

CONFERÈNCIA DE CLAUSURA



LA FUSIÓ ENTRE IMATGE I TEXT EN ELS RECALLS POÈTICS DELS PINTORS POETES CATALANS DE L'ESTETICISME I DEL MODERNISME

El tema de la relació entre literatura i pintura o, més generalment, entre text i imatge és molt ampli, ha generat una considerable bibliografia i, com que segueix estant molt de moda, a causa de l'èxit de la semiologia en les ciències humanes, no dubto que serà objecte de molts estudis futurs, ja que després de la intertextualitat, els estudiosos de la literatura s'han endinsat dins la intericonicitat, és a dir, les relacions entre l'escriptura, el cinema i les arts visuals en general, sense oblidar la música i el so. Tornem, però, als pintors-poetes o poetes-pintors: una bona síntesi del tema és l'excel·lent conferència d'August Bover, «De Pere Serafí a Perejaume. Quatre segles de pintors-poetes i poetes-pintors en les lletres catalanes», pronunciada dins del cicle El Traç que Pinta (febrer-març 2006), coordinat per Susanna Rafart i Vinyet Panyella.

Al meu parer, el llibre il·lustrat, de gran tradició en la nostra cultura occidental, és el suport material perfecte per a aquesta unió entre el textual i l'icònic, ja que permet reunir-los en un mateix espai, el de la pàgina. Només tractaré un petit apartat d'aquest món del llibre il·lustrat: el recull poètic concebut com a llibre, il·lustrat i decorat pel poeta mateix, que esdevé aleshores no solament l'autor i l'il·lustrador de l'obra, sinó també l'arquitecte del llibre.

Fa trenta anys que vaig començar a estudiar aquesta problemàtica i la meua conferència vindrà a ésser una mica una síntesi de molts treballs meus als quals hauré de remetre. Abans, però, d'endinsar-me en el tema, voldria fer dues observacions prèvies que em semblen indispensables per a la comprensió del meu estudi: una primera, teòrica, sobre el possible significat del significat, i una segona, més aviat històrica i forçosament molt resumida, sobre el concepte de *llibre il·lustrat*.

Ferdinand de Saussure es va referir a la possibilitat d'un feix de connexions entre significants capaç de generar sentit mitjançant la denominació de *motivació relativa*. A partir d'aquesta noció, alguns corrents de la lingüística han qüestionat el «dogma» de l'arbitrarietat del signe. Segons aquests corrents, els significats no serien vehiculats pels significants, al contrari: els significants tindrien la capacitat de generar en si mateixos significacions. L'arbitrarietat del signe seria

així corregida per les relacions motivades latents en el sistema de la llengua. El signe lingüístic seria motivat perquè la relació entre significat i significat és una relació destinada a la producció de significacions, de forma particular en tota una sèrie d'activitats lingüístiques —refranys, acudits, jocs de paraules, textos poètics—, menys estudiades que altres produccions, més comunes, a les quals la gramàtica s'ha dedicat preferentment. La lingüística s'hauria concentrat en l'estudi del llenguatge en la seva funció de comunicació, i hauria descurat, doncs, la dinàmica generativa de les llengües, en la qual els significants, molt lluny d'ésser vehicles estàtics, «parlen» entre si en el codi de la motivació relativa del sistema (Olmos 2009). A imatge d'això, el marc gràfic en el qual es desenvolupa actualment l'anàlisi literària resulta igualment propens a la generació de significacions a partir de la percepció d'analogies. Aquest tipus de relacions de motivació o d'imitació s'estableix de forma freqüent i vistosa a partir dels components acústics del llenguatge. La idea d'una motivació recíproca entre so i sentit, tòpica en poesia, té una llarga història en la crítica literària.

Nogensmenys, un factor fonamental per a la determinació d'aquest tipus d'adequacions, fonosimbòliques o altres, característic dels gèneres poètics, sembla ésser l'espai visual de l'escriptura. L'escriptura, efectivament, és forma i, doncs, independentment del significat del signe lingüístic, m'interessaré per la forma en què es presenta el text en les pàgines dels reculls poètics i intentaré veure si aquesta forma textual, en el marc del llibre, és significativa, si dialoga amb la imatge, si forma part d'un conjunt, d'una composició, d'una arquitectura, d'una totalitat, com ho somiava Mallarmé en el seu poema paradigmàtic *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

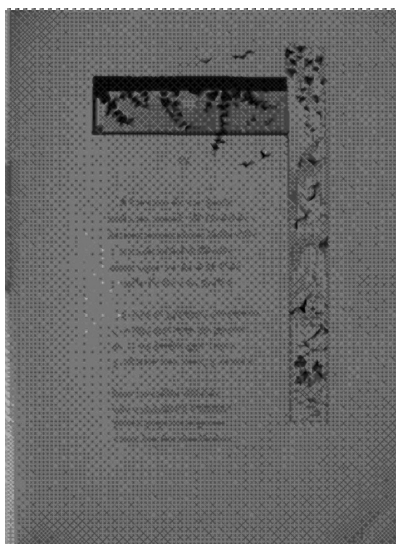
Del romanticisme al simbolisme, la il·lustració del llibre s'ha desenvolupat respecte a dues formes de legitimitat: l'una, literal, reuneix els artistes i les obres que troben llur legitimitat en la fidelitat a la lletra, al text, mentre que l'altra, metafòrica, uneix tots els que volen interpretar el text original (Kaenel 2005: 213). Evidentment, tota il·lustració implica una interpretació. Ofereix una segona lectura, paral·lela, dels textos, i les fronteres semàntiques són difícils d'establir entre els termes connexos de *comentari*, de *traducció*, d'*interpretació*. Un món separa, no gensmenys, l'exigència de fidelitat o de literalitat descriptiva, a vegades sota el control de l'autor, del model de metaforització lliure que preconitza el gran artista simbolista francès Odilon Redon: «En suma, no la servilitat, ni fins i tot un ampli acomodament, sinó un paral·lisme correlatiu» (Mellerio 1923: 114-115). El darrer terç del segle XIX veurà a França, i també a Catalunya, l'emergència d'un tercer model, el decoratiu, que, en certa forma, donarà una solució al dilema que resulta, d'una banda, de la posició objectiva de «traductor» ocupada per l'il·lustrador, i, de l'altra, de les seves aspiracions a l'originalitat.

Als anys cinquanta del segle XIX, Baudelaire juga un paper determinant, reactivant el concepte romàntic del *símbol*. Misterioses com els jeroglífics, les

significacions dels símbols excedeixen qualsevol projecte d'interpretació definitiva ja que depenen del terreny de la suggestió, de les correspondències i de la llei de l'analogia. Aquests tres conceptes baudelairians, que fonamenten l'estètica simbolista, van lligats a les nocions de *traducció* i de *desxiframent creador* que configuren l'essència de la poesia. Així, la traducció s'eleva al rang de creació poètica; alliberada de les sospites de traïció i de servilitat, legitima les pràctiques de la crítica d'art i de la il·lustració. Totes dues tenen un punt comú fonamental: es tracta de discursos o creacions secundàries o judicades secundàries. Aquesta imatge renovada de la traducció creadora ofereix una dignitat que, respecte a la il·lustració, van reivindicar, en el darrer terç del segle XIX, els artistes del llibre i, molt particularment a Catalunya, Apelles Mestres i Alexandre de Riquer.

Cal dir, d'antuvi, que tant Apelles Mestres com Alexandre de Riquer, abans de concebre les edicions de llurs respectius reculls poètics, tenien un coneixement pregon, com a il·lustradors professionals, del món del llibre il·lustrat. Després dels meus estudis (Trenc 1977: 53-54) i dels de Pilar Vélez i Vicente (1989: 243-249) sobre les arts del llibre al darrer terç del segle XIX, no hi ha dubte sobre el paper fonamental de renovador de la concepció del llibre il·lustrat que va jugar a Catalunya el polifacètic Apelles Mestres, la figura més representativa de l'esteticisme a les arts gràfiques en el nostre país. L'estudi comparatiu dels seus primers llibres il·lustrats dels anys 1880 amb la producció francesa coetània indica clarament d'on ve la font d'aquesta renovació. Precisament, als anys vuitanta del segle XIX s'editen a París tres llibres marcats per la influència del cartell cromolitografat de Jules Chéret i del japonisme, amb reminiscències, també, de la il·lustració marginal perifèrica i policroma de la il·luminació del llibre medieval. Es tracta de la *Histoire des quatre fils Aymon* (editor Launette) i dels llibres del gran bibliòfil Octave Uzanne, *L'Eventail* (1882) i *L'Ombrelle* (1883), de l'editor Quantin, que Apelles Mestres coneixia molt bé, com ho demostra el fet que el febrer de 1884 es va fer imprimir, per aquest mateix editor, a París, una carta dirigida a Pompeu Gener, escrita en estil arcaic neogòtic (Mestres 1884). Octave Uzanne fou el principal promotor a França d'un eclecticisme en les arts del llibre, alhora diletant i modern respecte a la il·lustració. Aquest eclecticisme es retroba en Apelles Mestres. Japonisme, neogoticisme medievalista, il·lustració perifèrica, barrejats amb el culte a la naturalesa, que es tradueix en el tractament estilitzat dels seus motius preferits, plantes, insectes i ocells, ja es troben en la seva intervenció en les dues grans col·leccions literàries il·lustrades de l'esteticisme, la «Biblioteca Arte y Letras» de l'editorial Montaner y Simón i la «Biblioteca Verdaguer».

