la benvinguda al naixement de l'Editorial Cultura Națională, i es comenten quatre dels seus primers llibres: un dins de la col·lecció d'escriptors romanesos (Barbu Delavrancea) i tres dins de la de literatura universal, Ludwig Holberg, Oscar Wilde, Ioan Maragall i Ricardo León, aquests dos darrers traduïts per Al. Popescu-Telega.<sup>18</sup>

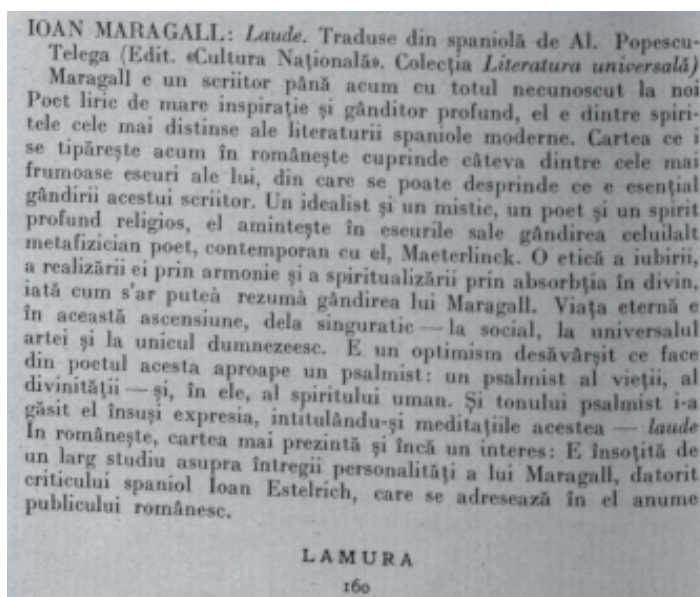
16 L'article segueix, i s'hi presenten o mencionen escriptors posteriors a Maragall, entre d'altres: López-Picó, Carner, Sagarra, Riba, Clementina Arderiu, Ventura Gassol, Soldevila, Maria Antònia Salvà, Teodor Llorente i Josep Sebastià Pons.

17 *Lamura. Revistă de cultură generală* [*Revista de cultura generala*], núm. 2-3, novembre-desembre de 1922. El director fou un important narrador. La primera sèrie de la revista –de periodicitat mensual– es va publicar entre 1919 i 1928, i entre els membres de redacció hi trobem I. Simionescu, i també Alexandru Busuioceanu, un reconegut i reputat hispanista establert posteriorment a Espanya. L'any 1978, la seva filla, Oana Busuioceanu, publicarà la traducció *Tirante el Blanco. Roman cavaleresc* a l'editorial Minerva, de Bucarest.

18 Es tracta de les seves dues primeres traduccions: Ricardo León, *Iubirea iubirilor*, Bucarest, 1922; i Joan Maragall, *Laude*, Bucarest, 1922. Seguirà: *Prozatorii spanioli contemporani*, amb una introducció del traductor, Bucarest, 1923. Segons Iorgu Iordan: «Por el número y variedad de sus trabajos sobrepasa en mucho a los hispanistas citados más arriba Alexandru Popescu-Telega»; vg. Iorgu Iordan, «Los estudios hispánicos en Rumanía», dins *Actas del Congreso de la AIH, op. cit.*, p. 331.



Portada de la revista de Bucarest *Lamura*



Primera recensió de la traducció de *Laude*

Joan Maragall: *Laude*. Traduït de l'espanyol per Al. Popescu-Telega (Edit. Cultura Națională. Col·lecció de literatura universal). Maragall és un escriptor fins ara totalment desconegut a casa nostra. Poeta líric de gran inspiració i pensador, és un dels esperits més distingits de la literatura espanyola moderna. El llibre que se li publica ara en romanès comprèn alguns dels seus assajos més bonics, dels quals es pot desprendre el que és essencial en el pensament d'aquest escriptor. Un idealista i un místic, un poeta i un esperit profundament religiós, en els seus assajos recorda el pensament de l'altre poeta metafísic, contemporani seu, Maeterlinck. Una ètica de l'amor, d'assolir-la per l'harmonia i per l'espiritualitat a través de l'absorció del diví –així és com es podria resumir el pensament de Maragall. La vida eterna es troba en aquesta ascensió, que va des de la solitud cap al que és social, cap a l'universal de l'art i a un sol déu. L'optimisme pur fa d'aquest poeta gairebé un salmista: un salmista de la vida, de la divinitat –i en elles, de l'esperit humà. I al to salmista, ha sabut trobar-li l'expressió mitjançant aquestes meditacions que ha titulat *Laude*. En romanès, el llibre presenta, a més, un altre interès: va acompanyat d'un ampli estudi sobre la personalitat de Maragall, gràcies al crític espanyol Ioan Estelrich.

Dos anys més tard, el març de l'any 1924, trobem la versió d'un altre poema de Maragall traslladat al romanès per Virgil N. Duiculescu (1890-1953). Es tracta de «Podoabele», traducció de «Donant les joies» (*Poesies*, 1895), publicat a la revista *Gândul nostru*,<sup>19</sup> de Iași:

<sup>19</sup> *Gândul nostru. Revistă lunară de artă și literatură [El nostre pensament. Revista mensual d'art i literatura]*, núm. 1, març de 1924. La revista era dirigida pels seus creadors, Sandu Telejean i Al. I. Zirra, i la publicaven l'Institut d'Arts Gràfiques i l'Editorial Viața Românească, entre 1922 i 1927. Virgil N. Duiculescu també col·laborava de manera puntual en altres revistes d'aquells anys; igualment, ho feia amb l'Acadèmia Bârladeana, una societat literària que organitzava lectures, presentacions i taules rodones, i publicava una revista homònima.



### «Podoabele»

Împodobi-voiu păru-ți și gâtul, albul sân  
 Și brațele-ți, cu aur și diamante rare,  
 În amintirea vie, atâtor desmierdări  
 Din nopți când ne iubirăm cuprinși de'nfrigurare...

Cădea-vor, ca o ploaie, pe umerii tăi goi,  
 Podoabele și-a mele săruturi de iubire,  
 Și-aș vrea ca'n fiecare, cum se aprinde-o stea,  
 Să se aprindă-o dulce și tainică lucire...

Un juvaer avea-vei în dar, de câte ori  
 În brațele-mi luci-va, ca noaptea luminoasă,  
 Al trupului tău fildeș... Dar ziua s'a ivit  
 Și fără de podoabe, o văd cum, voluptoasă,  
 Se lasă toată'n voia bărbatului iubit...

També d'aquest mateix any, però a la revista *Năzuința*,<sup>20</sup> Popescu-Telega, membre de la comissió de la revista, publica a la secció «Aspecte» una ressenya sobre l'*Antologia de poetes catalans moderns* d'Alexandre Plana, i hi incorpora opinions que tenen un cert to informatiu per als lectors, com ara comentaris sobre l'autonomia i la supremacia política dels diferents territoris ibèrics, la llengua catalana com a llengua d'ensenyament a la Universitat, etc.<sup>21</sup> Popescu-Telega, més que referenciar tot el llibre, el que fa és citar i traduir alguns fragments de la introducció que Plana titula «Les tendències actuals de la poesia catalana».<sup>22</sup>

La ressenya informa que és sota l'empara de Joan Maragall que es pot parlar d'una renaixença literària, després d'haver-se instituit els Jocs Florals durant la segona meitat del segle XIX. De la pàgina XV, en tradueix:

La moderna poesia catalana, seguint el moviment que des de la meitat del segle darrer s'inicià en les terres llatines, no allunya mai l'expressió dels sentiments individuals dels sentiment de la natura que a tots domina

20 *Năzuința. Literatura, știința, arta*, números 4-5, octubre-novembre de 1924.

21 L'article s'obre dient que: «Ens esperàvem que l'*Antologia de Poetes Catalans Moderns*, d'Alexandre Plana, publicada en una nova edició per la Societat Catalana d'Edicions de Barcelona, fos també un llibre de lluita, sabent com van els catalans d'avui, per obtenir l'autonomia del seu racó de país...». Unes paraules, d'altra banda, molt actuals!

22 Alexandre PLANA, *Antologia de poetes catalans moderns*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1914.

[...] I el que és dominat per la malenconia que perdura després del dolor, envoltarà la descripció del paisatge amb les boires de la seva tristesa.

En l'*Antologia*, Plana cita el llibre *Poesies* de Maragall; a la pàgina XIII s'hi diu:

Una de les tendències més vives i de significació més clara de la nostra poesia és l'expressió donada a l'amor, tan diversa ara de la que tingué abans d'En Maragall.

I Popescu-Telega només en recull el paràgraf que segueix:

Amb l'aparició de les *Poesies* d'aquest poeta un nou moviment s'inicia. L'amor de la dona hi és cantat amb una veu commosa, serena per la possessió i per la confiança. La cançó d'amor ja no té l'aire elegíac, sinó la frescor d'un epitalami cada dia renovat. No és l'amor perdut, sinó l'amor que's té. [...] Les dugues concepcions del sentiment d'amor -la que en fa la raó i el començ de tota humana joia i la que hi arrela tots els turments i les inquietuds de l'esperit- tenen en la nostra poesia i per igual, els seus cantors. Emperò, en els uns i en els altres l'expressió s'allunya cada dia de l'antiga fórmula sentimental més sonora que plena i més aparent que intensa. El sentiment d'amor és el motiu espiritual qui omple més espai de la nostra poesia i el qui ha fet nèixer les estrofes més càlides.

Aquí Popescu afegeix els noms de Maragall, Carner, López-Picó, que també surten en el text de Plana, però esmentats successivament i amb exemples que ell no tradueix.

Tornem a Popescu. El paràgraf de Plana, corresponent a la pàgina XVI, «l'expressió del sentiment de la natura és ço que més clarament senyalen les fites de la nostra evolució poètica, des del primer cant de «L'Atlàntida» als breus poemes dels poetes joveníssims. Amb En Maragall la plasticitat d'un naturalisme espontani se junta amb el valor humà que les coses inanimades tenen a sos ulls, quan la seva inquietut interior el fa vibrar», esdevé

La segona característica de la poesia catalana és l'expressió del sentiment de la natura, on la plasticitat d'un naturalisme espontani s'uneix amb el valor humà que les coses inanimades tenen als ulls del poeta, quan la seva inquietud interior el fa vibrar.



Aquí Popescu afegeix alguns dels noms que esmenta Plana més endavant en el paràgraf que de fet fa:

En Pijoàn, En Guasch, En Pujols, En Leonart, En Llongueras, En Massó i Ventós, En Soldevila, segueixen l'orientació que'l poeta de «La vaca cega» inicià; encara que d'ells, alguns ja transformen aquell naturalisme infós de subjectivisme en una forma més subtil, més plena d'aquella musica que demanava Verlaine.

I que Popescu reformula així:

Alguns ja transformen aquell naturalisme infós del subjectivisme de Maragall, en quelcom més subtil, més ple de la música que sobreix dels versos de Verlaine.<sup>23</sup>

Dos anys més tard, el 1926, apareix un article de Marcel Romanescu a la revista *Cosînzeana*, dirigida per Sebastian Bornemisa, amb el títol «Ceva din literatura catalană» [«Una mica de literatura catalana»],<sup>24</sup> on l'autor ressenya tres llibres (*L'endemà de cada dia*, de López Picó; *Entre la vida i els llibres*, de Joan Estelrich i *Articles inèdits* d'Agustín [sic] Esclasans) i el volum *Poemes* de Joaquim Folguera. Citarem el comentari respecte a Estelrich, de qui es diu que:

[...] el jove crític, que dirigeix la Fundació Bernat Metge, que ha regalat a Catalunya admirables textos clàssics grecs i llatins, amb les seves corresponents traduccions, ha reunit en aquest volum sis estudis de llargària i valor diferents relatius a Leopardi, al filòsof danès S. Kierkegaard, al poeta català Joan Maragall, al poeta provençal Charloun Rieu, al novel·lista Joseph Conrad i al creador del moviment unanimitista, Jules Romains.

Malauradament, no hi ha cap anàlisi sobre l'estudi corresponent a Maragall.

23 Aquí Popescu dona els noms de Joan Alcover i Mossén Costa i Llobera, que apareixen un xic més endavant en el text de Plana. Finalment confessa que tot l'estudi mereixeria molts més detalls i una anàlisi més concreta. L'article s'acaba amb la meitat del poema «Les cabelleres» d'Alomar que no tradueix en romanès, ja que «el català és tan fàcil i proper a la nostra llengua, que el delegat català Puig i Cadafalch, al banquet que va concloure el congrés de bizantologia de Bucarest, va poder entendre's amb els comensals, ell parlant en la seva llengua, i els nostres amb romanès». Puig i Cadafalch va participar al congrés d'estudis bizantins de l'any 1924, celebrat a Bucarest, amb la comunicació «Contribution à l'étude de l'origine des formes décoratives des églises moldaves». Posteriorment, l'any 1931 fou membre corresponent de l'Acadèmia romanesa.

24 Marcel ROMANESCU, «Ceva din literatura catalană», *Cosînzeana. Revistă literară săptămânală*, núm. 43, 24 d'octubre de 1926. Poeta i traductor, Romanescu, fou diplomàtic durant la dècada dels 20 i 30. Format a París i a Craiova, es va llicenciar en dret i filosofia. El poeta i articulista Bornemisa era també el propietari de la revista que va publicar-se en dues etapes, la segona de les quals a Cluj, ciutat de la qual ell en fou alcalde (1938-1940). Va morir –sota el règim comunista– a la presó de Sighet, l'any 1953.

Un parell d'anys després, a la revista mensual *Năzuința*,<sup>25</sup> tornem a trobar Alexandru Popescu-Telega, amb la traducció del «Cântec spiritual» –que reproduïrem al final d'aquest article– i amb una nota a peu de pàgina que fa:

Nascut i mort (1860-1911) a Barcelona, Ioan Maragall pot ser considerat l'escriptor més destacat de la Catalunya moderna. Ha estimat la poesia per sobre de tot, perquè la Bellesa, per a ell, revelava l'essència de qualsevol cosa. Va viure contemplant-ho tot des del punt de vista de la bellesa sense que això li impedís prendre part en tots els moviments espirituals de la seva pàtria. Estimava amb passió la vida ciutadana de la seva Barcelona optant, tot i així, per una senzillesa primitiva, com el portuguès Guerra Junqueiro [sic]. Si bé fou feliç durant els seus dies, Maragall no podia concebre una vida futura sense la base d'un món sensible com també ho és aquest amb el seu cel blau, el mar i el seu sol brillant, tal com es pot veure en el «Cântec spiritual» que oferim traduït.

Les seves obres més destacades són *Poesies*, el poema *Comte Arnau*, *Nausica*, *Cants Homèrics*, *Ton i Guida*, *Escrits en prosa* [sic], les traduccions de Píndar i Goethe, i el volum *Elogis*, traduït també en romanès sota el títol de *Laude*.

L'any 1930, Nicolae Iorga publica a Bucarest el llibre *O mică țară latină: Catalonia și Expoziția din 1929. Note de drum și conferințe* [Un petit país llatí: Catalunya i l'Exposició de 1929. Apunts de viatge i conferències] a l'Editura Casei Școalelor, de Bucarest, fruit del seu viatge i estada a Barcelona. Només mirant l'índex, ens podem adonar que el llibre és un *journal de voyage*, amb notes preses de diferents

25 *Năzuința*, núm. 1, octubre de 1928. La revista, el títol de la qual podria traduir-se com «anhel», «aspiració», es publicava a Craiova, localitat natal de Popescu-Telega, que n'era el director. En el número 2, en l'apartat «Revista revistelor» [«La revista de les revistes»], s'hi recull una controvèrsia entre Popescu-Telega i Alexandru Marcu, a partir de la traducció del nom de pila de Maragall: «Un amic ens fa notar que el senyor Alexandru Marcu, ens renyia a *Adevărul literar și artistic* [La veritat literària i artística], IX, 423 [...] i ens acusa d'haver batejat Maragall, Ioan. Però com anomenar-lo si en català també s'escriu Ioan [sic]. Quan vols atacar, t'armes amb la seguretat, no amb pressuposicions [...] Per què no vas mirar un llibre maragallià, escrit en original? Evidentment, t'hauria costat. Has sentit a parlar del català en rumors i els rumors sempre són traïdors. I després, si ho hagués volgut fer romanès, no es diu també en italià *Gian Giacomo Rousseau*, *Enrico Heine*, *Federico Mistral*, en espanyol *Pablo Bourget*, en francès *Michel Cervantes?*, i ningú no s'espanta pas. Només s'espanta el senyor Marcu, mestre d'italià, que, després de tants anys perduts estudiant a Itàlia, escriu Macchiavelli amb dues c, en lloc de Machiavelli». Prenguem la revista esmentada, *Adevărul literar și artistic*, núm. 423, 13 de gener de 1929. Marcu hi fa una llarga introducció on parla de Craiova com un dels centres actius de la cultura romanesa per les publicacions i les editorials. Amb un to burleta passa a abordar l'aparició de *Năzuința*, que es proposa la difusió de les literatures ibèriques, velles i noves. I diu: «Divulgar, a través de traduccions i informacions regulars, una literatura estrangera no és pas difícil, sempre que coneguis bé la llengua de la qual tradueixes i, especialment, siguis "escriptor" en la llengua a la qual tradueixes [...]». En el nostre cas, és l'hispanòleg de Craiova un "escriptor" en la mesura que difon amb èxit la literatura de la seva especialitat? Heus ací algunes mostres, esmentades a l'atzar, de les seves últimes traduccions: l'escriptor Maragall és batejat Ioan (per què no Ioan Papini, Ludovic Pirandello, Nicolae Macchiavelli, Mihai Unamuno, Petre Corneille, Pavel Bourget?)... ». I prossegueix amb altres exemples abans de rematar: «Que una cultura estrangera trobi el traductor que necessita és una cosa difícil i poc habitual; però que una revista tingui un director barallat amb... la gramàtica és tan perillós com inversemblant. I encara més quan el director també és professor». Com hem vist, Alexandru Marcu fou el successor de Ramiro Ortiz a la càtedra d'italià de la Universitat de Bucarest. Havia estudiat primària i secundària a Craiova, com Popescu-Telega –entre ells hi havia cinc anys de diferència–; tots dos havien fet estudis de filologia a la Universitat de Bucarest, amb el professor Ortiz, que els havia recomanat per fer una estada a Florència. Marcu fou professor a la Universitat de Bucarest fins a l'any 1944, quan fou exclòs de la Societat d'Escriptors Romanesos, expulsat de la Universitat i empresonat amb l'acusació per part dels comunistes d'haver causat el desastre del país (havia estat subsecretari d'estat durant el règim d'Antonescu). Morí a causa de les condicions atroces de les presons, abans de complir tota la condemna, l'any 1955. Popescu-Telega va entrar a la Universitat precisament l'any 1944.



localitats, principalment catalanes (Barcelona, Terrassa, Sant Cugat, Tarragona, Vic i Ripoll), un parell de conferències sobre Catalunya relatives a la literatura i a l'art, i un tercer apartat amb «mostres» de poesia catalana, agrupades en tres seccions: poesia popular, medieval i moderna. És en aquesta darrera on Iorga publica dos poemes de Maragall: «Noaptea Preacuratei» [«La nit de la Puríssima»] (de *Visions & Cants*) i «Excelsior» (de *Poesies*), amb traducció seva.

**«Excelsior»**

Veghiază, o suflète tare,  
Și ținta păstrează-o în Nord,  
În ciuda ispitei ce-apare  
În apa cea lină din port.

Întoarce-ți priviera tot sus!  
Departa de șesuri domoale.  
În aierul liber te-ai pus?  
Tot mai adânc taie-ți cale.

Cu pânzele veșnic umflate,  
Din cer pân 'la marea ce-o tai,  
În mijloc de unde mișcate,  
Cărarea ta sigur s'o ai.

Să fugi de pământu 'nchegat,  
De zările strâmte 'n hotare:  
Spre spațiul nelimitat  
Plutește într'una pe mare.

Departa de țermul ce place,  
Protivnic la orice întors,  
Un drum ce etern se reface,  
Un fir ce etern e în tors!

Paral·lelament, i durant l'any 1930, ell mateix reproduirà aquests dos poemes, i hi afegirà la traducció de les primeres estrofes del «Cant espiritual» a la revista *Cuget clar*<sup>26</sup> :

«Noaptea Precuratei»

Ce cer albastru liniștit  
Pare că ești în înfinit,  
Fără de drum dintre acele  
Mai sus de lună și de stele.

Și lună, stele-așa de clar  
Lucesc în noaptea asta sfântă,  
Încât și sufletul se 'ncântă.  
Pe alte căi.

E noapte 'n adevăr divină  
Din ceruri Maica Precista  
Încet se lasă prin lumină,  
Vărsând luciri în orice stea.

Prin noaptea de Decembre trece:  
Ea taie aierul cel rece.  
Ce noapte clară și frumoasă!  
Tăcută, lină, luminoasă...

En el mateix número d'aquesta revista, a la pàgina 329, hi trobem el poema «Excelsior». Sota el títol s'hi afegeix: «Din Maragall. Poet catalan. Trad. N.I.». I encara, sempre a *Cuget clar*,<sup>27</sup> hi trobem el «Cânt sufletesc» [«Cant espiritual»], en una versió reduïda, aquest cop només amb l'esment: «Din Margall [sic]. Poet Catalan».

<sup>26</sup> *Cuget clar. Revistă de cultură și literatură pentru școli și tineret a Comisiunii bibliotecilor casei școalelor*, núm. 1-4, gener de 1930, p. 237. Hi manquen els divuit darrers versos, a partir de: «Home só i és humana ma mesura». També hi trobem altres poemes d'escriptors catalans traduïts per Nicolae Iorga: Sagarra, Ventura Gassol, Alcover, Miquel Costa i Llobera, alguns dels quals apareixen també publicat al llibre *O mică țară latină*.

<sup>27</sup> *Cuget clar*, núm. 25-32, setembre-octubre de 1930, p. 479.





Sembla que la següent notícia sobre Maragall ja cal cercar-la després del parèntesi de la dictadura comunista, que no només va impedir un determinat tipus de contactes amb l'exterior i intercanvis literaris, sinó que va anar tallant qualsevol manifestació interior que pogués ser susceptible d'oposar-se a la ideologia assimilativa dictada per Ceaușescu a través de la *Securitate*.

Així, doncs, fins de vuitanta anys més tard, Maragall no torna a fer-se present entre els lectors romanesos. Més concretament, l'any 2011, l'editorial Meronia de Bucarest publica l'antologia *Excelsior*, que conté aproximadament una cinquantena de poemes traduïts pel poeta i compositor Nicolae Coman, on trobem les seves versions d'«Excelsior», i del «Cânt spiritual».

#### «Excelsior»

Veghează, spirite, veghează,  
nu pierde niciodată al tău nord,  
fii printre cei ce nu ancorează  
în apa liniștită a nici unui port.

Dă roată, roată cu privirea-mprejur,  
nu te uita la țărături în ruină,  
ridică-ți fruntea spre văzduhul pur,  
mereu, mereu, în larg, în a mării cortină.

Mereu cu vecele întinse  
din cer la transparenta mare,  
la aste ape necuprinse  
cu a lor veșnică mișcare.

Fugi de pământul încremenit,  
cu zare îngustă, meschină,  
în nobil freamăt, neobosit,  
mereu, mereu în larg, în a mării cortină.

Lasă țărături, pământ  
de orice-ntoarceri uitând:  
nu se curmă-al tău drum sub vânt  
și nu se va curma, nicipând.

### 3. Conclusió: les traduccions del «Cant espiritual»

Com hem vist, disposem de dues versions del poema «Excelsior» –Iorga (1930) i Coman (2011)– i de quatre versions del «Cant espiritual» –«Cântec de evlavie» (Ortiz 1915), «Cântec spiritual» (Popescu-Telega 1928), «Cânt suflețesc» (Iorga 1930) i «Cânt spiritual» (Coman 2011).<sup>28</sup>

Pel que fa als títols, la versió de Coman és la que té el sintagma més coincident amb la catalana; pel que fa al substantiu en romanès, el *DEX* (Diccionari explicatiu de la llengua romanesa), dóna com a sinònims els dos mots, *cânt* (derivat del verb *a cânta*) i *cântec* (del llatí *canticum*). Més interessant resulta la traducció de l'adjectiu català «espiritual». Ortiz opta pel sintagma amb preposició *de evlavie*, tot i que existeix i podria haver-se usat l'adjectiu *evlavios*; Telega i Coman recorren a *spiritual*; mentre que Iorga a *suflețesc*. D'aquestes tres paraules, hem de dir que *evlavie* és un terme d'origen neogrec que indica el sentiment religiós (mot introduït al segle XVII, a través de la religió ortodoxa, i per tant amb connotació més religiosa, i un significat més proper a la devoció, a la pietat); en canvi, *suflețesc* és el mot patrimonial, d'ús popular, que procedeix de *suflet*, del llatí *sufflare* (l'ànima, l'esperit); mentre que *spiritual* té una procedència francesa *spirituel*, i és d'incorporació més moderna.

Hem volgut reunir al final d'aquesta presentació les quatre versions del «Cant espiritual» no pas amb un afany comparatiu, cosa que obligaria a descontextualitzar els textos del moment en què foren traduïts, sinó per mostrar les diferents versions de costat, i sobretot la distància que marca els tres primers casos del quart, molt més allunyat en el temps.

Ara bé, aquestes indicacions pretenen ser només una primera guia a la lectura a unes versions que mereixen una anàlisi més detallada. La intenció d'aquest article era més aviat descriptiva, i per això ara és bo aturar-nos abans de la fase interpretativa que n'hauria de ser la lògica continuació.

---

<sup>28</sup> També hem d'assenyalar que a la web es troben quatre poemes de Joan Maragall traduïts per Paul Abucean: «Vaca oarbă», «Odă Spaniei» «Excelsior» «Oda infinită»; vg. <http://autori.citatepedia.ro/de.php?a=Joan+Maragall> [consultat el 18/08/2013]. Hem pogut contactar Paul Abucean per correu electrònic i quan li hem demanat quina era la raó de la tria del poeta català, ens ha dit que «fou una simple coincidència escollir-lo. Jo com traductor no discrimino, l'únic criteri meu és la qualitat artística» [resposta electrònica de 14/09/2013].



Ortiz, 1915

## «Cântec de evlavie»

Făptura lumii tale, Sfânt părinte,  
 Frumoasă este, dacă s'oglindește  
 Cu pacea ta'n adâncul din ochi ca și în minte:  
 Ce bun va'ntr'altă lume oare?

De-aceea gelozia mă robește  
 De chipul și de trupul ce mi-ai dat,  
 O doamne – și de inima-mi ce bate–  
 Și de fiorul morții este plină!

Cu ce altfel de simțuri îmi vei arăta  
 Pe coama celor munți acest cer azuriu  
 Și marea fără margini și soarele ce vin  
 Străluce pretutindeni? Dăruște-mi dar  
 Și pacea veșnică'n acestea, – și  
 Mai mult în altă lume n'ai dori –  
 Decât fermecătorul cer de-aci.

Dar celuia ce odată i s'a spus:  
 «Inchide-te» - nu-l înțeleg altfel,  
 De cât acela care moartea-i dete, –  
 O Doamne, eu, al cărui veșnic – țel,  
 E ca să prind din sbor, în orice zi,  
 Atâtea clipe spre a le veșnici  
 În ale inimii adâncuri...

S'au moartea-i chiar acest «a face veșnic»?  
 Și truda mea și viața mea ce-ar fi?  
 Doar umbra clipei care trec-e

Popescu-Telega, 1928

## «Cântec spiritual»

Dacă lumea-i așa de frumoasă, Stăpâne, când se privește  
 Cu pacea ta în adâncul ochilor noștri  
 Ce-ai mai putea să-mi dai în vieța cealaltă?

De aceea atât de gelos sunt pe ochi, și pe chip  
 Și pe trupul ce mi-ai dăruit, Stăpâne și pe inima  
 ce'n el svâcnește veșnic... și atât mă tem de moarte!

Cu ce alte simțuri mă vei face să văd  
 cerul albastru de deasupra munților  
 și marea fără limanuri și soarele ce peste tot strălucește?  
 Dă-mi în aceste simțuri pacea eternă  
 Și nu voi mai voi alt cer decât cerul acesta.  
 Pe cine nu zice altei clipe «Oprește-te»  
 de cât clipei morții  
 eu nu-l înțeleg, Stăpâne; eu care aș voi  
 să opresc atâtea clipe din fiecare zi  
 spre a le eterniza în inima mea!

Sau nu cumva această eternizare este moartea?  
 Dar atunci viața ce este?  
 Nu va fi oare decât umbra timpului ce trece

Ș'a zării nălucire ș'a veciei.  
Și toate de le-aduni: destul, puțin și mult –  
E numai amăgire 'nnoitoare –  
La urma urmei totul în asta se încheie!

Atâta prețuim! Această lume – or cum ar fi:  
Așa de felurită, întinsă, trecătoare,  
Acest pământ cu tot ce înființează  
E patria mea, Doamne! Și nu-i cu puțință?  
Să-mi fie chiar și-o patrie cerească?

Sânt om și omenească-mi e măsura  
A câte pot eu crede și spera,  
Și dac'aici credința și nădejdea mea  
Zăgaz își află, –îmi vei face oare,  
O vină, din aceasta mai târziu?

Văd, mai departe, stelele și cerul, –  
Și chiar ș'acolo – om aș vrea să fiu;  
De-ai făurit, ca să-mi încânte ochii,  
Făpturi femecătoare - să le înjosim  
Tot căutând o nouă tălmăcire?  
Și dacă, pentru mine cea ce născosim,  
Ar fi o ne'nțeleasă nălucire?

Eu, Doamne, știi că sunt! De unde? Cine știe?  
Dar tot ce văd eu le asemăn ție.  
O lasă-mă să cred că sunt de aci!  
Când ceasul cel de spaimă va sosi  
Și s'ar închide acești ochi omenești;  
Deschide-mi, Doamne, alții și mai mari  
Ca să privesc făptura-ți nesfârșită:  
O naștere mai mare – moartea-mi-fie!

Năluca a ceea-ce-i departe și aproape  
Fi-va doar amăgitoare sumă  
a puținului, multului sau prea multului?  
Totul din lumea aceasta nu este *totul*?

Oricum ar fi! Această lume, așa cum este  
atât de felurită, atât de întinsă, atât de vremelnică;  
acest pământ, cu tot ce crește pe el  
e patria mea, Stăpâne: și n'ar putea fi  
Și o patrie cerească?

Sunt om și omenească-mi e măsura  
în tot ce pot crede și nădăjdui:  
iar dacă credința și speranța-mi aci se mărginesc  
îmi vei face o vină dincolo?

Dincolo zăresc cerul și stelele  
Și tot om aș vrea să fiu și acolo:  
și dacă ai făurit lucrurile pentru ochi-mi  
atât de frumoase  
și dacă mi-ai făcut ochii și simțurile pentru ele  
De ce să-i închid și să caut pricina lucrurilor?

Pentru mine nu mai e alta ca lumea aceasta,  
Știu că exiști, Stăpâne, dar unde, unde?  
Lasă-mă să cred că ești aci...  
Și când va sosi sorocul din urmă  
Când se vor închide ochi-mi omenești  
Deschide-mi, Stăpâne, alții mai mari  
spre a privi chipu-ți fără sfârșit.  
Fie-mi astfel moartea renaștere veșnică.



Iorga, 1930

## «Cânt sufletesc»

De e în lume-atâta mândreță, dacă știu  
 Vedea, cu ochii cari sânt pacea ta, o Doamne,  
 Ce ai putea atuncea să-mi dai, te'ntr'eb, mă iartă,  
 În o altă viață?

Și de aceia sânt

Gelos de ochi-mi înșii, de fața mea aceasta,  
 Gelos de trupul care, o Doamne, mi l-ai dat,  
 Pe inima-mi ce'ntr'însul fără odihnă bate:  
 De-aceia-mi este frică de moartea ce-a veni.

Ori vei găsi atuncea un alt simț pentru mine  
 Ca să privesc la cerul albastru care stă  
 Pe munți, pe marea largă, la soarele acesta  
 Ce scânteie pe toate? Acestui simț al meu  
 Îi dă eterna pace și-atunci nu voiu vroi  
 Decât acest albastru cer de-asupra mea.

Eu nu'nțeleg pe omul ce-a zis: Oprește-te  
 În ceasul morții înșeși, căci aș vrea să opresc  
 Atâtea clipe mândre și să le fac eterne  
 În inima-mi... Ori poate etern a face-i moartea?  
 Atunci ce-ar fi această viață? Umbră poate  
 A vremii strecurate ori o ilusie  
 A celor de aproape și-a celor de departe,  
 Așa o înșelare de mult și de puțin,  
 Căci totul este doară atâta: el întreg.  
 Ce mi-e mie de alta? Pământul unde stau,  
 Așa întins, cu multe vederi și trecător,  
 Pământul și cu ceia ce'n el are un nume,

Coman, 2011

## «Cânt spiritual»

Dacă lumea-i atât de frumoasă, Doamne, dac-o privim,  
 cu pacea ta înlăuntrul privirii noastre,  
 mai mult ce ne-ai putea da într-o altă viață?  
 De aceea-s așa de gelos pe ochii, și pe chipul  
 și trupul pe care mi le-ai dat, Doamne, și pe inima  
 ce bate mereu... și mi-e așa de teamă de moarte!

Cu ce alte simțuri mă vei face să văd  
 acest cer albastru deasupra munților,  
 și marea imensă și soarele strălucind peste tot?  
 Eterna pace-n simțuri dă-mi-o  
 și nu voi mai vrea decât cerul acesta albastru.

Pe cel ce nici unei clipe nu i-a spus: «Oprește-te!»,  
 ci doar celei ce moartea urma să-i aducă,  
 eu nu-l înțeleg, Doamne; eu, care-aș vrea  
 atâtea clipe să opresc din fiecare zi  
 spre a le face eterne în inima mea!...  
 Ori e, acest «a face etern», deja moartea?  
 Dar atunci viața, ce-ar fi ea?  
 Ar fi doar umbra timpului care trece,  
 și iluzia lui departe și-a lui aproape,  
 și măsurarea lui mult, puțin, prea,  
 înșelătorie, oare totul constă-n acestea?

Nu-i nimic! Lumea asta, fie ea cum o fi,  
 așa diversă, așa întinsă, așa trecătoare;  
 acest pământ, cu tot ce crește pe el,  
 este patria mea, Doamne; și n-ar putea

Acesta-i, Doamne, țara-mi. Și oare n'ar putea  
Să fie tot aceasta și patria din ceruri?

să fie și una cerească?  
Sunt om și omenească mi-e măsura  
pentru tot ce pot crede și spera:  
dacă se opresc aici credința și speranța mea,  
mi-ai face mai apoi din aceasta o vină?  
Mai încolo văd cerul și stelele,  
și-acolo încă aș vrea să fiu:  
dac-ai făcut lucrurile pentru ochii mei așa de frumoase,  
dacă mi-ai făcut ochii și simțurile pentru ele,  
de ce să le fereci, căutând un alt *cum*?  
Dacă pentru mine ca acesta altele nu vor mai fi!  
Știu că ești, Doamne; dar unde ești, cine știe?  
Tot ceea ce văd în mine ți se aseamănă.  
Lasă-mă, așadar, să cred că ești aici.  
Și când va veni acea oră a temerii  
în care se-nchid acești ochi omenești,  
deschide-mi, Doamne, alții mai mari  
ca să contemplan fața ta imensă.  
Moartea să-mi fie o mare naștere!

Rebut el 15 de setembre de 2013  
Acceptat el 28 d'octubre de 2013



## SERGIO FUENTES MILÀ

Universitat de Barcelona

### «SERÀS HOME SOBREHOME». EL PERFIL NIETZSCHEÀ DELS MODERNISTES CATALANS

Resum:

Aquest article té l'objectiu d'aprofundir en el caràcter dels modernistes catalans, així com el d'analitzar de quina manera la doctrina de Friedrich Nietzsche influí en les actuacions i produccions artístiques d'alguns creadors d'aquesta tendència. A través de la rellevància de la premsa periòdica com a principal difusora de l'ideari del filòsof alemany al context català del tombant del segle XIX, i a partir de casos concrets com, entre d'altres, el de Joan Maragall i Santiago Rusiñol, s'insisteix en la importància del perfil nietzscheà dels modernistes. La riquesa dels discursos estètics vers l'art, la política i la concepció de la imatge-símbol perfilaren aquest particular i combatiu *visage*, lligat a conceptes com el superhome, la voluntat de poder, l'etern retorn i l'absoluta llibertat creativa en oposició a les lleis establertes.

*Paraules clau:* Modernisme — Estètica — Friedrich Nietzsche — Santiago Rusiñol — Joan Maragall — nietzscheanisme — superhome — voluntat de poder — etern retorn

Abstract:

This article has the objective of analyze the character of the Catalan Modernists, as well as browse how the doctrine of Friedrich Nietzsche influenced his performances and artistic productions. In addition to the relevance of the periodical press as main diffuser of the ideology of the German philosopher to the catalan context at the end of the 19th century, and from cases like Joan Maragall and Santiago Rusiñol, amongst others, the author insists on the importance of the Nietzschean profile of the modernists. The wealth of aesthetic discourses to art, politics, and the conception of the image-symbol defined this particular and combative *visage*, linked to concepts such as the superman, the will to power, the eternal return and the absolute creative freedom in opposition to the established laws.

