



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

En un principi era...

Dibuix, figura i màscara en l'obra d'Eugeni d'Ors

Laura Mercader Amigó



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



En un principi era...

Dibuix, figura i màscara en l'obra d'Eugeni d'Ors

projecte de tesi doctoral de Laura Mercader Amigó

direcció de Mireia Freixa Serra

pla de doctorat EEE H1801

1



En un principi era...

Dibuix, figura i màscara en l'obra d'Eugeni d'Ors

tesi doctoral

Laura Mercader Amigó

Direcció de Mireia Freixa Serra

pla de doctorat EEE H1801

Universitat de Barcelona

novembre de 2015

**A la meva mare,
per regalar-me la paraula**

**Al meu pare,
per oferir-me les oportunitats**

**En memòria
d'Àngel d'Ors i Jaume Vallcorba**

taula de continguts

I. Dibuix, figura i màscara en l'obra d'Eugeni d'Ors

<i>Agraïments</i>	13
Resum	15
Introducció. Eugeni d'Ors, l'home que juga	19
<i>Criteris de citació bibliogràfica</i>	55
<i>Signes i convencions tipogràfiques</i>	55
1. L'àmbit de la imatge. El filòsof que dibuixa	57
1.1. Dibuix, escriptura i biografia	77
1.2. Visió, figura i epistemologia	127
1.3. Creació, caricatura i fisiognomia	155
2. L'espai de <i>psyché</i> . L'escriptor que figura	199
2.1. Dandisme, arbitrarisme i esnobisme, amb Miler i Xan	207
2.2. Màscares, àngels i dobles plurals	263
2.3. Jocs d'autoria, prosopopeia i conversa, amb Octavi de Romeu	299
2.4. Ironia, autocaricatures i retrats angèlics	355
3. El món de l'art. L'artista que aprèn	383
3.1. La vocació, la llar familiar i <i>La Ilustración Ibérica</i>	397
3.2. El poeta artista, Els Quatre Gats i Rusiñol	411
3.3. L'aprenent, el Cercle Artístic de Sant Lluc i Riquer	437
3.4. El dibuixant, El Guaiaba, Beardsley i Picasso	463
Conclusions. Fragments d'un <i>alter</i> Ors	491
<i>Relació d'il·lustracions</i>	505

<i>Taula</i>	3
1. Obres d'Eugeni d'Ors	5
1.1. Llibres i opuscles	6
1.1.1. Glosaris.....	6
1.1.2. Assaigs de filosofia, pensament i cultura	6
1.1.3. Estudis d'art i arquitectura	7
1.1.4. Poesia, novel·la i teatre	8
1.2. Capítols i pròlegs	8
1.3. Conferències, discursos i al·locucions	9
1.4. Articles autobiogràfics	10
1.5. Catàlegs d'exposicions d'art	11
1.6. Gloses i articles sobre art	13
1.7. Obra inèdita sobre art	80
1.7.1. Projectes editorials, conferències i al·locucions	80
1.7.2. Emissions radiofòniques	81
1.8. Edicions pòstumes sobre art i cultura	84
1.8.1. Glosaris	84
1.8.2. Obres d'art i cultura	84
2. Obres sobre Eugeni d'Ors	87
2.1. Llibres	88
2.2. Articles	96
2.3. Entrevistes, converses i declaracions	109
2.4. Biografies, memòries, dietaris i cròniques	111
2.5. Epistolaris	113
2.6. Llibres d'homenatge i catàlegs d'exposicions monogràfiques	114
2.7. Recursos electrònics	114
2.8. Videografia	114
3. Obres de referència	115
3.1. Llibres	116

3.2. Articles	129
3.3. Catàlegs d'exposicions	130
<i>Clau d'abreviatures de la bibliografia crítica</i>	132

annex documental III

<i>Taula</i>	5
1. Edició de les <i>Conversaciones con Octavio de Romeu</i>	7
1.1. Sèrie I (<i>El Día Gráfico</i> , 1913-1914)	9
1.2. Sèrie II (<i>Informaciones</i> , 1944)	58
1.3. Apèndix (1921, 1923, 1946)	105
2. Col·lecció de l'obra gràfica d'Eugeni d'Ors	116
2.1. Il·lustracions	117
2.1.1. Llibres	118
2.1.2. Premsa	124
2.1.3. Targetes postals	233
2.2. Dibuixos i pintura	234
2.2.1. Pintura	235
2.2.2. Dibuixos de col·leccions públiques i privades	236
2.2.3. Dibuixos de l'Arxiu Nacional de Catalunya	314
<i>Clau d'abreviatures bibliogràfiques de l'obra gràfica</i>	337

Cap obra és producte d'una sola persona, tampoc aquesta. Eugeni d'Ors deia que el pensament necessita del diàleg i que ontològicament és diàleg, per això veia la filosofia com la història d'una gran assemblea. La història d'un immens i llarg entramat de relacions és aquest treball doctoral; de relacions d'amistat intel·lectual, emocional, professional o llibresca; de relacions frustrades i estèrils, de relacions fàcils i fèrtils, de relacions especials i circumstancials. Totes, totes elles són aquesta tesi. Obrir-la donant les gràcies és la millor manera que he trobat de mostrar que qualsevol agraïment és poc.

Agraeixo molt especialment a Maite Cuartiella la cura de diàleg i a Milagros Rivera l'aliment espiritual.

Agraeixo la generositat de Mariona Cañadas, Albert Gili, Lluís Folch, Laura la Lueta, Frank Peris i Meritxell Sala per l'ajuda material.

Agraeixo a Mireia Freixa el recolzament i suport logístic i a Lidia Bogatyreva l'atenta mirada correctora.

Agraeixo la confiança a les meves amigues i companyes de trajecte doctoral, Assumpta Bassas, Pilar Bonet i Ma. José González.

El meu agraïment per a tots vosaltres, amics, amigues i col·legues: Tània Alba, Lluís Albert, Mercè Amigó, Meritxell Anton, Remei Arnaus, Belí Artigas, Montse Bach, Carme Balliu, Santi Barjau, Magda Barneda, Paula Barreiro, Ramon Blasi, Natalia Bravo, Eduard Cairol, Pilar Cano, Albert Capell, Imma Casas, Enric Ciurans, Gaspar Coll, Jordi Collado, Franco Corada, Francesc Fontbona, Cristina Fontcuberta, Vicenç Furió, Miquel Garcia, Alicia García Navarro, Anna Gramona, Irene Gras, Antonio Grau, Lourdes Lladó, Gloria Luis, Lourdes Martin, Ricard Martínez, Joan M. Minguet, Jaume Mercader, Joan, Molet, José Enrique Monterde, Josep Morgades, Pere Pagès, Esther de Pedro, Montse Pedreño, Martí Peran, Xavier Pla, Cristina Rodríguez, Maria Rosell, Cristina Ruiz, Teresa M. Sala, Maite Sánchez, Laura Sanz, Alcía Suárez, Rosa Terés, Eliseu Trenc, Xavi Touza, Javier Tusell, Esther Urruticoechea, Miguel Valle-Inclán, Isidre Vallès, Pilar Vélez, Marta Vergonyós, Teresa Vicens, Jaume Vidal, Mercè Vidal i Rosa Vilaseca.

L'agraïment també és pel personal de totes aquestes institucions: Arxiu del Cercle Artístic de Sant Lluch, Archivo de Ilustraciones de Prensa Española, Arxiu Mario Tozzi, Arxiu Nacional de Catalunya, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del MNAC, Biblioteca Nacional de Madrid, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Nazionale di Roma, Biblioteques de les Universitats Catalanes, Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fondation Jacques Doucet, Hemeroteca Municipal de Madrid, Institut Municipal d'Història, Residencia de Estudiantes.

Disculpeu qualsevol descuit.

Eugeni d'Ors va escriure que el dibuix, igual que l'escriptura, permet pensar la realitat. Ors va ser un escriptor que va dibuixar. Va començar a escriure i dibuixar simultàniament i mai va abandonar aquesta pràctica. En aquest treball analitzo la figura del dibuixant i les màscares heterònimes que es va inventar per distingir l'escriptor del dibuixant. Ambdues pràctiques, la del dibuix i la de la construcció de dobles, aporten una altra dimensió al perfil intel·lectual de l'escriptor, filòsof, periodista, crític d'art, promotor i reformador cultural.

Situo ambdues pràctiques en relació a dos fenòmens literaris de la modernitat occidental: la figura del poeta-artista i la mistificació autoral. I interpreto el seu sentit a partir de les tesis d'Ors sobre el dibuix i la subjectivitat literària. La noció de figura uneix ambdues activitats. El dibuix apel·la al «pensament figuratiu» de la seva epistemologia i les màscares d'artista connecten amb la seva angelologia, una teoria morfològica de la personalitat humana.

**Mi evangelio nos dice:
por el dibujo os salvaréis**

Eugeni d'Ors, «Dibujad», 14 de setembre de 1950

Introducció

**Eugeni d'Ors,
l'home que juga**

**Àdhuc per protegir les arts
és necessari ser,
en un cert sentit, artista**

Eugeni d'Ors, «Dels mecenes», 10 agost 1906

***Ser artista es no tomar
en serio al hombre
tan serio que somos cuando no
somos artistas***

J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 1925

I

En els seus llibres Eugeni d'Ors sovint introdueix un capítol de pausa, un capítol que convida al lleure de la lectura. Per què, quin és el seu motiu o objectiu? Deu ser perquè és conscient que llegir la seva prosa de sintaxi entortolligada no és cosa fàcil? En efecte, n'és conscient, però no es tracta d'això, no és el seu estil d'escriptura particular la raó d'invitar al descans de la lectura. Ho és la convicció que el pensament neix quan el joc s'involucra en el treball. Les idees no ens visiten en moments d'esforç sinó de repòs, del repòs després de l'esforç. Des de Kant i Schiller que el repòs del joc s'associa a l'espai de l'estètica. Ors atorga caràcter estètic a qualsevol activitat humana, la cognitiva, la productiva o la sensitiva. Així com defensa la necessitat que l'art no oblidí la racionalitat, proposa la dimensió estètica de la ciència i del treball. La teoria que explica aquest principi epistemològic i antropològic Ors l'anomena «la teoria de l'home que treballa i que juga».

En el primer capítol d'esbarjo que inclou en el llibre *El secreto de la filosofía* (1947), capítol que titula «Primer diálogo de interludio presidido por una orquídea», Ors reformula el versicle amb què l'apòstol Joan obre el pròleg de l'*Evangelii*, versicle reelaborat també per Goethe a través de la veu de Mefistòfeles en les primeres pàgines del *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808). Joan escriu: «Al principi era el verb» (§ 1); proposició en què se subratlla que el principi explicatiu de totes les coses és la paraula, paraula entesa com a logos o racionalitat. Al *Faust*, Mefistòfeles reescriu: «Al principi era l'acció» (§ 1237); Goethe no només sostreu la dimensió metafísica, divina, al principi explicatiu de la filosofia clàssica –antiga i medieval– sinó que situa l'èmfasi en el principi vital o energia prèvia a la paraula. Quan en l'interludi de *El secreto de la filosofía* Ors escriu de nou: «Ya principiábamos nuestro Evangelio: “En un principio era el Orden”. También podemos esencialmente, decir, “En un principio era la Palabra”. El término *Logos* lo traducimos así, todavía: “En un principio era la Figura”»,¹ està reunint la tradició clàssica de Joan amb la moderna de Goethe. Manté la dimensió humana de la filosofia moderna; de la clàssica recupera el logos com a sistema ordenador, però en la interpretació intel·lectualista d'Ors el logos, la paraula, el llenguatge no s'entén sense atendre la seva naturalesa sensible, sense tenir en compte la seva manifestació formal. Això és,

¹ *El secreto de la filosofía*, p. 181.

la paraula només existeix quan s'expressa, s'escriu, es dibuixa, es canta o es pronuncia. El sistema gnoseològic que deriva d'aquest principi fundador Ors l'anomena «pensament figuratiu».

Aquesta tesi tracta de l'home que juga i que pensa en figures, tracta de jocs i figures de la pràctica intel·lectual d'Eugeni d'Ors. No se centra en les seves idees sobre el joc i la figura, tot i que també hi fa referència, sinó en el dibuix i les disfresses com a jocs de figuració que Ors practica perquè en el repòs d'aquests jocs el pensament advingui, s'articuli, s'ordeni i creï. Dit d'una forma més prosaica, proposo un estudi sobre el paper i el lloc que ocupa el dibuix i la màscara en l'escriptura i el pensament, en l'obra literària i filosòfica d'Eugeni d'Ors. No plantejo un estudi dels seus dibuixos (tanmateix n'analitzo alguns), sinó que m'interessa analitzar què aporten els jocs gràfics i les mascarades d'Ors a la figura de l'escriptor, el filòsof i el teòric de l'art i la cultura. No només vull tractar el joc com l'element clau de la pràctica de l'art sinó conèixer el que té de lúdic l'escriptor-filòsof.

II

De totes les activitats intel·lectuals que Ors va practicar (la investigació filosòfica, psicològica o científica, l'escriptura periodística o literària, la crítica cultural, política o artística, la promoció artística, cultural o educativa, la traducció, etc.) la pràctica del dibuix és la menys rellevant tant per la visibilitat com pel seu llegat públic. Convertir en el centre de l'articulació d'una tesi una de les activitats secundàries de la vida intel·lectual d'Ors, l'única que es manté en l'àmbit de la privacitat –malgrat que molts dibuixos es van publicar a la premsa i es van presentar en exposicions– té, a banda d'una explicació conceptual, una prehistòria fecunda.

En la història d'aquesta prehistòria que exposaré tot seguit es justifiquen i es legitimen els motius del paper principal d'aquests autors «secundaris». Però el primer que fonamenta aquest procediment és el mateix Eugeni d'Ors i el seu gust per les anècdotes. Tal com diu Pablo d'Ors, «Mi abuelo pasó muchas horas de su intensísima vida mirando lo pequeño. O, mejor: mirando qué grande era lo pequeño».² Fins i tot atribueix a aquesta passió per les anècdotes la raó de part de la incomprensió de l'obra orsiana: «Sostengo que el gran D'Ors ha sido y sigue siendo

² Ors, P. d'. «Eugenio d'Ors, mi abuelo». A: *Eugeni d'Ors. Llums i ombres...*, p. 129-135.

incomprendido porque habló y escribió sobre asuntos aparentemente transitorios, vale decir, anécdotas».³ Un exemple d'aquest mètode d'operar és la sèrie de retrats literaris *Flos Sophorum. Petit exemplari dels grans savis*, publicada a *La Veu de Catalunya* entre el 2 d'agost i el 7 d'octubre de 1912 i en forma de llibre l'any 1914.⁴ Amb l'objectiu de divulgar l'obra dels científics més significatius de la cultura occidental, com Pascal, Laplace, Kepler, Newton o Darwin, entre altres, Ors pren un fet anecdòtic de la seva vida i n'extreu l'element clau que explica la seva aportació al saber humà. Per exemple, de l'observació apassionada que Goethe fa sobre la raresa d'un animal, passatge que narra Johannes Daniel Falk en una de les converses que van compartir, Ors n'extreu el sentit estètic que caracteritza la interpretació científica de Goethe.

Abans de Pablo d'Ors, Mircea Eliade, el filòsof romanès amb qui Ors va establir una estreta relació durant els primers anys quaranta, escriu en el seu diari que Ors «Aprecia, con buen sentido, textos menores y a veces tenidos por ridículos. Entre otras cosas, también tiene sentido del humor».⁵ També amb sentit de l'humor, el just i necessari per temperar la solemnitat sense rebaixar el rigor acadèmic, proposo mirar la figura del dibuixant i les màscares orsianes. Aquesta proposta permet descobrir un altre Ors, dues cares noves del seu perfil intel·lectual sense les quals queda incompleta la figura de l'escriptor-filòsof Eugeni d'Ors. Els dibuixos i les màscares orsianes són les anècdotes que converteixen la teoria de l'home que treballa i que juga, el pensament figuratiu i la seva particular versió angelològica en categories que estructurin la filosofia d'Eugeni d'Ors.

III

Vaig descobrir els dibuixos d'Eugeni d'Ors mentre preparava el comissariat d'una petita exposició sobre la crítica i la teoria de l'art orsianes al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre 1996 i 1997.⁶ En aquell context vaig utilitzar alguns dibuixos de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya com a suport i recurs expositiu i en el catàleg vaig fer una breu referència a aquesta pràctica, sense

³ Ors, P. d'. «Eugenio d'Ors, mi abuelo». A: *Eugeni d'Ors. Llums i ombres...*, p. 129-135.

⁴ El llibre, publicat per Seix Barral, està traduït al castellà pel mateix Eugeni d'Ors sota el pseudònim de Pedro Llerena, amb el títol de *Flos Sophorum ejemplario de la vida de los grandes sabios*.

⁵ Eliade, M. *Diario portugués...*, p. 52-53.

⁶ Vid. el catàleg *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*.

anar més enllà. Tampoc vaig concedir-hi cap capítol particular en la tesi de llicenciatura, presentada uns mesos després de la inauguració de l'exposició i centrada en la història dels judicis crítics d'Eugeni d'Ors d'acord amb la seva teoria de l'art i de la cultura.⁷ Ha estat a posteriori, en una segona fase de la investigació sobre l'exercici de la crítica d'art i el perfil crític d'Eugeni d'Ors, fase que per motius de salut aliens a la meua voluntat m'he vist obligada a allargar i demorar el seu final en més d'una dècada, que m'he adonat del lloc protagonista que la pràctica del dibuix va tenir en la vida i en la carrera de l'escriptor i el filòsof.

Durant els seus anys d'estudiant (entre 1898 i 1905), moment important de la formació intel·lectual i de l'educació de la sensibilitat, el dibuix fins i tot se situa al mateix nivell que l'activitat literària. Miquel Querol Gavaldà és el primer a posar en relació la figura del crític d'art amb la del dibuixant:

«Parece ser que las primeras manifestaciones de Eugenio d'Ors ante el público fueron las de sus dibujos estilizados en las revistas catalanas de su juventud. La tertulia del café de los "Quatre Gats" a la que asistía J. Romeu, Rusiñol, Casas y Picasso, entre otros, le brindaban propicio ambiente y ocasión para ejercitarse en la crítica de las artes plásticas».⁸

A partir de 1902 Ors assisteix a les aules de dibuix i pintura del Cercle Artístic de Sant Lluc, una institució constituïda amb la finalitat de cobrir els dèficits de l'ensenyament artístic oficial. Tan sols aquesta dada és un senyal indiscutible del seu interès per la pràctica de les arts, un interès que no va perdre. Mai va deixar de dibuixar, ho va fer fins al final de la seva vida, encara que a partir de 1906 ho relegués a l'esfera privada. La quantitat de dibuixos que s'han conservat, més de cinc-cents entre il·lustracions i originals, que presento en l'annex documental, donen compte de la vocació artística d'Eugeni d'Ors.

⁷ L'exposició al MNCARS i la tesi de llicenciatura la vaig preparar com a becària FPI del grup de recerca consolidat GRACMON de la Universitat de Barcelona, dirigit per Mireia Freixa, la qual em va adreçar a Martí Peran, que en aquells moments estava dedicant la seva recerca al moviment cultural noucentista, a la crítica d'art de Francesc Pujols i a la crítica d'art de la Barcelona de finals de segle XIX i principis del XX. Va ser Martí Peran qui em va proposar treballar sobre la teoria de l'art i la crítica d'Eugeni d'Ors, també va ser el responsable que tirés endavant l'exposició del MNCARS i que aprengué a emmarcar les teories d'Ors en el context de les teories artístiques contemporànies nacionals i internacionals.

⁸ Querol Gavaldà, M. *La escuela estética catalana contemporánea*, p. 275.

Furgar en l'escriptor que dibuixa porta implícita la descoberta d'una altra pràctica orsiana, la del desdoblament de la personalitat artística i literària, la construcció de màscares, de personatges de ficció que multipliquen i eixamplen les veus narratives de l'escriptor. Octavi de Romeu, Miler i Xan són figures de l'alteritat que Ors crea per mantenir l'autonomia del dibuixant respecte de l'escriptor-filòsof. El cas d'Octavi de Romeu té una particularitat afegida per ser l'únic dels *alter ego* que l'acompanya al llarg de tota la seva carrera. En un primer moment el configura per distingir l'autoria de l'escriptor de la de l'artista en el món de l'art barceloní de principis de segle XX; poc temps després li concedeix la responsabilitat de la crítica d'art; i finalment, amb la inauguració de la secció quotidiana del *Glosari*, Octavi de Romeu, tot i no perdre la categoria d'artista, assumeix el nou estatus de mestre intel·lectual i figura principal de la prosa dialògica d'Eugeni d'Ors.

A partir de 1906, i sobretot de 1908, l'artista cedeix el lloc públic a l'escriptor-filòsof, però no desapareix, es camufla en figures heterònimes amb nom, cognom i personalitat pròpia. Amb Octavi de Romeu, el dandi enginyós, Reinald B. Miler, el caricaturista cosmopolita, i Xan, l'escenògraf esnob, Ors manté els jocs visuals de l'artista i fa de la seva identitat literària un autèntic ball de màscares.

L'aparició d'aquestes noves figures i jocs orsians, la del dibuixant i transformista literari, es dona en el marc de la meua investigació sobre la figura del crític, la teoria de la crítica i les formes, els gèneres i les tipologies en què Ors exerceix la crítica d'art. Així doncs al perfil de l'escriptor-crític d'art (com Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola o Apollinaire) s'hi ha de sumar un altre dels estatuts que assumeix l'escriptor en la modernitat, el del poeta-artista (com Goethe, Hugo, Baudelaire, Mallarmé o Valéry). Fernando Castro ha distingit tres tipus de relacions que s'estableixen entre pintura i literatura des del romanticisme al surrealisme: els pintors que escriuen, els escriptors que pinten i els poetes que escriuen sobre art.⁹ Eugeni d'Ors, com Goethe, Baudelaire o Valéry, és escriptor que escriu d'art i poeta que dibuixa, i a més és un escriptor-filòsof que interpreta l'art com a discurs de la veritat i que fa de la literatura un lloc de creació filosòfica (com Diderot, Schiller, Friedrich Schlegel, Kierkegaard o Nietzsche), un altre dels perfils de l'escriptor

⁹ Vid. Castro Borrego, F. «*Ut pictura poesis* en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo». A: Molinuevo, J.L. (ed.). *Arte y escritura*, p. 61-92.

modern. Ors incorpora totes les dimensions que la figura de l'escriptor assumeix en la modernitat, la d'artista, la de filòsof, periodista i intel·lectual. Aquest darrer terme Ors el comença a utilitzar en el context literari català.

En la introducció al llibre *Flos Sophorum*, Joan Palau i Vera remarca aquestes múltiples cares d'Eugeni d'Ors; es refereix a ell com a «ese filósofo tan artista, ese artista tan enamorado de la Ciencia, cuya mentalidad vastísima deja sentir su saludable influjo en toda la vida intelectual catalana, es también un maestro y un sacerdote de la cultura».¹⁰ L'any 1928, en l'entrevista que Frédéric Lefèvre li fa a la revista *Les Nouvelles Littéraires*, Ors admet aquesta atracció per qualsevol saber de la vida: «A la philosophie... et à tout. Tout m'attirait, comme tout, aujourd'hui encore, m'attire. Les sciences et les lettres. La pensée et la vie. Les arts, tous les arts».¹¹

En el context de la recerca sobre el crític d'art, incorporar un capítol sobre l'escriptor que dibuixa hauria de servir per indagar en la formació de la sensibilitat del crític i per comprendre millor la xarxa de relacions que estableix amb el món de l'art de la Barcelona de principis de segle. Però encara falta especificar dos estadis més d'aquest procés de descoberta perquè es doni el gir conceptual d'aquest treball. El primer episodi passa pel paper, el lloc i la significació que el mateix Ors concedeix a ambdues activitats, a la del dibuixant i a la dels desdoblaments nominals.

En alguns paràgrafs d'entrevistes, de l'epistolari o d'algun text autobiogràfic en què Ors es recorda a si mateix com a dibuixant o disfressant-se, atribueix al dibuix el principi generador de la seva disposició intel·lectual i interpreta la diversitat de les seves màscares com escenificacions de l'exterioritat i multiplicitat del jo. Els seus records sobre el dibuixant al·ludeixen a la funció especulativa del dibuix i en les declaracions en què apel·la a les màscares sempre vincula aquesta pràctica performativa amb el seu gust per la disfressa i la autoconfiguració de la personalitat.

Sense oblidar el consell de José María Valverde que adverteix en relació amb Ors que «de un escritor no debe importar lo que él piense sobre sí mismo, sino su obra y el enriquecimiento de la expresión que lega a los demás»,¹² i el similar de Vicente

¹⁰ Palau Vera, J. «Prefacio (1914)». A: Ors, E. d'. *Flos Sophorum...*, p. 17-18.

¹¹ Lefèvre, F. «Une heure avec Eugenio d'Ors». *Les Nouvelles Littéraires*, any 7, núm. 315 (27 d'octubre de 1928).

¹² Valverde, J.M. «El uso de la palabra. Ors». *El Correo Catalán. Página Literaria*, 3 de maig de 1981.

Cacho, també referent a Ors, sobre «no tomar nunca demasiado literalmente en serio lo que diga, con tal de no renunciar a imaginarse cuáles puedan ser sus verdaderas intenciones en cada caso»,¹³ de la mà de records i confessions, la pròpia versió dels seus orígens intel·lectuals no permet eludir la primera figura que Ors adopta per presentar-se en l'escena pública catalana, la de l'artista del llapis i de la ploma. Ara bé, aquesta interpretació no tindria més significació, al marge de la biografia intel·lectual, si no es fonamentés en un corpus teòric que li dona sentit.