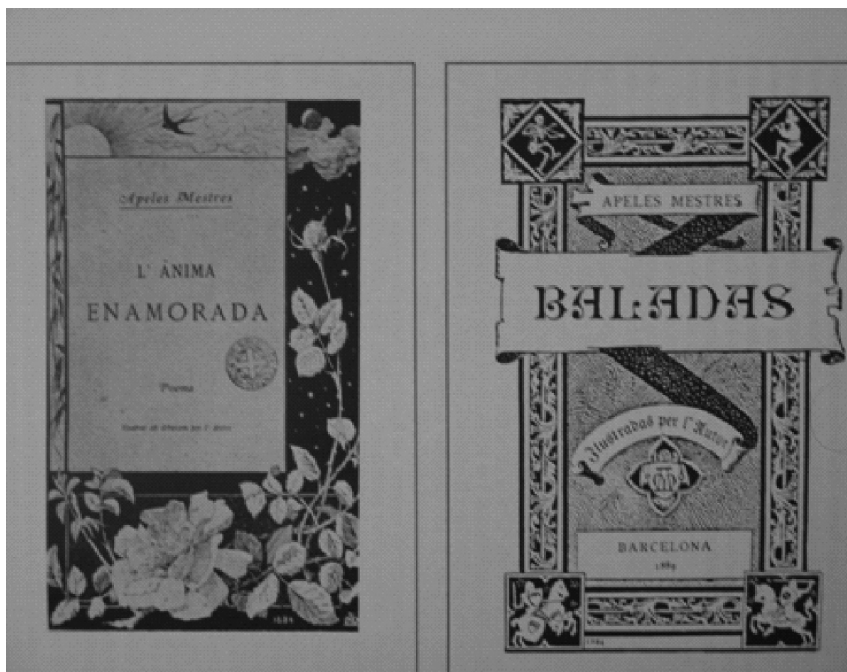
És, però, sobretot en el conjunt de la decoració dels *Cantos modernos* (1888) de R. D. Perés, editat per I. López, en què els encapçalaments de capítol obeeixen a una nova concepció. Les composicions delimitades per un cercle negre i gruixut que s'inscriu amb elegància en el rectangle del full prenen el



paisatge poètic, tractat amb tons esvaïts, com a tema iconogràfic. La composició no és rigorosament closa, sinó que s'escapa i baixa al llarg d'un marge i uneix el text i la imatge. Observem també els primers exemples de vinyetes verticals molt estretes, disposades als marges, vertaders kakemonos japonesos. No és, doncs, sorprenent trobar aquesta mateixa estètica en els seus primers reculls poètics.

L'Ànima enamorada (1884) és el primer llibre de Mestres en què es nota la influència de l'estampa japonesa que Mestres havia conegut en la seva estada a París el 1880. La portada és decorada amb una franja rectangular, asimètrica i irregular, adornada amb motius vegetals i animals, tractats a la manera plana i estilitzada del japonisme. La il·lustració de les pàgines ja és essencialment decorativa. El desequilibri i l'asimetria de la composició, així com el tractament estilitzat dels temes trets de la naturalesa, representen una novetat a la Barcelona de l'època. Després de la fita que representa en l'obra de Mestres la il·lustració de *Cantos moderns* (1888), els seus reculls de poemes il·lustrats del 1889, *Baladas*, *Cants íntims* i *Idilis*, segueixen la mateixa línia esteticista amb l'asimetria i la llibertat de les composicions, el caràcter decorativista de la il·lustració i el tractament estilitzat dels seus motius preferits: plantes, insectes i ocells.

Del 1890 és el seu poema narratiu *Margaridó*, que vaig estudiar amb Montserrat Prudon en un intent de posar de relleu una complementarietat que desembocaria en la fusió de la imatge i del text [veg. il·lustracions 1-2, p. 1]. Remeto al nostre article per a l'estudi detallat de l'obra (Moral-Prudon/Trenc 1993). En la nostra conclusió vam parlar d'una obra que seria alhora llibre - poema



narratiu - imatge, que aparentment és el relat sagnant d'un episodi de la guerra del 1808. Apeles Mestre utilitza el simbolisme dels noms, —*Margaridó*, petita margarida òrfena, és a dir, flor solar i també perla, a la cruïlla de dues línies simbòliques, les d'immortalitat i de feminitat creadora— i també la combinatòria de l'adjectivació i del ritme per il·lustrar la llegenda. La línia temàtica que s'inscriu en el relat històric és la d'una iniciació. L'amor salva Tambor, el soldat francès; l'amor mata Margaridó. Conjuntament, però, la fadrina esdevinguda dona per la gràcia d'un bes entra en perfecta comunió amb la naturalesa. Com l'amor, com la guerra, com tota germinació, Margaridó entra en el cicle de la metamorfosi còsmica i així abasta la immortalitat. Imatges i text es complementen al llarg de l'obra, expressen la mateixa visió poètica, aquesta cosmovisió del creador, sigui quin sigui el seu registre (costumista, romàntic, simbòlic). On, però, la compenetració és total és en la portadella i la portada. Només semblen tenir valor de denominació quan, de fet, i per l'esllavissament semàntic que introdueixen, elles serveixen la clau del poema. La primera és una pàgina ocupada essencialment pel buit, que, com en l'art japonès, posa en relleu els dos únics elements iconogràfics: el títol de lletra neogòtica, imprès amb tinta vermella sobre un eix horitzontal, i, sobre l'altre eix, vertical, perpendicular al primer i sàviament compaginat amb aquest, la il·lustració, un arabesc molt

lineal, estilitzat, amb una senzilla flor del camp, la dent de lleó, cosina rústica del crisantem, és a dir, la margarida. Es tracta d'una sola flor, aïllada en el buit de la pàgina, com el personatge de Margaridó ho és en la vida. Es presenta sota la forma d'una poncella no desclosa encara, d'una promesa vers l'esdevenidor, d'un desvetllament a la vida en potència. Aquesta pàgina inicial ens proporciona, per tant, un primer índex del sentit pregon del llibre, estableix la naturalesa real del personatge, però no ens dona ni la seva història ni el seu tarannà vital o llegendari. Més explícita en aquest sentit considerem la portada. El text ve disposat en línies horitzontals paral·leles a un eix vertical a mà dreta, paral·lel a l'eix vertical de la il·lustració. L'alternança de vermell i negre en el text, molt freqüent, sembla tenir una simple funció decorativa; s'ha de remarcar, però, que el títol, *Margaridó*, és l'únic text que se sobreposa a la il·lustració, emmarcat dins un rectangle que, amb el vertical que inclou la imatge, forma una mena de creu descentrada. Apelles ha representat una clavellina, símbol de l'amor, que indica un dels temes fonamentals de l'obra: el desvetllament de l'amor. Però aquesta flor és acompanyada de dos elements de connotació negativa, ja que, d'una banda, es tracta d'un flor tallada o arrencada i, d'altra banda, les seves poncelles, quan són descloses, es troben truncades pel títol, ço que podria indicar la impossible realització de l'amor. En català, com en castellà, l'etimologia de *clavell* remet al camp semàntic de *CLAVUM*, i.e., 'clau', 'clavo', i ens porta al tema de la crucifixió. A més, el conjunt títol/il·lustració constitueix una creu descentrada —una branca de la qual és negra—, una creu de doble sentit simbòlic, de mort i de renaixença. Un sol significat, doncs, per a dos significants: *opsis* i *lexis* anuncien la metamorfosi de la fadrina en flor, sentit fundador del llibre.