*Key words:* Modernism — Aesthetics — Friedrich Nietzsche — Santiago Rusiñol — Joan Maragall — Nietzscheanism — Superman — will to power — eternal return

---

Sumant-se incondicionalment a la postura de l'arquitecte Josep Domènech i Estapà en oposició al Modernisme arquitectònic,<sup>1</sup> el també constructor Bonaventura Bassegoda i Amigó definia un dels perfils de l'artista modernista amb la contundència següent:

Su labor [la dels modernistes] es destructora; derribar ejemplos y autoridades para encumbrar la propia y volver la espalda á la belleza para que su resplandor no alumbre sus errores. Ponen en práctica la locura que mataba a Nietzsche y le hacía exclamar: «La duda me destroza. He matado la ley y la ley me atormenta como un

---

1 Josep DOMÈNECH ESTAPÀ, *Modernismo arquitectónico*, Barcelona, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1912.

cadáver sujeto á una persona viva. Si yo no estoy por encima de la ley, soy el ser más despreciable del mundo». Hoy es posible estar por encima de la ley y creemos más superhombres que los del filósofo.<sup>2</sup>

La presència de la ideologia de Friedrich Nietzsche li serveix per desaprovar la tendència a favor de la llibertat i la individualitat dels creadors modernistes i per remarcar l'oposició d'aquests a les lleis establertes referents a l'arquitectura. Sens dubte, la repulsió vers la simetria de les formes i la disconformitat cap a les lleis de la continuïtat de línies rectes i masses arquitectòniques eren algunes de les característiques pròpies del Modernisme català, que va arribar a una dimensió sorprenent i al més alt nivell creatiu en les obres gaudinianes. Aquest *modernismo horteril*, denominat així pel nucli d'arquitectes més tradicionals que volien mantenir certa uniformitat i lògica racional en construccions i trames urbanístiques, ja havia començat a entrar en crisi gràcies als excessos i l'extravagància que el caracteritzaven. Com recull Bassegoda el 1912, els modernistes agonitzaven per la seva bogeria, com Nietzsche. Les lleis racionals contra les que lluitaven i que presumien d'haver superat i assassinat al llarg de la seva trajectòria, se'ls apareixien com a fantasmes, de la mateixa manera que el cadàver de Déu es presentà al filòsof alemany en el seu llit de mort.

El lligam del modernista amb l'ideari nietszcheà no l'introdueix Bassegoda a la seva crítica d'una manera gratuïta o sense fonament. Hem de tenir present que el nietszcheanisme com a perfil psicològic de molts d'aquests creadors que anaven en contra de les lleis i la tradició a les arts, no només en el camp de l'arquitectura, era definitori del seu tarannà i fins i tot del seu *modus vivendi*. Però, com havien arribat les bases d'aquesta ideologia a la societat catalana del tombant del segle XIX? Com es gestà i consolidà l'esperit nietszcheà en alguns dels artífexs catalans lligats a les causes modernistes? I, sobretot, quina fou la interpretació, adaptació i versió que van fer-ne, els modernistes, de l'esmentat pensament?

Provinents del nucli opositor, les crítiques similars a la que inaugura el present escrit fan plantejar-nos aquestes i d'altres qüestions derivades d'una problemàtica complexa. A través de casos específics, sobretot de personatges considerats com uns abanderats del Modernisme a Catalunya, i a partir del cas maragallà, discernirem alguns aspectes concrets. D'altra banda, cal anunciar i clarificar, en aquestes línies prèvies, que l'absorció de l'ideari nietszcheà no fou un posicionament que es pugui lligar a tots els artistes modernistes del país, tot i que sí a la majoria, i especialment als que formaven part del nucli intel·lectual més representatiu de la tendència, com ara Maragall, Rusiñol i Gener.

En primer lloc, per comprendre l'ús que els modernistes catalans fan dels nous corrents europeus, hem de tenir present que el Modernisme del nostre país ha de ser entès sempre com un moviment heterogeni.

---

2 Bonaventura BASSEGODA, «Modernismo arquitectónico», *La Vanguardia*, 5 de juny de 1912, p. 7.





A banda de materialitzar-se en unes formes plàstico-literàries concretes, també implicà una mentalitat i unes maneres de viure específiques. El primer estudiós d'aquest corrent cultural, Josep-Francesc Ràfols, ja afirmà que el Modernisme fou un «vitalismo panteista»<sup>3</sup> que tingué una evolució ideològica i, per extensió, plàstica en constant transformació. El naturalisme d'arrel francesa marcà l'origen de tot plegat, però, amb el seu evident caràcter revolucionari, el Modernisme acabà incorporant teories de filòsofs que anaven en contra d'aquell positivisme. És en aquell moment que hem de situar les primeres introduccions de les teories de Nietzsche, fomentades per Joan Maragall, Pompeu Gener i *L'Avenç*. Igualment, el simbolisme d'autors com Henrik Ibsen i Maurice Maeterlinck fou significatiu. Aquestes tendències s'apoderaren de la Barcelona modernista i el nietzscheanisme en fou un corrent que adquirí molta força, tot i que, més enllà del cas concret de Maragall, els estudiosos no han analitzat gaire en profunditat aquest aspecte. És evident que la incorporació de nous models intel·lectuals d'arrel decadentista i simbolista configurà noves visions per part dels modernistes respecte l'art, la vida i la política. D'aquesta manera, es canviaren la concepció, el plantejament, la presentació i el sentit de la imatge, així com el caràcter definitori de l'artista creador i el seu perfil polièdric.

En aquest article, insistim en la presència de Nietzsche dins el Modernisme català aplicada als criteris creadors dels artistes que participaren d'aquesta tendència. Quina fou la seva dimensió real? La tesi titulada *Nietzsche en España* de Gonzalo Sobejano<sup>4</sup> apuntava alguns aspectes específics del cas català i subratllava la rellevància de Pompeu Gener i Joan Maragall, però resulta insuficient en el nostre cas atès que, principalment, s'ocupa de la qüestió madrilenya. Notables autors com Eduard Valentí, Eugenio Trias i Joan Lluís Marfany<sup>5</sup> ja van advertir en la personalitat de Maragall una important relació amb el pensador centreeuropeu, però qui havia tractat molt abans aquest lligam fou Arthur Terry en parlar de la poesia maragalliana.<sup>6</sup> També Calsamiglia es referia a aquesta problemàtica afirmant que «partint d'una informació falsa, Maragall va escriure un treball força fidel al pensament nietzscheà».<sup>7</sup> A les últimes dècades, l'exhaustiu treball de Norbert Bilbeny<sup>8</sup> rescatà la temàtica amb una especificitat que cal remarcar, mentre que Josep Casals la recuperava darrerament a «Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu»,<sup>9</sup> arribant més enllà del període modernista fins al cas d'*Un enemic del poble* de Joan Salvat Papasseit (1917) i el de Joaquín Torres-Garcia. Conseqüentment, s'obriren noves línies d'estudi que enriqueixen encara molt més les lectures entorn al binomi Nietzsche-Catalunya. Ignasi Moreta aprofundia en l'estudi del pensament maragallià a *No et facis posar cendra*, on dedica un apartat exclusiu a la influència de Nietzsche, Carlyle i Ibsen dins l'ideari del poeta.<sup>10</sup>

3 Josep-Francesc RÀFOLS, *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, Dalmau, 1943, p. 44.

4 Gonzalo SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

5 Eduard VALENTÍ, «Joan Maragall, modernista i nietzscheà», dins ID., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 123-151; Eugenio TRIAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, 1982; Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1982.

6 Arthur TERRY, *La Poesía de Joan Maragall*, Barcelona, Barcino, 1963.

7 Josep Maria CALSAMIGLIA, *Assaigs i conferències*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 140.

8 Norbert BILBENY, «L'enorme afirmació sense límits: Nietzsche en Maragall», *Convivium*, 1990, p. 105-124.

9 Josep CASALS, «Ombres nietzscheanes: de Dionís a Orfeu», dins *Carrers de frontera: passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, ed. d'Arnau Pons i Simona Škrabec, vol I, Barcelona, Institut Ramon Llull, 2007, p. 118-123.

10 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 109-116.

### «La nueva generación»: la gestació del nietzscheanisme català

La premsa periòdica, cada cop més profusa, esdevingué la principal eina al servei de la difusió i adopció d'aquestes postures ideològiques entre gran part de la intel·lectualitat catalana. És així que, sense oblidar publicacions franceses habituals com la *Revue des Deux Mondes*, el *Journal des Débats* i *Le Mercure de France*,<sup>11</sup> on es recollien molts dels conceptes generals del pensament de Nietzsche, fou essencial el rol de revistes autòctones com *L'Avenç*, primer, i les publicacions modernistes per excel·lència com *Catalònia*, *Pèl & Ploma* i *Joventut*, després. Les teories nietzscheanes que els modernistes lligaren a les seves causes i personalitats, estigueren constantment presents en aquesta tipologia de revistes culturals, assegurant-ne una efectiva difusió i, conseqüentment, permetent la construcció d'interpretacions ben particulars.

La primera presència destacada d'aquest tipus de conceptes dins de l'univers modernista del país, la trobem, precisament, als articles de Joan Maragall publicats al *Diario de Barcelona* i a *L'Avenç* entre 1892 i 1893 i que marcaren la preparació per a l'admissió de Nietzsche a Catalunya. A «La juventud conservadora»<sup>12</sup> ja apareix una de les figures del pensador alemany que anuncia la del superhome com a home complet només gràcies a la seva voluntat individual. En aquesta línia, tal com indica Bilbeny, Maragall fa notar que «l'home no està fet, i que no és funció de cap classe social o societat completar una realitat que pertany al cicle d'un recomençament etern».<sup>13</sup>

El poeta reivindica nous ideals per a la societat moderna on vivia, i dedica el seu segon article al rebuig del materialisme.<sup>14</sup> Hi ha un reclam de moralitat i intel·ligència per acabar amb la mesquinesa que domina les societats capitalistes, reflexió inseparable de la idea que la raça del superhome, com a ésser intel·ligent i moral, ha de dominar les masses ignorants. Finalment, a «La nueva generación» va més enllà d'aquesta teoria, indicant que a la societat trobem un grup de gent que és conscient del seu paper renovador i, en certa mesura, revolucionari, ja que és aquell que «ha de hacer algo y que, ante todo, ha de deshacer mucho».<sup>15</sup> Aquest col·lectiu té la missió de regenerar la societat coetània, desfent els antics valors a favor d'uns altres de nous. Maragall sempre emmarca aquesta gesta dintre de principis actius i, necessàriament, regeneradors, i resulta evident que la mentalitat dels creadors modernistes (en el mateix article el mateix Maragall remarca que aquesta salvació és el veritable «signe modern») va sempre en aquesta direcció.<sup>16</sup>

11 Al tombant de segle, *Le Mercure de France* edità un gran nombre de traduccions al francès d'obres de Nietzsche com, per exemple, *Le Gai Savoir* (1901). Aquestes obres tingueren una importància cabdal en el procés d'acostament i consolidació de la doctrina del filòsof alemany en el «afrancesat» context català.

12 J. MARAGALL, «La juventud conservadora», *Diario de Barcelona*, 3 de desembre de 1892, dins ID., *Obres Completes*, vol.II, Barcelona, Selecta, 1981, p. 334-336. D'ara endavant, aquesta obra se citarà amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de pàgina.

13 N. BILBENY, «L'enorme...», p. 108. Aquesta mateixa idea queda desenvolupada per F. Nietzsche al seu text *Més enllà del bé i del mal*.

14 J. MARAGALL, «La hora presente», *Diario de Barcelona*, 14 de gener de 1893, dins OC, II, p. 340-341.

15 ID., «La nueva generación», *Diario de Barcelona*, 26 de febrer de 1893, dins OC,II, p. 345-347.

16 Trobem aquí una clara al·lusió al concepte nietzscheà de transmutació de tots els valors exposat a *El crepuscle dels idols* i a *La Genealogia de la moral*.



El vitalisme que proclama Maragall és recuperat a l'article «Frederic Nietzsche», escrit el 1893.<sup>17</sup> La teoria de la voluntat de poder és la que més present està en aquest text, ja que és la gran força impulsora de la vida i, en el camp de l'art, esdevé la creativitat. «Viure és poder, poder és disfrutar»,<sup>18</sup> afirma per desenvolupar el tarannà de la vida i la situació dels poderosos (la minoria intel·ligent), sota els quals es troba el que ell anomena la «pasta humana», formada pels mediocres que serveixen d'objecte a la força dels primers. La igualtat humana, present a les societats contemporànies entre aquestes dues classes, és el motiu del malestar social, atès que aquest «fantasma cerebral» exalta la figura del feble (remarca aquesta idea amb la «moral d'esclaus»). Enaltint exemples com Cèsar Borgia, personificació de la naturalesa de l'instint i del privilegiat, i Napoleó Bonaparte, l'heroi de la voluntat per excel·lència, reflexiona sobre com, després de la caiguda d'aquests herois morals, es retorna a una societat immersa en la foscor. Aquest tema serveix a Maragall per enllaçar amb la idea del superhome nietzscheà que ha de venir per esclafar i guiar els esclaus, un nou home «de cos sà i anima sana; aristocrates de la Natura, eroes europeus de demà... de demà passat, més ben dit [...]».<sup>19</sup> Aquesta sentència profètica i mítica, citada a través de Nietzsche, té un estret lligam amb el caràcter modernista de molts dels artistes catalans de l'època, vistos com els heralds de la modernitat que, mitjançant el seu art (pintura, escultura, arquitectura, música, i sobretot literatura) i la seva intel·ligència,<sup>20</sup> estaven cridats a regenerar els valors d'una societat i que, en moltes ocasions, anirien molt units a un nacionalisme cada cop més enèrgic.<sup>21</sup> La visió que tenen la majoria dels modernistes de si mateixos no és altra que la de prefiguradors dels superhomes regeneradors de la societat catalana, adaptació superficial del més complex concepte nietzscheà. Conseqüentment i en relació amb *En Misèria* d'Apel·les Mestres, Maragall afirmava que no s'havia de confondre «cualquier Hércules de feria» amb la veritable idea del superhome.<sup>22</sup>

Arran de la interpretació lliure dels modernistes en general, rescatem el cas de Sebastià Junyent i Sans. El pintor i crític d'art fou un admirador manifest del filòsof alemany,<sup>23</sup> i considerava que els veritables artistes només eren uns escollits, tot i que cal afegir que no entenia una societat catalana sense un poble que participés en la vida activa del país. Malgrat els matisos, l'art com a producte exclusiu dels membres d'una intel·lectualitat nacional defineix la ideologia de Junyent i el seu cercle, combinada amb un particular to anarquista. Les seves paraules il·lustren el perfil combatiu dels modernistes propi del

17 Tot i ser presentat a la redacció del *Diario de Barcelona*, on Maragall col·laborava des de 1892, l'article no fou publicat. La direcció del diari el va sotmetre a la censura eclesiàstica, deixant-lo inèdit fins que el mateix Maragall l'aconseguí publicar a *L'Avenç*, signant amb el pseudònim *Panphilos*, limitant el títol a «Nietzsche» i traduint-lo al català. El fet d'atorgar la culpa de la igualtat humana al cristianisme, com a tendència desestabilitzadora de la societat, segurament fou una raó de pes en l'esmentada censura.

18 PANPHILOS [J. MARAGALL], *L'Avenç*, núm. 13-14, 15 i 31 de juliol de 1893, p. 195.

19 *Ibid.*, p. 197.

20 Entén aquesta intel·ligència com quelcom compromès amb la recerca del «sentit» regenerador d'idees i aportador de «llum» i no com una intel·ligència passiva amb «valor» (contemplatiu) per ella mateixa. Ens remet a la idea nietzscheana de l'adorador del sol enfront del passiu admirador de la lluna. És per això que aquesta intel·ligència activa es relaciona amb l'objectiu i la potència pràctica dels llenguatges artístics emprats pels artistes modernistes.

21 En referència amb aquest nexa Modernisme-Catalanisme, hem de puntualitzar que, si bé la Renaixença ja tenia un interès de regenerar la societat catalana amb el nacionalisme i la intel·ligència (ambdós elements com a mostra de la cultura pròpia), el Modernisme adoptarà la mateixa empresa dècades després, però amb un component vitalista, enèrgic i nietzscheà molt diferenciador. Algunes mostres d'això queden evidenciades en una gran quantitat d'articles publicats a la revista *Catalònia*.

22 J. MARAGALL, «A propòsito de un poema», 8 de maig de 1902, dins OC, II, p. 185.

23 Sebastià JUNYENT, «Al Sr. J. Pujol i Brull», *Juventut*, núm. 118, 15 de maig de 1902, p. 314-316.

concepte maragallià de «La nueva generación»: «[...] l'exèrcit d'artistas combatents aixeca sobre sas testas la bandera de la llibertat, y'l crit que ressona per tot arreu es el de guerra a la convenció».<sup>24</sup>

### L'esperit del Comte Arnau: el vitalisme maragallià com a paradigma

A banda d'aquesta primera interpretació de l'ideari del filòsof centreeuropeu, Maragall introduí la fasciació vers l'estètica de la imatge nietszcheana, «el color i vida que don a les idees, la plasticitat de la frase».<sup>25</sup> Aquest component estètic, mític i heroic és el tret definitori de la majoria d'obres maragallianes de la dècada dels noranta del segle XIX. Més enllà del poeta català com a impulsor de la tendència, el valor màgic i ambivalent de les imatges entre el símbol i la metàfora, a la manera de l'*Així parlà Zaratustra*, fou constant en el caràcter i en la praxi de la figuració dels modernistes. La reflexió poètica i les visions heroiques dintre d'una mística vitalista foren els aspectes definitoris dels personatges maragallians, i el del Comte Arnau n'és el més representatiu.<sup>26</sup>

«El Comte Arnau» és la composició literària nietszcheana per excel·lència de tot el Modernisme català. En tot *Visions & Cants* s'observa, en general, un interès creixent vers els temes patriòtics amb herois nacionals com Serrallonga, Joan Garí o el mateix Comte Arnau, interpretats sempre en relació a la idea de l'heroisme com a qualitat essencial i motora de la vida. Evidentment, són temàtiques d'arrel florallesca provinents de la Renaixença, però presentades a partir de l'ètica i l'estètica nietszcheanes. Així doncs, els personatges i temes heroics no es limiten exclusivament a representar un passat de manera romàntica i contemplativa (idea que estaria més lligada a l'home negador i adorador de la lluna segons Nietzsche), sinó amb el caràcter vitalista de la voluntat de poder i el superhome (com a home afirmatiu que estima la llum i la força solar). Els personatges, presentats en una poesia senzilla i nua, ideal de la forma poètica de Maragall, sempre es mostren fermes en llurs voluntats de superació i milloren a través de l'avenç i la submersió en l'eternitat. D'aquesta manera, trobem tant el concepte de l'etern retorn com el de la voluntat de poder de l'heroi tràgic nietszcheà. La majoria dels poemes de *Visions & Cants* són clares mostres de com Maragall adopta imatges, extretes de l'*Així parlà Zaratustra*, per tal de configurar les seves obres i els protagonistes que hi apareixen.

24 ID., «Qüestions pictòriques», *Joventut*, núm. 156, 5 de febrer de 1903, p. 94.

25 PANPHILOS [J. MARAGALL], «Nietzsche», *op. cit.*, p. 197.

26 L'esperit nietszcheà es troba a poemes anteriors com «Paternal», «Excelsior» o «La vaca cega». El més interessant és el primer, on la imatge de l'infant que somriu davant la desgràcia provocada per la bomba del Liceu de 1893 té una forta significació: l'ésser que té la possibilitat de crear els nous valors i fer sortir a l'humanitat de la foscor. L'infant és l'encarnació o el símbol de l'esforç i la possibilitat vital de renovació moral. Conscientment, Maragall cita el símbol de l'infant proposat per Nietzsche en les tres metamorfosis de l'esperit (camell, lleó i infant): «Innocència és el nen, i oblit, un nou començament, un joc, una roda que roda per si sola, un primer moviment, un sagrat dir Sí [...]»; vg. Friedrich NIETZSCHE, «De les tres transformacions», dins ID., *Així parlà Zaratustra*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 31. Com a reforç d'aquesta relació, Pere Corominas, en una carta enviada al propi Maragall, afirmava el següent: «record de les paraules de Zarathustra, li havia presentat als ulls aquella opulenta imatge [l'infant que riu bàrbament]»; vg. la carta de Pere Corominas del 22 de gener de 1902, dins OC, I, p. 1661-1662.



El Comte Arnau és l'heroi que sent la necessitat vital d'imposar-se sobre la resta, així com d'aplicar el seu patró vital, la seva voluntat de poder, en aquest cas, de caràcter fortament passional. Aquesta voluntat és evocada constantment en la primera part del poema i el concepte de superhome queda evidenciat en la sisena secció («seràs roure, seràs penya, / seràs mar esvalotat, / seràs aire que s'inflama, / seràs astre rutilant, / seràs home sobrehome, / perquè en tens la voluntat»,<sup>27</sup> quan les forces misterioses de la natura, «les veus de la terra», li proclamen el seu dret i necessitat d'imposar-se al món. Entorn a l'essència de la visió esmentada, Maragall insistia: «Nietzsche viene afirmando el libre albedrío, la voluntad como el gran agente impulsor de vida. [...] La voluntad de cada uno es su causa y su medio y la ley de su existencia».<sup>28</sup> L'Arnau, a través de la voluntat individual, dóna impuls a la seva vida, i és en aquest sentit que el propi esperit vitalista esdevé nietzscheà, assolint la naturalesa d'«home sobrehome» que, per la seva força, decisió i poder, sobresurt per damunt de la resta: «Els pastors, per les muntanyes, / tots de lluny guaiten com passa; / els pagesos tots tremolen... / És el Comte Arnau!».<sup>29</sup>

El Comte no cavalca eternament com si això fos un càstig o un turment, sinó que, tal com diu el poeta, «corre i corre sempre, / i sempre amb més delit»<sup>30</sup> i, afegim, amb entusiasme i passió. A més, el vitalisme que trobem en l'Arnau cavalcant eternament no és sensual, sinó intel·lectual, ja que realitza un viatge etern, una aventura espiritual interminable que serveix per apreciar les coses, la Natura, la Bellesa, el Món. «No segueix nord ni via, / que va d'ençà i enllà. / Arreu on passa, mira: / mai no es cansa de mirar»,<sup>31</sup> diu Maragall del Comte. En aquest sentit, el propi poeta i, en general, l'artista modernista participa de l'esmentada visió del món: és pels ulls i l'observació de la natura que es pot copsar la Bellesa, la inefable realitat eterna.

L'adopció de l'al·legoria del Comte Arnau sobre el seu cavall, en etern viatge, fou una de les imatges modernistes fonamentals, tant a la producció plàstica i literària com en la concepció vital del mateix creador al servei de l'exaltació de l'individu que insisteix en la passió de viure al marge, a contracorrent, i fidel a la voluntat individual. El modernista, com el Comte, és un home solitari, creador, observador del cosmos, en constant avenç intel·lectual, diferent, autònom i menyspreador de la «pasta humana», independent i incomprès. Capficat en les seves creacions que l'apropen a la Veritat i a la Bellesa, té la necessitat vital d'aquesta soledat per tal de fer avançar el pensament i utilitzar les imatges apropiades per difondre'l, exactament el mateix caràcter que Zaratustra. En el moment en què escriví el poema, Maragall reclamà aquest *modus vivendi*. Sobre la postura mencionada, Jeroni Zanné assenyalà que per als modernistes «la regió del Art, ahont s'hi troba, com va dir en Nietzsche, "la veritable activitat metafísica d'aquesta vida" [...] se'ns mostra com un espill reflexador del poder invencible de la voluntat

27 J. MARAGALL, «El Comte...», *op. cit.*, p. 268.

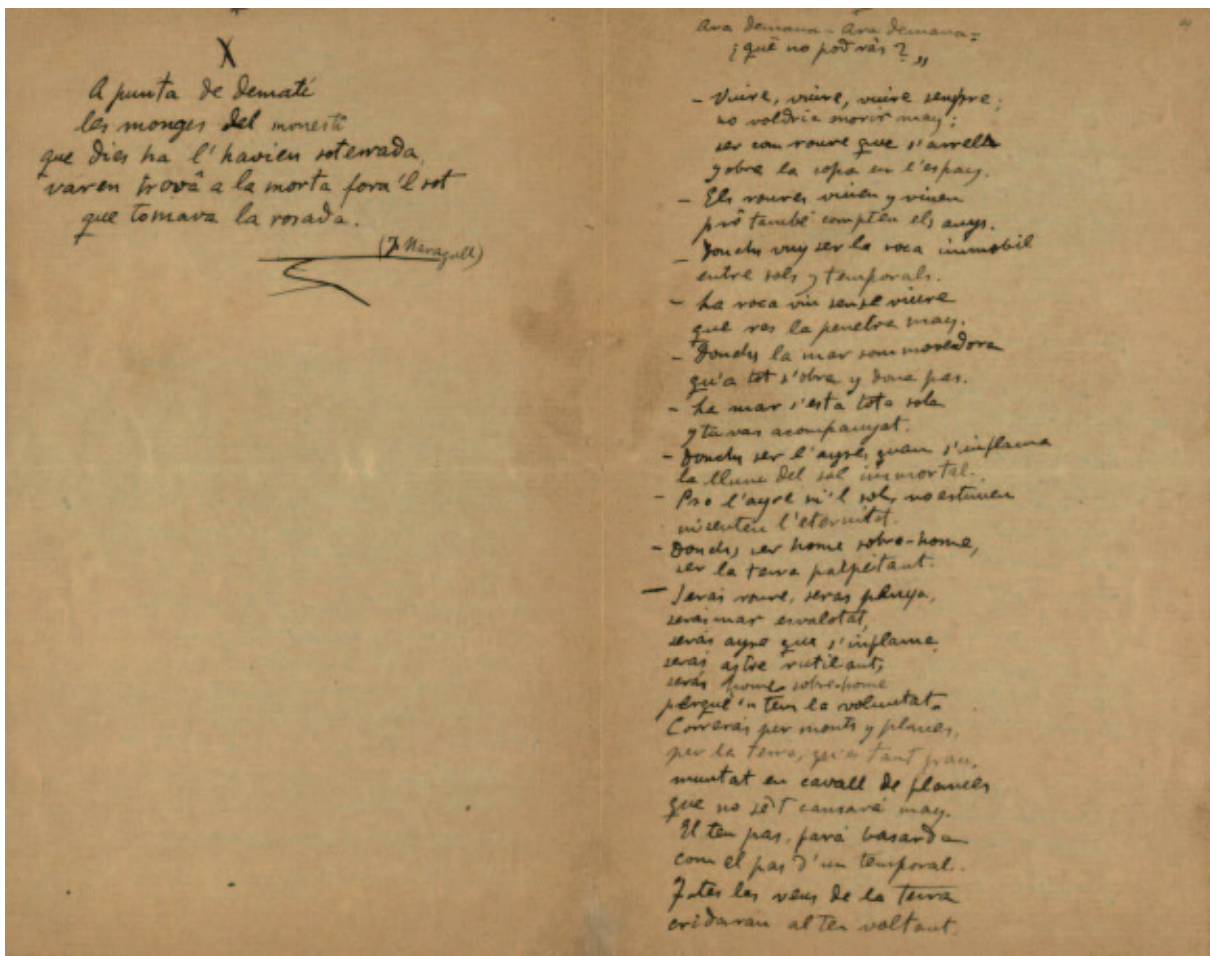
28 ID., «Federico Nietzsche», maig de 1893, dins OC, II, p. 136.

29 ID., «El Comte...», *op. cit.*, p. 261.

30 *Ibid.*, p. 269.

31 *Ibid.*, p. 270.

y de la inteligencia».<sup>32</sup> Com a membre de les minories intel·ligents que han de fer progressar el país i la humanitat, el modernista, de la mateixa manera que el Comte Arnau o el «caminant de la terra» rusiñolenc, es veu immers en la necessitat del camí espiritual etern. És així que esdevé un personatge tràgic que viu, en cert sentit, *dehors du temps*; una mena d'escollit que, mitjançant l'apropiació d'aquest esperit mític i tràgic, se separa més de la bruta societat. El Comte és, doncs, el símbol de l'artista modernista català i especialment pel que fa a la seva relació amb la societat, tal com assenyala Marfany.<sup>33</sup>



Fragment del manuscrit d'El comte Arnau. Arxiu Joan Maragall, mrgll-Mss. 7-2-8a/1-10

32 Jeroni ZANNÉ, «s/t», *Juventut*, supl. núm. 1, 29 de maig de 1902, p. 2.

33 Joan Lluís MARFANY, «L'evolució de l'obra maragalliana en El Comte Arnau», dins J. MARAGALL, *El Comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1990, p. 42-43.



El nietzscheanisme esdevenia una moda vital i ideològica, si bé efímera, que calia abraçar per formar part de la nova generació d'artistes moderns que s'oposaven a la tradició i a les lleis, una generació de superhomes nacionals.<sup>34</sup> En aquesta línia, un cèlebre exemple dintre del context català és el de Jaume Pi, el qual il·lustra la dimensió nietzscheana aplicada al propi ésser creador. Aquest artista de segona fila practicava l'actitud violenta, impositiva i batalladora del Comte Arnau. Era un apassionat de la filosofia alemanya de Nietzsche i lector habitual i obsessiu de les seves obres, tal com explica Zanné en un article necrològic, i «la filosofia d'en Nietzsche se li revelà com la darrera paraula de lo fort y de lo sà».<sup>35</sup> Pi adoptà aquest caràcter d'heroi emfatitzant la seva individualitat a partir de les aptituds artístic-literàries específiques. No sorprèn, doncs, el fet que, quan morí, les seves últimes paraules, productes del deliri, es referiren a la idea del superhome nietzscheà.<sup>36</sup>

### **Catalònia: Nietzsche al servei del catalanisme combatiu**

Tot i la presència dels preceptes nietzscheans a través de la producció maragalliana i, concretament, la rellevància de l'al·legoria del Comte Arnau, els conceptes del filòsof alemany foren transmesos i aplicats amb més efectivitat en un període que va de 1898 fins a la primera dècada del segle XX, just quan els nuclis tradicionals condemnaren amb més insistència la seva aplicació. En aquells anys, les grans revistes d'ideari modernista es dedicaren a enfocar conceptes específics de Nietzsche, tot i que utilitzaven prismes ben diferents i, en moltes ocasions, lectures molt superficials.

Al primer número de *Catalònia* trobem dos fragments de l'*Així parlà Zaratustra* de Nietzsche traduïts per Joan Maragall: «A l'anar a sortir el sol» i «El coneixement pur».<sup>37</sup> Els passatges<sup>38</sup> il·lustren clarament l'essència inicial de la revista, i representen una bona síntesi dels ideals nietzscheans, sobretot pel que fa a l'exaltació de la voluntat de poder com a element creador de vida i de valors. Ambdós fragments insisteixen en la vinguda del dia, del sol poderós que irradia coneixement, veritat i llum, el sol com a força que acaba amb la foscor, i ressegueixen d'aquesta manera una lectura vitalista i regeneradora. L'ascensió del sol és adoptada com a símbol de l'avenç regeneratiu de la societat i de l'artista. Les traduccions en el número fundador de *Catalònia*<sup>39</sup> serveixen per il·lustrar el gran objectiu sociocultural del Modernisme: el final del camí, una terra daurada de coneixement on habita l'home-creador, actiu i adorador del sol.

34 És aquesta concepció filosòfica i de moda efímera, la que portà a Bassegoda i Amigó, el 1912 i en el camp de l'arquitectura, a definir els modernistes com a «pseudo-intel·lectuals».

35 J. ZANNÉ, «Historia d'en Jaume Pi», *Joventut*, núm. 62, 18 d'abril de 1901, p. 274.

36 «...en Nietzsche diu que... l'héroie deu viure... sempre... fins convertit... en... jornal...»; *ibid.*, p. 276.

37 J. MARAGALL, «A l'anar a sortir el sol, i el coneixement pur: dos fragments de l'obra de Frederic Nietzsche Així parlà Zaratustra», *Catalònia*, núm. 1, 26 de febrer de 1898, p. 13-16.

38 «A l'anar a sortir el sol» és el quart passatge de la tercera part de l'*Així parlà Zaratustra*, mentre que «El coneixement pur» és el quinze passatge de la segona part. A la biblioteca personal de Joan Maragall, tal com apunta Norbert Bilbeny, es troba l'*Així parlà Zaratustra* en versió original amb anotacions als passatges traduïts; vg. N. BILBENY, «L'enorme...», *op. cit.*, p. 118-119.

39 Sobre aquestes lectures i traduccions, veure l'estudi de Heidi GRÜNEWALD, «Joan Maragall com a lector i traductor dels fragments "Abans que surti el sol" i "De l'immaculat coneixement" d'*Així parlà Zaratustra*», *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 0, 2011, p. 19-34. També cal consultar la seva tesi doctoral: EAD., *Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur im Identitätsdiskurs der Moderne*, dir. Marisa Siguan, Universitat de Barcelona, 2012.

En aquesta direcció, la mateixa concepció fou aplicada al cèlebre «Cant dels joves», que Maragall publicà poc després. En aquest poema, Maragall incorpora la idea del ressorgiment de la pàtria catalana gràcies a la intel·lectualitat del país, i aquest posicionament polític va lligat amb la seva producció literària i els passatges nietzscheans traduïts al número anterior. La composició fa: «L'hora nostra és arribada! / Tots ens hem desensonyat / amb el front il·luminat / per la llum d'una altra albada».<sup>40</sup> La doctrina és, doncs, polititzada a favor d'un catalanisme vitalista i combatiu presentat a mode de sentència de Zaratustra.

Amb aquests preceptes com a fonament, l'objectiu global de la revista modernista en qüestió fou el de la refundació d'una nova ideologia per al poble català, basada en l'estratègia eclèctica d'incorporar-hi diversos pensadors europeus moderns que proposessin una evolució i un canvi de valors. Aquest conscient «vitalisme panteista» perseguia alliberar Catalunya en tots els àmbits i fomentar la individualitat catalana. Com afirma Alexandre Cortada, l'objectiu només s'assoliria redescobrint la grandesa del passat gloriós de la Catalunya antiga, «però no la Catalunya província o regió d'un estat actual, sinó la veritable, la gran, la total, la que formava un poble i una entitat a part».<sup>41</sup>

En aquest sentit, en un article de la mateixa revista, escrit per Jaume Brossa i titulat «El Super-home»,<sup>42</sup> hi ha una síntesi de la història global de l'*Així parlà Zaratustra* que deixa establerta una clara relació entre la nació oprimida present en aquest escrit i la nació catalana que ha d'ésser deslliurada d'Espanya. La visió d'un poble amb demà, que es troba dintre d'un Estat i una societat caducs, a l'espera d'un Napoleó nacional<sup>43</sup> que l'alliberi de l'opressió i el porti cap a un nou sol,<sup>44</sup> hi és de manera latent. El futur heroi serà precedit per un grup d'intel·lectuals, els modernistes, encarregats de preludiar-ne la vinguda i l'emancipació del seu poble, en clau independentista en l'àmbit cultural, però també polític. En aquest sentit, «l'Heroe, el Geni superior, [...] té hereus que'l precedeixen, profetes que l'anuncien, veus que evocuen el seu naixement, soldats que'l segueixen, deixebles que'l continuen».<sup>45</sup> Els modernistes pretenien ser aquests profetes, com un exèrcit que vol suprimir el malestar social i decadent de Catalunya, per tal de renovar l'art, el pensament i, en definitiva, la nació catalana, materialitzant l'al·legoria de l'heroi mític i tràgic nietzscheà.

Una altra mostra d'aquesta tendència iniciada per Maragall és «L'individualisme català» de Pere

40 J. MARAGALL, «Cant dels joves», *Catalònia*, núm. 2, 10 de març de 1898, p. 17.

41 Alexandre CORTADA, «Ideals nous pera la Catalonia», *Catalònia*, núm. 1, 26 de febrer de 1898, p. 9.

42 Jaume BROSSA, «El Super-home», *Catalònia*, 2a època, núm. 1, 6 de gener de 1900, p. 12-13.

43 La figura de Napoleó Bonaparte fou recurrent per la seva naturalesa d'heroi de la voluntat en clau nietzscheana. Les constants referències al personatge per part de Maragall evidencien aquesta dimensió sobrehumana: «quien hizo fecunda en Europa la Revolución francesa fue Napoleón [...] El hombre fuerte viene cuando ha de venir a dar sentido a las cosas»; vg. J. MARAGALL, «Alrededor de un drama», 22 d'abril 1893, dins OC, II, p. 356.

44 «En la plaça pública, en cafés i en teatres, a la llar de les cases, tots els ciutadans se queixaven de que no vingués l'heroe que havia de redimir als impotents pera redimir-se a ells mateixos»; vg. J. BROSSA, «El Super...», *op. cit.*, p. 12.

45 Pompeu GENER, «Frederic Nietzsche i lo que representa realment la seva filosofia», *Catalònia*, núm. 5, 25 d'abril de 1898, p. 82.





