

L'ESCRIPTOR MODERNISTA I L'ESFERA DEL SAGRAT¹

JORDI CASTELLANOS
Universitat Autònoma de Barcelona

Intellectuals modernistes

Com el Llätzer de la paràbola de l'Evangelí de Sant Lluc, podríem pensar que l'escriptor modernista, en prendre actituds bohèmies o en assimilar la seva imatge a la dels marginats, es mostra ple de nafres a les portes del palau amb l'esperança d'obtenir les engrunes que cauen de la taula del ric. La paràbola, però, ensenya que els pobres que pateixen privacions en aquesta vida, seran sadollats a l'altra, una cosa que em sembla que quedava una mica lluny de les aspiracions dels escriptors. D'Annunzio n'havia fet una versió més aviat sarcàstica que la revista *Juventut* va traduir: «Paràbola de l'home ric i el pobre Llätzer».² En ella, l'enveja acaba condemnant també el pobre quan ja era al si d'Abraham. I és que, certament, els pobres Llätzers del tombant de segle no en tenien prou ni amb les engrunes ni amb la glòria pòstuma (i el cas Verdager els podia servir bé prou d'exemple) perquè aspiraven a molt més. No volien ni la commiseració ni la caritat: ells eren la consciència, l'esperit, l'ànima de la societat, allò que li donava vida i li obria horitzons. Sense ells, justament perquè havia prescindit d'ells —de la cultura, de les arts, de la literatura—, la societat catalana havia travessat els segles de decadència, i «de pueblo rey y legislador, de pueblo artista y literato, aunque industrial y mercantil a la vez, pasamos á ser el pueblo exclusivamente trabajador, *el laborioso pueblo catalán*, denominación de oprobio con que hasta la mitad de este siglo nos ha distinguido la España una é indivisible».³

La regeneració havia de venir amb la cultura, amb la lletra, amb les arts, amb tot allò que representava, que era, la intel·lectualitat. Perquè així que el Modernisme va anar prenent cos com a moviment al voltant de la revista

1 El text de la ponència que publico no correspon del tot al que vaig llegir en el Congrés. És el que hauria d'haver llegit però que, per culpa de les feines d'organització, no vaig poder enllestir. Ja me'n vaig excusar aleshores i ho faig també ara.

2 G. D'ANNUNZIO, «Paràbola del home rich y'l pobre Llätzer», traducció de S. Vilaregut, *Juventut*, I (1900), p. 39-41 i 55-58.

3 R. CASELLAS, «La pintura gòtico-catalana en el siglo XV», dins *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, Barcelona: Imprenta de Henrich y Compañía en Comandita, 1892, p. 201.

L'Avenç, es va anar fent més clara la convicció que ells no eren només el grup que impulsava la modernització sinó que eren ells mateixos, els escriptors i artistes, la personificació de la modernitat, de tal manera que el progrés social es plantejava com a resultat del reconeixement de la funció que els corresponia de jugar com a estament. Ells, els «arquitectes» que han de reestructurar la nova societat, com diu Alexandre Cortada,⁴ o aquells que mostren el «deus ignotus» d'uns valors encara per desvelar en els quals s'ha d'assentar la societat futura, tal com vol Maragall.⁵ Aquesta és la convicció, una convicció que es formula en clara i directa oposició als valors establerts de la societat de la Restauració, als valors que representen les institucions anquilosades del moment i que apareix costat per costat amb la consciència d'un canvi social, sigui quin sigui —llegiu els textos de Cortada o els de Maragall, en principi tan distants—, que ha d'assentar els valors del futur. Perquè el burgès, com escriu Brossa, «no veu més enllà del seu negoci, oficina o establiment, i aquesta curtedat de vista moral i intel·lectual priva de sentir l'art, comprendre l'avenç de la ciència i l'alcanç o doble vista de l'apostol d'idees noves», motiu pel qual «la revolució de demà serà substituir aquesta aristocràcia [del diner] per la de l'intel·ligència».⁶ És clar que l'ideal seria substituir en bloc aquesta burgesia per altres classes encara no deformades pels baixos interessos egoistes i, per tant, més fàcilment modelables, tal com apunta el mateix Brossa a «Viure del passat».⁷ Però aquesta proposta idealista, d'aspecte radical i revolucionari, per ella mateixa no tenia gaires possibilitats d'èxit. Alexandre Cortada, també des d'una posició radical, confia en el missatge renovador i en la transformació del catalanisme:

Nosaltros, pel nostro cantó, de primer i principalment prediquem l'idea de llibertat i l'alta moral i material ont arriben els individus i les entitats que la saben comprendre i que la realisen: prediquem el valor, la força i la potencia de creació intel·lectual dels qu'es fien abans de tot del seu propi valer, qu'el procuren desenrotllar lliurement, en una paraula, dels qu'es proposen ser independents, ser originals, ser amples i expansius en les seves especulacions, fins a arribar a comprendre tota la societat i tot el seu ideal amb l'estudi reflexiu i imparcial d'aquesta.

Després es podrà més fàcilment enderrocar tot lo qu'entre nosaltres resta de la societat vella per a l'empresonament dels catalans, desde les universitats a les

4 A. CORTADA, «El nou autonomisme català», *L'Avenç*, segona època, any v, núm. 9, (15-V-1893), p. 129-135. Hi diu: «Nosaltros, en la nostra terra, per un cantó formem part de l'edifici, o sigui de l'entitat nacional ètnica de Catalunya, al mateix temps que per un altre, com a intel·ligència conscient, podem formar part de l'arquitecte, podent aixins contribuir a derrocar l'edifici, a concebir el nou i a desacreditar l'antig».

5 J. MARAGALL, «La nueva generación», *Diario de Barcelona*, 26-II-1893.

6 J. BROSSA, «Quimeres contemporànies», *L'Avenç*, segona època, any v, núm. 1 (15-I-1893), p. 12-14.

7 J. BROSSA, «Viure del passat», *L'Avenç*, segona època, any IV, núm. 9 (setembre 1892), p. 257-264.

acadèmies, escoles, partits i c rculs polítics; en fi, tot lo que forma l'edifici social fet pels reaccionaris i centralistes en qu'els catalans ara vivim.⁸

Segons ell, s'ha de transformar l'art, la literatura i la crítica i, després, ja vindr  la política i la societat sencera. Es tracta d'un projecte que pretén canviar la mentalitat collectiva i els referents cohesionadors de la societat i, sobretot, situar l'art i la literatura en aquells espais d'influència, d'honor i de reconeixement que veuen que té en els països avancats. Cal, perquè aix  sigui aix , construir aquest «nou autonomisme» que trenqui amb un imaginari que mira cap al passat i unes concepcions provincianes i localistes de la creació literària i artística. Per aix , quan se celebra l'exposició general de Bellas Artes de Madrid del 1892, tant Cortada com Casellas reclamen dels artistes que s'han sentit vexats pel tracte rebut que deixin de mirar cap a Madrid i que mirin cap a Europa.⁹ òbviament, el mite de la «modernitat» passa a ser l'eix més important, el que marca la diferència i, per tant, element identitari de primer ordre. Mite, a més, acceptable per part de les forces econòmiques i socials del país, interessades, com havia demostrat la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 i la fascinació per la de París de l'any següent, i com es demostraria en els darrers anys del segle XIX i primers del XX, en l'augment de la qualitat de vida i de la productivitats que els podia aportar la modernització. Els conceptes, òbviament, són molt diferents segons qui sigui que en faci  s i segons quin siguin els objectius que s'hi persegueixin. Dins del sector intellectual són ben conegudes les diferències entre el grup més radical de *L'Aven*, amb Brossa i Cortada, i el que encapalen Rusiñol i Casellas. Tots coincideixen, però, en un gran objectiu de remodelació de la vida collectiva, i  s des d'aquest punt de vista que s'ha de llegir la reformulació dels mites creats pel Romanticisme, d'entre els quals els que fan referència a l'estatus i a la funció de l'intellectual, que hi ocupen un lloc destacadíssim.