A nivell formal, una altra obra d'Apelles Mestres que marca el pas cap a una vertadera arquitectura del llibre i a una concepció decorativa de la imatge, a vegades sense gaire relació amb el text, i a més amb la repetició de les mateixes vinyetes en diferents posicions dins les pàgines, és *Vobiscum*, 'amb vosaltres' (1892) [veg. il·lustració 3, p. 1]. És interessant veure com un recull de poemes fonamentalment eclèctic, tant a nivell estilístic, com temàtic, com de tonalitat, amb la barreja de sàtira, de folklore, del món fantàstic de l'edat mitjana, de modernitat i de japonisme, es veu uniformitzat a nivell formal per una arquitectura rigorosa, un enquadrament rectangular, un senzill filet rectilini vermell que delimita amples marges en els quals s'inscriuen composicions decoratives. Hi trobem composicions neogòtiques, macabres, satíricocòmiques o fantàstiques, altres de barroques i altres japoneses, algunes en forma de kakemonos, còpies literalment de les il·lustracions de *Cantos modernos*. Aquesta reutilització de vinyetes, independentment del text, és una prova del pas a una consideració decorativa de la il·lustració per part d'Apelles Mestres a finals dels anys 1880, al servei d'una mena d'eclecticisme, de barreja de tradició i de modernitat, que és una de les característiques de l'esteticisme a Catalunya, és a dir, una etapa de

canvis que anuncia el modernisme. Però, aquesta heterogeneïtat, aquest eclecticisme del dibuixant-poeta que segueix present, sense cap evolució respecte a *Vobiscum*, en els llibres posteriors —*Odas serenas* (1893), *Novas baladas* (1893), *Epigramas* (1895) i *Tradicions* (1895)—, es resolrà en una de les obres mestres de la bibliofília modernista, *Liliana*, publicada l'any 1907, gairebé a la fi del modernisme.

Com alguns dels llibres dels quals parlaré més endavant, *Liliana* deu la seva perfecció formal al seu impressor, l'estampador més emblemàtic del modernisme, Oliva de Vilanova. Una portadella obre el llibre amb el mateix tipus de composició en forma de creu que a *Margaridó*: un lliri en l'eix vertical, barrat per l'eix horitzontal vermell del text cal·ligràfic del títol, *Liliana*, que estableix l'equivalència entre la dona d'aigua i el lliri de mar, símbol de puresa i d'innocència; després d'un ex-libris universal, ve la portada [veg, il·lustració 4, p. 1]. Aquesta, de bell antuvi, sembla només decorativa, molt marcada per l'estètica del llibre britànic preraphaelita, amb una orla rectangular, vermella, en la qual el text es troba com empresonat. Si es té en compte, però, que es tracta d'una orla vegetal que encercla i protegeix el títol i, per tant, l'obra, també es pot considerar aquesta orla com una sinècdoque del bosc, del món tancat on té lloc l'argument del poema, lluny dels homes que destrueixen la natura. L'orla descriu i delimita l'univers de *Liliana* i, doncs, no és solament decorativa. La doble pàgina següent presenta, en una paginació asimètrica, eurítmica, triangular, d'una gran saviesa, amb tres vèrtex, la justificació del tiratge, un petit dibuix de tinta verda representant Liliana, la dona-papallona, i un element floral aïllat, estilitzat, una orquídia, símbol de l'amor voluptuós, que acompanya la dedicatòria escrita en vermell: «A ma esposa Laura». Cal insistir sobre aquest treball perfecte de compaginació del llibre, sempre en harmonia amb els dibuixos a la ploma de Mestres, les capçaleres i els culdellànties dels tretze cants, les separacions florals d'una gran simplicitat i saviesa, sense oblidar evidentment les meravelloses il·lustracions a tota pàgina. El poema, en el qual s'integren estrofes de formes i mètriques diferents, té com a punt de partida la maldat de l'home, que, abusant del que la natura li dona, la destrueix. El bosc necessita, doncs, els vells gnoms per defensar-se. Aquests, guardians de la natura, s'allunyen de llur tasca, primer per culpa dels diners —els diamants que troben sota terra— i, després, pels tres —Flok, Mik i Puk— que han resistit a l'avarícia per culpa de l'amor que senten per una bella dona d'aigua, Liliana, que ha aparegut en un paratge misteriós, el Gorg de les Nadales. Al cap d'un quant temps, Flor-de-lli, un silf vingut de la plana, s'endú volant Liliana. Els tres gnoms es deprimeixen, fins que reaccionen per foragitar un caçador que havia entrat al bosc, i així tornen a ésser els guardians del bosc i, alhora, una personificació d'aquest sentiment panteïsta i franciscà inherent d'Apelles Mestres.

Literàriament, el poema *Liliana* participa del conte i la faula, de la balada i de l'idil·li, del drama i la narració èpica. ¿Com es pot transposar aquest món de

la imaginació i de la llegenda, ambientat sempre en una natura descrita de forma realista, amb els més petits detalls, del poema textual al dibuix a la ploma de les decoracions i il·lustracions? Potser, precisament, afirmant aquesta dualitat amb un dibuix realista, segur i versàtil, en què el lector reconeix la flora i la fauna, però que esdevé fantàstic gràcies a la personificació dels elements vegetals: el roure com a vell ple de saviesa que parla amb l'home (p. 13), les alzines, roures, pins i altres arbres fidels que es posen en marxa per escalar la muntanya (p. 17), el cor de les granotes (p. 127), les roques antropomorfes recordant Montserrat (p. 167) etc.; als canvis d'escala dels elements: els gnoms més petits que els bolets, que les papallones, que l'aranya que teixeix la teranyina metafòrica del càrrec d'amor on els tres gnoms cauran presoners (capçalera del cant quart), i, també, al punt de vista i l'enquadrament gairebé cinematogràfic, amb uns primers plans retallats, gairebé en relleu, com en la il·lustració de la p. 57 (a dalt, la branca i el gnom que hi està assegut; a baix, una enorme libèl·lula sortint gairebé de l'espai, molt més gran que Liliana, que apareix, petita, banyant-se en segon terme), o encara unes composicions en diagonal que creen una tensió entre un primer terme, a baix, i un segon, a dalt, en el fons, com a la il·lustració de la p. 61 o de la p. 87. I, finalment, hi ha un altre element del dibuix de Mestres que ajuda a reflectir el món fantàstic de la seva imaginació; és la seva capacitat, amb només la tècnica senzilla del dibuix a la ploma, de recrear el clarobscur, aquesta atmosfera nocturna, fosca, del bosc, on realment hi ha una fusió gairebé panteïsta entre els gnoms (esperits de la natura) i la vegetació (els arbres), com es pot veure en les il·lustracions de les p. 91, 119 i 141, i en la meravellosa visió, gairebé final (p. 199) de la casa antropomorfa dels gnoms al bell mig del bosc, que sembla prefigurar les múltiples versions cinematogràfiques de *Blancaneu i els set nans*. Tal com diu Xavier Jové i Lagunas:

El modernisme de l'obra es perfila des del contingut imaginatiu i lliure, personificant en Liliana la feminitat en tant que creació i bellesa formant una unitat, basant-se en el simbolisme de la dona-flor i la dona papallona, temes paradigmàtics a l'època.

A la fi del llibre, en el darrer cant, el tretzè, la flor de Nadala que apareix al carener de la cabana dels gnoms, simbolitza la puresa i l'ideal de la bellesa de la natura, antitètica de la societat humana mercantilista que Mestres rebutja. I citaré, encara, Xavier Jové i Lagunas, quan conclou el seu estudi, dient:

Liliana és doncs, bellesa i desig, és aigua femenina generadora de vida, i també és lliure, símbol de puresa i innocència. Va sorgir al Gorg de les Nades, un indret on «Nadala» significa Nadal, natalici. Neix al fons del fons de l'aigua, allà, el gorg és l'úter de la natura, on s'engendra la vida, però també la fantasia de l'artista.

I, com hem vist, aquesta fantasia s'expressa mitjançant dos llenguatges: l'icònic i el textual. A més, contràriament a altres llibres d'Apelles, com *Vobiscum*, per exemple, ací ni hi ha cap il·lustració purament decorativa, ni heterogeneïtat entre estils diversos. Totes les imatges van lligades a un contingut poètic que comparteixen amb el text, i això dóna a l'obra una unitat, una homogeneïtat que realment fa que el receptor tingui la impressió de descobrir un món nou, un microcosmos personal que també es pot llegir, però, com una cosmovisió universalista: el bosc com a catedral, espai de sacralització de la poesia (Molas 2005). Tot això produeix una meravellosa simbiosi entre *lexis* i *opsis*. Es tracta d'un llibre que esdevé una autèntica obra d'art del modernisme, l'obra mestra d'Apelles Mestres en les arts del llibre, gràcies, cal dir-ho, a la col·laboració de la impremta Oliva de Vilanova.

Alexandre de Riquer, d'altra banda, representa també un excel·lent exemple del passatge de l'esteticisme al modernisme. Dos anys més jove que Apelles Mestres, Riquer fou molt amic seu i deixeble seu en les arts del llibre, com es pot veure en les seves il·lustracions per als volums de la «Biblioteca Arte y Letras», *María* (1882) de Jorge Isaacs, y *La razón social, Fromont y Risler* (1883) d'Alphonse Daudet, que s'inscriuen dins l'esteticisme.