Corominas,<sup>46</sup> on també es polititzen els ideals nietzscheans a favor de la causa catalanista. A conseqüència d'aquesta lectura, el pensador-artista-poeta modernista adquireix la dimensió profètica d'un Zaratustra nacional que té la missió de portar el seu poble cap a la modernitat, el coneixement pur i la raça del superhome, mitjançant les imatges extrems del seu intel·lecte. Les imatges són interpretades com una il·lustració dels conceptes, sense deixar de tenir present que «para Nietzsche nunca un juego de imágenes ha reemplazado un juego más profundo, el de los conceptos y el del pensamiento filosófico», com va assenyalar Gilles Deleuze.<sup>47</sup> Es tracta, doncs, del mateix mecanisme aplicat al context modernista del país: la « suggestió estètica » o « suggestió de les imatges ».<sup>48</sup>

Dintre d'aquesta visió, les normes i lleis de la tradició en tots els llenguatges artístics representen l'Estat immòbil, materialitzat en l'Espanya estàtica i centralista que s'imposa i evita l'avenç; el trencament de tals normes suposa l'evolució i regeneració de la societat i la refundació de la catalanitat gràcies a l'art i la individualitat. En conseqüència, qualsevol lèxic artístic podia ser incorporat lliurement a les creacions, posicionament definit per Bonaventura Bassegoda com l'aplicació d'idees monstruoses i criminals que permeten la proclamació de l'imperi d'allò irregular, anormal i lleig.<sup>49</sup> La ruptura amb les normes i la llibertat absoluta com a força creadora volien assegurar uns productes artístics molt més vius, intensos i temperamentals. Per als modernistes, les lleis eren imposicions estàtiques de les que només podien derivar-ne obres sense ànima.

Pel que fa al procés creatiu dels modernistes, tenim un gran nombre d'exemples. En un article d'homenatge a Josep Soler i Miquel, Pérez Jorba afirmava el següent: «Pocs am tanta freqüència s'han trobat com ell en lo que expressa l'aforisme següent den Nietzsche: quan el vostre cor bat de ple a ple, punt de desbordar, allí hi ha la font de la vostra virtut».<sup>50</sup> I dona prioritat a la intensa emoció: «de tot lo que s'escriu, no més estimo lo que un home escriu am la seva sang, i en Soler i Miquel va escriure am tota la seva sang, am tot el seu esperit i am tot el seu ésser».<sup>51</sup> La passió creadora com a aspecte definidor del perfil de l'artista modernista és aplicable a tots els llenguatges artístics, perquè consolida la importància del temperament i personalitat de l'artífex. Això permet la construcció de personalitats úniques que adopten una potent aura mítica i, en ocasions, llegendària. Aleshores s'encarna l'esperit del Comte Arnau. La sang esdevé la imatge-símbol de la passió, la força i, en definitiva, l'esperit. Si Nietzsche posava en boca de Zaratustra «escriu amb sang i t'adonaràs que la sang és esperit»,<sup>52</sup> Maragall pro-

46 Pere COROMINAS, «L'individualisme català», *Catalònia*, 2a època, núm. preliminar, 25 de desembre de 1899, p. 1-2.

47 Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 48.

48 Aquesta idea la desenvolupà Joan Pérez Jorba a la sèrie d'articles dedicats a Gabriele d'Annunzio, escriptor que també tracta la voluntat de poder com a creativitat; vg. Joan PÉREZ, «Gabriel d'Annunzio I», *Catalònia*, núm. 9, 20 d'abril de 1898, p. 145-151; ID., «Gabriel d'Annunzio II», *Catalònia*, núm. 12-13, 15-30 d'agost de 1898, p. 190-200; i ID., «Gabriel d'Annunzio III», *Catalònia*, núm. 14-15, 15-30 de setembre de 1898, p. 220-228.

49 B. BASSEGODA, «Modernismo arquitectónico II», *La Vanguardia*, 20 de juny de 1912, p. 8.

50 J. PÉREZ, «Josep Soler i Miquel», *Catalònia*, núm. 3, 25 de març de 1898, p. 37.

51 *Ibid.*

52 F. NIETZSCHE, «Del lleig i d'escriure», dins ID., *Així parlà...*, op. cit., p. 49.

clamava «¡Oh, si sólo salieran los libros buenos, las voces intensificadoras de vida, cuán aligerados quedarían los estantes de las librerías y los espíritus de los hombres, alzándose continuamente hacia la luz!».<sup>53</sup> Per a tots dos, les obres bones i sinceres són les que estan fetes amb l'esperit, el sentiment i la llibertat, mentre que les dolentes són les que corrompen l'home i la seva ànima, freds productes resultants de normes imposades.

### «Avant sempre!», el lema de *Joventut*

Molt definitori de l'esperit nietszcheà en la consciència vital dels modernistes és el lema proposat des de les pàgines de *Joventut*, «Avant sempre !», essencialment maragallià, però desenvolupat, en primera instància, per Pompeu Gener. Després de traduir el passatge «Del Nou Ídol» al número preliminar de la revista,<sup>54</sup> on Zaratustra critica l'Estat com a nou ídol dels pobles, Gener elabora la sentència citada, a més d'analitzar la magnitud de l'ànima de l'home «actiu, fort, lluytador [...] Allí's revela que l'Home es el protagonista de la Naturalesa sobre la terra». <sup>55</sup> El crit «Avant sempre!» cerca un futur independent per a la nació catalana que ha de segregar-se de l'Estat espanyol, és a dir, el nou ídol de la humanitat deshumanitzada que evita el progrés dels catalans. Aquest imperatiu de separació de la «inèrcia espanyola» donaria pas a una nova pàtria europea configurada per superhomes: «Aixís ho volém nosaltres per la nostra Catalunya: seguir el moviment superior humà de la Europa y figurar en ella. Aquest es el nostre ideal dins la Patria». <sup>56</sup>

La regeneració dels valors de la societat catalana s'havia de desenvolupar recuperant l'essència del passat a partir de l'estètica i les visions d'allò degenerat. Amb aquest esperit és reivindicat el personatge de Don Quijote, que com a home de geni i visionari incomprès és l'heroi nietszcheà capaç de portar a terme la transfiguració amb les tres imatges proposades pel filòsof: de camell a lleó i de lleó a infant. <sup>57</sup> Com la figura del Comte Arnau de Maragall, el Jueu Errant o el «caminant de la terra» de Rusiñol, Don Quijote és el símbol de la llibertat i l'autosuperació, equivalent a l'artista modernista. És així que el decadentisme personificat en el boig, el solitari o el nòmada, esdevé la clau de la transvaloració, idea evocada, per exemple, a l'escultura de Carles Mani, *Els degenerats*, de 1907. Allò terminal incorpora necessàriament quelcom de nou i de regeneratiu, i el Modernisme manté aquest esperit com una de les seves premisses. A propòsit d'aquest concepte, Nietzsche deia que «les naturaleses degenerades adquireixen la més alta importància per a la renovació». <sup>58</sup>

53 J. MARAGALL, «El libro ideal», dins ID., *Ofrenda del año*, Barcelona, Edimar, 1947, p. 21.

54 P. GENER, «Aixís va parlar Zarathustra», *Joventut*, núm. preliminar, 1 de febrer de 1900, p. X: «Del Nou Ídol» correspon al passatge número onze de la primera part de *Així parlà Zaratustra*.

55 ID., «Nietzsche», *Joventut*, núm. 30, 6 de setembre de 1900, p. 474.

56 ID., «Avant sempre!», *Joventut*, núm. 58, 21 de març de 1901, p. 202.

57 ID., «Don Quijote y Sancho Panza com a tipus simbòlics espanyols i com a tipus simbòlics humans», *Joventut*, núm. 82, 5 de setembre de 1901, p. 589-592 ; i ID., «Don Quijote y Sancho Panza II», *Joventut*, núm. 83, 12 de setembre de 1901, p. 614-617.

58 J. CASALS, «Ombres...», *op. cit.*, p. 119.



### **Pèl & Ploma i l'art vitalista**

Aquest perfil del creador de visions i imatges propi dels modernistes anava lligat a la concepció vitalista de l'art com a manifestació de la vida mateixa. En aquesta línia, Gener sentencià a la revista *Pèl & Ploma* que «la Belleza es la sensación que resulta del ejercicio del conocimiento [...]; es el resultado más alto de la Vida».<sup>59</sup> I de la Veritat com a element només accessible per alguns escollits i força interior del Simbolisme, en deriva l'interès i la dimensió misteriosa tan present a les produccions artístiques modernistes. El símbol és vist com allò estrany i seductor que només les minories sensibles i d'intel·lecte elevat poden apreciar, i això és aplicable a creadors com Rusiñol, Mani o, des de la simbologia cristiana lligada amb l'observació de la natura, Antoni Gaudí. Altres casos que demostren la interdisciplinarietat del caràcter nietzscheà, en els artistes d'aquesta generació, els podem trobar a la majoria dels poemes heroics de Maragall o a les imatges de Josep Maria Xiró, com ara la desapareguda *Fantasia nietzscheana*. En aquest quadre, presentat en 1902 a la Sala Parés,<sup>60</sup> apareix el superhome alçant-se nu sobre un alt cim, amb el cadàver de l'home als seus peus i, davant, els fantasmes que volen escapar d'una atmosfera turmentosa. L'estil èpic i voluptuós de la peça fou el que, tres anys després, li serví per il·lustrar *L'Atlàntida* de Verdaguer. En casos com el de Xiró,<sup>61</sup> que com Jaume Pi morí amb problemes psíquics i visions espectrals, la iconografia nietzscheana és adoptada literalment, i esdevé temàtica principal de les obres, així com punt central de la interpretació que fa l'artista de la realitat en la qual cohabita.

Amb la mateixa intensitat declara que l'Art és quelcom que posseeix la capacitat d'aportar un grau superior a l'experiència vital de l'ésser humà. Així doncs, l'existència i el món es justifiquen com a fenòmens essencialment estètics. «Para Nietzsche, como para nosotros [els modernistes], el sentimiento estético compensa, en el que tiene alma asaz grande para sentirlo, de todos los sufrimientos padecidos en la acción dramática de sus instintos vitales. La Belleza es la redentora del Dolor, sólo ella es moralidad perfecta», assenyala Gener.<sup>62</sup> La relació amb la idea de la vitalitat aportada per l'art tràgic dionisiac i el seu caràcter salvador és evident. De la mateixa manera, l'Art és la redempció del món com a dolor, i això explica que els modernistes participessin del concepte de voler i poder habitar dins l'obra d'art pròpia. Aquest esperit d'arrel romàntica es traduí, per exemple, en la bohèmia com a forma de vida. La importància de l'experiència en Rusiñol i la lectura redemptora dels seus primers *Jardins d'Espanya* en són, també, mostres evidents. Però l'esmentada visió és igualment apreciable en la intenció de generar atmosferes resultants d'arquitectures organicistes inspirades en la natura, així com en els treballs de disseny i interiorisme d'aquests mateixos edificis, dels quals el Cercle del Liceu i la plasmació de l'esperit wagnerià d'obra d'art total n'és un cas paradigmàtic.

59 «Lo final del llibre Inducciones d'en Pompeyo Gener», *Pèl & Ploma*, núm. 67, 1 de gener de 1901, p. 6.

60 Joan Antoni MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Sala Parés, 1975, p. 88.

61 Seguint la mateixa clau simbolista, Xiró també va fer obres inspirades en Ibsen com, per exemple, *Fiat-vita* que era la interpretació pictòrica d'una cançó de l'escriptor noruec. Les peces *Somnis d'amor*, *Recolliment*, *Melangia*, *Triomf* o *Reflexió* segueixen la mateixa línia. Aquests quadres formaren part de la mostra individual que s'exposà a la Sala Parés en 1906; vg. J. A. MARAGALL, *op. cit.*, p. 101.

62 «Lo final...», *op. cit.*, p. 6.

### Rusiñol i l'encarnació del «caminant de la terra»

Un dels casos més complexos, amb què topem al llarg de la dissecció del perfil del modernista català en relació amb les idees de Nietzsche, és el de Santiago Rusiñol i Prats. El recollim a continuació ja que, definit com «l'abanderat del Modernisme»,<sup>63</sup> resulta un exemple paradigmàtic que cal analitzar des d'aquest altre punt de vista. A través de la seva producció plàstica i literària, però també mitjançant el seu *modus vivendi*, s'alça com a materialització de l'esperit del Comte Arnau maragallia, que en clau rusiñolenca es tradueix en «el caminant de la terra».

Després de deixar de banda, progressivament, el naturalisme d'un primer període, aquest polifacètic artista acabà esdevenint un dels principals representants del simbolisme dintre del context català. L'aplicació de noves propostes filosòfiques a la seva concepció artística comportà nous resultats, així com noves maneres de configurar les pròpies imatges. Amb la intenció de ser modern, Rusiñol abraçà els líders espirituals simbolistes com també ho feia la jove intel·lectualitat catalana dels cercles modernistes, que estava «cansada d'abusos de naturalisme».<sup>64</sup> En la mateixa direcció, en una carta escrita per Maragall a Antoni Roura, especifica el canvi de tendència com una moda generalitzada, i declara que Zola ja no és «l'amo de tot. No, fill, no: Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck, Nietzsche. Et c'est toujours du Nord qui nous vient la lumière». I conclou: «se pot dir que ha vingut a la vida pública el grupo modernista de Barcelona».<sup>65</sup>

Cal apuntar que, ja des de la seva estada de 1892 a París, Rusiñol coneixia l'obra de simbolistes francesos com Verlaine i Rimbaud. Tot i això, la gran fita que confirma la seva transformació en «simbolista» i, en certs aspectes, «nietszcheà», fou la segona Festa Modernista (1893), on es presentà *La Intrusa* de Maeterlinck, un dels nous noms a idolatrar.<sup>66</sup>

Ara bé, dintre d'aquesta nova voràgine de filòsofs estrangers que configuraren els ideals del Modernisme, quin grau de protagonisme té Nietzsche en el cas concret de Rusiñol? Aquí, se'ns presenta una problemàtica important i de difícil desenvolupament, ja que, de manera directa, l'artista no va recollir gairebé mai el nom del filòsof alemany en els seus escrits i discursos. No obstant això, la naturalesa de

63 Margarida CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1997.

64 En aquest sentit, una carta de Gaïetà Soler a Santiago Rusiñol deixa molt clara la intenció d'aquest darrer quan li diu: «V creu que'l Modernisme serà la mort del Naturalisme»; vg. carta núm. 60, dins Vinyet PANYELLA, *Epistolari del Cau Ferrat: 1889-1930*, Sitges, Centre d'Estudis Sitgetans, 1981.

65 Carta de Joan Maragall a Antoni Roura, 15 de setembre de 1893, dins OC I, p. 1110.

66 Una mostra que il·lustra aquesta idolatria dels modernistes vers els nous filòsofs, és la venda d'imatges postals amb els bustos dibuixats dels pensadors *en vogue*. Aquestes estampes habitualment estaven disponibles a botigues lligades a les causes modernistes. Aquest fet es recull, entre d'altres, a la revista *Juventut*: «El conegut establiment El Ingenio ha publicat unas vistosas tarjetas postals en cartulina de variats colors, figuranthi en aquesta primera serie 'ls retratos de Wagner, Ibsen, Tolstoy y Nietzsche, dibuixats per en Lluís Reig»; vg. S/A, «Novas», *Juventut*, núm. 117, 8 de maig de 1902, p. 311-312.



l'obra rusiñolenc a ens mostra certs lligams que inequívocament ens remeten al pensador centreeuropeu i a molts dels seus conceptes clau.

Des d'aquell període i amb perspectives renovades, la idea recercada per l'artista esdevenia la imatge simbòlica que calia plasmar en les obres. Rusiñol concebia l'art com a producte d'una fe, com el resultat d'un procés místic. D'aquesta manera, aplicava la visió nietzscheana de la imatge-símbol com a expressió de la vida, una visió que està creada a través del procés de pensar la imatge i no pas de veure-la, superant la realitat tangible. És per això que a l'obra de Rusiñol apreciem la pluridimensionalitat definitiva de la concepció de la imatge pròpia de Nietzsche, cosa que permet que, mitjançant un joc de visions, es configuren els discursos metafísics i s'estableixin les relacions pertinents i inseparables entre Art i Vida, Art i Filosofia, i Art com a redempció del món com a dolor. S'estableix, doncs, una primera relació del binomi Nietzsche/Rusiñol. En aquest sentit, Laplana ja assenyalava que «Rusiñol té de Nietzsche més del que sembla; el naturalisme que ha fet seu desemboca pel seu propi pes en el nihilisme [...] És ben conegut que al darrera de l'humorisme de Rusiñol s'amagava una gran tristesa; el que no havíem advertit mai és que al darrera de la tristesa de Rusiñol hi havia el vertigen del no-res».<sup>67</sup>

Aquest «vertigen del no-res» com quelcom degeneratiu esdevé el nexa entre l'obra rusiñolenc a i l'ideari de Nietzsche. L'estètica decadentista per la qual opta Rusiñol, i el simbolisme que aplica al paisatge i la natura per desenvolupar el seu discurs, li serveixen com a veritable impuls de regeneració. En els seus «textos militants» com, per exemple, el discurs de la tercera Festa Modernista (1894), insisteix en la necessitat de llum per dur a terme la transmutació de valors. «Per banyar-nos i embriagar-nos de sol, de sol i llum que ens assequi per un moment la trista boira»,<sup>68</sup> declama anunciant el missatge del «Cant dels joves» de 1898. Denuncia la societat capitalista, per ell identificada amb «la Prosa», i profetitza el canvi de valors mitjançant allò «fresc com el riure d'un infant i misteriós com el pensament d'un vell».<sup>69</sup>

A això cal afegir-hi que les al·lusions a la voluntat de poder com a creativitat suprema són constants en Rusiñol, i d'això, com en Nietzsche, en deriva la filosofia d'allò creatiu permanent i l'etern retorn. I en la seva producció literària apareix constantment el viatge com a símbol de la regeneració i com a element bàsic que il·lustra l'autosuperació de l'ésser creador. En aquesta línia, el sentit d'*Els caminants de la Terra* radica en el lligam del viatge etern del Jueu Errant i l'etern retorn nietzscheà. Com en el Comte Arnau maragallà, els personatges de l'obra rusiñolenc a persegueixen «un camí escrit en les

67 Josep LAPLANA, *Santiago Rusiñol, el pintor i l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 141.

68 Santiago RUSIÑOL, «Discurs de la Tercera Festa Modernista, 4 de novembre de 1894», dins ID., *Obres Completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1973-1976, p. 609.

69 *Ibid.*, p. 610. El somriure del nen, com a element aportador de nous valors i atorgador de l'alegria al drama social on cohabita l'artista, és la imatge nietzscheana que ja havia aparegut, només un any abans, a «Paternal».

planes misterioses del Destí per una força inconscient de caminant».<sup>70</sup> Els caminants de la terra són la figuració dels propis artistes, que tenen el poder d'avançar sense estancar-se en allò mundà. Ells porten «la Poesia» als llocs porucs i grisos on només hi ha «Prosa». En definitiva, aquesta lluita entre «la Poesia» (els nous valors purs, lliures, allò àgil i viu) i «la Prosa» (els valors establerts, les lleis, allò inert i estàtic) és emprada per Rusiñol per abordar el concepte de transmutació dels valors, plasmat per mitjà d'imatges evocatives en textos cèlebres com *El jardí abandonat* (1900) i *L'alegria que passa* (1898). D'aquesta batalla del caminant etern, tal com Pompeu Gener assenyala, a Rusiñol li interessa plasmar «el instinto vital, la tendencia á lo grande, el espíritu de movimiento progresivo hacia un más allá, sin divisar nunca el fin».<sup>71</sup> L'artista, articulant les imatges-símbol pels camins del Destí i en avenç etern, es lliura a la lluita nietzscheana del lleó, qui «per assolir la victòria vol lluitar amb el gran drac».<sup>72</sup> És la pugna entre la voluntat de poder i la individualitat contra els valors establerts per dur a terme la transmutació desitjada. Les imatges poemàtiques són, com afirma Deleuze arran d'analitzar Nietzsche, l'art de valorar, i sempre es troben en una relació determinable amb la filosofia.<sup>73</sup> Igualment, són els instruments per a la transvaloració en l'obra de Rusiñol. «La imatge de les meves imatges» sentència Zaratustra.<sup>74</sup> Es deixa de banda l'home com a «ego cogito» substancial, i es passa a la visió de l'home creador de símbols, imatges, metàfores.<sup>75</sup>

Rusiñol esdevingué un «caminant de la terra» i comprenia l'Art com a bàlsam i consol de l'esperit de l'individu modern actiu i creador, cercant la nova bellesa mitjançant la imatge i intentant trencar qualsevol lligam amb els clixés estàtics. El perfil d'artista que proposà fou el mateix que el de Zaratustra com a revelador de Veritat. L'obra d'art esdevenia per a l'artista català la seva realitat vital, i precisament ell mateix acabà encarnant la seva imatge-símbol: «su propio fin: el de continuar progresando indefinidamente. Diríase un Judío errante que va subiendo montañas sin parar nunca y que va creciendo á medida que sube».<sup>76</sup> Tal com assenyala Panyella, les reflexions i les impressions de la plena vivència de la condició d'artista sense lligams ni límits, i en viatge etern en busca de valors i veritats intangibles, contribueixen a la creació de la imatge i la teoria de l'artista errant, el qual rebutja les lleis i els valors tradicionals imposats i pretén enderrocar-los mitjançant el seu Art.<sup>77</sup>

70 S. RUSIÑOL, «Els caminants de la terra», *L'Avenç*, 2a època, núm. 19, 15 d'octubre de 1893, p. 289.

71 P. GENER, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fé Librero, 1894, p. 294.

72 «Valors mil·lenaris brillen en aquestes escates, i així parla el més poderós de tots els dracs: tots els valors de les coses – brillen en mi [...]»; vg. F. NIETZSCHE, «De les tres transformacions», dins ID., *Així parlà...*, op. cit., p. 30.

73 G. DELEUZE, op. cit., p. 48.

74 F. NIETZSCHE, «En les illes afortunades», dins ID., *Així parlà...*, op. cit., p. 114.

75 Del concepte de l'instint creador de metàfores, Nietzsche en parla a *Veritat i mentida en sentit extramoral*; vg. F. NIETZSCHE, *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974. De la metàfora com a exemple de la riquesa interior de l'ésser, creada a la vida inconscient i que sorgeix cap al món conscient, també en parla J. CASALS, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 557. Finalment sobre aquesta qüestió, cf. Sarah KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972.

76 P. GENER, op. cit., p. 296.

77 V. PANYELLA, «L'artista que viatja. El caminant de la terra», dins *Santiago Rusiñol. L'artista total*, Diputació de Barcelona, 2007, p. 233.



## Conclusions

En definitiva, Nietzsche i les seves teories esdevenen, per alguns dels principals modernistes catalans del tombant de segle, criteris per justificar posicionaments i visions de la vida, accions i actituds vers la societat i la política, opinions d'Estètica i, fins i tot, els mateixos productes artístics. Així doncs, la casuística seleccionada en aquestes línies ens serveix per constatar que el nietzscheanisme juga un paper molt destacat dintre de la configuració i l'essència de l'ideari del Modernisme a Catalunya, i és precisament l'actitud rebel dels mateixos modernistes el que critiquen personatges del nucli tradicional com Domènech i Estapà o Bassegoda i Amigó amb la intenció de mantenir les lleis i l'ordre en les obres d'art i en les creacions arquitectòniques. L'anàlisi dels conceptes de l'ideari modernista a través de la premsa periòdica i la dissecció de casos concrets, amb Maragall al capdavant o la naturalesa rusiñolenc, serveixen per suggerir els lligams amb el pensament nietzscheà –«un camp de latències i de ressonàncies», segons Casals.<sup>78</sup> Citant Pompeu Gener, el caràcter dels modernistes esdevé «una voluntad heroica y una inteligencia dominadora» que «por momentos brilla de un modo deslumbrador y se sumerge luego en las tinieblas».<sup>79</sup> Com deia Sebastià Junyent, aquests eren els que portaven «sobre sas testas la bandera de la llibertat».<sup>80</sup> El reforçament de la individualitat creadora i l'extravagància present en les imatges i les actuacions modernistes feien que Bassegoda es referís a ells com a creadors d'un art no veritable, una moda de la «manera» que volia atacar l'art veritable, el de les normes. Fer que la societat fugís i abandonés el «sense sentit» d'aquell «microbi» del Modernisme serviria per retrobar-se amb la puresa i la racionalitat, segons els teòrics i creadors contraris a la corrent moderna. Es pretenia acabar amb el precepte enarborat per creadors com Rusiñol, que pregonava «el modernisme d'avui és la llibertat en art».<sup>81</sup> Segons el cercle opositor, el latent nietzscheanisme dels modernistes havia de ser extirpat de la societat, així com les formes il·lògiques que en derivaven i la seva naturalesa d'imposició estètica i individualitat mitjançant les produccions artístiques: «Los modernistas no pretenden más que imitar a Luís XIV: "El Estado soy yo". El arte soy yo, dice, sin creerlo, y pretende ser objeto de la pública admiración más por su audacia que por sus obras».<sup>82</sup>

Rebut el 21 de juny de 2013

Acceptat el 31 d'octubre de 2013

78 J. CASALS, «Ombres...», *op. cit.*, p. 118.

79 P. GENER, *op. cit.*, p. 271 i 273.

80 S. JUNYENT, «Qüestions...», *op. cit.*, p. 94.

81 S. RUSIÑOL, «El Modernisme», dins ID., *Obres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 614.

82 B. BASSEGODA, «Modernismo...», *op. cit.*, p. 7.







## MERCEDES CONDE PONS

Directora de la *Revista Musical Catalana*

### ACOTACIONS PER A UNA ESTÈTICA DE LA MÚSICA EN EL PENSAMENT DE JOAN MARAGALL

Resum:

Aquest article proposa una aproximació a una estètica musical de Joan Maragall, partint de l'estudi de les fonts –la seva obra literària i els autors i pensadors que van influir en el seu pensament– i des de la contextualització del poeta en el seu període històric i artístic. Entenent que Joan Maragall és fill de la seva època –en el sentit més ampli de la paraula– es dedueixen els «temes» al voltant dels quals pivota la seva estètica musical, que encara no ha estat teoritzada, sinó simplement suggerida. El drama musical, la música pura, el nacionalisme, la relació entre la poesia (la paraula viva) i la música, i la música i l'espiritualitat, són els eixos sobre els quals se sosté un pensament que va més enllà dels límits de la teoria de l'art, i que s'endinsa en l'àmbit de l'ètica.

*Paraules clau:* estètica — música — estètica musical — nacionalisme — espiritualitat — poesia — drama musical — música pura — Don Giovanni — Mozart

Abstract:

This paper proposes an approach to Maragall's musical aesthetics, based on the study of his literary sources, and the authors and thinkers that influenced his thinking, and from the context of the poet in its artistic and historic period. Understanding that Maragall is a son of his time, in the broadest sense of the word, we can deduct the "issues" around which revolves his musical aesthetic, which have not yet been theorized, but simply suggested. The musical drama, pure music, nationalism, the relationship between poetry ("paraula viva") and music, and music and spirituality, are the foundations on which argues that thinking, which goes beyond the limits of art theory, but goes into the realm of ethics.

*Key words:* aesthetics — music — musical aesthetic — nationalism — spirituality — Poetry — musical drama — Pure Music — Don Giovanni — Mozart

---

Una revisió de l'índex de textos de Joan Maragall<sup>1</sup> posa en evidència que estem davant d'un home profundament inquiet, tal vegada inconformista, però, i per sobre de tot, molt actiu en el pla intel·lectual. És normal, doncs, que estigués influït per les tendències estètiques del moment, tant les que donaven fruit a la seva terra –el modernisme, el wagnerisme i, en contraposició, la tendència en favor de la «música pura»– com les que havien germinat a Europa unes dècades abans, moltes d'elles ferment de les tendències que passarien després per Catalunya.

---

<sup>1</sup> J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I i II, Barcelona, Selecta, 1981. D'ara endavant les citarem amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de la indicació de pàgina.

D'altra banda, Maragall era un melòman actiu. Era assidu no només a les representacions operístiques que tenien lloc al Gran Teatre del Liceu, al Teatre Líric o al Teatre Principal, sinó també, en els darrers anys de la seva vida, als concerts de música simfònica, coral i de cambra que acollia el Palau de la Música Catalana, inaugurat l'any 1907. També apreciava la intimitat de la música feta a casa –com a intèrpret gaudia de les tertúlies i vetllades entre amics al voltant d'un piano– i freqüentava els cercles musicals i intel·lectuals del moment, com ho evidencia la seva vinculació al grup dels «Paqueñus», fervents modernistes entre els quals hi havia el compositor i pianista Enric Granados. A això, cal afegir-hi la seva inquietud pels temes essencials de la condició humana: l'espiritualitat, la religió, el nacionalisme, l'art, la llengua, la filosofia...

En un passat recent, em vaig dedicar a analitzar el pensament musical de Joan Maragall,<sup>2</sup> centrant l'atenció en aquells aspectes que constitueixen una estètica de la música que cal entendre, naturalment, des de la perspectiva catalana –en el context d'un modernisme especialment florent en el conjunt de les arts–, però també des de la perspectiva d'un escriptor amb un pensament que beu, sobretot, de les fonts europees més influents en l'àmbit de la teoria i la història de l'art. Un exemple concret d'aquest horitzó internacional és l'assimilació que el poeta de Sant Gervasi fa del concepte nord-europeu de «música pura», i que posà de manifest en la seva conferència «El drama musical de Mozart» a l'Associació Wagneriana, l'any 1905: les idees de Joan Maragall al voltant de la música marquen una línia que relliga conceptes estudiats i tractats arreu d'Europa amb una visió localista, i, cosa encara més important, plantegen propostes noves tot vinculant aspectes aparentment irreconciliables com ara els de drama musical i de música pura. El treball serví, en definitiva, per establir les premisses teòriques d'una estètica musical pròpia del poeta barceloní, a través de la qual pretenia entendre també un moment cabdal en la història de la música a Catalunya, de la Renaixença al Noucentisme, passant, naturalment, pel Modernisme.

L'estètica musical de Maragall existeix com una suma de valors que podríem classificar en les següents categories temàtiques: el drama musical, la música pura, el nacionalisme musical, la relació entre la poesia (paraula) i la música, i entre la música i l'espiritualitat.

Una revisió dels seus textos permet observar que, si bé la música no ocupa un lloc destacat en la classificació temàtica, els articles i poemes dedicats a aquesta qüestió, així com les traduccions d'òperes i *Lieder* alemanys, ens donen molta més informació sobre la seva posició estètica que no pas el gruix d'articles o poemes sobre temàtiques diverses que omplen el seu extens corpus.

---

2 El juliol de 2011 vaig presentar el treball de recerca «Joan Maragall i la música: elements per a una definició estètica», fruit de l'estudi portat a terme en el marc del màster d'«Estudis Avançats en Història de l'Art» de la Universitat de Barcelona.



Com a intel·lectual, Maragall participava de la vida cultural del moment i no ha de resultar estrany que fos l'escollit per escriure la lletra de l'himne d'un llavors encara jove Orfeó Català, «El cant de la senyera», el qual, amb música de Lluís Millet, és avui dia «l'altre» himne de Catalunya.<sup>3</sup> L'esperit i l'ideari que es desprenen d'aquest himne tenen vinculació directa amb un particular sentiment patriòtic, deutor del nacionalisme germànic –tampoc no és gratuït que Maragall traduís el «Cant de Joia» de Schiller amb què es clou la Novena Simfonia de Beethoven–, amb aquell esperit del *Volk* –element romàntic sobre el qual va dissertar en articles i discursos com ara el dedicat a l'Agrupació Regionalista de Terrassa (1904)– que lliga també amb allò expressat en articles com «Elogi de la dansa» (1907) i que s'oposa al sentiment que li suggereixen gèneres com la sarsuela («La sardana y el género chico» de 1905 i «La independència de Catalunya», de 1895) o la música que produeixen instruments com el manubri («Música amb màquina», de 1905).<sup>4</sup> A més a més, Maragall no amaga la seva decepció davant d'obres fallides en el context de creació d'un drama modern català (o espanyol, segons es refereix a l'article en qüestió), com és el cas de la seva profunda reflexió crítica després de l'estrena de l'òpera de Felip Pedrell («El nacionalismo de *Los Pirineos*» de 1902), alhora que no dubtà a reivindicar obres que sí responien a un principi de revolució musical nacional (per exemple, a «Vicente Cuyás y *La Fattu[c]chiera*» de 1899).<sup>5</sup> A banda d'això, el poeta cita els seus quatre compositors favorits en una carta adreçada a Antoni Roura el 18 de febrer de 1890: els «indiscutibles» són Bach, Haydn, Mozart i Beethoven. Tots germànics.

També en l'àmbit de les traduccions, Maragall mostrà la seva afinitat amb el món germànic i, especialment, amb el romanticisme musical. Més enllà de la passió per Goethe i l'interès per Nietzsche, també traduí *Lieder* (cançons amb música de Brahms o Schubert) amb textos de poetes romàntics com ara Eichendorff, el mateix Goethe, Heine, Reinick, Schiller i Rückert; fragments del *Parsifal* i tot el *Tristany i Isolda* de Richard Wagner (en col·laboració amb el mestre Antoni Ribera); i el *Hänsel und Gretel* d'Engelbert Humperdinck –sense oblidar la versió que va fer de l'*Enric d'Ofterdingen*, de Novalis, que tant va influir en el seu imaginari.

En un context més ampli cal situar algun text en prosa en què Maragall fa referència a la relació entre la música i l'espiritualitat («La música y el alma» i «La Sonata de Beethoven»),<sup>6</sup> així com algun poema que és inspirat per un esdeveniment («Havent sentit Beethoven per Miecio Morzowzky, infant»)<sup>7</sup> o per un fet que es va produir durant una actuació («Paternal»).

3 L'Orfeó Català va néixer l'any 1891, fundat per Lluís Millet i Amadeu Vives. El seu himne glossa les virtuts de la bandera, nació i llengua catalanes, amb la qual cosa el poble català s'hi identifica estretament. L'Orfeó Català és un dels símbols del Modernisme: ho és pel caràcter associacionista de l'agrupació, que té com a valors la defensa de la llengua i el patrimoni musical català, i per un marcat caràcter social que aglutina «els catalans» en el concepte de nació, sobretot en la dimensió cultural. Al seu entorn es construeix un dels bastions del modernisme arquitectònic més cèlebre i genuí que encara es conserva: el Palau de la Música Catalana. Si hom para atenció a alguns dels trets que llueix el Palau, no només a la façana –amb una al·legoria a Sant Jordi i els bustos dels compositors més apreciats del moment, entre els quals apareix Wagner, però no Mozart–, sinó també a l'escenari –un bust de Beethoven i una al·legoria de la Cavalcada de les Valquíries en inequívoca referència novament a Wagner–, entendrà fàcilment el sentit d'aquest nacionalisme català que Maragall, malgrat algunes prevencions, no defuig.

4 Respectivament: OC I, p. 792-794; OC I, p. 681 i sg.; OC II, p. 696-698; OC I, p. 739 i seg.; OC I, p. 696-697.

5 OC II, p. 171-173 i OC II, p. 98-100.

6 OC II, p. 154-156 i OC II, p. 710-712;

7 OC II, p. 154-156 i OC II, p. 710-712; OC I, p. 163; OC I, p. 90.

I, evidentment, també és convenient destacar aquells poemes que han inspirat músics com Joaquim Zamacois, Eduard Toldrà, Lluís Millet, Manuel Blancafort, Antoni Massana, Miquel Ortega, Miquel Querol o Leonora Milà.<sup>8</sup> Estem parlant de «Romança sense paraules», «Pirinenca», «Festeig», «Els núvols de Nadal», «Corpus», «Acabada la pluja de la tarda», «La ginesta», «Haidé», «Vistes al mar», «Altres vistes al mar», «Cant espiritual» o «Excèlsior».