El predomini del grup rusi oli  anirà imposant una imatge que, en definir metafòricament l'escriptor, posa més l'accent en la seva «condició» d'artista creador que no pas en la imatge de pensador o d'intellectual, un aspecte aquest que, avanat el període modernista, fins i tot serà vist amb reticències per part d'alguns sectors. L'artista, en canvi, és el denominador comú, per als escriptors o per als professionals de les arts plàstiques. Es defineix per aquella base de sensibilitat superior que li permet captar el sentit del real i traspassar els límits de l'experiència racional de les coses. Aix  el posa en contra-

8 CORTADA, «El nou autonomisme català».

9 Vegeu el meu estudi *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 85-100.

dicció amb la mentalitat burgesa, materialista. I és la voluntat d'expressar aquesta contradicció, és a dir, de bastir la imatge de l'artista de continguts el més contraris possible a la mentalitat burgesa, el que potencia les imatges del jueu errant, el caminant de la terra, el clown, el pastor i, també, l'ermità, el sacerdot, el profeta o el redemptor, imatges, diria, gairebé contradictòries entre elles perquè inclouen allò que, des de la sensibilitat burgesa, resulta més trivial, innocu i menyspreable, fins al més respectat i representatiu. La contradicció comporta la mitificació de determinats espais —alguns reals, com el Cau Ferrat, altres literaris, com Sant Pau de Montmany o l'ermita de *Solitud*— que són refugi enfront del materialisme, la indiferència o l'hostilitat social. Refugi, però també crida permanent cap a una altra idealitat, la que representen els artistes. Xavier Fàbregas va remarcar com en els primers anys del Modernisme la iconografia tendeix a mitificar, més que l'artista aïllat, el col·lectiu que s'aplega en aquests espais.¹⁰ I Joaquim Molas, exemplificant la marginació de l'estament intel·lectual en *Cigales i formigues* de Santiago Rusiñol, atribueix a la burgesia la responsabilitat d'aquesta marginació: «Cap a final de la dècada dels vuitanta, podem dir que la Revolució industrial és un fet més o menys consolidat i que la classe burgesa ja pot començar a prescindir dels grups intel·lectuals» de manera que es «produeix un enfrontament directe entre l'intel·lectual i l'artista d'una banda, i la societat industrial de l'altra. L'artista en surt, evidentment, malparat i es converteix en un desplaçat, és a dir, en allò que, en la terminologia de l'època, hom anomena un bohemí».¹¹ L'etiqueta de la bohèmia no és, certament, aplicable a tot el moviment, i, en bona part, és més el producte de la imatge en la qual es projecten els artistes i escriptors, que no pas una realitat. Perquè més que desplaçats d'una situació d'integració i col·laboració anterior —una integració que pròpiament no havia existit si ho mirem des del punt de vista d'un estament intel·lectual que, per a la literatura catalana, tot just estava naixent aleshores¹²— en les imatges del desplaçament allò que pretenien era conque-

¹⁰ X. FÀBREGAS, «El Modernisme i la seva iconografia teatral», *Serra d'Or*, XII, núm. 135 (desembre 1970), p. 72-77.

¹¹ J. MOLAS, «El modernisme i les seves tensions», *Serra d'Or*, XII, núm. 135 (desembre 1970), p. 45-52.

¹² A finals del segle XIX, a Catalunya, les institucions culturals i les plataformes que permeten que l'escriptor arribi al públic (editorials, revistes, premsa, actes públics) són, bàsicament, iniciativa dels propis escriptors i només ocasionalment, quan es demostra que aquestes iniciatives poden proporcionar guanys econòmics, l'empresa privada pren el relleu amb finalitats comercials. La universitat, les acadèmies, les institucions de cultura municipals i estatals i altres coses tan etèries —o tan concretes— com un poder públic que hauria de reconèixer i confiar en els seus escriptors i artistes, potenciar-los, proporcionar-los encàrrecs, feina i subvencions, demostren una actitud provinciana, absolutament tancada a tota renovació. Però és que, a més, en els primers noranta la vida literària

rir-la, aquesta integració: conquerir un ple reconeixement del paper del col·lectiu com a consciència, com a *intelligencia*, de la societat. I aquest és el sentit de la identificació, com a mínim per part del sector més pròxim a Rusiñol, de la funció intel·lectual i artística en una religió: la «religió de l'art», que és el títol que Molas dóna al darrer apartat del seu article.

Si la literatura fos, simplement, la producció de textos per a la lectura, destinada a servir de simple passatemps dels lectors, l'escriptor necessitaria poc més que una ploma i un editor que li publicués les obres per exercir la professió d'una manera total i plena. Però en el moment en què, per bé o per mal, la creació literària s'exerceix dins o en relació amb tota mena de coordenades ideològiques, polítiques i socials, en un complex joc de posicionaments que, a casa nostra, comença ja amb la tria de la llengua amb la qual escriure, resulta aleshores que l'escriptura deixa de ser una activitat innocent i que l'escriptor difícilment pot deixar de plantejar-se problemes que van més enllà de la seva feina d'escriure. El Modernisme neix, justament, de les exigències d'aquest més enllà que condiciona l'escriptura: l'escriptor modernista assumeix aquell plus, aquell valor afegit, i l'utilitza a fons per canviar el panorama cultural rebut, que considera encarcerat i inadequat per a una societat que es vol moderna. Aquest «valor afegit» no és exclusiu de l'escriptor, però sí que pesa d'una manera especial sobre ell simplement perquè és ell qui manipula les formes i les idees a través del llenguatge. És el que li dóna la condició d'intel·lectual i, en aquest sentit, comparant-lo amb els models d'escriptor de períodes anteriors, gairebé podem dir que l'escriptor modernista és «modernista» des del punt i l'hora que assumeix la seva condició d'intel·lectual.

¿Fins a quin punt la imatgeria del desplaçament és el resultat de la lluita interna, específica, d'una cultura i d'una literatura «sense Estat» i, doncs, mancada d'institucions de poder pròpies des de les quals desplegar l'exercici ple de la funció intel·lectual que des del seu punt de vista els pertoca, mancats com se senten del reconeixement i de la capacitat d'influència social, o

catalana és d'una precarietat considerable i els escriptors, siguin de la corda que siguin, tenen una influència social mínima, restringida pràcticament als sectors de la burgesia integrats en el catalanisme i, encara, en una posició estrictament secundària, poc més que simbòlica. D'aquesta precarietat provenen, també, les limitacions ideològiques que pateix la vida cultural i a les quals *L'Avenç* s'enfronta. La premsa és abassegadorament en castellà i les grans editorials barcelonines, que tenen el predomini en el mercat del llibre espanyol i hispanoamericà, també. La vida literària catalana gravita al voltant de *La Renaixença*, la qual, a més de publicar el diari, l'anuari i el fulletó, actua com a editorial molt *sui generis*, és a dir, bàsicament com a impremta que publica llibres a compte de l'autor, La «Protecció literària» que havia elogiat Riera i Bertran i que esmenta Oller a les seves memòries sembla que en aquests moments ja ha desaparegut. Vegeu, sobre aquesta entitat, J. RIERA Y BERTRAN, «Dues associacions catalanistes», *La Renaixensa*, VII, vol. II, núm. 9 (30-IX-1877), p. 160-166, i N. OLLER, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona: Aedos, 1962, p. 9-10.

és reflex de les tensions que trobem en tot el món artístic i literari finisecular europeu, importat per uns homes que, abans que res, volen sentir-se «moderns»? Els dos aspectes són, em sembla, complementaris, però, contràriament al que pugui semblar a primera vista, la manca d'institucions no actua com un element de marginació i, per tant, d'accentuació de la contradicció entre l'artista i la societat sinó més aviat al contrari: com un incentiu d'actuació social i, doncs, d'integració. Fins i tot quan s'expressen des d'actituds pretesament de rebuig. Així, des d'una perspectiva àmplia, mirant en conjunt la vintena d'anys en els quals s'estén el Modernisme, ens adonem de fins a quin punt les mancances que el moviment denuncia i a les quals intenta respondre, aniran movent els grups reformadors cap a la institucionalització. Per simplificar: és el procés que porta del Modernisme al Noucentisme, des de la ideologia, des de la revolta, a la ideologia de la integració. Un procés molt condicionat pels límits que la societat burgesa anirà imposant als seus intel·lectuals si és que aquests volen, d'alguna manera, realitzar-se com a tals. El tancament de *L'Avenç*, per exemple, o la poca incidència de *Catalònia* en un moment clau de l'evolució del catalanisme cap a la política, en són unes bones mostres. O l'exili de Brossa i l'empresonament de Coromines, aquests ja com a casos extrems però no per això menys significatius. A més, com que les premisses des de les quals actua l'escriptor i/o l'artista són molt diferents de les condicions que la societat imposa i, per tant, del raser amb què aquesta valora els mèrits i acull els seus intel·lectuals, resulta lògic que vagin sorgint víctimes. Al capdavant, el Modernisme estarà ple de pobres Llätzers com els que trobem en aquells inefables llibres de memòries que va escriure un d'ells: Plàcid Vidal. Em refereixo a *Els singulars anecdòtics*, *L'assaig de la vida* i *El convencionalisme de la vida*. Per a ell, però, tots els que no estan tocats per l'ideal literari o artístic són «vulgars». Sempre és un consol escapar-se de la vulgaritat!

