

Jacint Verdaguer i el fenomen de l'aparicionisme*

Josefina Roma
(Universitat de Barcelona)

Jacint Verdaguer va entrar en el món de l'aparicionisme, és a dir, el món dels fidels al voltant d'alguna aparició religiosa, com a continuació de la seva dedicació al que sempre va considerar una obra de caritat, l'exorcisme. Va ser la seva caritat, a la qual es va dedicar en paraules i obres, la que el va portar a acollir, rebre, escoltar i participar en aquest fenomen de les aparicions populars. En la pràctica dels exorcismes, en la qual Jacint Verdaguer sembla que va ser introduït per Mn. Piñol, la negociació amb el dimoni, que posseeix la persona víctima, esdevé també una oportunitat per a saber, ja que el dimoni aporta noves i coneixements d'alguns fets que queden més enllà de les possibilitats dels mortals. Per exemple pot fer saber que un difunt és al Cel, que una persona que sembla normal de fet està també posseïda, el que cal perquè se'n vagi del cos posseït. De manera que el coneixement d'una altra realitat predisposa als que són presents en l'exorcisme a beure les informacions del més enllà, a conèixer més, i, en definitiva, hom està més disposat a considerar els missatges d'un altre fenomen, el de les aparicions i tot el seu entorn.

Ací doncs, volem considerar el fenomen de les aparicions religioses populars, no des de la patologia, com s'ha fet tantes vegades, sinó des de l'antropologia de la normalitat, i aquest enfocament ens portarà a situar el contacte de Mn. Cinto amb grups aparicionistes, dins d'un marc comprensible, i en lloc d'amagar-lo sota la catifa, com una desviació de darrera hora, podrem entendre'l com un epifenomen de l'espiritualitat que sorgeix una i altra vegada com a camí cap a la comunicació directa amb la Divinitat, tot saltant-se els conductes

*Aquest treball s'ha portat a terme en el marc del Projecte de Recerca FFI2009-08202/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación.

reglamentaris, que en molts moments posen barreres, malentesos i rebuigs en els cors dels creients.

Efectivament, l'aparicionisme és un fenomen que camina paral·lel a l'ortodòxia, dictada per la jerarquia eclesiàstica, en constant feedback amb ella, de la qual s'allunya o a la qual s'apropa segons paràmetres complexos, que cal analitzar en cada període i en cada cas, en particular. L'aparicionisme popular no apareix i/o desapareix, sinó que és sempre present en la societat, i simplement s'eixampla o contreu, per un conjunt de causes, internes i externes, però sobretot hi ha una motivació, que fa més present i visible la seva existència. Es tracta de la modificació de les directrius doctrinals, litúrgiques o morals per part de la jerarquia, que sovint deixen el poble desorientat i despenjat en les seves relacions, tant amb la Divinitat com amb la litúrgia, la moral i la fe. Aquests períodes de canvi, a més provoquen una divisió en la jerarquia eclesiàstica, entre els sectors oberts a una renovació i els que s'aferren al passat, a la literalitat de les normes, i fins i tot a una involució integrista. En aquests moments, tornar a l'univers moral que tradicionalment i de consuetud ha proporcionat seguretat, tot magnificant-lo i desenvolupant-lo, és una estratègia psicosocial per a comprendre una nova situació i uns fets, que altrament produirien un col·lapse d'identitat. Així, tot situant-los en un marc conegut, en l'actualització d'un mite o història sagrada coneguda, deixen de ser indesxifrables i es situen dins d'una lògica coneguda, amb la qual es pot interpretar el futur.

Les aparicions populars beuen de les fonts d'informació de les quals disposa el poble, algunes vegades, heterodoxes, però sovint, procedeixen de la catequesi i de les normes emanades tradicionalment per la jerarquia eclesiàstica, des de la qual s'ha considerat l'ensenyament al poble, tot rebaixant-ne la seva complexitat, ja que s'ha vist al poble com un conjunt d'ànimes febles a les quals cal donar l'aliment adaptat a la seva debilitat. Ja en la Baixa Antiguitat, s'esmenta aquesta adaptació tot referint-se a alguns convertits al Cristianisme a partir del Judaisme, que no podien desprendre's de les normes i pràctiques que havien seguit tota la vida, sense patir grans escrúpols i desorientacions. Més tard, aquest rebaixament de l'exigència doctrinal i devocional s'aplica als pobles convertits en massa des de les diferents religions amb les quals topava l'evangelització, sobretot, quan

el Cristianisme sobreix de les ciutats i va al món rural. Obres com la de St. Agustí (s. IV-V), *De catechizandis rudibus*, seguida més tard per St. Martí de Braga (s. VI), en *De correctione rusticorum*, en són un bon exemple. Així es va fent la diferència entre una centralitat i especialitat religiosa i una perifèria, que amb el temps s'etiquetarà com a religió popular, a la qual cal conduir amb un cert paternalisme.

En el cas que considerem, a finals del segle XIX, hem de tenir en compte el material i les imatges que el poble tenia per a la seva pràctica devocional.

Si fem un repàs a les cançons, les oracions i devocions que s'ensenyaven al poble, començarem a veure els motius i la simbologia de les aparicions que rebrà Teresa, la vident a la qual Jacint Verdaguer dirigirà espiritualment. Començant pel concepte de "*la fe del carboner*" que concedeix al poble, en la seva ignorància, la possibilitat del contacte amb la Divinitat, malgrat els seus errors, i que tan bé il·lustra l'anècdota atribuïda a St. Antoni M. Claret, de la seva trobada amb un pagès ignorant que resava a Déu tot dient-li: *Que Vos sigueu tan dolent i jo tan bo!* St. Antoni el corregí una i altra vegada, fins que el va deixar per impossible, però quan el pagès s'allunyava tot llaurant, St. Antoni va veure que levitava. Llavors St. Antoni cuità a cridar-li: *Ja ho deïeu bé! Ja ho deïeu bé!* I va entendre que en la seva ignorància, el pagès estava més a prop de Déu, que si hagués resat correctament. Podem seguir aquesta via, considerant les oracions popularitzades, com algunes que acompanyen la pràctica del Via Crucis: «Oh Mare Santa, en mon cor graveu, les llagues de Jesús clavat en creu!» O moltes de les cançons per al poble, com: «Dueño de mi vida... ábreme la herida de tu corazón...» o: «vamos niños al sagrario, que Jesús muy triste está...» i així podríem anar fent desfil·lar tota una sèrie de conceptes, imatges i símbols, que estan en l'ambient devocional per al poble i que apareixen un darrere l'altre en les aparicions presenciades o transcrits per Mn. Cinto. Fins l'intercanvi de cors amb Jesucrist (12-XI-1885; Junyent, J. 1994: 64, nota 45) que no són pas originals dels vidents populars, encara que sí que són emprats moltes vegades per aquests. Veiem per l'hagiografia com se'ns mostra a sants reconeguts, com Sta. Gertrudis, Sta. Catalina de Siena o Sant Miquel dels Sants, molt venerat a Osona, d'on procedeixen tant Teresa Vilagran, la vident, com Jacint Verdaguer. (Josep Junyent pensa que si el nom