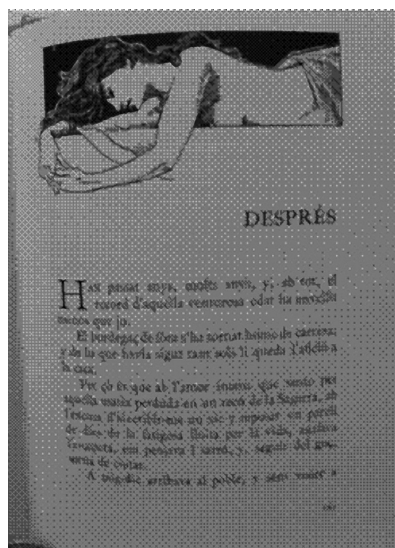
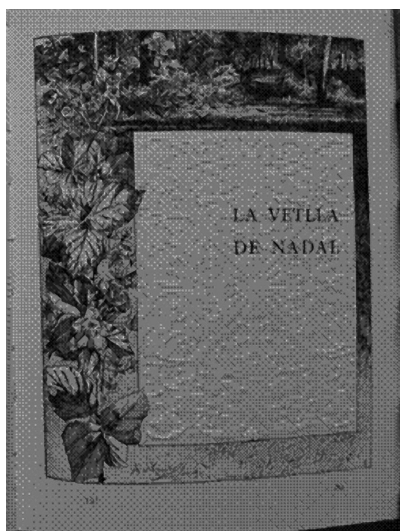
Quan jo era noy (1897) és el primer llibre del qual és alhora l'autor, l'il·lustrador i l'arquitecte [veg. il·lustració 5, p. 11]. Es tracta d'una recopilació de records d'infantesa, escrita i il·lustrada gairebé tota entre 1894 i 1896, amb, no gensmenys, la incorporació d'il·lustracions anteriors dels anys 1880. Des del punt de vista literari, com qualsevol obra de transició, *Quan jo era noy* és molt complexa (Trenc 1987). Riquer es basa en una doble tradició literària, el romanticisme i el realisme; tanmateix, les modernitza mitjançant el punt de vista del narrador, és a dir, gràcies a la ingenuïtat de la visió infantil i a la interiorització de l'experiència, la qual cosa permet incloure l'obra en la modalitat de la narrativa curta, gènere característic del modernisme literari, en què, precisament, l'esperit innovador del moviment pot fugir de marcs literaris massa canònics (Castellanos 1986).

Aquesta mateixa complexitat es troba en les il·lustracions. Riquer dedica 32 dels 45 dibuixos a la ploma a la natura (plantes silvestres de la seva comarca natal, la Segarra, ocells de la zona, animals domèstics del camp i insectes). Aquests dibuixos es poden llegir alhora com a elements decoratius i com a metonímies del paisatge català. Contribueixen a ancorar el relat en la realitat, però el seu paper metonímic de la natura també demostra el deute de Riquer vers el seu amic i company Apelles Mestres, que li va transmetre el seu amor per les petites coses: insectes, ocells, plantes posades en relleu, aïllades sobre el blanc de la pàgina, com ho hem vist en tractar de *Margaridó*. Si afegim a aquests fragments metonímics les cinc portades de major format que reproduïxen paisatges dels contorns de la masia de Bassols, propietat de la família Riquer, podem afirmar que la funció d'aquestes 32 composicions és la de materialitzar

una realitat geogràfica precisa, la de la Segarra. El dibuix a la ploma, precís, detallat, respon a la profusió de detalls i a la precisió de la descripció textual, que empra un lèxic ric, característic del català de la Segarra, aspecte localista i realista que reforça la precisió dels topònims. El tractament textual i icònic dels elements naturals és més autèntic que el dels personatges, aspecte en el qual Riquer cau sovint en el costumisme i el drama romàntic.

El romanticisme es nota en la visió idealitzada de la vida a la masia. Es tracta del paradís perdut de la infantesa, de la innocència (un dels relats té significativament com a títol «Santa Ignocència»), impressió reforçada per la darrera narració, intitulada «Després», posterior als altres relats i que sembla correspondre cronològicament al moment de l'escriptura, en la qual el narrador adult torna a la masia abandonada, buida, gairebé en ruïnes. El paradís ha desaparegut, doncs, definitivament; el narrador no pot trobar-lo de nou, ni espacialment, ni, menys, temporalment, i això accentua el sentiment nostàlgic i tràgic de l'obra. La portada del darrer relat, «Després», presenta en el centre una petita vinyeta molt romàntica, una visió nocturna amb una mitja lluna mig amagada per les branques negres d'un arbre i, en primer terme, sobre una branca, un ocell de presa negra i funest, com un símbol del temps destructor. La contradicció entre l'amor a la vida i l'instint de mort, que és, d'altra banda, present en tot el llibre, veurem que obre simbòlicament l'obra en la portada.

Quan jo era noy, però, no té només elements romàntics o realistes, sinó no se l'hauria considerat com una obertura vers altres vies narratives, que serien les del modernisme. El narrador no solament descriu, sinó que dóna els estats



d'ànim i els sentiments dels personatges. Aquesta subjectivitat és una interiorització de l'experiència, i la crítica de l'època la considera com una superació del realisme i del positivisme. D'altra banda, la ingenuïtat inherent en la literatura de records d'infantesa es considera sinònima de puresa, d'innocència d'una infantesa feta d'autenticitat i de sinceritat, valors primordials pels modernistes. Si hi ha una autèntica poesia en la seva obra és perquè, com ho escriu Riquer mateix, en el pròleg, es veu en ella l'expressió d'una sensibilitat, més enllà d'una forma realista o idealista. Fins i tot en els dibuixos a primera vista més realistes de Riquer, hi ha una deformació de la imatge de la realitat per una poètica del dibuix japonitzant que resideix en una estilització molt subtil, una composició sense profunditat, una manera d'aïllar al bell mig del blanc de la pàgina i de posar en relleu el motiu que es pot comparar i relacionar amb la subjectivitat de l'escriptura. D'altra banda, uns quants elements de la flora i de la fauna, a més del seu paper de metonímies de la natura, tenen un valor simbòlic, com el lliri blanc que obre el relat «Santa Ignocència», dedicat a la puresa i a la innocència infantil, o en un altre relat, el conillet que fuig, escapant als tirs de l'escopeta del narrador, i que simbolitza la vida i la llibertat. Tres il·lustracions són clarament simbòliques. Dues són tradicionals: una obre el relat «La vetlla de Nadal» i representa els àngels típics de la iconografia cristiana; l'altra es desplega verticalment en la primera pàgina del relat «La gavina» i representa, en un estil neogòtic, l'àngel de la guarda del narrador, un àngel majestuós, de divina bellesa, descrit d'altra banda en el text com una visió lluminosa, de somni. L'altra il·lustració, més simbolista que alegòrica, constitueix, al meu entendre, una de les primeres indicacions del pas de Riquer al simbolisme. La figura femenina que obre el darrer relat, «Després», és una de les primeres aparicions d'aquestes nimfes i muses que simbolitzaran en la seva obra els seus estats d'ànim. Ací, l'allegoria de la malenconia s'inclina literalment sobre el seu passat; per tant, mira cap a l'esquerra, és a dir, cap als records d'infantesa del narrador, que constitueixen tota la part esquerra del llibre obert, els quinze primers relats. La seva actitud d'abandó, la seva cabellera desfeta, els seus braços que surten del marc per tal d'abraçar alguna cosa, que no troben, però, res, mostren de forma eloqüent que l'ànima del pintor-poeta es troba òrfena del paradís perdut de la seva infantesa, del seu passat. Nogensmenys, si no es pot tornar a viure, aquest paradís sobreviu en la memòria, associat a la nostàlgia, i per a Riquer una de les funcions de l'art i de l'escriptura és, com ho escriu ell mateix en el pròleg (Riquer 1897: 8), «fixar, per retrobar-los y reviur-ls, aquests records de nen fantasiats per l'home».

La portada del llibre és adornada amb una vinyeta que ens dona la clau de l'antítesi vida-mort que estructura tota l'obra riqueriana. El desig de viure, de posseir, expressat per aquesta mà metonímica de l'home que està a punt de collir una flor, la matarà, com ho indica el lema escrit sense cap ambigüitat: «cullir-lo es matar-lo». La cita de François Coppée situada sobre de la vinyeta,

«[...] et ce sont des fleurs que peut être il valait bien mieux ne pas cueillir», incita, però, a una altra lectura de la vinyeta, que s'afegeix a la primera i que és d'ordre estètic. Els simbolistes consideren l'experiència poètica com una experiència personal inefable, indicible, pròxima a l'èxtasi, i tractar de comunicar-la es pot traduir en un fracàs; sempre és, d'alguna manera, un fracàs. Aquesta experiència íntima i profunda de la natura —el bosc, la fauna— que posseeix Riquer, que forma part de la seva sensibilitat d'ençà de la seva infantesa i que li permet copsar la seva misteriosa bellesa, es pot transmetre? No mor quan l'artista tracta de transmetre-la? Aquest és el dilema plantejat per la portada.