L'art i l'esfera del sagrat

A la vista d'aquesta situació, no ens pot estranyar gaire la importància que pren la imatgeria de la marginació. Serà, sobretot, ja ho he dit, el grup rusiñolià, entès en sentit ampli, qui la potenciarà i sembla com si s'hagués oblidat aquell altre objectiu de situar l'estament intel·lectual en un lloc de privilegi dins de la societat del moment. L'accent recau en l'art com a refugi. Cert que conviu, de vegades amb algun punt de tensió, amb la imatge de l'intel·lectual, artista o escriptor, com a «apòstol» (una qualificació que fins i tot apareix en un escriptor com Jaume Brossa¹³), apòstol d'una nova religió o d'unes noves

13 BROSSA, «Quimeres contemporànies».

idees. Són dues cares d'un mateix procés, el de la tematització de l'art dins l'esfera del sagrat. De l'art, és a dir, d'una activitat bàsicament profana, mundana fins i tot, tal com demostraven algunes actituds protagonitzades per Casas i Rusiñol i la seva colla. La «religió de l'art», però, no s'enfrontava a la «mundanitat» sinó a unes altres «religions», filles de la mentalitat burgesa, utilitarista i baixa de mires, especialment al culte a la «mitja cana», que diria Rusiñol; aquella mentalitat que converteix l'art en un simple producte comercial: l'art cromo. I aquest va ser el missatge de la primera exposició sitgetana de pintura, d'agost del 1892, considerada posteriorment la primera Festa Modernista: Casellas, des de *La Vanguardia*, la qualificava de «salón de gourmet»¹⁴ perquè, lluny de tenir com a objectiu fonamental la caça del comprador, s'oferia a la contemplació, una contemplació diguem-ne «religiosa». La comunicació artística no passava, doncs, per l'ostentació del virtuosisme tècnic de l'artista o per la seva capacitat per suggestionar el comprador, sinó per la sinceritat de l'obra d'art, una sinceritat que es traduïa en comunicació emotiva, capaç d'encomanar-se a l'espectador si contemplava les obres net de prejudicis. D'aquí se'n derivava el rebuig de la pintura històrica i acadèmica, i també de la ideològica i, doncs, religiosa, destinada a «predicar», com la que practicava en un determinat moment Joan Llimona: la «monomania de la tesis» havia portat l'artista a la negació de l'art, de manera que, en la voluntat de fer «silogismos pintados, de argumentar y de predicar a la vez, el Llimona apostólico ha destrozado al Llimona artista y el Llimona artista ha reducido a la nada al Llimona predicador».¹⁵ I si això s'aplicava a un artista catòlic, també es podia fer extensiu als excompanys de la revista *L'Avenç*, a «aquells albats de *L'Avenç*», com els anomena Casellas.¹⁶ I és que, com havia afirmat Dante Gabriel Rossetti, l'art és una religió que té altar però no té púlpit.¹⁷ No perquè no pretengui influir sobre el cos social. Al contrari. El que passa és que el seu espai de comunicació, d'influència, no passa a través de les idees, de la racionalitat, sinó de l'empatia i la suggestió.

Brossa afirmava que «en les esferes elevades ont se sosté una crua lluita intel·lectual, va renaixent un novo-espiritualisme que s'infiltra en totes les expressions de l'art».¹⁸ La constatació és encertada: aquesta infiltració, però, es feia de moltes maneres i no només des dels sectors catòlics reaccionaris

14 R. CASELLAS, «Bellas Artes. La exposición de Sitjes», *La Vanguardia*, 27-VIII-1892.

15 R. CASELLAS, «Exposición del Círculo de San Lucas. II: El cuadro de Llimona», *La Vanguardia*, 2-XII-1893.

16 J. CASTELLANOS (ed.), «Tres cartas: Josep Yxart, Santiago Rusiñol i Raimon Casellas», *Els Marges*, núm. 10 (maig 1977), p. 77-82.

17 Citat per G. HOUGH, *The Last Romantics*, London: Methuen, 1961, p. 219-220.

18 BROSSA, «Quimeres contemporànies».

que volia denunciar Brossa. També dins dels espais estrictament literaris i artístics, moderns, es malda per situar-se, metafòricament si es vol, en l'esfera del sagrat, desplaçant-hi la religió que fins al moment l'havia estat ocupant. I, com tot allò que és sagrat, també l'art es presenta en un doble vessant: és espai de salvació enfront dels temors socials, però alhora, és també l'espai de comunicació amb l'absolut, com demostrava *La Intrusa*, de Maeterlinck, i això pot comportar un vessant terrorífic (i Casellas, justament, potenciarà aquest aspecte). I és que el sagrat protegeix i terroritza alhora. Protegeix de la indefensió de l'home davant del món modern, de les institucions que trontollen, dels dubtes sobre la supervivència i reproducció. Així explica Casellas, amb una mirada força més positiva que la de Brossa, el decantament de l'home cap als corrents més espiritualistes de l'art i de la literatura: «Con instituciones seculares que se desquician o desaparecen, ante la familia que se relaja o se disuelve, frente a una lucha por la vida que cada día se encona, ante los conflictos entre el dinero y el trabajo que a cada punto estallan, rotos además los diques de contención que pudieran oponer valla a la corriente demoledora de las verdades caducas... la agitación se apodera de las colectividades, se trastornan los tradicionales equilibrios, y las clases elevadas y sobre todo las medias experimentan una especie de terror milenario por sus futuros destinos [...] no por aquellos destinos mediatos, espirituales o de ultratumba, como los que amedrentaran a las gentes del año Mil, sino por otros mucho más próximos, contingentes y utilitarios, por ser de los que giran dentro de la esfera de los mundanos intereses».¹⁹ Davant del terror es produeix una doble reacció en direccions que podrien semblar antitètiques però que, en realitat, més aviat es complementen: «Así, en el orden político, oímos invocar la dictadura como suprema salvación, así en el terreno del arte y de las letras vemos acentuarse las tendencias extremadamente espirituales, como si con estas reacciones y medios represivos tratasen las colectividades de ponerse en guardia contra los fantasmas pavorosos de lo futuro».²⁰ El sagrat implica, seguint Oliva Hernández, «segregación, poder y culto»,²¹ tres coses que són clarament objectius de l'estament intel·lectual. La segregació queda ben clara en la idea de l'art com a refugi. La idea de poder, però, obliga a alguna cosa més: apropiat-se del cos social.

L'art i la literatura finiseculars, en efecte, s'omplen la boca amb el terme «misticisme», un terme que disputen clarament amb la tradició catòlica i

19 R. CASELLAS, «París Artístico v: Eugenio Carrière», *La Vanguardia*, 26-V-1893.

20 Ibidem.

21 M. OLIVA HERNÁNDEZ, «El miedo y lo sagrado», ponència presentada a congrés *Milenio: Miedo y religión*, celebrat a la Universitat de La Laguna l'any 2000 (<<http://www.ull.es/congresos/conmirel/oliva1.html>>).

que rellegeixen donant-li un sentit profà. I és que, rere de les concepcions del sagrat, l'art intenta disputar, a la religió, els espais de «segregació»: els de l'elevació mística i dignificació humana i els del sacerdoti, de l'ungit per a una missió redemptora. El misticisme respon a aquella idea de Rémy de Goncourt que veu el catolicisme com el cristianisme pagantitzat: «Religion à la fois mystique et sensuelle, il peut satisfaire, et il satisfait uniquement, pendant longtemps, les deux tendances primordiales et contradictoires de l'humanité, qui sont de vivre à la fois dans le fini et dans l'infini, ou, en termes plus acceptables, dans la sensation et dans l'intelligence».²² En certa manera, els corrents artístics i literaris finiseculars, en fer ús dels pretextos que els proporciona la pintura i la literatura religioses medievals, no fan altra cosa que aspirar a reconstruir aquella unitat de l'home que el món modern ha trencat en separar la creativitat del treball (en la ja coneguda idea ruskiniàna de la unitat que representava el treball artesà de l'època medieval) i la unció religiosa de la creació artística. Casellas insistirà en aquests aspectes, tant en atacar la intervenció del Cercle Artístic de Sant Lluç perquè, en nom d'un pretès misticisme religiós (clarament realimentat com a defensa davant dels corrents espiritualistes profans), proposen un art al servei d'uns interessos sectorials. Com quan, enfront dels arguments de Torras i Bages, posa l'exemple de Sant Francesc, interpretat per Fuxà, com una figura que integra natura i espiritualitat.²³ Casellas torna a aquests arguments més tard, quan constata la recuperació, per part del Preraphaelisme i dels corrents simbolistes francesos, de la pintura medieval, amb un objectiu: de «satisfacer el espíritu tanto o más que la sensación». Perquè «si la pintura pretendía expresar, expresar a toda costa y más que nunca, debía recurrir a los orígenes de la pintura cristiana, por excelencia expresiva. Si precisaban temas elevados por su sentido ético o por su poesía melancólica, el arte del cristianismo, de esta religión de la moral pura que redime por el dolor, los ofrecía abundosos é insuperables», perquè, explica, si l'art grec, amb l'escultura, va conquerir els estats del cos, l'art cristià, per «representar la belleza moral, *estados del alma*, apeló a la pintura, como el arte que ofrece más recursos para traducir los íntimos sentimientos por medio de la expresión». Trobem, així, associat l'art cristià medieval amb el gran objectiu de l'art contemporani: traduir estats de l'ànima. Per tant, els motius religiosos, en mans dels artistes moderns, tenen un objectiu clar: «Poner de acuerdo su arte con la vaga solicitud de poesía, de misterio, de más allá, que siente gran parte de nuestra humanidad, aquejada a estas horas de angustias y dudas y sedienta

22 Citat per S. JOUVE, *Les décadents. Breviaire fin de siècle*, Paris: Plon, 1998, p. 54.

23 Vaig tractar aquesta qüestió dins *Raimon Casellas i el Modernisme*, op. cit., ps. 186-187.

de ensueño y consolación». ²⁴ El segon aspecte, l'assumpció, per part de l'artista, de l'apostolat sacerdotal, comporta un seguit de sofriments, nascuts, d'una banda, de l'essència mateixa de la creació artística, que no és una activitat superficial sinó emanació d'allò que l'artista té de més íntim de la seva personalitat; i, de l'altra, perquè inevitablement topa amb la inèrcia social que pretén anullar la força renovadora que ell representa. Aquesta és, per al Casellas del 1894, la condició per al triomf: «Los grandes luchadores de un tiempo fueron siempre los grandes triunfadores de más tarde, llámense Wagner o Delacroix, Zola o Victor Hugo. Con tal de llegar un día a la imposición de su arte, no temieron arrastrar los sufrimientos del apostolado». ²⁵