Aquesta darrera fase de la investigació en què conflueixen teoria i pràctica és la que provoca el gir definitiu d'aquest estudi. Si en la primera part del procés de recerca la figura de l'escriptor que dibuixa es manté com a complement de la del crític d'art, en la segona passa a dialogar d'igual a igual i en la tercera s'independitza i assoleix entitat per si sola. El canvi respon tant a raons conceptuals com a circumstàncies de la vida pràctica.

En començar la labor de redacció, tot i que no pretenia anar a la recerca dels orígens del crític en la figura del dibuixant –si la vida d'algú té alguna coherència de relacions de causa-efecte, només és en l'estructura de la seva narrativa,– vaig començar pel capítol del dibuix perquè em servia per parlar de la introducció del crític en el món de l'art. A mesura que avançava el procés d'escriptura, aquest episodi de l'obra d'Ors anava prenent cada vegada més detall i volum.

El detonant que m'empeny a prendre la decisió definitiva, és a dir, a prescindir del crític d'art i la teoria de la crítica i convertir la tesi en un treball exclusiu sobre els jocs orsians és la consistència del cos conceptual amb què es relaciona el dibuixant i les figures heterònimes. Com més indago en l'antropologia filosòfica, l'epistemologia i la teoria de la subjectivitat d'Eugeni d'Ors per comprendre aquest lloc de privilegi que li atorga, més em convenço de la necessitat de tractar aquestes pràctiques a la llum de la teoria.

L'única part que he mantingut gairebé sense cap alteració respecte del primer esquema és la tercera, la que tracta el context artístic i relacional on neix el dibuixant i la figura d'Octavi de Romeu, ja que descriu els primers passos d'aquestes

¹³ Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 21.

dues figures i aporta dades inèdites i insòlites.¹⁴ La raó de col·locar-la al final, quan cronològicament tracta dels anys d'estudiant, és perquè no destorbi ni confongui la mirada de caràcter crític i interpretatiu que proposo.

IV

La filosofia aplicada que practica Eugeni d'Ors a través del *Glosari*, la columna quotidiana a la premsa que escriu des de 1906 a 1954 –any de la seva mort– en diaris diversos, l'obliga a estar sempre amatent a totes les dimensions de la vida. D'aquí que les seves reflexions abastin i incideixin en àmbits vitals tan diversos com el vestir i la moda, l'educació, les arts, la vida contemplativa i la vida activa. La base pragmàtica del pensament d'Ors queda superada, segons han demostrat els estudis de Gabriela Zanoletti, Jaime Nubiola i Marta Torregrosa, amb el reconeixement de la dimensió estètica de l'ésser humà.¹⁵

Interpretar la pràctica del dibuix i els jocs de desdoblament a la llum d'aquesta dimensió estètica del treball intel·lectual d'Eugeni d'Ors és un dels tres objectius principals que em plantejo en aquesta tesi doctoral. El segon propòsit és l'anàlisi d'aquestes pràctiques d'acord amb les teories orsianes sobre el dibuix, l'art i la subjectivitat o les seves idees sobre la noció de creació artística, de visió o de caricatura. I el tercer dels objectius que persegueixo –en ordre, no en posició– és interrogar els dibuixos i les màscares perquè responguin sobre l'escriptor i el filòsof, és a dir, llegir les imatges gràfiques i literàries en funció d'allò que poden afegir al perfil intel·lectual d'Eugeni d'Ors.

Les teories d'Ors que donen cobertura i abric tant a la pràctica del dibuixant com a la del transvestit literari són la de l'home que treballa i que juga i la que explica la

¹⁴ També he mantingut l'edició crítica de la bibliografia sobre art d'Eugeni d'Ors i el gruix de la bibliografia crítica sobre Eugeni d'Ors perquè he pensat que pot servir com a eina de treball; vid. l'annex bibliogràfic. Una primera versió de l'edició crítica de la bibliografia d'Ors sobre art es va publicar en format digital en el catàleg de l'exposició del MNCARS, *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*, l'any 1997, aquí presento una versió revisada, augmentada i actualitzada, encara que des de llavors l'edició de l'obra completa d'Eugeni d'Ors ha guanyat volums gràcies a la iniciativa editorial de Jaume Vallcorba a Quaderns Crema i el treball de Jordi Castellanos, Josep Murgades i Xavier Pla, editors successius. També gràcies al treball d'edició d'Àngel d'Ors i Alicia García Navarro en segells editorials de l'àmbit hispànic i al portal web que va fundar Àngel d'Ors: <http://www.unav.es/gep/dors/indice.htm>

¹⁵ Vid. Zanoletti, G. «La forma estètica como existencia y arte en Eugenio d'Ors». A: *Estética española contemporánea...*, p. 15-71; Nubiola, J. «Eugenio d'Ors y la filosofía escocesa». *Convivium*, any 8 (1995), p. 69-86; Torregrosa, M. «Eugenio d'Ors y la superación del pragmatismo». A: Ardavín, C.X. Merino, E.E.; Pla, X. (ed.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 89-98.

dimensió figurativa del pensament. Interpreto el dibuix i les màscares com activitats de l'*homo ludens*, components de la dimensió estètica sense la qual la naturalesa humana queda incompleta. En la teoria d'Ors, la dimensió estètica s'integra a la lògica de l'*homo sapiens* i a l'ètica de l'*homo faber* per constituir l'ideal d'home. Més endavant hauré de recuperar les relacions entre art i joc en Ors, ara segueixo amb l'argumentació de la relació entre pràctica i teoria.

L'epistemologia que explica la forma figurativa del pensar i l'«ontologia morfològica», expressió que manllevo d'Alejandro Martínez Carrasco,¹⁶ és a la base tant del dibuix entès com a formalització de les idees, com de les màscares heterònimes interpretades com a figuracions del jo. En aquesta mateixa direcció, les teories d'Ors sobre la subjectivitat i la psique humana s'articulen a partir d'una figura: la de l'àngel; precisament com a figures angèliques denominarà Ors els seus dobles.¹⁷ L'angelologia és la teoria de la subjectivitat amb què s'expliquen els jocs d'autoria i l'escissió entre la identitat del jo de l'enunciat i del jo enunciadador. Una part de l'angelologia orsiana està dedicada a la teoria sobre el retrat i la biografia, teoria que dóna consistència als seus retrats i autoretrats, tan visuals com literaris.

Una altra de les idees característiques de la filosofia d'Eugeni d'Ors és el caràcter dialògic que atorga al pensament. La seva apologia al diàleg no és, però, al mètode discursiu de caràcter lògic, com el socràtic, sinó a una forma literària que no requereix d'interlocutors formalitzats. Álvaro d'Ors ho especifica basant-se en l'arrel etimològica del mot: «No es el griego “dis”, de dualidad, el que entra en esa palabra, sino el “dia” de separación; una cosa es el “dilema” de una alternativa y otra el “diálogo” de una conversación. Y el pensamiento orsiano es siempre dialogante y no dilemático, ni mucho menos polémico».¹⁸ En l'obra d'Ors el diàleg es dóna de tres maneres: en la suposició implícita d'un lector del text, al qual molt sovint es refereix; en la confrontació amb altres personatges del passat i del present; i en el desdoblament. Els dibuixos, la majoria retrats i autoretrats, i les màscares són formes dialògiques de la tercera tipologia. En ocasions, quan funcionen com a ofrenes d'amistat o quan són retrats de personatges, també serveixen, respectivament, a la primera i a la segona.

¹⁶ Vid. el capítol homònim a Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 187-248.

¹⁷ Vid. cap. 2.2.

¹⁸ Ors, Á. d'. «Trilogía de la “Residencia de Estudiantes”». A: Ors, E. d'. *Trilogía de la Residencia de Estudiantes*, p. 15-27.

Per tancar aquest parèntesi sobre el corpus teòric a què es corresponen dibuixos i màscares, queden dues nocions de la filosofia d'Ors que en aquest cas ajuden a contextualitzar el dandisme de les màscares i la seva funció. Em refereixo a la poètica arbitrària i a la ironia com a actitud estètica. L'arbitrarisme orsià com a poètica de l'artifici amb caràcter ètic i estètic entra en diàleg amb el dandisme amb què Ors caracteritza els seus tres dobles artistes, Octavi de Romeu, Miler i Xan.¹⁹ Si bé no ho admet mai, la noció d'ironia d'Ors té més de Schlegel que de Sòcrates. La interpretació romàntica de la ironia és a la base de totes les figures de l'alteritat, dandisme inclòs. L'actitud irònica és la que permet la cohabitació de l'altre en una relació harmònica i no antitètica; és l'eina amb què Ors posa en dubte el principi de contradicció, principi de la lògica occidental, no des d'argumentacions lògiques sinó des d'ontològiques.²⁰ L'ironisme explica, per exemple, la possibilitat que en ell mateix puguin coexistir sense contradicció o incoherència els referents vitals de Goethe i Beardsley:

«En Goethe quise encontrar espejo. Pero os confesaré que, no contento aún con ello, ganoso de una experiencia de mayor complicación, no me abstuve de injertar, en el vigoroso árbol goethiano, modalidades de viciosa floración [...] y hasta pueriles arbitrariedades [...] decoradas por las conturbadoras grafías del dibujante Aubrey Beardsley. Así, en diletantismo desenfrenado, dibujé también yo; así viví».²¹

Goethe i Beardsley són els protagonistes de les gloses més sentides de Xènius. La glosa, citada moltes vegades, en què Ors manifesta voler ser Goethe, comença amb la confessió que «És impossible sobre Goethe parlar tranquil·lament»;²² anys abans, escriu de Beardsley que «l'estimo massa [...] per poder parlar-ne amb serenitat».²³ Mostrar tan poca distància emocional per aquell que, com Ors, dedica tota la seva carrera a condemnar l'excés de passió en l'art i la vida només s'explica pel significat que simultàniament ambdós autors van tenir en els primers anys de trajectòria intel·lectual.

¹⁹ Vid. cap. 2.1.

²⁰ Vid. «El ironismo de d'Ors». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 29-66 i cap. 2.4.

²¹ «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (1949), p. 289-299.

²² «Glosari. Goethe». *LVdC*, 15 de maig de 1918. La glosa forma part de la sèrie que després va titular *La Vall de Josafat*. La primera edició d'aquesta compilació de gloses es publica amb traducció castellana de Rafael Marquina a l'editorial Atenea de Madrid l'any 1921.

²³ «Cròniques de París. Aubrey Beardsley a la Galeria Shirleys». *LVdC*, 6 de març de 1907. Glosa escrita a propòsit de l'exposició de l'obra de Beardsley a la Galeria Shirleys de París.

Amb aquests objectius de naturalesa teòrica que acabo d'exposar evito caure, en la mesura del possible, en el parany de considerar l'obra gràfica orsiana al mateix nivell de la literària o la filosòfica. Sense desmerèixer-la, atesa la qualitat d'alguns dibuixos i la gran capacitat fisiognòmica que mostren els retrats i les caricatures, si m'han interessat és en aquell mateix punt on Ors se sent atret pels dibuixos de Baudelaire: «No son, como los versos a que ahora acompañan, una maravilla. Pero desde el punto de vista de una categórica significación, no resultan menos importantes que aquéllos», diu a propòsit de les il·lustracions de Baudelaire a una de les edicions de *Les Fleurs du Mal*. I conclou amb l'afegitó: «En todo caso la filosofía no pierde nada con meterse en dibujos».²⁴ Tampoc es perd res a posar-se en dibuixos orsians.

V

Què aporta, sobre quins pressupòsits s'articula i s'estructura i on se situa aquest estudi en el marc de la bibliografia crítica sobre Eugeni d'Ors?

En l'àmbit de la historiografia de les arts, els dibuixos d'Ors han servit a alguns historiadors com exemples visuals de les diferents corrents que apareixen durant el tombant de segle a Catalunya. Els primers autors que presten atenció a l'obra gràfica d'Ors són els crítics i historiadors de l'art Josep-Francesc Ràfols (1943 i 1949) i Alexandre Cirici (1951), encara en vida d'Eugeni d'Ors.

La primera menció és de Ràfols, el qual l'any 1943 tracta els seus dibuixos a propòsit del grup de dibuixants que van formar part del taller El Guaiaba, Ismael Smith, Feliu Elias, Pere Inglada, etcètera.²⁵ Ràfols es fa ressò del testimoni de molts dels membres d'aquest grup que van compartir aventures gràfiques i literàries amb el jove dibuixant. En la següent obra on Ràfols torna a tenir en compte l'aportació gràfica d'Ors és l'estudi ja clàssic sobre la plàstica catalana del moviment modernista català, *Modernismo y modernistas*, de l'any 1949. Aquí desplaça l'obra d'Ors de El Guaiaba a l'entorn d'Alexandre de Riquer, concedint-li la mateixa importància que a la dels seus col·legues Lluís Bonnín o Francesc d'A. Galí.²⁶ En el mateix context de l'art modernista, Alexandre Cirici tracta els dibuixos d'Ors, en aquest cas posant-los

²⁴ «Novísimo Glosario. Metámonos en dibujos». *Arriba*, 12 de novembre de 1944.

²⁵ Vid. Ràfols, J.-F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

²⁶ Vid. Ràfols, J.-F. *Modernismo y modernistas*, p. 220.

en relació amb els dels dibuixants de la revista muniquesa *Simplificissimus*.²⁷ Els homes que directa o indirectament van conèixer Eugeni d'Ors en vida sabien de la seva afició pel dibuix. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, crític d'art i jutge de professió, membre de l'Academia Breve de Críticos de Arte d'Eugeni d'Ors des de 1953, dedica un article al dibuixant Octavi de Romeu en un número de la revista *San Jorge* dedicat a Ors.²⁸

En l'àmbit historiogràfic català el proper a tenir-los en compte és Eliseu Trenc en l'estudi *Les arts gràfiques de l'època modernista* (1977), el qual recull el llegat de Ràfols i Cirici.²⁹ En aquesta mateixa genealogia s'emplaça la meua anàlisi sobre l'obra gràfica dels dibuixants de la generació d'Ors que trenquen amb el naturalisme de Steinlein i incorporen la línia artificiosa i preciosista del britànic Aubrey Beardsley. En aquest article d'encàrrec, no poso l'èmfasi en els dibuixos d'estil beardslia d'Ors sinó en el paper promotor que aquests van tenir respecte de l'obra de Beardsley entre els joves dibuixants dels seus cercles més propers, entre els quals hi havia Ismael Smith, Laura Albéniz, Pere Inglada o Josep Mompou.³⁰

En el marc dels estudis sobre la biografia intel·lectual d'Eugeni d'Ors crec que hi ha dos motius que expliquen la desatenció a la figura del dibuixant: el buit documental (cartes, fotografies, contractes, memòries, etcètera) sobre els primers anys de trajectòria, moment del despertar de la vocació i època en què el dibuix és més present en la carrera pública d'Ors (entre 1901 i 1905); i els prejudicis i descrèdit de les arts visuals que existeixen en alguns sectors de l'àmbit literari i filosòfic, els dos principals camps dels estudis orsians.

Enric Jardí (1967), Jordi Castellanos (1994) i Marta Torregrosa (2003) han estat els únics autors que han analitzat els anys de formació d'Ors.³¹ Tots tres esmenten la seva tasca com a dibuixant, cadascun des del seu àmbit d'interès, però no es detenen a interpretar el sentit que li dóna ni a recórrer els seus passos. Jardí ho menciona en

²⁷ Vid. Cirici Pellicer, A. *El arte modernista catalán*, p. 428.

²⁸ Vid. Rodríguez-Aguilera, C. «Octavio de Romeu, el artista». *San Jorge*, núm. 86-87 (2-3er trimestre de 1972), p. 94-97.

²⁹ Vid. Trenc Ballester, E. *Les arts gràfiques de l'època modernista*, p. 65 i 209.

³⁰ Mercader, L. «Modernistes o noucentistes?... els darrers simbolistes decadents». A: Fontbona, F. (dir.). *El modernisme. Pintura i dibuix*, p. 301-316.

³¹ Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 31-48; Castellanos, J. «Presentació». A: Ors, E. d'. *Papers anteriors al Glosari*, p. XIII-LV. Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 21-62.

el context de l'estudiant universitari, Castellanos, en el de l'escriptor modernista i Torregrosa, quan parla de la formació del filòsof. La biografia d'Enric Jardí (1967) que, juntament amb la menys documentada de Guillem Díaz-Plaja, segueix sent l'única biografia intel·lectual completa d'Ors,³² va ser elaborada a partir dels materials del mateix Ors i, encara que continua essent indispensable, deixa molts forats per omplir. L'estudi de Jordi Castellanos, l'editor de l'obra literària (catalana i castellana) d'Ors anterior a 1906, a la publicació del *Glosari a La Veu de Catalunya*, és el que dedica més atenció a l'anàlisi dels primers textos de l'escriptor i ajuda a situar-lo entre els corrents simbolistes de la literatura catalana finisecular. En aquest mateix sentit Paulí Arenes llegeix els primers escrits d'Ors en tres capítols del seu estudi sobre el poema en prosa en la literatura catalana.³³ L'aportació de Marta Torregrosa és més exhaustiva, ja que forma part del primer capítol de la seva investigació doctoral sobre la formació del filòsof. Té en compte alguns dels seus textos autobiogràfics, bibliografia secundària i l'epistolari.

La interpretació que Jardí, Castellanos, Sampera i Torregrosa fan de les primeres obres literàries d'Ors permet establir un vincle entre Ors i l'ambient de renovació cultural de la Barcelona dels voltants del 1900, la influència literària francesa, els ambients regeneracionistes de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, etcètera. Això permet reconstruir la imatge d'un jove inquiet, àvid de saber, culte i gran lector; un jove que es prepara, sense ser-ne conscient, per prendre el relleu a la primera generació dels intel·lectuals modernistes.

Amb aquest retrat de fons de pantalla, aquí proposo dues operacions noves, encara que relacionades: canviar la posició des d'on mirar i respondre a noves preguntes. El lloc nou de la meua mirada radica en aquelles nocions de la teoria i sociologia de l'art i la cultura que entenen l'espai de l'art com un tram complex on es genera el sentit i el valor de les obres i en què tots els agents tenen un paper protagonista. Em refereixo a la idea de «món de l'art» de la teoria institucional de l'art d'Arthur Danto

³² Vid. Díaz-Plaja, G. *El combate por la luz...* (1981). La de Josep Maria Capdevila, publicada el 1965, només abasta de 1906 a 1920, l'època del *Glosari a La Veu de Catalunya*, vid. *Eugeni d'Ors. Etapa barcelonina (1906-1920)*. La revisió de La biografia intel·lectual de Vicente Cacho Viu també comença l'any 1906, vid. *Revisión de Eugenio d'Ors...*

³³ Vid. Arenes i Sampera, P. «Eugeni d'Ors i el llibre de Josep Maria Roviralta»; «Els primers anys de formació de l'escriptor Eugeni d'Ors»; «Eugeni d'Ors, periodista a "El Poble Català" i els seus inicis a "La Veu de Catalunya"». A: *Una aventura poètica moderna...*, p. 129-131, 239-251, 244-251.

i George Dickie i a la de «camp artístic» de la sociologia de Pierre Bourdieu. En el títol d'aquest apartat, *El món de l'art. L'artista que aprèn*, faig al·lusió explícita al doble significat d'aquesta expressió.

En un sentit genèric, «món de l'art» designa els membres de la comunitat artística, tant institucions com persones vinculades amb més o menys grau de professionalització amb la pràctica de les arts visuals. Es tracta d'una entitat figurada en què es pot estar fora o dins, entrar-hi i sortir-ne segons convingui. Danto, el 1964, i Dickie, el 1974, li donen un nou significat.³⁴ Danto l'amplia el terreny de les teories que en cada època determinen el lloc i la definició de l'art mateix; la perspectiva de caire sociològic de Dickie hi afegeix les institucions, tant les culturals com les polítiques, econòmiques o socials. La teoria de Dickie aporta un marc conceptual molt ric per estudiar la dinàmica de l'art modern, fonamentada en la fundació de l'espai públic i l'opinió pública amb les noves institucions artístiques i els nous formats de promoció, com les exposicions públiques, les associacions d'artistes, els premis, el mercat de l'art, les revistes especialitzades, els projectes editorials, etcètera.

En l'àmbit postestructuralista francès la noció de «camp artístic» de Bourdieu també té en compte l'espai multidimensional en què es constitueixen les estructures socials i culturals,³⁵ però hi afegeix una connotació competitiva que es dona en l'interior, la de jocs de poder, amb què s'expliquen molt bé les lluites generacionals, lluites pels espais del poder i/o prestigi artístic que caracteritzen els moviments culturals masculins de la modernitat. Aquesta idea de Bourdieu funciona per entendre el paper que Ors va tenir en el «camp artístic» de la Barcelona de principis del segle XX, el lloc que va tenir entre la generació jove de Els Quatre Gats, alguns dels membres dels quals troba a El Guaiaba, al Cercle Artístic de Sant Lluc o a altres centres artístics, com el Teatre Íntim d'Adrià Gual o la coral Catalunya Nova d'Enric Morera. Ors no només concorre a aquests espais sinó que hi té un paper destacat i hi estableix relacions de confiança, amistat i desconfiança, amb mestres i companys de tertúlia

³⁴ El 1964 Danto publica l'article «The Artworld» a *The Journal of Philosophy* (núm. 61, 15 d'octubre de 1964, p. 571-584) on per primera vegada explica el significat d'aquesta noció inventada per ell i que inspirarà, deu anys després a Dickie a *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Nova York: Cornell University Press, 1974).

³⁵ Vid. Bourdieu, P. «Quelques propriétés des champs et Mais qui a créé les créateurs?». A: *Questions de sociologie*, p. 113-120 i p. 207-221.

que determinarien part de la recepció crítica posterior de la seva obra a Barcelona. D'aquest entramat de relacions del jove Ors en el món de l'art barceloní, el seu lloc com actor, no només com receptor, tracta la tercera part d'aquest estudi.

La falta de fonts primàries sobre aquesta etapa de la vida d'Ors m'ha obligat a reconstruir la xarxa a partir de fonts secundàries, com els llibres i articles de memòries dels seus contemporanis, els epistolaris, i els treballs monogràfics sobre els seus mestres i les institucions que freqüenta. Aquesta recerca, de naturalesa més positivista que la dels capítols anteriors, permet posar en diàleg les declaracions dels seus contemporanis, les seves pròpies i les interpretacions d'historiadors i historiadores de l'art i la literatura del període. Alguns documents nous, com una entrevista a un dels cosins materns d'Ors, les cartes inèdites a Jaume Massó i Torrents i la troballa d'algunes il·lustracions desconegudes, publicades a les revistes *Auba* i *Catalunya* de Barcelona, *Renacimiento Latino* de Madrid i als diaris *El Poble Català* i *La Veu de Catalunya* de Barcelona, aporten noves dades per revisar la seva biografia intel·lectual i obren noves vies d'interpretació. Parar atenció a la lletra petita sobre l'artista descobreix, per exemple, un significat pictòric a la seva estada d'un mes a Mallorca el 1903, obliga a revisar la relació amb Els Quatre Gats, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, El Guaiaba i Pablo Picasso i mostra noves relacions, com la que entaula amb Alexandre de Riquer i el seu cercle; i noves activitats, com la seva participació en les visites que organitza la Universidad Popular de Madrid al Museo del Prado i al Museo de Reproducciones en què alguns diumenges de 1905 fa de guia cultural per obrers i menestrals. Les imatges, a més, donen compte de l'amplitud de la cultura visual d'Ors i de la seva passió per Beardsley en aquesta època.

L'estructura que ordena aquesta tercera part segueix els mateixos criteris que les altres dues. És a dir, inauguro cada una de les parts amb unes paraules introductòries que donen el context conceptual i històric i articulo cada un dels capítols a partir de tres proposicions, siguin idees, figures o contextos. En el cas particular de la tercera part, en la introducció contextualitzo els cercles artístics on es mou Ors en la dinàmica de la cultura moderna barcelonina de finals de segle que s'organitza a l'entorn de grups, publicacions i associacions privades com a rebuig de la cultura oficial, i en el diàleg intergeneracional i el paper dels joves en aquests llocs.

En cada un dels quatre capítols que la conformen també involucro nocions de la teoria de l'art orsiana o temes que emmarca conceptualment. Els capítols primer i tercer, *La vocació, la llar familiar i La Ilustración Ibérica* i *L'aprenent, el Cercle Artístic de Sant Lluç i Riquer*, parteixen de dues idees que caracteritzen l'antropologia i la teoria de la subjectivitat d'Ors: del sentit que ell mateix concedeix a la idea de vocació en el marc de la seva teoria sobre la personalitat; de la noció d'aprenent que desenvolupa en la seva teoria sobre el treball humà, ambdues idees fonamentades en la negació de la figura de l'artista com a geni creador. El segon i el quart capítol, *El poeta artista, Els Quatre Gats i Rusiñol* i *El dibuixant, El Guaiaba, Beardsley i Picasso*, enlloc de vertebrar-se a partir d'una noció orsiana, s'estructuren al voltant de la figura intel·lectual que es delimita en el cercle que sovintega en el moment; en el context de Els Quatre Gats neix el narrador, en el de El Guaiaba madura el dibuixant.

Els altres elements que articulen els capítols són els cercles del món de l'art que freqüenta i la relació principal que hi estableix. En els tres primers capítols la relació és amb els seus mestres. La manca de dades biogràfiques d'aquest període fa difícil precisar la seqüència cronològica. L'única dada segura és que els primers locals on acudeix són Els Quatre Gats i el Teatre Íntim, la relació amb el Cercle Artístic de Sant Lluç, amb Riquer i El Guaiaba probablement s'estableix de forma simultània.

És pertinent que insisteixi en l'argument que explica el motiu pel qual situo aquesta part al final del treball i no al principi quan, des del punt de vista cronològic, tracta els primers temps de formació del poeta, artista, articulista, filòsof i intel·lectual. Tot i que la considero imprescindible per entendre la formació del perfil de la figura del dibuixant i els orígens del seu interès pel dibuix, el caràcter més historiogràfic trencaria la dimensió crítica i interpretativa en què es fonamenta el treball. De totes maneres, si es vol seguir l'ordre cronològic, sempre es pot començar a llegir pel final.