Menció a banda mereix el Comte Arnau, basat en el personatge de llegenda, heroi fàustic i donjoanesc, el qual, després de passar per les mans, la ment i l'esperit del poeta, pujà un nou estadi en l'Olimp català. Maragall va tractar la història del comte en tres poemes que no es van escriure ni publicar contemporàniament, però que ocuparen els deu darrers anys de la seva vida: «El Comte Arnau» (*Visions & Cants*, 1900), més tard «L'ànima», «La cançó del Comte Arnau» i «Escòlium» (*Enllà*, 1906) i «La fi del Comte Arnau» (*Seqüències*, 1911).<sup>9</sup> En el context d'una aproximació a l'obra de Joan Maragall des de l'òrbita musical, la llegenda del Comte Arnau pren relleu per dos motius cabdals. El primer i més obvi és, sens dubte, la transformació d'aquest conjunt de poemes en un «Festival líric» —en referència a l'apel·latiu creat per Richard Wagner en el context del seu concepte d'obra d'art total (*Gesamtkunstwerk*)— amb música de Felip Pedrell. Un treball que es pot resseguir al llarg de l'intercanvi epistolar entre tots dos autors i del qual es poden deduir no pocs pensaments de Maragall respecte de la música: finalment, el projecte no arribà a bon port, malgrat les ambicions que també contemplaven la inclusió de l'escenografia d'Antoni Gaudí. El segon, que tot i no ser tan obvi potser és encara més important per una definició de l'estètica musical maragalliana, és el tractament amb què el poeta s'aproxima al personatge de l'Arnau en les seves poesies. El comte pren cos i ànima en els seus versos, i es revela en molts aspectes com un *alter ego* de dos personatges centrals en el romanticisme europeu: Faust i Don Joan. Sabem que Maragall va estudiar a fons el *Faust* de Goethe, i el va traduir parcialment al català i al castellà, i que el *Don Giovanni* de Mozart va ser el ressort que activà la seva principal teoria estètica musical. El que ens suggereix aquesta darrera afirmació és l'aproximació al text fonamental en què Maragall tracta el tema de la música des d'una perspectiva més personal i implicada. Estem parlant d'«El drama musical de Mozart»,<sup>10</sup> conferència que va pronunciar el 8 de febrer de 1905 a la seu de l'Associació Wagneriana i en la qual posa en dubte les capacitats de Richard Wagner d'haver aconseguit crear el *Gesamtkunstwerk* en els seus drames musicals.<sup>11</sup> Maragall argumenta que l'autèntic drama musical es troba en el *Don Giovanni*, i ho fa tot relacionant la seva teoria amb un concepte, el de música pura, que Eduard Hanslick havia elaborat a bastament en la seva obra *Sobre la bellesa musical* de 1854, i

8 Sobre aquest aspecte, que donaria lloc a un treball independent, s'han publicat alguns articles que apunten uns primers recomptes i classificacions del catàleg d'obres inspirades en poemes de Joan Maragall; vg., per exemple, Francesc CORTÈS, «Joan Maragall, una poesia feta música», *Revista Musical Catalana*, núm. 314, desembre 2010, p. 30-33 i Manel CABERO, «Paraules sense romança. Joan Maragall des de l'òptica de la cançó per a veu i piano», *Revista Musical Catalana*, núm. 323, setembre-octubre 2011, p. 50-51.

9 Sobre el Comte Arnau hi ha nombroses contribucions realitzades des de punts de vista ben diversos. Aquí hem fet servir com a referència el breu però concís estudi realitzat per Lluís Quintana i Jaume Radigales que inclou un article introductori, del primer estudiós, sobre el context que envolta la composició del poema de Maragall («Joan Maragall i el mite del comte Arnau»), i un altre article («La relació epistolar entre Joan Maragall i Felip Pedrell a l'entorn d'*El comte Arnau*»), signat pel segon autor, en què s'estudia la gestació de l'avortat «Festival líric» sobre el mite català; vg. Lluís QUINTANA TRIAS, Jaume RADIGALES, «Joan Maragall i el Comte Arnau», *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 38, 1997.

10 OC I, p. 793-800.

11 Maragall també qüestiona l'eficàcia de Wagner en l'aplicació de la seva teoria a l'article «Assaig de crítica» (OC I, p. 842).



Søren Kierkegaard a «Los estados eróticos inmediatos, o El erotismo musical» (1843).<sup>12</sup> Tanmateix, no fa mai referència directa a l'impulsor del concepte: si coneixia l'obra de Wagner i les seves idees, com és possible que no conegués l'obra d'Eduard Hanslick?

Com hem vist, amb un repàs sumari als textos del poeta que tracten sobre música, ja es poden destriar els tres temes que es relacionen i complementen per conformar el seu pensament estètic musical: la postura estètica de Maragall a favor del *Don Giovanni* de Mozart enfront dels wagnerians defensors de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner; l'espiritualitat que amara tota l'obra de Maragall i en especial la de temàtica musical; i la voluntat de redempció del personatge llegendari del Comte Arnau.

D'entrada, a «El drama musical de Mozart», no només s'hi exposa una idea revolucionària, que serà la que posarà en alerta la comunitat wagneriana de Catalunya, sinó també la perspectiva i defensa de la música pura, tot i que Maragall no la reivindica d'una manera explícita. La idea revolucionària a la qual fem referència no és altra que la que dóna títol a la conferència; és a dir, l'agosarada sentència amb què Maragall afirma que el veritable drama musical que defensava Richard Wagner no es troba en les òperes d'aquest compositor, sinó en el *Don Giovanni*:

Wagner fou ensems un gran home de teatre i, conscient de la mena d'acció d'ambient, de moviment escènic, de qualitat dels personatges i dels sentiments que al drama musical millor convenien, creà aquest admirable teatre, l'ànima del qual és la música; perquè en ell no és la invenció escènica dramàtica la que inspira la composició musical, sinó que més aviat sembla que la composició musical simfònicament concebuda evoqui l'aparició, la veu dels llocs, de les escenes i dels personatges; i aquest és per a mi el pregon sentit de la denominació de drama musical: és a dir, que el drama naix en la música i consisteix essencialment en ella. [...] Mes l'exemple característic de la transfiguració que us he dit de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això ho trobo jo realitzat i conduït a totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el *Don Joan* de Mozart.<sup>13</sup>

Així, doncs, no tan sols posa en qüestió el talent artístic de Richard Wagner, per molt que de les seves paraules es vulgui deduir el contrari, sinó que, a més, matisa la seva concepció sobre el drama musical, que té com a objecte assolir el *Gesamtkunstwerk*, tot redirigint-ne la idea bàsica cap al principi de música pura. Tanmateix, Maragall justifica la seva crítica en base a la potència dramàtica que conté la música i no tant per la suma d'aspectes artístics que aquesta engloba. Una posició que els membres de l'Associació Wagneriana no van encaixar bé, i que Miquel Domènech i Español es va apressar a refutar

<sup>12</sup> Eduard HANSLICK, *Sobre la bellesa musical. Una contribució a la revisió de l'estètica de la música*, trad. d'Ariadna Soler i Subils, Vic, Papers amb Accent, 2010; Søren KIERKEGAARD, «Los estadios eróticos inmediatos, o El erotismo musical», dins ID., *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, trad. de Darío González i Begonya Sáez, Madrid, Trotta, 2006.

<sup>13</sup> OC I, p. 793-800.

no només defensant la idea original d'obra d'art total, sinó també establint una comparació entre el *Don Giovanni* i els drames musicals de Wagner i manifestant la inferioritat del primer respecte dels segons:

El *Don Joan* de Mozart se troba gairebé al començament de l'evolució de la música y del drama; l'obra de Wagner se troba al final. Aquesta es la diferencia qui va entre les dues menes de drama y de música. Si Mozart pot comparar-se, com deia'l senyor Maragall, ab comparació bellíssima, al tendre nin [...]; Wagner és l'home encarregat d'una missió extraordinaria y gran pera l'humanitat.<sup>14</sup>

En qualsevol cas, la posició que té Maragall davant de Wagner resulta curiosa, atesa la particular filiació entre el modernisme català i el wagnerisme. No és que Maragall en rebutgés la música, però la seva independència de criteri no el fa posicionar-se ni a favor de l'alemany ni a favor de l'òpera italiana; i, en canvi, defensa un compositor com Mozart que, en el seu temps, no era ni de bon tros valorat com ho és ara.<sup>15</sup>

D'altra banda, a *El pensament de Joan Maragall*, Eugenio Trías deixa clars els elements bàsics de la ideologia, moral, ètica i estètica maragalliana, i parla de l'amor com a «derivació alhora que principi de la seva teoria estètica».<sup>16</sup> I és aquest amor el que comporta la voluntat d'ésser, la pulsio de vida; en fi, l'espontaneïtat que incita Mozart a escriure i crear el seu *Don Giovanni*, fent d'ell el personatge encisador que en derivà. Maragall és, segons Trías, un optimista per naturalesa, incapaç de creure en el mal: per això «exculpa» d'alguna manera –com ho fa Mozart amb la seva música– Don Joan, dient d'ell que «és un infant». Per això també l'obsessió per aconseguir la salvació i expiació del comte Arnau, la mateixa potser que va empènyer Goethe a buscar la redempció de Faust per la via de l'amor d'una jove pura d'esperit com Margarida.<sup>17</sup> El personatge de Don Joan que es descriu a «El drama musical de Mozart» té moltes afinitats amb l'Arnau, del qual el poeta va fer un retrat meravellós i que, juntament amb Pedrell, va intentar convertir en drama musical. Dos personatges que, afegits al Faust de Goethe són la tríada perfecta del que podríem anomenar com a «mite de l'home». És l'home que vol transgredir la seva pròpia condició (mortal) en pro de la llibertat, però precisament aquesta transgressió –que implica també la transgressió dels valors i de les convencions socials– serà la causa de la seva condemna, de la qual només es podrà redimir, en el cas de Goethe i Maragall, a través de la voluntat d'una dona jove i, concretament en el text del poeta català, a través del cant –és a dir, de la música– d'una veu de dona pura. La fascinació de Maragall pel mite del comte Arnau és conseqüència d'una ètica predisposada cap a la música, i al mateix temps troba en el *Don Joan* de Da Ponte-Mozart i el *Faust* de Goethe dos models per al seu ideal estètic.

14 Miquel DOMÈNECH I ESPAÑOL, «El *Don Joan* de Mozart y el drama musical de Wagner», dins *Associació Wagneriana: Conferències*, Barcelona, Fidel Giró, 1908, p. 268-269.

15 Fins ara s'ha investigat tan sols la recepció operística de Mozart a Barcelona; vg. Jaume RADIGALES, *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

16 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. de Jordi Maragall, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 72.

17 Richard Wagner va recórrer a aquest prototipus fàustic de l'home eternament condemnat, i redimit, finalment, per l'amor en diverses ocasions. El trobem en l'òpera *L'Holandès errant*, però també en *Tannhäuser* i, fins i tot, en *L'Anell del Nibelung*. No cal menystenir aquesta temàtica prototípicament romàntica i, tanmateix, ben pròpia com a concepte universal d'una ideologia europea que té les seves arrels en la moral cristiana.



És comú als intel·lectuals adscrits al modernisme advocar per una obertura a Europa, més enllà dels Pirineus on, pocs anys abans que el moviment arrelés a Catalunya, s'estaven produint corrents artístics innovadors i renovadors, com per exemple, el *Jugendstil* a Alemanya i Àustria. La passió per la cultura del nord d'Europa és un tret compartit pels modernistes catalans, i un dels motius que fa que el nacionalisme arrelés i es desenvolupi a bastament entre els nostres intel·lectuals.

De forma pràctica, l'empremta d'aquesta influència en el nacionalisme català produeix els seus efectes en forma de diverses manifestacions que tenen com a referent, en gran mesura, el romanticisme nord-europeu: el gust per la cultura popular a la recerca de les arrels pròpies de la nació, el cultiu de la llengua autòctona i l'assentament d'una literatura pròpia, l'admiració i la implantació de les manifestacions artístiques europees en els hàbits de consum cultural de l'època, i la recerca per traduir les aportacions provinents de l'estranger en l'idioma i la idiosincràsia catalana.

Un tret característic del nacionalisme cultural en Maragall es manifesta a través de la seva defensa de la música popular i del vituperi de la música espanyola,<sup>18</sup> de les seves traduccions de textos d'obres teatrals, operístiques i cançons alemanyes; de l'interès demostrat pel drama musical exposat per Wagner com a màxim exponent de l'ideal modernista –la comunió de totes les arts en un sol objecte–; de l'anàlisi i crítica que fa d'algunes temptatives catalanes en la creació d'un gènere operístic nacional; de la pròpia temptativa de confeccionar un aparador de personatges icònics de la cultura catalana; i, finalment, de l'atenció dedicada a la música alemanya que té Beethoven, Wagner i Mozart com a màxims exponents. Ara bé, un dels resultats més clars del lligam entre música, nacionalisme i art popular, en el cas català, el trobem en el cant coral i el seu arrelament a Catalunya, tal com s'exemplifica en la creació de l'himne de l'Orfeó Català, «El cant de la Senyera». Fidel al concepte d'arrels germàniques,<sup>19</sup> Maragall apel·la a un sentiment de germanor que ens remet inevitablement a l'«Oda a l'alegria» de Schiller, un altre text posat en música per Beethoven i esdevingut, amb el temps, himne d'Europa. Joan Maragall, però, també fa referència, en l'àmbit de la música popular, a la dansa. En l'Elogi corresponent, parla de la dansa popular com la manifestació més excelsa de l'art en el context d'un art del poble, d'un art de la terra, perquè, tot rememorant una visió que li va causar un fort impacte, la «d'una dona dansar amb una gràcia tal, que semblava que ella fos la dansa mateixa», no dubta a qualificar l'emoció que li va provocar en aquestes termes: «ara veig que el seu encís era diví i que d'ell ve potser l'haver dit tot el que he dit; perquè ¿no és la dansa tot el misteri de la vida generant tot l'art en pes?».<sup>20</sup>

18 «Es verdaderamente un arte nacional: toda la vida de un pueblo hay en él, sus hombres y sus mujeres, su alegría y su tristeza, su juicio y sus pasiones; pero aquella alegría no es nuestra alegría, aquella tristeza no es nuestra tristeza, y hasta diré que la inmoralidad del género chico no es nuestra inmoralidad y que su exotismo es su mayor incentivo a los ojos de nuestro pueblo»; vg. J. MARAGALL, «La sardana y el género chico», OC II, p. 696.

19 Recuperem la idea de Radigales segons el qual «pel que fa al cant coral, Maragall hi sentia una predisposició i una predilecció properes a l'esperit del *Volk*, del poble, d'acord novament amb la seva identificació amb el món germànic»; vg. J. RADIGALES, «De Don Joan a *Don Joan*: Joan Maragall i *Don Giovanni*», *op. cit.*, p. 49.

20 OC I, p. 681-682.

L'anhel de transcendència, tan indissociable del pensament de Maragall –com acabem de veure en les cites de l'«Elogi de la dansa»–, té un lligam molt fort amb el romanticisme alemany, que associa l'amor a la dona estimada amb l'amor a la pròpia terra, i els manté tots dos units per la bellesa de l'objecte del desig: «Però encara és més freqüent en tots nosaltres que si en la nostra joventut i en un moment de llum hem contemplat la formosura d'una terra, tot seguit una paraula d'amor haurà acudit a nostres llavis amb el desig evocador d'una dona en la que aquella bellesa de la terra s'encarnés, per nosaltres fer-la immortal podent estrènyer-la en nostres braços».<sup>21</sup>

Tanmateix, pel que fa al sentiment nacionalista en l'estètica de Maragall, el que més crida l'atenció és el raonament que el poeta fa sobre la conveniència de considerar l'obra de Richard Wagner com a paradigma de teatre universal, drama musical i obra d'art total a què el compositor aspirava. Tal com diu Miquel Querol Gavaldà:

Maragall saca la consecuencia de que, en lugar de traducir a Wagner, cada nación debe procurar tener su propio Wagner y crear su propio teatro nacional. En España fue Pedrell quien imitó a Wagner e intentó crear un teatro nacional con *Els Pirineus*, pero desgraciadamente Pedrell no tenía el genio de Wagner, ni tampoco lo tuvo el autor del libreto de *Els Pirineus*, a pesar de ser el renombrado dramaturgo Víctor Balaguer.<sup>22</sup>

Maragall argumenta que les obres de Wagner no poden ser assimilades pel públic aliè a la nació i cultura alemanyes per la barrera que implica l'idioma. Tampoc en una traducció al català no es pot copsar l'essència de l'obra en la seva totalitat, perquè l'idioma al qual es tradueix no pot transmetre exactament els mateixos conceptes, ni produir la mateixa sonoritat, ritmes i cadències de l'original, com assenyala en el seu article «Traducciones» del 5 de desembre de 1901.<sup>23</sup> Per tant, considera l'obra de Wagner com un model a seguir, com a cap d'escola que cal imitar, si bé modelant-lo cada vegada al propi ideari nacional. Un matís important per entendre per què Maragall col·locarà l'autèntic drama musical en l'obra de Mozart.

La seva implicació en la implantació del teatre nacional català per via de la contribució a l'assentament d'allò conegut com a teatre líric català –òpera catalana i en català, al capdavant–, ens porta a treure a llum un altre dels aspectes que ens mostren l'empremta del nacionalisme en la seva estètica musical. Maragall escrigué l'inici del Comte Arnau en un poema que, afegit a les històries sobre altres personatges de l'imaginari cultural patri, va voler reunir en un sol volum amb el títol *Visions*, en què, com confessa a Pedrell en una carta del dia 9 de gener, «se podría encontrar algo de *las madres* del alma catalana y de su evolución».<sup>24</sup> Aquesta voluntat per contribuir a gestar l'imaginari català, aquell pòsit de

21 OC I, p. 681-682.

22 Miquel QUEROL GAVALDÀ, «La estètica musical de Joan Maragall», *Anuario Musical del CSIC*, 1960, p. 169.

23 OC II, p. 165.

24 OC II, p. 922.





referents que constitueixen una nació, té molt a veure amb el corrent romàntic europeu. A Alemanya, Goethe entronitza Faust, Wagner reconstrueix el Walhalla amb Wotan al capdavant d'una saga divina i el segle XIX immortalitza Don Joan, elevant-lo a la categoria de mite a partir de la recepció de l'òpera de Mozart. Tot un seguit de referents que esdevindran immortals.

En un altre àmbit, la vinculació de Maragall amb l'esperit romàntic no es pot entendre sense que aquest sentiment vagi lligat a una forta espiritualitat, a un evident ànim de transcendència que amara molts dels seus articles, i d'una manera generalitzada el seu pensament. Un poema com el «Cant espiritual» n'és un bon testimoni, com també ho són les seves reflexions sobre música. Una altra mostra està present a «El drama musical de Mozart»: la relació entre música i espiritualitat, entre música i transcendència de l'Ésser es fa més que evident.

Cal entendre, tanmateix, que l'espiritualitat no es manifesta en si com una característica que complementa la seva estètica musical, sinó que, en el fons, n'és un dels gèrmens principals. La vinculació entre música i espiritualitat justifica, en gran part, la consideració ètica de l'estètica musical maragalliana, com a art suprem de l'home; i això passa, principalment, a través d'un fort convenciment moral, hereu tant de la seva formació cristiana com de l'influx de l'idealisme romàntic alemany.

La baula i, alhora, motor d'aquesta ètica/moral-estètica –i que té en la música una de les seves manifestacions més excelses– és l'amor. El propi poeta ho posa en evidència a l'«Elogi de la dansa», on veu el «primer impuls d'expansió artística [...] que en la seva primera percepció de la bellesa del món (de Déu en la forma de les coses) sentí l'home agitar-se dins seu tot el misteri de la vida». Un art que, amb el temps, evoluciona i creix, donant lloc al teatre –i aquí hom ha de relacionar teatre amb drama musical segons la concepció romàntica i les teories tant de Richard Wagner com de Friedrich Nietzsche– que «fóra l'extensió primitiva de la dansa, amb la música nascuda del ritme del moviment, i la poesia que suggereix per avivar-se amb la vida de les paraules, i tota la plàstica i els colors que el moviment fa lluir rítmicament».<sup>25</sup>

Així, doncs, la dansa és «tot el misteri de la vida generant tot l'art en pes», i arribem a un dels punts claus de la seva estètica-ètica: «Mes ¿per què és en la dona que la dansa se'ns fa més expressiva i agradosa? Perquè en ella la bellesa està fonament lligada amb l'amor, el misteri de la forma amb el misteri de la creació. Per això la dona és el major símbol de bellesa, perquè la seva forma, com cap altra, desperta en l'home el sentit d'immortalitat».<sup>26</sup> El misteri de la vida, l'amor, la pulsíó, l'anhel de vida,

25 J. MARAGALL, «Elogi de la dansa», dins OC I, p. 681-682.

26 *Ibid.*, p. 682.

el sentit d'immortalitat, s'expressa en la seva màxima esplendor a través de la dansa i, sobretot, de la dona, símbol principal de bellesa i receptacle del misteri de la vida (la creació). En definitiva, la dansa, llavor de la música, és l'expressió de l'amor de Déu perquè és germen de divinitat. Eugenio Trías afirma que l'amor, segons Maragall, és el centre, l'origen i el destí de l'home i, per tant, aquest esdevé, també, centre i clau de volta del seu pensament. L'amor és anhel de vida, voluntat d'ésser, pulsio natural, i «amor és desig de confusió per instint de l'eterna unitat de les coses»,<sup>27</sup> una frase clau que condensa la grandesa d'aquest sentiment i l'essència de l'home.

És precisament en aquesta direcció que es pot entendre la fascinació del poeta per la música de Mozart i, concretament, pel *Don Giovanni*, perquè hi traspua aquesta voluntat d'ésser, aquesta pulsio de vida, aquesta espontaneïtat i aquest «instint de l'eterna unitat de les coses», que és tan essencial, i que tant Maragall com Kierkegaard troben personificada en l'òpera de Mozart.

Quina és la millor via per a l'expressió purament estètica de la Veritat, la Vida, l'amor, la divinitat? La música. Maragall ho diu en diversos moments de la seva producció poètica i articulista, com per exemple, en el discurs «Als cantadors de Terrassa»: «Quan la dona a qui estimeu amb il·lusió us mira, només us mira, però molt dolçament, no sabeu què us passa, sols haveu esment d'una certa i gran harmonia del vostre ésser: és el cant de l'ànima».<sup>28</sup>

No es pot obviar, en aquest sentit, un poema que condensa tota la seva estètica en termes absoluts: el «Cant Espiritual». En ell, es posa de manifest aquesta «aproximació estètica al món, al proïsme, a la divinitat, a un hom mateix, que no es transcendeix ni en pregària, ni en reflexió, ni en curiositat ni en pietat, ni en indústria: "un afany d'expressió sense altre interès que l'expressió en si"»,<sup>29</sup> a què fa referència Eugenio Trías.

El «Cant Espiritual» cal contextualitzar-lo, però, en l'horitzó filosòfic de Maragall en el moment en què escriu. Segons Trías, la crisi existencial de l'any 1907 fa que en el seu pensament entri un principi —el de la mort— que cal vincular a l'ideari anterior —el de la vida— com un complement, i no pas com un principi oposat. «És el no-res allò que apareix a l'horitzó. La mort és la seva presència en el subjecte. La desaparició del món objectiu, la seva presència en les coses».<sup>30</sup> Així, doncs, en el pla ideològic, Maragall mantindria els pressupòsits anteriors a la crisi: la recerca de l'interior i l'ànima de les coses a partir de les dades externes i la revelació de l'essència de la cosa a través de la forma expressada pel poeta o

27 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», dins OC I, p. 669.  
28 ID., «Als cantadors de Terrassa», dins OC I. p. 792-793.  
29 E. TRÍAS, *op. cit.* p. 68.  
30 *Ibid.*, p. 99.



per l'artista. Però, ara, hi afegiria un factor important: l'apreciació del valor contingent i fugisser de les coses, que es troben ben a la vora de perdre llur consistència davant la visió.

És en aquest punt en què la relació de la música amb l'espiritualitat pren un protagonisme més evident, i la primera es converteix en el canal ideal per a la transmissió d'allò espiritual, de la divinitat i de l'amor. Perquè la música transcendeix la condició limitadora de la visió. Ho diu Maragall en la conferència cabdal «El drama musical de Mozart»:

¿Com de tal confusió tanta puresa? Oh, música! Art meravellosa, honrem ton gran triomf! Que no és prou meravella per a tu que a l'alçar-te lliure del sentit humà t'acostis més al cel infinit que cap altra de tes germanes, sinó que fins presonera t'emportis la presó cap a l'altura i la transformis en llibertat, inundant-la d'alegria! La música convoca la llibertat i, més encara, «la música és un art molt misteriosa que toca de dret a l'ànima i no es correspon amb res més que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada».<sup>31</sup>

D'altra banda, enuncia de forma rotunda, en «La música y el alma»<sup>32</sup>, el poder i el sentit moralitzant que està convençut que posseeix la música, i que no pot ser entès sinó des de la premissa de la llibertat, l'estat de plenitud de l'ànima. Tot comentant una carta de Torras i Bages, adreçada a les associacions corals i musicals de la seva diòcesi, sota el títol «La Música educadora del sentiment», ressalta l'encert del tema escollit pel bisbe de Vic i cita diversos casos en què la música ha estat escollida com a vehicle transmissor de l'espiritualitat, de l'amor entre Déu i els homes al llarg, sobretot, de la tradició cristiana. Fa esment del cas dels primers cristians, que representaven Jesucrist amb el símbol o figura pagana d'Orfeu, i novament ens dóna un exemple de l'íntima relació que per a ell existeix entre estètica i ètica, entre bellesa i amor: «La belleza es una excitación al amor noble; y ya dicen las Sagradas Escrituras que la atracción que Dios ejerce sobre la criatura racional es por medio del Amor: Me los atraeré con lazos de amor!». Per concloure amb la famosa i excelsa frase: «La música es el canto del Amor de Dios correspondido».<sup>33</sup>

L'home, doncs, en contínua dansa d'elements contraris, a vegades contradictoris, en etern anhel (o voluntat) de llibertat, troba en la música –que és bellesa, i és expressió de l'Amor de Déu correspost– la via constant d'ascesi.

31 OC I, p. 793.

32 OC II, p. 154-155.

33 *Ibid.*

És sabut que la clau del pensament de Maragall es troba en l'estètica de la paraula viva, que troba la seva màxima definició en l'Elogi homònim i en el de «la poesia».

De fet, Josep Carner, en el pròleg a l'edició de l'obra catalana (Selecta), és molt concís en apuntar el paper clau que l'«Elogi de la Paraula» té per a la comprensió de l'univers estètic maragallià:

És en l'«Elogi de la Paraula» on sobretot ens deixà el testimoni de la seva reverència i del seu enamorament envers l'expressió pura, vivificada d'emoció, contrastant amb tota esma baixa, inflada o insignificant, [perquè] el seu esperit, fins i tot lliurant-se a una tasca analítica o lògica, era encara esperit de poeta.<sup>34</sup>

La faceta poètica de Joan Maragall ha estat sempre més coneguda i explotada que el seu vessant més purament intel·lectual: articulista, opinador, assagista...<sup>35</sup> És curiós que així sigui perquè, segons el mateix escriptor, el poeta hauria de ser «el més savi i més subtil fill de la terra, amb tal que en el moment de poesia sabés oblidar tota altra cosa, abandonant-se a la revelació de la forma, a l'emoció pura, a l'expressió sincera i innocent».<sup>36</sup> En fi, Maragall té en gran consideració la figura del poeta i es troba ben a prop de la del savi, la de l'artista, la del filòsof –sempre i quan aquest savi, aquest pensador, posi en suspensió la raó per deixar fluir l'emoció pura, l'amor, l'autèntica expressió artística. És, aquesta, una magnífica definició de l'home sobrehome, el fill de la terra que, d'una banda, entronca amb la consideració vitalista de Nietzsche, i de l'altra posa en relació el poeta amb l'home com a pura voluntat de perpetuació, i que Maragall troba idealitzat en les figures literàries del Comte Arnau, Don Joan i Faust. La consideració d'innocència que s'atorga a l'expressió del poeta és una de les correspondències entre Maragall i aquestes icones romàntiques, sobretot en el cas de Don Joan, de qui reiteradament accentua la condició d'infant. Per tant, la figura del poeta s'acostarà més aviat al perfil d'un visionari, d'algú que veu més enllà de la forma, de la Natura, dels temps i de la realitat. Un home que busca, i de vegades troba, la Veritat i la Vida. Partint d'aquesta premissa, és fàcil entendre que la base de l'estètica maragalliana sigui inherent a la paraula viva: la poesia. Tanmateix, hem d'afirmar que aquesta estètica té com a nucli central *també* la música, com una mena de cosina germana de la paraula viva. No es tracta de considerar-la com un progrés que supera la poesia, sinó constatar que la unió de totes dues produeix un pas endavant. Poesia i música, de fet, són complementàries perquè «tenen potser un origen comú (ambdues han estat “generades en el ritme de l'eternitat”)<sup>37</sup> i totes dues «[traen] en sí esta cosa inmaterial desveladora del espíritu: la idea»,<sup>38</sup> seguint el corrent estètic europeu que defensa la música pura.

34 OC I, p. 36.

35 Tanmateix, cal citar, entre les no poques excepcions dels darrers anys, el volum de Josep M. TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitària, 2011.

36 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 676.

37 Miquel PUJADÓ, «El modernisme. Joan Maragall i la música», *Revista Musical Catalana*, núm. 314, desembre de 2010, p. 28-29.

38 J. MARAGALL, «La sardana y el género chico», dins OC II, p. 696.



És a la conferència «El drama musical de Mozart» on trobem la culminació de la seva estètica musical, la unió de la paraula i la música en el drama musical, que té com a característica principal la puresa, un adjectiu que s'afegeix als ja utilitzats per Maragall en parlar del seu univers estètic: ànima, bellesa, esperit, voluntat, veritat, vida.... El poeta parteix de Wagner, però es posiciona al costat d'una estètica de l'art europea que considera la música com un ens abstracte i mancat de significat amb excepció de la seva existència *per se*, sense objectiu ni funció més enllà de la de ser, i sense estar, doncs, sotmès a una funcionalitat, la de descriure o expressar res. Estem parlant del concepte de música pura, tal com germina a l'Alemanya de mitjans de segle XIX i que té com a màxim exponent el crític musical Eduard Hanslick, arran del seu estudi *Vom Musikalisch-Schönen* [«Sobre la bellesa musical»] de 1854. La importància d'aquestes idees rau, com hem dit, en la influència que tenen sobre el model de drama musical que Maragall redefineix en «El drama musical de Mozart». La particular relació que s'estableix entre música i paraula, enteses com a música pura i paraula viva, fa que el concepte forjat per Richard Wagner atenyi els màxims resultats artístics no pas en les obres de Wagner, sinó en el *Don Giovanni* de Mozart.

La tesi de Hanslick parteix de dues premisses fonamentals. D'una banda, una formulació que ell anomena negativa i que defensa que «la representació dels sentiments no és el contingut de la música»; de l'altra, la formulació positiva, segons la qual «el contingut de la música són formes musicals en moviment».<sup>39</sup> Així, doncs, defensa la independència de la música respecte del sentiment en termes de contingut i forma, però sí que accepta que la música pot provocar sentiments, tot i no ser-ne l'artífex. La diferència de matís depèn de la consideració que la recepció de la música és feta per l'home, i per tant és l'home qui genera en ell mateix uns sentiments partint de la interpretació d'aquesta música segons les seves experiències i el seu ésser. La música com a obra d'art no pot ser la causant d'uns efectes que tenen a veure amb el sentiment i no pas amb la consideració estètica de la bellesa de l'art.

La música i la bellesa, com la poesia, van de la mà, però no com a fórmula sentimental sinó com a resultat de la voluntat mateixa, com l'expressió més originària de l'ésser i amb l'objectiu únic de la bellesa, que en l'univers maragallià és l'amor, la forma més directa d'acostament a Déu. Maragall parla de fusió paraula/poesia i música en el drama musical, però és una unió que no té un significat propi com el té la cançó, en què la música dóna suport al llenguatge –sinó que genera un nou llenguatge, que és pur. El producte final no significa res, perquè no s'entén la paraula com a paraula ni la música com a música, sinó la suma de les dues en una nova dimensió: el drama musical. I això Wagner no ho aconsegueix.

D'entrada, el principal impediment que segons Maragall té l'obra de Wagner per convertir-se en un autèntic drama musical és la voluntat del compositor alemany de fer un teatre universal, atès que les característiques –i limitacions de llenguatge– que l'oient troba en escoltar impedeixen que transcendeixi qualsevol cultura i propiciï la universalitat per esdevenir obra d'art total. En canvi, el *Don Giovanni* de Mozart sí que adquireix aquesta plenitud:

39 E. HANSLICK, *op. cit.* p. 16.

L'exemple característic de la transfiguració de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal un major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical, menys unitat d'inspiració: em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això jo ho trobo realitzat i conduït en totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el *Don Juan* de Mozart.<sup>40</sup>

Maragall parla de «transfiguració de la paraula per la música» i de la necessitat d'un «major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions» perquè el drama musical es troba en una fusió que porta a la barreja dels dos elements inicials, poesia i música, on aquesta pren el domini absolut, transfigurant-se en aquella música pura que Maragall també trobava, per exemple, en les Sonates de Beethoven.

«I quan totes aquestes veus s'uniran entrelaçant-se, el conflicte dels caràcters i de les passions resolent-se en una clara harmonia, serà la imatge musical de la vida, serà el drama musical, que esclatarà sobretot potent en els dos grans moments; en el moment de la plena follia del viure i en el moment de la mort espantosa»;<sup>41</sup> perquè el drama que envolta el personatge de Don Joan és el lloc on es materialitza la raó de l'existència de l'home, el constant anhel de transcendència traduït en la més absoluta condició humana: la pulsio de viure.

Kierkegaard ho resol de manera molt explícita, atès que realitza una anàlisi més detallada de l'objectiu del drama musical:

No siempre sucede que el medio más abstracto tenga como objeto la idea más abstracta. La idea más abstracta que cabe pensar es la genialidad sensual. ¿Pero en qué medio puede ser mostrada? Solamente a través de la música. [...] En el *Don Juan* de Mozart tenemos, pues, la unidad consumada de esa idea y de la forma que le corresponde. [...] Lo más afortunado en el caso de Mozart es que éste halló una materia que es en sí misma absolutamente musical, y si algún otro compositor compitiera con Mozart, no tendría otro remedio que volver a componer el *Don Juan*.<sup>42</sup>

Segons Kierkegaard, la idea de música pura –que per a ell, com per a Maragall condensa la idea més abstracta que es pot pensar, la genialitat sensual– es troba formada en el *Don Giovanni*, i aquesta forma, en paraules de Maragall, és el drama musical. Perquè al *Don Giovanni*

40 J. MARAGALL, «El drama musical de Mozart», dins OC I, p. 796.

41 OC I, p. 799

42 S. KIERKEGAARD, «Los estadios eróticos inmediatos, o El erotismo musical», *op. cit.*, p. 81.



[...] la música no deixa mai el sentit de la paraula i de l'escena per anar-se'n a volar a son plaer en les regions pures, com veiem tan sovint en altres òperes no; la música de Mozart penetra les escenes, penetra les paraules i les fon en la seva harmonia sobirana: les escenes, les paraules, els personatges són els mateixos, però sublimats; el drama és el mateix drama però fet música.<sup>43</sup>

Tant per al poeta català com per al filòsof danès, l'equilibri es troba en la fusió dels elements integrants, en la superació de les contingències materials que constitueixen l'obra d'art total i en l'assumpció d'un nou estadi –el drama musical– en què l'atmosfera musical assumeix dimensions espirituals. Per això, Maragall no dubta a dir que «el *Don Joan* de Mozart [...] és una òpera, els motllos són segurament els de l'òpera italiana, però la potència del que hi ha a dintre trenca els motllos i se n'alça una atmosfera musical que és el drama». El que importa en l'òpera de Mozart no és la forma, sinó l'essència, allò que traspassa la forma i que no és més que la música pura elevada a la potència per mitjà del drama musical.

Perquè, per a Maragall, el drama musical és la màxima expressió de la llibertat de l'home i de l'artista; una condició que representa allò a què l'ésser humà aspira i que anhela amb aquesta pulsó d'eternitat a què s'aboca. I qui millor que un personatge com el de Don Joan per convertir-se en arquetip d'aquesta voluntat? Per això veu en el protagonista del *Don Giovanni* un prototipus d'home lliure, i la música que inspira a Mozart és la manifestació d'aquesta llibertat. És la música pura el vehicle a través del qual l'Art es desplega més obertament, al contrari del que passa amb la programàtica, descriptiva, imitativa, que està sotmesa a uns motllos limitats, un dels impediments que afecta l'obra de Wagner i que té un clar exemple en l'ús dels *Leitmotiven*.

Així, doncs, Maragall concep una estètica musical fonamentada en una ètica paradoxal que, tanmateix, és profundament seductora per la novetat que presenta, això és, la possibilitat d'oferir una altra perspectiva al mite de l'home. L'home té ètica perquè té ànima, i és capaç d'apreciar la bellesa, de viure l'amor i de ser lliure, a condició que conservi l'autenticitat de l'infant, de l'innocent. La paradoxa la provoca la manca de consciència, que pot dur a un comportament anti-ètic, com el de Don Joan.

Com els grans artistes de la seva època (Gustav Mahler, per exemple, amb qui comparteix també any de naixement i mort), Joan Maragall va portar el seu pensament fins la paradoxa. Si la va vèncer, o si aquesta va vèncer el poeta, és difícil d'esbrinar. Amb tot, recuperant una frase de Lluís Millet, és evident que «tenia el do de resoldre en harmonia tot lo aparentment contradictori, en la pau profunda de son esperit».<sup>44</sup>

43 J. MARAGALL, «El drama musical de Mozart», dins OC I, p. 798.

44 Lluís MILLET, «Mozart i Wagner en la Wagneriana», *Revista Musical Catalana*, núm. II, 1905, p. 54-55.

En fi, si ens cenyim al lema dels modernistes de la Secessi3n vienesa, el corrent conegut amb el nom de *Jugendstil* («A cada 3poca el seu Art; a l'Art, la seva llibertat»), podem afirmar que Joan Maragall va cercar, per sobre de tot, la llibertat a trav3s de l'art, i que ho va fer amb una extrema coher3ncia personal, al pas del temps que li va tocar viure i amb un discurs que va vincular a l'3poca en qu3 va viure.