L'equiparació entre creació artística (inclosos el dolors del part i els sofriments resultants de la seva defensa) i religió, doncs, és prou evident. De manera que l'obra, literària o artística, es converteix en la peça essencial que posa l'home en comunicació amb l'esfera del sagrat: és a dir, amb l'absolut, amb el més enllà de la realitat tangible; amb tot allò de transcendent que hi ha al nostre entorn, i desvetlla tot allò de transcendent que hi ha en nosaltres. No ens ha d'estranyar, doncs, que Rusiñol posi el títol d'*Oracions* a un dels seus primers llibres: són «oracions» nascudes en una moments de plenitud. Escriu:

Aquella contemplació silenciosament gaudida, aquell encís que'ns transporta a una vida espiritual, fa neixer les oracions de la contemplació, silenciosament gaudida, aquell encís que transporta a una vida espiritual. En aquell moment feliç que l'home viu realment, en aquell desvetllament d'un instant de pura contemplació, l'home resa davant de lo que contempla amb els ulls idealisats, i pressenteix, tot resant, que l'oració és corresposta, que s'enllaça am les coses que'l rodejen, i que tot resa a sa manera, formant un concert harmonic d'essència misteriosa. ²⁶

L'Art és l'única via, l'únic tast, d'absolut, d'espiritualitat, que, després del positivisme que ha enderrocats religions i supersticions, encara resta als homes. Perquè, cal tenir-ho en compte, en molts aspectes la fi de segle és filla del positivisme, encara que, en la seva reacció espiritualista, pretengui matar el pare. El mal del positivisme, el mal del Naturalisme, és haver prescindit d'aquesta altra dimensió no tangible de la vida humana, que és justament, la més transcendent, haver-se limitat als espais del materialisme. Ells en són els fills que intenten reparar els errors paternals i, per fer-ho, després del positivisme, només els queda l'art, l'únic capaç, enmig del món modern, d'ex-

²⁴ R. CASELLAS, «Bellas Artes. Evolución decorativa de la pintura moderna», *La Vanguardia*, 1-1-1894.

²⁵ R. CASELLAS, «Bellas Artes. Empieza la temporada. Exposición Rusiñol», *La Vanguardia*, 21-X-1894.

²⁶ S. RUSIÑOL, *Oracions*, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1897, p. 8-9.

pressar l'anhel humà de perfecció, de vida superior, de salvació davant del materialisme egoista generalitzat que mou el món. Casellas es preguntava com era que Rusiñol havia anat a parar, del verisme dels primers moments, al misticisme, i afegia: «Una semejante pregunta es la que, entre mohíno e irri-tado, se hace Emilio Zola estos días, sorprendido ante las manifestaciones idealistas del arte francés. —¿Es decir —viene a exclamar el gran novelista de la experimentación—, es decir, que de ese impresionismo de los Manet, de los Monet, de los Pissarro, que yo mismo ayudé a engendrar con el entusiasmo de la juventud, ha salido todo este desbordamiento de idealismo y misticismo triunfantes que hoy nos toca presenciar?». ²⁷ Rusiñol, en el discurs a la tercera Festa Modernista, el 1894, havia expressat també amb totes les lletres aquest caràcter postpositivista de les seves idees: «Han mort les religions de tots els cors, les velles i la noves, i voldrien matar la nostra, la santa i noble religió de l'art i la poesia; han tret les il·lusions dels que sofreixen, donant-los sols per balsam i remei de llurs miseries la promesa de riqueses qu'ells estupidament disfruten; han tret supersticions que consolaven, a cops d'encens, en nom d'una ciencia que coneix mal per mal tots els mals, però que ni els cura ni els distreu, i de la vella aristocràcia n'han fet l'aristocràcia de l'or, una aristocràcia estúpida que volen sostenir per força, covards de llur obra». ²⁸ I ell mateix ho farà ben explícit a la seva obra: els valors d'elevació personal, moral, estètica, no són en la institució eclesiàstica sinó en allò que l'art representa, de manera que el protagonista de *L'Alegria que passa* (1901) se sent, després del pas dels artistes, «condemnat a veure sempre l'iglésia, a sentir aqueixes campanes, a veure aqueixes parets, a morir d'ensopiment». Com ell, també l'ermità de la costa se sent com un naufrag quan ha passat pel seu redós de pau la «tempestat de vida» i ell sent «mal de terra», perquè aquella temptació que apareix com a plenitud de vida, no és més que «somni d'un instant, ventada de llum, un no sap què que li recorda la mort, fent de contrast a la vida...». Situada en aquesta dimensió del sagrat, l'experiència artística, com a nova religió que és, encara els grans misteris de la vida i, doncs, la presència de la mort. Però també el dolor d'una societat que no mira més enllà dels seus interessos materials i margina l'artista, aquell que viu dels ideals superiors, perquè no li proporciona els mínims per sobreviure, tal com lamentava Rusiñol del cas de Ramon Canudas: «Que és trist que el cos de l'home no es nodreixi de bellesa, com se'n nodreix l'esperit, i haver de deixar la pàtria perquè no dóna per viure!». ²⁹

²⁷ R. CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes. III: Las pinturas simbólico-decorativas», *La Vanguardia*, 12-V-1896.

²⁸ J. RUSIÑOL, «Discurs», dins *Festa Modernista del Cau Ferrat*, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1895, p. 10-11.

²⁹ S. RUSIÑOL, *Fulls de la vida*, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1898, p. 23.

Una derivació d'aquesta concepció rusiñoliana de la religió de l'art la trobem en Adrià Gual, que utilitzarà en moltes de les seves obres la figura del sacerdot sofrent, però, en general, sense carregar-la del sentit d'apostolat que podria semblar inherent a aquesta figura. Per a Gual, el poeta, l'artista, és un ésser de sensibilitat extrema, d'una sensibilitat que es tanca en el dolor íntim del record o del sacrifici i, en aquest aspecte, la imatge del capellà li resulta plenament útil. Seria el cas del conte *Lo vicari nou*, en el qual el protagonista apareix segregat del comú de la gent (un tret clarament sacralitzador) i és vist com un «fantasma dels que no espanten y fan pensar» fins al punt que el narrador, en veure'l, confessa que «va ferme ganas d'agenollarme y tot».³⁰ Constatada que «sabia on anava» i, on anava, era cap a la mort. Per això, un cop mort, «somriu». Al capdavant, l'obra s'obre i es tanca amb la record de la dama endolada. Dolor i renúncia són la força redemptora, però en cap moment transcendeixen més enllà de la intimitat adolorida dels personatges. *Silenci, drama de món* (1897) apunta exactament cap aquí: el sacerdot, que dona consol a l'amic que ha quedat vidu, s'assabenta de la tragèdia d'aquest, que és també la seva. La mort ha deixat entreveure que el matrimoni s'havia fet sense amor perquè la dona estimava secretament una altra persona. Ara, quan tot és ja irreversible, només resta el silenci i l'íntim dolor. I, tanmateix, Gual no amaga que és allí on es troben, també, íntimes delectacions: «No ho saps encara lo hermos que és sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n».³¹ Per a Gual, l'espai del sagrat queda tancat en les vivències íntimes dels personatges. I aquest va ser, justament, el motiu de queixa de Maragall.³²

El sagrat i el control de les masses.

No passa així amb Casellas, el qual incorpora també tota aquesta càrrega sacralitzadora a la imatgeria artística i ho fa amb plena consciència de la dimensió social que comporta. Abans d'entrar, però, en la seva obra, introduïm, com a part important d'aquesta iconografia, la imatge del temple —que ja hem vist que utilitzava Rusiñol— i, especialment, la de les catedrals. No cal dir que la catedral, per a Rusiñol, és una perfecta metàfora de l'art com a refugi. Així, en una de les *Oracions*, «A les catedrals gòtiques», hi llegim que

30 A. GUAL, «Lo vicari nou», dins *Jochs Florals de Barcelona. Any IXL de llur Restauració*, Barcelona: Estampa La Renaxensa, 1897, p. 123-125.