VI

Segons afirma Juan Manuel Bonet, la relació dels poetes amb les arts visuals és cabdal per a la configuració de l'art modern.³⁶ Bonet es refereix a la innovació de l'obra gràfica de William Blake i Victor Hugo. Els dibuixos d'Ors no es poden llegir

³⁶ Vid. Bonet, J.M. «El aporte de la poesía al arte moderno». A: *El poeta como artista*, p. 11-24.

en aquests termes, però sí en l'espai relacional entre art i literatura, entre imatge i escriptura que es dona en la crisi moderna de *l'ut pictura poesis*. Aquest és el marc conceptual de la primera part.

En la introducció situo Ors en aquest context de superació de *l'ut pictura poesis* de principis del XIX i en el de la crisi de la representació de finals del mateix segle, moments de naixement i consolidació de la nova figura del poeta artista en la literatura europea. Esbosso el nou perfil de l'home de lletres del vuit-cents i el connecto amb els primers poetes artistes de la literatura catalana com Santiago Rusiñol. Intento explicar l'interès dels poetes per les imatges per entendre el lloc que Ors dona al dibuix i a la imatge en general. El títol, *L'àmbit de la imatge. El filòsof que dibuixa*, subratlla l'amplitud significativa de la paraula imatge, des de la dimensió mental, onírica, o eidètica, a la material, gràfica, perceptiva, òptica o verbal. Ors utilitza aquesta significació oberta conceptualitzant-la tant en la teoria com en la pràctica, en la teoria de l'art i el coneixement, i en la narrativa, a part dels dibuixos. El subtítol ressalta el filòsof per incidir en aquest emmarcament en la teoria de la imatge i perquè no distingeixo, com el mateix Ors no ho va fer, entre el filòsof i l'escriptor:

«La filosofía que por otro lado profeso y practico, conoce y maneja una manera de escribir que –con todas sus variantes de autor, de escuela, de lugar– se adapta al designio de expresar tesis importantes, de enunciar objetos de gran generalidad; a condición, siempre, de que estos objetos permanezcan en la región de lo abstracto, queden limpios de cualquier vestigio y mancha de particularizada concreción, de turbia experiencia individual. Al lado de esto, la confesión, el lirismo, disponen también de un tono propio que será distinto en cada creyente, en cada poeta, pero que habrá pagado precisamente el precio de esta novedad con su ineptitud para referirse a temas generales y de metafísica envergadura. En otros términos y con fórmula muy simple: que una es la manera expresiva de la ciencia y otra la manera expresiva de la vida. Ocurre, empero, que lo que yo tengo por decir sean ciencia y sea vida a la vez».³⁷

Ors sempre es va presentar com a filòsof preocupat per l'escriptura, més que escriptor preocupat per la filosofia, encara que Querol Gavaldà en el seu estudi sobre

³⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 11.

l'estètica catalana contemporània el situï entre els escriptors: «Le ponemos entre los literatos y no con los filósofos porque fue en literatura donde tuvo influencia en el Renacimiento catalán y no en la filosofía, y porque le creemos mejor escritor que filósofo». ³⁸

Respecte dels tres capítols que conformen aquesta part, en el primer analitzo la funció pràctica que el dibuix té en l'obra d'Ors; en el segon, desenvolupo la seva teoria del dibuix a la llum de la seva epistemologia; i en el tercer, responc als motius pels quals se serveix de la caricatura com a eina visual. En el primer i el tercer els materials de treball són els dibuixos pròpiament, les seves declaracions i l'epistolari; i en el segon, les teories que articula en llibres i gloses.

En el primer capítol, *Dibuix, escriptura i biografia*, traço el perfil d'Ors com un «artista visual» complet, interessat no només pel dibuix sinó, sobretot en un principi, per la pintura, el gravat i el grafisme. Salvant la dificultat de la falta de documentació a l'entorn de l'obra gràfica i de la manca de datació de la majoria de dibuixos, m'he fixat en els seus possibles usos: van servir d'auxili al pensament i l'escriptura, van ser la manera d'expressar gratitud en les relacions d'amistat i la font d'ingressos en èpoques de precarietat; i també van ser objectes en les exposicions en què va participar. Aquest recorregut ofereix una cara nova a la biografia de l'escriptor i dóna compte del seu sistema de treball amb l'escriptura. Per a aquest primer capítol –també pel segon– li he trobat a Ors un company de viatge: Goethe, l'estimat Goethe d'Eugeni d'Ors. En relació amb les arts visuals, la biografia d'Ors i la de Goethe tenen molts punts en comú: van dibuixar tota la vida, tots dos van assistir a acadèmies per aprendre a dibuixar, ambdós van atorgar un sentit propedèutic i higiènic a la pràctica del dibuix i cadascun en va configurar una teoria.

Si el primer capítol situa el dibuix en l'espai biogràfic, el segon, *Visió, figura i epistemologia*, el col·loca en el teòric, en el terreny del «pensament figuratiu». També de la mà de Goethe, esbosso el context de reflexió de les idees d'Ors sobre la imatge, des de les preocupacions epistemològiques de l'empirisme del XVIII, al formalisme neokantià i al platonisme i pitagorisme. Aquest bressol teòric ajuda a entendre el lloc especial que Ors, com Goethe, concedeix als artistes que substitueixen la mirada

³⁸ Querol Gavaldà, M. *La escuela estética catalana contemporánea*, p. 267.

òptica per la conceptual. Les nocions de visió i figura en relació amb la de símbol, i la comparació que el mateix Ors fa entre dibuix i filosofia serveixen de fil conductor del capítol. La teoria orsiana del dibuix incorpora dues tradicions, la neoplatònica vasariana i la moderna, que el concep com a entitat autònoma, independent de la pintura. Respecte de l'instrumentari filosòfic orsià que és a la base de la major part d'aquest capítol, les principals fonts a què he acudit són l'anàlisi de la noció orsiana de visió que fa Antonino González a propòsit de la monografia de Cézanne,³⁹ i sobretot la lectura del projecte filosòfic orsià d'Alejandro Martínez Carrasco a *Espíritu, inteligencia y forma. El pensamiento filosófico de Eugenio d'Ors* (2011), obra de capçalera que he citat repetidament al llarg d'aquest treball per la claredat en l'exposició, la profunditat dels plantejaments i detall analític. Amb Ors és molt difícil no caure en la paràfrasi i Martínez Carrasco ho aconsegueix en tot el llibre.

El darrer capítol de la primera part, *Creació, caricatura i fisiognomia*, el dedico a analitzar la relació entre la teoria artística i la pràctica del dibuix a través dels canvis que s'observen en la noció de caricatura en ambdós àmbits, en el teòric i el pràctic. Tant els dibuixos com la teoria mostren tres significats atribuïts a la caricatura: recurs intel·lectual, gènere fisiognòmic relacionat amb el retrat i recurs de l'humor enginyós i intel·ligent. Tots tres significats estan vinculats a categories estètiques modernes, el primer a la de grotesc i el segon i el tercer, a la comicitat enginyosa. En tots tres casos Ors allibera la caricatura de les connotacions morals, de la funció de crítica política i de costums de la tradició occidental i assumeix el nou valor que adquireix com a gènere de l'art modern a través de Baudelaire. Aquest itinerari conceptual el traço posant en relació els textos d'Ors, les teories modernes sobre la caricatura i l'anàlisi d'alguns dels seus dibuixos caricaturescs.

Responent al propòsit d'apropar-me als dibuixos amb l'objectiu de descobrir què poden dir sobre l'escriptor i les seves teories de l'art, en aquesta part proposo abordar les idees artístiques d'Ors a través d'itineraris que parteixen de l'observació del seus dibuixos i la interpretació del sentit que ell mateix atorga a la pràctica del dibuix. Traçar el recorregut conceptual per mitjà de l'obra gràfica en lloc de la literària i/o filosòfica permet obrir nous temes, com la seva teoria del dibuix i la caricatura – dispersa en gloses –, i destacar-ne altres com la teoria sobre el paper de la imatge en el

³⁹ Vid. González, A. *Eugenio d'Ors...*, p. 53-84.

procés de coneixement i de producció de la realitat o la relació de la teoria de la creació amb la teoria de la producció. Aquest camí proposa una nova lectura de les paraules d'Ors sobre la pràctica de l'art perquè demostra que sovint la teoria neix de la pràctica i no a la inversa.

Un dels riscos d'haver perllongat durant tant temps la presentació de la investigació doctoral és que es publiquin algunes troballes sense que se n'esmenti la font, o que algú altre s'apropriï d'hipòtesis o de temes de treball. Aquest és el cas, per exemple, de la figura de Xan. A l'exposició de la Biblioteca Nacional de Madrid la signatura de Xan s'identifica amb la del fill, Víctor d'Ors, sobrenom amb què es coneixia en l'entorn familiar, segons em va explicar Ángel d'Ors.⁴⁰ Vaig identificar el nom de Xan amb el d'Eugeni d'Ors gràcies a una entrevista d'Enrique Estévez-Ortega publicada l'any 1926 a la revista *La Esfera* de Madrid on Ors el citava quan es referia a les seves màscares: «personalidades que me acompañan [...] “Xenius”, “Octavios de Romeu”, “Guaitas”, “Ingenios”, “Xans”...; mil nombres más».⁴¹ Aquesta primera al·lusió a Xan coincideix amb la primera aparició pública del personatge a *Blanco y Negro*.⁴²

Més amunt m'he referit al tractament dels dibuixos d'Ors en el context de la historiografia artística. Quant als estudis orsians, l'únic que els ha treballat amb un cert deteniment és Carlos d'Ors, responsable de la col·lecció de l'obra gràfica d'Eugeni d'Ors que conserva la família. Va ser amb els seus primers textos que vaig descobrir la relació entre teoria i pràctica,⁴³ i en les exposicions que ha organitzat vaig trobar el principal material per al treball. Però les dificultats que fins ara ha posat a què investigadors i investigadores accedim als originals ha obligat que la col·lecció d'il·lustracions i dibuixos de l'annex documental d'aquest estudi estigui supeditada a la informació pública, la que figura en catàlegs d'exposicions, en portals

⁴⁰ Vid. *Eugenio d'Ors (1881-1954). Exposición del Centenario*, p. [15].

⁴¹ Vid. Estevez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, 20 de novembre de 1926, p. 8-9.

⁴² «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.835 (18 de juliol de 1926), s.p.

⁴³ Ors, C. d'. «Eugenio d'Ors, dibujante». *Arbor*, vol. XCIII, núm. 361 (gener de 1976), p. 67-78; «El dibujante Octavio de Romeu». *Noticia Catalana. Revista del Círculo Catalán*, núm. d'homenatge a Eugeni d'Ors (novembre de 1981), p. 16; «Eugenio d'Ors, dibujante». A: *Los dibujos de Eugenio d'Ors*, p. 9-16; «La pasión por dibujar». A: *Dibujos de Eugenio d'Ors*, 2004, s.p.

electrònics o en publicacions a la premsa.⁴⁴ A pesar de la manca d'algunes dades tècniques sobre els dibuixos, he cregut convenient mostrar-los tots junts per primera vegada.

Des de l'any 2009 existeix una versió digital de part de la col·lecció, repartida en dos espais web: el blog del mateix Carlos d'Ors i el portal oficial d'Eugeni d'Ors, gestionat primer per Àngel d'Ors i després per Pía d'Ors.⁴⁵ La primera exposició dels dibuixos d'Ors celebrada després de la seva mort s'organitza a la Biblioteca Nacional de Madrid el 1981, en commemoració del centenari del seu naixement. Es presenten noranta-vuit dibuixos procedents de la col·lecció familiar i els originals de les il·lustracions de la secció de *La vida breve* de la revista *Blanco y Negro* de la col·lecció de Prensa Española.⁴⁶ Tant en l'exposició com en el catàleg els dibuixos serveixen com il·lustracions de l'obra d'Ors. La propera exposició on es poden veure els dibuixos, en aquest cas els signats amb el nom de Miler, és la dedicada als il·lustradors de la revista *Blanco y Negro*, organitzada per la Fundació "la Caixa" de Madrid l'any 1993.⁴⁷ Les darreres exposicions monogràfiques en què s'han mostrat els dibuixos han estat les comissariades per Carlos d'Ors, una al Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 2002, i l'altra al museu Ramón Gaya de Múrcia, el 2004. La del Círculo de Bellas Artes és la més completa pel que fa al catàleg. Inclou un text de Miguel Cereceda sobre els dibuixos de Miler en què el tracta per primera vegada com heterònim orsià i avisa que no s'exageri la seva qualitat.⁴⁸ Aquestes exposicions han generat algunes cròniques a la premsa que han destacat «l'altre Eugeni d'Ors».⁴⁹

En aquest mateix terreny de les mostres públiques del dibuixant, quan l'any 2004 Vicenç Altaió, llavors director del Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, ens va encarregar a Xavier Pla i a mi mateixa el comissariat d'una exposició sobre Eugeni d'Ors que havia de portar per títol *Eugeni d'Ors en el laberint de la cultura*. La figura

⁴⁴ Vid. respecta a la premsa, *San Jorge* (1972), *Noticia Catalana* (1981), *LV*, 15 d'octubre de 1981; *El País. Quadern* (1988).

⁴⁵ Vid. annex bibliogràfic.

⁴⁶ Vid. el catàleg, *Eugenio d'Ors (1881-1954). Exposición del Centenario*; i les dades del préstec, en el contracte signat per Prensa Española i Biblioteca Nacional, amb data del 26 d'octubre de 1981, dipositat al FEO (ANC, caixa núm. 31).

⁴⁷ Vid. *Un siglo de ilustración española en la páginas de Blanco y Negro*.

⁴⁸ Cereceda, M. «Eugenio d'Ors, caricaturista en *Blanco y Negro* (1925-1931)». A: *Los dibujos de Eugenio d'Ors*, p. 17-24.

⁴⁹ Jiménez, P. «El otro Eugenio d'Ors». *ByN Cultural. ABC*, núm. 570 (28 de desembre de 2002), p. 25.

del dibuixant i de l'home de la màscara en aquella exposició tenia un lloc al costat del periodista d'idees, de l'escriptor intel·lectualista, del filòsof del seny, del crític i teòric de l'art i promotor cultural, i del conferenciant i tertulià en acadèmies i cafès d'arreu d'Europa.⁵⁰ En aquest treball segueixo mantenint aquesta posició. Amb Xavier Pla vam coincidir en la necessitat de mirar Eugeni d'Ors més enllà del noucentisme, on a Catalunya els seus treballs havien quedat emmarcats tant en els estudis literaris, com en els artístics i filosòfics. Sostreure Ors del moviment cultural a què havia dotat de nom, paraules, forma conceptual i estructura institucional – amb altres ajudes –, no implicava desmerèixer ni aquest paper ni aquesta lectura historiogràfica sinó obrir-la a altres possibilitats interpretatives, com ja estaven fent Vicente Cacho Viu o Enric Ucellay-Da Cal. I avui, a part de Xavier Pla, també estan duent a terme aquesta revisió Maximiliano Fuentes, Josep Maria Terricabras, amb les aportacions de Joan Cuscó, Eduard Cairol, Antoni Mora, Maria Rosell, Antoni Martí, Núria Masramon, Jordi Gràcia, entre altres especialistes de l'àmbit català.⁵¹ De la mirada oberta i àmplia de Xavier Pla respecte de la literatura catalana vaig aprendre a valorar la figura de l'intel·lectual europeu i vaig acabar d'alliberar-me dels prejudicis sobre el col·laborador franquista de la postguerra espanyola. Gràcies a la seva atenció a la teoria literària després vaig poder situar la figura d'Octavi de Romeu en el context dels estudis de narratologia.

VII

La major part dels darrers treballs on es revisa l'obra d'Ors parteix de les noves preocupacions teòriques i historiogràfiques procedents de la literatura comparada, de la narratologia o dels estudis de gènere; de les revisions conceptuals sobre el feixisme català, espanyol i europeu, i de la relectura i resignificació postmoderna de l'estètica de la modernitat i de l'art modern. Tots ells confirmen l'interès de llegir Ors des d'altres llocs, com per exemple des dels estudis visuals que inspiren el meu propi punt de vista sobre els dibuixos d'Ors en dos aspectes: a l'hora d'interpretar-los com a imatges més enllà de la categoria d'art; i a conseqüència, evitar l'anàlisi formal i

⁵⁰ En aquells anys Xavier Pla i jo compartíem recerca en el grup d'investigació de la UDG que ell dirigia.

⁵¹ Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, 1997; Ucellay-Da Cal, Enric. *El imperialismo catalán...*, 2003; Fuentes Codera, M. *El campo de fuerzas europeo en Cataluña...*, 2009; Terricabras, J.-M. (ed.). *El pensamiento d'Eugeni d'Ors*, 2010; Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, 2015. La revisió que s'ha fet des de l'àmbit espanyol la tracto més avall.

iconogràfica a favor d'una lectura interpretativa que permeti relacionar-los amb les teories socials, culturals o filosòfiques sobre la pràctica de la imatge.

Amb l'anàlisi de la figura del crític d'art ja em vaig adonar de la necessitat d'aquest procediment transversal (tot i que neix i es forma a Barcelona, el perfil autèntic del crític es desenvolupa, madura, es consolida i exerceix influència teòrica al Madrid i al París de preguerra i al Madrid de postguerra). També la voluntat de seguir els passos del personatge d'Octavi de Romeu i les altres màscares d'artista, així com els seus dibuixos, exigeix fer aquest recorregut. En la segona part torno a desplegar aquest ampli espai cronològic i geogràfic de la vida i l'obra d'Eugeni d'Ors.

Si en la primera part mostro com Ors mira el món i què hi veu com a filòsof preocupat per la imatge, la segona presenta com es veu i es fa a si mateix com a escriptor. Si el dibuix li serveix com a preparació per a l'escriptura, les màscares li permeten construir la figura de l'autor tal com l'ha conceptualitzat Foucault; és a dir, com a figura que es constitueix fora del text i que alhora té un paper principal en la lectura i recepció del text que porta el seu nom.⁵² Aquest darrer és un dels aspectes que destaco de la funció del personatge d'Octavi de Romeu en l'obra orsiana.

Aquesta segona part, a més de construir-se sobre la base del caràcter lúdic de les figures de l'alteritat artística i literària d'Ors, també es vertebrava en diàleg amb les teories pròpies que la conceptualitzen: el pensament dialògic, la teoria de la subjectivitat i la metafísica de la forma. El títol, *L'espai de psyché. L'escriptor que figura*, hi apel·la directament: es refereix a la naturalesa figurativa de la psique humana, segons Ors, i a la teatralitat de les màscares. L'ús de la versió francesa de la paraula grega «psique» té una explicació. En francès el mot *psyché* obre un camp semàntic ampli: pot significar tant ànima o esperit, com el conjunt de processos conscients i inconscients de la ment, segons la psicoanàlisi, o un tipus particular de moble mòbil amb mirall que es posa de moda als anys vint.⁵³ Tots tres significats designen un aspecte dels jocs carnavalescos orsians. Ors sovint utilitza indistintament el primer i el segon: el seu treball es desenvolupa paral·lelament a la configuració de la psicoanàlisi com a disciplina analítica, tant en el context clínic com en el cultural. La influència d'aquesta en Ors es detecta en diversos aspectes, tal

⁵² Vid. la conferència de 1969, *¿Qué es un autor?* [en línia], p. 11-20.

⁵³ Aquest últim significat el trec de Mauricio Ferraris en el llibre *La imaginación*, p. 23.

com indico en aquesta segona part. La seva teoria de la personalitat humana es fonamenta en la relació d'emmirallament que té a veure amb el tercer significat: el mirall que reflecteix i converteix el «jo» en «tu», amb què també converso aquí.

La noció de figura, a més de la de joc, vincula la segona part amb la primera, raó per incloure també el terme «figura» al títol general del treball. El caràcter formal de la psique és un dels trets característics de la teoria de la subjectivitat d'Ors, desenvolupada fonamentalment a *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad* (1939). Aquesta reflexió sobre la personalitat humana el situa en el context de crisi de la subjectivitat masculina occidental que caracteritza la cultura filosòfica i literària finisecular. La naturalesa figurativa de la psique també relaciona les màscares amb l'àngel. En Ors l'àngel representa, a grans trets, la formalització interior de la psique i la màscara l'exterior. Ambdues figuracions mostren el caràcter visual que Ors atorga a la personalitat humana i exemplifica la seva campanya contra el món interior del romanticisme. Ell mateix estableix aquest lligam entre els àngels i els dobles. Ho exposa l'any 1927 a l'entrevista amb Guillermo de Torre: «pluralidad personal, descompuesta así: proyecciones del yo –*alter ego*–, pseudónimos –desdoblamiento y multiplicaciones–, pasión por el diálogo – “Ángel de la guarda”, etc.». ⁵⁴

Abans de seguir amb el desplegament temàtic i argumental del capítol, és precís que especifiqui l'últim dels termes que apareixen en el títol general, el de «màscara». Els motius pels quals no utilitzo altres termes més específics de la literatura falsària de la modernitat, com el d'«heterònim» de Pessoa o el d'«apòcrif» de Machado és perquè la paraula «màscara» transcendeix l'espai literari. És per indicar que el gust d'Ors per la màscara és dóna tant en l'àmbit literari com en el de la vida pública. Ni «alter ego» ni «doble», termes que també emprava per referir-se a la configuració d'alteritat autoral, designen aquesta dimensió vital a què al·ludeix la màscara. L'any 1916 confessa: «Mi vicio era y es la multiplicidad... Disfrazarme... Dar a conocer con mi misma pluma individuos distintos». ⁵⁵ Fins aquell any ha utilitzat set disfresses literàries: la de la poetessa Charlotte Rower, la del dibuixant, crític d'art i mestre

⁵⁴ Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

⁵⁵ El Caballero Audaz. «Nuestras entrevistas. Eugenio d'Ors, “Xenius”». *La Esfera*, any 3, núm. 128. (10 de juny de 1916), p. 8-9.

Octavi de Romeu, la del fals autor Joan de Déu Politeu a la revista *Universitat Catalana*, la del poeta Bonamat d'*Hores vagues* a la revista *Jove Catalunya*, la del glosador de *La Veu de Catalunya* Xènius, la de l'editor de la revista *Quaderns d'Estudi* El Guaita i la del traductor Pedro Llerena.

Com en les parts ja ressenyades, en cada capítol d'aquesta segona part enllaço els tres temes clau que l'articulen. El primer capítol, *Dandisme, arbitrarisme i esnobisme, amb Miler i Xan*, el dedico al fenomen social, cultural i literari del dandisme i l'esnobisme en la modernitat; a la connexió del dandisme amb la poètica arbitrària i la teoria del gust setcentista; i a la configuració de les dues alteritats artístiques de Miler i Xan a la llum de la crisi en què entra el dandisme en l'obra d'Ors a partir dels anys vint. Aquest capítol tracta la dimensió ontològica de l'aparença, és a dir, la idea que el ser és semblar, i la relació entre cos i esperit, ètica i estètica amb què es relaciona dandisme i arbitrarisme.

Vaig descobrir la fascinació d'Ors pel dandisme paral·lelament a la figura del dibuixant i la d'Octavi de Romeu. Entre 1902 i 1920 tots tres formen una unitat: Octavi de Romeu és dandi, artista, enginyer i savi mestre. De la mateixa manera en què Sartre interpreta el dandisme de Baudelaire com imatge de l'alteritat, Ors utilitza el dandisme d'Octavi de Romeu per construir-se una figura de l'alteritat.⁵⁶ El capítol també descobreix la mateixa preocupació que Simmel va mostrar pel fenomen de la moda i ens immergeix a la vida frívola de les cròniques de societat de la secció *La vida breve* de la revista *Blanco y Negro* on neixen els dibuixants Miler i Xan. L'autor que es descobreix en aquesta sèrie de cròniques és probablement el veritable *alter* Ors, la més desconeguda de les seves múltiples cares.

El capítol següent, *Màscares, àngels i dobles plurals*, s'articula en relació amb les teories que acabo d'exposar. Poso en joc la noció de màscara, la identificació entre àngels i màscares, la idea d'àngel i de doble en Eugeni d'Ors i les relaciono amb la teoria literària, atès que molts exemples que utilitza per explicar la dimensió angèlica de la psique, estan relacionats amb l'escriptura. Tanco el capítol amb una mirada d'ocell sobre altres autors moderns que relacionen l'àngel amb l'escriptura, com

⁵⁶ Vid. Sartre, J.P. *Baudelaire*, p. 88-89.

Kafka, Jung o Pessoa i aquells que apel·len a la figura psíquica de la «terceritat», com Valéry o Eliot.

Aquesta conclusió del segon capítol prepara l'entrada a la teoria literària en què es recolza el següent. El tercer, *Jocs d'autoria, prosopopeia i conversa, amb Octavi de Romeu*, està dedicat únicament i exclusivament a la figura d'Octavi de Romeu. La llegeixo des de la narratologia, els estudis dels gèneres literaris, de l'heteronímia i l'autobiografia. L'interpreto com a figura de l'ocultació nominal, com a figura prosopopeica i com a figura del text. Com a màscara, Octavi de Romeu es vincula a la reflexió sobre la crisi de la subjectivitat moderna i la seva traducció literària en l'escissió entre subjecte i escriptura, que inaugura el moviment romàntic, Baudelaire amb la màscara de dandi, i consoliden els poetes simbolistes, Proust, Rilke o Valéry amb «la mort de l'autor», segons la cèlebre expressió de Roland Barthes.