Vilagran es referís al mas d'aquest nom, prop del Mas de Can Tona, a Riudeperes, podria ser un indici del lligam de Jacint Verdaguer amb l'entorn visitat pel P. Palau; Junyent, J., 1994: 75, nota 62). Sant Miquel dels Sants, fill de Vic i trinitari, compta en la seva vida amb l'episodi de l'intercanvi de cors amb Crist, en el curs del seu camí místic. De fet, en la visió IV, 26, titulada «Canvi de cors», el Pare Etern obre el pit de la Mare de Déu dels Dolors i *Teresa hi veu dins son propi cor, que coneixia prou per haver-se'l vist moltes vegades estampat amb els impropis de la passió de Nostre Senyor Jhesucrist...* que ens recorda l'oració repetida en el Via Crucis. Josep Junyent, en el magnífic i exhaustiu estudi de les visions de Teresa, també fa la relació d'una visió, en què Teresa, com una coloma, ha d'ensenyar el camí del Cel a les ànimes, amb la cançoneta infantil «Marieta, marieta, ensenya'm el camí del Cel, que et donaré pa i mel» (Lo Colom, Visió IV (21) 23). Totes aquestes imatges que trobem en les descripcions de les aparicions a Teresa: l'entrada i estada dins del sagrari, el ser clavada en creu amb Jesús, les flors pensamenteres, l'escapulari blau, la sang de les ferides recollida en recipients, el rentat de les ànimes en la sang de Crist. Tot prové de molts ensenyaments dirigits al poble, i del contacte amb l'obra del Pare Palau del Carmel d'Horta. Aquestes són les seves fonts d'informació. Podríem preguntar-nos, com fa William Christian, tot estudiant les fonts d'informació dels vidents d'aparicions populars, si no estem davant del reflex i de la participació dels vidents en la doctrina eclesiàstica i la seva evolució, més que no pas davant d'un fet independent i autònom.

Per una part, trobem en les visions de Teresa, els ensenyaments i experiències místiques del P. Palau i de la M. Joana, vorejant l'heterodòxia del moment i, per altra part, la catequesi popular, que, tan bon punt ha passat una o dues generacions, l'evolució dels conceptes i posicionaments en la jerarquia eclesiàstica, la converteixen juntament amb tot el que s'havia ensenyat fins aleshores, per part dels seus antecessors en catequesi, en supersticions i en formes i continguts ja abandonats, cosa que causa rebuig en les noves generacions de clergues, que fins arriben a veure com a repugnant gran part del que la gent practica, creu i pensa. Però es tracta dels fills no desitjats d'una catequesi de passada. De sobte és com si veiessin davant seu una caricatura dels seus ensenyaments a la gent no especialista. Josep

Junyent analitza la procedència dels símbols i imatges de les visions transcrits per Mn. Cinto i veu un fil conductor que va des de l'ús de les imatges sensibles per St. Ignasi en els seus Exercicis, rebrollant en les imatges demonitzadores de l'entorn polític i social per part de St. Antoni M. Claret, fins als ensenyaments del beat P. Palau i els seus seguidors (J. Junyent, 1994: 130 i s.). J. Junyent, no obstant, només destaca el protagonisme dins dels propis pensaments dels especialistes religiosos, dins del món eclesiàstic, però no considera el paper de l'adoctrinament rebaixat i adaptat per al poble, que penso que té un gran paper en la construcció d'un univers exagerat, ressaltat, ple d'imatges tenebroses, que, en passar una generació, el clergat oficial ja veurà com a distorsionades i ofensives.

El món de les aparicions, sobretot, les d'origen urbà, sovint es mou en cercles molt limitats. Les d'origen rural, en canvi, no poden passar gaire temps desapercebudes pels propis veïns. Ací però, estem tractant d'aparicions urbanes, recloses en uns ambients molt concrets, tant per la desconfiança i el recel que generen, entre la gent en general, però també entre la jerarquia eclesiàstica, que, en aquells moments, s'obligava a intervenir sempre, per a resguardar l'ortodòxia. De fet, no serà fins a finals del s. XX que la jerarquia, quan es dona un cas d'aparicions populars, gira la vista cap a un altre lloc, i simplement espera que el fenomen no s'estengui massa i mori per si sol. Les aparicions urbanes, doncs, es mantenen en un cert secret, que confereix importància al que hi entra, pel que en dic *síndrome de Noé*, és a dir, els elegits, ara riota de tothom, que quan vingui el diluvi seran els únics salvats. A aquests grups s'hi accedeix seguint una xarxa de relacions molt interessant d'estudiar, en la qual també hi ha, en primera fila, sacerdots i religiosos que segueixen o intenten controlar l'ortodòxia dels vidents i les manifestacions pietoses dels fidels. Si no s'obre la finestra que dona a aquest món, pot passar totalment desapercebut per a la majoria de la població, però, quan s'obre aquesta finestra, hom s'aboca a tota una complexitat i abundor de relacions i experiències. Jacint Verdaguer va obrir aquesta finestra, a través de les seves connexions que ja tenia amb el món dels exorcismes, en la seva assistència a la Casa d'Oració (C. Mirallers, núm. 7 de Barcelona), de 1890 fins a 1893, quan el Sr. Bisbe li ho va prohibir. La Casa d'Oració era un llegat de les activitats del Beat Francesc Palau,

continuades per la Mare Joana. Allí, no és fins al 22 d'octubre de 1891 que es va trobar amb Teresa Vilagran, una dona casada i mare d'un noi i una noia. Teresa tenia visions i missatges del Pare Etern, Jesús, la Mare de Déu, sant Elies, Sta. Teresa, Beat Oriol, Sor Anna de la Cruz, el Sant Pare, i altres personatges celestials o humans que s'hi van afegint. Moltes d'aquestes visions són continuació de les devocions relatives al Carmel d'Horta del P. Palau. Les visions de Teresa, estudiades per J. Junyent, destaquen entre altres característiques, per la seva multiplicació de símbols i personatges. Les Sagrades Formes que es converteixen en fileres de Nens Jesús, i moltes altres, semblen passades per una habitació de miralls que multipliquen els símbols fins a l'infinit. Aquesta multiplicació també s'observa en les processons organitzades en el Cel, a imatge de les que es produïen a Catalunya. L'infantilisme de moltes figures es complementa amb les anades a Roma, a veure el Sant Pare, que és l'única jerarquia en la qual confia, ja que totes les altres són obviades per anar al fil directe amb el Cel. A Roma, el Sant Pare li escriu al front els mandats o missions que ha de complir, i aquesta imatge és molt suggerent, perquè anys més tard (1930) una altra vident, Enriqueta Tomàs, mostrarà els missatges celestials en escrits incisos a les espatlles.

Teresa és la vident central de l'experiència de Verdaguer, a la qual fa de confessor, però no és l'única vident que coneix, ja que la germana de Teresa, Antònia de Miquel, també tenia visions, i entre les llibretes que va escriure sobre aquest tema n'hi havia una dedicada a les revelacions rebudes per Empar Duran i una altra, dedicada a altres vidents. Jacint Verdaguer, doncs, es va topar amb unes experiències i uns vidents, les transcripcions de les visions dels quals el van transportar a un altre univers. Així ho escriu: «Això i tantes coses aixís que em passen cada dia, no les hauria cregudes fa algun temps, i no sé qui se les creurà fora dels poquíssims que hi veuen clar en aquest món de tenebres» (Nota de Jacint Verdaguer de 13-V-1891. A P. Bohigas. 1998). I de fet, Mn. Collell arriba a dir-li a Jacint Verdaguer, després d'haver llegit part d'alguna llibreta de les Visions de Teresa, que *l'Esperit Sant no inspira semblants tonteries* (M. Condeminas, 1970: 108).

Malgrat el to despectiu amb què es tracten la majoria d'aparicions populars, moltes vegades, la por a l'heterodòxia que pot aparèixer en

qualsevol moment té un paper decisiu en aquesta postura oficial. Només quan mor el vident, que ja no pot produir nous missatges, possiblement heterodoxes, el vident és considerat més positivament i arriba a la beatificació com el mateix P. Palau o a la canonització, com el tan discutit en vida, P. Pius de Pietrelcina, el s. XX.