Rebut el 24 d'octubre de 2013  
Acceptat el 15 de novembre de 2013



# CASA MUSEU



Englantina d'Or.  
Premi a la poesia «La sardana»,  
guanyat als Jocs Florals de 1894





## DOLÇA TORMO BALLESTER

Co-directora de la revista *Haidé*

### DUES CASES ON VISQUÉ MIGUEL DE UNAMUNO, AMIC I CORRESPONSAL DE MARAGALL

Casa Museo Unamuno

Direcció: Calle de los Libreros, 25, 37008. Salamanca.

Telèfon: 923 29 44 00

Casa Museo Miguel de Unamuno

Direcció: Calle Virgen del Rosario, 11, 35600 Puerto del Rosario. Cabildo de Fuerteventura. Las Palmas.

Telèfon: 928 86 23 76



Retrat de Miguel de Unamuno

Visitar les cases dels amics de Joan Maragall sempre aportarà informació no mediatitzada per a endinsar-se en la comprensió de la seva biografia. Així mateix, també, regalarà moments d'esplai a qui s'hi atansi empès per l'afany o la curiositat d'ampliar la seva percepció sobre el món de la literatura per altres vies que no siguin exclusivament la lectura de llibres. En aquest sentit, les cases museu d'Unamuno que indiquem són una bona plataforma que il·lustra la vida complexa de l'intel·lectual finisecular compromès tant amb l'activitat cultural i acadèmica, com amb els esdeveniments socials del seu temps.

L'amistat entre Maragall i Unamuno queda testimoniada per un corpus epistolar relativament modest en nombre de cartes, però interessant des del punt de vista del contingut. Constitueix una correspondència densa en reflexions estètiques i a l'entorn de la política, però també hi trobem confidències íntimes o simples converses entre dos bons amics que van començar a cartejar-se des que es van conèixer per intermediació de Jaume Brossa, i que no van deixar de fer-ho –encara que fos esporàdicament– fins a la mort de Maragall.

De Miguel de Unamuno es conserven com a itineraris literaris dues de les moltes cases on l'escriptor va viure. L'autor de *Niebla* hagué de traslladar-se sovint d'un lloc a un altre i va residir en diferents ciutats, però aquestes dues, per ser cases museu, han pogut conservar un aspecte similar al que segurament van tenir quan ell hi visqué. Ambdues han estat protegides per les institucions públiques i continuen obrint les seves portes a visitants i estudiosos. Programen visites guiades i permeten la consulta dels seus fons documentals.

La «Casa Museo Unamuno» de la Universitat de Salamanca respon al tipus de pis acomodat i confortable que l'Ateneu acostumava a cedir als rectors durant el seu mandat, mentre que la «Casa Museo Miguel de Unamuno» rememora la pensió modesta on l'escriptor s'allotjà durant el seu exili forçós a Canàries.



Entrada a la Casa Museo Unamuno de Salamanca, calle de los Libreros, 25

La «Casa Museo Unamuno» es troba situada en el centre històric de la ciutat de Salamanca, integrada dins el «Servicio de Archivos y Bibliotecas de la Universidad de Salamanca». Va ser construïda al segle XVIII, i dedicada íntegrament a Casa Rectoral de la Universitat. L'escriptor bilbaí visqué en aquest magnífic edifici amb la seva família mentre va ser rector, professor i catedràtic de grec clàssic (1900-1914). I aquí el visitant podrà veure la biblioteca d'Unamuno així com l'escriptori personal en què l'escriptor va escriure la major part dels seus poemes i novel·les més conegudes. Per a Unamuno viure en una casa d'aquestes característiques significava el reconeixement públic a la seva vàlua



com a intel·lectual i el rescabament, per a ell i la seva família, dels anys d'estretors i de dificultats econòmiques soferts en el passat.

El 1950 la Universitat és remodelada orgànicament, i s'inicien les obres per a convertir el segon pis d'aquest edifici en casa museu. S'hi apleguen els mobles més relacionats amb l'escriptor, així com també s'hi conserven els objectes personals i la documentació més variada com per exemple, a banda de la correspondència i manuscrits de les obres, dibuixos inèdits i figuretes de papiroflèxia –granotes, turcs, ocells, etc.– a les quals, com és ben sabut, Unamuno era tan aficionat.



Casa Museo Unamuno de Salamanca. Biblioteca personal i escriptori



Casa Museo Unamuno de Salamanca. Biblioteca de consulta

Per tal de facilitar i fer més agradable la visita, tota la programació del conjunt de les estances respon a una idea museística d'ambientació històrica dels espais que permet l'evocació de l'atmosfera d'una llar del tombant de segle. Amb la remodelació per adequar-la a casa museu es va reubicar la biblioteca personal de l'escriptor, uns 6.000 volums, que ha crescut exponencialment gràcies a l'aplicació durant anys d'un programa modèlic d'adquisició de nous fons.

Actualment, és un centre documental prestigiós, amb biblioteca crítica i de referència que proporciona a l'estudiós un fons molt ric i organitzat per a la consulta. Des de 1996, la casa museu està oberta, tant per a investigadors com per a visitants generalistes. S'hi programen, a més d'exposicions, conferències, presentacions de llibres, debats i taules rodones a l'entorn d'Unamuno i la seva època.

La segona casa –la que, de fet, li va fer de presó en l'exili– és un edifici típicament illenc del segle XIX. En realitat, havia funcionat com a hotel, «Hotel Fuerteventura», i Unamuno va instal·lar-se en alguna de les seves habitacions arran de l'expatriació ordenada el 1924 pel General Primo de Rivera, després que es veiés obligat a abandonar la seva càtedra a la Universitat de Salamanca.



Entrada a la Casa Museo Unamuno de Fuerteventura

Aquesta petita i «desventurada isla de Ventura», com ell mateix l'anomena, va ser per a Unamuno, la seva personal Barataria. El Rector desposseït va adaptar-s'hi sense rancúnies, disposat a no doldre's per haver de romandre dins una petita illa al mig de l'Atlàntic. N'admirà la bellesa abrupta del paisatge i el caràcter tenaç del «majorero», fill del país, a que l'escriptor va lloar amb admiració en moltes de les seves poesies. Atesa la disciplina i l'austeritat del caràcter unamunià, acostumat des de jove a una vida de treball i sacrifici, l'escriptor va saber adaptar-se ràpidament i va organitzar la seva estada



Miguel de Unamuno davant la fonda illenca de Fuerteventura, envoltat d'intel·lectuals canaris, 1924



disposat a no perdre el temps i a treure'n el major rendiment possible. Es planificà excursions d'exploració a llocs de camells, assistí a les tertúlies que periòdicament se celebraven a casa d'amics il·lustrats, gaudí de les visites dels que admirant-lo viatjaven fins a Canàries per estar amb ell o portar-li suport econòmic.



Casa Museo Miguel de Unamuno de Fuerteventura. Escritori

L'actual casa museu Miguel de Unamuno, oberta i mantinguda gràcies a la voluntat del Cabildo, ens mostra com era una casa d'hostes modesta de l'època: cuina, menjador, dormitoris, petita eixida. S'hi ha recreat l'escriptori on Unamuno treballava, amb elements i objectes personals, i també amb la presència de les familiars petites figures animades de paper plegat amb les formes més diverses amb què s'hi entretenia i que, segons l'escriptor, il·lustraven la llei de la transformació contínua de la matèria.

Amb tota la seva austeritat i modèstia, aquesta fonda simbolitza també l'actitud ètica d'un intel·lectual compromès amb la seva època, i que no va dubtar a abandonar el seu benestar anterior per poder mantenir les seves conviccions més profundes.





# PREMI HAIDÉ



Eusebi Arnau. Medalla d'argent homenatge a Joan Maragall encarregada per l'Ateneu Barcelonès el 1912





## MARIA PLANELLAS SAUMELL

Universitat de Barcelona

### «I REMOUS A GRANS CRITS TES ESPESSES GENTADES». L'INTEL·LECTUAL ENTRE L'ANARQUISME I LA SETMANA TRÀGICA

#### «Oda nova a Barcelona»

—On te'n vas, Barcelona, esperit català  
que has vençut la carena i has saltat ja la tanca  
i te'n vas dret enfora amb tes cases disperses,  
lo mateix que embriagada de tan gran llibertat?

—Veig allà el Pirineu amb ses neus somrosades,  
i al davant Catalunya tota estesa als seus peus,  
i me'n vaig... És l'amor qui m'empeny cap enfora,  
i me'n vaig delirant amb els braços oberts.

—Oh! detura't un punt! Mira el mar, Barcelona,  
com té faixa de blau fins al baix horitzó,  
els pobles blanquejant tot al llarg de la costa,  
que se'n van plens de sol vorejant la blavor.  
I tu fuges del mar?...

—Vinc del mar i l'estimo,  
i he pujat aquí dalt per mirar-lo millor,  
i me'n vaig i no em moc: sols estenc els meus braços  
perquè vull Catalunya tota a dintre el meu cor.

—Altra mar veus enllà, encrespada i immòbil,  
de les serres que riuen al sol dolçament:  
per copsar tanta terra i tanta mar, Barcelona,  
ja et caldrà un pit ben gran, amb uns braços ben fermes.

—Com més terra i més mar, i més pobles obiro,  
a mesura d'amor el meu pit s'engrandeix,  
i me sento una força que abans no tenia,  
i sóc tan tota una altra que fins jo em desconec.

—Corre enllà, corre enllà, corre enllà, Barcelona,  
que ja et cal esser una altra per esser la que deus;  
perquè ets alta i airosa i fas molta planta,  
però bé et falta encara molt més del que tens.

Ets covarda i cruel i grollera,  
Barcelona, però ets riallera  
perquè tens un bell cel al damunt;  
vanitosa, arrauxada i traçuda:  
ets una menestrala pervinguda  
que ho fa tot per punt.

Alces molts gallarets i penons i oriflames,  
molts llores, moltes palmes,  
banderes a l'aire i domassos al sol,

i remous a grans crits tes espesses gentades,  
per qualsevolga cosa acorruades  
entorn de qualsevol.

Mes, passada l'estona i el dia i la rauxa  
i el vent de disbauxa, de tot te desdius;  
i abandones la vida i la glòria i l'empresa  
i despulles el gran de grandesa.  
I encara te'n rius.

Te presums i engavanyes alhora  
amb manto de monja i vestit de senyora  
i vel de la musa i floc relluent;  
pro mudes de pressa, i amb gran gosadia  
la musa i la nimfa i la dama i la pia  
s'arrenca el postís i la veu disfressada,  
i surt la marmanyera endiablada  
que empaita la monja i li crema el convent...  
I després el refàs més potent!

Esclata la mort de tes vies rialleres  
en l'aire suau:  
esclata impensada, i segura i traïdora  
com altra riallada escarnidora...  
Riallades de sang!  
El fang dels teus carrers, oh Barcelona!  
és pastat amb sang.  
I tens dreta en la mar la muntanya, ai! que venja  
amb son castell al cim, i amb la revenja  
mes ai! en el flanc!

Tens aquesta rambla que és una hermosura...  
i tens la dolçura dels teus arravals,  
on tan prop de tes vies sonores  
i al mig de les boires del fum i ses marques,  
camps de blat en la pau dels patriarques  
maduren lentament els fruits anyals.  
I allí, a quatre passes, febrosa de sobres,  
més ampla que l'altra, la Rambla dels pobres  
tremola en la fosca ses llums infernals.

Pro ni el baf ni la pols de tos llots i desferres,  
ni els pals i filferres  
que t'armen a sobre la gran teranyina,  
ni el fumar de tes mil xemeneies.  
ni el flam de les teies

que mou la discòrdia i abranden l'incendi,  
són bastants a posar vilipendi  
an aquest cel que tens tan dolç i blau  
que tot s'ho empassa i resol i canvia,  
i ho torna en oblit i consol i alegria:  
mil cops la perdesses,  
mil cops més tornaria a tu la pau.

A la part de Llevant, místic exemple,  
com una flor gegant floreix un temple  
meravellat d'haver nascut aquí,  
entremig d'una gent tan sorruda i dolenta,

que se'n riu i flastoma i es baralla i s'esventa  
contra tot lo humà i lo diví.

Mes, enmig la misèria i la ràbia i fumera,  
el temple (tant se vall!) s'alça i prospera  
esperant uns fidels que han de venir.

Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:  
és com un mal donat, de tu s'exhala:  
que ets vana i coquina i traïdora i grollera,  
que ens fa abaixar el rostre  
Barcelona!, i amb tos pecats, nostra! nostra!  
Barcelona nostra! la gran encisera!<sup>1</sup>

## 0. Introducció

És evident que, després de tot el que s'ha publicat sobre Maragall, poca cosa es pot aportar a la seva figura a partir d'un treball de grau. El propòsit, però, no és tant ésser original en el tema (cosa que, amb aquest autor, seria si fa o no fa impossible) com cercar una nova perspectiva d'estudi, intentant a més a més despullar els textos de tota la crítica que s'hi ha escrit a sobre. Per a qualsevol interessat en tot el que comportà la Setmana Tràgica per al poeta, hi ha el documentadíssim *Maragall i la Setmana Tràgica* de Benet: allí hi ha tant els esdeveniments concrets dels avalots, com tota la correspondència entre Maragall i els seus amics intercanviant impressions, les relacions amb gent influent amb la qual contactà per demanar l'indult dels condemnats, i també una explicació detallada dels tràngols que passaren els tres articles que escrigué. Ara bé, el tema que ens ocupa no és tant el fet històric com el pensament del poeta, i l'abans i el després: cal parar esment al fet que el nostre treball comença amb un poema, que cal llegir amb atenció si es vol entendre Maragall.

Aquest poema, publicat a *Seqüències* el 1911, va ser escrit el 1909, en dues parts. La primera és el diàleg entre el poeta i la ciutat, abans de la Setmana Tràgica, i després d'aquest esdeveniment, ve tot el discurs de «corre enllà Barcelona» fins el final. És doncs evident que aquest fou un episodi que marcà la seva vida i la seva concepció de la ciutat. Ara bé, canvià això el curs del seu pensament?

Aquest és el fil d'investigació d'aquest treball: estudiar el contingut dels elogis per una part i dels tres articles que va escriure després de la Setmana Tràgica per tal de veure si és cert que hi ha una evolució o si es tracta sempre del mateix pensament que pren formes diferents en ser aplicat a diferents contextos. També observarem el paper que tingué Maragall com a intel·lectual, i la seva relació amb conceptes com ara «poble», «turba», «burgèsia», i amb els esdeveniments relacionats amb l'anarquisme.

1

J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.



L'estructura del treball és la següent: comença amb un apartat dedicat al que entenia Maragall per la llengua, basat en l'«Elogi de la paraula» i, en menor mesura, l'«Elogi de la poesia», i algun altre article que parla sobre el mateix tema. El segon punt pretén atansar-se a dos conceptes claus: el poble i la turba. El tercer tracta el tema de la ciutat de les bombes i la reacció de Maragall enfront de diferents conceptes que reapareixeran més tard amb més protagonisme. Seguidament, ve un apartat dedicat al panorama intel·lectual europeu i català, i els intents del poeta d'influir en la societat abans de la Setmana Tràgica.

A partir d'això, el treball ja s'aboca al que foren els avalots del juliol de 1909: el tema de la Setmana Tràgica es dividirà en els dos primers articles per una part, i el tercer, de caire més espiritual, per l'altra. Abans de concloure, es dedicarà un breu apartat sobre quin fou el curs d'escriure i pensament del poeta durant els dos últims anys de vida.

No cal dir que Maragall és una font inesgotable, i el seu pensament també. Pretendre abastar-ho tot en un treball de grau seria mancar-li el respecte al poeta, així que volem deixar clar abans de començar dues coses: que aquesta és la possible base d'un estudi més extens i que la millor manera d'acostar-se a Maragall és tornar a llegir la seva obra.

## 1. El valor de la paraula

Ara realitzarem un seguiment de les concepcions suposadament utòpiques que Maragall desenvolupa sobretot a «Elogi de la paraula» (discurs inaugural com a president de l'Ateneu Barcelonès), del 1903, i «Elogi de la poesia», escrit el 1907. Per què de caire utòpic? Essencialment, per la figura d'home que presenta (encara que aquest, com molt bé diu el títol, no sigui el centre del discurs):

Mireu l'home silenciós encara, i us semblarà un ésser animal més o menys perfecte que els altres. Però poc a poc les seves faccions van animant-se, un començament d'expressió il·lumina els seus ulls d'una llum espiritual, els seus llavis es mouen, vibra l'aire amb una varietat subtil, i aquesta vibració material, materialment percebuda pel sentit, porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit: la idea!<sup>2</sup>

És realment tan universal el patró que proposa? L'home és animal fins que rep la idea, la paraula: això és aplicable a qualsevol ésser humà; tanmateix, el discurs es dirigeix als membres de l'Ateneu, que reuneix una classe mitjana i alta. Tal vegada no pensa en ningú més a l'hora de redactar-lo: la paraula

2 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula» dins ID., *Obres completes*, vol. I. Barcelona, Selecta, 1970, p. 663. D'ara endavant, les *Obres completes* de Joan Maragall a la Selecta es citaran com a OC I el primer volum i OC II el segon.

viva –sembla dir– és (o pot ser) de tothom, però ho diu davant d'un públic concret i selecte, no ho llegeix al mig de Plaça Catalunya, ni ho publica de bon principi en cap diari. De fet, si l'hagués publicat en un diari o en una revista, hagués estat també bastant elitista, ja que:

[...] en España se encuentran los intelectuales en una difícil situación social: la mayor parte de la población, rural en su mayoría, está formada por analfabetos (todavía en 1900 representan el 63.8%), y esta desfavorable situación cultural limita tanto el público como las posibilidades de actuación de los intelectuales.<sup>3</sup>

Només pretenem amb això presentar el panorama davant el qual Maragall es trobava, ja que l'interès d'aquest estudi va dirigit al seu pensament i les seves actuacions en el marc intel·lectual. Cal remarcar que el mateix any de l'«Elogi de la paraula» l'autor deia: «els fruits del meu arbre van madurant sempre i no arriben mai a madurs; i això és lo que m'encanta, perquè així estic a l'ombra d'una eterna primavera».<sup>4</sup> No pot ser més clara la imatge de l'avidesa del coneixement... o potser més que avidesa, amor. Un amor constant i progressiu que no troba límit, mai no arriba a madur, perquè en assolir la maduresa arribaria també a la seva fi. Si comparem ara els mots utilitzats en aquest fragment amb els de l'Elogi, ens trobem per exemple amb «llum espiritual», «idea», «eterna primavera», que tenen el mateix regust: remetent a un món més abstracte que tangible. L'únic món on es pot realitzar el seu ideal. És una Utopia en la qual regna l'home il·luminat per la idea que proposa? No. Com molt bé diu el títol, el centre del discurs és la paraula: «I així la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví dels vers, veritable llenguatge de l'home».<sup>5</sup> Paraula, o verb (tal com es troba a l'Evangeli segons Sant Joan): font de tot perquè és «creadora»; «Bé» perquè és «bellesa». I és la poesia el veritable llenguatge de l'home. Llenguatge universal, perquè les distincions entre llengües són completament insubstancials, mancades de sentit si es contempen amb profunditat: què és el llenguatge si no un lligam entre les persones i el món, i entre elles mateixes? I si l'objectiu dels homes és entendre's, i per això existeix el llenguatge (no entrarem aquí en el malentès d'Schleiermacher), no tindran totes les llengües la mateixa essència?

Perquè, ¿què vol dir llenguatge universal sinó expressió i comunicació de l'ànima universal? I si l'ànima universal és la bellesa amorosa que traspua per tota la Creació i en cada terra parla per boca dels homes que la terra mateixa s'ha fet en el seu amorós esforç, l'única expressió universal serà, doncs, aquella tan variada com la varietat mateixa de les terres i llurs gents.<sup>6</sup>

Per tant, la paraula de la qual Maragall parla no forma pas part d'una o altra llengua, sinó que per sobre d'aquestes, cadascuna parlada pels homes de la seva terra, n'hi ha una que les uneix totes, l'abstracció de les llengües, mare i a la vegada filla de totes. Aturem-nos un moment aquí i parem esment en el fet

3 Christophe CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI de España, 2000, p. 189.

4 J. MARAGALL, «Als estudiants», OC I, p. 742.

5 ID., «Elogi de la paraula», OC I, p. 664.

6 *Ibid.*, p. 666.



que ell mateix deixa constància que és la terra que crea els homes, i aquests parlen el llenguatge que també és a la vegada fruit de la mateixa terra; però és només el llenguatge fruit de la terra? Joan Fuster, a *Les originalitats*, planteja la comparació següent:

[...] si Unamuno era així és perquè Castella (la seva Castella) era així. Si Maragall era així és perquè Catalunya (la seva Catalunya) era així. [...] En el cas de Maragall, en particular, es pot dir que ell era alhora causa i efecte de la mateixa Catalunya. No s'ha d'oblidar que en les seves concepcions, la pàtria és «mare» i «filla» dels seus homes [...] Maragall parla sempre com a català i de Catalunya estant: d'aquella Catalunya que reuneix espiritualment i material; més encara: que floreix, aconseguida ja aquesta doble renaixença, i que és matèria i escenari de revolució [...] Un país i una època bulliciosos, en els quals la «vida» s'obre, esplèndida, amb totes les seves possibilitats i tots els seus perills.<sup>7</sup>

És a dir: també la manera de pensar condiona la terra. I la Terra de Maragall es troba en un moment determinat d'esplendor, i ell mateix és fill d'aquesta esplendor. No es podria entendre el poeta sense la «seva» ciutat de Barcelona, ni tampoc sense la burgesia, si bé això no comporta la seva plena pertinença a aquesta classe.

Però tornem a la idea anterior, que havíem deixat arraconada, i que de fet ha de ser el centre d'aquest apartat, el llenguatge universal mercès al qual s'assoleix l'harmonia: «i no és pas l'harmonia de fora la desitjable, sinó la de dintre; que no és pas pel soroll de les paraules que tots els homes som germans, sinó per l'esperit únic que les fa brollar diferents en la varietat misteriosa de la terra».<sup>8</sup> La germanor entre tots els homes és un dels punts claus del pensament de Maragall, i cal tenir-ho en compte, ja que tornarà a aparèixer més endavant com a problema. A partir d'aquesta germanor universal i de la paraula font de vida apareix quelcom nou, això és, la conversa:

Jo tinc fe sobretot en la conversa, perquè és la manera més natural de comunicació verbal, i conté en germen tots els altres. Hi ha en ella una penetració més forta dels esperits que s'hi ponderen i s'equilibren [...] En la conversa, per fi, quan és dignament usada, la paraula hi vola lliure i graciosa amb tota la puresa del seu origen i tota la majestat del seu contingut diví.<sup>9</sup>

I quina conversa! Amb Maragall aquesta s'eleva molt per damunt de la quotidianitat, és molt més que l'intercanvi de paraules. No pot ser, de fet, l'intercanvi de paraules, ja que la paraula és més que vida, és l'origen. Així, la conversa és l'espai on es troben i es comuniquen els esperits, i encara més, on es poden comunicar per damunt de les llengües comunes, d'ànima a ànima malgrat parlin idiomes diferents:

7 Joan FUSTER, «Les originalitats» dins ID., *Obra completa*, Barcelona, Eds. 62, 2011, vol. II, p. 134.  
8 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», OC I, p. 666.  
9 *Ibid.*, p. 667.

Que si poseu en conversa dos homes de diferents llinatges i parlant cadascú la llengua pròpia podrà molt ben ésser que, no entenen-se en les coses més superficials, puguin, però, si amb amor arriben a parlar-se del fons de les ànimes llurs, trobar en la música ideal de les veus apassionades un so d'harmonia, una paraula, en la qual vibrin tots dos per igual: era l'única en què havien d'entendre's; i l'ànima universal s'ha manifestat a tots dos per igual en aquella comú resplendor; en allò s'hauran entès, mes, quin entendre's!<sup>10</sup>

Si la paraula és l'encarnació de la idea, i el llenguatge universal està format per totes les llengües, què impedeix la comunicació entre dos esperits? La llengua va adquirint major abstracció i idealitat. La comprensió mateixa, la conversa, són també idealitzades. Cal formular la següent pregunta: Maragall està aquí exposant una manera de veure el món realista? No. Però n'és perfectament conscient. Sap l'àmbit en el qual serà llegit el discurs i el marc en el qual serà entès. No hem de pretendre una evolució falsa en el seu pensament com ara que el poeta, amb una actitud plenament poètica, val a dir-ho, es perd en reflexions de caire espiritual fins que topa amb la Setmana Tràgica, que el desperta i el fa actuar de manera realista per primer cop. No. Maragall vivia en una Barcelona que era anomenada «ciutat de les bombes», i coneixia molt bé la realitat que l'envoltava. Ara bé, valorar la realitat en la seva mesura vol dir menysprear la paraula? Menysprear l'arma més poderosa al seu abast? Si el poeta es pren la molèstia de dedicar-li un elogi, és justament perquè en coneix la vàlua:

¿On has vist mai que una bala de fusell mati una paraula? Al contrari; les paraules ne viuen d'això; i en prenen un increment; la sang vessada els dona una realitat, que pobre d'aquell que s'hi trobi davant d'una paraula ensangonada! Malaurat aquell que té tan mort el sentit que li calgui sang per entendre una paraula!<sup>11</sup>

I encara:

Y contra el espíritu no hay bombas. Las bombas pueden matarme a mí y al vecino y al primer magistrado, y a mil vecinos y magistrados; pero a la ciudad no la puede matar sino Dios. Caerán, si queréis, todas sus piedras en ruinas al estruendo de una maquinación monstruosa; pero si sobre ellas queda flotando el espíritu que las levantó, este espíritu volverá a levantarlas en más altas torres, porque en todo renacimiento hay un impulso de ir más allá.<sup>12</sup>

La violència no pot fer res contra la paraula, o contra l'esperit, i Maragall ho sap perquè viu envoltat de violència i d'odi: però fa una crida a tothom per sobreposar-se a l'evidència material i mirar el món amb uns ulls diferents. Mirar allò material com a efímer i caduc que és, i elevar allò que perdura:

10 *Ibid.*, p. 666.

11 J. MARAGALL, «L'alçament», OC I, 765.

12 ID., «Ésta es mi fe», OC II, p. 743, 744.





Ai amics meus! Fem-li, doncs, un temple a la paraula, que amb la seva misteriosa força creadora a tot transcendirà. Adorem el verb amb l'anhel de l'imperi de la seva llum, i aquesta adoració tota sola tindrà prou força per a transformar el món, per a crear el món segons el verb, que és aquell segons nostres desitjos.<sup>13</sup>

Són interessants, encara que siguin escrits uns anys més tard que l'«Elogi de la paraula», dos articles de Maragall titulats «A Ivon l'Escop» i «La *Lliga del Bon Mot*»: en tots dos tracta també de la dignitat de la paraula, de la llengua, i en critica el mal ús, i més quan «no li cal ira al renec del nostre poble: renega per vici, per peresa d'expressió, per voluntat de rebolcar-se en lo ínfim».<sup>14</sup> El renec i el mal parlar no destrossen només la llengua, sinó també els que la parlen, ja que «la paraula és l'esperit mateix que va pels aires: si ella aixeca el vol, l'esperit va amb ella; si arrossega per terra, no hi ha per l'esperit esperança d'altura. Són les ales. Espolseu-les, feu-les lleugeres; si no, ai de l'aucell!». <sup>15</sup> Si els parlants d'una llengua (en aquest cas els catalans) no en són dignes, tampoc no estan capacitats per formar part de la civilització («la renaixença del nostre esperit particular dintre la humanitat civilitzada ens imposa una espiritual mesura, i cal que la riquesa de la nostra energia verbal sia derivada a mellors usos»),<sup>16</sup> i la solució que proposa Maragall és la següent: «purifiquem la nostra llengua amb un carbó encès com el Profeta. I sia nostre foc l'amor. Cada vegada que obrim la boca per parlar pensem en Catalunya nostra mare, i sobretot en Catalunya nostra filla». <sup>17</sup> Catalunya és mare perquè és qui ha fet els catalans, però també són els catalans que la fan a ella en la mesura que es comporten o no com a bons fills. Cal purificar la llengua per elevar l'esperit del mateix poble i poder formar part de la civilització (que per a ell és sinònim d'Europa). Maragall no només dignifica la llengua: la sacralitza. L'eleva per damunt de tota la resta, a la paraula li fa «un temple»; per tant, qualsevol mal ús passa a ser profanació. Hem vist que el poble renega «per vici»; després de la Setmana Tràgica, a l'article «Ah! Barcelona...» troba una altra raó:

La bomba i el renec són, sobretot, una mateixa cosa: un desfogament destructor de la impotència per crear. L'àngel que volgué i no pogué ésser com Déu, blasfemà; el que odia la societat i no se sent fort per transformar-la, tira una bomba al mig de la plaça. El sentiment és el mateix: la impotència enrabiada.<sup>18</sup>

I a part d'aquesta raó, la impotència l'equipara a una bomba. Es pot passar de llarg la comparació, entenent-la només de manera superficial; però si tenim en compte que la paraula té més força que «una bala de fusell»... no tindrà aleshores més efecte destructor un renec que una bomba? Perquè la bomba atempta contra allò material, i el renec contra allò espiritual, i té com a conseqüència la corrupció de les persones mateixes: si la primera les mata, el segon les envileix, cosa que als ulls de Maragall segurament és molt pitjor.

13 ID., «Elogi de la paraula», OC I, p. 668.

14 ID., «A Ivon l'Escop», OC I, p. 783.

15 *Ibid.*, p. 784.

16 J. MARAGALL, «*La Lliga del Bon Mot*», OC I, p. 1909.

17 ID., «A Ivon l'Escop», OC I, p. 784.

18 ID., «Ah! Barcelona...», OC I, p. 776.

Així doncs, al darrere de l'«Elogi de la paraula» hi ha menys innocència del que sembla: la paraula és poder, i poca gent n'és conscient. Maragall, com a poeta, és un d'aquests pocs.

## 2. El poble i la turba

Començarem aquest apartat amb una citació de l'«Elogi de la paraula», en la qual es pot veure què pensa el poeta quan parla de poble: «apreneu a parlar del poble: no del poble vanitós que us féu al voltant amb les vostres paraules vanes, sinó del que es fa en la senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol. Apreneu dels pastors i dels mariners».<sup>19</sup>

Hem vist com diferencia entre dues idees de poble: l'un és el «poble vanitós», i l'altre, el que «es fa en la senzillesa de vida». En el segon cas queda molt clar a qui es refereix: pastors i mariners. I en el primer? Diu «el poble vanitós que us feu al voltant», i aquest «us» indica que s'adreça a uns determinats receptors; tenint en compte que el discurs el fa a l'Ateneu Barcelonès, els destinataris són les classes altes i mitjanes barcelonines. És una idea de poble hereva dels romàntics, que considera que aquest està format per la burgesia. Ara bé... no hi ha aquí una petita omissió? Maragall s'oblida aquí ni més ni menys que de tota la classe proletària. Clar, no li quadra en el seu esquema. La gent vanitosa, de ciutat, i la gent senzilla, de camp. Al cap i a la fi, es tracta d'un elogi i ha de mostrar als seus conciutadans un exemple a seguir: tot s'ha de dir, aquest no és massa innovador, ja que es refugia en el tòpic del pastor arcàdic. Seria interessant, si bé no ho farem aquí, de comparar-lo amb el pastor de Víctor Català als *Drames rurals*; ella no només s'apropa a la realitat, sinó que la passa de llarg, i en el sentit contrari. Però tornant als proletaris, no és que Maragall els ignori per maldat, ni perquè els consideri inferiors: simplement, el model de vida del qual formen part no li és agradable, el considera infrahumà:

Jo no puc creure que l'últim terme del progrés humà siguin aquestes grans aglomeracions que en diem ciutats; i que la seva organització definitiva siguin aquests grans establiments de la indústria on els treballadors són, en confós ramat, esclaus de la roda d'una sola màquina gegant.<sup>20</sup>

La concepció maragalliana del món és hereva del segle XIX; però no fa com els grans novel·listes francesos, Zola, Flaubert, Balzac, que són perfectament conscients del món industrial, i el tenen en compte en les seves històries. Maragall és poeta, malgrat no gosa, com Baudelaire, introduir la lletjor en els seus poemes. Parla de «pals i filferres» i de la «febrosa de sobres, més ampla que l'altra, la Rambla dels pobres» a l'«Oda nova a Barcelona», però és una visió llunyana de la ciutat; no se centra en casos

19 ID., «Elogi de la paraula», OC I, p. 665.

20 ID., «Elogi del poble», OC I, p. 688.



particulars, sinó en la ciutat mateixa, i és a la Barcelona personificada a qui enumera defectes i virtuts. La gent que la pobla amb prou feines hi apareix. Sí que és cert que als articles en diaris Joan Maragall té en compte la classe obrera: podríem dir, doncs, que és als textos poètics on conserva una visió més tradicional del món mentre que als periodístics és més realista; i cal tenir en compte que els Elogis són, al cap i a la fi, poètics.

Trobem ecos goethians en el següent fragment: «de modo que el poeta-poble és el que més s'acosta al moment ideal de la poesia, i suma els millors de tants».<sup>21</sup> És el poeta del poble qui el guia i a la vegada assoleix l'excel·lència dels seus versos; o millor dit, és en tant que el poeta assoleix l'excel·lència que fa un servei al seu poble. I, segurament, també com Goethe, Maragall es considerava (i era considerat, tot i que després de Verdaguer) el poeta del seu poble. És en tant que poeta-poble, doncs, que el Maragall periodista escriu a l'article «L'alçament»:

I mentre durí el crit de la terra no hi ha pobres, ni rics, ni ciutats, ni pagesies, ni partits ni res més sobre d'ella que un gran afany d'acallar-la, i satisfer-la, perquè sols quan ella sia en pau podrà cadascú ser republicà o carlí, pagès, blanc o negre, pobre o ric d'una millor manera que abans: de la única manera en què un home pot ésser ben bé lo que sia: això és, en conformitat a la naturalesa que la terra mateixa li donava.<sup>22</sup>

Recorda al poble el «crit de la terra», que en sentir-lo esborra tota mena de fronteres entre classes i ideologies, ja que és la primera veu que han d'escoltar i obeir segons la seva naturalesa. Però no sempre empeny cap a ideals sublims, aquesta naturalesa. També condueix a la rutina i a actuar sense pensar:

[...] perquè quan a un poble se li posa al davant l'encarnació del poder que el regeix, el poble, que sent la transcendència del contacte, no pot restar indiferent: sols pot mostrar-se indiferent essent hostil; no és mai estable, sinó inestable, l'equilibri d'una cosa tant viva com el sentiment popular.<sup>23</sup>

Heus aquí el poble ja despul·lat de la idealitat dels fragments del principi, inestable i desequilibrat. I, ho hem dit també a l'apartat anterior, no és que Maragall evolucioni, és que diferencia entre una manera de pensar més realista i una altra de més elevada, que poc té a veure a la realitat. Perquè mentre que el poble ideal es revolta d'indignació quan ho mana la terra i es deixa guiar pel poeta-profeta, el poble real acut a rebre el Rei quan visita Barcelona, només perquè és el Rei, tant se val el que hagi pogut fer o el que representi, i més quan es tracta d'un Rei adolescent. L'article «De les reials jornades», a banda

21 ID., «Elogi de la poesia», OC I, p. 679.

22 ID., «L'alçament», OC I, p. 765.

23 ID., «De les reials jornades», OC I, p. 752.

d'ésser un reportatge fidel de l'estança del Rei a Barcelona, és també el plany d'un intel·lectual que veu frustrades les seves expectatives davant d'un poble massa instintiu: «Ah! Si el catalanisme hagués tingut una veritable direcció política que hagués sabut orientar-se en la realitat del sentiment del poble de Catalunya envers el Rei, quin acte més hermós i més transcendental n'hauria pogut resultar!». <sup>24</sup>

La culpa, malgrat tot, en cap moment de la seva vida l'atribueix al poble, sinó a les classes altes, <sup>25</sup> que no han complert la tasca d'educar el poble:

No; el pueblo no tiene la culpa, el pueblo necesita ser gobernado: la culpa es de los que no saben o no pueden ya gobernarle. Devuélvase al pueblo su aristocracia positiva, una aristocracia poseída de su papel, que tenga una fe concreta, corpórea que comunicar, una superioridad que hacer sentir, una fuerza que hacer pensar. <sup>26</sup>

Partint d'aquí, el poble tampoc no podrà ser realment democràtic mentre no tingui la formació necessària per a ser-ho, i així ho denuncia:

Para conseguir una democracia viable, lo primero que se necesita es un pueblo democrático. Y es muy extraño que una verdad tan sencilla haya escapado a la penetración o a la buena fe de algunos que en ciertos Estados actúan de grandes demócratas. <sup>27</sup>

Para hacer de nuestro pueblo un pueblo democrático (después de examinar atenta y desinteresadamente si, dadas sus condiciones de raza y de temperamento, podrá llegar a serlo algún día) es necesario vulgarizar, hacer penetrar en él ideas y teorías como las expuestas en *Los Héroes*, de Carlyle, por ejemplo. <sup>28</sup>

«Vulgaritzar» és allò que no estan disposats a fer aquells que tenen una posició assegurada en la societat, car això comportaria el risc de veure perillar el propi tro. Tot això Maragall ho tornarà a cridar més tard, després de la Setmana Tràgica, per a escàndol de les classes benestants.