Com a prosopopeia, Octavi de Romeu remet al funcionament i al lloc que adquireix en el text orsià. Com a personatge textual és un element clau del joc amb la «funció autor», segons el terme de Foucault. L'obra on Ors configura la personalitat literària d'Octavi de Romeu és la sèrie de les *Conversaciones con Octavio de Romeu*, col·lecció d'articles inèdits l'edició dels quals adjunto a l'annex documental d'aquest treball. La publica en dues entregues, entre 1913 i 1914 al diari *El Día Gráfico* de Barcelona i el 1944 a l'*Informaciones* de Madrid. En aquesta i en la de 1908, *Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu*, que inclou pocs números, és l'única vegada que la veu d'Octavi de Romeu és protagonista d'una obra literària.

El capítol també traça una biografia d'Octavi de Romeu i el posa en contacte amb altres alteritats amb qui va entrar en relació, com Barnabooth de Valéry Larbaud i Juan de Mairena de Machado i amb els seus referents com el Zarathustra de Nietzsche o Diogenes Teufelsdröckh, el filòsof de la moda de la novel·la *Sartor Resartus* de Carlyle. L'omissió expressa que faig de la figura de Pessoa s'explica pel convenciment que l'escriptor portuguès no va conèixer aquesta faceta de la literatura orsiana, tot i que, com han demostrat els articles de Joaquim Sala-Sanhauja i la tesi de Zachary Ashby,⁵⁷ Pessoa estava al corrent de les idees d'Ors

⁵⁷ Sala-Sanhauja, J. «L'amic català. Maragall i d'Ors en la configuració del pensament de Fernando Pessoa». A: *Mans blanques, finestres obertes...*, p. 81-96; i Sala-Sanhauja, J. «Ors-Pessoa: la política

sobre l'imperialisme i les compartia. Ni per coincidència de dates ni per difusió, crec que va poder conèixer la figura d'Octavi de Romeu, així com Ors tampoc va saber del «drama em gente» de Pessoa, igual que la majoria dels seus contemporanis, el mateix Teixeira de Pascoes, amic d'Eugeni d'Ors.

La segona part es tanca amb el capítol *Ironia, autocaricatures i retrats angèlics*, dedicat a les autocaricatures d'Ors. El situo aquí i no amb els altres dibuixos de la primera part per subratllar-ne els vincles amb la construcció figurativa de la personalitat. Les caricatures em serveixen per tractar l'última de les nocions orsianes que entren en joc tant en la construcció de la personalitat com en la pràctica de l'art: em refereixo a la ironia. La ironia orsiana és hereva de dues tradicions, de la socràtica i la schlegeliana, els autoretrats mostren la dimensió reflexiva de la ironia que prové dels romàntics. A Ors li serveix com una forma de donar visibilitat al jo en resposta a la reformulació que fa del consell de l'oracle de Delfos, que enlloc de dir «coneix-te a tu mateix», proposa «dibuixa't a tu mateix». En la literatura orsiana vinculada a les màscares la ironia serveix per suspendre la veritat de tot enunciat i estimular el paratext. Els jocs d'autorepresentació amb autocaricatures i caricatures de retrats d'ell que han fet altres mostren un Eugeni d'Ors insòlit, més connectat amb els experiments de l'avantguarda que amb la seva poètica clàssica.

VIII

La segona part presenta el primer estudi analític del paper dels dobles en l'obra literària, en la filosofia i en la vida d'Eugeni d'Ors. A part d'algunes entrevistes de l'època en què Ors es refereix al gust pel desdoblament i al paratext que creen els seus contemporanis a l'entorn de la figura d'Octavi de Romeu, com Alfons Maseras, Ramon Rucabado, Rafael Cansinos-Assens, Rafael Sánchez Mazas i després Joan Perucho,⁵⁸ en el context de la biografia crítica sobre Ors, els únics que s'han detingut en la pseudonímia i heteronímia d'Ors han estat Enric Jardí i Guillem Díaz-Plaja en les respectives biografies intel·lectuals d'Ors que he citat més amunt. Jardí no el situa en cap context, a diferència de Díaz-Plaja que el connecta amb una moda d'època. En una època d'intens treball sobre les teories del dandisme, Octavi de

dels heterònims». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 160-162; Ashby, Zachary C. *Order Out of Chaos Fernando Pessoa and Eugeni D'Ors...*

⁵⁸ Vid. cap. 2.3.

Romeu i la seva figura literària en l'obra d'Ors em van encarregar un article per la secció *Cultura(s)* de *La Vanguardia* en què esbossava una mena de retrat robot d'aquest personatge.⁵⁹ La primera a connectar l'heteronímia orsiana amb la tradició literària europea ha estat Maria Rosell en diversos articles publicats en els darrers anys en què mostra el seu coneixement de les mistificacions de la literatura europea dels segles XIX i XX.⁶⁰ En l'estudi de Joaquín Álvarez Barrientos sobre les falsificacions literàries espanyoles, el capítol dedicat a Ors recull i segueix els treballs de Maria Rosell.⁶¹

Aquests nous treballs, a banda de l'espai que obren als estudis orsians sobre l'anàlisi d'Octavi de Romeu com a figura de l'autoritat literària d'Ors a més de la de Xènius,⁶² situen l'obra orsiana en una nova connexió respecte de la literatura europea i espanyola contemporània al marge de poètiques o moviments literaris. L'analitzen des del punt de vista de la preocupació per la relació entre subjecte i escriptura que protagonitzen Proust o Virginia Woolf, entre altres. I en el camp dels estudis literaris porten a tractar-la a la llum de la problemàtica de la noció d'«autor».

Com s'ha pogut veure, en aquest treball m'apropro a l'obra gràfica i literària d'Ors des de diferents àmbits d'estudi (art, literatura, filosofia) i conjugant diverses aproximacions metodològiques, com la lectura històrica i biogràfica (sobretot en la tercera part), el treball amb les fonts primàries gràfiques i literàries, les relacions entre pràctica i teoria i la influència en l'àmbit de la reflexió sobre l'art i l'estètica. La polifonia dels camps d'interès d'Eugeni d'Ors no permet procedir d'una altra manera. Ors subverteix qualsevol cotilla disciplinària de l'àmbit acadèmic

⁵⁹ Vid. Mercader, L. «Las leyendas del dandismo». *LV. Culturas*, núm. 129 (29 de setembre de 2004), p. 4.

⁶⁰ Vid. Rosell, M. «El caso de un falso dandi del siglo XX: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores». A: Álvarez Barrientos, J. (ed.). *Imposturas literarias españolas*, p. 171-196; i «Ball de màscares. Dandis, esnobs i altres heterònims. Octavi de Romeu, l'altre Eugeni d'Ors». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 36-42.

⁶¹ Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 22-23; Díaz-Plaja, G. *El combate por la luz...*, p. 32; Rosell, M. «El caso de un falso dandi del siglo XX: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores». A: Álvarez Barrientos, J. (ed.). *Imposturas literarias...*, p. 171-196; Rosell, M. «Ball de màscares. Dandis, esnobs i altres heterònims. Octavi de Romeu, l'altre Eugeni d'Ors». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 36-42; Álvarez Barrientos, J. *El crimen de la escritura...*, p. 327-334.

⁶² Sobre Xènius vid. Casacuberta, M. «De l'epopeia a la tragèdia. La construcció literària del personatge de Xènius». A: Terricabras, Josep-Maria (ed.). *El pensament d'Eugeni d'Ors*, p. 159-188.

tradicional. Aquesta heterodòxia, sigui dit de passada, a ell mateix li va costar l'accés a la universitat. El mes de gener de 1914, quan el seu *Glosari* ja gaudia de reconeixement nacional i internacional, el tribunal d'oposicions va preferir l'ortodòxia acadèmica de Cosme Parpal Marquès –traduïda en mèrits i recerca– a les filigranes especulatives orsianes, només valorades per José Ortega y Gasset, un altre artista de la filosofia.⁶³

IX

(postil·la per començar)

«No únicament en el vi vermell viu Dionisios», escriu el narrador de *La lliçó de tedi en el parc*, novel·la orsiana també titulada *Oceanografía del tedi*.⁶⁴ En l'epíleg de l'obra, Autor, nom del protagonista, decideix tornar a la ciutat després d'haver passat tres hores de descans en un balneari. Autor fuig de la calma del parc, retorna esperitat, necessita brogit. Un amic doctor li havia prescrit fer repòs en un paratge natural amb la recepta «ni un moviment, ni un pensament». Autor prova de seguir la màxima, però amb tres hores en té prou per descansar i torna a la metròpoli, potser recordant la frase de Baudelaire que diu que «quien se aburra en el seno de la multitud, es un imbécil». ⁶⁵ El tedi existeix al camp, a la ciutat l'«estiuejant de tres hores hi troba encara cent temes d'activitat en el treball i en el plaer. Fins pensa en fer visites, i fa visites». ⁶⁶ Dionís viu al vi i a la ciutat.

L'exquisida prosa orsiana, la millor d'Ors segons Eugenio Trías,⁶⁷ converteix en argument literari la crítica a la versió burgesa del repòs. Per a Ors oci i no-oci (*negoci*) no són antitètics sinó que formen part de qualsevol activitat humana.⁶⁸ Els jocs

⁶³ Accedeix a la càtedra de psicologia superior de la Facultat de filosofia i lletres de la Universitat de Barcelona. Parpal compta amb el recolzament del president del tribunal, Adolfo Bonilla San Martín, catedràtic d'Història de la filosofia de la Universidad Central de Madrid, i de Josep Daurella i Rull, catedràtic de Metafísica de la Universitat de Barcelona, vid. Font Roig, P. *El Dr. Cosme Parpal y Marques...*, p. XLIII-L; i Sobrequés i Callicó, J. et al. *Epistolario de Francesc Martorell...*, p. 27-66.

⁶⁴ Vid. *La lliçó de tedi en el parc*, p. 99. Es tracta d'una sèrie de gloses de *LVdC* publicades entre el 10 d'agost i el d'octubre de 1916. La primera edició en llibre és de 1921, en traducció castellana: *Oceanografía del tedi. Historias de las esparragueras* (Madrid: Calpe, 1921). La primera edició catalana en llibre és de 1948: *Oceanografía del tedi. Seguit de les Històries de les esparregueres* (Barcelona: Selecta, 1948). Marc Recha i Joaquín Ojeda n'han fet una versió cinematogràfica molt interessant, intitulada *El cielo sube* (1991).

⁶⁵ Vid. Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*, p. 87.

⁶⁶ *La lliçó de tedi en el parc*, p. 101.

⁶⁷ Vid. Trías, E. «Introducción: Recrear a Eugenio d'Ors». A: Ors, E. d'. *Tina y la Guerra Grande*, p. 13-33.

⁶⁸ Sobre aquesta novel·la vid. l'estudi de Carlos X. Ardavín, «Oceanografía del tedi, de Eugenio d'Ors: la categoría de la anécdota». *Cuadernos de Aldeeu*, vol. 15, núm. 2 (1999), p. 31-36.

gràfics i els balls de disfresses són el vertader espai del repòs orsià. *La Ben Plantada* (1911), *Flos Sophorum* (1913), *Gualba la de mil veus* (1915), totes les gloses estivals, els dibuixos i els carnavals literaris, són les vacances de l'hivern de treball intel·lectual de Xènius. No és casual que la primera glosa en què atorga categoria d'heterònim a la figura d'Octavi de Romeu sigui una reflexió sobre l'estiueig,⁶⁹ tant de moda entre la nova burgesia urbana. L'estiueig només és necessitat biològica per l'home que treballa, diu Xènius; el que juga viu en un etern estiu de treball.⁷⁰ Les vacances són el destí de la fatalitat i no de la llibertat. Octavi de Romeu és llibertat de ser. És paradigma de la improductivitat funcional, figura antipragmàtica, empresari d'obres inútils i propietari de mines estèrils. Octavi de Romeu odia les vacances:

«Jo odio la son i l'estiueig, perquè són les dues capitulacions més covardes de l'home enfront la fatalitat. Però, de les dues coses, m'és encara la segona més enemiga. Perquè, al cap i a l'últim, la quantitat de viure que ens és privada pel dormir, se compensa dins nosaltres ab un augment de força».⁷¹

Mercè Rius ha interpretat estèticament la noció orsiana de vacances. Les vacances són la fase estètica del treball perquè esdevenen suspensions del temps de Kronos, l'espai sense temps propi de la cultura.⁷² L'estiueig o les vacances no són el revers del treball, un interval de productivitat. L'oci sense treball es converteix en tedi. Kant ja va advertir que Adam i Eva s'haurien avorrit al Paradís.⁷³ Però el treball sense joc esdevé rutina. L'oposat de l'home que treballa no és el que juga sinó «L'home que badalla i que fuma», títol d'una glosa de *La Veu de Catalunya* de 1916.⁷⁴

A la ciutat, en cases, hotels o redaccions de diaris de diferents metròpolis europees veurem Eugeni d'Ors jugar a dibuixar i emmascarar-se sense fumar i badallar sinó pensant i treballant en una teoria sobre la noció de dibuix o en una altra sobre la de

⁶⁹ Fins llavors Octavi de Romeu havia estat només pseudònim, sobretot pels seus dibuixos i en els articles de crítica d'art del diari *El Poble Català*.

⁷⁰ Vid. «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu». *L'VdC*, 19 de juliol de 1907.

⁷¹ «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu». *L'VdC*, 19 de juliol de 1907.

⁷² Vid. Rius, M. *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, p. 257.

⁷³ Vid. Svendsen, L. *Filosofia del tedi*, p. 25.

⁷⁴ «Glosari. L'home que badalla i que fuma». *L'VdC*, 14 de gener de 1916.

màscara, perquè: «La voluptat del pensament exigeix [...] un cert oci, però no toleraria un llarg repòs».⁷⁵

⁷⁵ Vid. «Glosari. Més sobre la voluptat del pensar». *LVdC*, 15 de novembre de 1911.

En la citació bibliogràfica i hemerogràfica de l'aparat de notes a peu de pàgina, pel que fa a les gloses i articles a la premsa d'Eugeni d'Ors, si no indico el contrari, sempre cito la primera edició apareguda a la premsa periòdica per poder seguir el ritme cronològic de l'escriptura de l'autor, habitualment descuidat; en l'annex bibliogràfic indico en quina edició moderna es pot trobar. Respecte als llibres d'Eugeni d'Ors, si no indico el contrari, sempre cito l'última edició de l'obra. En cas que el títol sigui massa llarg, utilitzo els punts suspensius, la referència completa es pot trobar en l'annex bibliogràfic. Utilitzo el mateix sistema en la resta de bibliografia i hemerografia.

Les transcripcions literals de paràgrafs de textos impresos estan indicades entre comillat. Quan l'extensió de la cita és de més de quatre línies el text va sagnat i a cos 11 enlloc de 12. Pel cas dels escrits d'Eugeni d'Ors, sempre que he pogut, i si no anoto el contrari, he transcrit la primera edició en la versió idiomàtica corresponent (català, castellà o francès).

El peu de les il·lustracions porten la informació mínima, les dades completes es poden trobar en la relació d'il·lustracions del final del treball.

signes i convencions tipogràfiques

ANC = Arxiu Nacional de Catalunya

ByN = *Blanco y Negro*

cat. núm. = número de catàleg

ed. = edició

ED = *El Debate*

EDG = *El Día Gráfico*

EPC = *El Poble Català*

FEO 255 = Fons Eugeni d'Ors, inventari núm. 255

fig. = figura

ilus. = il·lustracions

infra = més avall

D.A. = diversos autors

LGC = *La Gaceta Literaria*

LN = *Las Noticias*

LV = *La Vanguardia*

LVE = *La Vanguardia Espanyola*

LVdC = *La Veu de Catalunya*

n. = nota/es

NM = *Nuevo Mundo*

p. = pàgina/es

PP = *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*

P&P = *Pèl & Ploma*

reprod. = reproducció

RdEH = *Revista de Estudios Hispánicos*

RdQH = *Revue des Questions Historiques*

RNE = Radio Nacional de España

s.d. = sense data

s.l. = sense lloc

s.n. = sense nom

s.p. = sense pàgina

s.t. = sense títol

supra = més amunt

trad. = traducció

UC = *Universitat Catalana*

v. = vespre

vid. = vegeu

vol. = volum

« » = citació literal

/ = punt i a part

[] = enclou explicacions o aclariments

[?] = text intel·ligible

1

**L'àmbit de la
imatge**

El filòsof que dibuixa

**Ver no es tan fácil negocio
como la gente se imagina.**

Vita visu valior

Eugenio d'Ors, *El secreto de la filosofía*, 1947

**Los ojos son el prototipo
orgánico de la filosofía.
Su enigma consiste en que
además de ver,
tienen la facultad de verse
viendo**

Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón crítica*, 1987

I



1) Eugeni d'Ors, 1920



2) Eugeni d'Ors, 1933



3) Eugeni d'Ors, 1920



4) Eugeni d'Ors, 1933

Per començar a parlar de l'àmbit de la imatge no hi ha res millor que fer una introducció amb quatre retrats fotogràfics d'Ors. En els dos primers, Ors apareix de perfil, concentrat, en posició d'estar treballant en un escriptori. Els dos següents descobreixen les mans sobre el paper, el motiu de la fixació de la mirada, i la ploma en mà. Què està fent Ors? Està dibuixant o està escrivint?

La pregunta pot semblar des d'absurda a evident. Es tracta de posar sobre la taula l'ambigüitat del gest d'escriure o dibuixar, al marge de la falta de nitidesa de la imatge. En les fotografies de 1920, les de la columna de l'esquerra, Ors està escrivint, en les de 1933, les de la dreta, està dibuixant una caricatura. La naturalesa equívoca d'aquesta sèrie fotogràfica té la mateixa funció que la imatge ambigua de l'ànec i la llebre que utilitza Wittgenstein per constatar la coordinació necessària entre l'acte de veure i el d'interpretar.⁷⁶



⁷⁶ Vid. Wittgenstein, L. *Investigacions filosòfiques*, p. 333. Wittgenstein treu la imatge del llebre del psicòleg Joseph Jastrow, *Fact and Fable in Psychology* (1900), originalment publicada el 20 d'octubre de 1892 a les *Fliegende Blätter*.

Amb la imatge de l'ànec i la llebre, Wittgenstein vol demostrar la implicació del llenguatge en l'acte de veure.⁷⁷ Les fotografies d'Ors permeten subratllar la proximitat, inclús de postura, entre ambdues activitats tant en la vida com en la filosofia d'Eugeni d'Ors. Ors no només escriu i dibuixa indistintament sinó que interpreta tant l'art com la literatura sota el mateix prisma: com a actes de configuració de la realitat, ni d'evocació ni de representació sinó de constitució.

II

Amb tot, la pregunta sobre la relació entre el dibuix i l'escriptura en aquesta sèrie de fotografies no seria pertinent si no fos perquè la formulo en relació amb un filòsof i escriptor –un escriptor filòsof o un filòsof escriptor– que viu i treballa en el context de la modernitat filosòfica i literària. En aquest marc cultural la major part dels filòsofs s'interessen per la pintura i molts escriptors –filòsofs o no– també dibuixen.

Aquesta pregunta no hauria sorgit amb el retrat d'Erasme de Rotterdam de Hans Holbein, quadre que serveix de model a les dues imatges d'Ors de 1920.⁷⁸ No tindria raó de ser perquè el pensament humanista, hereu del pensament clàssic sobre les arts, interpreta de forma jeràrquica el precepte de la frase *ut pictura poesis* («com la pintura, així la poesia») de l'*Epístola als Pisons* d'Horaci. La fórmula horaciana parteix de considerar la poesia com a pintura parlant i de la pintura com a poesia muda, relació que Plutarc atribueix al poeta Simònides de Ceos.⁷⁹ Però en la cultura occidental la mudesa és inferior a la ceguesa. La superioritat del pensament verbal respecte del visual és un dels fonaments de la tradició occidental. Segons aquesta lògica, pintar o dibuixar és ofici d'artesans, no d'homes de lletres erudits, els quals, de forma translativa, pinten amb paraules.⁸⁰ Per això en l'època de l'Humanisme la pintura aspira a devenir com la poesia i no a l'inversa. Aquest és el motor de la lluita dels pintors humanistes per convertir la pintura –Leonardo da Vinci– o l'escultura –Miquel Àngel– en una pràctica intel·lectual, de recerca idealista o científica i erudita. D'aquí que, en paraules d'Italo Calvino, «pintores que escriben siempre los ha

⁷⁷ Vid. també Mitchell, W.J.T., *Iconology...*, p. 16-20.

⁷⁸ Sobre el joc d'aquesta fotografia amb el retrat de Holbein vid. cap. 2.4.

⁷⁹ Vid. Galí, N. *Poesía silenciosa...*, p. 27-40.

⁸⁰ Sobre el domini del llenguatge sobre la imatge, vid. Gilman, E.B. «Los estudios interartísticos y el "imperialismo del lenguaje"». A: Monegal, A. (comp.). *Literatura y pintura*, p. 185-222.

habido, pero rara vez escritores que dibujen». ⁸¹ Per a Wendy Steiner l'analogia entre poesia i pintura permet que la poesia sigui considerada com una icona de la realitat enlloc d'un mitjà convencional per referir-s'hi. ⁸² Quan la mimesis entra en crisi durant l'època romàntica, la comparació ja no té sentit i desapareix de l'àmbit creatiu. La modernitat estètica comporta un canvi de perfil de l'home de lletres occidental, sigui filòsof o escriptor.

Eugeni d'Ors assumeix aquest canvi en cinc aspectes; tots imbricats, però els dos primers són de naturalesa teòrica i els tres darrers, de caràcter pragmàtic. El primer aspecte forma part de la filosofia de la cultura: Ors atorga a les arts visuals un lloc preeminent en l'escala de les activitats humanes: «La manifestación más perfecta del vivir espiritual humano es el Arte. Otras habrá más sublimes: la Poesía, quizá. La Religión, sin duda. Pero lo sublime no es lo perfecto». ⁸³ El segon aspecte és d'ordre epistemològic: Ors converteix l'art en un àmbit cognitiu, ja que concedeix a la visió la mateixa capacitat gnoseològica que la raó. El darrer es refereix a la pràctica creativa i crítica: Ors, com ja he dit, dibuixa igual que escriu, escriu com si dibuixés i exerceix de crític d'art.

III

L'any 1938 Paul Valéry fa pública la cèlebre conversa entre el pintor Edgar Degas i el poeta Stephane Mallarmé sobre l'escriptura poètica. Parlant de poesia entaulats a casa de la pintora Berthe Morisot, Degas es queixa de les dificultats que té per compondre un poema: «“¡Vaya oficio!, [...] ¡todo el día perdido con un santo soneto sin avanzar un paso... Y mira que no son ideas lo que me faltan... De eso estoy lleno... Tengo demasiadas...”». Llavors, Mallarmé li replica, «con su dulce profundidad: “Pero Degas, los versos no se hacen con ideas... *es con palabras*»». ⁸⁴

L'any 1952 Eugeni d'Ors recorda una conversa amb Juan Gris de l'època de París en què el pintor estudia el cubisme de Braque i Picasso. Gris li diu: «Yo pinto lo que veo [...]. No tengo por qué preocuparme de lo que las cosas son, sino de cómo hieren mis ojos... ». Llavors, Ors li contesta: «Pero, si no tiene usted más que obedecer a esta

⁸¹ Calvino, I. «Escritores que dibujan». A: *Colección de arena*, p. 81-96.

⁸² Steiner, W. «La analogía entre la pintura y la literatura». A: Monegal, A. (comp.). *Literatura y pintura*, p. 23-49.

⁸³ *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, p. 244.

⁸⁴ Valéry, P. *Piezas sobre arte*, p. 57.

apariència, señor mío, ¿por qué, al representar la boca, traza usted una síntesis, en que también, de alguna manera, aparece el cogote?...». ⁸⁵

La resposta d'Ors és més el·líptica que la de Mallarmé. Mostra el descrèdit que dóna a la paraula dels artistes: «Un tanto por ciento crecido de aristas contemporáneos, requeridos para hablar de su arte, *tartamudean*. [...] La posición *predicada* por Juan Gris, tan distinta y tan inferior a la practicada por él, había sido la del impresionismo». ⁸⁶ Al Museu del Prado, davant una obra de Rafael, afegeix que «el pintor lo explica tal como los pintores explican bien las cosas, es decir, pintando...». ⁸⁷ Però, i les idees de Degas? on queden les idees?, «“Las ideas, las pobres, aprovechan lo que pueden de las sobras del banquete de las palabras...”». ⁸⁸ diu Ors a la manera de Mallarmé.

Aquests dos episodis, ambdós protagonitzats per escriptors que dibuixen, mostren que en la modernitat l'escriptura és converteix en un problema lingüístic, un problema formal, no conceptual. La possibilitat de considerar l'obra dels artistes visuals al mateix nivell creatiu o fins i tot superior a la dels escriptors va lligada a una nova preocupació sobre el llenguatge de les arts que, com apunta Valeriano Bozal, és la que distingeix la modernitat de les èpoques anteriors. ⁸⁹ Els dos testimonis de Valéry i Ors posen sobre la taula dues qüestions fonamentals de la reflexió moderna sobre les arts. La primera té a veure amb la superació de la tradició clàssica de l'*ut pictura poesis*. La segona, amb el subjecte de la crítica o el judici sobre art. La primera al·ludeix a la relació entre text i imatge, al seu funcionament autònom i a l'interès que manifesten els poetes moderns per les arts visuals. La segona es refereix al perfil professional de qui exerceix la crítica, si escriptors o artistes, i a la polèmica entre ambdós.

III

Què troben els escriptors en les imatges dels artistes? Per què tants poetes del vuit-cents també dibuixen? A grans trets, el marc teòric on neix aquesta nova fesomia

⁸⁵ «Arte vivo. I. Arte y crítica de Arte». *Revista*, any 1, núm. 34 (4 de desembre de 1952), p. 9.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ «Tres horas —esta vez para mí— en el Museo del Prado». *Escorial*, núm. extraordinari (gener de 1943), p. 13-28.

⁸⁸ «Palique». *NM*, any 33, núm. 1.701 (27 d'agost de 1926), s.p.