31 A. GUAL, *Silenci. Drama de món*, Barcelona: L'Avenç, 1897, p. 102-103.

32 M., «*Silenci. Drama de món*, de l'Adrià Gual», *Catalònia*, 1 (1898), p. 54-55.

«sols am l'ajuda dels angels els artistes de la fe pogueren edificarvos; sols dictada desde enlaire, l'hermosura misteriosa podia baixar an el món; i sols la comunió devallada de les gases de la gloria podia inspirar la forma de vostre ideal drapatge teixit com mantell de reina per abrigar el fred de l'ànima». Rusiñol deixa de banda, tot i l'ambigüitat de la presència de la bellesa enmig de la societat, la dimensió social o cívica que s'associa a la imatge de les catedrals. I això, diria, ho fa amb plena consciència, perquè ja és difícil de prescindir-ne si s'observa la situació axial que tenen les catedrals en l'espai urbà. He esmentat, un tros més amunt, com el sagrat tenia, en la visió idealitzada de l'Edat Mitjana, una funció d'ordenació, formació i enquadrament de les masses. Les grans manifestacions multitudinàries s'ordenaven en processons i actes religiosos i la pintura mural i els retaules acollien els models de vida i els ideals de la collectivitat. Una funció que Víctor Hugo, a *Nôtre Dame de Paris*, ja havia traspassat a la literatura en el que entenia que era un procés irreversible de secularització de la vida pública. Però l'Església es resistia a abandonar aquesta funció, lògicament perquè la seva raó de ser no era altra que la d'administradora del sagrat (recordem: «segregación, poder y culto») i, doncs, d'ordenadora del cos social. Ningú no trobarà estrany, doncs, que esmenti la Sagrada Família de Gaudí, que és, no ho oblidem, un temple «expiatori» situat al bell mig d'un barri obrer i, a més, construït amb les almoines del poble, amb el sacrifici collectiu, perquè el seu objectiu és la redempció del pecat social, la lluita de classes. No hi entro perquè ens allunyaríem massa del tema que estem tractant. Com no entro, tampoc, en els nombrosos poemes que apareixen a l'època sobre les catedrals. Em referiré només al fragment que *La Renaxensa* va traduir de *La catedral*, de J. K. Huysmans, en el qual llegim en relació amb el moment de la construcció de la catedral de Chartres:

Lo que costa de creure y que ab tot se veu confirmat pels documents de la época, es que tota aquesta gentada, aquesta barreja de vells y joves, donas y homes, en un obrir y tancar d'ulls quedaren disciplinats. Pertanyien a todas las classes sociales, però l'amor diví va ser tan fort que suprimí les distancias y abolí les castas. Los cavallers s'uniren als pagesos per arrastrar las grossas pedras, compliren piadosament la feyna de bestias de carga; las grans senyoras ajudaren á las pobras donas á preparar lo morter, y cuynaren juntas; tothom va viure en un abandonament complert dels prejudicis, tots se conformaren a no ser més que manobras, que brassos á portar pesos, sense murmurar, y á las ordres dels arquitectes sortits dels convents pera dur á bon fi la gran obra.

May s'ha vist una organisió més perfecta y al mateix temps més simple.³³

Valgui, aquesta referència, per entrar en l'obra de Casellas, tot i que em sembla evident que no hi ha una influència directa d'aquest text en la seva

33 J. K. HUYSMANS, «La catedral», *La Renaixensa*, 24-II-1898.

literatura, perquè no li trobem aquesta visió idealitzada ni del passat ni del temple.³⁴ Més aviat ens presenta un panorama carregat de tensions, que són justament les que justifiquen la funció embellidora i sublimadora de la vida que pretén realitzar l'art. L'exemple de Puvis de Chavannes i els Prerafaelites i posteriorment les teoritzacions de William Morris el porten a defensar la pintura simbòlic-decorativa, reintegrada en l'arquitectura, que recupera en la seva dimensió laica, civil, la funció ennoblidora i educativa de les catedrals de l'Edat Mitjana. Així, «considerándolo justamente como elemento principalísimo de la cultura social, gobiernos y corporaciones han impulsado el desarrollo de estas obras que, aunque nacidas del esfuerzo individual, nacen ya consagradas al goce estético de la comunidad». I per això es pregunta què fan les corporacions d'aquí davant d'un art «de tanta trascendencia artística como social».³⁵

El fet que sigui *La damisella santa*, premiada al Certamen Literari del Cau Ferrat, allí on Rusiñol havia llegit el discurs que he citat més amunt, la primera obra en què Casellas inicia aquesta simbologia religiosa em sembla particularment significatiu.³⁶ I és que, com és sabut, l'obra neix de la voluntat de donar resposta al Cercle Artístic de Sant Lluc. Hi havia, en la polèmica, un conflicte d'interessos, el de la fixació de la clientela, però, paral·lelament s'estaven jugant, catòlics i modernistes, el domini d'un altre camp: el simbòlic. L'obra de Casellas se situa en el centre mateix d'aquest debat entorn del sagrat i, més en concret, entorn de la propietat de l'espai del sagrat en el món modern. Per als artistes catòlics, que reben el paraigua ideològic de Torras i Bages, aquest espai pertany inequívocament a la religió i, per tant, l'art s'ha de sotmetre als designis de l'Església. D'una Església que intenta recuperar els espais d'influència que ha perdut en el món modern. Torras i Bages afirmava contundentment que «l'Orfeu català fou Crist».³⁷ Es tracta d'una afirmació equivalent a aquella que no va arribar mai a escriure: «Catalunya serà

34 En un article del 1910, «Macips de Ribera» (*Pàgina Artística de La Veu*, núm. 4, 13-1-1910), Casellas parla del naixement de Santa Maria del Mar com a obra dels feligresos i, d'entre ells, del gremi dels bastaixos, els quals, no podent contribuir-hi econòmicament, ho van fer «amb la prescripció de les pròpies forces». L'article constata les tensions socials. Acaba: «Ni les autoritats civils ni les pròpies institucions municipals feyen massa bona cara a n'els macips. Però'ls imaginaires de les Seus y de les grans iglésies gòtiques, tan poch respectuosos en ocasions ab els prestijis de tot ordre social, alguna vegada o altra havien d'acullir ab amor als fills de les classes populars. Per lo menys, aixís succeeix ab els macips de ribera que'ls llautoners de Barcelona, encara que modestament, varen voler que figuressin a les portes de Santa Maria del Mar».

35 CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes...».

36 R. CASELLAS, «La damisela santa», dins *Festa modernista del Cau Ferrat*, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1895, p. 39-81.

37 J. TORRAS I BAGES, *La tradició catalana*, vol. I, Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935, p. 41.

cristiana o no serà». Per a ell, la identitat catalana s'ha de fonamentar en el cristianisme i, per això, a *La tradició catalana*, intenta explicar històricament aquest procés evolutiu de Catalunya entrelligant estretament religió i cultura. En canvi, per als modernistes, allò que calia fer era trencar amb aquesta dependència i, per tant, per a ells, Orfeu, la força civilitzadora del llenguatge i de les arts, s'havia de construir d'acord amb els ideals de progrés, no pas per estacar el país, sinó per impulsar-lo cap a la modernització.

Per a Casellas, com per a Rusiñol, els principis de l'art són inviolables i, per tant, ni la religió ni les ideologies no els poden condicionar. La submissió de l'art, la seva utilització al servei d'ideals que li són estranys, acaba portant aquell qui se n'apropia per satisfer els propis anhels de notorietat o de perfecció personal, al pecat d'orgull i, amb el pecat d'orgull, a la destrucció dels ideals superiors que hom pretén de representar i d'imposar. Com li passa a Maria Laura, la protagonista de *La damisella santa*, que traeix els ideals que diu que representa i, falsa reformadora com és, acaba nua enmig de la plaça pública, posant en evidència la seva escissió personal (és a dir, nua, mostrant-se mig àngel, mig dimoni), mentre els retaules en els quals pensava assentar la seva glòria, se li desfan, se li podreixen i s'enfonsen. I el poble que intentava redimir fuig d'ella espaordit.

El conflicte sagrat-profà acaba convertint-se en un dels eixos centrals de l'obra literària de Casellas. Una confrontació, de vegades irònica, que permet, a més, que s'hi introdueixin ambigüitats i equívocs de tota mena perquè, recordem-ho, allò que s'hi tradueix són les tensions entre l'art i la societat. No ens ha d'estranyar, doncs, que tot just encetat el tema, Casellas el situï enmig d'un espai privilegiat, el de la multitud, que n'és (tal com hem vist que afirmava el 1894) l'autèntic dipositari de la creació artística. Tot i que el llibre que porta aquest títol, *Les multituds*, no es publicarà fins al 1906, el seu origen és de deu anys abans, el 1896, el mateix any en el qual triomfen a l'Exposició General de Belles Arts les pintures «simbólico-decoratives» que hem vist que defensava. I ja és curiós que el mateix temps, planifiqui un llibre com aquest, que se situaria, temàticament parlant, a les seves antípodes, com si hi aboqués la mirada negativa sobre el cos social, perquè, si l'art mira cap al futur, la formació de les multituds, tot i ser un fenomen social modern, mira cap als orígens i recorda d'on prové cadascú: «el món, del caos, els homes, de l'animalitat. Cels i terres prenen aparences de tornar als dies tèrbols i sublims de llur formació».³⁸ Cert que Casellas no cau en l'equívoc de reduir la societat o els diferents grups socials a multitud. La seva formació realista no li ho permetia. A més, en les narracions del llibre ens descriurà moltes menes de multi-

38 R. CASELLAS, «Proemi», *Les multituds*, Barcelona: Llibreria de Francesch Puig, 1906, p. 8.

tuds, cadascuna d'elles amb la seva pròpia dinàmica. No podem, doncs, generalitzar. Però des d'allò que anomenava «realisme paradòxic» i a la recerca de la màxima expressivitat, el joc d'antítesis li permetia plantejar la funció social de l'art, d'un art que no es comunicava per les vies racionals sinó per les emotives i que, per tant, tocava aquell punt primicer en el qual neix la personalitat individual i, amb ella, la humanització. Vista des d'aquest punt de vista, la multitud, que anuïlla l'individu i el sotmet als dictats de l'instint, representa allò que l'art, la cultura, hauria de dominar. El llibre de Casellas, però, ens dóna més aviat una visió negativa de les possibilitats de l'art i de la literatura.