24 ID., «De les reials jornades», OC I, p. 758.

25 Maragall considera que les classes altes són les que han de menar el poble, és a dir, els atribueix una funció d'intel·lectual. Tot i això, «dentro de esos grupos de la sociedad que poseen un capital intelectual por encima de la media y que, en consecuencia, cabe considerar intelectuales según una concepción sociológicamente funcionalista simplificada en su sentido actual, sólo una pequeña parte participa en los debates del momento o se define en relación a los mismos»; vg. C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX, op., cit.*, p. XXII.

26 J. MARAGALL, «El delito inmanente», OC II, p. 564-565.

27 ID., «La democracia», OC II, p. 353.

28 *Ibid.*, p. 353.



Passem ara del Poble en general al Poble català: no ens aturarem aquí a fer un estudi de les concepcions i relacions entre Catalunya, Espanya i Europa que omplen l'obra de Maragall; només presentarem uns petits comentaris, en els quals es plany per la divisió entre els catalans. El primer forma part d'un article del 1899, «Nyerros y Cadells», en el qual mostra una separació entre maneres de pensar: «pero fundamentalmente, en la marcha de las sociedades, los hombres siempre se dividirán por temperamento en dos grandes grupos: unos mirarán hacia adelante para avanzar; otros mirarán hacia atrás para no extraviarse».<sup>29</sup> L'article es clou amb la idea que Catalunya sempre es dividirà en Nyerros i Cadells, incapaços d'unir-se o acostar les respectives mentalitats. En segon lloc, també és representativa la carta que escriu a Pere Corominas, un any després de la Setmana Tràgica, arran dels conflictes entre les dretes i les esquerres catalanes:

Estimat Pere Corominas: Sí que em féu mal lo que en *La Veu* deien de vós. Fa molt temps que és un dol per tot bon català lo que us aneu dient els uns als altres. En nom de Catalunya, prou! Qui ha faltat? Tots heu faltat. Qui ha començat? Pregunta de criatures: en esperit tots heu començat, perquè abans d'ofendre-us ja us odiàveu.<sup>30</sup>

Maragall no entra en la batalla campal per no empitjorar la situació, dolgut per la manca d'unitat, i encara més, pel joc brut entre uns i altres. I no és l'atac aferrissat el que critica, ans el fet d'odiar-se entre ells ja abans d'haver començat, i de ser capaços de moure's només per l'odi: «Sols quan ens ve de fora una ofensa prou forta i general per moure'ns en un odi comú, deixem d'odiar-nos els uns als altres. I llavors en diem amor a Catalunya. Trist amor!».<sup>31</sup> És en l'àmbit d'un poble dividit on la funció de l'intel·lectual destaca més per la seva importància. I Catalunya, en l'època de Maragall, tenia moltes divisions: obrers/burgesos, món rural/món industrial i urbà, alfabetats/analfabetats, conservadors/progresistes, catalanistes/castellanistes, clericals/anticlericals, etc. Així, l'única via que li quedava al poeta era difondre uns valors universals amb els quals tothom es pogués sentir al·ludit. Ara bé, aquests valors no van tenir la recepció necessària, ja que van topar amb molts interessos polítics, materials i ideològics.

Hi ha en Maragall un altre concepte que no podem passar per alt: la turba. A continuació veurem dos fragments que la descriuen:

Així com hem dit que el poble era un estat col·lectiu de l'esperit humà, així mateix dic ara que la multitud o gent congregada amb un objecte (públic, turba, etc.) és un estat de poble, i certament un estat inferior d'humanitat; i així com a aquell estat col·lectiu purament espiritual he dit que corresponia l'art popular més depurat, a aquest estat de congregació corpòria amb son baf de bestialitat i sos impulsos també de ramat, correspon un estat de l'art proporcionalment primitiu i rudimentari, animat per l'interès de l'acció, que és també el rudimentari de la vida (l'esforç en si) i per tant el més proporcionat al sentit confús de la massa.<sup>32</sup>

29 J. MARAGALL, «Nyerros y cadells», OC II, p. 579, 580.

30 ID., Carta a Pere Corominas del 23 d'abril de 1910, OC I, p. 963.

31 *Ibid.*, p. 963.

32 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», OC I, p. 679.

I l'altre:

Mes quan se'm presenta en el seu sentit de massa humana, un apinyament de cossos amb un sol esperit abstracte, en multitud de rostres sense destriar-se'n cap fisonomia personal, en clamor de veus sense el to particular de cada una, en agitació de milers de braços alçant-se confusament de la massa informe que va i ve tota en pes i irreflexiva, moguda per un vent de passió col·lectiva, terriblement fosca com un núvol de tempestat, repugnant al sentit i temible fins en ses alegries i favors, per una mena de baf de bestialitat, de tuf de ramat que se n'aixeca... jo d'això no en dic poble, que en dic turba; i sia com sia la qualitat dels homes que la formen, la menyspreo, i no puc estimar-la ni en la seva presència física, que em repugna, ni menys en la idea abstracta de la seva col·lectivitat que se'm representa com un estat inferior d'humanitat, amorfa, caòtica encara.<sup>33</sup>

En la turba ja no hi ha connotacions positives: és un estat «inferior d'humanitat», perquè en unir-se es comporten com a animals, incapaços de raonar. El component bestial que desprèn és evident, i Maragall parla del «tuf de ramat que se n'aixeca», i de la repugnància que li causa «la seva presència física». No és, cal aclarir-ho, un rebuig instintiu per qualsevol aglomeració de persones, sinó contra aquelles que esdevenen caòtiques i es deixen guiar només per l'odi, quan cada una de les persones que la formen, per separat, s'inclinaria cap a l'amor: «Jo no nego l'esperit creador del col·lectiu; el que abomino és l'esperit caòtic de la turba. I si no, fixeu-vos en com la passió d'una turba actua sempre més en el sentit d'odi que en el de l'amor; i com, així que la turba es desfà, l'amor es sobreposa a l'odi».<sup>34</sup> Així, no hem de veure en el poeta un simple burgès que es dedica a acusar aquells que sap que estan per sota seu per evitar que li prenguin el lloc:

[...] jutjar i condemnar aquests moviments bàrbars i caòtics mitjançant els quals l'*humus* vital, que constitueix el sediment popular en el que és social dels de la posició erecta ja assolida, amb tota la connotació «classista» que això implica: aquesta fora l'aberració que en el fons més rebutja Maragall, que se sap elevat, per classe, per posició, per cultura, però que no pot compenetrar-se amb la temença del qui és «a dalt» respecte als qui puguen, com titans a l'olimp, amb l'objecte d'assolir l'altura dels «privilegiats». Aquest moviment de temença i de covardia configura l'esperit de l'«altra turba, la conservadora» que no aspira a res, puix gaudeix ja de l'altura, recció i llum, sinó que s'uneix i associa per por que els de «baix» s'alcin sobre el seu poder ja conquerit.<sup>35</sup>

Maragall rebutja doncs la turba perquè la considera l'anti-individu, ja que limita la capacitat de pensar d'aquest, i el fa actuar de manera diferent a com actuaria si no es trobés sota la pressió de la massa:

¿No heu observat en els conflictes col·lectius, en les lluites polítiques, en les topades de classes socials, entre amos i treballadors, per exemple, com les passions s'encenen i l'odi es congria per una espècie de miratge

33 ID., «Elogi del poble», OC I, p. 685.

34 *Ibid.*, p. 688.

35 Eugenio TRIAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, p. 53.



ideal que sols es forma en l'atmosfera de la multitud, en la que tot es torna monstruós i provoca la guerra? En ella el burgès és, pel treballador, un monstre d'egoisme i tirania: no és aquest o aquell burgès, sinó *el burgès* en general; i per cada un d'aquests, *l'obrer* en rebel·lia és una fera desencadenada. Però que un i altre surtin de l'abstracció, de la multitud, i es trobin tots dos sols i cara a cara, i veureu com l'acció de la presència personal, la veu de la naturalesa humana que els és comú, comença a obrar de seguida i es fa sentir en el cor de l'un i l'altre; el monstre desapareix i aquells dos homes s'estimen en la justa mida de la seva contraposició; però així que s'aparten i l'un desapareix dels ulls de l'altre, submergint-se cadascú en la seva multitud respectiva, l'odi torna a agegantant-se i el conflicte reneix enorme i sagnant a voltes.<sup>36</sup>

I en un altre text ho deixa encara més clar, parlant en termes d'individualitat i esclavitud:

Sí: vuestra libertad está en vuestra *individualidad*, y vuestra esclavitud está en vuestra colectividad. Siempre que obráis por espíritu colectivo estáis más en el dominio de las leyes físicas, más cerca de la naturaleza inferior, más dentro de la fatalidad: sois más nube, más planta, más piedra, más caos. Pero a medida que os vais desprendiendo de vuestra multitud, a medida que obráis más por vosotros mismos, por vuestro impulso personal, por vuestra lucecita, por vuestra alma, os vais emancipando de aquellas leyes, vais siendo más hombres, más divinamente humanos, más humanamente divinos [...] vais cobrando alma, vais siendo un alma, vais siendo sólo para Dios.

No quiero decir solitarios, ... no quiero decir egoístas ni antisociales: quiero decir verdaderamente sociales en una sociedad de hombres libres que por lo mismo que no ponen su alma el común, lucran toda la riqueza de ella para dársela después unos a otros; dársela, pero después: lo que es de todos, no es de nadie: sólo lo que es bien de cada uno puede ser bien de todos.<sup>37</sup>

En parlar de turba i individu, utilitza idees recurrents: metàfores relacionades amb la terra i la materialitat quan es tracta de turba; metàfores relacionades amb les potències espirituals de l'home i Déu quan parla d'individu. Demana, de totes maneres, un equilibri difícil: no formar part de la turba, però a la vegada no ésser antisocials. Pel model que proposa clama cap a una societat «de homes lliures» que no existeix a la pràctica en el seu temps, i potser tampoc en cap època de la humanitat. Maragall, per això, es manté sempre, no al marge, però sí independent dels partits polítics i agrupacions socials que no siguin estrictament culturals. En cap moment de la seva vida es deixa etiquetar per ningú, però està sempre al corrent de l'actualitat, atorgant-se a si mateix la funció de pacificador i mitjancer. La frase «de modo que jo m'he arribat a creure que en semblants conflictes, si un a un fossin a trobar-se els que estan en lluita, i es tractessin d'home a home, no hi hauria guerra»,<sup>38</sup> ell és el primer de posar-la en pràctica, i intenta, deixant de banda les ideologies concretes de cadascú, tractar a totes les persones com a persones que són, postura que conservarà també durant el temps posterior a la Setmana Tràgica, quan les turbes (la popular i la conservadora) perdin el sentit d'éssers humans.

36 J. MARAGALL, «Elogi del poble», OC I, p. 685.

37 ID., [Escrit fragmentari], OC II, p. 768

38 ID., «Elogi del poble», OC I, p. 685.

Abans de cloure aquest apartat parlarem de la visió que té Maragall de les associacions, ja que «la segona mitad del siglo XIX es la época de los sindicatos y de los partidos políticos, de las asociaciones profanas y religiosas, de los clubes y las sociedades culturales y deportivas».<sup>39</sup> Catalunya no és una excepció dins del marc civilitzat, «el fet notable és que a Catalunya, regió tinguda per egoista i considerada generalment com a faltada d'esperit col·lectiu, hi hagi ara pruija d'organització del que se'n diuen *forces vives*».<sup>40</sup> De totes maneres, les associacions de les quals parla Maragall són més culturals i espirituals que no pas polítiques. La que li cau més a prop com a cristià és la parròquia: «per aquesta acció parroquial comuna, el pobre es fa germà del ric, perquè a proporció cadascú es fa igual, ja que fa tot el que pot; i el que és més: el ric es fa germà del pobre: el que davant del regne de Déu és dignitat molt més envejable».<sup>41</sup> No cal parar-se a pensar si és o no cert que dins l'Església tots són iguals: els resultats de la Setmana Tràgica, en la qual els «pobres» cremen els temples, són prou explícits. Malgrat tot, Maragall seguirà defensant un cristianisme primitiu basat en la igualtat. És interessant també com parla del jovent i les agrupacions juvenils:

Porque quien dice juventud dice vagas aspiraciones e impetuosos arranques por algo nuevo, noble, generoso, irrealizable quizá en la mísera relatividad de los hechos, pero que tiende a un absoluto hermoso y deseable que, si no es, debería ser, y cuya sola idea resulta siempre fuente de elevación y de progreso humano: quien dice juventud dice ¡*Excelsior!*<sup>42</sup>

«Excelsior!» és la paraula: la joventut és la vida, la renovació de l'esperit, que ha de guiar cap a un nou camí, diferent dels que els seus pares i avis van escollir:

No; no debemos sufrir, que porque no acertamos a condensar nuestras aspiraciones y nuestros anhelos en una palabra como la de *razón*, que empequeñecieron nuestros abuelos, o la de *libertad*, que han desacreditado nuestros padres, se nos tenga por espíritus apagados, por pozos secos, por perdurablemente ineptos e impotentes. No; mucho sentimos vibrar y moverse en nosotros, mucho anhelamos y presentimos, mucho tenemos que decir y mucho *podemos hacer*.<sup>43</sup>

Joventut és, per a Maragall, la màxima elevació de l'esperit perquè conté vida i bellesa. Està segurament pel damunt del *status* de poble i molt per sobre de la turba: de fet, podria considerar-se ben bé el contrari de la turba, perquè mentre que aquesta aniquila l'individu, la joventut en potencia la força creadora. Tanmateix, també té els seus riscos, i així ho diu als estudiants:

39 C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX*, op. cit., p. 152.

40 Jaume BROSSA, «Catalanisme i socialisme» dins Vicente CACHO VIU (ed.), *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, Barcelona, La Magrana, 1984, p. 212.

41 J. MARAGALL, «La parròquia», OC I, p. 702.

42 ID., «La juventud conservadora», OC II, p. 334.

43 ID., «La nueva generación», OC II, p. 346.





Mes ara veig que us heu acoblat nombrosos, alçant bandera, i això em fa estremir d'inquietud i d'esperança; perquè si aplegant-vos en un clos heu renunciat a la vostra lliure rialla, ¿què podreu ja? Doncs jo us dic: La bandera que heu alçat sia l'esperit se la vostra rialla, i no en vulgau d'altra: perquè l'esperit de la vostra rialla és l'ideal que la bellesa del món us inspira.<sup>44</sup>

La seriositat és el perill de la joventut, perquè implica la manca d'il·lusió i empeny que l'ha de caracteritzar; la seriositat lliga a la terra, mentre que la rialla eleva l'ànima del qui riu i del seu poble, «i veus aquí com la rialla del jovent, la rialla en nom de l'ideal, ve a ésser com les ales d'un poble per a la seva ascensió eterna».<sup>45</sup> Ara bé, la idea que Maragall tenia de joventut no era únicament seva, ans al contrari, formava part del pensament modernista de l'època, com es pot veure en els dos fragments que posarem a continuació de l'article «Els dos esperits», escrit per Gabriel Alomar a la revista *Catalònia*:

Els pobles vencen per la joventut. Aquesta joventut pot ésser física o moral [...]. És la joventut de les races que no estan encara corrompudes i emmetzinades pel poder i l'exagerada riquesa, ni per la consecució de totes les aspiracions d'una societat arribada a l'edat d'or i, per tant, a la decadència.<sup>46</sup>

I també:

La joventut moral és la que neix de l'ordre col·lectiu. La idea nova, l'aspiració assedegada que comença manifestant-se en els tractats de filosofia individual, de protesta contra els règims establerts i els modes d'existència social que dominen, i en la lírica dels esperits indòmits, aïslats en contínua rebel·lió, acaba per conquerir a la fi les masses i passar a ésser el patrimoni nacional, el somni del benestar futur, el punt de mira de tota la raça.<sup>47</sup>

Maragall, a banda de fer discursos o parlar d'institucions ja existents, també intentà crear un ideari, però desentona una mica amb els de l'època. El seu objectiu és el de netejar la llengua catalana de blasfèmies i paraules malsonants en general, i així fa una crida convidant tothom a formar part de la «Lliga del Bon Mot»:

Aquí no hi ha juntes, ni reglaments, ni domicili, ni paper timbrat, ni representacions que hi valguin: tots hi som, cadascú a casa seva, i tots plegats al carrer: tots la representem a tota, i ningú representa un sol dels seus confreres. Vagi aquest a la Iglésia, i l'altre a la lògia, i l'altre al club, i l'altre a la romeria: si allí pugna pel bon parlar, en allò és nostre, i en lo demés serà de qui el vulga.<sup>48</sup>

44 ID., «Als estudiants», OC I, p. 742.

45 *Ibid.*, p. 743.

46 Gabriel ALOMAR, «Els dos esperits» dins Vicente CACHO VIU (ed.), *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, op. cit., p. 185.

47 *Ibid.*, p. 168.

48 J. MARAGALL, «La Lliga del Bon Mot», OC I, p.

No fa distincions ni per classes ni per ideologies, hi inclou tothom que hi vulgui participar, amb llibertat, tan sols amb el compromís de parlar bé. La idea segurament no és entesa, el seu ideal xoca amb la realitat de les persones que el llegeixen, massa acostumades tal vegada a allò organitzat i planificat, i gens preparades per al que ell proposa, que és una unió d'esperit.

Jo em pensava que la Lliga del Bon Mot era purament aquell esperit comú de veneració a la paraula humana com a cosa sagrada, derivant, per l'especial amor a la llengua pròpia, a redimir-la de baixesa, aixecant-la un xic més cada dia envers la llum de l'Esperit. I tenia una gran fe en que això només calia que un ho hagués dit perquè en substància ja hi érem, i sols ens mancava reconeixe'ns-hi.<sup>49</sup>

La proposta de Maragall, doncs, que no era inversemblant, ni difícil, ni impossible, mostra la topada que tindrà en tot moment amb el poble, és a dir, amb tots els ciutadans que seran incapaços de correspondre a les seves expectatives.

### 3. La ciutat de les bombes

Un últim apartat abans d'entrar en la figura de l'intel·lectual i l'actuació de Maragall arran de la Setmana Tràgica –i és que, altrament, podria semblar que aquesta baixa del no-res. És de sobra conegut que Barcelona era anomenada la ciutat de les bombes, però són suficientment coneguts els testimonis que en deixa el poeta als seus escrits? Ens ha semblat interessant deixar-ne constància en aquest treball, per veure també com entenia Maragall els moviments obrers i l'anarquisme. Una de les coses que deixa clares és la següent: el poble baix (com ell l'anomena) no en té cap culpa. Els causants són les classes altes, que prediquen allò que no són capaces de complir:

Esto no tendría nada de particular si muchos de los que con fruición (ahora de buen tono) han asistido a tales espectáculos, no fueran después por ahí predicando paciencia y resignación cristiana a los que sufren y carecen de todo, a aquellos para quienes todo el año es durísima y forzosa cuaresma. Estos infelices podrán preguntar severamente a aquellos afortunados en nombre de qué fe religiosa los exhortan.<sup>50</sup>

Aquest fragment pertany a un article en el qual Maragall critica aquells cristians de la classe benestant que van a missa a sentir predicar sobre el dejuni i la penitència i després surten i van al teatre en temps

49 *Ibid.*, p. 785.

50 J. MARAGALL, «Las representaciones de Madame Judich en cuaresma», OC II, p. 345.



de quaresma. Com poden queixar-se aleshores del poble malcontent si són ells mateixos els que creen el malestar, mostrant l'esplendor de la seva riquesa al davant de «aquellos para quienes todo el año es durísima y forzosa cuaresma»? I encara podria semblar que això d'anar al teatre en temps de quaresma ho fan innocentment, de costum, però el 7 de Maig del 1890 deixa un altre testimoni del mal paper que fa la burgesia després d'uns dies d'aldarulls, encara no finits del tot, amb motiu de la vaga general:

Avui los burgesos representen lo paper dels aristòcrates francesos d'ara fa cent anys, i com hi ha món, creia que eren més pusil·lànimes. Quan encara hi ha molts oficis en vaga (En Blanco los va fent transigir d'un a un) i los anarquistes campen pertot, se necessita valor per anar-se'n de frac amb dones i cotxe, el cor de la burgesia barcelonina, a lo lloc que ha de saltar primer a la vista dels que ens volen mal.<sup>51</sup>

És doble la bestiesa que fan: en primer lloc, perquè posen en perill la seva vida, ja que «los anarquistes campen pertot», i en segon lloc, perquè mostrar un desplegament de riquesa, «de frac amb dones i cotxe», no pot fer res menys que escalfar de nou els ànims del vaguistes i allargar encara més els aldarulls. De totes maneres, Maragall es resigna a la ciutat tal com és; i així, el mateix mes escriu:

Barcelona, Barcelona, ciutat burgesa, humida, aplanadora, ah burgesia, ah muretons i flassades, gènere tou i de poca consistència, ah mitjanja, en riquesa, en posició, en tot, ah! Símbol de tota mitjanja, tu Barcelona m'has ben fotut!!!... I enmig de tot n'haig de donar gràcies a Déu i em resigno a ésser barceloní en tota la força i extensió de la paraula.<sup>52</sup>

La seva resignació és més significativa del que sembla: no és un acceptar de mal grat, sinó que ha de «donar gràcies a Déu», perquè és justament la Burgesia qui dóna vida i caràcter a la ciutat que s'estima, la «seva» Barcelona. Altrament, el fet que s'avingui a «ésser barceloní en tota la força i extensió de la paraula» no s'ha de prendre com una adhesió total a la classe burgesa, ja que més tard escriurà el següent:

Ja he rebut carta teva: Mare de Déu que ets un neula. ¿Per què m'has tractat de futur burgès, fent-me un tipo deliciós a la mena dels de La Bruyère (ho he llegit a tothom i los ha entusiasmat) quan saps que tinc més talent que tu, que he fet més *rêves* que tu, i que si ara no en faig tants és per què no tinc temps?<sup>53</sup>

51 ID., Carta a Antoni Roura del 7 de maig de 1890, OC I, p. 1098.

52 ID., Carta a Antoni Roura del 6 de maig de 1890, OC I, p. 1098-1099.

53 ID., Carta a Antoni Roura del 22 d'octubre de 1890, OC I, p. 1101.

Es considera per tant burgès i no burgès a la vegada, tot i que és gràcies a la seva posició social que es pot permetre viure sense treballar; però és curiós que una de les raons per les quals defensa que no és burgès (com a mínim, de la mena que li ho pinta Antoni Roura) és perquè té «més talent» que ell. Ara bé, la problemàtica pertinença a la seva classe no vol dir que no senti, instintivament, el mateix que els altres envers les classes obreres revoltades:

De tant en tant se sent algun tiro llunyà, i encara que anant amb cuidado i no acostant-se a certs sitis no es pot dir que hi hagi perill, no vull anar a embrutar, amb lo contacte de la xusma innoble, la dolcíssima impressió que m'han causat les teves lletres.<sup>54</sup>

Ja només el fet d'anomenar-los, en privat, «xusma innoble», en diu prou. I en el següent fragment infantilitza la vaga, comparant els vaguistes amb qui fa campana. Però també se'n riu, de l'alarma dels de la seva pròpia classe:

[...] i los anarquistes criden «morin els burgesos» i quan un oficial de la guàrdia civil crida «¡Preparen!» apreten a córrer fins a perdre's de vista. I los obrers se passegen fumuts de fàstic, no sabent que fer, com nosaltres quan fèiem campana. Però lo més bonic és l'alarma del burgesos. Durant los últims dies d'abril se va estendre un pànic tan horrorós que semblava que vingués la fi del món.<sup>55</sup>

Pel que fa a les bombes, també en fa menció en algunes cartes. I no només afecten materialment, sinó que a més a més desestabilitzen el sistema creant inquietud entre la gent i respecte a la política:

Comença a passar lo agut de la impressió de la bomba del Liceu, però ha deixat senyal. No sé si el Liceu tornarà a ser mai més lo que era. Per de prompte s'ha resolt que quedés tancat. La gent no va als teatres, i va a missa amb por. [...] Además hi ha certa intranquil·litat política. Lo de Melilla i els desencerts i falta de fe dels governants en la política que segueixen, la incapacitat dels conservadors per succeir an aquest govern ni defensa social, ni pla ni concert, ni homes nous en perspectiva, fa que en el fondo es consideri a Espanya com un estat acabat que viu en plena anarquia i que només s'aguanta per l'impuls adquirit. La gent va a la seva feina, els municipals al seu punt, els empleats a l'oficina i els soldats a la formació perquè sí, perquè ahir hi van anar i tenen pres aquest costum; no perquè hi hagi força social que obligui a ningú a fer res, ni dongui cohesió al total. Estem en complet estat de nebulosa.<sup>56</sup>

54 ID., Carta a Antoni Roura del 4 de maig de 1890, OC I, p. 1097.

55 ID., Carta a Antoni Roura del 3 de maig de 1890, OC I, p. 1096.

56 ID., Carta a Antoni Roura del 24 de novembre de 1893, OC I, p. 1112-1113.



Considerar Espanya «un estat acabat que viu en plena anarquia» és fer-se conscient de la situació de manera brutal. Tot amb tot, què es podia esperar d'un govern que prefereix transigir amb l'anarquisme que amb el catalanisme? Maragall veu Catalunya, la gran regió industrial, com una indústria gegant, sense ànima, sense persones realment vives perquè no tenen voluntat més que per repetir maquinalment allò que estan acostumats a fer. Els que manen tan sols troben una solució factible per als problemes, i és la repressió, que no fa més que causar una por i un malestar renovats:

Dilluns van afusellar els sis anarquistes de Montjuïc, i ja tornem a estar amb l'ai al cor. Lo del Liceu s'anava oblidant, i el dia de la despedida d'en Novelli al Líric [...] el teatre estava brillantíssim. Però ara ja tornem a estar espantats, perquè ja se sap, ha de venir la revanxa dels Henry. Ja t'asseguro que estem frescos. Avui Corpus hi havia molta por per la processó. Però tot lo dia ha estat un desfet d'aigua [...] i la processó no ha sortit.<sup>57</sup>

Però si la bomba del Liceu afecta Maragall, encara més ho fa la de la processó de Corpus, perquè les víctimes són «gent més innocent»:

Ja hauràs sabut lo de la bomba de la processó de Santa Maria i les desgràcies; és un fet d'una estupidesa i una ferocitat que espanta. Les víctimes foren gent més innocent i menos calificada que la del Liceu, i això fa encara el fet més bèstia i repugnant; però siga que la calitat (almenys superficial) de les víctimes influeixi involuntàriament en l'apreciació del fet, siga que ja ens anem acostumant a les bombes com si fossin un tifus, lo cert és que aquest atemptat no ha fet ni la centèsima part de l'efecte que va fer el del Liceu. Observo en la Prensà estrangera que Barcelona (per tan tristes causes) va prenent cert to de ciutat *europèa*, cosmopolita.<sup>58</sup>

Les bombes, com els aldarulls, van esdevenint rutinaris, com Maragall escriu el 1892: «aquí hem tingut durant una setmana "huelgas", tiros, cargues de cavalleria, estat de siti, etc. etc., però fa quatre o cinc dies que tot s'ha anat acabant i ja ningú se'n recorda».<sup>59</sup> També el 1907 dirà sobre les bombes: «Aquí an això de les bombes ja ens hi anem acostumant, no sé si per bé o per mal nostre. Però sia com vulla, a mi em sembla que sempre val més no espantar-se que no pas espantar-se».<sup>60</sup> I, a «La bella victòria», el 1906:

A fuerza de terror nos vamos tranquilizando, y a fuerza de frescura nos vamos indignando; es una doble merced que nos hacen los bombarderos y los ministros de la Corona. Es aquel temple de que hablábamos el otro día;

57 *Ibid.*, p. 1114.

58 J. MARAGALL, Carta a Antoni Roura del 20 de juny de 1896, OC I, p. 1122.

59 ID., Carta a Antoni Roura del juny de 1892, OC I, p. 1105.

60 ID., Carta a Joaquim Ruyra de l'1 de febrer de 1907, OC I, p. 1146.

del fuego al agua, del agua al fuego, y martillazo que te crió.

Esas bombas que van cobrando un cierto ritmo y que van en camino de poder anunciarse con periodicidad fija son un *memento homo*; constituyen una familiarización con la idea de la muerte que comunica una gran seriedad a todos los actos de la vida.<sup>61</sup>

## 5. Panorama intel·lectual de l'època

No deixa de ser difícil explicar breument la importància de la figura de l'intel·lectual europeu i cal tenir en compte els nombrosos estudis que ha generat aquest tema. En aquest treball ens basarem en el de Charle, *Los intelectuales en el siglo XIX*. Després d'haver fet un repàs al panorama europeu, ens centrarem en el cas català.

En primer lloc, si parlem d'Europa, cal tenir en compte el context, en el qual «no es posible encontrar homogeneidad ni siquiera dentro de las fronteras estatales, en gran medida artificiales, en cuyo interior viven unos junto a otros, sin mezclarse verdaderamente, los grupos sociales y/o nacionales».<sup>62</sup> Només a partir d'aquesta mescla de races i cultures es pot entendre tant la figura com la funció de l'intel·lectual: «los intelectuales del siglo XIX han creado una gran parte de las normas culturales de los distintos países. En más de un aspecto hemos aceptado su herencia, e inconscientemente influyen en nuestra percepción cultural y social».<sup>63</sup> També cal tenir en compte que el segle XIX es caracteritza pel naixement de la classe obrera i la burgesia, les revoltes socials, els esforços d'unes monarquies cada vegada més anacròniques per conservar els trons, etc. A més a més, l'alfabetització, malgrat vagi en augment al llarg del segle, és minsa dins de l'estat espanyol:

Estas angostas circunstancias muestran la dirección que adoptará sobre todo la lucha de los intelectuales entre los años 1890 y 1900: educación del pueblo en la tradición de la Ilustración y contra la Iglesia (lo que, como en Francia no es posible sin una orientación anticlerical); la ampliación de la libertad de pensamiento y de los derechos democráticos, y su defensa frente a las intervenciones del Estado y del ejército (es decir: antimilitarismo, lo mismo que en Francia), y apertura respecto a las nuevas corrientes intelectuales de Europa.<sup>64</sup>

Aquest paràgraf és representatiu de l'àmbit europeu, ara bé, es pot incloure la intel·lectualitat catalana de fi de segle i, sobretot Joan Maragall, en aquest grup? El que es pot eliminar ja d'entrada és el «contra la Iglesia», ja que ell, a més de ser catòlic, estava ben relacionat amb les autoritats eclesiàstiques. Sí

61 ID., «La bella victoria», OC II, p. 721.

62 C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX*, op. cit., p. 5.

63 *Ibid.*, p. XXVI.

64 *Ibid.*, p. 186, 187.



que és cert que proposa, abans però sobretot després de la Setmana Tràgica, una religiositat que no s'adiu amb la convencional, tal com veurem més endavant, però no vol la destrucció de l'Església, sinó la seva renovació. Hem vist en l'apartat anterior la lluita pels drets democràtics i com acusava el govern de tancar les portes a la veritable democràcia en negar al poble una educació democràtica corresponent. Pel que fa a l'antimilitarisme, ressalta clarament tant als seus articles com als poemes de l'època de la Guerra de Cuba; i l'obertura cap a nous corrents no és només pròpia en ell sinó també en els altres intel·lectuals catalans de l'època.

Maragall presenta també trets característics dels intel·lectuals de la primera meitat de segle:

[...] dos peculiaridades del comportamiento social de los intelectuales de la época, mediante las que se diferencian claramente de los intelectuales del período inmediato posterior: el culto al yo –aun cuando este yo se entienda, como entre los románticos, como representante de lo universal- y la creencia de que, en el ámbito de la política, las minorías activas son capaces de arrastrar a los demás grupos sociales por la sola fuerza del ejemplo y de la palabra hablada y escrita.<sup>65</sup>

El culte al «jo» es dóna en ell d'una manera molt particular, i pel que fa a la confiança de poder arrossegar tots els grups socials mitjançant la paraula i l'exemple, és ambigu: en part té fe a ser escoltat, ja que escriu als diaris, però aquesta fe es perd completament després dels esdeveniments de la Setmana Tràgica.

Maragall, doncs, no es pot considerar un cas excepcional, és el fruit d'una època determinada de la història d'Europa: «los modelos de escritores en los Estados de la periferia europea son, en los años setenta, hombres como Dickens, Hugo, Ibsen o Zola, en los que se une la independencia económica con la influencia social».<sup>66</sup> La independència econòmica és clau també per al nostre intel·lectual, ja que sense aquesta la influència social es veuria pervertida segurament per interessos polítics, econòmics, etc. Així doncs, el fet que Maragall pugui viure sense dependre de cap organisme polític ni de cap personatge important és un punt bàsic per entendre la seva actuació. Cal afegir també que encaixa perfectament en la conclusió que treu Charle sobre la provenença social dels intel·lectuals:

En vista de esta situación, es posible sacar de los datos existentes la conclusión de que los miembros de los distintos grupos intelectuales proceden en su inmensa mayoría de la burguesía y de las clases medias, que es más raro que provengan de la pequeña burguesía y, sólo en casos excepcionales, del pueblo.<sup>67</sup>

65 C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX*, op. cit., p. 17.

66 *Ibid.*, p. 96.

67 *Ibid.*, p. 118.

A l'estat espanyol el panorama difereix una mica de l'uropeu, atès que es tracta d'un país més endarrerit, pel que fa tant a l'alfabetització, com a la industrialització:

En España no se produce la expansión hasta más tarde, y Barcelona, la ciudad industrial, compite también en el ámbito intelectual con Madrid, la capital política, ya que posee una burguesía emprendedora y un público con un más alto grado de formación, a la vez que se beneficia del surgimiento de un nacionalismo catalán que pone en tela de juicio la preeminencia castellana.<sup>68</sup>

Respecte a la política, es pot inserir dins el marc dels estats europeus centralitzadors:

Según el grado de centralización podemos trazar aquí un espectro: a un lado están los países fuertemente centralizados: Francia, Inglaterra, Rusia y, en menor medida, España y Austria [...] en el primer grupo, la penetración capitalista y la industrialización del libro y las revistas llevan a un nuevo reforzamiento de las capitales [...] A pesar de este predominio surgen en ocasiones influyentes órganos de prensa en las provincias, como por ejemplo en Barcelona.<sup>69</sup>

Aquests dos fets, que Espanya (exceptuant Barcelona i el País Basc) no entri en la revolució industrial fins més tard, i que a la vegada ho centralitzi tot a la capital, provoquen evidentment una gran tensió entre les regions industrialitzades –posseïdors d'un pensament propi més progressista–, i Madrid també fa el seu esforç per redissenyar-se. Els intel·lectuals de l'estat espanyol, doncs:

[...] tienen por una parte que defender la libertad en el nuevo frente de las luchas sociales, cada vez más intensas, que se desarrollan en las regiones industriales, mientras por otra parte se ocupan de hacer una nueva valoración de toda la cultura española tradicional y de sus deficiencias.<sup>70</sup>

No és comparable tampoc com afecta la pèrdua de les últimes colònies a Barcelona o a la resta de l'estat, ja que la Ciutat Comtal havia d'afrontar a més a més el problema que suposava l'anarquisme: «al costat de la Catalunya agitada, amb les seves bombes i la seva prosperitat, els seus nous partits i les seves noves ambicions, la generació del 98 descriu, pel seu compte, l'Espanya castellana».<sup>71</sup> També és cert que la Guerra de Cuba va tenir també alguna influència en el panorama intel·lectual català, malgrat no ésser el centre de les seves reflexions, i en són una mostra els «Tres cants de guerra».

68 *Ibid.*, p. 100.

69 *Ibid.*, p. 98.

70 *Ibid.*, p. 189.