⁸⁹ Vid. «Mirada y lenguaje». A: Molinuevo, J.L. (ed.). *Arte y escritura*, p. 101-138.

cultural de l'escriptor és la revolució estètica kantiana i la del primer romanticisme alemany i britànic, on es dibuixa la nova figura de l'artista com a geni creador. Per a José Luis Molinuevo la nova idea de l'art com a creació és la clau del naixement de la figura del poeta artista: text i imatge es dissocien per fondre's en un únic llenguatge, el del creador.⁹⁰ En aquest context, l'escriptor occidental es troba en una tessitura nova, la disjuntiva d'haver de decidir amb quin mitjà articular els mons de ficció. Per primera vegada s'ha de preguntar com crear, «¿continuar evocando los propios fantasmas a través del uniforme goteo alfabético, o bien seguirlos en la inmediatez visual de un rápido esbozo?», un altre cop en paraules d'Italo Calvino.⁹¹

El poeta artista és una figura moderna. Neix en el context de la crisi romàntica de l'*ut pictura poesis* i es consolida en el marc de la crisi finisecular de la representació. L'any 1836 Théophile Gautier afirma que «L'*ut pictura poesis* est une vieille bêtise qui pour avoir tantôt deux mille ans, n'est guère plus respectable per cela. La peinture et la poésie sont des choses diâmetralement opposées».⁹² Els il·lustrats sembren el terreny i els romàntics el cultiven.

Diderot i Lessing, ambdós el 1766, són els primers a reconsiderar l'al·locució horaciana de la germandat de les arts, Diderot en els *Essais sur la peinture* i Lessing en el *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Sense desplaçar-se de la funció mimètica, proposen un camp semàntic diferent per la pintura i la poesia a raó del sistema de representació de cadascuna. Ambdós al·ludeixen a la narrativa temporal de la poesia i a l'espacial de la pintura. Diderot es refereix a l'«instant» del pintor i Lessing distingeix entre la poesia com l'art del temps i la pintura o escultura com les arts de l'espai. Però són els romàntics de l'escola de Jena i els lakistes britànics els encarregats de superar definitivament la tradicional parcel·lació de les arts.⁹³ Quan pintura o poesia es converteixen en creació espontània del geni, l'èmfasi se situa en el procés, no en el mitjà. El mitjà obliga al *paragone* renaixentista, el procés a la sinestèsia romàntica o simbolista, a la *Gesamtkunstwerke* del programa de

⁹⁰ Vid. Molinuevo, J.L. «Arte y escritura». A: Molinuevo, J.L. (ed.). *Arte y escritura*, p. 9-11.

⁹¹ Calvino, I. *Colección de arena*, p. 81.

⁹² Cito de Scott, D. *Pictorialist poetics...*, p. 5.

⁹³ Vid. ibídem; també Monegal, A. *En los límites de la diferencia...*; Monegal, A. (comp.). *Literatura y pintura*; Molinuevo, J.L. (ed.). *Arte y escritura*; o el catàleg de l'exposició *El poeta como artista*.

Wagner segons la fórmula de Novalis. Per a William Blake o Dante Gabriel Rossetti, per exemple, pintura i poesia són productes de la mateixa inspiració.⁹⁴

A partir de la segona meitat de segle XIX, la substitució del sentit transcendental del món per una realitat fragmentada conforme als models positivistes i científistes, provoca el gir lingüístic de poesia i pintura.⁹⁵ Baudelaire i Manet, Mallarmé i els pintors impressionistes i simbolistes converteixen el llenguatge en el centre de les seves preocupacions. La pintura, la poesia, també la música, s'articulen en sistemes de signes, convencions que fan de la representació un lloc d'autoreferencialitat. Els pintors buiden la pintura de contingut literari o narratiu. Els poetes queden fascinats per la capacitat sintètica del llenguatge visual i comencen a explorar la visualitat de les paraules, les desgranen d'acció per donar-los cos. Rimbaud dóna color a les vocals a *Voyelles* (1872), Mallarmé compona tipogràficament els versos d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Allan Bownes subratlla la relació amb les arts i els artistes visuals dels representants més importants de la poesia moderna francesa, Baudelaire, Mallarmé i Apollinaire.⁹⁶ Aquest fenomen és nou en la literatura francesa, a diferència de l'alemanya i la britànica. Els pintors ofereixen un nou domini d'investigació als poetes.⁹⁷ Amb la companyia i el referent dels pintors, els poetes francesos fan de la poesia una «qüestió de mots», expressió que emprà Josep Navarro Santaaulàlia en el títol del seu anàlisi sobre el simbolisme i la poesia pura en la poètica noucentista.⁹⁸ La poesia comporta un treball amb les paraules que evidencia la seva potencialitat d'obertura significativa, d'experiència acústica i visual, i la pintura implica un treball amb els seus elements constituents, el dibuix, el color i les formes.

IV

En la Barcelona del tombant de segle, l'època en què el jove Ors practica paral·lelament la poesia i el dibuix, aquest nou perfil cultural de l'escriptor fa deu anys que ha assumit responsabilitats culturals. Fa incursió en la dècada dels noranta

⁹⁴ Vid. Praz, O. *Mnemosyne...*, p. 55-57.

⁹⁵ Vid. Bozal, V. «Mirada y lenguaje». A: Molinuevo, J.L. (ed.). *Arte y escritura*, p. 101-138.

⁹⁶ Bowness, Alan. *Poetry and Painting...*, p. 1.

⁹⁷ Lucbert, F. *Entre le voir et le dire...*, p. 9; aquesta relació també l'han estudiat: Florence, P. *Mallarmé, Manet and Redon...*; Scott, D. *Pictorialist Poetics...*, 1988; i Kearns, J. *Symbolist Landscapes...*

⁹⁸ Vid. Santaaulàlia, J.N. *Qüestió de mots...*

gràcies a la influència del simbolisme i esteticisme francobelga, el preraphaelisme britànic i el wagnerisme germànic. Sota el model indiscutible de Santiago Rusiñol, els modernistes de la primera generació simbolista, els mestres d'Ors en el terreny de les arts, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres, Sebastià Junyent, Adrià Gual o Miquel Utrillo, comencen a experimentar indistintament amb pintura i escriptura.⁹⁹ La paraula poètica i la imatge plàstica configuren el perfil del creador per antonomàsia. En la primera dècada del segle XX una nova generació amb referents renovats els prenen el relleu.¹⁰⁰ A la llum del reformisme social de Ruskin o Carlyle i l'escriptura compromesa del *J'accuse* de Zola, Eugeni d'Ors, junt amb Joaquim Torres-García, Josep M. Junoy, Feliu Elias o Rafael Benet converteixen el poeta artista del vuit-cents, el creador visionari encarnat per Rusiñol a Catalunya, en l'intel·lectual del nou-cents, escriptor actiu en política, consciència crítica, representat per Eugeni d'Ors a Catalunya.¹⁰¹

No és casualitat que en un dels primers articles on Ors dibuixa el perfil de l'home de lletres del nou-cents confronti l'«intel·lectual intervencionista» amb l'escriptor esteticista, solipsista, refugiat a la torre d'ivori, el model del poetartista del vuit-cents.¹⁰² Tampoc és casualitat que el mateix any, el 1908, s'estreni oficialment com a filòsof amb treballs que posen en relació l'art i la ciència i l'art i el coneixement.¹⁰³ A partir d'aquests moments, el projecte filosòfic orsià es fonamenta en la integració de totes les activitats humanes, i a partir de 1911 el comença a anomenar la «Filosofia de l'home que treballa i que juga»,¹⁰⁴ una antropologia filosòfica sobre l'activitat humana que té en la creació artística un dels seus fonaments.

V

⁹⁹ Sobre la relació d'Ors amb aquests mestres vid. cap. 3.

¹⁰⁰ Sobre la relació entre art i literatura a Catalunya, vid. Cerdà Surroca, M.À. *Els pre-rafaelites a Catalunya*; Gras, I. *El decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura*; i Vallcorba, J. *Pintors i poetes cubistes i futuristes...* A través de la figura de Rusiñol es pot entendre aquest nou model d'artista a Catalunya. A aquest respecte vid. Casacuberta, M. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* i Molas, J. «Rusiñol o l'art sense fronteres». A: Giralt-Miracle, D. (ed.). *Santiago Rusiñol...*, p. 73-91.

¹⁰¹ Sobre el naixement de la figura de l'intel·lectual a Catalunya vid. Casassas Ymbert, J. *Intel·lectuals, professionals i polítics...*

¹⁰² Vid. «De les reials jornades». *Empori*, any 2, núm. 10 (abril de 1908), p. 16-20.

¹⁰³ És l'any que es presenta al primer congrés de filosofia, en concret en el III Congrés Internacional de Filosofia a Heidelberg, amb les comunicacions *Le résidu dans la mesure de la science par l'action i Religio est Libertas*, vid. Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 76-93.

¹⁰⁴ La primera vegada que apareix citada al *Glosari* és a «Glosari. Cubisme». *LVdC*, 9 d'octubre de 1911.

Més amunt m'he referit a quatre moments en què, a part de la pràctica del dibuix, Ors integra el fenomen de l'art en el seu treball intel·lectual. Com a filòsof de la cultura, interpreta l'art com la principal manifestació humana per la capacitat que aquest té de fer confluïr en un mateix nivell la dimensió natural i la cultural humana; com a teòric del coneixement, concedeix a la visualitat ple dret cognoscitiu. Com a escriptor interessat per l'art, converteix les arts visuals en motiu literari, argument filosòfic i crític de moltes de les seves gloses i llibres; com a escriptor de literatura creativa, utilitza l'espai pictòric, la seva organització discontinua, juxtaposada o jeràrquica com a model narratiu de les seves novel·les, obres que, en paraules de Luis F. Fernández-Cruz, són com «quadres estàtics».¹⁰⁵

En les novel·les l'amor d'Ors per l'art es tradueix de diferents maneres. Les imatges tant poden servir com a marc de fons, com a model narratiu o com a referència caracterològica per als personatges. A *La Ben Plantada* (1912), per exemple, usa la pintura per a dos fins: per definir el caràcter de les tres germanes i per donar plasticitat a l'entorn on viu Teresa, «la ben plantada». De les tres germanes, Eugènia és un Giulio Romano, Teresa un Tiziano i Sara un Guido Reni, tres pintors italians del cinc-cents, la seqüència cronològica i estilística de l'obra dels quals atribueix caràcter d'austeritat a Eugènia, de plenitud a Teresa i d'excés a Sara.¹⁰⁶ El capítol dedicat a dibuixar els escenaris on hauríem d'imaginar Teresa, l'obra escultòrica de Josep Clarà i Enric Casanovas i la pictòrica de Joaquim Sunyer i Joaquim Torres-García dóna visibilitat a les figures i als paisatges on habita Teresa.¹⁰⁷ Fins i tot se serveix del quadre *La mula* (1911) de Torres-García —el qual està dedicat a Xènius— per descriure un dels escenaris del seu entorn:

«En altra ocasió, el paisatge es compon així: al fons, una baixa muntanyeta tranquil·la. A l'esquerra, un arbre, solitari i fort. A la dreta una masoveria nana. Vora l'arbre, un carro en repòs, braços enlaire, retallant-se finament a contrallum.

¹⁰⁵ Vid. González-Cruz, L.F. «D'Ors y su método de narrar». A: *Fervor del método...*, p. 11-25. Sobre la narrativa orsiana també vid. Castellanos, J. «Les figuracions de la fantasia. Eugeni d'Ors i la novel·la». *Els Marges*, núm. 50 (juny de 1994), p. 10-27; Ardavín, C.X. «Jardín Botánico: el arte narrativo de Eugenio d'Ors». A: *La Pasión Meditabunda...*, p. 119-139; Barrero Pérez, Ó. «Las ficciones de Eugenio d'Ors: intento de sistematización» i Resina, J.R. «Las glosas de *La Ben Plantada*». A: Ardavín, C.X. Merino, E.E.; Pla, X. (eds.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 135-148 i 149-164; Pla, X. «Eugenio d'Ors, narrador intelectualista». A: Ors, E.d'. *Historias lúcidas*, p. IX-LI.

¹⁰⁶ Vid. *La Ben Plantada*, p. 39.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 46.

Dos homes, l'un al davant, l'altre al darrera d'un matxo gris, de panxa blanca, el van conduint poc a poc i en silenci, des del carro a la casa». ¹⁰⁸



5) Joaquim Torres García, *La mula*, 1911

El sistema pictòric també està a la base del mètode narratiu orsià. Segons Fernández-Cruz, Ors escriu des de la distància contemplativa a la manera en què Ortega y Gasset concep la pràctica del pintor modern a *La deshumanización del arte* (1925). ¹⁰⁹ La veu narrativa de les seves novel·les actua com un observador indiferent que no s'involucra amb els personatges: «Lo que consigue el narrador es una visión depurada y altamente selectiva de ciertos aspectos de la realidad. Así, otorga a veces a sus protagonistas una calidad plástica, visualmente acartronada, que los hace parecer “inverosímiles”». ¹¹⁰ Ignorant que Ors ha pintat i dibuixa, Fernández-Cruz també afirma que algunes pàgines de les seves novel·les semblen escrites per un pintor que escriu més que per un escriptor afeccionat a les arts. ¹¹¹ L'exemple més paradigmàtic a aquest respecte són els capítols «La paret blanca» i «S'acosta una tempestat» d'*Oceanografía del tedi* (1916). El model visual també es troba en la configuració de l'estructura de la novel·la *El sueño es vida* (1922), constituïda a partir d'un seguit de somnis, d'imatges oníriques, del protagonista. El somni també està present en *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954).

Potser el projecte que millor evidencia la influència del model pictòric en l'escriptura és la secció de poesia mural que Ors organitza pel primer Salon d'Art Mural de París el mes de juny de 1935, iniciativa que es recull en un portafoli, *Via Appia. Quelques essais d'épigraphie lapidaire* (1935), editat per l'Asociación de los Amigos del Libro de Arte, de la qual Ors és el director. El Saló el funda el pintor francès Samuel Guyot, conegut com a Saint-Maur, el mes de gener de 1935 en forma d'associació de pintors,

¹⁰⁸ *La Ben Plantada*, p. 44.

¹⁰⁹ González-Cruz, L.F. *Fervor del método...*, p. 11-13.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 102.

escultors i arquitectes, amb l'objectiu d'impulsar la renovació de l'art mural.¹¹² Ors, que en aquells moments és a París, és nomenat president d'honor de l'entitat i participa activament en l'organització del primer saló, inaugurat el 31 de maig de 1935. A més de fer-se càrrec de la secció d'escriptura mural o «épigraphie lapidaire», el dia de la concessió dels premis, el 28 de juny, imparteix una conferència sobre art mural junt a Albert Gleizes i Henry Valensi.¹¹³ L'any següent, però, ja no forma part del projecte per la implicació política del Saló.¹¹⁴

En el prefaci que acompanya el portafoli de *Via Appia*, Ors declara la necessitat que la literatura també envaeixi els murs de la ciutat:

«La peinture et la sculpture ne sont pas seules aujourd'hui à connaître cette appétence de grand air, cette soif d'affronter directement la vie et la rue. La poésie même rêve de trouver des murs où s'inscrire. Quel artiste de la parole n'a pas éprouvé, arrivé à un certain point de l'existence et de l'expérience, cette ambition de laconisme, de synthèse, de solennité et de simplicité ascétique qui accompagne, secrètement parfois, le dégoût devant la surproduction, le pullulement littéraire?»¹¹⁵

Els arguments que empra per justificar el trasllat de la literatura al carrer són els mateixos amb què ha defensat la pintura mural el 1904 o el 1933 i els que sustenten el que a partir de 1910 anomena «art civil».¹¹⁶ Em refereixo a les idees sobre la integració de l'art en la vida pública, a la negació de la individualitat de l'artista a través de la col·laboració entre els pintors, els escultors i els arquitectes i a la doble concepció ètica i estètica de l'art.

Amb el projecte *Via Appia* –nom en record de la calçada més important de l'antiga Roma, pres d'Api Claudi, el seu constructor i autor també d'un llibre de sentències considerat el primer de la literatura llatina–, Ors pretén tornar la paraula a l'espai

¹¹² Altres membres fundadors són René Dauthy, Reginald Schoedelin, Colette Rodde, Fernande Guyot i François Lavergne. Amédée Ozenfant és nomenat president del consell tècnic i la comissió del jurat està integrada per Mario Tozzi, Robert Delaunay, Paul Fierens, Albert Gleizes, Max Jacob, Jean Cassou, Wasili Kandinski, Le Corbusier, Fernand Léger, Ángel Zárraga, etc.

¹¹³ Vid. «Au Salon de l'Art mural». *Comoedia*, 12 de juny de 1935. Sobre el projecte vid. també «Estilo y Cifra. Portinari, Rivera, Orozco». *LVE*, 28 de juliol de 1953.

¹¹⁴ Ell mateix ho explica a «Las otras páginas. París se enciende». *LV*, 2 de juliol de 1936.

¹¹⁵ «Préface». A: *Via Appia. Quelques essais d'épigraphie lapidaire*, s.p.

¹¹⁶ Vid. «La pintura mural d'en Baixeras al Seminari. "Forma"». *EPC*, any 1, núm. 6, (17 de desembre de 1904), p. 3; «Glosari. La separació de la democràcia i de les arts». *LVDC*, 3 de desembre de 1910; «El jefe del equipo». *ED*, 16 de febrer de 1933; o «Folletón de El Debate. Monitor de la Cultura. Cuadros y estatuas seran acogidos por la Trienal sólo cuando concurren a integrar un conjunto moderno arquitectónico o de ambiente». *ED*, 29 d'octubre de 1933.

públic; paraules instructives que recullin el saber espiritual de la humanitat en les façanes dels edificis, en els monuments commemoratius, en les fonts de les places, en les tombes o els rellotges de sol:

«Dans le mur du fond, une colonnade de temple grec, découpée en silhouette, portait à son fronton une formule de consécration à l'Ange Gardien. Sur ce qui figurait le fût des colonnes, l'inscription de Paul Valéry pour une fontaine de Nice, les vers annunziens imaginés comme devant être appliqués aux jardins de Villa d'este, celle d'Eugène Marsan pour une cloche du Capitole».¹¹⁷

Ors aconseguí involucrar directament a la iniciativa Gabriele d'Annunzio, Roger Lannes, Jacques de Laparde, Eugène Marsan, Paul Henri Michel, Carlos Rodríguez-Pintos, Margherita Sarfatti i Paul Valéry. També recull aforismes dels poetes Paul-Jean Toulet i Frédéric Mistral i d'alguns anònims.¹¹⁸

VI

Ors celebra la iniciativa de *Via Appia* i, en general, la del Salon de l'Art Mural, perquè creu veure-hi la manifestació més evident del retorn a allò que des de 1914 titlla com a «pensament figuratiu»:¹¹⁹

«Et, en premier lieu, de retour à la pensée figurative, sans laquelle celui-ci [l'art mural] se condamne à la stérilité ou à tomber piteusement dans l'arabesque. Car il faut croire, aux figures, et non seulement leur offrir de l'amour, mais un véritable culte, pour que celles que nous avons constamment sous nos yeux ne finissent pas par nous lasser. Toute image fatigue, devant laquelle on n'est pas porté à se mettre à genoux».¹²⁰

La darrera frase s'ha de llegir en clau metafòrica perquè hi nega qualsevol imatge fora del culte, tot l'art modern i tota experiència estètica, per tant. La radicalitat de la proposició és una nova mostra de la importància que Ors concedeix a les imatges. Com a «iconòdol» es bateja l'any 1911 a la pàgina d'art de *La Veü de Catalunya*:

¹¹⁷ «Préface». A: *Via Appia. Quelques essais d'épigraphie lapidaire*, s.p.

¹¹⁸ Ors es refereix a aquest projecte a «Mente y tren. Confesiones de un viajero en ferrocarril», 1948 i «Estilo y Cifra. El sol y el índice». *LVE*, 17 de juliol de 1951.

¹¹⁹ La defensa que Ors fa de l'art mural durant els anys trenta també respon a la revitalització d'aquesta pràctica en el context polític del feixisme italià i, en general en les relacions entre art i Estat. A aquest respecte vid. «Entretiens. IV». A: *L'Art et la Réalité. L'Art et l'État*, p. 50, 57-58, 134-135, 171-172, 309-310.

¹²⁰ «Préface». A: *Via Appia. Quelques essais d'épigraphie lapidaire*, s.p.

«“Iconòduls” se digueren en les lluites civils de l’Imperi d’Orient, els devots de les imatges», resa l’epígraf que encapçala l’article.¹²¹

L’empresa filosòfica orsiana també té la imatge com a fonament. Pretén retornar la capacitat visual al pensament occidental. Què vol dir això? I com es tradueix? Ors troba en les imatges visuals un espai de mediació i en el pensament grec, el referent històric des d’on partir.¹²² Des d’un punt de vista filosòfic, el projecte orsià busca l’harmonia, un mitjà que faci de mediador entre la tendència de la raó a l’abstracció (del racionalisme cartesià i del positivisme científista) i els excessos irracionals de la vida de la sensibilitat (irracionisme romàntic i bergsonià, vitalisme nietzscheà, naturalisme o historicisme).¹²³ Alain Guy i Eugenio Trías assenyalen la dimensió visual en què es fonamenta la filosofia orsiana; el primer la denomina com a «espiritualisme figuratiu o teista» i el segon, «intel·ligència figurativa arquetípica».¹²⁴ El pensament figuratiu orsià és aquell que no es perd en abstraccions però tampoc en la materialitat del real. No es pot reduir exclusivament al pensament visual –a la percepció visual o a la psicologia de la percepció, que es desenvolupen contemporàniament,– sinó que apel·la a la naturalesa imaginària del pensament. Gabriela Zanoletti ho explica amb les següents paraules: «A través de la imagen creadora del artista la idea se transforma en ser viviente; en lugar de abstracciones tenemos imágenes que hacen un llamamiento a los sentidos con el propósito de expresar ideas intangibles bajo formas concretas, con una emoción espiritual que une el espíritu a la materia, como intuición de la tensión de nuestro espíritu hacia lo divino».¹²⁵

A *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura* (1944), Ors classifica com a «tercer orden»,¹²⁶ la seva proposta de pensament figuratiu, una posició que equilibra la diferència que fa Pascal entre els homes afectats per un «esprit géométrique» i els

¹²¹ Vid. «Les Estàtues i la Ciutat. Les quatre cigarretes de l’Iconòdul». *Pàgina Artística. LVdC*, núm. 101 (23 de novembre de 1911).

¹²² Sobre l’interès orsià per la cultura grega vid. fonamentalment Garriga, C. *La restauració clàssica d’Eugeni d’Ors* i Rius, M. *La filosofia d’Eugeni d’Ors*; en relació amb l’estètica vid. Vallcorba, Jaume. *Noucentisme, mediterranisme i classicisme...*

¹²³ Sobre la crítica orsiana al sistema de la ciència vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma*, p. 100-109.

¹²⁴ Guy, A. «El espiritualismo “figurativo”: Eugenio d’Ors (1882-1954)». A: *Historia de la filosofía española*, p. 321-328 i Trías, E. *El último de los episodios nacionales: y otros textos afines*, p. 43.

¹²⁵ Zanoletti, G. *Estética contemporánea...*, p. 29.

¹²⁶ Vid. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, p. 83-87.

que tenen un «esperit de finesse». L'esperit geomètric o lògic (lingüístic) treballa amb pocs principis i aquests acostumen a ser clars, en canvi, l'esperit subtil o intuïtiu (visual) es mou entre multitud de proposicions interrelacionades entre elles, que es confonen amb experiències viscudes o llegides.¹²⁷ El pensament figuratiu orsià permet combinar simultàniament la distància contemplativa del primer i l'experiència sensitiva del segon en concedir intel·ligibilitat a la mirada: «¡También la mirada, caballero, tiene voz en este capítulo! Porque ella también, la mirada, es *inteligente...* También ella lee en lo real, *lee lo real*, lo capta, lo comprende, lo fija...». ¹²⁸

En la línia de l'estètica neokantiana del formalisme alemany, Ors interpreta l'acte de veure com un procés productor, la vista configura el món.¹²⁹ La ment s'incorpora en l'activitat visual i gràcies a aquesta intervenció la mirada formalitza, és a dir, posa límit i, per tant, ordena i sistematitza el real:

«¿Limitaríase la mirada a percepciones de superficie, “la línea”, “el color”? Hace más: percibe el orden. Así como el oído no está exclusivamente adaptado a los *sonidos*, pero recoge igualmente las *palabras*, y hasta la sintaxis que las liga diversamente las unas de las otras, así, en la visión, un elemento ya racional, un *esquema*, se añade al elemento material todavía, a la sensación. He escrito “se añade”; es una expresión bien débil, para definir esta síntesis soberana, *la forma*». ¹³⁰

Ors interpreta la intuïció, la visió directa o percepció, des d'un punt de vista formal, no només emocional o sentimental. Ho especifica a *El secreto de la filosofía* (1947), l'única obra concebuda a manera de tractat filosòfic:

«Cuando se toma a la intuición en un sentido sentimental, [...], se olvida el sentido formal, sensual, que la intuición tiene y debe mantener celosamente. Cuando nosotros hablamos de percepciones, entendemos percepción de figuras; cuando de conceptos, concebimos figuras también». ¹³¹

¹²⁷ Vid. la versió castellana traduïda pel mateix Ors, Pacal, B. *Pensamientos...*, p. 256-260.

¹²⁸ *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, p. 84.

¹²⁹ Sobre el paper de la vista en la configuració del món vid. la presentació de Francisca Pérez Carreño a la introducció a la teoria de la pura visibilitat de Konrad Fiedler, «Introducción. K. Fiedler. La producción de lo real en el arte». A: Fiedler, K. *Escritos sobre arte*, p. 11-44. Sobre la relació d'Ors amb la teoria formalista de l'art vid. Mercader, L. «Eugenio d'Ors». A: Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas...* (vol. 2), p. 468-472 i sobretot González, A. *Eugenio d'Ors. El arte y la vida*, p. 262-275.