El 1898, Casellas guanya el premi extraordinari als Jocs Florals de Barcelona amb la narració *Deu-nos aigua, Majestat!*, una peça emblemàtica que serà incorporada al llibre i que, de manera immediata, obté una considerable influència (sobre *Cigales i formigues*, de Rusiñol, per exemple). En ella, la dicotomia entre profà i sagrat és portada fins a l'extrem: el profà és l'espai del crim i dels més baixos instints, l'espai de la multitud (aquí sí, identificada amb el conjunt de la societat), la qual, davant de la necessitat i el terror, acaba sotmetent-se al sagrat, que representa la creu. El sagrat hi té una funció ben explícita: l'enquadrament de les masses, la seva submissió. Alhora, però, per allò mateix que comporta, l'arribada del benefici de l'aigua, perd la força d'imposició que tenia i, doncs, tota comunicació amb el poble: «Mentrestant, allà dalt, al turó de les Set Creus, el crucifix se mullava, voltat de fosca i de solitud».³⁹ Aquest final és similar al de *La damisella santa*, però amb una diferència: aquí és la submissió de les masses als instints més primaris allò que impedeix el triomf del sagrat.

El paper social de l'art és tractat de manera molt més directa a *L'inaugural de l'estàtua*, una altra de les narracions del llibre. Per començar, el pretext que dóna peu al conflicte és l'aixecament d'un monument a un poeta i músic, nascut del poble, en la glorificació del qual s'han congregat totes les classes socials, venent les reticències de les classes dirigents i dels radicals revolucionaris. L'art, doncs, amb tota la seva càrrega de sagrat, es converteix en l'eix ordenador de la ciutat, però dos elements trenquen l'harmonia social aconseguida: l'intent de manipular la imatge del redemptor social per convertir-lo en model de l'individualisme insolidari per part de les classes dirigents i l'estàtua mateixa que s'inaugura, que el sostreu dels seus seguidors per convertir-lo en «poeta de l'amor mundial, en lloc del venjador apocalíptic dels minaires, que és lo que volia la multitud».⁴⁰ La revolta popular amenaça la burgesia i fa

³⁹ En les citacions d'obres de creació conegudes, prescindeixo de donar les referències bibliogràfiques.

⁴⁰ *Ibidem*, 331.

perillar l'estàtua, que és defensada pels artistes mateixos, abillats amb ridícoles vestidures mitològiques. A l'hora de la veritat, l'ordre no l'imposa l'art sinó la força armada, mentre els poetes i artistes pensen que «així que hagi passat el despotisme dels barbres nous, així que comencin a bastir-se les ciutats enderrocades, l'eternal imatge tornarà a florir en la pedra, en el color, en la paraula...».⁴¹ Tot i que no s'acaba d'explicitar, la frase em sembla que cal llegir-la com una ironia perquè justament el ridícul de la situació la donen els artistes i el fracàs de la funció ordenadora de l'art prové de la seva inadequació als temps moderns i als interessos d'uns i altres. Mal temps, doncs, per a l'art, per a l'esfera del sagrat, en moments de tensió social, quan sembla que els temors socials ja només confien en la imposició de la força.

A *Els sots feréstecs* aquesta confrontació entre sagrat i profà es converteix en eix de l'obra. El capellà es troba una societat degradada justament per l'absència del sagrat. Permeteu-me recordar, en relació amb la imatge del temple i amb l'ús simbòlic que en fa Casellas, uns mots de Mircea Eliade: «Le Temple est à la fois le lieu saint par excellence et l'image du monde, il sanctifie le Cosmos tout entier et sanctifie également la vie cosmique. Or, cette vie cosmique était imaginée sous la forme d'une trajectoire circulaire, elle s'identifiait avec l'Année».⁴² Justament, a la novel·la, pel fet que l'Església ha estat abandonada, el sentit del viure com a homes s'ha perdut i n'ha restat només l'animalitat i el terror irracional davant del sagrat, perquè era l'Església, creació humana al capdavant, la que representava el sagrat i, doncs, una «invenció» del temps diferent a aquell que viuen i sofreixen els bosquerols, sotmesos a la rutina que els obliga a seguir els «camins mig esborrats que els van deixar les centúries». El temple (i l'art, en aquest sentit humà, ampli, que estem apuntant) no pot, així, penetrar en la insensibilitat material dels bosquerols: el capellà maldarà, al llarg de la novel·la, per establir vies de comunicació per commoure els cors i desvetllar el fons humà dels feligresos. Amb què compta? Doncs amb la paraula i amb la seva voluntat transformadora, dos elements clarament associats a la creació artística. Ell, malgrat saber-se enterrat en el regne de la mort, se sent portador de vida: és, doncs, ell mateix (recordem que és un «intel·lectual»), la força de regeneració.

L'aparició de la Roda-soques canvia la situació i provoca l'enfrontament entre dos temples: el parroquial i l'ermita (que li hauria de ser sotmesa). La primera correspon a l'espai del sagrat (sentit del temps i de la història, ideals superiors, vida de l'esperit) però és ensotada, té el cementiri al costat i apareix com l'espai de la mort; la segona correspon a l'espai del profà (local d'es-

41 Ibidem, 338.

42 M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, París: Gallimard, 1965, p. 66.

barjo i platxèria, la vida de l'instint, etc.) i es troba al cim, obert al sol i als vents. La «paradoxa», doncs, és evident: són dues menes de «vida» enfrontades, i cadascú s'acull a la que li interessa. Perquè, podem preguntar-nos, els dualismes (sagrat enfront de profà, esperit enfront de matèria, Bé enfront de Mal) són reals o són invenció del protagonista per justificar-se? Perquè si el món és «la representació que jo me'n faig», tota certesa és relativa i els mateixos bosquerols, malgrat de prèdiques del capellà, també expresen el seu dubte «sense arribar a esbrinar-ne la veritat». Les escenes de la «missa negra», per exemple, no tenen cap realitat objectiva perquè són simples al·lucinacions del capellà, i aquest està malalt. La malaltia, que és un dels trets característics dels personatges de la novel·la finisecular i s'associa a la neurosi i a la hipersensibilitat que identifiquen l'artista i el distingeixen del comú dels mortals, té una especial significació en el moment que s'aplica a un redemptor social com és mossèn Llätzer: la seva és la malaltia de la lucidesa, una malaltia que el porta, a ell, el «transformador», a la incapacitat per a l'acció.⁴³ Perquè a mesura que va coneixent més a fons la realitat que l'envolta, a mesura que la seva lucidesa va augmentant, també va perdent facultats fins a la mort aparent, la catalèpsia. ¿Podríem, doncs, llegir l'obra com un procés de descomposició del redemptor fins a veure's reduït a consciència lúcida i, per això mateix, incapacitat per a l'acció? I l'estada de mossèn Llätzer a Montmany, no la podríem entendre com una metàfora amplificada, marcada per un cert expressionisme, per un seguit de deformacions grotesques, d'allò que havia estat ell en el passat: un intel·lectual que havia volgut pertorbar la quietud de la tradició amb l'intent de revitalitzar la societat amb heterodòxies ja oblidades? La tradició alternativa que ell havia representat, l'esforç de l'intel·lectual rebel, ha fracassat a la ciutat i fracassa ara, sotmès i penedit, enmig d'una societat primitiva, avesada a viure seguint les normes invariables de la rutina.

Marfany va escriure que la novel·la era «una paràbola del fracàs de l'intel·lectual».⁴⁴ Aquest és, sens dubte, el rerefons de l'obra. A l'hora d'analitzar els motius d'aquest fracàs (tal com l'obra els presenta, òbviament) topem amb la concepció dualista de l'univers, sobre la qual es fonamenta la càrrega simbòlica i, doncs, les vies interpretatives que obre la novel·la, i que ve donada per la perspectiva del capellà, que és la que amara tota l'obra, perquè la veu dels bosquerols pràcticament no hi apareix llevat d'algun moment puntual:

43 P. CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris: Presses Universitaires de France, 1987, p. 58

44 J.-L. MARFANY, «La primera novel·la modernista. Notes sobre *Els sots feréstecs*», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 189-210.

quan s'interroguen si realment és veritat allò que afirma el capellà i quan, un cop el creuen mort, van a veure'l amb curiositat morbosa, per saber quin aspecte té aquell personatge «altiu i esperitat», que se'ls presenta com un Déu, els amenaça, els bescanta i els humilia. Certament, la supèrbia, l'orgull, que havia provocat el seu exili als sots, no ha desaparegut i, ara, informa la seva acció transformadora i l'esforç per doblegar, per la temença, els feligresos (podríem, a més, preguntar-nos si l'orgull i l'individualisme no són, al capdavall, els «pecats» de l'intel·lectual). Però no em sembla lícit reduir la novel·la a un càstig pel seu orgull, que ens portaria gairebé a parlar de novel·la exemplar: si mossèn Llätzer actua sol és perquè els habitants dels sots o no el comprenen o se li giren en contra. Ell, amb orgull o sense, representa la cultura, la crida a una vida superior, més digna, més elevada, el sagrat. Però la representa dins un marc ideològic maniqueu que no permet la integració de la naturalesa, de la vida, en el sentit més primari, en l'ordre superior, cultural. Perquè al capdavall, la Roda-soques, grotesca com és, no deixa de representar una cosa que és «dins» dels bosquerols i que queda demonitzada justament perquè existeix l'Església, o la Cultura, és a dir, mossèn Llätzer i allò que ell representa. És cert que, tal com es presenta a la novel·la, la relació dels bosquerols amb el sexe és de submissió, d'esclavitud. Però també és cert que, per la banda de mossèn Llätzer, en ell i en els dos jaios, el sexe és inexistent. El demonisme i l'angelisme se sostenen l'un a l'altre i existeixen perquè s'exclouen mútuament i, al capdavall, escapcen la plenitud humana.