71 J. FUSTER, «Les originalitats», *op. cit.*, p. 135.





Culturalment, l'Església continua conservant a Espanya un poder que ja ha perdut en gran part a la majoria d'Europa: «la iglesia católica española, sobremanera ortodoxa, sigue controlando una parte importante del sistema educativo»<sup>72</sup>. També existeix una censura que no deixaran de notar els que tinguin un pensament diferent al que pretén Madrid, tot i el creixement de la premsa: «La prensa ha crecido y, gracias a la ley de 1883, disfruta de una cierta liberalización, pero sigue estando sometida a los controles y las intromisiones arbitrarias del ejército y del poder político».<sup>73</sup> Hi ha dures crítiques contra tot aquest sistema en l'època de Maragall:

No podem tolerar, en fi, l'hegemonia d'aquesta Espanya negra, tota plena de supersticions, paralitzada per la rêmora dels convents; aquesta Espanya morta de la inacció, de la crueltat, de la peresa, on tots aspiren a viure del pressupost, encara que sigui en classe d'*esbirros*; d'aquesta Espanya que no mira cap endavant ni cap enfora, als punts on es treballa i es pensa.<sup>74</sup>

De fet, el poeta mateix ens deixa alguns testimonis de la censura i la vigilància a la qual estava sotmès qualsevol article que volgués ésser publicat, com per exemple la carta a Josep Soler en la qual parla de la problemàtica introducció de Nietzsche:

Ja he fet l'article de Nietzsche, ja està imprès de proves, però ara me'l faran passar pel sedàs de la censura eclesiàstica. Això a la llarga m'e..., què tantes camàndules! I és clar, des del seu punt de vista tenen raó que els sobra. En Mañé diu que sóc com un xicot que *flané* pel carrer i se'n va saltant i picant de mans darrera cada música que passa. És molt just. ¿Però per ventura això no és lo bonic? Diu que lo que em falta és verdader esperit cristià, que si el tingués a dins veuria totes les coses d'una altra manera i no tindria l'entusiasme tan fàcil: que entre uns articles i altres portaré la confusió a l'enteniment dels lectors del «Brusi». Jo trobo que no hi fa res que es confonguin una mica. Què tantes certituds i què tantes conviccions!<sup>75</sup>

Es podrien comentar moltes coses d'aquest fragment a banda de la censura, com ara la relació de Maragall, catòlic, amb les autoritats eclesiàstiques, que en alguns casos l'exasperen per la seva reticència a les noves idees, o la seva voluntat, com a intel·lectual, de fer dubtar, de la qual parla també Joan Fuster: «no comprenia que s'escrivís per fer dubtar, per fer dubtar perquè sí»,<sup>76</sup> però a la vegada tampoc no se sentia còmode, com ell mateix diu, amb «tantes certituds» i «tantes conviccions». Maragall volia fer vacil·lar i repensar allò que veien com a inamovible a la gent que es considera posseïdora de la veritat absoluta.

72 C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX*, op. cit., p. 186.

73 *Ibid.*, p. 186.

74 Pompeius GÈNER, «La Qüestió Catalana» dins V. CACHO VIU (ed.), *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, op. cit., p. 269.

75 J. MARAGALL, Carta a Josep Soler i Miquel de l'1 de juny de 1893, OC I, p. 1152.

76 J. FUSTER, «Les originalitats», op. cit., p. 130.

Un altre exemple no només de la censura, sinó també del perill que corria un intel·lectual de perdre la llibertat, és el següent:

No llegaron a encarcelarme por «La Patria nueva» porque el *Diario de Barcelona* es aquí una institución; me procesaron tontamente y después sobreseyeron. A nuestro delirio de grandezas corresponde un delirio de persecuciones del Estado; sus agentes han dicho aquí que se sienten dispuestos a transigir con el anarquismo (en el mal sentido de la palabra) antes que con el catalanismo; y lo hacen: en todo ven separatismo, y ésta es la peor señal.<sup>77</sup>

És interessant el to de mofa amb el qual Maragall parla del possible arrest, «me procesaron tontamente», en part motivada per la seguretat que li proporciona haver escrit per al *Diario de Barcelona* i en part per l'estretesa d'idees del govern central, que prefereixen l'anarquisme abans que el catalanisme (es clar que les bombes les tiraven a Barcelona, no pas a Madrid).

Del moviment intel·lectual que es produïa a Catalunya, doncs, se n'ha de parlar a part del de la resta de l'estat. Els artistes i pensadors catalans eren:

[...] fills de fabricants o de burgesos enriquits amb el comerç a les Antilles, la independència econòmica els va permetre, apart d'un contacte més fluid amb París, poder-se dedicar a un afer aleshores tan poc rendible com era escriure en català; i –fet encara més important– renunciar, quan la pròpia consciència catalanista així els ho exigís, a tota col·laboració a la premsa barcelonina que es publicava en castellà.<sup>78</sup>

No depenien doncs del poder central si no era per la censura: la comunicació amb Europa era bàsica per a la seva formació i la seva manera de pensar i, al costat d'aquesta, Espanya no feia un bon paper. A continuació veurem alguns fragments d'articles de diverses revistes de l'època. A *L'Avenç*:

[...] el moviment intel·lectual de Catalunya no deu, no pot ésser una excepció enmig de son segle i que per lo tant ha de marxar amb ells.<sup>79</sup>

Lo que és en la pràctica, per tots conceptes dependim de l'estranger. Fa cosa d'un segle, precisament des de la guerra de la independència, que Espanya, en l'ordre intel·lectual, no ha sigut original amb res: tot és imitació o còpia servil de lo de fora de casa<sup>80</sup>

77 J. MARAGALL, Carta a Miguel de Unamuno de l'1 de juny de 1900, OC II, p. 930.

78 V. CACHO VIU, «Pròleg» dins ID., *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, op. cit., p. XX.

79 Redacció de la revista *L'Avenç*, «Nostre programa» dins V. CACHO VIU (ed.), op. cit., p. 15.

80 Alexandre CORTADA, «La campanya autònomo-federalista d'en Xavier de Ricard» dins V. CACHO VIU (ed.), *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, op. cit., p. 75.



### A La Renaixença:

Suprimeixi's avui per avui la cultura que ve a Catalunya per intermediació de la llengua francesa, i en poc temps deixarem d'ésser un poble de l'agrupament de civilització europea. [...] Acudim al francès, que ens serveix d'intermediari, per assimilar-nos la cultura de l'agrupament de la civilització europea.<sup>81</sup>

### A la revista *Catalònia*:

En lletres i en art som bastant estrangeristes. Creiem fermament que ens és indispensable el perfect coneixement de lo que produeixen els països que en saben més, perquè nosaltres puguem produir amb més traça i millor, i fins més a la catalana. Al dir països estranys devem fer una excepció per a Castella: cada dia creiem més que no ens convé gaire el contacte intel·lectual amb els castellans: ja n'hi ha prou amb el comercial i polític.<sup>82</sup>

### I a la revista *Juventut*:

Volem el millorament de nostra terra, i sa purificació de les costums gitanesques i de les tendències semítiques bordes que ens han arribat de l'altra part de l'Ebre, no pas ara solament, ni en el segle XIX, sinó dels del 1400, i potser des d'un xic abans.

Conforme amb el caràcter que ens donen la raça, la vegetació, el clima, la situació geogràfica i les bones tradicions catalanes de les edats passades, voldríem organitzar Catalunya en harmonia amb el concert (no polític) del restant Europa.<sup>83</sup>

De totes maneres, no és que a Catalunya tothom s'inclini cap a la modernització. *L'Avenç* distingeix entre dos partits dins el catalanisme, «los primers desitgen que el catalanisme siga una arma de reacció per a usar-la quan més convinga; i els altres desitgen col·locar-lo en lo carro de la moderna civilització».<sup>84</sup> A més a més, hi ha la divisió entre els que miren endavant i els que miren endarrere, com deia Maragall a «Nyerros y Cadells». I cal tenir en compte que «quan el catalanisme entrà de ple al combat polític, a la darrerria del segle XIX, la burgesia catalana es trobava al començament de la davallada; ja no era la classe social que arriscava béns i vides [...] en defensa de la llibertat i del progrés»;<sup>85</sup> es tractava d'una classe més acomodada i més conformista amb el govern mentre aquest no toqués els seus interessos econòmics, malgrat també s'interessés per la cultura. Cal sumar a tot això el lerrouxisme, que reunia gran part de la classe obrera i «fou un típic moviment verbalment revolucionari, però incapaç d'engendrar altra cosa que l'aldarull, la revolta eixorca i la crema de convents», i el fet que «cap grup, però, no tenia una veritable capacitat revolucionària, ni una idea clara d'allò que calia fer».<sup>86</sup>

81 Joaquim CASAS-CARBÓ, «Catalunya Trilingüe» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 158.

82 Redacció de la revista *Catalònia*, «Tasca» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 217

83 P. GENER, «Avant sempre» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 235.

84 Redacció de la revista *L'Avenç*, «El nostre propòsit» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 3

85 Josep BENET, *Maragall i la Setmana Trágica*, Barcelona, Eds. 62, 1965, p. 24.

86 *Ibid.*, p. 31-32.

El panorama, doncs, exigia noves maneres de pensar, en sintonia amb la modernitat, i n'eren portaveus revistes d'ideologia també profundament catalanista, que buscaven l'emancipació del poble català a partir no només de les lleis i de l'economia, sinó també del pensament: «quina veritable emancipació no representen aquells pobles que aporten un pensament nou, senyalen una via desconeguda, en la marxa de la humanitat envers el seu perfeccionament!»;<sup>87</sup> «un país no es regenera només per l'anivellament dels pressupostos, ni amb concerts econòmics, sinó amb una constant tasca per elevar la cultura individual»;<sup>88</sup> i també «tots els pobles o races que han volgut ésser lliures, han necessitat més que conquistar la llur llibertat material: per a ésser veritablement mestre d'ells mateixos, han hagut de tenir també un pensament propi».<sup>89</sup> A més a més, el catalanisme no els empeny a valorar tot el que és català per l'únic fet de ser-ho, i en les seves bases ho deixen clar: «el patriotisme no ha de ser absolut i incondicional, perquè l'absolut no existeix. El català modern vol, sobretot, llibertat, dret a l'examen i a la crítica, a la investigació».<sup>90</sup> El catalanisme progressista finisecular, doncs, clama per la llibertat juntament amb les altres veus que ressonen provinents d'Europa.

## 6. Intents de Joan Maragall d'influir en la societat abans de la Setmana Tràgica

El cas de Maragall es fa de mal encasellar: no és catalanisme progressista, ni (encara que potser s'hi acostava més) catalanisme conservador. I ell no només és conscient de la dificultat que tenen a l'hora de definir-lo, sinó que se'n riu, d'aquesta confusió:

Vaig seguint la vida activa. *La Renaixença* em va envestir amb un article de quatre planes sobre els dos articles meus a *La Vida Regional*; diu que jo desprecio el passat i em ve a tractar de racionalista. En canvi *L'Avenç* en un article d'en Cortada titulat «Les idees noves en el *Brusi*» diu que «poso» de modernista, que puc passar per un refinat, per un *dillettante*, però que encara miro massa al passat.<sup>91</sup>

El que sí que és clar és que, des de la seva joventut, el preocupa no ésser escoltat, com es pot veure en aquesta carta escrita a Lluís Lluís al 1886:

Y se comprende; si doy importancia a las cosas del mundo social me atormenta la idea de no influir en ellas y me abruma el sentimiento de mi impotencia; mientras que si las desprecio y las reputo indignas del ejercicio de mi actividad, mi inercia se me presenta con todo el esplendor de una apoteosis de amor propio.<sup>92</sup>

87 A. CORTADA, «Ideals nous per a la *Catalònia*» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 174.

88 J. BROSSA, «Catalanisme i socialisme» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 209.

89 A. CORTADA, *op. cit.*, p. 174.

90 J. BROSSA, *op. cit.*, p. 209.

91 J. MARAGALL, Carta a Antoni Roura de Dijous Sant de 1893, OC I, p. 1108.

92 J. MARAGALL, Carta a Lluís Lluís del 10 de setembre de 1886, OC II, p. 907.



De Maragall podem dir que s'arreglera al marge dels partits polítics, però no al marge de les idees del seu temps, i que pot coincidir en determinats temes amb l'opinió d'alguns polítics sense que per això s'hagi d'afiliar a la seva ideologia. De la política catalana, com ja hem vist en l'apartat anterior, se'n queixa per la divisió; en canvi, de l'espanyola se'n queixa perquè no veu cap diferència entre uns i altres:

El pasado cuatrimestre salí jurado y ahora otra vez; Dios confunda a la institución de los liberales que la trajeron y a los conservadores que la aceptaron y toleran porque son unos memos. ¿Quieres hacerme el favor de decirme en qué principios o en qué procedimientos se diferencian ahora en España los conservadores de los liberales? Todos son unos vividores.<sup>93</sup>

Dels problemes socials, Maragall en parla ja abans de la Setmana Tràgica. Mirem primer un article publicat a la revista *Juventut* el 1901, per comparar-lo amb els conflictes davant els quals es posiciona el nostre poeta:

Volem també la solució més justa en el problema social, que aquí es presenta més terrible que en altres punts de la península, per ésser Catalunya, amb el País Basc, els que més treballen i produeixen. Pel prompte, volem que dins de la Nació Catalana no es violi cap llei de la naturalesa en la explotació horrible de l'Home per l'Home, interín aquesta acaba, i tendre a que aquesta acabi prompte.

Les infàmies que es cometen amb els nois i amb les dones, fent-los treballar en edats i estats impossibles, no ha de tolerar la Catalunya en què somniem, ni les males condicions higièniques de les fàbriques, ni les tiranies del capital, ni moltes d'altres. L'amor a l'home ens ho impedeix!<sup>94</sup>

I ara, un de Maragall, en un article en el qual tracta de la mortalitat infantil:

Y no es sólo la cantidad de vidas lo que importa, sino la calidad; pues si entre los sobrevivientes de la infantil hecatombe consideramos el gran número de los que por culpa nuestra han de arrastrar una existencia raquítica y miserable, transmitiéndola en calamitosa progresión geométrica de generación en generación, no quedaremos menos asustados que ante el sinnúmero de los que no llegan a vivir.<sup>95</sup>

En tots dos articles es parla d'un problema: la pobresa. És per pobresa que han de treballar nois i dones «en edats i estats impossibles», i és per la mateixa raó que moren –o malviuen– gran quantitat de nens. Però el primer enfoca el problema de manera social, i demana que «no es violi cap llei de la na-

93 *Ibid.*, p. 910.

94 P. GENER, «Avant sempre» dins V. CACHO VIU (ed.), *op. cit.*, p. 237.

95 J. MARAGALL, «Mortalidad infantil», OC II, p. 601.

turalesa». Parla també de «l'amor a l'home». Són justificacions de caire il·lustrat, i potser apel·la també als sentiments quan parla d'«explotacions horribles». Dóna Maragall els mateixos arguments? No. Allò que critica és molt similar, és la injustícia comesa a un ésser humà, que per l'amor a l'home tampoc no s'ha de permetre, però no és així com ho planteja, atès que en aquest fragment hi ha un sintagma clau: «por culpa nuestra». Maragall transforma el problema en principi social, en moral, i el carrega en forma de culpa al damunt de la classe benestant, de la qual ell forma part. I la culpa implica un fracàs com a persones, però també té un component ètic; també és un fracàs dels cristians incapaços d'evitar desigualtats que a ells els permeten viure amb luxe, mentre porten innocents (l'article parla de mortalitat infantil) a la mort. Cal que ens quedem amb aquesta idea d'intel·lectual espiritual, que cerca la justícia basant-se en un ordre superior i transcendental, perquè és la que veurem, i més clarament, després de la Setmana Tràgica. En el següent fragment es pot observar com reivindica la fe (de nou, una potència de l'esperit) i la voluntat del poble:

Diguen que no, diguem que no! Creguen fermament que no pot ser, perquè... no pot ser. Si, com diu l'Evangelí, la fe d'un home pot moure una muntanya, ¿la fe de milers d'homes no podrien deturar el que és molt menys que una muntanya: un Govern? Bah! Si acàs serà que no ho voleu.<sup>96</sup>

De totes maneres, no sempre Maragall apel·la a allò espiritual. És interessant el «Mensaje al Rey», del 1902, perquè hi planteja una qüestió d'ordre molt més pràctic i fàcil de resoldre (cosa que no vol dir que després d'haver-ho plantejat es resolgués):

Las oficinas de vuestra administración están servidas por agentes que generalmente sólo hablan y entienden la lengua castellana. Y así veríais, Señor, los fuertes payeses, que hacen fecundos nuestros campos, principal riqueza del Estado, los activos industriales que realizan en nuestras ciudades el progreso y la prosperidad material, los pobres obreros cuanto más humildes más necesitados de consideración, temblar como culpables ante el último oficial de la oficina, que exasperado por la mutua inteligencia, no puede atender debidamente su demanda, y acaba por atropellar tal vez su derecho. Y, sin embargo, Señor, ¿es puesto el empleado para el ciudadano o el ciudadano para el empleado?<sup>97</sup>

És realment un problema senzill, gairebé estúpid, propi d'un poble sotmès: l'administració funciona amb una llengua diferent a la del poble, i no només això, sinó que els que hi treballen no entenen la parla del poble... I no és per necessitat que està organitzat d'aquesta manera: en comptes d'importar els funcionaris d'Espanya, no podrien agafar els de la terra? I fruit d'això, el govern el que fa és «atropellar su derecho», el dret de la gent que manté el país amb la seva feina i l'únic crim dels quals és parlar la seva llengua. I qui ho diu és Maragall, que a part de parlar castellà i francès, traduïa de l'alemany. Des d'una

96 ID., «A presidí!», OC I, p. 730.

97 ID., «Mensaje al Rey», OC II, p. 667.



postura desinteressada intenta intervenir com a intel·lectual, colpit segurament no només per la inutilitat (feia gairebé dos-cents anys que el català ja no tenia existència jurídica, i tot i així el continuava parlant la gran majoria de la població), sinó també pel mal que causava a la gent humil aquella mesura. De totes maneres, no és escoltat: es podria fer un estudi de totes les vegades que Maragall intervé en una injustícia duta a terme pel govern, i o no és escoltat o directament és silenciats. És natural el desengany que traspua quan parla del govern espanyol: «No espero gran cosa del govern nou: potser hi ha bona voluntat, però cap idea, cap sentiment, cap força. A l'Espanya vella s'ha acabat tot això, grans mercès d'anar fent la viu-viu. La regeneració ens ha de venir de fora, per evolució o violentament».<sup>98</sup>

Però la seva intervenció no es redueix només al terreny social:

El nostre poeta era també un inquietador, encara que no per la inquietud en si. Inquietar, per a ell, havia de ser despertar, estimular, suscitar. Maragall té, com a home, la virtut de voler i de saber comprendre, que tan costosa li era al castellà [Unamuno]. Ell no segueix la seva via, sense girar el cap, després de dir la seva paraula, sinó que s'atura per escoltar la paraula dels altres.<sup>99</sup>

Ja hem vist que és això el que intenta amb la traducció de Nietzsche al català. Produir dubte (sempre i quan sigui amb un motiu) pot esdevenir fructífer per a una mentalitat massa tancada. Ell sembla aquest dubte i aquesta inquietud entre aquells que creu que ho necessiten (per exemple, els lectors del Brusi). Pot semblar contradictori, però així com valora el dubte, no pot tolerar allò que enterboleix, ja que el primer pot ésser generador, mentre que el segon és tan sols estèril:

No es de la agitación de lo que abomino, tan fecunda a veces; no es tampoco de la pasión, tan bellamente humana, ni del dolor, ni de la lucha y su esfuerzo; no de lo que fatiga, ni de lo que hace sufrir, ni de lo que arde y consume, ni de lo que mata; sino de lo que enturbia: del odio, de la ira, de la envidia y de todo bajo interés.<sup>100</sup>

És per això que, ho veurem en els tres articles i les cartes de l'època de la Setmana Tràgica, condemna més els que s'han quedat inactius contemplant i després demanant justícia (és a dir, execucions i repressió), que els que en un atac de passió desorientada per manca de lideratge es dediquen a cremar esglésies. Ara bé, no vol dir això que Maragall justifiqui la violència, ni que no li dolguin els esdeveniments. Per a ell, l'anarquisme (violent) no té sentit, és contraproduent, i així ho deixa escrit després d'un intent d'atemptar contra la vida de Maura arran de la visita del Rei a Barcelona:

98 ID., Carta a Antoni Roura de 17 de març de 1899, OC I, p. 1129.

99 J. FUSTER, «Les originalitats», *op. cit.*, p. 129.

100 J. MARAGALL, «Fantasia sobre motivos», OC II, p. 709.

L'anarquista ha fet un gran servei a la causa de l'ordre... i, sobretot, a la d'en Maura; perquè aquestes masses conservadores, sempre indecises, timorates, dividides per altres passions o interessos, avui compactes i valentes, han fet pública manifestació de la seva força i han plantat cara a representants del desordre, que han hagut d'ésser emparats per l'autoritat que representa l'ordre.<sup>101</sup>

Després d'haver vist algunes actuacions de Maragall com a intel·lectual, és fàcil d'entendre el que diu a una carta a Unamuno, on potser també reflecteix la solitud espiritual en la qual es pot trobar, envoltat de «bárbaros» incapaços de comprendre'l. I tot i això, deixa clar allò que el defineix, l'esperança:

No cree usted en los barbaros que le rodean, ni en sus hermanos, ni en nosotros; y a todos dice las verdades, pero sólo las amargas, que son las únicas que siente. Pues yo en nada le liego la razón y, sin embargo, no me entristezco, porque espero.<sup>102</sup>

Acabarem amb una declaració que fa en una altra carta, també a Miguel de Unamuno, el 1903. És interessant, tot i que en vida va entrar i sortir del *Brusi* nombroses vegades, per la raó que dóna, que és bàsica pel seu paper com a intel·lectual:

Dejé mi colaboración en el «Diario de Barcelona» y ahora no quiero hablar más al público por compromiso, porque es pecado contra la santidad de la palabra; sólo quiero hablar cuando crea tener algo que decir.<sup>103</sup>

## 7. La Setmana Tràgica

Fem un breu resum dels esdeveniments de la Setmana Tràgica, encara que la revolta és coneguda per tothom i les dades es poden trobar a qualsevol llibre d'història de Catalunya.

El 1909, després de la derrota de l'exèrcit espanyol a Barranco del Lobo, el govern va decidir enviar reforços al Marroc, formats per reservistes. Al port de Barcelona, on es duia a terme l'embarcament, s'hi va agrupar una multitud per mostrar la seva oposició, i el 26 de juliol va començar una vaga general, que va desembocar en un motí popular. El govern va declarar l'estat de guerra, i grups de manifestants, sense cap dirigent polític al capdavant, van començar a construir barricades als carrers i cremar edificis religiosos. Fins al dia 29 l'exèrcit i la guàrdia civil no van poder controlar la situació.

---

101 ID., «De les reials jornades», OC I, p. 758.

102 ID., Carta a Miguel de Unamuno del 23 de maig de 1907, OC II, p. 939.

103 ID., Carta a Miguel de Unamuno del 22 de desembre de 1903, OC II, p. 931.





Després de la Setmana Tràgica, a Barcelona hi havia una setantena d'edificis religiosos cremats, i el govern va començar una dura repressió, nombroses detencions, més de dos-cents desterrats i cinc penes de mort. Un dels afusellats, per demanar l'indult del qual es van fer nombroses manifestacions a Europa, va ser Francesc Ferrer i Guàrdia, fundador de l'escola moderna.

Josep Benet explica molt bé la situació en la qual es trobava el poeta, que va ser fora de Barcelona durant els esdeveniments:

Recordem que quan pren posició davant els fets de la Setmana Tràgica, Joan Maragall va cap als quaranta-nou anys. Està en la plenitud de la seva vida. És un home que se sent responsable davant el seu poble. Ha pogut mantenir amistat amb gent i amb personalitats de tots els camps de la vida pública catalana: amic de la gent del «Brusi», d'una banda, i del doctor Torras i Bages, d'Enric Prat de la Riba, de Francesc Cambó, però també de Pere Corominas, de Carles Rahola i d'anarquistes com Felip Cortiella. Maragall ha viscut dins aquell moviment intens i eficient de la nostra Renaixença, que va de *L'Avenç* i *Juventut* a la fundació de l'Institut d'estudis catalans; de l'entusiasme wagnerià a l'obra de Gaudí; de l'esbandida del caciquisme a l'alçament de la Solidaritat Catalana; del procés de Montjuïc (1896) a la Setmana Tràgica. [...] En aquell món Joan Maragall va aconseguir de mantenir-se per damunt de les lluites i picabaralles de la política catalana, i defugí l'ésser presentat i considerat com a home d'un partit. Era un poeta, un escriptor que en lenta ascensió es transformava qui sap si en un profeta.<sup>104</sup>

I Ignasi Moreta, mig segle després, va una mica més enllà:

En tot cas, l'any 1909 Maragall es troba en un d'aquests períodes daurats en què es pot permetre alçar la veu només quan sent que té alguna cosa a dir, no quan per un compromís prèviament adquirit es veu lliurat a forçat a lliurar l'article setmanal o mensual al mitjà amb el qual col·labora. Potser és per això que els tres articles motivats per la Setmana Tràgica tenen un to d'urgència que no desprenen altres textos seus. Maragall no aprofita un fet d'actualitat per omplir l'article setmanal: Maragall es veu empès, per l'actualitat, a agafar la ploma i aconseguir que li publiquin (no sempre amb èxit, com veurem) el que ha escrit en el mitjà on creu que pot fer més impacte. És, doncs, el moment en què Maragall exerceix d'*intel·lectual* en el sentit més genuí: adquirir prestigi en un àmbit –la poesia i el periodisme mateix–, l'*intel·lectual* aprofita [...] per incidir en la vida col·lectiva, tal com Zola havia fet, pocs anys abans, en l'*affaire Dreyfus*. Els paral·lelismes són evidents: el cas Ferrer és l'*affaire Dreyfus* català, i si a Maragall li haguessin publicat «La ciutat del perdó» –en què demanava que no s'executés Francesc Ferrer i Guàrdia per la Setmana Tràgica–, hagués estat el Zola català.<sup>105</sup>

104 J. BENET, *op. cit.*, p. 92-93.

105 Ignasi MORETA, «Introducció» dins J. MARAGALL, *La Setmana tràgica. Tres articles*, Barcelona, Fragmenta, 2009, p. 16-17.

És important unir aquestes dues valoracions per tenir una idea exacta de la situació: Maragall és un poeta ja canonitzat que es troba en una època d'esplendor creativa. Ha viscut de manera activa els fets que han fet evolucionar la història de Catalunya, té bones relacions polítiques i a la vegada una certa llibertat, ja que no forma part de cap partit. I no col·labora de manera fixa en cap diari, així pot guardar-se la veu per a quan sigui necessari alçar-la. Moreta compara per aquest motiu la seva actuació amb Zola. Ara bé, Maragall de bon principi, no parla en públic:

[...] en canvi, en privat prou donava la seva opinió. Maragall callava en públic, a més, perquè allò que havia de dir era molt distint d'allò que deia i publicava la gent del seu estament i la gent benpensant que el voltava i, també, la gent dirigent del país. Maragall dubtava si faria bé de dir allò que volia dir, i si ho sabia dir.<sup>106</sup>

Finalment, aconsellat per Torras i Bages, decideix intervenir, i escriu tres articles: «Ah! Barcelona», «La ciutat del perdó», i «L'iglésia cremada», en els quals es posiciona a favor del perdó i acusa les classes altes d'haver estat les causants de la revolta.

La posició presa per Maragall davant la Setmana Tràgica i la seva repressió no havia encaixat bé en l'ambient maniqueista que infestava el país. Maragall resultava ésser un home inclassificable en cap dels grups i tendències d'aquella hora, i això molestava –i encara molesta– a molta gent.<sup>107</sup>

Malgrat els tres articles, dels quals un és retallat per la censura i un altre no s'arriba a publicar,<sup>108</sup> la figura de Maragall no és rebutjada:

Precisament perquè la veritat sobre la Setmana Tràgica és dura –i molta gent prefereix mantenir-la a la penombra–, a alguns els costa d'admetre –i àdhuc la rebutgen– la posició clara de Maragall sobre aquest episodi. I així sabem de persones que, perquè aquell posició no els plau, procuren de silenciar-la, o l'esmenten amb displicència o commiseració tot atribuint-la a una desviació espiritualista del poeta, car, a despit de tot, pretenen de continuar presentant Maragall com un escriptor benpensant. Aquesta posició maragalliana és un pecat –vénen a dir– que podem perdonar a Maragall perquè era un poeta que desconeixia el mecanisme i la realitat de la vida política i social.<sup>109</sup>

106 J. BENET, *op. cit.*, p. 88.

107 *Ibid.*, p. 222.

108 «La història externa dels tres articles sobre la Setmana Tràgica mostra fins a quin punt Maragall va haver d'escriure sota vigilància fins als darrers anys de la seva vida, fins i tot l'any 1909, quan ja és una figura amb un prestigi indiscutible, un mitjà com *La Veu de Catalunya* es nega a publicar un article seu i n'hi publica un altre al cap d'un mes de rebre'l, després d'esporgar-lo i suavitzar-lo. És, evidentment, el típic xoc entre l'intel·lectual i el poder»; vg. I. MORETA, «Introducció», *op. cit.*, p. 19.

109 J. BENET, *op. cit.*, p. 91.



Es pot pensar, mirant les dates en les quals s'han escrit i comparant l'«Elogi de la paraula» amb els tres articles de la Setmana Tràgica, que hi ha una evolució que va d'un primer Maragall creador d'universos utòpics a un segon, més madur, més proper a la realitat i a la vida en general. Tanmateix:

Els tres articles que Joan Maragall va escriure davant dels fets de la Setmana Tràgica són plenament representatius del seu pensament. No són la tardana espurna profètica d'un intel·lectual que anteriorment s'havia manifestat com a burgès i que, de cop i volta, decideix incomodar l'estament benestant al qual pertany; no són un moment de lucidesa cap al final de la vida d'un rendista de Sant Gervasi: són, ben altrament, uns textos del tot coherents amb una trajectòria intel·lectual que sempre es va voler situar lluny del judici moralitzador sobre la conducta humana i a favor de totes les manifestacions autèntiques de la vida.<sup>110</sup>

Segurament, el que més molesta a aquells que condemnen l'actitud de Maragall no és que demani l'indult dels condemnats a mort, sinó el fet que carregui al seu damunt la culpabilitat dels esdeveniments: «No em vinguéssiu amb allò de que els que fan el mal són forasters, perquè llavors us hauria de dir que major infàmia que en fer-lo hi ha en sofrir-lo. Doncs, deixem-ho córrer això: som nosaltres. Per què?». <sup>111</sup> Aquesta pregunta els és difícil de respondre a les classes acomodades, potser no tant perquè considerin que no té la raó, sinó perquè no ho entenen. Com poden ésser acusades de quelcom semblant? D'una revolta al capdavant de la qual no s'ha atrevit a posar-se cap dirigent polític? I tanmateix és d'això que els acusa Maragall, d'haver abandonat el poble, un poble gens madur, a la seva sort. I aquest poble no ha fet més que deixar-se endur per un mal que és el de les mateixes classes dirigents. La ciutat està malalta d'odi, i aquest odi es fa patent en els estrats més baixos de la societat, però al cap i a la fi enverina la mateixa ciutat. L'únic remei, doncs, és demanar perdó, demanar perdó als homes per la vida d'uns altres homes, però demanar perdó a Déu per tots, començant per ells mateixos:

¿El cor no vos diu res, ara, mentres estan afusellant gent a Montjuïc solament perquè en ella es manifestà amb més claredat aquest mal que és el de tots nosaltres? ¿El cor no vos diu anar a demanar perdó, a genollons si convé, i els més ofesos els primers, per aquests germans nostres en desamor que colien aterrar per odi aquesta mateixa ciutat que nosaltres els deixàrem abandonada per egoisme? Estem en paus, doncs. ¿I ells han de pagar la pena només perquè la seva acció cau dintre un còdic, mentres la nostra inacció és tan baixa que ja no pot caure enlloc? Aneu a demanar perdó per ells a la justícia humana, que serà demanar-ne per vosaltres mateixos a la divina, davant de la qual sou potser més culpables que ells.<sup>112</sup>

Però deixem «La ciutat del perdó» per a més endavant, i mirem «Ah! Barcelona...», el primer dels articles que escriu i que es publica sense censura. Com pot començar a adreçar-se un intel·lectual a un poble que acaba de viure els esdeveniments de Barcelona? No trenca el seu silenci de manera encesa,

110 I. MORETA, *op. cit.*, p. 11-12.

111 J. MARAGALL, «Ah! Barcelona...», OC I, p. 776.

112 ID., «La ciutat del perdó», OC I, p. 781.

no cau com un tro missatger del càstig diví que condemna a mort Sodoma i Gomorra... No, comença convidant a la meditació, silenciosa, veritable, de cadascú amb la seva ànima: és conscient de la por, del terror que han passat aquells que en podien esdevenir víctimes; i és justament perquè se'n fa càrrec que convida a reflexionar:

Aixís mateix el nostre esperit, contorbat per la tribulació, cerca de nou la calma ordenant les passions agitadaes i la confusió de pensaments: passen els temors, passa l'ira, el judici torçat se rectifica, moltes resolucions tornen endarrera i el fonamental impuls que en regeix la vida suaument avença, segur de son poder, vers aquell fi de bé que és el seu nord i no pot fallar-li. Llavors serenament ve la pregunta que porta al darrera el bon propòsit: –¿Què ha sigut això? I com ha estat? I per què? I que cal fer-hi?<sup>113</sup>

En aquest moment de silenci, el que cal pensar no és el «qui», sinó el «què», el «com», el «per què» i el «què cal fer-hi». És molt significatiu que comenci amb aquestes preguntes: fa justament el camí invers al del govern. El govern pregunta «qui?», i es respon: «els anarquistes, els moviments obrers, qui sigui». I busca aquest «qui sigui» abstracte, i el persegueix, l'esposa, el jutja i el condemna. I què més ha de fer si és això el que li demanen les classes benestants? Càstig, repressió. La qüestió és que caiguin alguns caps, que la gent visqui espantada i no gosi alçar-se de nou. Però així no s'aconsegueix extirpar el mal de dins, i Maragall ho té molt clar, i de culpables en troba d'altres:

Doncs senyal de que el nostre mal és la impotència: una impotència social superior –diguem-ho aixís– a la dels altres pobles semblants nostres; i que es manifesta a Barcelona més, com més gran població s'ha anat fent. Heu's aquí una gran conglomeració d'energies individuals que no han pogut crear un organisme social proporcionat a la seva massa, mal incorporada encara a la total de l'Estat que ha de regir-la, i que pateix del mateix mal sense sentir-se'n tant com nosaltres. I an aquest Estat, com a un poder estrany, li demanem lo més urgent: policia, força armada, lleis, lleis... i que nosaltres ja farem escoles, per després... Policia, repressió, escoles, lleis... bah! Remeis per fora.<sup>114</sup>

Els mateixos que es queixen per la destrucció fictícia del seu món volen la destrucció dels altres, i no de manera simbòlica, sinó real: cal que morin. «Policia, repressió, escoles, lleis», crits similars als de «morin els burgesos!», que mostren un estat de desorientació semblant al dels que cremen esglésies. Així, per a Maragall els burgesos que demanen la mort dels anarquistes no són més que «l'altra turba». Després d'haver formulat les preguntes de les quals hem parlat abans, en busca les respostes; ara bé, n'hi ha?

113 ID., «Ah! Barcelona...», OC I, p. 775.

114 *Ibid.*, p. 776.



Lo primer que es destria és el pretext, lo que semblà la causa immediata. Contra la guerra: està bé; contra el poder que arrenca de la llar al fill o al pare per a dur-lo a morir per una causa que pot ésser justa i noble dintre una raó fundament nacional o diplomàtica, però que no és popular, que és remota a la comprensió del poble, i que en la realitat del seu sentiment és una realitat inexplicable; i el poble s'hi resisteix, se revolta: primer morir en la revolta justa que deixar que els seus morin per un arbitri del poder o per conveniència d'altri. Està bé; o, almenys, s'explica. Però, ¿què tenen que veure amb això els incendis i les profanacions i les rapinyes i l'assassinar gent indefensa o bé insultar-la, i destruir instituts de caritat i d'ensenyança, i temples que res ofenen, i l'obstinar-se després en una estèril alarma? [...] Llavors ve la segona explicació: la revolució premeditada per un partit polític que aprofita un estat d'agitació qualsevol per empeltar-hi el seu ideal o avivar el seu esforç per aconseguir-ho. [...] ¿Me voleu donar a entendre que l'ideal de cap partit polític se redueixi a cremar convents, la seva organització a tirar escopetades per darrera les finestretes? No us puc creure.<sup>115</sup>

Malgrat que les intenti formular, el poeta no troba cap resposta, cap solució pel que ha passat: ha passat, i prou. Què cal cercar si no hi ha culpables, doncs? Aleshores Maragall investiga raons més profundes, que davallen del principi de l'existència humana:

La pregunta ètica –la distinció entre el bé i el mal– incomodava enormement un Maragall que no volia sinó fixar-se en els símptomes de vida o de mort que trobava en cada persona i en cada circumstància: no és el bé i el mal, sinó la vida i la mort, el que està en el centre de la seva reflexió. Aquesta és una de les claus de comprensió del posicionament de Maragall davant els fets de la Setmana Tràgica. Si Maragall és molt més dur amb els observadors passiu de les cremes de convents que no pas amb els seus executors, és perquè en els primers hi veu símptomes de mort, mentre en els segons ni troba gèrmens de vida.<sup>116</sup>

El bé i el mal, la vida i la mort. I no va a la recerca de simplificacions en les quals cau la gran majoria de la intel·lectualitat, no demonitza el que ha passat, tot i que seria la cosa més fàcil: «el mal del món s'ha congregat en nombrosos grups de la baixa societat, i aquests s'han dedicat a cremar tot allò que té a veure amb el bé i l'ordre diví», podria haver dit. Però ell no es deixa enganyar pels maniqueïsmes de l'època, i veu el mal també i sobretot on se suposa que només hi ha bé. De fet, aquesta bipolaritat també l'havia denunciat anteriorment Jaume Brossa dient que:

Els que protesten pels procediments contra els contribuents són els mateixos que donaren suport al govern en aquella infame repressió de l'anarquisme, i obliden que, perquè un país pugui considerar-se completament autònom, ha de deixar assentar, com a principi emanent de la sobirania, la impossibilitat d'atropellar l'*habeas corpus*.<sup>117</sup>

115 *Ibid.*, p. 775.