¹³⁰ *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, p. 84.

¹³¹ *El secreto de la filosofía*, p. 180.

La figura o imatge mental, ja que és resultat d'aquest procés cognitiu en què s'implica tant la intuïció com la raó, manté la doble naturalesa sensitiva i lingüística. Per això Ors l'interpreta com un element mediador entre el coneixement espiritual o racional i el material o sensitiu. És tan ferma la convicció d'Ors en la capacitat intel·lectual de les imatges que a *El sueño es vida* (1922) involucra la intel·ligència en la formació dels somnis: «Hay en aquellas figuraciones [imatges oníriques], más inteligencia, más razón, y hasta, para decirlo todo, más intención de lo que generalmente se cree».¹³² Les imatges oníriques indiquen, al paper d'Ors, la presència d'un petit element de racionalitat en el món de l'inconscient.

La teoria del coneixement d'Ors no només concedeix igual valor epistemològic a la intuïció i a la raó, com tota proposta intel·lectualista, sinó que postula la implicació entre ambdues en qualsevol de les fases del procés cognitiu:¹³³

«Definiríem la coneixença com una escala de discurs, pujant sobre el primer graó de lo intuïtiu... –Si, al contrari, aquells principis fossin cimals en l'ascensió de la ment, el problema, ja més difícil, tindria, no obstant, un mètode de resolució determinat: retrauríem, a l'empendre'l, la vella dita que fa de l'Amor, de la Visió, un grau superior al Raciocini i al Discurs...

Però el cas és que aquells blocs de Inefabilitat se'ns ofereixen pertot arreu, en les racionals construccions, impensadament, “sense ordre”. N'hi ha d'inicials, n'hi ha de terminals, n'hi ha de medials».¹³⁴

La particularitat del pensament figuratiu orsià és que tira per terra un dels principis clau de la lògica filosòfica clàssica, el «principi de no contradicció», segons el qual una cosa no pot ser a la vegada el seu contrari. El substitueix pel «principi de participació», que proposa que tota cosa és partícip de la realitat de l'altra. Aquest és un principi més flexible que, segons Alain Guy, s'ajusta més a la complexitat del real. Ors queda fascinat per la forma de l'el·lipse, precisament perquè és «una curva cerrada, que no tiene su solo centro, como el círculo, sino dos. A su mayor flexibilidad se acomodan los extraños fenómenos nuevamente observados».¹³⁵ Aquesta elasticitat de l'el·lipse garanteix la inclusió d'elements antitètics en el seu

¹³² *El sueño es vida*, p. 10.

¹³³ Sobre l'epistemologia orsiana, a més de les citades fins ara, vid. també Viñuales González, J.M. *Posibilidad y límites del conocimiento...*

¹³⁴ «Glosari. Actualitat». *LVD*, 30 de juliol de 1908.

¹³⁵ *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, p. 252.

interior, com la raó i la vida, o les formes clàssiques i les formes barroques. A través del principi de participació Ors explica el funcionament del llenguatge, de l'art i de qualsevol activitat espiritual.

A base d'aquest principi, Ors planteja, com afirma Viñuales, que en la realitat no existeixen ni fenòmens ni números, és a dir, que no hi ha ni singulars ni universals, sinó universals-singulars, abstractes-concrets, essències-aparences. La intel·ligència capta les figures que són idees que el pensament recrea en unir percepció i concepte.¹³⁶ Aquest retorn als orígens visuals de la idea és el que connecta Ors amb la tradició platònica. D'aquí la seva campanya sobre l'elaboració d'un nou classicisme. Ors manté la distinció clàssica entre l'*eidós* (idea), realitat formal suprasensible, de l'*eidolon* (imatge), impressió sensible o imatge visible. En la filosofia orsiana la idea és la figura, una entitat lògico-sensible, la idea és la visió, és a dir, una intuïció intel·lectual.

El filòsof alemany Hans Jonas ha estudiat les implicacions que el domini de la vista ha produït en el pensament grec, eminentment ocularcèntric. El *nous* grec, o esperit, és la ment en la seva capacitat d'absorbir imatges. Aquestes conseqüències que analitza Jonas ajuden a contextualitzar l'interès d'Ors per la visió i les imatges.¹³⁷ Una primera influència té a veure amb la naturalesa estàtica de la vista, que permet la simultaneïtat, a diferència de la temporalitat del tacte o de l'oïda. Això es tradueix, segons Jonas, en l'atenció dels filòsofs grecs, de Parmènides a Plató, a la immutabilitat de les idees i a l'essència de les coses més que a l'aparença efímera. Una altra incidència es vincula amb l'exterioritat de la vista: en ella, al parer de Jonas, es fonamenta la dialèctica entre subjecte i objecte, atès que el caràcter extern ajuda a establir la diferència entre la cosa en si respecte de com aquesta afecta la mirada.

La simultaneïtat i l'objectivitat són dues de les característiques que fonamenten el pensament figuratiu d'Ors. El principi de participació proposa una visió simultània, sincrònica, no diacrònica, tant de l'experiència del món com de la seva concepció. El grau de racionalitat que manté la noció de figura és el que permet alliberar-la de qualsevol contingència subjectiva, emocional o vital. Per això no entén la pràctica de

¹³⁶ Vid. Viñuales González, J.M. *Posibilidad y límites del conocimiento...*, p. 24.

¹³⁷ Ho plantejo a partir de Martin Jay a *Ojos abatidos...*, p. 27-30.

l'art, ni subjectiva ni sentimental, sinó figurativa, o intel·lectual, o ideal. Fins i tot l'inconscient, diu a *El sueño es vida*, no es pot lliurar de la racionalitat: «la Inteligencia aparece cantándole las cuarenta al Instinto».¹³⁸ Proposa experimentar-ho llapis en mà: «dejadlo vagabundear sobre el papel; a los cinco minutos no hay escape; o una caricatura o un arabesco».¹³⁹ Les caricatures d'Ors són el resultat de múltiples passeigs vagabunds de l'esperit. Eugeni d'Ors troba mesura en el dibuix, igual que Nietzsche, un altre filòsof artista, hi troba el valor de la desmesura.

¹³⁸ *El sueño es vida*, p. 10.

¹³⁹ *Ibídem*.

1.1. Dibuix, escriptura i biografia

En el pròleg a l'edició catalana del *Viatge a Itàlia* de Goethe, José Muñoz Millanes recull unes paraules de Walter Benjamin sobre les conseqüències que va tenir el *grand tour* italià pel poeta. Benjamin para atenció en el passatge en què Goethe confessa la revelació que li va suposar la pintura italiana. Les obres d'art italianes li van fer prendre consciència de la fotesa dels seus dibuixos i aquarel·les. Va saber que havia de renunciar a dibuixar per dedicar-se exclusivament a l'escriptura: «De la meua llarga estada a Roma n'hauré obtingut un benefici: la renúncia a l'exercici de l'art plàstic».¹⁴⁰

Quan l'any 1911 Eugeni d'Ors viatja a Itàlia,¹⁴¹ fa un lustre que va decidir renunciar a ser «pintor per a filòsofs», com Poussin,¹⁴² per convertir-se en filòsof per a pintors, com Nietzsche. Però igual que Goethe, sempre concedeix a l'activitat de l'artista un lloc preeminent en relació amb els exercicis literaris i filosòfics. El 21 de desembre de 1787, des de Roma, Goethe advertia dels beneficis del dibuix per a la poesia: «El dibuix i l'estudi de l'art no perjudiquen gens la meua capacitat poètica, ans l'afavoreixen; s'ha d'escriure poc, però cal dibuixar molt».¹⁴³ El 10 de juny de 1916, des de Barcelona, en una entrevista amb el periodista José María Carretero, més conegut pel pseudònim de El Caballero Audaz, Ors es refereix a l'ús que té el dibuix en la seva escriptura: «yo gusto de dibujar siempre la imaginada o el imaginado por mi pensamiento... Así, pues, antes de describir tipos con la pluma, los dibujo».¹⁴⁴

Ors, com Goethe, tal com diu el retrat literari de Manuel de Montoliu: «és un artista que pensa i un pensador que concep tota la moral humana com una àrdua, pacient i heroica obra d'art. L'un i l'altre subjecten la seva vida i la seva obra a un ritme rigorós de pensament i creació, d'especulació i acció».¹⁴⁵ La doble activitat intel·lectual i estètica –a banda de la política– que, segons Montoliu, Ors comparteix amb aquell a qui es volia assemblar, té un substrat comú: el dibuix. En ambdós el

¹⁴⁰ Cito de Muñoz Millanes, J. «Pròleg. Goethe a Itàlia: els ensenyaments tardans d'un viatge». A: Goethe, J.W. *Viatge a Itàlia*, p. 11-29.

¹⁴¹ Ors va viatjar per primera vegada a Itàlia l'abril de 1911 en el marc del IV Congrés Internacional de Filosofia que se celebrava a Bolonya, on va presentar l'estudi *Notes sur la curiosité*. Després visitaria Venècia, Florència, Roma, Orvieto, Pisa, Gènova i Torí. Sobre el viatge i el congrés vid. Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 122-126.

¹⁴² Vid. «Glosari. Poussin». *LVdC*, 2 de juliol de 1918.

¹⁴³ Goethe, J.W. *Viatge a Itàlia*, p. 480.

¹⁴⁴ El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128 (10 de juny de 1916), p. 8-9.

¹⁴⁵ Montoliu, M. de. «Eugeni d'Ors». A: *Goethe en la literatura catalana*, p. 110-121.

dibuix assumeix la doble dimensió cognitiva i creativa, sense que hi hagi exclusió. Per a Ors, com també ho era per a Goethe, el pensament és creatiu o la creació és intel·lectual. Goethe es va inventar l'expressió «judici contemplatiu» per referir-se al coneixement visual.¹⁴⁶ Ors li dona el nom de «pensament figuratiu» a l'activitat cognoscitiva o intel·ligència. Alhora Ors, també com Goethe, atorga dimensió ètica al dibuix. Per a Goethe el dibuix, segons Norbert Miller, era una medicina.¹⁴⁷ «El dibuix és la probitat de l'art», no para de repetir Ors al *Glosari* recollint les paraules d'Ingres.

Una cosa és la possible influència de Goethe en Ors respecte de la dimensió visual del coneixement i l'altra és la vocació que ambdós comparteixen. A part d'un interès i curiositat incommensurable per tot, coincideixen en l'afició pel dibuix. Tots dos aprenen a dibuixar amb artistes professionals en acadèmies de les seves ciutats, temptegen la pintura a l'oli –Ors fins i tot el gravat i el cartell–; de joves practiquen el dibuix al mateix nivell i grau d'importància que l'escriptura i, malgrat que després el releguin a activitat secundària, com s'ha vist, ambdós li atorguen un lloc fundacional en l'activitat intel·lectual i literària; també s'hi diverteixen molt i diverteixen amics i amigues, Goethe amb intercanvis i Ors amb caricatures. Mai no deixen de dibuixar.¹⁴⁸

Existeix una diferència clau, però, fruit de l'època i la classe social que els separa. Goethe va mantenir sempre aquesta pràctica en l'àmbit privat: una vegada que va voler publicar un àlbum de dibuixos –dels apunts que havia fet durant el viatge a Itàlia–, l'empresa es va frustrar a causa dels impressors. Els dibuixos d'Ors transcendeixen l'esfera de la privacitat tant en revistes i diaris com en exposicions públiques. Els projectes gràfics orsians suposen un incentiu econòmic addicional en èpoques de precarietat.

El que és evident és que el dibuix omple la vida d'ambdós autors i que alguns moments de les seves vides es poden reconstruir a través dels seus dibuixos. Per a Goethe els dibuixos del viatge a Itàlia eren *souvenirs* que feien encara més viu en la

¹⁴⁶ Sobre això, vid. Arnaldo, J. «Goethe: El paisaje como imagen». A: *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, p. 15-32.

¹⁴⁷ Ho recullo d'ibídem.

¹⁴⁸ Sobre el dibuix en Goethe vid. els articles del catàleg de l'exposició del Círculo de Bellas Artes de Madrid, *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*.

memòria aquell viatge transformador: «un monumento a la memòria de aquella època pròpia de vida y arte».¹⁴⁹ La galeria de retrats d'Ors narra episodis biogràfics, espais relacionals, en presència, per carta o per mediació lectora. Les poètiques de cadascun marquen la forma particular de fixar els moments de l'experiència. Goethe mira la natura, Ors la cultura. Goethe troba en la natura l'origen de la creació humana, per a Ors la natura és l'espai de resistència a què ha de fer front la intel·ligència humana per existir. A Goethe els dibuixos el connecten al món sensible, a Ors, al món intel·lectual. Goethe dibuixa l'esperit de la natura i Ors, homes i dones, l'esperit de la cultura.

D'entre la col·lecció de dibuixos orsians, només n'hi ha tres en què la naturalesa és la protagonista de l'escena en solitari. Es tracta de dos paisatges i un dibuix d'un ocellot sense datar, cap d'ells identificables amb entorns propers d'Ors i, per tant, possibles productes d'algun dels seus nombrosos viatges.



1) Paisatge amb palmeres, s.d.



2) Ocell, s.d.



3) Paisatge, 1925-1930

Goethe va viatjar a Itàlia carregat amb tots els estris per dibuixar: llapis, plomes de diferents colors, aiguades, grafitis i àlbums. Llargues temporades se les passava feliç dibuixant: «Vise aquí amb una gran felicitat; durant tot el dia, i fins entrada la nit, dibuixo, pinto, ombrejo, encolo i faig ben bé *ex professo* art i artesanía».¹⁵⁰ A Itàlia va canviar la seva concepció del paisatge. En el paisatge romà va descobrir la serenitat clàssica a què al·ludia Winckelmann en els seus llibres i en els quadres de Claude Lorrain va entendre el significat de la veritat de la naturalesa. A Itàlia els seus dibuixos van anar a la recerca de la composició, de la línia precisa que convertís el paisatge natural en naturalesa ideal.

¹⁴⁹ Cito d'Arnaldo, J. «La autobiografía como paisaje». A: *Goethe: naturaleza, arte, verdad*, p. 175-224.

¹⁵⁰ Goethe, J.W. *Viatge a Itàlia*, p. 436.

L'Itàlia de Goethe és l'illa de Mallorca per a Eugeni d'Ors. A Mallorca Ors descobreix el valor de la vista. Ho recorda l'any 1945 a propòsit de l'emblema «vita visu valior», és a dir que «la vida tiene menor precio que la vista», màxima que després de l'estada a l'illa Octavi de Romeu utilitza en el paper de carta.¹⁵¹ Gràcies als pintors Santiago Rusiñol, Joaquim Mir i el belga William Degouve de Nuncques des del tombant de segle Mallorca es converteix en viatge obligat per a qualsevol paisatgista. L'illa crida a la descoberta de les seves coves marines, racons recòndits i paisatges mediterranis amb ametllers i arbres fruiters.¹⁵²

Ors s'està a Mallorca durant un mes i mig, durant els mesos de gener i febrer o de febrer i març de 1903.¹⁵³ I com Goethe a Itàlia, hi va en qualitat d'artista, per conèixer el paisatge de l'illa i pintar-lo. Ho confirma una nota de la redacció de la revista *Catalunya* i el testimoni d'un cosí matern, Antoni Gil Rovira, en una entrevista de 1955.¹⁵⁴ La notícia de la revista de Carner diu: «L'Octavi de Romeu, actualment és a Mallorca— no per què li dugués en Maura, sinó per estudiar tarongers, ametllers, onas, estalactitas y estalacmitas. —Aixís nos ho avisa en un telegrama».¹⁵⁵

Un dels resultats d'aquest estudi del paisatge de l'illa és l'únic quadre d'Ors que s'ha conservat, un paisatge de Valldemossa on combina la força colorística dels paisatges èpics de Mir amb la placidesa dels primers quadres sobre l'illa de Rusiñol. El quadre fins fa poc era desconegut. Va ser localitzat per la família d'Ors en un antiquari de Mallorca.¹⁵⁶ La inscripció manuscrita del llenç confirma que el pinta *in situ*: «lo pintó Xènius / en Valdemosa»,¹⁵⁷ tot i que es tracta d'una llegenda escrita a posteriori (tenint en compte el temps verbal) i potser apòcrifa, ja que no es correspon a la seva

¹⁵¹ «Teoría de la visión». *Arriba*, 20 d'agost de 1945.

¹⁵² Vid. Fontbona, F. *El paisatgisme a Catalunya*, p. 168-199 i Trenc, E. «El viatge artístic a l'illa». A: *Joaquim Mir, itinerari vital*, p. 16-27.

¹⁵³ La durada la confirma a: «Glosa sobre Octavio Pinto. De las conversaciones con Octavio de Romeu». A: *Exposición Octavio Pinto*.

¹⁵⁴ Vid. Ulsamer, F. «La vida azarosa de los antepasados de don Eugenio d'Ors». *Solidaridad Nacional*, 30 de juliol de 1955.

¹⁵⁵ [s.n.]. «Actualitats». *Catalunya*, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. 86. Aquesta nota de la revista també és significativa perquè confirma la faceta de pintor d'Octavi de Romeu, encara que l'únic quadre que ha quedat estava signat per Xènius.

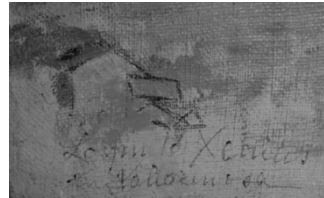
¹⁵⁶ Informació d'Àngel d'Ors, fins la seva mort, el 2013 responsable de l'edició de l'obra d'Eugeni d'Ors.

¹⁵⁷ La inscripció és apòcrifa, ja que està escrita en castellà en una època en què no utilitzava aquesta llengua i apareix el sobrenom «Xènius», quan encara no l'utilitzava.

grafia, està escrita en castellà quan encara no utilitza aquesta llengua i figura el nom de Xènius quan encara no se l'ha inventat.



4) Paisatge de Valldemossa, c. 1903



5) Detall de la signatura apòcrifa del Paisatge de Valldemossa

El fet que un dels objectius de l'estada a Mallorca sigui la pintura és una dada nova a afegir a les informacions sobre les relacions literàries a què al·ludeix Enric Jardí en relació amb la visita.¹⁵⁸ Ors s'hostatja a les dependències del palau del rei Sanç en el conjunt de la Cartoixa de Valldemossa, el mateix lloc on abans havien estat Chopin i George Sand, Unamuno, Rubén Darío i Azorín. La tradició oral encara ho recorda.¹⁵⁹ El poble i els encontorns de Valldemossa van ser un dels motius pictòrics de Rusiñol i Mir. Ambdós feien d'amfitrions, dedicant-se a acompanyar grups de pintors pels indrets més significatius de l'illa. Rusiñol va poder ser un dels incentius pel viatge d'Ors,¹⁶⁰ però els organitzadors segurament van ser els seus amics mallorquins, Toni Homar, company de la facultat de Dret, i el dibuixant i caricaturista Josep Costa Ferrer.

No hi ha més informació sobre el quadre. Ors en menciona un en dues ocasions, però no és clar que es tracti del mateix. Poques dades hi ha sobre la seva labor com a pintor, quatre testimonis escrits, a part del quadre mateix. Josep Maria Riquer, fill d'Alexandre de Riquer, recorda haver vist alguna vegada a Ors pintar en la

¹⁵⁸ Destaca les relacions literàries que va entaular amb els escriptors Joan Alcover i Joan Rosselló Crespí; també relaciona el poema *El diable a Mallorca*, amb aquesta estada a l'illa, poema publicat a *Occitància. Revista Literaria e Social de las Terras de Lengua d'Oc*, any 1, núm. 1 (març de 1905), p. 4. Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 45-46.

¹⁵⁹ Segons m'ha informat l'actual propietari del recinte Álvaro Bauzá de Mirabó. Tot i que, a diferència de l'estada de l'any següent a Cadaqués, no en naixeria cap narració.

¹⁶⁰ Sobre la relació entre Ors i Rusiñol vid. cap.. 3.2.

intimitat.¹⁶¹ En una carta a Amadeu Vives del 25 de juliol de 1904, Ors es refereix a la venda d'un quadre.¹⁶² Quaranta anys després en recorda un que arriba a exposar al Cercle Artístic de Sant Lluc, tot i que ha oblidat on ha anat a parar:

«Lo que me gustaría saber es si entre lo recientemente ingresado en el Museo de Barcelona figura un cuadro mío, al óleo y de ciertas dimensiones, que fue expuesto en uno de los Salones anuales del Círculo de San Lucas y que, adquirido en la ocasión por un desconocido, no he vuelto a ver».¹⁶³

Igual que Goethe dibuixant el paisatge italià, pintant el paisatge mallorquí Ors descobreix la diferència entre embriagar-se del paisatge i veure el paisatge. En una conversa d'Octavi de Romeu amb un dels seus amics (publicada el 1921 com a text del catàleg de l'exposició de l'obra mallorquina del pintor argentí Octavio Pinto a la galeria Müller de Buenos Aires) explica en format dialògic aquestes dues actituds amb el paisatge de Mallorca de teló de fons:

«“¡Mallorca! ¡Qué tierra para los pintores!”

Octavio de Romeu venía esta tarde con nosotros. Jamás le habíamos podido arrancar una palabra sobre aquellos paisajes, en cuya muda contemplación hubimos de sorprenderle más de una vez— solitario de ojo obseso y géometra... Cuando oyó el maestro nuestro elogio, protestó con vivacidad:

—“¿Mallorca, tierra para pintores? Me parece algo así como si dijeseis ustedes que el Yosiwara de Tokio, es un barrio propio para aventuras. ¿Qué aventura cabe, que aventura auténtica, real, entre aquella vasta y perfecta administración del lenocinio? [...] Así, estos parajes baleares. Lo que ellos nos dan son cuadros ya hechos. El paseo más corto, en cualquier momento de la jornada, nos brinda —iba a decir: prostituye—

¹⁶¹ Vid. Riquer i Palau, J.M. «Quan el meu pare ja no era noi. Biopsicologia d'Alexandre de Riquer». A: *Alexandre de Riquer, L'Home...*, p. 52. Sobre la relació d'Ors amb Alexandre de Riquer vid. cap. 3.3.

¹⁶² Vid. la carta a Vives del 25 de juliol de 1904 a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹⁶³ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944. Ors va escriure aquest article arran de l'article de Ràfols sobre els seus dibuixos. Vid. Ràfols, J. F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24. El llegat al qual es refereix Ors és el de Joan Vidal i Ventosa, cedit al museu el 1934. El quadre podria ser el mateix al qual al·ludeix en la carta a Vives, vid. nota anterior. La data de 1903 del quadre de Valldemossa fa pensar que el va pintar durant l'època en què estava vinculat al Cercle Artístic de Sant Lluc, sobre això vid. cap. 3.3.

cien paisajes. Cien paisajes a punto, compuestos, diríase que pintados, encuadrados, barnizados ya [...]”

“Ante semejante comodidad el artista débil sucumbe. Pinta su cuadro, en la misma exaltada blandura en que el cliente de Yosiwara consume su noche. Y su obra entonces es un plumaje, en lugar de ser –como conviene– un esqueleto»...

[...]

–“[...] tomada seriamente y desde el punto de vista riguroso de la voluntad de estructura, Mallorca no es ni más ni menos tierra para pintores que podrían ser objetos para pintores la botella de litro y las dos manzanas de Paul Cézanne. No prescinde de los brillos opulentísimos del plumaje. Pero más allá de él, sabe que hay un esqueleto y trabaja ardentemente en la revelación del esqueleto. Esto es lo difícil y esto es lo honrado”». ¹⁶⁴

El paisatge de l'illa remet a l'experiència del jove de 1903 que ja comença a destacar pel seu sentit de la ironia. A la informació transcrita més amunt sobre l'estada a Mallorca, els redactors de la revista *Catalunya* afegeixen que «També'ns avisa que la pobre Mallorca, si la amohinan gayre mes aqueixos senyors de barret ample, pipa y pinzell, acordarà tornarse isla volcànica y donar un susto». ¹⁶⁵

Qui sap si entre tant barret, pipa i pinzell comença la campanya orsiana contra el naturalisme i l'impressionisme pictòric. L'any 1909 es treu de la butxaca un paper que atribueix a Octavi de Romeu, el protagonista figurat del viatge a Mallorca, ¹⁶⁶ on s'estableixen les deu normes per a un bon paisatgista. L'anomena «el decàleg del paisatgista» i es converteix en el manifest pictòric de l'art del noucentisme orsià:

«I. El primer dever del paisatgista és no formar part del paisatge. II. Col·loca “enfrent” del paisatge, física i moralment. III. Tenir la sensació de què el quadre se fa sol i de què és el món lo que el pintor fa. IV. Saber que l'arbre que copies ja nos serà el mateix quan l'hagis copiat. V. Cobreix-te de les teves sensacions com d'un reial mantell. Disposa-les en plecs harmoniosos. VI. Preveure el marc futur. VII. Esguarda cupidament. Oblida generosament. VIII. El món és una arquitectura.

¹⁶⁴ «Glosa sobre Octavio Pinto. De las conversaciones con Octavio de Romeu». A: *Exposición Octavio Pinto*.

¹⁶⁵ [s.n.]. «Actualitats». *Catalunya*, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. 86.

¹⁶⁶ Sobre la construcció del personatge d'Octavi de Romeu vid. cap. 2.3.