Per tant, ens trobem davant d'un dilema sense solució que fa pensar en la *Genealogia de la moral*, de Nietzsche: el naixement del dualisme còsmic com a exponent d'un carreró sense sortida en què ha desembocat la concepció moral cristiana. D'una banda, l'embrutiment de la xusma, de les masses, de la multitud; de l'altra, la pretesa noblesa de mires del redemptor, que ja no és seguit per ningú. La novel·la, però, opta per portar l'empatia del lector cap al protagonista, des dels ulls del qual observem la realitat. ¿Fins a quin punt, però, l'obra milita a favor d'ell o, simplement, constata la seva decadència, la d'ell i la dels valors que representa (jerarquia, església, moral, noblesa, valors, etc.) que són els que han sostingut l'ordre social i, doncs, el progrés durant segles i segles, mentre que allò que s'imposa és una realitat primària, despullada, destructora?⁴⁵

45 Vaig tractar aquests temes a «La novel·la de la impossible redempció», pròleg a R. CASELLAS, *Els sots feréstecs*, Barcelona: Edicions de 1984, 2002, p. 7-20, i, més extensament, al Pròleg a R. CASELLAS, *Els sots feréstecs*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 5-40.

L'art i la plenitud humana

Víctor Català porta a terme, a la seva obra, plantejaments molt semblants, però canvia la perspectiva perquè situa el punt de consciència de la novel·la no en l'intel·lectual sinó en personatges «vulgars», que diria Plàcid Vidal. Però els encara als mateixos problemes: el sentit de la vida que l'art o la literatura (insisteixo: en un sentit ampli, com a representació de la dimensió elevada de la vida i, doncs, com a espai del sagrat) aporten. *En Met de les conquestes* és, en aquest sentit, exemplar, i l'autora hi utilitza també la imatge del temple: és allí on els fidels —en Met, ajagut sobre una tomba, entre ells— reben els mots que estovaven «la sequedat de llurs vides meselles d'animalets feiners, endurides i petrificades en la inconsciència», «els feia tremolar quelcom a dintre» i «els feia tornar bons i liberals i caritatius, curant-los l'esperit de les crostes ronyoses de petits egoismes, petites rancúnies, petites concupiscències». Amb les paraules del predicador, «el món d'ombra de l'església s'omplia d'aparicions enlluernadores, que encisaven els ulls i feien bategar de confusió els cors commosos». En Met, una mena de contrafigura estafeta de Crist (com ell és fill de «conca» i sofrirà un procés de passió i mort) rep aquesta crida del sagrat amb un cor innocent: li restarà un desig insatisfet d'ideal que no trobarà després en el temple buit de paraules: «fins l'atmosfera pareixia amortallada dins d'un palau de gel». En aquest cas, però, el «terror impropri» en el qual ha germinat la paraula, acaba portant el personatge a una llarga passió i mort. La duplicitat del temple, indicativa del fet que la càrrega simbòlica no s'associa amb el missatge religiós sinó amb l'impacte de l'art, de la paraula, es farà més explícita encara a *Solitud*, en la qual s'estableix una estricta correspondència entre les dues capelles, la de l'ermita i la natural, gratada a la muntanya, d'on neix l'aigua miraculosa, i que representen les dues cares de Sant Ponç. Ambdues són suportables gràcies a la sublimació, a les vies que proposa el Pastor i, doncs, al control de la realitat que comporta la paraula o la creació artística, símbol, al capdavant, de la plenitud humana. Així li ho fa veure el Pastor a la Mila quan il·lumina la capella de Sant Ponç amb l'únic objectiu de provocar el plaer estètic, que és, al capdavant, el que representa elevar-se per sobre dels instints, per sobre de la realitat, per sobre de la inconsciència: «Repareu-ho bé, això, ermitana... ¿Fa pas més rumbo aqueixa resplendor ara que con el sol se passegi pertot?... Donques els llucs d'ací ho atraparien pas prou planer. Hi ha cops que me fan una pena, si sapiguéssiu! Pobrics! Se'n van del món sense sebre què sia cosa de pler...».

No és això, en boca d'un pastor, el mateix que un poeta mallorquí, culte i refinat i cal pensar que creient, exposava en un dels seus més coneguts poemes? Em refereixo a Miquel Costa i Llobera quan, a «Dins un jardí senyorial»,

després de descriure i carregar de valors morals i culturals la descripció del jardí, acaba el poema amb els següents mots:

i plau-me omplir la solitud obscura
de mon cor, amb la triple majestat
de la història, de l'art i la natura.⁴⁶

Cal entendre, en aquest cas, que la «natura» és la natura interpretada, convertida en paisatge i, doncs, humanitzada, perquè el buit, el no sentit, la foscor, és (i això ens ho diu un clergue) en el cor de l'home.

Un altre autor que presenta tot un seguit d'imbricacions del conflicte sagrat-profà és Prudenci Bertrana: *Josafat* se situa dins de la catedral i *Nàufrags* té un capellà per protagonista. Però Bertrana, que és un dels autors que més insisteix en la imatge de l'artista sofrent i rebutjat, en aquestes obres més que la sacralització de l'art, el que fa és explorar en les insuficiències de la religió, i, doncs, de la institució que ha administrat des de sempre el sagrat, per resoldre de manera mínimament satisfactòria les contradiccions de l'home, escindit entre la raó i l'instint. L'església, per a un *Josafat* dominat pel terror, és el seu refugi, però és també la seva presó: el temor a veure's foragitat, llençat enmig de la vida, el portarà a acceptar les relacions amb Fineta i, posteriorment, a matar-la. Seria, potser, forçar l'obra voler veure en Fineta el paper de l'artista. És cert, però, que aquesta representa tot el contrari al sagrat religiós, que és un incentiu per al vici i que amb la seva presència contamina tots els espais fins al punt de posar en evidència la indefensió de *Josafat*, és a dir, la falsedat del refugi que s'ha triat i la seva manca de personalitat individual. La mort, però, de la bagassa no resol cap dels problemes que obsessiionen aquest personatge, ni la seva tranquil·litat, ni la seva inquietud personal. Per això els mots de la Fineta «morta i tot seguiré desitjant-te» se li fan ben presents en l'atracció pel cadàver i la dificultat per desembarassar-se de la seva imatge i del seu cos. *Josafat* creu que les dones com la Fineta «carregaven elles amb el pecat i el càstig». Matar-la, doncs, és una forma de transferir en ella el seu propi pecat per tal d'alliberar-se de la pregona escissió en què viu. Quan sembla haver-ho aconseguit, altre cop la Fineta, ara en forma de «cos èrtic i pudent», torna a interposar-se. *Josafat* extrema l'escissió de la seva vida en un vagabundeig sense objectiu, arrossegant el cos de la bagassa, fins que, a la torre romànica, aquella que conté l'altar dels sacrificis, l'espai ancestral on els esparvers sacrifiquen les seves víctimes, des de dins de la tomba que està excavant per enterrar el cadàver, sent la pluja, l'aigua alliberadora. El seu recorregut l'ha portat pels quatre elements, l'aire (la ponen-

46 M. COSTA I LLOBERA, *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1947, p. 54.

tada), la terra (en l'intent d'enterrar el cadàver), el foc (l'ha intentat cremar) i, finalment, l'aigua (la pluja).⁴⁷ Com un retorn al primigeni, a allò que és més essencial, als fonaments de la Natura. Així, si, en iniciar-se l'obra, entràvem al campanar per la capella baptismal, ara en sortim pel baptisme redemptor de l'aigua: Josafat ha quedat reduït a una pura força natural, despersonalitzada, en un desig —el que expressa el flabiol— impossible d'una vida, una llibertat, que la societat, la religió, el fanatisme, no han permès d'assolir.

Nàufrags també planteja l'anàlisi d'un personatge que no pot fer la seva eclosió cap a la plenitud humana perquè la xarxa de condicionaments amb què l'empresona la civilització, sobretot la part més convencional d'aquesta civilització, li ho impedeix. El protagonista, tot i tractar-se d'un capellà, és, en bona part, indiferent en matèria religiosa i això, lluny de ser un defecte de l'obra, com apuntava Montoliu,⁴⁸ que s'adonava del problema moral que una tal actitud comportava, n'és una peça fonamental: mossèn Joaquim és una «ànima feble», incapaç de trencar amb el cercle de condicionaments que l'envolta. La seva condició sacerdotal, per tant, més que una metàfora de l'artista, ho és de l'home atrapat en un carreró sense sortida. L'art és més enllà, en aquell espai d'alliberació, que el protagonista va baratar per la seguretat que li donava l'església. Així ho explica a un pi en les seves confessions finals: «sa vida's resumia en un anhel impossible, y l'impossible provenia d'una cosa subtil, impalpable, que lligava als humans més fortament que aquelles arrels de pi que's retorcién vigoroses, penetrants, fins a les entranyes de la terra. Y explicava a son veí que allà en aquell horitzó infinit, ple de calitges inconegudes, s'hi amagaven ciutats inconegudes, meravelloses on hi havia Art, Poesia, Plaer, activitats, entusiasmes, coses que ell aimava, coses que ell baratà per l'almoïna d'un avantpassat desconegut i ara ja son albir no li pertenyia, i el món immens, amb ses grandeses y hermosures, no podia dar li una espurna de joia ni retronar li sa llibertat».