D'altra banda, també es nota la complementarietat a nivell semàntic i formal entre el text i la imatge, és a dir, que la pàgina s'ha de pensar com un tot en què conviuran text i il·lustració i que l'il·lustrador es converteix també en decorador del llibre. Un petit quadern manuscrit que vaig trobar fa molts anys als arxius familiars de Palma de Mallorca ens indica que Riquer fou el responsable de l'arquitectura del volum, i no un compaginador d'impremta. Fou ell qui decidí la distribució de les vinyetes en funció del conjunt arquitectònic de l'obra. A les portades dels capítols, l'equilibri entre la tipografia i la il·lustració és notable. Les primeres pàgines dels relats són molt treballades. S'hi troben sempre tres elements: un dibuix de capçalera, el títol en majúscules i el text, que comença sempre per una caplletra que ocupa l'espai de dues línies. Sovint, el dibuix s'expandeix per la pàgina i s'obre vers el text. Riquer utilitza el medalló, que funciona com un primer pla fotogràfic i que permet superposar dues imatges diferents, totes dues relacionades amb el relat, o bé utilitza el blanc, el buit de la pàgina, com els orientals, com a fons i part íntegra de la il·lustració, com es veu en els culdellànties. Aquest primer llibre de Riquer és encara imperfecte i deutor del llibre il·lustrat tradicional i de la fabricació industrial; no gensmenys, gràcies a la implicació de l'autor en l'arquitectura del llibre, el paral·lelisme i la fusió entre el text i l'icònic ja anuncia aquelles dues joies de l'art del llibre modernista que seran les seves obres següents, *Crisantemes* i *Anyorances*, on Riquer, com tots els artistes simbolistes, crearà un món ideal per a evadir-se d'una realitat massa materialista.

Crisantemes, recull de poemes en prosa, fou editat a Barcelona l'any 1899. Veiem primer un objecte oblong, dues vegades més alt que ample, de petit format (18,6 × 9 cm). Aquest format oblong havia aparegut a Anglaterra els anys 1890 i a França a finals del segle XIX, i a Catalunya, amb una mida més gran, però, a la revista *Luz* (1897-1898), de la qual Riquer era un dels fundadors i responsable d'algunes de les portades més simbolistes, algunes de les quals, en colors, tornarem a trobar a *Crisantemes*. Aquest format també s'havia vist en un llibre, *Nocturn. Andante morat*, editat per Àlvar Verdaguer, l'any 1896, el misteriós i simbolista drama maeterlinckià d'Adrià Gual, que, malgrat no ésser un recull poètic, hauria d'haver inclòs en el meu corpus. El llibre és de petit format (10,5 × 19,3 cm) i se'n coneix sobretot la coberta, morada, amb una banda

decorativa al centre, formada per una sèrie de línies corbes concèntriques que s'enrosquen al voltant de l'estel de l'ideal [veg. il·lustració 6, p. 11]. A l'interior, la pàgina inicial de cadascun dels actes s'adorna amb una vinyeta semicircular que decora l'escena, i amb llargues vinyetes verticals que descriuen els personatges principals, molt esquematitzats, amb un llarg vestit de color siena. En aquesta primerenca obra de Gual, que no puc analitzar en profunditat, ja es revela el seu món interior, clos en si mateix, en què més tard florirà la rosa simbòlica, tan estimada, que embolcallarà aquest misteri, quelcom d'indicible ja present a *Nocturn. Andante morat*, que l'artista cerca de comunicar-nos.

Tornant a *Crisantemes*, aquest format reduït, intimista, que recorda el d'un estoig, ja mostra el caràcter elegant, refinat, d'un llibre que es presenta d'antuvi com una obra d'art, una joia literària admirablement definida en el paratext de l'edició de *Biblys* (Pierre Louys 1898) per l'editor Guillaume, que Riquer tenia a la seva biblioteca: «Il faut que la collection “Lotus Alba” soit un bijou littéraire, la perle fine entre les perles, sertie dans l'or vierge et parée des diamants que l'art lui prodiguera.» El llibre té una enquadració industrial en cartró, estampada en lleuger relleu, que es considera com una de les obres mestres a nivell internacional de les arts gràfiques de l'*art nouveau*. Una composició floral de crisantems, de colors evanescents, malva i verd pàl·lid, que s'harmonitzen amb el crema del fons, es desplega sobre les dues tapes. La imatge sembla redundant respecte al títol, situat al capdamunt de la pàgina, sota el nom de l'autor; no gensmenys, la seva estilització, el seu refinament formal, la seva harmonia cromàtica, la impressió de delicadesa i de somni que transmet ens permet de comprendre més exactament el significat de la paraula *crisantems*, que no ve associada ací a la necrofilia del decadentisme, sinó més aviat al japonisme, al refinament estètic i a la utilització de les flors per Riquer com un mitjà privilegiat de presentar els seus estats d'ànim. La decoració floral de la coberta es repeteix en les dues primeres pàgines de la dreta, com un eco que es perd, de color cada vegada més apagat, fins a arribar a la portada en la qual es desplega sobre un eix vertical una composició ascensional de cards estilitzats, d'un verd groguenc que enllaça el nom de l'autor i el títol escrits en majúscules vermelles, color complementari del verd, en la part superior, amb el nom de l'editor i la seva adreça, en la part inferior. El tall del card es prolonga i la seva base ve emmarcada per dues *R* majúscules gòtiques simètriques, que funcionen com a marca d'autor, ja que el cognom *Riquer* comença i acaba en *R*, petit joc, podríem dir de forma anacrònica, de poesia visual, si aquesta hagués existit el 1900.

La publicació se situa cronològicament en un moment en què el simbolisme europeu es propaga a Barcelona i comença a influir la literatura catalana, precisament amb el poema en prosa, amb l'aparició de tres reculls significatius: *Oracions*, de Santiago Rusiñol (1897), *Llibre d'horas*, d'Adrià Gual (1899), i *Crisantemes* (1899) (Cerdà i Surroca 1990 i Arenes i Sampera 1998). L'adopció del nou gènere poètic permetia a la literatura catalana realitzar el nou objectiu

estètic definit per Raimon Casellas, la intensitat del sentiment i de la tècnica, ja que el poema en prosa, como ho havia subratllat Huysmans, és un model de concisió, de concentració de l'expressió. Els tres poetes catalans adopten el poema en prosa artístic, que es fonamenta en el sentiment d'una harmonia universal i en el desig del poeta de participar-hi. Amb *Crisantemes*, Riquer s'inclou dins una modalitat de poesia simbolista definida així per Suzanne Bernard (1959: 439-440): «Molts escriptors, encara impregnats de simbolisme, segueixen establint, vers 1894, equivalències entre els paisatges i els estats d'ànim, fluïdificant i sensibilitzant la matèria.»

Tot l'aspecte narratiu, anecdòtic, de *Quan jo era noy* desapareix a *Crisantemes*. Cada poema es presenta com una fulguració instantània, com un món tancat. La natura, l'univers són els grans temes del recull; es tracta, però, d'una visió subjectiva. En el pròleg, Riquer ja ens dóna el contingut del llibre (Riquer 1899: 9): «Somnis o fantasies, faules o descripcions, notes de sentiment o d'anyoransa [...] Sou tot allò que viu endintre d'un mateix ab recel d'exteriorisarse.»

El món poètic que crea Riquer s'interioritza mitjançant la reelaboració de les seves experiències sensibles, en la qual la descripció dels elements naturals pren un caire espiritual i, així, la natura es transforma en un món idíl·lic, paradisiac. Com Alan Yates (Trenc/Yates 1988) ho va traduir amb l'encert que permet la llengua anglesa en aquest cas, el *landscape*, el paisatge, es transforma en *inscape*, visió del món interior. La imaginació i la fantasia artística de Riquer s'apliquen al món sensible mitjançant tres filtres literaris: la cultura grega clàssica i el seu panteisme, el medievalisme i la recuperació alhora del folklore i del llegendari catalans i artúrics i el preraphaelisme, amb la seva sacralització de la Natura. Un altre aspecte que relaciona Riquer amb l'art preraphaelita és el parentesc entre text i imatge com dues expressions d'un mateix món poètic, com ho analitzarem a continuació.