Per a Jacint Verdaguer, l'emoció de ser a prop d'aquest contacte directe, i fins i tot, de figurar en alguna de les visions de Teresa, com diu ell mateix: «al lado de Sta. Teresa estaba este inútil sacerdote, a su lado Teresa y en primer lugar de la fila, el Beato Oriol.» (Llibreta III, p. 26). Tot això va empènyer la seva experiència poètica i mística al seguiment, direcció espiritual de la vident, i a la consideració de l'univers que se li obria, gens aliè a un camí místic. Fins i tot, en aquest període, la seva producció poètica és molt minsa, i això té una explicació pel món de les aparicions. J. Junyent esmenta (p. 35) que J. Bonet i Baltà (Pabón, J., 1954: 192) li recomanava a Jacint Verdaguer que «ara has d'agradar a sols un Cor, el Cor de Jesús. La Verge accepta els versos que li has dedicat, mes ara vol altra cosa» (cf. Quadern I d'exorcismes, p. 14). No podem saber fins a quin punt Jacint Verdaguer es va involucrar en les visions, però algunes de les seves frases ens fan pensar que no les veia de forma despectiva ni paternalista, sinó que hi era ben a prop. Podria ser que els missatges que coneixia li fessin veure alguna cosa més que l'embolcall simbòlic personal de Teresa, i que el convencessin que podia participar d'aquest fil directe amb la Divinitat. De fet, la seva presència dins de les visions de Teresa en són una manifestació de l'aplec que fan les visions de tota persona propera a l'entorn aparicionista. Així, en la visió IV, 32, 5, de 1886, la sang de Crist que sobra del sacrifici, es converteix en l'Hòstia, la de Mn. Cinto, en violetes, i la de Teresa en flors pensamenteres. Algun dels missatges l'havien impressionat prou, com el que molts sacerdots es condemnaven, cosa que va comunicar per carta a Mn. Güell, vicari de Roda, de 19-III-1890. Però més enllà dels missatges negatius i terrífics, continuació dels exorcismes, de la demonització del món exterior i de la por pels temps que estava vivint i del futur incert, hi havia també una oportunitat d'unió amb Déu, un esglao místic que podia ser la continuïtat i l'avenç del seu propi camí. Penso que aquestes dues vessants dels missatges devien intervenir en la seva posició davant de les aparicions. La seguretat

que li infonien, però, no podia destriar-se d'una perplexitat i distància de certes imatges molt lluny de la finor de les seves pròpies, i per això, quan s'allunya de les aparicions, aquest sentiment de seguretat s'esvaeix i només en queda la imatge estrofolària del discurs aparicionista. Així, poc abans de morir demana que estripin totes les llibretes dedicades a les aparicions.

La postura d'acompanyament de les aparicions per part de Jacint Verdaguer no és un fet aïllat, ja que veiem en moltes seqüències d'aparicions, fins i tot en les que són dubtoses o desqualificades per la jerarquia eclesiàstica, la companyia de religiosos i sacerdots. Només cal recordar el P. Fc. Solà, teòleg i exorcista, i Mn. Gironella en les aparicions de Can Cerdà, o el P. Bartina en les aparicions del Remei de Sant Vicenç dels Horts, dels anys 80 i 90 del s. XX, per citar-ne alguns.

Mn. Cinto segueix un camí que el porta a un graó per sobre de la sensibilitat i emoció ordinària, a mig camí cap a la via mística, que és la producció poètica, vibrant d'intuïcions i emocions. En arribar al coneixement de persones i de grups aparicionistes, que havien anat succeint-se en la seva comunicació directa amb la Divinitat, la seva presència només és una conseqüència lògica.

Hi ha una continuïtat d'aparicions, personatges i llocs que ens poden orientar una mica. A 1829 moria en la presó de Barcelona, Francesc Ballester, perquè no havia cedit en afirmar que tenia visions de sant Antoni, havia fundat la seva pròpia germandat, la Unió de la Santa Creu i tenia el mandat diví de donar un missatge a les autoritats eclesiàstiques, i a la monarquia, de desgràcies futures, apocalíptiques, si no hi havia una esmena en la política, per la qual cosa fou posat en presó. El Beat Francesc Palau, carmelita, té la seva congregació de fidels i la seva vida d'eremita en una cova a Vallcarca, i la seva continuació en La Casa d'Oració, freqüentada per Mn. Cinto. El Beat Francesc Palau, que havia practicat exorcismes, també fou perseguit i exiliat. Mn. Cinto arriba a aquest indret amb la intenció d'ajudar als implicats en manifestacions de possessions del dimoni, i d'ací, al coneixement de persones vidents, com Teresa Vilagran, que visitava cada dia l'església de Betlem, al C. del Carme, com Francesc Ballester, i prop del Palau del Marquès de Comilles, on residia Mn. Cinto. La influència tremendista de l'entorn dels exorcismes fa

que el seu cosí Mn. Güell editi i reparteixi gratuïtament el manual d'exorcismes de Lleó XIII (M. Condeminas, 1970: 28). Però aquest camí tenebrista, en el qual Verdaguer participa, també el comunica amb una mística popular de la qual Jacint Verdaguer no era, en certa manera, aliè, i la va acollir i observar de forma participant. Allí és on va trobar respostes que el podien alliberar breument i lluminosa, d'un entorn agressiu i amenaçador. L'allunyament d'aquest centre emocional li fa tancar altre cop la finestra que li havia eixamplat la seva cosmovisió. L'esqueixar les llibretes era la lògica tancada de porticons per a seguir el seu camí sense fils directes il·lusoris.

Bibliografia

- BADAI ELIES, Joan (2002). «Al'entorn dels Manuscrits Verdaguerians de Revelacions, exorcismes i visions de Josep Junyent». *Ausa*, vol. XVI, p. 41.
- CHRISTIAN, W. (1996). *Visionaries*. Berkeley: U. Of California Press.
- CONDEMINAS, M. (1970). *Els exorcismes i Jacint Verdaguer*. Barcelona: Comercial y Artes Gráficas, S. A.
- DOMINGUEZ DEL VAL, U. (1990). *Obras completas de Martín de Braga*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- FAUSSET, W. Y. (1912). *St. Augustine of Hippo. Liber de catechizandis rudibus*. London: Methuen & Co.
- JUNYENT I RAFERT, Josep (1994). *Manuscrits Verdaguerians de revelacions, exorcismes i visions*. Vol. 1. Barcelona: Barcino
- PABÓN, Jesús (1954). *El Drama de Mosén Jacinto*. Barcelona: Alpha.
- SERRA I BOLDÚ, Valeri. Article a *La Vanguardia* (10-VI-1928). Citat per MONJAS, M. *Documentos inéditos a cerca de mossen Jacinto Verdaguer: su amistad con los agustinos de El Escorial* i per JUNYENT, J. (1994). *Manuscrits Verdaguerians de Revelacions, exorcismes i visions*. Barcelona: Barcino, p. 25.

Filantropia i caritat. Les arts i el conflicte social entre 1885-1897

Teresa M. Sala
(Universitat de Barcelona)

El que tenen en comú l'estudi de la història i la creació artística és una manera de formar imatges.