Amb Jeroni Zanné ens tornem a situar en la línia Casellas-Víctor Català: com en *Els sots feréstecs*, també a *Una Cleo* hi trobem una mena de Rodasques que actua en una ermita. En aquest cas és una jove ballarina francesa de cabell roig, que arbora l'instint sexual del col·lectiu i que, també amb actitud provocadora, apareix enmig d'una festa familiar, d'on és expulsada. És «una personificació de nostra animalitat; [...] un ser creat per a la perdició dels homes». Però, també, la bellesa femenina en estat pur, com mostra en despu-

47 Vegeu, sobre aquests aspectes, la lectura que proposa M. L. JULIÀ I CAPDEVILA, «L'espai: principal element simbòlic a *Josafat*», *Els Marges*, núm. 34 (maig 1986), p. 120-125.

48 M. DE MONTOLIU, *Estudis de literatura catalana*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1912, p. 31-39.

llar-se a la platja. Perquè allí, prop de l'ermita de Santa Eugènia i la Cova dels Freres (que, no podia ser d'altra manera, és al mateix indret), protagonitza la disbauxa amb les forces vives de la població. L'ordre i, doncs, la somnolència de poble gris, torna amb la seva fugida. És un personatge interessat, que es mou pel diner, i que, per tant, queda lluny dels afanys redemptors de l'artista. La inquietud que provoca, al capdavant, no mena a altra cosa que a reforçar les actituds integristes i moralitzadores. L'ideal continua essent representat exclusivament per aquella església i el toc de les campanes: una crida permanent, semblant a aquella indefugible campanar del conte de Casellas *L'agulla de la Seu*.

Acabaré amb un darrer exemple: el de *Súcube*,⁴⁹ de Jeroni Zanné, una narració en la qual presenta també dues esglésies, una d'antiga, «una joia arquitectònica del XIIè. segle, una esglésieta romànica la pura bellesa de la qual mai no varen capir ni gojar», i una de nova, «d'estil indefinit», nascuda en el barri modern, d'estil «del Renaixement, desfigurada, emperò, per ornaments barrocs i qualque arabesc ogival de mal gust». No cal dir que aquest caràcter artificios, sobreposat, d'aquesta darrera església, tot i que de fet no tingui cap paper argumental, la converteix en escenari ideal per al conflicte entre sagrat i profà, idealitat i vida, que presenta l'obra. Perquè la narració estableix aquest marc per presentar, justament, un procés d'imposició de la vida sobre un personatge que, com molts dels personatges masculins de Jeroni Zanné, resulten pobres titelles mancats de voluntat i de capacitat de decisió, simples instruments en mans de les dones.

Mossèn Oriol Masdeu respon de ple a aquesta tipologia: fill de terrassans, es fa capellà per fugir de fatigues; per fugir, diríem, de la vida. Acata els manaments inflexibles de l'Església, s'hi humilia, tot i la seva incapacitat per fruir amb les especulacions metafísiques. La seva sensibilitat, la seva obertura a les belleses del món, tenen un camí en el qual sublimar-se: la literatura clàssica. Així, Zanné ens porta a un terreny conegut i freqüentat per la literatura idíl·lica i geòrgica: el del capellà que escriu seguint els models horacians o virgilians. El conflicte, però, comença en el punt en què, havent escrit una ègloga que acabava amb una llarga besada i havent sortit a la finestra enmig de la nit primaveral, descobreix davant seu, en la fosca, un autèntic idíl·li i, d'entre el silenci, «retentí en el nocturn una sorollosa besada, com una vibració esplèndida, com un repte heroic de l'amor i de la vida». És el primer pas d'una presència, la de la vida, l'«enigma etern», l'«esfinx muda per al qui la invoca des les planes mortes del llibre». Abandonada, doncs, la literatura, la vida recla-

49 J. ZANNÉ, «Súcube», dins Jeroni Zanné, *Una Cleo i altres narracions*, edició a cura de Llorenç Soldevila, Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 35-44.

marà els seus drets i ho farà enmig de la plenitud vital, enmig de l'estiu «xardorós ple de lassitud i de peresa», amb l'aparició d'una «flor ciutadana», una «damisella de ciutat d'esplendorosa bellesa». La primera visió li treu la son; la segona, en una font, en la qual la dona «amb els dits coberts d'anells, allargà a mossèn Oriol el veire ple d'aigua», li ofereix totes les gràcies temptadores de la voluptat i l'erotisme. Es tracta de la dona essencial («Oh dona, misteri eternal, incògnita meravellosa, claror de maig, melodia inefable, llum arboradora! ¿Per què t'alçaves davant l'infeliç sacerdot com una visió satànica?») que, a l'hora del crepuscle, se li apareixerà com a «femella de l'àngel damnat, evocadora de mals, de llàgrimes i de trastorns», «estre esbojarrat del deliri», sota el domini del qual es produeix un procés de transformació gradual de l'entorn: palau d'orient, després platja oceànica, després bosc encantat; després abisme negre carregat d'espectres; després, estany fangós, fins que, finalment, apareix la dona, Astarté: «Voltada de roges alimàries arribà la sacra Astarté, la deïtat siríaca de l'amor malaltissa i frenètica. La deessa abraçà el cos amagrit del vicari; l'abraçada fou tan forta que se sentiren cruïxeres d'ossos. Brunas carns d'impúdica turgència s'amostraren nues; carns de feixuguesa emfàtica, dures com basalt, vellutades i suaus com la molsa de les fontanelles...». Tot l'univers, des del palau artificios a les profunditats de l'estany, pren vida en ella, deixant només un rastre de destrucció, alienació i mort. La narració es tanca amb una explicació externa dels fets i amb la informació sobre els deliris que mossèn Oriol, abans de morir, sentia al manicomi: «era el déu Pan, senyor dels faunes, i regnava despòticament sobre el poètic món de les orèades, de les nàiades, de les aulònides i de les nereides».⁵⁰

La imatgeria, doncs, d'uns i altres, presenta un lloc comú: el fracàs de l'intel·lectual per establir ponts, per comunicar-se amb la societat, per restablir el sentit de totalitat de la vida humana. Un seguiment més complet de les metàfores de la sacralització, ens portaria probablement a trobar-hi més matisos. Especialment si l'analitzem en els darrers anys, a partir de les teoritzacions de Gabriel Alomar, el qual, a *El futurisme* (1904), reinstaurava una visió optimista de l'activitat de l'intel·lectual:

Però, no: la victòria no és impossible. Al contrari, és una victòria de cada dia, de cada hora, de cada moment. Perquè vosaltres heveu dit: la lluita de l'home amb la Natura! Com pot ésser? Si a l'home li és donat alcançar qualche volta un triomf, per petit que sia, sobre la natura, és que aqueix triomf era ja de si una cosa natural, és que l'essència de la natura era de deixar-se vèncer aparentment per l'home, i canviar les condicions de la vida, sense desnaturalitzar-les perquè això és impossible. Ah! Doncs, bé: aquí està precisament l'explicació del fi principal de l'home

⁵⁰ El text és una prosificació del sonet que l'autor havia dedicat a la pintura «Astarté Siríaca» de Dante Gabriel Rossetti: J. ZANNÉ, *Poesies*, Barcelona: Fidel Giró, 1908, p. 164.

en son treball perdurable sobre la terra. Modelar la terra a l'albir de l'home; inspirar-li també, com els Elohim, un espirall de vida; animar-la d'humanitat, adaptar-la a les condicions humanes com qui doma una bèstia salvatge, humanitzar les forces i asservir-les, esculpir en el món la nostra imatge, *crear*, en fi, crear, assolint d'un vol la funció mateixa de la divinitat.⁵¹

En aquest cas, la usurpació del rol de la Divinitat tenia un objectiu: la utilització de la política. No importa, però, sobre quines bases es construeix aquesta funció, perquè al capdavant només el sagrat pot tornar l'harmonia a l'home i a la societat, fins i tot malgrat ella mateixa. Com a mínim, així ho apunta Alomar a *Consagració*:

L'herba del bosc irreverent profana
la simbòlica clau que els arcs unia;
no s'és alçada al toc d'avemaria,
com altre temps, plorosa, la campana.

Tota sola, triomfant i sobirana
la piscina s'aixeca, on un dia
son front impur a rabejar venia,
devotament, la multitud cristiana.

Entre pilars caiguts avança, lenta,
una vaca en l'església derruïda;
de les pluges darreres l'aigua pura

beu dins el marbre sant, amb set ardenta;
en el temple vençut queda acomplida
la gran consagració de la Natura.⁵²

Dubto de si darrere aquest sonet hi ha una visió idealista o pessimista. Potser, *avant la lettre*, només és una anticipació d'aquella imatge de Súnion que Riba ens dóna a la segona de les *Elegies de Bierville*. I és que potser, al capdavant, l'eficàcia de l'art es troba en la seva ruïna. Però aquest és ja un altre tema.

51 G. ALOMAR, *Obres completes II: El futurisme. Articles d'El Poble Català (1904-1906)*, Mallorca: Moll, 2000, p. 49.

52 G. ALOMAR, *La columna de foc*, Mallorca: Moll, 1973, p. 40.