Com ja hem vist per la coberta, hi ha una estreta relació, que podria ésser redundant si no fos complementària, entre el text de cada poema en prosa i la il·lustració principal. Hom té la impressió que la visió externa o interna precedeix l'escriptura. Aquesta visió es materialitza en una imatge, una il·lustració, la qual cosa evita, a vegades, la descripció textual de la imatge. Molts poemes tenen com a marc el bosc, que és, per a Riquer, com per a Apelles Mestres una catedral, un temple, on el vitalisme revesteix un caràcter sagrat, que se sublima en un sentiment panteista. Les il·lustracions ofereixen un tractament formal de la flora i la fauna molt estilitzat (bidimensionalitat, aïllament del motiu en el blanc de la pàgina que el posa en relleu), el que he anomenat una escenificació, com en el teatre, que s'ha de relacionar amb el subjectivisme de l'escriptura, la interiorització del punt de vista i el lirisme. En aquestes composicions, l'elecció estilística, antirealista de la línia que aïlla la forma i compartimenta la imatge, com en l'art gòtic, especialment les vidrieres, és típica del manierisme de l'*art*

nouveau, així com la utilització d'una gamma cromàtica arbitrària, de tonalitat pastel molt harmoniosa, que tradueix de forma sinestèsica en el camp del cromatisme el sentiment psicològic expressat pel text. Gràcies als progressos tècnics del fotogratat en color a Catalunya, els valors simbòlics i sinestèsics del color, tan vitals pels artistes modernistes (només cal pensar en el valor de l'«atzur» en la poesia simbolista o en l'evocador *Nocturn Andante morat* d'Adrià Gual), seran determinants per diferenciar, per exemple, l'esteticisme, encara majoritàriament en blanc i negre, del modernisme, en què el color, sovint, ja dóna ell sol a la imatge la seva musicalitat, el seu ressò sensual, el seu erotisme i alhora la seva espiritualitat. Una gran diferència també entre *Quan jo era noy* i *Crisantemes* és l'aparició en el segon de l'amor, de l'erotisme, absent dels records d'infantesa del primer llibre. Les tres il·lustracions fora de text representen tres models d'ideal femení de Riquer. La primera, situada entre la portada i l'epígraf, sembla ésser la dona somniada, la dona estimada [veg. il·lustració 7, p. 11]. El seu rostre sensual, emmarcat per llargs cabells rossos, vist en un primer pla, com en alguns dibuixos preraphaelites, emergeix d'un ram de crisantems i es realitza així l'associació tradicional entre la bellesa de la dona i la de les flors. La segona, totalment idealitzada i vestida com una princesa medieval, és la darrera fada de Catalunya, ja desapareguda, com el folklore català que en ella s'encarnava. Al meu entendre és una de les visions de tipus preraphaelita més reeixides de tot el modernisme simbolista català, i aquest món llegendari de les rondalles catalanes antigues pren forma, torna a viure, però ja inexorablement com a record, com a recreació artística subjectiva somniada, gràcies a la delicadesa de les formes femenines, a l'arabesc del tall de crisantems i a la preciositat d'una gamma cromàtica on el groc dels crisantems juga amb el malva. En el poema, Riquer diu que la fada ha perdut la seva vareta màgica, que era alhora la flauta encantada que coneixia tot el cançoner popular català, l'esperit de la pàtria, com ho demostra la silueta de Montserrat en el fons de la composició. Malgrat l'atmosfera de nostàlgia que domina el poema i la il·lustració, potser tot no s'ha perdut, com ho podria indicar aquest sol naixent al damunt de Montserrat; potser sí que la pàtria catalana tornarà a recuperar el seu folklore tradicional, com ja ho devia saber el 1899 el gran bibliòfil que era Alexandre de Riquer, però potser el que ens volia dir finalment és que seria difícil tornar a trobar fades en el món industrial modern d'entre segles, sinó en el món interior, l'*inscape* dels poetes. La tercera dona és molt diferent [veg. il·lustració 8, p. 11]. Es tracta d'una pintura realista, reproduïda en colors mitjançant el procediment de la fototípia. Veiem la silueta vertical d'una bella i ben plantada pagesa de la muntanya travessant una clariana coberta de roses d'un vermell vitalista. El sentiment del poeta davant l'experiència real d'aquesta visió és tan fort que la visió esdevé meravellosa i la jove pagesa es transforma per al poeta-pintor, mitjançant el filtre de la seva educació literària, en una deessa pagana, Ceres.

Flors i dones omplen el recull d'un erotisme difús però present, un llibre clarament escrit per una veu poètica masculina. Cal afegir-hi que l'únic personatge masculí del recull és el deu Pan, símbol eròtic poderós, perill constant per a la formosa adolescent que s'endinsa en el bosc, ja «qu'els ulls de Pan brillan entre'l fullatge» (p. 36).

Com a *Quan jo era noy*, de forma, però, encara més evident a *Crisantemes*, Riquer no és un senzill il·lustrador dels seus textos: és un vertader decorador del seu llibre, que transforma en un objecte d'art, un autèntic llibre d'art. Cal dir, primer, abans d'estudiar la relació entre la imatge i el text, que la distribució d'aquest en el poema en prosa apareix fragmentada per espais blancs o signes tipogràfics, segurament per tal que s'assembli visualment al poema versificat, seguint així els preceptes establerts d'ençà de l'origen mateix del gènere pel poeta romàntic Aloysius Bertrand en la primera edició de *Gaspard de la nuit*. Riquer modernitza aquesta fragmentació mitjançant marcs rectangulars oblongs que semblen venir de la compaginació del llibre britànic, i de William Morris en particular, que empra, però, amb una gran llibertat, com en la p. 31, on dos llargs rectangles verticals com kakemonos, un per al text, l'altre per a una estilitzada imatge d'un patge, sobresurten sobre un tercer rectangle vertical de motius florals que serveix de fons, tercer rectangle aïllat al mig de la pàgina per amples marges. Text i imatge s'integren perfectament en un conjunt. El subtil equilibri formal entre els dos elements es nota en les dobles pàgines, on hi ha un text a dalt a l'esquerra i un culdellàntia a sota, sempre a la plana de l'esquerra, final de poema, i una vinyeta d'encapçalament a dalt, a la plana de la dreta, amb una caplletra en el centre i el text a sota, la qual cosa dóna com a resultat una distribució en quiasme alhora equilibrada i dinàmica.

També, com ja es podia veure a *Quan jo era noy*, cal mencionar tot allò que contribueix a fer d'aquest volum un objecte artístic que s'inscriu en una tradició del llibre d'art de finals del segle XIX, amb tots els requisits —coberta, portadella, portada, culdellàntia—, però que, alhora, innova i demostra la llibertat de les arts del llibre modernista per una sèrie de transgressions de la norma com el format oblong, petit, intimista, refinat i elegant, la portada, que no obeeix a la paginació tradicional en forma de vas de Mèdici, i, sobretot, la introducció del color, d'una gamma cromàtica pàl·lida, apagada, que ja ens dóna l'atmosfera, l'esperit poètic de l'obra. Penso que *Crisantemes* és el llibre en què Riquer investiga més a fons aquesta relació text-imatge i en què aconsegueix millor la fusió entre els dos llenguatges, la qual cosa no vol dir que es confonguin, sinó que arriben a dialogar en l'espai líric, buit, de la pàgina, en una vida paral·lela que el lector ha de poder unir.

Deixaré de banda els dos reculls poètics de Riquer, *Aplech de sonets* i *Poema del Bosch*, ja que la problemàtica de la relació text-imatge hi ha canviat, per acabar amb *Anyorances*, recull poètic publicat l'any 1902, en què Riquer torna a la versificació, i que, a primera vista, pot semblar molt semblant a *Crisante-*

mes, quan en realitat la concepció de la il·lustració hi és molt diferent. És necessari recordar que la mort de Lolita, esposa del pintor, l'any 1899, trasbalsà la seva vida i la seva inspiració poètica. *Anyorances*, com la semàntica del títol diu clarament, evoca essencialment la presència de l'amor perdut en uns poemes en què la nostàlgia i la tristesa es barregen amb l'esperança d'una reunió amb la dona estimada en un amor transcendent, post mortem. Riquer s'inspira en la poesia de Dante Gabriel Rossetti, un «Dant modern i lluminós», com el qualifica, i particularment en *The Blessed Damozel* (Rossetti 1891), com ho va mostrar M. A. Cerdà i Surroca (1978). Aquest tema principal de *Anyorances* és absent en les il·lustracions. Aquestes recullen un altre element, sempre present en l'obra poètica de Riquer: la Natura, que en el llibre té la doble funció d'haver representat l'espai privilegiat de l'amor i la felicitat perdudes, com ho demostren les nostàlgiques evocacions dels passeigs amorosos pel bosc, i també d'ésser sempre un símbol d'eternitat, ja que torna a néixer sense fi en el cicle vital de les estacions, i constitueix així una forta antítesi a la desaparició de Lolita, que no tornarà. La coberta del llibre representa, en una composició equilibrada, simètrica, una vista frontal d'un roure majestuós, que ens introdueix directament en l'espai privilegiat de l'amor i la vida, el bosc, antitètic de la mort [veg. il·lustració 9, p. III]. El text s'inscriu dins la imatge, com pertanyent-hi, com surant de la natura, de la vegetació, en negre sobre els verds i l'ataronjat del cel, i en el centre, el caràcter elegíac del recull ve subratllat amb les dues paraules «Poesies íntimes». Existeix un fort contrast de punt de vista, d'enquadrament, entre la vista des de certa distància del roure en aquesta coberta i la vista detallada de molt a prop del fris vertical de cargols enfilats en un tall, de color marró pàl·lid, totalment bidimensional, de la portada, que torna a l'encant de les petites coses. Forma una taca decorativa a la manera japonesa i divideix en dos el text de color groc molt pàl·lid, com si l'esvaïment del color fos l'esvaïment de la vida i la marca del temps que passa com en una vella fotografia sèpia. Es tracta també d'una composició ascensional, com totes les il·lustracions del llibre; es veu, però, que el tercer cargol, el de dalt, ha arribat al capdamunt del tall i no pot anar més amunt, i es recargola en si mateix, la qual cosa ens dóna una de les claus del poemari, com ho explicaré en l'estudi del cartell.