Johan Huizinga

Si bé estan molt a prop els significats de les paraules *filantropia* i *caritat*, hi ha matisos importants de caire filosòfic i sociològic que les diferencien clarament. El vocable *filantropia*, d'origen grec, significa «amor al gènere humà», és a dir, a la humanitat —prescindint de l'amor de Déu— i fa referència a l'ajuda als altres sense requerir res a canvi. Així, doncs, es tracta d'una noció laica, inspirada en els ideals de fraternitat de la Revolució Francesa i que bé podríem evocar amb els versos del poeta Schiller cantats a la *Novena Simfonia* de Beethoven. Al llarg del segle XIX les societats filantròpiques van jugar un paper social destacat que es relaciona amb ideals de caire progressista i utòpic.¹

Pel que fa a l'etimologia *agapé* (en grec) o *caritas* (en llatí) fa al·lusió a un tipus d'amor místic. En el cristianisme la Caritat és una de les tres virtuts teologals per la qual s'estima a Déu per sobre de tot i al proïsme per l'amor de Déu. La posada en pràctica de la virtut de la Caritat és una obra de beneficència, un do, una almoïna. I aquesta és una de les diferències essencials entre la filantropia i la caritat de tal forma que també pressuposa determinades maneres d'actuar. Així, els filantrops es dediquen per voluntat pròpia a les donacions i a l'acció social amb la idea de construir una societat més justa i equi-

1. Vegeu T. M. SALA. «Art, filantropia i diversió, un entramat de noves relacions a la Barcelona del 1900». XI Congrés d'Història de Barcelona — *La ciutat en xarxa*, 2009. Disponible a <http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/XI%20CONGRES_salac.pdf>.

tativa mentre que per als cristians l'acte de caritat és una expressió de misericòrdia, amb l'objectiu d'ajudar el proïsme a través de les almoines. Tanmateix, el món obrer no volia caritat ni almoines sinó justícia social, tal com veiem sovint reflectit en les revistes de l'època. D'altra banda, els posicionaments i les actituds per part dels artistes envers la realitat que els envoltava no eren tampoc indeterminades. En gran part, depenien de la seva ideologia i de la situació social de cada creador, així com dels factors que intervenen en la mateixa creació artística. Els testimonis visuals de l'època ocupen un lloc destacat com a document històric, conjuntament amb la documentació escrita o els textos literaris que formen part del mateix context social que els va produir.² De fet, un dels objectius de la interpretació històrica és reconstruir el que Michael Baxandall va anomenar com a «l'ull de l'època».³

En aquest treball considerarem el punt de vista adoptat pels artistes i les narratives visuals que tenen a veure amb els moviments socials i els antagonismes de la fi del segle XIX a Barcelona, des d'un enfocament afí a la història de la cultura,⁴ és a dir, una història de les arts que forma part de la història de les idees i dels moviments socials.

2. L'historiador Peter Burke va posar de relleu i va analitzar aquestes qüestions a *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001. Els testimonis de les imatges plantegen problemes de contextualització, de funció, de retòrica, de qualitat del record, etc. El debat existent sobre l'ús de les fotografies requereix d'una acurada anàlisi crítica i d'una metodologia rigorosa, que implica la seva contextualització i comparació amb altres fonts.

3. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Barcelona: Blume, 1989.

4. Alguns centres de referència per a l'estudi d'aquesta temàtica tenen un marcat origen filantròpic, com són la Biblioteca Arús de Barcelona, l'International Institute of Social History d'Àmsterdam (IISH), així com també la Fundació Anselmo Lorenzo de Madrid. Per un costat el llegat del filantrop Rossend Arús, la col·lecció documental recollida a la capital holandesa per Posthumus, el qual va voler crear un institut acadèmic neutral i independent on s'han salvaguardat una part important dels documents de la història de l'anarquisme espanyol. A destacar que als estatuts d'aquesta institució estipulaven que part dels seus beneficis s'havien d'emprar per a projectes culturals del moviment obrer. Els estudis històrics de Pere Gabriel o els de Lily Litvak pel que fa al món de les arts ens han guiat en la nostra interpretació dels fets i de les obres.

Entre 1884-1897, el crepuscle de la idea de progrés

Narcís Oller va anomenar significativament com a *la febre d'or* el període que va des de 1876 fins a 1886. En aquest context, el 1883 Verdaguer va escriure l'oda *A Barcelona* —premiada als Jocs Florals i editada per l'Ajuntament, amb un tiratge de 100.000 exemplars—. És la imatge poètica lluminosa, d'exaltació romàntica, d'una ciutat en plena transformació: «La mar no te l'han presa, ni'l pla, ni la montanya que s'alça a tes espatlles per fer-te de mantell», ni el cel, ni el sol, ni el geni que té per guia, amb les ales de la indústria i l'art com a «penyores d'un bell esdevenir, ni aqueixa dolça flaire de caritat que exhales, ni aqueixa fè; y un poble que creu no pot morir». En molt poc temps, el panorama aniria canviant ostensiblement.

El gener de 1885, *La Campana de Gràcia* iniciava l'any amb una imatge de crítica social. La caricatura del polític conservador Antonio Cánovas del Castillo representa la mort, i sosté l'atribut de la dalla amb la següent inscripció: «colera español conservador». L'any acabat, el 1884, serà recordat pel que carrega a la seva motxilla (tal com veiem a la imatge dibuixada), és a dir, per les inundacions, els terratrèmols, els incendis, les conseqüències de la fil·loxera, etc. «Molt trista es la despedida de l'any 1884, l'any deu de la restauració borbònica. No n'hi havia prou de les inundacions que van devastar una gran part del país, ni ab las malas cullitas que ván empobrirlo, ni ab los microbis de real órdre que durant tant llarch temps ván mortificarlo, ni ab las horribles descargas de Girona, ni ab las vergonyosas jornadas de Santa Isabel, ni ab los conservadores al poder, qu'ells per sí sols constituheixen la pitjor de las calamitats...».⁵

Aquell mateix any, els sotrats de la realitat colpejaven amb força l'imaginari barceloní. Al juny, segons recull el *Diario de Barcelona*, «un petardo (o cartucho de dinamita) explota a la bajada de la Canonja número 2, en la escalera de la casa del ex teniente alcalde José Comas y Masferrer: tres ventanas rotas». Aquest és l'inici de tot un seguit de notícies referents a les explosions i del primer atemptat mortal.⁶ Se'n fa ressò la revista que Abelardo de Carlos havia fundat

5. *La Campana de Gracia* (1 de gener de 1885)

6. Vegeu *La Ilustración Española y Americana* (15 de juny de 1884). Segons Valeriano Bozal «las publicaciones del tipo de *La Ilustración Española y Ameri-*

a Madrid, *La Ilustración Española y Americana*, subtitulada «revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades». A l'estil de la revista parisenca *L'Illustration*, de seguida va adquirir gran popularitat, amb un bon nombre de dibuixants i gravadors que van ser contractats per cobrir i mostrar en imatges les notícies d'actualitat, com la de l'esclat d'una bomba a la ciutat de Barcelona. Des de 1883, aquesta revista va ser pionera en l'aplicació i desenvolupament del fotogravat. Comptava amb una secció especial intitolada «Nuestros grabados», on es fa la representació de monuments cèlebres, quadres notables (antics o moderns) o obres d'art. Un altre espai és el d'«Actualidad» on es pretén informar i visibilitzar tot tipus de successos. Des de Barcelona, els artistes Josep Lluís Pellicer i Tomàs Padró en van ser els col·laboradors habituals.

El Nadal de 1884, la terra tremolava a Andalusia, a Granada i a Màlaga. El llibre de poesies de Verdaguer a favor de les víctimes dels terratrèmols pren un títol ple de significat i contingut cristià, *Caritat*. Amb un inici en forma d'himne, en versos alexandrins, el poeta enllaça el cel amb la terra:

Flor del cel adollas en terra los aromes,
Oh Caritat! Cadena de flors que l'amor feu,
en terra tu agermanas los homes ab los homes,
y atravesant les bromes,
ab anells d'or enlassas los homes ab son Déu.