Refés el món, si vols, però sempre amb arquitectura. IX. La mida del paisatge ets tu.
X. Però tu no n'ets el protagonista. El protagonista del paisatge és el paisatge». ¹⁶⁷

En el cinquè postulat Martí Peran hi ha llegit una referència a una frase de Cézanne recollida per Émile Bernard: «la vista se desarrolla por medio de la visión al natural, el cerebro por la lógica de las sensaciones organizadas». ¹⁶⁸ Ors troba en Cézanne el primer model de pintor que interpreta la natura en la seva estructura configurativa: ¹⁶⁹ estructura que té el dibuix com a element constitutiu. En els dibuixos Ors, però, no busca l'estructura en el paisatge sinó en la fisiognomia dels personatges, en la caracterologia o en la constitució corporal. Per raons teòriques i segurament també pràctiques Ors, igual que Goethe, molt aviat abandona la pintura. Els motius pràctics segurament responen a la infraestructura material i econòmica que requereix la pintura: unes despeses que no estan a l'abast de la major part d'estudiants de lletres aficionats a les arts com és el cas del jove Ors.

La digressió en el camp de la pintura ha allunyat el relat del dibuixant, el d'aquell que interpreta el seu aprenentatge com a origen de la seva predisposició a l'activitat especulativa. Si a Goethe el dibuix li estimulava la memòria, a Ors l'ajuda a ordenar les idees. L'ordre, com ens recorden els personatges de Bouvard i Pécuchet de Flaubert, és condició indispensable per a la mnemotècnia.

En tots els passatges en què Ors recorda la seva activitat de dibuixant, l'interpreta com a origen de la seva escriptura i de la seva filosofia. La primera vegada que ho manifesta públicament és el 1914. En un article de la sèrie de les *Conversaciones con Octavio de Romeu* el seu alter ego artista interpreta el dibuix com a propedèutica filosòfica:

«En mi obra, el orden histórico ha sido el inverso tal vez. Toda mi estética, toda mi filosofía, han nacido en segundo término, como justificación de mis esfuerzos de arte. Esto obedece a una general tendencia que tengo, y que juzgo muy conforme con la objetividad del mundo, a colocar en lo periférico la sede de la causalidad». ¹⁷⁰

¹⁶⁷ «Glosari. Glosa d'art». *LVD*, 13d'abril de 1909; ho repetiria a «Glosari. Preceptiva». *LVD*, 13 de maig de 1919.

¹⁶⁸ Vid. Peran, M. *Noucentisme i Cézanne...*, p. 26.

¹⁶⁹ Ors va ser el primer autor en parlar de Cézanne a Espanya, vid. Rivas, F. «España y Cézanne: una sombra alargada». A: *Paul Cézanne*, p. 62-70.

¹⁷⁰ Vid. «Conversaciones con Octavio de Romeu XVIII». *EDG*, 6 de gener de 1914.

Unes línies més avall subratlla que el treball plàstic havia estat el precedent i la base d'on es nodria el seu pensament: «esta obra cumplida de que habla Octavio de Romeu [es] antecedente y fuente de su pensar».¹⁷¹ Quatre anys després, amb motiu de la celebració de les noces d'argent del Cercle Artístic de Sant Lluc, en la intimitat epistolar admet a Lluís Serrahima, llavors president de l'entitat, que a les aules d'aquella casa havia après a pensar gràcies a haver après a dibuixar:

«Rebeu [...] l'adhesió, la felicitació, i els vots fervorosos d'un antic "lluc" que sempre es complaurà en buscar en el seu aprenentatge del dibuix, fet a la casa inoblidable, l'origen de certes disposicions intel·lectuals que li ha permès potser no perdre's massa en el món de les idees. L'època moderna pateix de confusió, però veure les coses i els problemes amb ulls de dibuixant serà sempre la millor garantia contra el desordre».¹⁷²

Ordenar, organitzar l'escena artística contemporània és el que fa com a crític d'art. L'any 1941 equipara el dibuix amb els quadres sinòptics i amb la natació, les seves tres aficions preferides: «dibujar, nadar y hacer cuadros sinópticos. Si bien se mira, se trata, en todo ello, de lo mismo, de imponer figura a lo amorfo».¹⁷³ En la teoria de l'art orsiana dibuixar equival a delimitar, a ordenar, a classificar. Igual que dibuixa rostres per distingir-los, dibuixa guies visuals, com per exemple *Tres horas en el Museo del Prado* (1922), l'objectiu de la qual és ensenyar a diferenciar les dues formes de mirar la realitat:

«sólo quiere y puede saber que El Greco y Poussin, Goya y Rafael están en el Museo del Prado; lo que desea es conocerlos. Que están representados por obras admirables, cuyas cualidades de vigor o de nobleza hacen palpar cálidamente al corazón – naturalismo o idealismo, arte romántico o arte clásico–: lo importante es distinguirlas».¹⁷⁴

En una altra d'aquelles llargues converses d'Octavi de Romeu amb els seus contertulians, Rubén Darío el força a respondre sobre el motiu de tanta multidisciplinarietat. El poeta nicaragüenc, assegut davant d'Octavi un vespre de lluna plena, li pregunta: «¿Por qué es necesario que te sientas tan lejos? ¿Por qué no

¹⁷¹ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVIII». *EDG*, 6 de gener de 1914.

¹⁷² Vid. la carta a Ràfols, J.-F. *Modernismo y modernistas*, p. 238.

¹⁷³ *Gnómica*, p. 15.

¹⁷⁴ *Tres horas en el Museo del Prado*, p. 34.

eres solamente poeta o pintor y si, además ingeniero y filósofo, hermano mío?...».¹⁷⁵ Octavi de Romeu contesta, sense opció a rèplica: «Yo he querido mostrar, con mi vida y con el mi hacer, que todas estas cosas son una misma cosa».¹⁷⁶ En tractar els dibuixos de Baudelaire, il·lustracions d'una edició de *Les Fleurs du Mal* de 1944, es refereix a l'especificitat dels escriptors que dibuixen en un elogi que ben segur s'apropia,¹⁷⁷ atès que l'any següent torna a apel·lar-hi incorporant un comentari sobre els seus propis dibuixos:

«sólo rarísimos dibujantes ofrecen la particularidad de que, en los más ligeros croquis inclusive, en los mismos devaneos de una pluma que vagabundea un instante, rompiendo la continuidad del acto de escribir, reinen la perfección y la nitidez en el definitorio contorno, donde se encuentre el sello de la seguridad clásica».¹⁷⁸

Si l'obra gràfica es considera com a resultat de l'exercici intel·lectual, la pròpia pràctica de l'art és susceptible de ser convertida en el resultat de l'activitat de pensar. Conseqüentment, els dibuixos orsians es converteixen en recerca. Si els ulls pensen en correlació amb el llenguatge arbitrat lèxicament i gramaticalment, la imatge artística esdevé una entitat de significació plena, autònoma, no subjugada a la lletra, sinó paral·lela a aquesta. Mentre pensa, imagina, i després escriu. Dibuixa per narrar. Tanmateix, en el paper el recorregut sembla que sigui a l'inversa. L'escriptura li atorga a Ors autoritat pública. El dibuix el relega a l'àmbit de l'escena privada. «Los dibujo... ¡claro que sólo para mí!...», li diu al periodista de l'*Esfera*.¹⁷⁹

Si el dibuix té la doble funció d'objectivar la realitat i de concretar les imatges del pensament, és element de l'intel·lecte. La concreció implica límit. Per aquell que es denomina «amic dels límits», el límit és la garantia de l'ordre, de la claredat, metàfora espiritual: «Lo més espiritual de les coses és tal vegada el seu pur contorn».¹⁸⁰ D'aquí que les mans també puguin esdevenir element espiritual. Les mans dels modeladors, escultors, gravadors o ceramistes, posen límit a la matèria, li donen

¹⁷⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu XIX». *EDG*, 11 de juny de 1914.

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ Vid. «Glosa a unos dibujos de Baudelaire». *Leonardo*, vol. I (abril de 1945), p. 30-53.

¹⁷⁸ «Novísimo Glosario. Metámonos en dibujos». *Arriba*, 12 de novembre de 1944. Sobre el segon article, vid. «Glosa a unos dibujos de Baudelaire». *Leonardo*, vol. I (abril de 1945), p. 30-53.

¹⁷⁹ El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128 (10 de juny de 1916), p. 8-9.

¹⁸⁰ «Glosari. Libació a Hermes». *LVdC*, 8 d'abril de 1912.

forma. L'any 1921, en un article autobiogràfic, de nou sota el nom d'Octavi de Romeu, recorda el gran benefici d'haver treballat com un autèntic artesà en un taller de metalls:

«Sus efectos me han durado personalmente toda la vida, en salud física, en salud de mente. Ocho años en los internados, de bols de agua sucia, bajo presunción de café; ocho años de lechecitas y chocolatitos domésticos, como diana de las jornadas universitarias; diez y seis años, pues, de desayunos engullidos a toda prisa, marginados de apuntes litográficos, entre la angustia de la lección mal sabida, y la visión amenazadora del togado incómodo, hubieran podido convertirme en un gastrálgico y en un confusionario más, en un intelectual más, con las habituales taras, lacras y miserias. El trabajo manual me salvó. Debíle la vida entonces. Le debo la serenidad aún... Le deberé siempre».¹⁸¹

No ha sigut possible identificar el taller. Atès que es refereix als anys d'estudiant, pot tractar-se de la màquina de gravar que tenia Alexandre de Riquer al seu estudi o del taller de gravat de Joan Vidal i Ventosa a El Guaiaba.¹⁸² Amb tot, l'autoretrat literari d'Ors mostra un autèntic artesà calcogràfic: «Fui hace tiempo operario metalista en Barcelona, en un taller mal conocido. He dicho operario, no artista. [...] Operario o, si queréis, artesano; nunca, poeta».¹⁸³

L'article s'escriu en una època en què la figura de l'artesà s'ha convertit en model antropològic, vinculat a l'apologia al treball com a ofici, dins la «filosofia de l'home que treballa i que juga». El treball s'entén com a requisit indispensable de l'ennobliment espiritual: «Tota professió és una aristocràcia [...] I és de la unió del Temps amb l'Heroïcitat que neix la Noblesa».¹⁸⁴ L'ofici, com a activitat productiva, proporciona resultats reals, efectius. La tècnica, la *téchne* grega, eina de la racionalitat humana, té una doble accepció. Tant es refereix al procediment material d'execució d'un producte com al sistema epistemològic mateix, als principis, normes o regles del procediment. Ors crea el mite de l'home ideal convertit en l'artesà-filòsof que sap utilitzar els estris de treball i alhora coneix l'esperit del seu ofici. En els paràgrafs posteriors de l'article sobre el gravador, Ors descriu amb tant detall el seu

¹⁸¹ «Cuando yo era metalista». *La Libertad*, 7 de gener de 1920.

¹⁸² Sobre ambdós tallers vid. cap. 3.3. i 3.4. respectivament.

¹⁸³ Vid. «Cuando yo era metalista». *La Libertad*, 7 de gener de 1920.

² «Glosari. L'Aprenent». *LVdC*, 3 de gener de 1913.

treball en aquell taller d'estampació que demostra que les seves teories sobre la praxis tècnica i ètica del treball estan fonamentades en la pròpia experiència:¹⁸⁵

«Nuestro pequeño taller se ocupaba en la pequeña metalistería y mi quehacer en él consistía en las labores llamadas «de Tula», del nombre de un pueblo ruso, famoso en ellas; y también «niel», de la palabra latina *nigellum*, que indica negrura. [...] Tomaba yo objetos o planchas de metal blanco, de plata a veces. Tenía ante mí un dibujo fijo con chinchas en una manera de facistol. A veces, el dibujo era simplemente de arabescos. A veces había otros motivos florales o zoológicos extremorientales, a fin de falsificar el artículo del Japón. Con mis buriles, que dejaban en la palma de la mano, entre el dedo índice y el del corazón, una pequeña callosidad de sensibilidad embotada, pero no abolida, donde la maceración era deliciosa, abría surcos más o menos profundos, copia de las líneas graciosas del modelo. Después, en el almirez elaboraba una pasta negra, compuesta de azufre y cobre, y a veces también de un poco de bismuto; fundíase ésta y saturábase aún con azufre: una solución de sal de amoníaco le daba la consistencia requerida; por fin, se extendía tal solución sobre la superficie ranurada. Al acabar esta operación me temblaban las manos y castañeaban mis dientes del frío. Pero a continuación venía una reacción enérgica, al acercarme a la encendida mufla. Cuando yo entregaba allí el objeto me devolvían otros cocidos ya. Había entonces que frotar, frotar fuerte e infatigablemente, con una piedra pómez, que empuñaba enérgicamente la diestra, mientras el dedo pulgar de la siniestra y los demás dedos juntos mantenían fija la cosa. Y la piedra tosca iba y venía de mi pecho al mortero panzudo, una y otra vez, y otra y otra. Hasta que mi respiración se agitaba y había que detenerse para que las gotas de sudor no lagrimeasen sobre la pasta negra... Y, tras del mortero, estaban los frascos y cucuruchos de substancias. Y más lejos, alineados, los colores, en iris opulento, seriados en la multiplicidad de sus matices: blanco de plomo, blanco de yeso, blanco de kremms, rojo de Prusia, minio, carmín, bermellón, ocre de siena, cólcotar, rojo de Inglaterra, amarillo de Nápoles, que conviene no remover con espátula de hierro, porque se vuelve verde, azul de Prusia, azul de Ultramar, negro de marfil, negro de humo. Y más allá estaba el fuego chispeando en la mufla abierta, cantando locuacísimo en la mufla cerrada».¹⁸⁶

¹⁸⁵ Com que aquest no és el lloc per desenvolupar la filosofia orsiana sobre el treball i l'obra, vid. sobre això Rius, M. *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, p. 227-274.

¹⁸⁶ «Cuando yo era metalista». *La Libertad*, 7 de gener de 1920.

És important transcriure aquest passatge llarg perquè es pugui apreciar l'alt nivell d'especialització a què arriba mencionant els noms dels instruments, burís, pasta negra, etcètera. Són eines que s'utilitzaven en el treball calcogràfic, gravats sobre metall, coure, zenc o planxes acerades.

L'únic testimoni de l'època que fa al·lusió directa al gravador és el del pintor Josep Renart, el qual en el seu diari afirma haver «vist unes targetes postals d'aquest olímpic filòsof que són tot un autoretrat. L'Ors mateix retratat com el famós retrat d'Erasme que pintà Holbein. Són dignes de guardar-se».¹⁸⁷ En efecte, existeix un gravat on és retratat segons el model de l'Erasme de Hans Holbein, però no és obra d'Ors sinó de Maria de Cardona, tal com ho indica la rúbrica de la base «María de Cardona fecit».¹⁸⁸ Ara bé, hi ha tres testimonis més que es refereixen a la tasca de grafista. Rafael Moragas li atribueix l'autoria d'un cartell que probablement ha fet servir com a publicitat del ball de màscares que ell mateix organitza a Els Quatre Gats entre 1899 i 1902.¹⁸⁹ Rafael Bori li atribueix alguns dels cartells de la Mancomunitat de Catalunya, dissenyats quan era Director General d'Instrucció Pública, entre juny de 1917 i gener de 1920. Bori s'hi refereix amb aquestes paraules:

«además de un tipo de letra poco común en ellos, se les dotaba de un simple grabado, el escudo-marca (permítasenos la palabra) de la Corporación, completado con una disposición armónica del título, con lo que, además de conseguir un buen conjunto, se orientaba el cartel tipográfico hacia la escuela moderna».¹⁹⁰

Per últim, una nota de societat del diari *La Época* de Madrid informa dels programes artístics que es presenten en una festa benèfica a l'hotel Ritz, un dels quals porta la firma d'Octavi de Romeu.¹⁹¹

Així es pot concloure que, a més de practicar el dibuix lliure, Ors fa de pintor, gravador i grafista. Amb aquests treballs aprèn la major part dels principis sobre els quals construeix el seu corpus filosòfic: l'ètica i l'estètica del treball, l'epistemologia de la visualitat i l'ontologia morfològica. El retrat del filòsof que construeix en

¹⁸⁷ Renart, J. *Diari 1918-1961*, p. 298.

¹⁸⁸ Vid. la història d'aquest retrat al cap. 2.4.

¹⁸⁹ Vid. Moragas, R. «El tiempo viejo. El gran Pintor Pablo Picasso, durante su juventud barcelonesa vendió caricaturas y dibujos por veinticinco céntimos». *EDG*, 16 de gener de 1936.

¹⁹⁰ Vid. Bori, *Las Artes gráficas y la publicidad*, p. 76.

¹⁹¹ [s.n]. «Noticias de sociedad. Los programas de un a filesta». *La Época*, 27 de maig de 1924.

imatges o que dibuixa abans d'escriure apareix en alguns paràgrafs sobre el seu procés de treball. L'any 1907, en una glosa dedicada als escriptors espanyols del nou-cents, ho deia en metàfora: «He escrit els noms de més amunt amb totes ses lletres, i els he dibuixat amb una escriptura clara i els he subratllat, a fi de que no hi cometessin els tipògrafs sinó el menor número d'errades possible».¹⁹² De forma explícita li ho declarava al periodista de *L'Esfera* l'any 1916 en les paraules transcrites més amunt: «yo gusto de dibujar siempre la imaginada o el imaginado por mi pensamiento... Así, pues, antes de describir tipos con la pluma, los dibujo... ¡claro que sólo para mí!... En tiempos se publicaron algunas cosas mías...».¹⁹³ Molts anys després, el 1951, en recordar les vetllades que havia passat al costat de Tina (aquella nena de set anys, interlocutora passiva de les epístoles a propòsit de la Primera Guerra Mundial),¹⁹⁴ recorda com la petita prussiana quedava embadocada amb els gargots «que mi perezosa estilográfica solía multiplicar en el papel antes de romper a escrituras más o menos premiosas».¹⁹⁵

Aquestes confessions obren un nou repte respecte de l'obra gràfica orsiana. Quants articles o gloses podrien anar associats a una imatge? Com mostren les dues fotografies de sota, Ors viatja amb un petit quadern en mà traçant esbossos i prenent notes. En la primera, publicada a *Arriba España* el 2 de desembre de 1950, se sap que dibuixa perquè així ho indica el peu de la foto. Probablement, retrata els amics que li fan de cicerone al jardí botànic de Buenos Aires.



6) Al jardí botànic de Buenos Aires, 1921



7) A la plaça de toros de Granada, 1948

¹⁹² «Glosari. Els noucentistes espanyols». *LVdC*, 12 de juliol de 1907.

¹⁹³ El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128 (10 de juny de 1916), p. 8-9.

¹⁹⁴ La sèrie de gloses va ser publicada sota el títol genèric de *Lletres a Tina*, a la secció del «Glosari» de *LVdC*, del 3 d'agost de 1914 al 2 de gener de 1915. La primera edició en forma de llibre data de 1935, vid. *Tina i la Guerra Gran* (Barcelona: Catalònia, 1935). L'edició catalana més recent és l'editada per Josep Murgades, *Lletres a Tina* (Barcelona: Quaderns Crema, 1993); la castellana, és l'editada per Eugenio Trías, *Tina y la Guerra Grande* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2005).

¹⁹⁵ «Nueva aparición de Tina I». *Arriba*, 26 d'agost de 1951.

Alguns croquis de la col·lecció de dibuixos confirmen aquesta pràctica i mètode de treball. Proposo alguns exemples, sense cap ànim d'exhaustivitat, ja que l'empresa dóna per un altre estudi, atesa la dificultat en la identificació. La major part dels dibuixos no estan datats i l'estil no sempre és una pista perquè, tret del període juvenil, no canvia segons l'època sinó en funció del tema a tractar o el lloc on s'havia de publicar.

A banda dels articles de política cultural i pensament, un dels primers encàrrecs que el diari *La Veu de Catalunya* fa a Ors és la crònica d'alguns esdeveniments de l'actualitat informativa. Del 20 de juliol al 24 de novembre de 1905, quan és a Madrid per preparar el doctorat en Dret, s'encarrega de la secció *Cròniques de Madrid*.¹⁹⁶ L'any següent, ja a Barcelona, l'envien a cobrir la Conferència Internacional d'Algesires, la cimera internacional que ha de resoldre els interessos econòmics europeus al Marroc. Un cop feta la feina, aprofita per anar a Tànger.¹⁹⁷ El dibuix *Ghetto* és resultat d'aquesta breu estada. Hi apareix un grup d'homes amb gel·labes discutint. Ell mateix confirma aquesta procedència l'any 1944: «Relaciono el asunto de uno de estos croquis, aquél donde se figura un grupo de cuatro moros y un chiquillo barrigón, con un viaje a Tánger, a principios de 1906, a la sazón de la Conferencia de Algeciras».¹⁹⁸



8) Gueitho, 1906

Un altre testimoni de l'observació directa podria ser el retrat caricaturesc del químic sicilià Giovanni Malfitano, director del laboratori de química física de l'Institut Pasteur de París entre 1908 i 1913, al qual Ors deu conèixer durant la seva estada a París entre el 1906 i el 1910. També sembla ser de París el dibuix que representa una

¹⁹⁶ Vid. aquestes cròniques a *Papers anteriors al Glosari*, p. 387-452.

¹⁹⁷ Ho corrobora una targeta postal que va enviar a Joan Maragall el dia 5 de febrer de 1906; vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 164.

¹⁹⁸ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944.

parella urbana on la dama es distreu mirant l'espectacle de la ciutat i el seu acompanyant, comentant la jugada amb un transeünt.



9) Giovanni Malfitano, 1910



10) Parella i senyor observant-la, c. 1910

Entre juliol i octubre de 1910 Ors s'instal·la a Munic amb la seva família. Ha d'elaborar un estudi sobre el sistema universitari bàvar i els seus plans d'estudi, encàrrec de la Diputació de Barcelona.¹⁹⁹ Des de la ciutat alemanya envia una sèrie de gloses a *La Veu* sobre les institucions de la ciutat, la cultura universitària muniquesa, l'estat de les biblioteques, dels museus i de la literatura germànica. Dóna a conèixer la clínica psiquiàtrica i l'Institut Psicològic de la Universitat, on el seu director, el professor Emil Kraepelin, aplica les teories psicoanalítiques de Freud en una època en què encara són rebutjades per la major part de la psiquiatria acadèmica. També parla de la clínica de dones, la Frauenklinik, on en aquells moments treballa el ginecòleg català Víctor Conill. A través dels records de Conill se sap que un vespre el metge porta Ors a la Hofbräuhaus, la taverna muniquesa. Conill recorda que «Cuando le llevé al “Hofbräuhaus”, y vio aquel apocalíptico espectáculo de etilismo, probablemente por su volumen, único en el mundo, quedó aturcido y aquél día escribió la glosa más áspera que pueda haber salido de su melífula pluma».²⁰⁰ En efecte, si no aquell dia, l'endemà o l'altre, escriu una glosa titulada *Hofbräuhaus*, on descriu el local, explica la disparitat de la concurrència i s'escandalitza davant la baixesa moral d'aquella gent que només sap beure:

«Cares pàlides, ulls encesos de borratxo; famílies espellifades que dormiu mig confoses per terra o sobre les taules, ab ronc repugnants; cantadors incoherents, rondinadors sors, riallers estúpits; homes desbotonats i babejants, dones espitregades

¹⁹⁹ Sobre l'estada a Munic vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 101-103 i Torregrosa, M. *Filosofia y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 109-112.

²⁰⁰ Conill Montobbio, V. «Eugenio d'Ors, en Munich. –Anecdótico comparativo y comentado. – Mensaje». A: *Homenaje a Eugenio d'Ors*, p. 41-50.

i en grenyes, criatures obeses i idiotes –monstruosa “Kermesse” sense aire lliure i sense llum –poble dorment en les tenebres i el pecat– dorment, mort, damunt –¿qui et desvetllaria, qui et salvaria?... –Oh, sí! Trist cementiri, aquesta Hofbräuhaus! [...]. Un comprèn millor una bona part de les literatures germàniques, i com li dóna sovint son caràcter moral la qüestió de l'alcoholisme. I també molts aspectes de la vida religiosa d'aquests pobles».²⁰¹

Alguns dibuixos semblen retratar aquest repertori de personatges descrits per la ploma. *Catòlic de cabaret* és potser el més il·lustratiu perquè representa un bevedor de cervesa davant d'una imatge de la crucifixió de Crist. Usetzleche deu ser un dels col·legues bàvars i la resta formen part de la col·lecció de personatges de la taverna.²⁰² El títol *Acadèmia de ciències* mostra l'autoritat acadèmica, objecte del seu estudi a Munic. Un mes abans que es publiqui la glosa de *La Veu*, Ors confessa per carta a Maragall que «Alemanya no és en realitat, un poble civil».²⁰³



11) Acadèmia de ciències, c. 1910



12) Usetzleche fumant, 1910



13) Catòlic de cabaret, 1910

Encara un altre exemple d'aquesta forma d'operar d'Ors són una desena de dibuixos a llapis que podrien correspondre a apunts de la conferència que fa el cèlebre paleontòleg i arqueòleg alemany Hugo Obermaier el mes de novembre de 1925 a la Residencia de Estudiantes de Madrid, organitzada pel Comité Hispano-Inglés i la Sociedad de Cursos y Conferencias.²⁰⁴ En la nota periodística sobre l'acte, Ors informa del contingut del curs mentre es mofa de les imatges que Obermaier va utilitzar per il·lustrar el seu discurs:

«En calidad de imágenes rupestres, nos ha enseñado [...] “figuras talmente como las de hoy”. Hemos visto, entre ellas, a cazadores tartarinescos y a guerreros en actitud de rauda huída. Hemos visto a damas con tacón alto, melena corta y falda godé [...].

²⁰¹ «Hofbräuhaus». *LVdC*, 2 de setembre de 1910.

²⁰² Vid. més personatges d'aquesta col·lecció en cap. 1.3.

²⁰³ Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 221.

²⁰⁴ Vid. el catàleg de l'exposició *Viajeros por el conocimiento*, editat per Estrella de Diego i José García Velasco.

El professor Obermaier hubiera podido titular su conferencia, como Benavente su comedia: “*Gente conocida*”». ²⁰⁵

També com a «gent coneguda» es podria titular el dibuix d’una «dona de les caverne», amb l’aspecte d’una vella malhumorada d’avui, o el d’un home de l’Edat del Ferro, palplantat com un ordinari soldat en guàrdia.