Totes les pàgines del text vénen adornades lateralment a la dreta amb un tall floral que correspon al quart costat del rectangle de filets que emmarquen el text i delimiten uns marges molt amples. El tall, l'únic element decoratiu de la pàgina, s'obre en una flor o un ram, taques monocromes bidimensionals acompanyades en algun cas per una delicada papallona que vola per l'entorn. Tant el dibuix, d'una delicadesa, una exactitud i una paginació japoneses, com els colors elegits (groc pàl·lid, verd tendre de l'herba, el castany daurat, el malva apagat, l'ataronjat i l'or) contribueixen a transmetre una poesia refinada al conjunt del llibre, un sentiment elegíac i melangiós que s'harmonitza perfectament

amb el text, sense constituir-ne mai una representació literal. La il·lustració simbolista prefereix sovint, com la poesia, suggerir a representar. Ací Riquer s'inscriu dins d'aquesta estètica: la imatge vol ésser una evocació d'un sentiment, d'una atmosfera, parents dels que es desprenen del text, i no vol fer-ne un comentari redundat, figuratiu.

Nogensmenys, hi ha un element icònic exterior al llibre, paratextual, però directament relacionat amb ell: el cartell que l'anuncia, que sí que es pot considerar com un intent paral·lel al desig de reunió amb l'amor perdut glosat en els poemes [veg. il·lustració 10, p. III]. Es tracta d'una de les composicions més poètiques d'Alexandre de Riquer: la figura femenina central té com a funció simbòlica representar l'estat d'ànim del pintor-poeta; alhora, la seva nostàlgia pregona, el seu anhel d'elevant-se fins al cel, on es troba la seva estimada i la impossibilitat de fer-ho. El marc de l'escena, el bosc i la serra al fons, és el temple de la vida i el paradís terrenal; l'ésser femení idealitzat (té el cap envoltat d'estels, signe de divinitat per a Riquer) es troba al bell mig d'un prat d'angèliques i alça una copa, que sembla plorar, expressant així un sentiment de tristesa, copa que és l'ideal inaccessible, el «Greal» del Riquer que somnia un amor post mortem. Aquesta al·legoria femenina de l'ànima del poeta es troba encadenada a la terra, simbolitzada per una gran pedra; no pot desprendre's de la materialitat del seu cos, i es desespera. El cartell és talment la visualització dels sentiments expressats per la veu poètica en el poema xxvi (p. 34-35):

Jo passava cantant per la terra
 Fins perdre la veu,
 Y la prada, lo bosch y la serra
 Florian arreu...
 Quan més fort y ab més vida cantava
 Mal llamp m'ha ferit!...
 Mal ferit m'ha deixat, sense guia,
 Mirant cel enllà
 Hont va perdres l'amor que floria
 Ahont mon cor va.
 Desde terra, no puc arribarhi
 Al brillant estel;
 m'arrossego y no puc pas anarhi
 tan lluny, fins al cel!
 Subjugat per feixugues cadenes,
 Com tinch de volar?
 Dech tenir de conexe'altres penes
 Abans de marxar!

Els procediments d'espiritualització i d'intensificació dels sentiments en els poemes, la musicalitat, el ritme, la versificació, la confluència entre misticisme i sensualitat, el paper metafòric de les flors tenen com equivalent, en les imatges,

l'estilització, la perfecció de les formes vegetals, el cromatisme pàl·lid, d'una gran delicadesa, i el caràcter bidimensional, pla de la composició que reforça l'aspecte de somni, d'immaterialitat. El caràcter ascensional de totes les composicions, l'elegància de la línia en arabesc i l'harmonia apagada del cromatisme contribueixen a donar a *Anyorances* aquest aire evanescent, aquesta transcendència, aquest aspecte de somni vers un més enllà misteriós que permeten incloure Riquer en la nòmina dels vertaders artistes visionaris simbolistes.

Crisantemes i *Anyorances*, aquestes dues joies literàries i plàstiques del modernisme català, romanen, doncs, com a testimonis d'aquesta simbòlica aspiració ascensional, d'aquest anhel vers el desconegut, aquesta llum de l'ideal que Riquer va perseguir al llarg de la seva vida.

A la regla que m'he fixat de parlar-vos només de llibres realitzats pel mateix creador, amb les seves facetes de poeta i artista plàstic, hi faré una excepció, ja que en alguns casos, molt rars, per cert, l'il·lustrador del llibre sembla realment un doble o una ànima germana de l'escriptor. Aquesta excepció serà *Boires baixes*, i també n'hi podria haver una altra, de la qual no parlaré, per falta de temps i perquè encara no l'he estudiada a fons; seria l'edició per *L'Avenç*, l'any 1897, d'un altre dels grans poemes en prosa del modernisme català: *Oracions*, de Santiago Rusiñol, il·lustrat pel seu gran amic i company d'aventures i d'inquietuds estètiques Miquel Utrillo. He dedicat, amb l'ajut de la meua filla per a la part musical, una anàlisi molt detallada a *Boires baixes* (Trenc/Trenc 2005), en què he considerat primer l'obra com a objecte d'art, el primer llibre de qualitat imprès l'any 1902 per la «Kelmscott Press» catalana, Oliva de Vilanova [veg. il·lustració 11, p. III]. Vaig intentar mostrar que hi ha una curiosa barreja entre la novetat de l'art tipogràfic d'Oliva, la geometrització i la sobrietat molt moderna, i el caràcter arcaic d'alguns procediments, com la bicromia negra i vermella de les tintes, i el procediment medieval de la repetició a dalt de cada pàgina del darrer mot de la pàgina precedent. Al meu entendre, aquesta dicotomia entre els desitjos de novetat i el redescobriment d'una tradició és inherent a l'art del llibre de l'*art nouveau* a tot Europa. Això explica aquesta arquitectura elaborada, molt decorativa del llibre, que es basa en una tradició artesana medieval descoberta de nou alguns anys abans, que no refusa, però, d'innovar alhora en el cromatisme i l'esquematisme formal.

Un element específic de *Boires baixes* és la utilització d'alguns motius decoratius que funcionen com a leitmotiv, que imprimeixen a les pàgines un ritme gairebé musical i que tenen, com els cors vermells, per exemple, una presència obsessiva que s'ha de relacionar amb el text d'un poema que es presenta com a simfònic. L'autor, Josep Maria Roviralta, que passà com un meteor en les lletres catalanes, ja que fou director de la revista *Luz* als 17 anys, abans d'estudiar enginyeria i fer fortuna, ha quedat, gràcies a *Boires baixes*, com un dels poetes més representatius del simbolisme decadent. El text és un poema narratiu que combina la prosa poètica, la prosa dramàtica i el vers, en una intenció

simfònica explicitada en l'obra. Roviralta, un dels principals representants del wagnerisme a Catalunya i fundador de l'Associació Wagneriana, amic personal d'Enric Granados, havia adoptat la gran teoria wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, l'obra d'art total. *Boires baixes* és un dels millors exemples d'aplicació a les arts del llibre d'aquesta idea d'art total. La seva estructura híbrida obeeix a l'abolició dels gèneres literaris, ja que l'obra ha de superposar una sèrie de formes d'expressió que s'han de fusionar en un tot. *Boires baixes* és el poema d'un poeta-somniador, anomenat genèricament *Ell* —que ve de l'exòtic país de la quimera i fa una estranya aparició al bell mig de la Borsa de Barcelona—, i de la Dona somiada, una *Ella* genèrica, símbol de la innocència marginada, perduda en el món de la il·lusió, envoltada per simbòliques boires que l'aïllen en un espai-temps imaginari. El poema presenta una dramatització de la lluita entre l'ideal i la realitat, lluita interna al poeta. La defensa del somni, de l'art com a antítesi de la realitat, del materialisme, situa, doncs, l'obra clarament dins el corrent simbolista decadent. El poema segueix el precepte d'imprecisió de Verlaine. L'espai on té lloc el drama està format per paisatges lírics, jardins, boscos, estanys, llocs significants, sempre amb la boira, símbol polivalent que travessa el poema de dalt a baix. L'element textual que més m'interessa és l'assaig de musicalitat de la prosa poètica de Roviralta. Segons el simbolisme francès, calia fer una sinestèsia de la noció i de l'emoció utilitzant alhora el contingut semàntic de les paraules i la musicalitat de les síl·labes. L'estil de Roviralta sembla obeir a un precepte de prosa escrita amb un ritme que tendeix a ésser musical. Això es veu particularment en les didascàlies que formen part integral del text, en què trobem alhora la descripció d'una escenificació fantàstica, llegendària, i l'argumentació, en un llenguatge rítmic i musical que es posa al servei de l'expressió del sentiment, de l'evocació d'una atmosfera onírica, misteriosa, sovint obscura, cal dir-ho.