Al llarg de la història de l'art, la representació de la Caritat recorre a la imatge iconogràfica d'una mare que nodreix els seus fills o bé que alimenta els orfes. D'aquesta manera, la personificació de la ciutat de Barcelona es representa plàsticament com a una matrona. Ho veiem a l'esgrafiàt de la porta d'entrada de la Casa de Caritat,

cana pronto vieron aparecer un competidor en revistas que se movían a medio camino entre el magazine y el periódico ilustrado literario con algunas notas de humorismo. Tal fue el caso de *Pluma y Lápiz* (Barcelona, 1893), primero con ilustraciones en «tipolitografía» y después con fotograbados, que contó con las firmas de Pellicer, Cilla, Labarta, etc., y reprodujo obras de Aguasot, Muñoz Degrain y diversos autores extranjeros. También entran dentro de esta tendencia los célebres *Madrid Cómic* [...] y *Blanco y Negro* [...]. BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Ed. Comunicación, 1979, p. 186.

que Carles IV va ordenar de crear per poder hostatjar *captaires, fatus, decrepits, vagabunds, anormals...*, amb l'objectiu de reduir la misèria. També a les escultures d'Eusebi Arnau, com el bronze que es conserva al MNAC on és més una *dama-Barcelona* o al frontis de la Casa de Lactància Municipal on la *dama-Barcelona* és font d'alimentació i vida per als infants necessitats.

La ciutat com a mare que alimenta i protegeix els seus infants apareix també a *Caritat* de Verdaguer, on el poeta fa al·lusió a una mare que canta perquè el seu fill no plori, «mare gentil, com aucell en primavera», als versos de «Per què canten les mares?». De fet, tal com remarca Joan Carreres, «Verdaguer apareix com un artista. Ens descriu el paisatge. Ens el mostra plàsticament».⁷

Tanmateix, la ciutat a més d'ésser mare esdevé mare *antropòfaga*⁸ perquè, en paraules de Josep Yxart, «Barcelona ha visto en bien pocos años engrandecerse su perímetro con el ensanche, hasta el punto de que hoy, próxima a absorber las industriosas villas que la rodean, se halla en vísperas de convertirse en un vasto centro de población densísima tendida entre dos ríos que limitaban su término».⁹ El 1897 significa l'annexió dels municipis al pla en un moment de forta crisi econòmica, situació que al llarg d'una dècada s'ha anat manifestant en un augment de les desigualtats i amb un alt grau de violència, que es plasma també en el terreny de les manifestacions artístiques. La revista de caire anarquista *La Tramontana* recollia l'actitud contra la caritat oficial amb un document que havien enviat a les autoritats seixanta societats obreres per tal de trobar solucions reals a la crisi. Els temes tractats als articles i a les il·lustracions fan referència a la injustícia i a la lluita. Lily Litvak, en un dels primers estudis que va realitzar sobre l'art anarquista, diu que els dibuixos són «trazados a veces con torpeza, hay que recordar que se trata de artistas no profesionales y poco preocupados por la forma».¹⁰ Pel que fa al contingut, però sobre-

7. Joan CARRERES. *Caritat*. Barcelona: Ed. Claret, 2010, p. 40.

8. Teresa-M. SALA. «Barcelona antropófaga». A: *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Sílex, 2005, p. 40-41.

9. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española de A. López, 1889, p. 166.

10. «Estilo y temática del arte anarquista». A: *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ed. El Serbal, 1988, p. 62.

tot per l'expressivitat immediata dels missatges, tenen un marcat interès testimonial, dels terratrèmols socials i naturals del moment.

Els creadors d'una nova imatgeria

Jacint Verdaguer, el poeta-*capellà de la Caritat*,¹¹ és una de les figures cabdals per entendre les circumstàncies i algunes de les contradiccions del problema de la justícia social en aquell context. També, el sacerdoci exercit per alguns artistes, que busquen la redempció a través de l'art, esdevé un símptoma del divorci existent entre l'artista i la societat, alhora que també és un dels indicadors de la crisi de valors existent. Així, el 1893, després de la bomba del Liceu, el temple de les arts s'erigeix a Sitges. La casa-taller de Santiago Rusiñol, el Cau Ferrat, es converteix en l'escenari privilegiat de litúrgies compartides per la majoria d'intel·lectuals i artistes del grup de l'Avenç. Allà van a la recerca d'una comunió espiritual laica en un espai situat davant del mar, fora de la ciutat convulsa.¹² D'altra banda, el replegament d'altres artistes al voltant del Cercle Artístic de Sant Lluc té un component militant de servei envers la religió catòlica, amb el bisbe Torras i Bages com a capdavanter amb la missiva a seguir: *Catalunya serà cristiana o no serà*. En aquesta cruïlla de la dècada dels noranta, les opcions més evasionistes s'enfronten a una realitat paradoxal. L'art pot ser el resultat de la subjectivitat i la realitat, on la funció de l'artista és plasmar la violència d'aquest contacte i posar de manifest la contradicció, tal com bé defensava el crític Raimon Casellas.¹³ En aquell moment, els camins de l'art i la creació literària convergeixen o es confronten «en els aspectes de profà i sagrat, de sacríleg i místic alhora; a més, alguns plantejaments revolucionaris coincideixen amb la sensibilitat de molts escriptors i

11. Vegeu el «Pròleg» de Lluís Martínez Sistach al llibre de Joan CARRERES I PÉRA. *Jacint Verdaguer. Caritat*. Barcelona: Claret, 2010, p. 9-10.

12. Aquest tema ja el vàrem plantejar a «Imatges de la ciutat de la vida moderna: ideals, somnis i realitats». *Barcelona 1900*, Mercatofonds, Van Gogh Museum, 2007, p. 15-75.

13. Vegeu Jordi CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial, 1983.

artistes, més o menys decadents, que s'acosten a l'esoterisme i fins i tot al satanisme; així, els pensaments i les creacions d'aquests autors singulars, excèntrics i extravagants, però també lúcids i conscients, són úniques, insòlites».¹⁴

La crònica dels esdeveniments o del conflicte es troba confrontada amb la mirada que dirigeix el seu punt de vista envers el xoc violent de l'atemptat al carrer o també els que cerquen una alternativa endinsant-se en una visió interior, la dels «paisatges de l'ànima». Perquè la ciutat, tot seguint la descripció de Joan Maragall, «es forma [...] de somnis de glòries i riqueses meravelloses, de forces actives que en lluita fan camí, d'egoismes que resisteixen, de principis de vida i de mort, de vicis i de virtuts, que de pertot acuden. Hi ha indrets en ella, hi ha moments, en què beneïu la pau d'una posta de sol igualment que ho faríeu en les soledats de la natura. Llavors, tota la ciutat és com una selva verge: la seva espessor és com una espessor de bosc, i la gran remor d'ella, com la remor del vent o de la mar llunyana. Altres vegades la veieu malastruga i fosca com un antre infernal, on es retorcen i gemeguen a mils les forces humanes, treballant amb suors de sang i destruint-se entre si amb horribles imprecacions».¹⁵

La crònica de la realitat dibuixada i pintada

La imatge és en tots els pobles el primer instrument d'ensenyament
(Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*)

Amb la invenció de la litografia, la relació entre la informació i la il·lustració es converteix en un llenguatge comunicatiu amb un aire cada vegada més popular. La premsa satírica, *L'Esquella de la Torratxa* (1872), *La Filoxera* (1878), *El Loro* (1879), *La Viña* (1880), *El Motín* (1881), *La Mosca* (1881), *La Broma* (1881), *La Tramontana* (1881), *Acabose* (1883) i *La Campana de Gracia* (1870-1932), formen

14. M. A. CERDÀ. «Evocacions i provocacions literàries (1909-2009)». A: *Miscel·lània in Memoriam Alfons Serra-Baldó (1909-1993) en el centenari del seu naixement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 243.