116 I. MORETA, *op. cit.*, p. 8.

117 J. BROSSA, *op. cit.*, p. 210.

Quina és la denúncia? Que la classe burgesa barcelonina es mou només pels seus interessos: demanen justícia pels «procediments contra els contribuents» i després donen suport a la repressió de l'anarquisme, que és un remei «per fora». Maragall veu això, i és conscient dels tripijocs que duu a terme la justícia, completament adulterada. Així, com que sap les excuses que li donaran quan demani clemència, cerca ja abans de sentir-les unes rèpliques per a aquestes, per desmantellar la falsedat del sistema:

Ja sé lo que diuen de l'estricta aplicació del Còdic Militar; però en un país com el nostre tots sabem que tal aplicació depèn sempre—i no pot menys de dependre per ara i en molt temps—de la política: I aquesta política d'ara no l'entenc. Serà sols per a donar gust a l'altra turba... conservadora?<sup>118</sup>

Sigui com sigui, les raons que dóna Maragall no estan dirigides a la raó, perquè en els articles parla poc al cervell i molt al cor i a la consciència:

Com vos podeu estar aixís tranquils a casa vostra i en els vostres quefers sabent que un dia al bon solet del dematí, allà dalt de Montjuïc, trauran del castell un home lligat, i el passaran per davant del cel i del món i del mar, i del port que trafiqueja i de la ciutat que s'aixeca indiferenta i poc a poc, ben poc a poc, perquè no s'hagi d'esperar, el portaran a un racó de fosso, i allí quan toqui l'hora, aquell home, aquella obra magna de Déu en cos i ànima, viu, en totes ses potències i sentits, amb aquest mateix afany de vida que teniu vosaltres, s'agenollarà de cara a un mur, i li ficaran quatre bales al cap, i ell farà un salt i caurà mort com un conill... ell, que era un home tan home com vosaltres... potser més que vosaltres! [...] No ho vulgueu saber lo que han fet: mireu-los només a dintre els ulls: vegeu! sou vosaltres mateixos: un home com vosaltres; amb això n'hi ha prou: capaç de tot el vostre bé i de tot el vostre mal: com vosaltres del seu. An aquest home, jo no dic que se'l deixi anar i se l'abandoni i se'l torni lliure al seu odi i a les seves malifetes: no, an ell com a nosaltres, ens convé ésser presos d'una manera o altra i redreçats baldament sia a cops de mall, i pastats tots plegats de cap i de nou en l'amor de la ciutat nova encara que sia amb gran sofriment d'ell i nostre, mentres el sofrim junts; però, en compte d'això, ¿matar-lo, matar-lo fredament per un tràmit senyalat i a una hora fixa, com si la justícia humana fos quelcom segur, infal·lible definitiu com la mort que dóna? què us en sembla?<sup>119</sup>

El mecanisme d'argumentació que utilitza en el fragment que hem vist és molt elaborat, i potser és justament aquest el motiu pel qual té el mèrit de colpir profundament el lector. És un estil de caire sincer, com la mateixa veu de la consciència que parla a cau d'orella, en el moment més impensat. Amb aquest article, publicat a *La Veu de Catalunya*, el poeta pretenia violar la intimitat de la casa burgesa, i qui sap l'efecte que hagués tingut si hagués estat publicat: perquè la persona de la classe benestant, a la qual s'adreça, potser ha estat fent gestions durant tot el dia perquè el govern «posi ordre»; i en arribar a

118 J. MARAGALL, Carta a Francesc Cambó del 9 d'octubre de 1909, OC I, p. 935-936.

119 ID., «La ciutat del perdó», OC I, p. 781.



casa, vol trobar-hi la pau. I és aquest moment el que escull Maragall per atacar: contraposa la pau de la llar a un afusellament. No podria haver escollit un recurs més violent. A més a més, és un «home com vosaltres», «capaç de tot el vostre bé i de tot el vostre mal: com vosaltres del seu»; no hi ha, doncs, cap mena de diferència entre els uns i els altres, perquè el poeta gira completament la situació, i el que està fent el mal, jeu a casa seva, i el que potser és innocent, serà afusellat. I és el fet de treure la vida el que repugna: «depurar la massa, forgitar gent dolenta, inutilitzar-la pel mal, vigilar-la, impedir noves propagandes criminals, està bé. Però matar, i matar a sang freda... Déu meu: Si vós ho sentiu com jo, no hi podeu fer alguna cosa?». <sup>120</sup> I encara més quan els que treuen la vida ho fan emparats per la feble justícia humana, com justificant-se en una pressuposada infal·libilitat d'aquesta:

Si an aquest home l'haguéssiu mort batent-vos com a lleons amb ell al peu d'una barricada o a la porta d'una iglesia, jo no us en podria fer cap càrrec, perquè en tal combat hauríeu demostrat el vostre amor a alguna cosa exposant la vostra vida pel vostre ideal; i per l'amor d'un ideal; i sa valentia podem ésser absolts de moltes coses. Més ara, qui us absol? ¿On és el vostre ideal, el vostre amor i el vostre sacrifici? ¿on l'heu demostrat el vostre valor? Doncs no vulgueu ésser covards dues vegades. Si llavors el vostre valor havia d'estar en les armes i no el tinguéreu, tingueu-lo almenys ara en el perdó, que és ben bé l'hora. <sup>121</sup>

Maragall titlla de covards els burgesos i les classes benestants perquè eren a Barcelona mentre cremaven les seves parròquies, i en comptes de sortir a lluitar, a defensar amb la vida les esglésies que s'estaven destruint, es van quedar a casa, ben amagats, i després, un cop ha passat tot, clamen «justícia»! Qualsevol cosa per no posar la vida en perill. Per això el poeta els considera a tots culpables, de fet o de dret, de la crema de convents, perquè havent pogut, no han fet res per tal de defensar-los... L'exèrcit espanyol és el que ha hagut de posar fi a la revolta, i després ells es queixen i es justifiquen perquè s'han cremat esglésies, quan l'única cosa que realment els preocupa és la seva seguretat, i la dels seus béns. Es pot deixar lliure una massa de gent que ha estat capaç de cremar setanta edificis en quatre dies, i que ha omplert la ciutat de barricades? I si un dia els escollits com a objectiu són ells? Maragall veu la hipocresia dels poderosos, i aquesta li dol molt més que tot el que ha passat:

Es triste lo que ha pasado en Barcelona, porque demuestra siempre que allí siempre estamos a discreción de la turba. El pueblo, propiamente, no peca más que negativamente, esto es, por tolerar y fomentar con su indiferencia el espíritu de turba que lo domina. Nuestras clases directoras no están, no estamos a la altura. Barcelona es una ciudad por hacer; no hay más que la primera materia: gente. Todos tenemos el deber de hacer la ciudad, y no desesperar, como hacen muchos, que por todo remedio hablan de emigrar a países mejor civilizados. ¡Qué vergüenza! <sup>122</sup>

120 ID., Carta a Francesc Cambó del 9 d'octubre de 1909, OC I, p. 936.  
 121 ID., «La ciutat del perdó», OC I, p. 781.  
 122 ID., Carta a Lluís Lluís del 15 d'agost de 1909, OC II, p. 913.

Intentar fugir de la ciutat, deixar-la abandonada a la seva sort! Això li fa qüestionar l'amor que senten «les classes directores» cap a Barcelona:

La veritat és que aquest Barcelona si no l'estiméssim tant... ¿però l'estimem amb amor prou actiu? Fent tots lo que podem per fer-ne una ciutat? Jo crec que *nosaltres, les classes directores*, no estem a l'altura, i si nosaltres no hi estem, ¿què té d'estrany que no hi estiga el poble més baix?<sup>123</sup>

Si ells no estan a l'altura, tampoc ho està el «poble més baix». I no es pot redimir la ciutat per parts, cal demanar, units, clemència per als condemnats a mort, i

[...] sols per aquesta obra de perdó amb què començareu, Barcelona ja començarà a ésser una ciutat. Perquè els de fora que ho sàpiguen no diran pas –que no ho pugen dir!–: –An aquest i an aquell els salvaren i redimiren aquests o aquells, els blancs, els negres o els rojos–; sinó que hauran de dir: –Barcelona ha demanat i obtingut el perdó dels seus condemnats a mort. I per bombes que després hi hagi, Barcelona ja no podrà ésser dita la «ciutat de les bombes»; sinó que l'anomenada us vindrà d'una altra cosa que és més forta que totes les bombes plegades i que tots els odís i que tota la malícia humana: l'anomenada us vindrà de l'amor, i Barcelona serà dita: «la ciutat del perdó», i des d'aquell punt i hora començarà a ésser una ciutat.<sup>124</sup>

A banda dels tres articles que va publicar o intentar publicar, també va fer ús dels contactes i el renom que tenia, i va escriure a Francesc Cambó i a Ossorio y Gallardo. Les similituds entre les dues cartes són evidents, i potser l'única que les diferencia dels articles és el fet de tenir un destinatari particular en comptes de tota la ciutat. A continuació veurem un fragment de cada una.

Carta a Ossorio:

Y es que tengo sobre mi corazón estos fusilamientos ya consumados y tantos más que son de prever en cabeza de gentes que yo no he visto acusadas de otra cosa que de haber hecho o simplemente querido hacer armas contra la fuerza pública en la revuelta. Ya sé que esto es la estricta aplicación del Código Militar en el estado de guerra. Pero en un país como el nuestro, ¿por ventura tal aplicación es, ni puede ser, en pureza, otra cosa que una medida política? ¿Ni ha sido alguna vez más que eso, en efecto? Pues si como política nadie puede dudar en conciencia de que es muy acertada y necesaria la obra de depuración que es está practicando en Cataluña por medio de extrañamientos, penas correccionales, cierre de centros de perversion, evitación de

123 ID., Carta a Enric de Fuentes del 15 d'agost de 1909, OC I, p. 990.

124 ID., «La ciutat del perdó», OC I, p. 781-782.





nuevas propagandas criminales, estricta vigilancia y hasta diré –aunque la muerte impuesta por la justicia humana siempre me parece un sacrilegio– aplicación explicable de tan tremenda represión a alguno que al amparo de la revuelta haya cometido crímenes abominables en personas débiles o indefensas, nadie puede ver sin horror –como no se haya apoderado de él en forma de miedo o crueldad un espíritu de egoísmo equivalente al espíritu de odio de la turba–; nadie, digo, puede ver sin dolor y sin espanto el sacrificio en frío de tantas vidas cuya única tacha haya sido tal vez la exaltación por una idea, cuya maliciosa propaganda no le ha sabido o no le ha querido evitar esta misma sociedad que ahora tan duramente le castiga en la cabeza misma por su culpa extraviada.<sup>125</sup>

#### Carta a Cambó:

[...] vull dir-vos, per lo que vós hi pugueu: i és que el cor em diu que s'afusella massa gent. Ja deixo apart lo que em repugna sempre la pena de mort, aplicada per la justícia humana amb una pretinguda serenitat que res que sigui humà pot vangloriar-se de tenir, i per tant m'espanta sempre com un sacrilegi. Deixem-ho córrer, ara, això. Però jo mai havia vist afusellar a sang freda tanta gent com es ca en camí d'afusellar pel dol fet d'haver atacat a la força pública en un moviment sediciós: i alguns dels afusellats fins ara i altres pels qui es demana pena igual jo no veig que se'ls acusi d'altra cosa major. A on anem a parar? ¿A quanta gent haurem de matar, aixís? Això és horrible.<sup>126</sup>

«Tengo sobre mi corazón estos fusilamientos» i «el cor em diu que s'afusella massa gent». Són raons ètiques? Són raons morals, però Maragall també apel·la, en part, als sentiments. I a això hi afegeix la crítica a la justícia que pretén ser imparcial quan en realitat depèn de la política i, per tant, d'unes persones i d'uns interessos concrets. Malgrat tot, la població barcelonina no es va unir massivament a la seva crida, i els condemnats a mort van ser ajusticiats.

### 8. Espiritualitat de Maragall

L'últim dels articles que va escriure Maragall arran de la Setmana Tràgica, «La iglésia cremada», va haver de superar una sèrie de negociacions, en les quals es va veure despul·lat de part del seu contingut. És evident que hi havia quelcom que molestava. Al seu llibre sobre els intel·lectuals, Charle diu que aquests «proyectan una imagen sobremanera orgullosa de su propio papel: se presentan a sí mismos como los intérpretes del espíritu de los tiempos, como profetas del futuro, incluso como autonombrados sacerdotes de otras religiones»,<sup>127</sup> i també que «la tendencia profética, neoespiritualista, puede observarse entre los

125 ID., Carta a Angel Ossorio del 9 d'octubre de 1909, OC II, p. 921-922.

126 ID., Carta a Francesc Cambó del 9 d'octubre de 1909, OC I, p. 935.

127 C. CHARLE, *Los intelectuales en el siglo XIX, op. cit.*, p. 3.

intelectuales más conocidos, con independencia de sus posturas políticas o ideológicas».<sup>128</sup> Doncs bé, Maragall, bo i essent catòlic, tenia la seva manera de veure el cristianisme, tal com ho descriu Fuster:

El seu sentit del transcendent, per tant, havia de ser una modalitat d'aqueix cristianisme mediterrani que diríem franciscanisme. Potser amb una lleugera inclinació panteista. Fou poeta amb l'íntegra consciència de ser-ho; la seva vocació personal es conforma amb la missió redemptora de cara al seu poble.<sup>129</sup>

En els articles anteriors, referents o no a la Setmana Tràgica, defensa uns valors morals i ètics basats en la consciència de cada persona, que sap quan fa el bé i quan fa el mal. Escriu l'article «La ciutat del perdó» i les cartes a Cambó i a Ossorio guiat pel seu cor principalment, i perquè veu que potser el mal es troba en els revoltats, però encara més en els que no s'han mogut durant els avalots i després els condemnen. L'origen d'aquest mal és un misteri per a Maragall. Diu Trias que «és possible –i aquesta és la posició que protagonitza Maragall– sentir o pressentir el mal com una amenaça, però sobretot com un enigma, com un problema, com una intimidació i com un límit»,<sup>130</sup> i també que «el límit maragallià té així, en última instància, una connotació social. El “mal” és, en definitiva, “bé” entenebrit pel principi material, de necessitat, en el qual el pobre i humiliat malda per elevar-se fins a la llum».<sup>131</sup> Aleshores, tothom pot fer el bé, perquè aquest està dins de cada persona humana, i l'única tasca del poeta és desvetllar-lo, perquè es desperti i pugui lluitar contra el mal que regna:

Satanàs contra Déu, el Principi del Mal contra la Redempció, l'Odi contra l'Amor. I el remei d'això, més senzill i sublim: abraçar-se a la Creu, sofrir el martiri com una glòria, tornar bé per mal, amor per odi, vèncer simplement per l'exemple de la suavitat en el viure i de la fortalesa en el morir.<sup>132</sup>

La solució que proposa perquè emergeixi aquest bé, tanmateix, és, per a qui la hi vulgui trobar, rica en conflictes: qui ha d'abraçar la Creu? El poble revoltat o els burgesos? Les famílies trencades per una guerra llunyana en la qual no tenien cap interès? Els governants? Maragall no pretén il·luminar només uns sectors socials, el seu discurs va cap a tots, burgesos i obrers, revoltats i repressors de la revolta. «Abraçar-se a la Creu» no és un remei tan simplista com es podria pensar de bell antuvi: és la base del cristianisme primitiu, és perdonar els altres, és ser tots germans, és no veure diferències, és arribar si cal al martiri per defensar la fe... Però una gent que no ha estat capaç de sortir a defensar les pròpies esglésies quan les cremaven, podrà després perdonar els qui ho han fet? La recerca aferrissada d'un càstig per als «culpables», què és si no un intent de tancar els remordiments d'haver-se quedat inactius quan podien haver fet quelcom? I si ells, els bons cristians, actuen així, quina impressió del cristianisme

128 *Ibid.*, p. 42.

129 J. FUSTER, «Les originalitats», *op. cit.*, p. 140-141.

130 E. TRIAS, *El pensament de Joan Maragall*, *op. cit.*, p. 51.

131 *Ibid.*, p. 54.

132 J. MARAGALL, «Ah! Barcelona... », OC I, p. 775



tindran aquells que ja no hi creien de bon principi? Maragall demana un primer pas de caritat, comprensió, perdó, però els qui l'han de fer es queden quietos, i així no es resol res.

No és aquest l'únic contingut de l'article que molesta les classes benestants i l'Església, perquè també fa una dura crítica del seu sistema; primer perquè «sosté que l'Església no pot pretendre una íntima adhesió als misteris que celebra si no s'esforça a fer-los comprensibles»,<sup>133</sup> i després defensant la persecució que patien els antics cristians: «si, ara ho veig, la Iglésia en viu de la persecució, perquè nasqué consubstancial amb ella; i el seu major perill està en la pau. Per això cobra força del poble, al perseguir-la, quan la veu triomfant».<sup>134</sup>

Demana coses massa difícils per un estat conservador com l'espanyol: que els misteris es facin comprensibles... Això devia semblar poc menys que una heretgia. Però defensar que l'Església esdevé més Santa i la Fe més sincera amb la persecució! Dir això equival a justificar el que han fet els avalotadors de la Setmana Tràgica, donar-los raons. I encara serà més clar quan dirà, un any més tard, que «el socialisme i l'anarquisme moderns s'assemblen molt a un cristianisme... sense Crist, i els seus propagandistes a uns apòstols sense llum d'Esperit Sant».<sup>135</sup> I en el mateix article que estem comentant:

Jo us diré: que la seva, encara que sense llum, és una fe viva, i la vostra, amb tot i venir-ne de sigles la llum del cel, és una fe morta. [...] Vosaltres la professeu maquinalment, com una rutina; complint amb certes pràctiques exteriors fins i a tant que no us impliquen fadiga ni perill. Ells practiquen la seva amb esforç i no es miren a arriscar-hi la vida.<sup>136</sup>

Quina gran contradicció! La denúncia que fa aquí tal vegada és més feridora que l'anterior: els socialistes i els anarquistes tenen la vida, però els manca la llum; i els que tenen la llum, els cristians, són morts, són màquines, són hipòcrites, per tant, és com si no la tinguessin. El mal de l'Església, doncs, no l'han fet els que han cremat convents, sinó els que han convertit la fe en quelcom petrificat i allunyat de l'existència, i que van a missa a escoltar les paraules de l'evangeli –«estima els altres com a tu mateix»–, i després condemnen homes que, segons la llei de Déu, són germans. A partir de les cendres dels temples, pot construir-se una nova Església, però de tots:

No l'hi torneu a pendre al reedificar-la; no vullau alçar-ne les parets més fortes, ni la volta més ben closa, ni hi poseu portes millors forrades de ferro, que no està en això la seva millor defensa... i tornaríeu a adormir-us-hi; ni

133 I. MORETA, *op. cit.*, p. 32.

134 J. MARAGALL, «La Iglésia cremada», OC I, p. 778.

135 ID., Carta a Josep Aladern del 8 de gener de 1910, OC I, p. 1162.

136 ID., «La Iglésia cremada», OC I, p. 778.

tampoc demaneu la protecció de l'estat per a ella, que massa semblava ja una oficina als ulls del poble en certs aspectes; ni vullau gaires diners dels rics, per a refer-la, que els pobres no puguin pensar que és cosa de l'altra banda i en rebin el benefici. Que se la refacin ells: així's podrà ésser al seu modo, i sols així's se l'estimaran.<sup>137</sup>

## 9. Després de la Setmana Tràgica

Malgrat el fracàs sofert en els articles que va escriure després dels esdeveniments del juliol del 1909, Maragall no es va allunyar de la vida pública, tot i que als seus escrits es pot notar un cert to desmenjat, com de desànim. L'abril del 1910, escriu, a Corominas: «¿Que per ventura la gent se converteix de lluny i a cops de pedres? Talment sembla que ens haguem begut l'enteniment».<sup>138</sup> Es limita, simplement, a exposar un fet, i no es capfica a donar-ne solucions.

Fins i tot es planteja tornar a escriure al *Diario de Barcelona*, però amb una certa mandra, sense gaire interès en l'oferta:

Mentrestant no sé si hauré de tornar a escriure al *Diario de Barcelona*; em van venir a trobar anunciant-me un gros canvi en la redacció i demanant-me col·laboració; per l'amor que conservo en aquella espècie de casa pairal del meu publicisme no vaig saber dir que no, encara que ja n'he sortit i entrat massa vegades, i que ara em vindria un xic de nou haver de tornar a escriure periòdicament, i a l'estiu!<sup>139</sup>

Evita, de totes maneres, entrar en debats que puguin dividir encara més el panorama de la política catalana, que després del trencament de la solidaritat era poc menys que una olla de grills:

Amic Rogent: Estimo molt la interpel·lació amb què m'honoràreu en *La Veu* i la contestaria gustós públicament si no estés convençut de lo que hauria de dir no lograria sinó irritar la passió (avui ja incontrastable) dels que lluiten, i deprimir l'esperit de la gent de bona voluntat. De modo que, en conjunt, faria molt més mal que no pas bé.<sup>140</sup>

I continua pensant que tots els conflictes socials es resoldrien si cada persona s'esforcés, per si mateixa, a actuar segons la seva natura. Potser, en aquest sentit, es torna encara més individualista del que havia estat, ja que no parla de «turba», sinó de «generalitzacions»:

137 *Ibid.*, p. 779.

138 ID., Carta a Pere Corominas del 23 d'abril de 1910, OC I, p. 963.

139 ID., Carta a Lluís Lluís del 20 de juny de 1911, OC II, p. 915.

140 ID., Carta a Josep Rogent Pedrosa del 3 de maig de 1910, OC I, p. 1087.



Em sembla que tots els anomenats problemes socials no són més que fantasmes que s'esvairien amb sols que cadascú s'esforcés en aixecat la pròpia individualitat en el sentit de la pròpia naturalesa; i que tot lo que no sia això, i per tant totes les generalitzacions que es facin, en sentit social, són vanes abstraccions sense vida ni eficàcia<sup>141</sup>

De fet, se sap diferent de la resta, i hi ha un moment especialment revelador, poc abans de morir, en el qual escriu un article afrontant directament algunes crítiques que li fan: és com un treure's la careta molt revelador, que, a la vegada que justifica, acusa.

Dicen que predico un individualismo anárquico y la disolución social y la vuelta positiva al caos. Son nombres todo esto. Que me digan si estoy en lo vivo, o si están ellos más que yo, y tal vez nos entendamos. En lo vivo estamos todos –pueden replicarme–; porque, al fin y al cabo, el socialismo, con todas sus entidades y representaciones, se realiza también por hombres vivos con sus afectos y sus simpatías personales.<sup>142</sup>

## 10. Conclusions

Hem començat aquest treball amb un poema, i l'acabarem amb un altre; i, si el primer fou escrit ja al final de la seva vida, el que posarem a continuació és molt anterior:

### «Paternal»

*Tornant del Liceu en la nit del  
7 de novembre de 1893.*

Furiat va esclatant l'odi per la terra  
regalen sang les colltorçades testes,  
i cal anà a les festes  
amb pit ben esforçat, com a la guerra.

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:  
la crudeltat que avança, — la por que s'enretira,  
se van partint el món...

Mirant el fill que mama, — la mare que sospira,  
el pare arruga el front.

Pro l'infant innocent,  
que deixa, satisfet, la buidada mamella,  
se mira en ell, — se mira en ella,  
i riu bàrbarament.

141 ID., Carta a Ramon Rucabado del 16 de novembre de 1910, OC I, p. 1143.

142 ID., «Preparad los caminos», OC II, p. 755.

Quan un anarquista tirà la bomba al Liceu, Maragall hi era. La violència de «la ciutat de les bombes» el va acompanyar tota la vida; així, no es pot dir que li vingués molt de nou la Setmana Tràgica, ni que el posés per primer cop davant de la realitat: sí que, per les seves dimensions es tractà d'un fet excepcional, fora de lloc, que durant gairebé una setmana (en la qual, per cert, el poeta es trobava fora de la ciutat) convertí Barcelona en un laberint de barricades i fumeres. Però potser hi havia encara més crueltat que en tirar una bomba enmig d'una processó plena de dones i nens? La Setmana Tràgica va cremar molt, però no va matar. Hauria pogut ser la base d'una nova ciutat, més noble, més justa i més «ciutat», i això és el que va intentar proposar Maragall amb els seus tres articles, un inici des de zero, perdonar-ho tot per seguir endavant, però la seva proposta no va ser escoltada. Així, es podria dir que, més que tots els incendis fets amb la sang encesa, el que va doldre al poeta fou tota la repressió posterior, i sobretot les execucions, fetes a sang freda.

El pensament de Maragall, evidentment, evoluciona al llarg de la seva vida; allò de «en Mañé diu que sóc com un xicot que *flâme* pel carrer i se'n va saltant i picant de mans darrera cada música que passa»<sup>143</sup> ho accepta amb orgull, i canvia diverses vegades d'ideologia al llarg de la seva vida. Ara bé, el que en aquest treball defensem és que, si Maragall en un moment decideix que a la societat li cal un guia i que aquest guia ha de ser ell, aquest moment no és, específicament, la Setmana Tràgica: des que és relativament jove, el preocupa influir en el món. Malgrat tot, és cert que quan veritablement exerceix el paper d'intel·lectual és en el 1909, i que després d'aquesta data àlgida s'interessa relativament poc pel seu entorn.

Tanmateix, hi ha una característica molt interessant que segurament pot passar per alt en les lectures tradicionals del poeta, i l'exemplificarem amb el poema que hem posat al principi d'aquestes conclusions. Deixem de banda la nota paratextual, ja que tant se val si Maragall va dir o no la veritat quan va escriure «tornant del Liceu»: el que interessa és el fet que indica la referència a un esdeveniment concret. I el poema, després d'haver deixat clar allò que vol evocar, comença així: «Furiat va esclatant l'odi per la terra / regalen sang les colltorçades testes». Una imatge bestial, potser més típica al primer vers, però immillorable al segon amb el sintagma «colltorçades testes». La combinació de «coll-torçades-testes» no podria ésser més violenta, a causa de la relació dels mots «coll» i «testa», que remeten a les parts nobles de l'ésser humà, amb «torçat», adjectiu que pot tenir un sentit material, però també espiritual: les testes del poema estan «colltorçades» perquè el món està «colltorçat», perquè hi ha quelcom que no hi funciona. Potser no és amb tanta innocència que Maragall parla de la part superior del cos: podria haver parlat de budells escampats també, o braços separats del tors. Però no, és la «testa» el que s'ha malmès. No podria ser també una imatge de la societat aquest inici del poema? No podria ser que Maragall veiés que avança «l'odi per la terra» perquè les classes altes, que per a ell han de ser les intel·lectuals (representades per les «testes»), estan colltorçades?

---

143 J. MARAGALL, Carta a Josep Soler i Miquel de l'1 de juny de 1893, OC I, p. 1152.



El misteri del poema no s'acaba aquí, ja que «cal anà a les festes / amb pit ben esforçat, com a la guerra». Vaja, aquesta és bona. Pot ser llegit com si anar a una festa fos d'obligació moral, per defensar l'honor... Però no és, evidentment, el cas dels burgesos de Barcelona de finals del XIX. Aquí, com ho fa en altres textos que hem tractat al llarg del treball, Maragall se'n burla, dels burgesos: dient que han d'anar «a les festes [...] com a la guerra» els anomena covards, simplement perquè si hi ha alguna cosa que eviten els burgesos és el risc... Ara bé, la seva manera d'evitar el risc és bastant peculiar, ja que el maig del 1890, quan encara estan calentes les brases de la vaga general, se'n van al Liceu fent ostentació de riquesa. És a dir, la seva covardia l'acompanya una cosa que dóna encara més motius per riure: l'estupidesa. Perquè no s'adonen del perill que comporta fer desplegaments, com qui fa una parada al mercat, de joies i sedes, quan hi ha uns corrents ideològics capaços de moure persones a perdre la vida per fer un atemptat. Perquè pot més l'orgull de mostrar i aparentar que el seny. Les classes altes també són una turba, conservadora, però turba al cap i a la fi, que es deixa guiar pel ramat, i és un ramat sense guia manifest. La ironia del poeta, doncs, és que tot i ésser els més covards i els que busquen més la seguretat que els dóna el govern amb la repressió, van fent festes que, fet i fet, no són més que un esquer per a les bombes.

La següent estrofa retorna a la mateixa seriositat que la primera: «A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira: / la crudeltat que avança, — la por que s'enretira, se van partint el món». Però de nou hi ha alguna cosa que no sembla acabar de lligar: si la crudeltat «avança», per què la por «s'enretira»? No seria més lògic que avancés a la vegada? I si la gent es gira «a cada esclat mortal», ¿cap a on mirava abans i cap a on mira després d'haver-se girat? Quin és el seu gest, girar la cara per tal de veure el mal, o ben al contrari, girar-la per donar l'esquena a la realitat? Segurament el que denuncia Maragall és el segon comportament, això és, que les persones que podrien posar algun remei als problemes socials que causen la misèria i el descontentament de la població, i que veuen caure gent de la seva mateixa classe, es limiten a cloure els ulls davant la realitat i segueixen fent via ignorants del seu voltant. A més a més, a mesura que veuen com les bombes van causant estralls entre els seus, però sense tocar-los a ells, en els que queden vius, la por «s'enretira» i se senten més valents, i troben justificacions noves per continuar amb el seu comportament, i creuen una mica més en la pròpia inviolabilitat, moral i física. Ara bé, a aquests dos primers versos, el poeta n'hi contraposa un parell més, en els quals es pot veure un tradicional nucli familiar: «Mirant el fill que mama, — la mare que sospira, / el pare arruga el front». Tres persones formen aquest nucli, dues conscients i una d'inconscient: la mare «sospira», «el pare arruga el front»... i el fill «mama». Dos preocupats per la crudeltat i el desordre regnants mentre que l'altre només pensa en el seu estómac. Clar, què ha de fer un infant de pit? És com la imatge de la innocència viva, que mama mentre la gent maten, la innocència que tal vegada durà a un món millor. El segon vers acaba amb un missatge d'esperança, perquè encara existeix la puresa en el món, ¿i què poden fer totes les bombes i tota la sang en contra d'allò que és llum i esperança? Què és un nadó mascle, sol, amb els seus pares? El primogènit, la promesa que la raça perdurarà, i esdevindrà més noble, perquè els pares són conscients de la maldat que els preocupa, i faran tot el possible per apartar-ne el fill.

I aleshores l'última estrofa ho capgira tot de nou: i no per l'element exterior d'odi, i guerra, i «colltorçades testes», sinó per l'interior que semblava la font de l'esperança. Comença amb un «pro», que si l'afegim

al final de l'anterior seria un «hi ha esperança... però». Això ho canvia tot. «Pro l'infant innocent, / que deixa, satisfet, la buidada mamella, / se mira en ell, — se mira en ella, / i riu bàrbament». El fet de riure «bàrbament», a banda de remetre a Nietzsche, és quelcom salvatge inherent a l'ésser humà. I el petit ésser que ha d'esdevenir l'home futur no es limita a atipar-se, sinó que després se'n riu.<sup>144</sup> Clar que també es podria interpretar que Maragall acaba amb aquest «riu bàrbament» perquè una rialla no és adequada a les circumstàncies i, malgrat que vingui d'un infant, sona de manera bàrbara. Però segurament no és aquest el sentit que li vol donar el poeta, sinó el següent: el nen petit riu de manera bàrbara perquè és hereu d'una tradició de guerra, de mort. No és gratuït que estigui mamant, i en la mateixa llet materna hi ha el verí de la civilització de què ell formarà part, i és per aquest motiu que no riu abans de posar-se a mamar, sinó després, quan ja ha buidat la mamella, quan ja ha absorbit tot allò que podia. Així la humanitat continuarà en el seu camí, perquè allò amb què l'infant és criat, allò que l'alimenta, conté també el que el farà esdevenir un monstre.

Maragall, doncs, diu i sobretot pensa molt més del que sembla. Evoluciona en alguns àmbits, però sempre amb la intenció d'influir en la realitat. És burgès i se'n riu de la burgesia, però tampoc se sent identificat amb les classes més baixes de la societat. El seu pensament és com una anguila que s'escola entre la gent de la seva època: evita de ser classificat o catalogat en cap grup; i malda per imposar la seva veu en les ocasions en què creu que cal, com ara arran de la Setmana Tràgica.

Treball Final del Grau en Estudis Literaris, Universitat de Barcelona, 26 de juny de 2013

---

144 Sobre la lectura nietzscheana d'aquest sintagma, vg. la nota de Glòria Casals dins J. Maragall, *Poesia*, p. 134-136. D'aquest poema en parla també Francesco ARDOLINO, *Una literatura entre el dogma i l'heretgia*, Barcelona, Cruïlla, 2006, p. 95-97, que hi evidencia el préstec d'Alessandro Manzoni.



## NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

### Requisits generals

- Els textos de la revista seran en llengua catalana. S'acceptaran també articles escrits en altres llengües romàniques i en anglès.
- Els textos s'enviaran a l'adreça electrònica haide@bnc.cat en format doc o rtf. Els articles s'acompanyaran d'un resum/*abstract* en la llengua original de l'article i en anglès (800 caràcters sense espais, com a model); i, també, de les paraules clau/*key words* en les llengües respectives.
- Tots els textos destinats al dossier monogràfic i a la secció de «Vària» passaran per un primer procés d'avaluació per part del Consell de redacció. Els articles acceptats passaran per un segon procés d'avaluació totalment anònim. D'aquesta fase se n'ocuparan exclusivament la Direcció i la Secretaria. Els avaluadors podran donar el vistiplau per a la publicació del text, demanar que s'hi aportin unes modificacions o, si cal, rebutjar-lo. Si les opinions dels avaluadors fossin divergents, la decisió dependrà del Consell de redacció.

### Articles, entrevistes, notes i altres escrits

- **Extensió:** els textos de la «Vària» i del dossier monogràfic tindran una extensió mínima de 10.000 caràcters i una màxima de 45.000 (sense espais). Excepcionalment, s'acceptaran altres formats més breus o més llargs. Les altres seccions no tenen límit fixats.
- **Format text:** el cos del text serà Arial 10, a diferència de les notes a peu de pàgina, les citacions en sagnat de text, etc., que aniran a cos 8. Les remissions a nota a peu de pàgina es posaran després dels signes de puntuació i fora dels parèntesis.
- **Interlineat:** 1,5.
- **Citacions:** les citacions dins el text que siguin més curtes de tres línies, seran obertes i tancades amb cometes angulars («...»). En cas que hi hagi una citació interna a una altra, es faran servir les cometes altes (“...”). Les paraules estrangeres aniran en lletra cursiva.

### Models de referència per a les citacions a peu de pàgina

#### Llibres:

D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

Joan MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

*Si hom vol especificar la data de l'edició original:*

Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme* [1975], Barcelona, Curial, 1984 (6a ed.), p. 53.

Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.) [Barcelona, Barcino, 1963].

*Quan cal citar articles o capítols dins llibres:*

Giuseppe GRILLI, «Teatralità e contesto erotico», dins ID., *Il mito laico di Joan Maragall*, Nàpols, Edizioni Libreria Sapere, 1984, p. 15-39.

Lluís QUINTANA TRIAS, «Reflexions de Maragall sobre la ciutat, el seu creixement i els seus conflictes», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 217-235 (cit., p. 224).

Tomàs GARCÉS, «El silenci d'Haydé», dins ID., *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*, Barcelona, Selecta, 1972, reproduït dins ID., *Prosa completa II*, a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1991, p. 234-254.

*S'evitaran sempre les sigles AA.VV., DD.AA. i semblants:*

Glòria CASALS, «Notes sobre les edicions pòstumes de la poesia de Joan Maragall», dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, p. 189-197.

*S'intentarà posar de manera extensiva el nom de l'autor citat en la primera referència a peu de pàgina, i s'abreujarà a les següents.*

#### **Articles de revistes:**

Maria Àngels ANGLADA, «La princesa Nausica: d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5, abril-setembre de 1992, p. 2-3.

Ignasi MORETA, «Enllà, de Maragall: invitació a una (re)lectura», *Revista de Catalunya*, núm. 215, març de 2006, p. 3-6.

#### **Abreviacions més comunes:**

p.: pàgina/pàgines

núm: número (de revista)

ID.

*Ibid.*

*op. cit.*

ed. cit.

§: paràgraf

sg.: següent/s

vg.

cf.

**Altres models de referència:**

*En cas que hi hagi una bibliografia final o un llistat de caire bibliogràfic, els documents s'ordenaran alfabèticament segons el cognom de l'autor.*

MIRALLES, Carles, «L'èpic i el tràgic. Sobre la poètica de l'últim Maragall», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003, vol. II, p. 721-741. *Si hi ha més textos del mateix autor, l'ordre serà cronològic.*

El número 2 de la revista "Haidé. Estudis maragallians"  
s'ha publicat el dia 17 de desembre de 2013.