De les il·lustracions de Lluís Bonnín, se'n pot dir que constitueixen un treball de filigrana al·lucinatòria, molt superior a allò que hauria pogut realitzar el mateix Roviralta, dibuixant una mica aficionat d'algunes de les portades de *Luz* [veg. il·lustració 12, p. iv]. És curiós constatar que, posteriorment a *Boires baixes*, Bonnín no farà cap més il·lustració, ja que es dedicarà, a Niça, a la joieria, una tradició familiar. Realitzà vuit il·lustracions per al llibre, més un dibuix molt elegant per a un punt de lectura específic. Els dibuixos a la ploma són posteriors al text i s'hi inspiren directament. Els dos primers representen els protagonistes, *Ella* i *Ell*, en dues pàgines diferents, mentre que la darrera il·lustració mostra la unió entre ells, tot presentant la parella enllaçada. Aquesta imatge funciona com un leitmotiv, ja que, en format més petit, obre i tanca el llibre, subratllant així l'estructura cíclica del poema. Les cinc il·lustracions centrals són més copioses, frondoses, i s'hi torna a trobar la confusió entre els personatges femenins al·legòrics i la decoració floral ja establerta en el text. Més enllà, però, dels motius iconogràfics que visualitzen de forma redundant

els grans temes del text, és el tractament formal de la línia que transmet, com el ritme i la musicalitat de la llengua, el sentiment i l'atmosfera. Utilitzant només el dibuix a la ploma, Bonnín aconsegueix donar la impressió de somni d'aquest univers boirós mitjançant les sinuositats japonitzants d'una línia desdoblada, turbulenta, vertiginosa, que s'enrosca entorn dels cossos sensuals femenins, dels llargs cabells desfets, semblants a algues, i que revela rostres extasiats, amb ulls exorbitants, espaordits. Els camps de lliris, els cascalls, les roses, els arbres, els xiprers, els desmaiats plorant sobre fonts i estanys formen un espai encantat, ideal, on l'arcaic cavaller i la seva musa es busquen sense trobar-se mai. Tot això es transmet per formes curvilínies, arabescos, cops de fuet molt *art nouveau*, una línia tremolosa, molt dinàmica i rítmica —sembla estremir-se, viure— en unes composicions centrífugues que donen la impressió angoixosa d'un món misteriós, inquietant, una mena de malson que sembla reflectir-se en els ulls extasiats de la musa de la poesia, *Ella*. Bonnín és l'únic artista català que recorda l'art verinós, malaltís, d'Aubrey Bearsley, i hi ha quelcom de sorprenent i de misteriós en aquesta osmosi perfecta entre les deliquescències poètiques de l'autor, J. M. Roviralta, i les del seu il·lustrador. El llibre s'acaba amb una «Cansó d'amor», composta per Enric Granados, resum per a cant i piano del text, amb una portada molt elegant i una capçalera de les cinc pàgines de partitura neogòtica, prerrafaelita, amb la iconografia típica del paó i del personatge femení medieval [veg. il·lustracions 13-14, p. iv]. «Cansó d'amor», reducció per a cant i piano del poema simfònic *Boires baixes*, n'és una mena de síntesi, de concentrat, en el qual el contingut semàntic, la impossibilitat de l'amor, es veu rellevat, redoblat pel missatge sensorial del llenguatge musical de Granados. Aquest, nostàlgic i arcaic, amb l'elecció per part del compositor del mode antic de re, es troba en perfecta osmosi amb el caràcter medieval, evanescent, repetitiu, obsessiu i nostàlgic del text de Roviralta i de les il·lustracions de Bonnín. Es pot, doncs, afirmar, reprenent la terminologia wagneriana, que es tracta d'una obra d'art total, una obra en què l'arquitectura moderna i original de la compaginació, la decoració gràfica refinada, la il·lustració extàtica, el text simbolista, el cromatisme amb acords dissonants de la coberta i les pàgines de guarda i la música melangiosa dialoguen en un mode sinestèsic en múltiples ressonàncies i correspondències.

Per concloure es podria dir que aquests reculls poètics s'inscriuen en una tradició del llibre que troba en William Blake el seu representant més il·lustre, ja que aquest va voler que l'espai poètic d'invenció i de reflexió conjuntes adopti la forma del llibre en què l'artista, alhora poeta i pintor, creador d'un món imaginari, oníric, arribi a aquesta fusió dels dos llenguatges. El llibre és, doncs, el suport material d'una creació poètica total, a la imatge de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, és a dir, la materialització del món ideal que l'artista imagina i veu, i que concreta i tradueix amb l'escriptura i el dibuix. Al meu entendre, es tracta d'una cosmovisió, gràcies a la confluència o, quan la fusió és gairebé

perfecta, a l'osmosi entre la imatge i l'escriptura. Per dir-ho amb paraules de Joan Brossa (1968), que faig meves: «Crec en la compenetració mútua de l'art i la literatura [...] Els gèneres artístics signifiquen mitjans diferents d'expressar una realitat idèntica. Són els costats d'una mateixa piràmide que coincideixen en el punt més alt.»

ELISEU TRENC

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arenes i Sampera 1998: Paulí ARENES I SAMPERA, *Una aventura poètica moderna. El poema en prosa en la literatura catalana*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bernard 1959: Suzanne BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet.
- Brossa 1968: Joan BROSSA, «Fases. Entrevista d'A. Molina», *Diario Baleares*, 1 de desembre de 1968, Palma de Mallorca.
- Castellanos 1986: Jordi CASTELLANOS, «La narrativa curta en el modernisme», dins Joan Veny / Joan M. Pujals (ed.), *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 159-189.
- Cerdà i Surroca 1978: Maria Àngela CERDÀ I SURROCA, «Alexandre de Riquer, poeta pre-rafaelita», dins DDAA, *Alexandre de Riquer: l'home, l'artista, el poeta*, Calaf, 91-127.
- Cerdà i Surroca 1990: Maria Àngela CERDÀ I SURROCA, *Boires i Crisantemes. El poema en prosa modernista*, Barcelona, La Magrana.
- Jové i Lagunas: Xavier JOVÉ I LAGUNAS, *Apelles Mestres. Liliana*, consulta en línia: <http://www.gaudiallengaudi.com/CDd03%20A%20Mestres%20Liliana.htm>.
- Kaenel 2005: Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, Ginebra, Librairie Droz.
- Mellerio 1923: André MELLERIO, *Odilon Redon: peintre, dessinateur et graveur*, París, H. Floury.
- Mestres 1884: Apelles MESTRES, *Letra endressada a Mossen Pompey Gener, per Mossen Apelles Mestres*, París, Ca N'Albert Quantin.
- Molas 2005: Joaquim MOLAS, «Introducció a una lectura», dins el catàleg de l'exposició *Liliana. El món fantàstic d'Apelles Mestres*, Barcelona, MNAC, 11-15.
- Moral-Prudon / Trenc 1993: MONTSERRAT MORAL-PRUDON / ELISEU TRENC, «Imatge i text. A propòsit de *Margaridó*, obra d'Apelles Mestres, poeta, dibuixant pre-modernista català», dins Antoni Ferrando / Albert G. Hauf (ed.), *Miscel·lània Joan Fuster*, VII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 223-245.
- Olmos 2009: Miguel A. OLMOS, «Jorge Guillén, lector de Góngora», *SIGNA, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, 365-390.
- Riquer 1897: Alexandre DE RIQUER, *Quan jo era noy*, Barcelona, L'Avenç.
- 1899: Alexandre DE RIQUER, *Crisantemes*, Barcelona, A. Verdaguer.
- Rossetti 1891: Dante Gabriel ROSSETTI, *The poetical works of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Ellis and Elvey.
- Trenc 1977: Eliseu TRENC, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi Indústries Gràfiques.

- Trenc 1987: Eliseu TRENC, «*Quan jo era noy d'Alexandre de Riquer o la complexitat de la narrativa curta del Modernisme*», dins Josep Massot Muntaner (ed.), *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, VII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 167-174.
- Trenc / Trenc 2005: Elisée TRENC / Amandine TRENC, «*Boires baixes, un décor et une mélodie au service d'une atmosphère*», dins Hélène Védrine (ed.), *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, Editions Kimé, 145-156.
- Trenc / Yates 1988: Eliseu TRENC / Alan YATES, *Alexandre de Riquer (1856-1920. The british connection in catalan modernism*, Sheffield, ACSOP.
- Vélez i Vicente 1989: Pilar VÉLEZ I VICENTE, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