15. «La ciutat» (fragment). A: *Obres completes*, ed. dir. Joan Estelrich, vol. XIX. Barcelona, 1935, p. 180-181.

part d'un gènere que es consolida en la dècada dels setanta-vuitanta i es fa molt difícil de controlar el gran nombre de publicacions que apareixen i desapareixen. D'una periodicitat que habitualment és setmanal, amb algun número extraordinari i un almanac anual, veiem com les il·lustracions han anat evolucionant cap a la caricatura i la temàtica política marca la pauta d'una crònica de l'actualitat. El setmanari *La Campana de Gràcia* va ser un dels que va tenir més llarga vida, fundat per Innocenci López i Bernagosi amb un to republicà i anticlerical. Pel que fa als retrats dels polítics o dels militars es denota la influència d'artistes francesos com Daumier o Steinlen i de la revista anglesa *Punch*. Els temes de caire social escollits per alguns artistes són el testimoni, la denúncia o la conseqüència dels esdeveniments urbans: les assemblees, els mítings i les reunions obreres, les vagues i les mobilitzacions, la marginalitat i la delinqüència, les condicions de vida dels obrers (l'explotació infantil, el dinar de l'obrer, la malaltia i la caritat, els dolors i la ira, la misèria i la rebel·lia), el càstig exemplar (les execucions públiques), les càrregues policials contra la multitud, etc. A la societat industrial s'accentuen les desigualtats socials dels sectors dirigents envers les classes populars que van en augment. Les profundes repercussions que van tenir els desplaçaments des de la ruralia cap a la ciutat de Barcelona van pressuposar un canvi en les maneres de viure. En el terreny de les arts i la literatura, el moviment realista va significar l'inici de la modernitat entesa com a avantguarda, és a dir, la punta de llança que apunta cap a un futur amb la idea de revolució, on l'artista es compromet envers la realitat que l'envolta. En pintura, el realisme social s'allunya de l'anècdota i del melodrama per esdevenir un mitjà, un instrument de visualització del que passa. Si configuréssim una seqüència significativa d'imatges, hi ha un quadre que, sens dubte, esdevé un monument o manifest de denúncia de l'explotació infantil, d'una situació il·legal des que el 1873 es limitava obligatòriament el treball dels nens, però les famílies obreres feien treballar els seus fills a les fàbriques perquè no podien sobreviure amb els baixos salaris que rebien. Ens referim a l'oli *La nena obrera* (també anomenada *La teixidora*, realitzada el 1882) que Joan Planella presentava a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Representa, amb una profunda sensibilitat social, la dura realitat quotidiana del treball d'una nena a la fàbrica, que com diria anys

després el pintor Joan Brull, «L'assumpto no pot ésser més senzill: una nena anèmica trevallant en un teler, pintada molt senzillament. Cap novetat de tècnica, res de rompre motllos; y no obstant aquell quadre tan petit va anar creixent, el jurat va adonar-se'n, després va seguir una marxa triomfal per varies Exposicions d'Europa, y acabà per ésser venut á Chicago á un preu extraordinari».¹⁶

Els factors que intervenen en la creació artística són múltiples i els artistes plasmen el carrer i els interiors amb una mirada social on el *pathos* es dirigeix a un determinat tipus de públic. El registre quotidià adopta diferències de registre en les representacions. Un pintor com Manuel Cusí presenta a l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona de l'any 1896 una noia que s'escalfa davant d'una estufa, tema quotidià que a l'artista li permet fer un estudi de llum natural d'un interior menestral. També Ramon Casas mostra la vida de la burgesia, amb algunes pintures on el bany es converteix en una imatge doble, la de la minyona que el prepara i la de la senyora que està a punt de prendre'l. D'altra banda, una pintora com Lluïsa Vidal pinta, de forma detallada, fragments de la vida privada que té el seu accent en la vida diària de famílies benestants. Contràriament, una visió rebel i reivindicativa erigeix també els seus monuments/documents de glorificació als herois de la revolució. Així, per exemple, l'execució a Chicago de diversos anarquistes acusats dels disturbis ocorreguts en aquesta ciutat nord-americana mentre lluitaven a favor de les vuit hores va proporcionar als anarquistes espanyols una peça clau del seu imaginari, que es va concretar en la publicació d'apassionats articles commemoratius i en la difusió dels seus retrats, convertits en icones revolucionàries, que van circular arreu en diaris com *Tierra y Libertad*, que es preocupaven de distribuir-los: «a los compañeros que nos tienen pedidas litografías de los mártires de Chicago, que los serviremos tan pronto como nos lleguen de los Estados Unidos».¹⁷

De vegades, les fronteres entre l'art i la propaganda són difuses, però són una recreació dels rostres de l'època. El 1890 sorgeix la jornada del Primer de Maig amb motiu de la lluita per les vuit hores.

16. «Motllos vells y modas novas». *Juventut* (Barcelona, 10 d'abril de 1902), p. 239. A mitjan segle XX retornaria a Barcelona, a la Sala Parés, essent adquirit per la família Trinxet, industrials destacats del sector tèxtil.

17. *Tierra y Libertad* (Madrid, 15/VII/1888).

A Barcelona es fan parlaments al Teatre Tívoli i una manifestació multitudinària que queda immortalitzada en forma d'auca, tipologia popular de narrar visualment els fets. Els primers de maig de 1890 fins a 1893 seran origen de greus conflictes d'ordre públic. Els problemes entre els que creuen en l'acció directa i contribueixen a enrarir el clima social i les protestes dels que clamen que el terrorisme no serveix de res faran que, per exemple, Josep Lluas plegui de *La Tramontana*. Els desheretats apareixen dibuixats envoltats de penúries, que no aconseguen minar la seva moral, ans al contrari, enfortir-la. La imatge dels herois del moviment anarquista s'enfronta amb la dels enemics del poble, sobretot burgesos i membres del clergat, presentats com a éssers pèrfids i sense escrúpols. En relació a la misèria, el tema de la delinqüència apareix tractada en clau de determinisme social, és a dir, exculpan el proscrit amb l'argument que a la societat és on es troben les raons de les seves accions. El robatori va ser el delictes més habitual, per la força simbòlica que tenia per evidenciar la problemàtica que els desposseïts tenien.¹⁸ A la literatura i en algunes il·lustracions anarquistes la dona ocupava un lloc preeminent dins del grup dels desheretats. Els dos estereotips més repetits van ser el de mare o el de prostituta, explotada pel sistema capitalista. Un altre dels temes més representats és l'enemic del poble, que es pot resumir en tres figures prototípiques: el burgès, el militar i el capellà. Tal com assenyala Litvak, en aquests dibuixos és patent la petjada de les teories fisionòmiques de Lavater, llavors de moda, segons les quals l'aspecte exterior d'una persona reflecteix la seva naturalesa i la seva forma de vida.¹⁹ A grans trets, l'estil i la temàtica de l'art anarquista glorifica els seus herois amb un codi de presentació ben previst, on la caricatura és el millor sistema per caracteritzar els personatges i les situacions a representar. Algunes de les imatges d'un dels herois anarquistes cèlebres, el francès Ravachol, que va ser guillotinat l'11 de juliol de 1892, apareixen en revistes, i així, com a homenatge explícit, el seu nom s'utilitza per denominar dues revistes editades a Sabadell: *Ravachol* i *El Eco de Ravachol*. De seguida, els dos directors, Joaquim Pascual i J. Toronell, van ser denunciats i processats.

18. Vegeu J. MIR (prólogo y selección). *Dinamita cerebral. Los cuentos anarquistas más famosos*. Barcelona: Icaria, 1981.

19. *Op. cit.*, p. 63.

Entretant, els successos violents anaven en augment el 1892, els desordres, els atemptats i la sagnant repressió. Comencen a esclatar bombes a Barcelona (a la plaça Real amb un mort) i es declara l'estat de setge al juny. El 1893, en catorze ocasions es col·loquen bombes. El 24 de setembre, Paulí Pallàs atemptà contra el capità general de Catalunya, Martínez Campos a la Gran Via. Tanmateix, la nit del 7 de novembre d'aquell mateix any va canviar ostensiblement l'imaginari dels barcelonins. Santiago Salvador va llançar dues bombes Orsini al Liceu, només una de les quals esclata, amb el resultat de catorze morts. La repressió indiscriminada no es fa esperar i són detingudes 415 persones, amb dirigents obrers que no tenen res a veure amb el terrorisme. Ultra Salvador, sis obrers són executats. El dibuix que va sortir en portada a la premsa internacional, com *Le Petit Journal* parisenc, portava com a subtítol «La dinamite en Espagne». Tanmateix, les imatges de després de l'atemptat les trobem sintetitzades al poema de Maragall «Paternal»:

Furient va esclatant l'odi per la terra,
regalen sang les coll-torçades testes, cal anar a les festes
amb el pit esforçat, com a la guerra.

A resultes del clima de terror existent a la ciutat de Barcelona, val a dir que la visió de les execucions públiques al pati dels corders de la presó del carrer Santa Amàlia pretén ser el càstig exemplar sintetitzat en la imatge del «dia de sentència».²⁰ La manera com la darrera etapa del naturalisme ens descriu el món i com l'escriptor ens fa veure i viure els fenòmens humans té a veure amb les imatges de Víctor Català, Raimon Casellas o Prudenci Bertrana. Les execucions públiques produeixen la reacció col·lectiva de la massa, la multitud, «allà on l'home perd l'ànima», que diria Casellas. La intensificació dramàtica de la narració i la plasmació dura de les imatges vistes de forma conjunta fan que l'experiència literària sigui el complement de la història pintada per Ramon Casas a *Garrote vil*, una execució pintada i exposada a la Sala Parés el 1894, que es troba actualment al Museo Reina Sofia de Madrid. Dins de la producció pictòrica de

20. Vegeu el recull de Raimon Casellas, *Multituds* (publicat el 1906, però que s'inicia el 1897 com a un llibre de narracions).

l'artista entre 1893-94, contrasta amb els retrats de figures femenines. Encara que no es tracti d'un anarquista, és la crònica d'una execució al patíbul, després de dècades de no utilitzar-se. Impacta el tractament que fa de l'execució de l'homicida Aniceto Peinador, que sembla que va congrega una munió de persones per contemplar amb mirada atenta, com també va fer l'artista, l'esdeveniment. L'exactitud de l'escena, d'una gran duresa, va ser copsada a partir de dos estudis preparatoris d'apunts presos en directe. Definida com a «document gràfic i històric», sembla ser que el pintor va observar com una conductora transportava públic al lloc de l'execució (on s'anunciava «Al patíbul per dos rals»). Trobem un precedent fotogràfic copsat pel fotògraf Antoni Esplugas on apareix l'execució d'Isidro Montpar el 1892.²¹ La imatge fotogràfica impacta perquè esdevé més real potser, però la pintura concentra i exposa aquell espectacle ciutadà que es duia a terme al pati dels Corders, al costat del mur de la presó vella, situada a prop de la ronda Sant Pau. El quadre *Garrote vil* va causar en el públic un gran impacte, tant al Champ de Mars de París com a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, motiu pel qual es troba actualment al Reina Sofia.

El juny de 1896 esclata una bomba al carrer de Canvis Nous, al pas de la processó del Corpus. El procés de Montjuïc fou el procés militar que seguí a l'atemptat que causà 12 morts i uns 35 ferits. La repressió afectà especialment l'anarquisme obrerista català, i foren detingudes 400 persones, entre elles els mestres José López Montenegro i Joan Montseny, els propagandistes Anselmo Lorenzo, Fernando Tarrida del Mármol, Sebastià Sunyé, Joan Baptista Esteve, Josep Llunas i Teresa Claramunt, així com l'intel·lectual Pere Coromines. Alguns dels cercles anarquistes es desmarquen dels autors de l'atemptat, «sean quienes quiera», declarant «solemnemente que si el triunfo de nuestras ideas hubiera de tener por pedestal los cadáveres de indefensas mujeres e inocente niños, renunciaríamos a él».²² A les revistes anarquistes es van publicar alguns dibuixos de les execucions al castell de Montjuïc, enviats per testimonis presencials, alguns d'anònims o

21. Conservada en una col·lecció particular i reproduïda al llibre de Publio LÓPEZ MONDÉJAR. *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg, 1999, p. 87.

22. De la publicació madrilenya *La Idea Libre* (12/VI/1896).

els apunts del natural de J. Ll. Pellicer que duïen el significatiu títol «L'expiació del crim del carrer de Cambis Nous». En aquests darrers es denota una gran influència dels dibuixos de Goya dels *desastres de la guerra*. En el context internacional, en el període que va dels anys 1898 a 1900 es patiren noves repressions a causa de l'assassinat, per part d'un anarquista, de l'emperadriu Elisabeth d'Àustria (1898) i del rei Humbert d'Itàlia (1900). En el context espanyol, serà una època de reconstitució després dels fets de Canvis Nous.

Tanmateix, un altre tipus de crònica visual del conflicte és l'embarcament de les tropes a la guerra de Cuba el 1896, plasmat per Ramon Casas. És interessant remarcar que es tracta del moment substancial d'un instant rellevant: els primers soldats que van pujar a bord del vaixell Alfons XIII, copsat sense dramatismes ni exaltacions. El protagonisme del quadre és el grup humà resignat, que no reflecteix l'esperit militar, ans al contrari, esdevé la instantània d'una multitud d'homes que es dirigeixen a la guerra. Així, l'*Embarcament a la guerra de Cuba* o *Bona artilleria*, que són els dos títols de l'obra, va ser presentada a l'Exposició Internacional de Berlín de 1896 amb un gran èxit. En aquesta currua d'esdeveniments conflictius, l'assassinat del president del govern, Cánovas del Castillo, el 1897 a mans de l'anarquista italià Michele Angiolillo va suposar l'acabament d'un cicle.

Una altra escomesa pictòrica de Ramon Casas és *La càrrega*. La datació del quadre probablement era 1899, obra que va intentar presentar a l'Exposition Universelle de Paris del 1900 i que el comitè espanyol per a la selecció d'obres va rebutjar. El 1904, a *La Revista Blanca* es parla de l'obra que, segons diu F. Urales, coneixen tots els lectors barcelonins com a una escena on «revela que las simpatías del artista están por el pueblo y no por la fuerza».²³

Des dels marges: realitats quotidianes a l'ombra de la gran ciutat

Tal com algunes publicacions periòdiques de l'època recollien, «no queremos ni restaurantes obreros, ni tiendas asilos, ni hospicios,

23. Federico URALES. «El ideal en la Exposición de Bellas Artes» (Madrid, 1 juliol de 1904), p. 10.

ni hospitales, ni leyes protectoras; queremos igualdad de deberes y derechos; la dignificación de nuestra personalidad; la verdadera justicia. Lo demás es podedumbre».²⁴ L'absència de justícia social es feia evident en els nombrosos grups de persones a l'espera de rebre menjar, els quals són copsats tant per fotògrafs, com per dibuixants o pintors. Amb el quadre *Esperant la sopa*, Isidre Nonell palesa, amb una gran expressivitat, com la gent necessitada feia cua per obtenir menjar, com a *El dinar de l'obrer* de Francisco Sardà, on apareix una família obrera a l'aire lliure menjant com els animals, que contrasta amb els retrats de famílies benestants al menjador de casa seva. De totes maneres, val a dir que Isidre Nonell és qui millor sap copsar la gent, essent el seu mestre el carrer.²⁵ Expressa sense concessions la força dramàtica de la misèria i també la malaltia, escenes i tipus populars barcelonins («genteta de barri») o personatges marginats (idiotes, invàlids, cretins, cecs...). Plasma amb una gran intensitat d'expressió les figures que revelen el seu estat físic i psíquic. Ens fa pensar i ens fa entrar en empatia amb la seva visió de les coses. La nota plàstica dominant són «els negres»,²⁶ amb una marcada influència dels pintors japonesos, de Daumier, Goya i El Greco. El dibuix que Nonell va intitular *Anunciació al suburbi. Glòria in excelsis* (c. 1896) esdevé una visió crítica i contrastada entre allò que l'àngel anuncia i la negror dels cretins arraulits enmig d'un paisatge fabril. Per la seva banda, a *Ciència i Caritat* (1896), Pablo Ruiz Picasso «sintetitza el sentiment popular de final del segle XIX, que, tot i considerar els metges herois al servei de la humanitat, mantenia la confiança en la caritat dels ordes religiosos».²⁷ Una imatge de factura realista que aborda la tristesa, la malaltia i la mort, que el jove pintor va presentar a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1897 i va obtenir un ressò.

Un altre tipus d'imatge, que posa l'accent en la dignitat de la classe treballadora i la bellesa de la vida en els detalls, ens la mostra un artista maleït com Francesc Gimeno, que plasma amb una gran

24. *La Asociación*, febrer de 1886, p. 69.

25. «Arte y artistas catalanes». *La Vanguardia*, 1898.

26. Alexandre CIRICI. *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà, 1951.

27. Malén GUAL. «Carrera d'artista: l'obra en context». A: *Ciència i Caritat al descobert*. Barcelona: Col·lecció Focus, Museu Picasso, 2010, p. 23.

sensibilitat un món de dones, nens i treballadors. Fixa el seu punt de mira en l'elogi de les petites coses, l'expressió dels rostres, els gestos sense afectació, amb una senzilla, però difícil, essencialitat. Un univers poblat de dones cosint —mare i filla—, una nena petita i amb el seu companyó (el seu gos), uns nens dormint o al voltant d'una taula, uns homes llegint... Podem dir que és un contrapunt de la negror nonelliana o dels degenerats escultorats per Carles Mani.

Visions del mal

A l'Exposició General de Belles Arts de 1898, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona, l'artista Claudi Hoyos i Ayala va presentar un quadre pintat a l'oli de grans dimensions amb el títol *Lo Dimoni*. És una interessant al·legoria del mal, una visió artística dels esdeveniments que afectaven en aquell moment la ciutat de Barcelona. Allà on s'imposa l'acció destructiva de l'àngel caigut, «un ésser sortit del blau» on no arriba la mirada del cel, podem dir que adquireix una posició de domini en què el mal i la crueltat impera de forma suprema sobre la multitud. De manera freqüent, les explosions diabòliques comporten dolor, encara que de vegades poden esdevenir també una moral de la renovació. En la llavors anomenada «ciutat de les bombes», les descàrregues violentes signifiquen una explosió irada en els seus laberints de pedra. En aquesta fonda dimensió, el mal esdevé un absurd que pot arribar a governar amb una lògica terrible instaurant el terror al carrer i a les interioritats de la ciutat.

A través de la composició pictòrica que va realitzar Hoyos podem resseguir algunes d'aquestes qüestions a partir de la seva vivència expressada pictòricament. Pel que respecta al tema tractat, és curiós com representa Satanàs que arriba a Barcelona enmig d'una tempesta. El diable trona per sobre del seu regne, que a qui l'escolta i l'adora li diu: *TE LO DONARÉ* (TIBI DABO). Referent al tractament del color, sembla ser que primer el volia pintar vermell, però les impressions dels seus col·laboradors varen ser decisives per fer-lo canviar de parer i pintar-lo de verd. Tanmateix, no sabem per quin motiu es va anomenar en alguns escrits de l'època com al «Dimoni blau». Va ser digne d'elogis pel tractament de l'anatomia del cos, que esdevé una

monumental figura alada, tot ocupant pràcticament tota la superfície d'un quadre de 190x160 cm, amb una penetrant mirada de foc. D'aquesta manera s'imposa per contrast amb el negre que cenyeix el cel i l'absència dels set colors de l'arc iris que han estat esborrats per l'entrada del mal, resultat d'una manipulació màgica que es recolza únicament en el poder il·lusori, d'engany i de mentida, que té el diable, del qual també pot participar l'home que s'ha desviat del camí del bé. Així, veiem com, per sobre de la muntanya del Tibidabo, el dimoni, símbol de perversitat, agita i pertorba el nostre inconscient amb uns impulsos difícils de definir. El príncep del mal adquireix un rostre i una disfressa inquietant que es troba en les ànimes i regna sobre les monstruositats obscures. I en el fons de l'abisme es troba Barcelona insignificant, davant la grandesa imponent de la imatge demoníaca. A destacar el significat que pot tenir per a un artista del Cercle de Sant Lluç, que posa l'art al servei de la religió, com a visualització del mal per contrast amb el Déu ocult; és una imatge simbòlica inquietant i a Catalunya no n'hi ha d'altres de similars característiques. En canvi, artistes centreeuropeus contemporanis, es recreen en imatges demoníques, com són el rus Mikhail Vrubel (1865-1910), el suís Albert Welti (1862-1912) o el bavarès Franz Stuck (1863-1928).

Amb un to ben diferent, l'obra *Tornant del tros* de J. Llimona representa, com l'*Angelus* de Millet, una visió d'apostolat artístic. Una imatge que el mateix artista va tapar d'una altra obra que havia rebut molt males crítiques i que es titulava *Mort sobtada* on havia pintat la mort que sorprèn al burgès després d'un dinar excessiu. És una història interessant perquè es tractava d'una mirada crítica envers la gola, un dels pecats capitals, que té com a contrapunt el dibuix intítulat *Menjar frugal* que Picasso realitzaria no gaire temps després o els dibuixos de la premsa satírica on apareixen els contrastos existents entre els dinars copiosos del clergat, els militars o els polítics enfront dels pobres. En aquesta línia, els personatges de Nonell o els que Mir pinta al quadre *La catedral dels pobres* (1898), on representa una família de captaires davant de la Sagrada Família, inquieten i incomoden el públic (el de llavors i el d'ara). Per la seva part, Gaudí va voler testimoniar també la imatge de la violència i el pecat en una al·legoria escultòrica a la capella del Roser de la Sagrada Família, amb un anarquista que duu a la mà una bomba Orsini i que és temptat pel dimoni.

Mentrestant, la nova catedral s'aixecava com a temple expiatori amb les almoines dels feligresos. «Una gràcia de caritat...!»,²⁸ escrivia Maragall, tot evocant una visió del poble de Catalunya, que amb les seves riqueses va fent possible el temple nou. «Oh! Visió, vull creure en tu. Vull provocar-te finalment dient el que Gaudí cridaria en veu alta al migdia: Una gràcia de caritat per l'amor de Déu!». ²⁹

Una darrera imatge en aquest recorregut, incomplet, per la memòria històrica del conflicte és el quadre que va pintar Antoni Fillol, un dels pintors predilectes dels anarquistes, *Hijo de la revolución* (que es conserva al Museu de Belles Arts de València amb el títol *Después de la refriega*, que li confereix un significat molt diferent). Tal com recull *La Revista Blanca*, «representa un obrero muerto en medio de la calle después de empeñada lucha sostenida con la fuerza. La calle, solitaria; el muerto, tendido sobre los rieles del tranvía; aquí y allí palos rotos, piedras, gorras y bastones... El cuadro da la impresión de las luchas entre los pobres y la fuerza pública que producen las luchas por la existencia». ³⁰ Aquí no és la multitud, la força, el càstig sinó el carrer buit amb un gran silenci. Els silencis de la Barcelona del 1900, de la Rosa de Foc.

28. *Diario de Barcelona* (Barcelona, 7 de novembre de 1905).

29. *Ibidem*.

30. Art. cit. F. URALES, p. 12.