14) Cavernes, 1925



15) Edat de Ferro, 1925



16) Home del corn, 1925



17) Princesa de la copa, 1925

Apunts d’algun viatge nou per Europa podrien ser els d’un personatge de la ciutat holandesa de Haarlem i un croquis d’un altre amb rostre de perfil, esbossat en una quartilla del paper tipus de Le Grand Hotel du Midi de Montauban.



18) Haarlem, 1925-1930



19) Personatge, c. 1930

Tampoc no s’ha de descartar la possibilitat que alguns dels dibuixos que avui es conserven al Fons Eugeni d’Ors de l’Arxiu Nacional de Catalunya o els que guarda la família haguessin servit com a apunts per les il·lustracions de la sèrie *La vida breve a Blanco i Negro*, o que haguessin estat desestimats. ²⁰⁶ Alguns segueixen l’estil lineal i el traç ràpid, a la manera dels ultraistes, de la major part de les il·lustracions

²⁰⁵ «La Vida Breve». *ByN*, any 35, núm. 1.803 (6 de desembre de 1925), s.p.

²⁰⁶ Sobre aquesta sèrie vid. cap. 2.1.

publicades en aquest setmanari madrileny. Per exemple, el d'una noia a la barra d'un bar o el d'un noi amb un cercle a la mà o el de la figura d'un esportista podrien respondre a la darrera possibilitat.



20) Noia en un bar, 1925-1930



21) Noi del cercle, 1925-1930



22) Esportista, 1925-1930

En canvi, els documents següents podrien ser exemples d'apunts gràfics per a il·lustracions de *La vida breve*. La caricatura de Charles Gran Bruce li serveix d'apunt tant per a la il·lustració com per a la crònica de la conferència. El brigadista britànic va fer una conferència a la Residencia de Estudiantes de Madrid el mes de gener de 1926, sobre les dues expedicions que va dirigir a l'Everest, el 1922 i el 1924. Ors publica dues cròniques a *Blanco y Negro*, una centrada en la conferència i l'altra, en els seus costums culinaris.²⁰⁷



23) General Bruce, c. 1926



24) El general Bruce, 1926



25) Keyserling i Chesterton, c. 1926



26) Keyserling, 1926

Un altre exemple són els croquis caricaturescs de les cares del filòsof alemany Hermann Alexander von Keyserling i de l'escriptor britànic Gilbert Keith Chesterton, els quals es poden relacionar amb l'article en què Ors anuncia la decisió de la Sociedad de Conferencias de la Residencia de Estudiantes d'integrar-los-hi.²⁰⁸ Publica una caricatura de Keyserling en un número posterior de *Blanco y Negro*. Dos esbossos a llapis de noies amb indumentària vuitcentista podrien haver estat estudis preliminars per a la il·lustració de la revista *Nuevo Mundo* titulada *1845*.

²⁰⁷ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.810 (24 de gener de 1926), s.p. i «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.812 (7 de febrer de 1926), s.p.

²⁰⁸ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.829 (6 de juny de 1926), s.p.



27) Noia del s. XIX, c. 1926



28) Nena del s. XIX, c. 1926



29) 1845, 1926

Seguint aquesta dinàmica del pensament figuratiu orsià, alguns croquis i caricatures també haurien pogut ser resultat de lectures d'articles, de notícies d'actualitat o de llibres d'altres autors. Per exemple, la caricatura titulada *La pastoral* sembla una interpretació de la pastoral que Josep Torres i Bages pronuncia el 25 de gener de 1906 en motiu de la festa de la Conversió de Sant Pau, dedicada a l'arrogància dels «que es diuen intel·lectuals».²⁰⁹ Ors potser s'hi sent al·ludit, fa menys d'un mes que ha iniciat la columna del *Glosari* a *La Veu de Catalunya* amb què s'erigeix portaveu de la nova generació d'intel·lectuals catalans.²¹⁰ Les gloses orsianes molt aviat desperten expectació entre el públic culte del país. En aquest cas però, en lloc d'escriure una glosa crítica, en fa una caricatura gràfica.



30) *La pastoral*, c. 1906

El dibuix presenta un bisbe fent un sermó mentre el públic infantil juga sense prestar-li atenció. Els nens no escolten la paraula de Déu, aquella que Torres i Bages creu absent entre la joventut del moment. Ors deu enviar la caricatura a Casellas, que també estava en desacord amb les idees de Torres i el grup d'artistes del Cercle

²⁰⁹ Torres i Bages, J. «La confessió de la fe (Contra la vanitat dels que es diuen intel·lectuals». A: *Obres completes*, p. 1.089-1.105.

²¹⁰ El primer *Glosari* va aparèixer el dilluns 1 de gener de 1906 a la primera plana de *LVdC*, l'espai que sempre hi va tenir reservat.

Artístic de Sant Lluç que les segueixen, ja que el dibuix va formar part de la col·lecció de dibuixos de Casellas.²¹¹

Altres circumstàncies vitals poden haver estat a l'origen d'algunes de les caricatures. Per exemple, la mort sobtada del músic Isaac Albéniz. Albéniz mor el 18 de maig de 1909 a causa d'una nefritis. Un mes després publica la glosa d'homenatge:

«Oh, al veure'l, ¿qui podia pensar-ho?... Tenia l'aspecte horacià. Pareixia un producte d'elegància, blana i ociosa. Fumava ab delícia els havanes, i tot en ell s'hauria dit harmoniosament ordenat per a això [...]. *Savoir vivre*. Fórmula d'elegància. Fórmula també d'heroisme. Adéu-siau, Albéniz heroic!».²¹²

La caracterització que Ors fa d'Albéniz el converteix en el prototipus d'artista modernista amb barret i abric fins als peus que havia caracteritzat a *Auba* el 1902,²¹³ un model encarnat per Albéniz. El barret és un dels motius distintius de la galeria de retrats al carbó de Ramon Casas, que després reinterpretaria Picasso. En relació amb els retrats de Casas, Isabel Coll explica que pel pintor el barret és element de distinció i personalitat.²¹⁴ Amb barret i abric llarg Ors retrata també Santiago Rusiñol.



31) Isaac Albéniz, c. 1909



32) Rusiñol, s.d.

La caricatura de l'escriptor Teófilo Ortega podria ser resultat d'una lectura o de la recepció d'un llibre. Podria referir-se al volum *Romances en prosa de nuestra guerra*, publicat el 1938 a Palència per l'editorial Merino del bàndol nacional, dins la col·lecció Jorge Manrique, ja que la imatge porta la inscripció «Ortega, Teófilo / Palencia / Jorge Manrique Apartado 54».

²¹¹ La caricatura formava part de la col·lecció de Caselles. Sobre les relacions entre Torres i Caselles vid. Castellanos, J. *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 188 i ss.

²¹² Vid. «Glosari. L'Albéniz». *L'VdC*, 2 de juny de 1909.

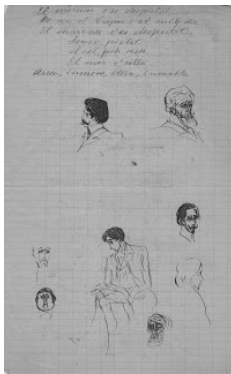
²¹³ Vid. «[s.t.]». *Auba*, any 2, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 68.

²¹⁴ Vid. Coll, I. *Ramon Casas...*, p. 121.

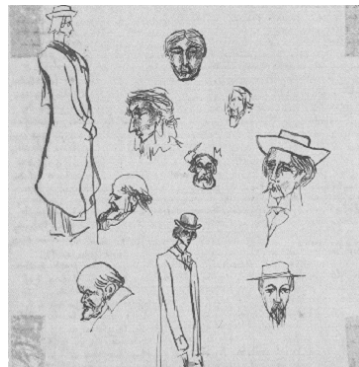


33) Teófilo Ortega, c. 1938

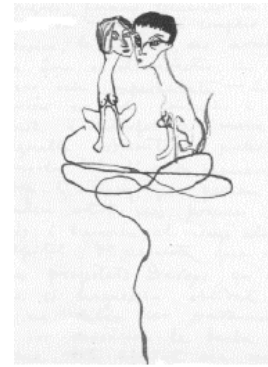
Són suficients els exemples per demostrar que la ploma d'Ors està sempre a punt. Carlos d'Ors explica que en època d'estudiant dibuixava arreu.²¹⁵ De gran ho segueix fent en qualsevol paper o paperot, als marges dels seus escrits, a les quartilles dels originals literaris, en esborranys amb càlculs numèrics o a les cartes que envia als amics.



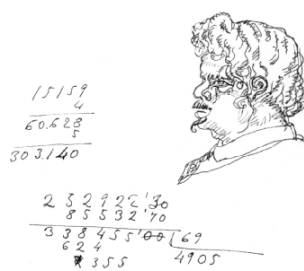
34) Croquis de personatges, 1899-1901



35) Croquis de personatges, 1906-1908



36) Figures en carta a Vives, 1904



37) Perfil amb perilla, s.d.



38) Personatge, 1906-1908



39) Croquis, c. 1949

L'espontaneïtat, el traç ràpid i enèrgic i esbossat revelen l'esperit lúdic i en ocasions inclús humorístic que també hi ha darrere de molts dels dibuixos. En relació amb Goethe, Javier Arnaldo es refereix al paper que van tenir els dibuixos com a forma

²¹⁵ Vid. Ors, C. (1976), p. 67-78; i Ors, C. «Eugenio d'Ors, dibujante». A: *Los dibujos de Eugenio d'Ors*, p. 9-16.

de sociabilitat a finals de segle XVIII i principis del XIX.²¹⁶ En les reunions en què participaven Goethe, Schiller o Hoffmann els dibuixos formaven part dels jocs entre amics.²¹⁷

Ors també li dóna aquest sentit. Si en el record, interpreta l'activitat del dibuixant en funció teorètica, en la pràctica diària assumeix altres usos, els quals no neguen, però, la naturalesa del seu judici. En l'esfera de la vida quotidiana el dibuix es converteix en una forma de divertiment o de *boutarde*. Li serveix com esplai per a l'escriptura, igual que ho és per tants escriptors occidentals del segle XIX. Ors ben aviat adquireix l'hàbit de fer caricatures dels seus amics i amigues per després regalar-les-hi. De 1901 data una d'aquestes primeres caricatures. Es tracta del semblant de dandi del seu amic Toni Homar, estudiant mallorquí, company de la facultat de Dret i membre de El Guaiaba, el qual motiva el viatge d'Ors a Mallorca. El dibuix mostra el típic abillament del dandi vuitcentista: barret, bastó, abric i levita. Homar també és el destinatari de la decoració de la contracoberta d'un dels exemplars del llibre *Nova primavera. Noves poesies*, de Manuel de Montoliu, publicat el mateix any 1901.²¹⁸ De 1902 data el dibuix per l'altre amic mallorquí, l'artista Josep Costa Ferrer, amb el qual l'any següent també podria haver anat a l'illa. Es tracta del croquis d'una parella que porta l'endreça: «A l'artista y bon amich J. Costa. Eu-Ors, juny 1902».



40) Un elegant, 1901



41) Càntic del llaurer, 1901



42) Parella, 1902

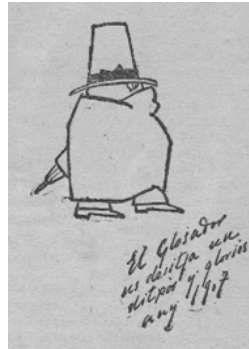
Els seus lectors i lectores també gaudeixen de la generositat de l'escriptor. Xènius els ofereix una autocaricatura com a felicitació d'any nou. En la targeta el Glosador es

²¹⁶ Vid. Arnaldo, J. «Goethe: El paisaje como imagen». A: *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, p. 15-32.

²¹⁷ Vid. Fauchereau, Sèrge. «La edad de oro del simbolismo». A: *El poeta como artista* (1995), p. 35-40.

²¹⁸ Vid. Bassegoda Nonell, Juan. «Un dibujo inédito de Eugenio d'Ors». *ABC*, 6 de desembre de 1991.

retrata camuflat sota un barret i un abric, talment com un detectiu a la recerca de l'anècdota categòrica.



43) La targeta del glosador, 1907

El dibuix va acompanyat per la felicitació autògrafa: «El Glosador us desitja un ditjós y gloriós any 1907», i un breu comentari imprès en què convida a un viatge espiritual als nous temps:

«Aquí la tens, lector amic. No és la menys sincera de les que estàs rebent aquests dies. Aquesta targeta no és solament un salut. No és solament una felicitació. És una invitació. Invitació al viatge, diríem. Com diu Goethe: “Ja fa molts dies i moltes nits que està aparellada la meva nau...».²¹⁹ L'any següent, Xènius delega el disseny de la felicitació nadalenca a l'amic Ismael Smith.²²⁰ A ell només li pertanyen les paraules de congratulació: «Als amics que vetlleu en la nit i a tots els qui, acàs entre somnis, l'escolteu cantar les hores i dir el Temps. El Glosador dóna les Bones Festes».²²¹

Raimon Casellas, cap de redacció de *La Veu de Catalunya* quan Ors hi comença a treballar, aconsegueix augmentar la seva col·lecció de dibuixos amb la caricatura que li dedica Octavi de Romeu en què es pot veure un dandi amb monocle, malgirbat, calb i decadent. Les paraules d'homenatge resen: «An en Casellas/ *quam arbitrariam / materiam / repaerit*». L'ús del terme «arbitrari» fa pensar que fos una resposta al pròleg de Casellas pel primer volum del *Glosari* de 1906.²²² La posició de les mans del protagonista de la imatge indica que Ors té com a referent la fotografia en què Casellas interpreta el paper de l'avi cec a *La intrusa* (1890) de Maurice Maeterlinck. Casellas va fer d'actor a l'estrena de l'obra, durant la segona Festa Modernista de Sitges, el 10 de setembre 1893. Ors, que llavors només comptava amb 12 anys, hi va

²¹⁹ Vid. «Glosari. La targeta del Glosador». *LVD*, 3 de gener de 1907. La cita de Goethe és una versió lliure dels versos d'*Alexis und Dora*, del 1796. Vid. *Glosari 1906-1907* (1996), nota núm. 1, p. 367.

²²⁰ Vid. fig. núm. 8, cap. 2.1.

²²¹ Vid. «Les bones festes del Glosador». *LVD*, 24 de desembre de 1907.

²²² Casellas, R. «Pròleg». A: Xènius. *Glosari 1906*, p. 7-24.

voler anar amb el seu amic Claudi Güell, però malgrat la insistència dels nens, el seu pare no ho va permetre.²²³ A l'arxiu familiar es conserva una fotografia on Ors apareix representant l'escena de l'èxtasi del protagonista, cosa que vol dir que en algun moment repara la decepció infantil.



44) Raimon Casellas, c. 19



45) Raimon Casellas, 1893

46) Ors en l'obra *La intrusa* de Maeterlinck, 1899-1903

La caricatura no és la primera mostra de gratitud a Casellas. L'any 1905 Ors li dedica el conte *El Rabadán* del llibre *La muerte de Isidro Nonell*. Per carta constantment li fa saber l'agraïment per les gestions de Casellas en la publicació de les cròniques i les gloses a *La Veu de Catalunya*.²²⁴ A més, l'obra literària de Casellas és l'única de la generació anterior que es lliura de la crítica orsiana, tot i que per a Castellanos respon a una estratègia política.²²⁵ Una demostració del deute que Ors sent per Casellas és la petició del pròleg del primer volum del *Glosari*.²²⁶ Casellas encara rep nou caricatures més d'Ors, malgrat que, com explico tot seguit, es pot tractar de dibuixos extraviats o descartats per ser publicats al costat d'algunes de les seves cròniques de *La Veu de Catalunya*.

Una nova amiga que rep mostres gràfiques d'estima d'Ors és la pintora Laura Albéniz, les obres de la qual s'exposen en una mostra a la galeria del Faians Català

²²³ Vid. «Sitges: un norte al mediodía. Dice Eugenio d'Ors: su prehistoria estética». *Maricel*, 24 d'agost de 1945, p. 2.

²²⁴ Vid. les cartes d'Ors a Casellas a Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas). *Els Marges*, núm. 22 i 23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95.

²²⁵ Segons Castellanos, tant a Ors com a la resta de companys procedents de la revista *Catalunya* (Carner i López-Picó, per exemple), els interessava convertir a Casellas en la figura singular del modernisme i pare de la nova estètica del nou-cents per la posició d'aquest a *La Veu de Catalunya*, l'eco de la Lliga Regionalista i, per tant, de la ideologia de Prat de la Riba, vid. Castellanos, J. *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, p. 20-23.

²²⁶ A parer de Castellanos, el gest més que estima, també indica interès, vid. *ibídem*, p. 23-24 i Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas). *Els Marges*, núm. 22 i 23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95.

de Barcelona, al costat de les d'Ismael Smith, Néstor i Marià Andreu, l'any 1911. Li dissenya una caricatura a tall d'homenatge.²²⁷ El gust que professa Ors pels cerimonials fa que li sigui entregada amb una carta adjunta.²²⁸ L'amistat entre ambdós dura molts anys. Laura Albéniz il·lustra alguns *Palique de Nuevo Mundo* i una de les cròniques de *La vida breve de Blanco i Negro*.



47) Homenatge a Laura Albéniz, 1911

Al període de postguerra corresponen altres testimonis d'aquest gest de generositat amb les seves amistats. En són exemples les autocaricatures que dedica a l'escultor Frederic Marés, i al crític cinematogràfic Manuel Augusto García Viñolas, de 1945, i aquella que va dirigida a Rafael Zabaleta, de 1951.



48) Autocaricatura, 1945



49) Autocaricatura, 1945



50) Autocaricatura, 1951

L'autocaricatura dedicada a Marés s'emmarca en el context de les celebracions a l'entorn de l'escultura d'un àngel custodi, una talla de fusta sense policromar en homenatge a Ors. La iniciativa, segons explica Nicolás Barquet, havia estat impulsada per un grup d'amics i admiradors d'Ors: Pere Pruna, Enric-Cristòfol Ricart, Lluís Plandiura, Rafael Zabaleta, Eduardo Vicente, Eduardo Marquina,

²²⁷ Ors va participar en el catàleg de l'exposició amb un text sobre les obres d'Ismael Smith, vid. «Smith». A: *Exposició. Albéniz. Nestor. Smith. Andreu. Dibuxos. Pastells. Olis. Escultures. Esmalts. Aiguaforts. Catalech* (Barcelona: Fayans Catalá, 1911), s.p.

²²⁸ Vid. l'article de Pilar Parcerisas al catàleg de l'exposició de Laura Albéniz que ella mateixa va comissariar, *Laura Albéniz 1890-1944*.

Carles Pi i Sunyer, Carlos Blanco Soler, Camilo José Cela, Enrique Azcoaga, Olga Sacharoff, Antonio Díaz Cañabate, Manuel Machado, etcètera.²²⁹ El grup tria Marès com a artífex i Ors escull el tema. Vol que l'obra s'inspiri en una figura de l'àngel de la guarda d'un poblet italià que va quedar intacte durant els bombardeigs aliats de la Segona Guerra Mundial.²³⁰ El poeta Dionisio Ridruejo explica que, quan Ors era a Barcelona, solia visitar el taller de l'escultor per comprovar el decurs de l'obra.²³¹



50) Fotografia dedicada a Marès, 1945



51) Sala de la casa de Madrid



52) Marès, Àngel custodi, 1945

L'acte d'inauguració de la talla té lloc el 7 d'abril de 1945 a la seu de l'Asociación de la Prensa de Barcelona. El dia 25 de maig se celebra una cerimònia de la seva instal·lació en una de les sales de la casa del carrer del Sacramento número 1 de Madrid. Una versió en terracota, que avui és al Museu Marès de Barcelona, es deixa presidint el pati interior de la casa d'estiueig de Vilanova i la Geltrú.



53) Marès, Àngel custodi, c. 1944



54) Pati interior de la casa amb l'escultura de Marès, Vilanova i la Geltrú

Després de la mort d'Ors Frederic Marès encara participa en dos projectes orsians més. Es fa càrrec de la direcció de l'Academia del Faro de San Cristóbal. La

²²⁹ El pintor Josep de Togores també hi hauria volgut participar si se n'hagués assabentat, segons li comunica a Ors en una carta del 22 de juny de 1945 (ANC. FEO 255, caixa correspondència rebuda S-T).

²³⁰ Vid. Barquet, N. *Eugenio d'Ors en su ermita...*, p. 45-50. Bohigas també recorda aquest episodi a *Combat d'incerteses...*, p. 17.

²³¹ Vid. Ridruejo, D. *En algunas ocasiones...*, p. 53. El model de terracota està al Museu Marès de Barcelona.

institució (amb seu a l'ermita del Far de San Cristòfor de Vilanova i la Geltrú) havia estat fundada pel mateix Ors amb l'objectiu de reunir un grup d'intel·lectuals d'àmbits diversos perquè difonguessin la seva obra i les seves idees. Marès també és l'autor del medalló de marbre amb el perfil de l'escriptor que presideix la part posterior del monument dedicat a Ors al Paseo del Prado de Madrid. El projecte arquitectònic el concep el seu fill, Víctor d'Ors, arquitecte de professió, el qual, a banda de Marès, tria l'artista gallec Cristino Mallo –un dels membres de les tertúlies d'Ors a la casa del Sacramento– perquè realitzi les escultures que presideixen l'estany del conjunt arquitectònic. El monument s'inaugura el 17 de juliol de 1963, pel llavors alcalde de la ciutat, José Finat y Escrivá de Romaní, comte de Mayalde.²³²

L'autocaricatura dedicada a García Viñolas és una felicitació d'any nou per qui va ser el seu cap quan col·laborava a la revista cinematogràfica *Primer Plano*.²³³ El dibuix va acompanyat d'unes paraules d'encomi: «Manolo Augusto García Viñolas / Prez y honor de las letras españolas / con el corazón en la mano, me atrevo / a desearte feliz Año Nuevo».

L'atocaricatura pel pintor Rafael Zabaleta sembla una nota de disculpes per no poder assistir a la inauguració de l'exposició de l'artista al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.²³⁴ El text del dibuix diu:

«He sido gordo ;Y tan inoportuno! Cabalmente en el momento de salir para Italia. Todos a paseo. Y la salud, arruinada. Hay, en esta convalecencia, que partir de 0. Entre las cosas que siento es no poder [ver] su exposición. Será un triunfo, además de la buena causa. Agradecido y un buen abrazo».

Ors descobreix l'obra de Zabaleta al novembre de 1942 a la Galeria Biosca, en la primera exposició pública del pintor.²³⁵ Des de llavors Zabaleta no només es converteix en el nou model d'artista orsià sinó que també entre ambdós neix una

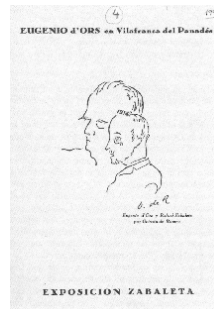
²³² A l'arxiu del Museu Frederic Marès es guarda documentació sobre ambdós projectes i la correspondència entre Víctor d'Ors i Frederic Marès.

²³³ Hi va col·laborar entre 1941 i 1942.

²³⁴ Ors va caure malalt el mes de febrer de 1951. Encara estava convalescent el mes de març, quan es va fer la inauguració de l'exposició.

²³⁵ Segons una carta que Zabaleta va enviar a Cesáreo Rodríguez-Aguilera el 16 de desembre de 1942, li informa que Ors va visitar tres vegades la seva exposició, que li va oferir un llibre seu amb una dedicatòria i que el pintor li va regalar un quadre. Vid. Dueñas Rodríguez, A.; Rodríguez-Aguilera, C. *Zabaleta de Quesada...*, p. 124.

estreta amistat.²³⁶ Ors promociona l'obra de Zabaleta. Aconsegueix que participi en la majoria de les exposicions de l'Academia Breve de Crítica de Arte, insititució artística que Ors funda a Madrid l'any 1942. Li organitza una exposició a Vilafranca del Penedès amb els quadres de la sèrie *Sueños de Quesada*. I per la seva banda el pintor presideix alguna de les tertúlies artístiques que Ors organitza a la casa del carrer del Sacramento de Madrid.²³⁷



55) Portada del catàleg "Sueños de Quesada" de Zabaleta, 1944

També d'aquesta època són dues caricatures d'Ortega y Gasset que no arriba a regalar-li. En una Ors el retrata com un vellet simpàtic, amb un cap desproporcionat en relació amb el cos, corresponent al físic d'un autèntic filòsof, disposat a donar la mà fins i tot al seu etern rival filosòfic. Sobre el retrobament d'ambdós l'any 1945 Lago Carballo ha recollit una remarca irònica d'Ors que s'ha fet cèlebre: «se encontró con don José Ortega y Gasset, que hacía pocos meses había regresado a Madrid tras varios años de exilio. "Me alegra este encuentro —exclamó d'Ors— porque usted y yo sólo coincidimos en los índices onomásticos y en las enciclopedias"».²³⁸



56) Ortega y Gasset, 1945-50



57) Ortega y Gasset, 1945-50

²³⁶ Vid. la correspondència d'Ors a Zabaleta a Galera Andreu, Pedro A. «Una correspondencia inédita entre Eugenio d'Ors y Rafael Zabaleta». *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 204 (juliol-desembre de 2011), p. 123-158.

²³⁷ Sobre Ors i Zabaleta vid. Rodríguez-Aguilera, C.; Dueñas Rodríguez, A. *Museo de Zabaleta. Quesada (Jaen)*; Guzmán Pérez, M. R. *Zabaleta. Vida y obra* i Mercader, L. «La Galeria Biosca (1940-1959). De com Barcelona exporta la idea de galeria d'art. De com Madrid difon l'art català». A: *Barcelona-Madrid...*, p. 207-217 i «D'Ors tropieza con Biosca... La Galería que albergó una Academia». A: *Aurelio Biosca y el Arte Español*, p. 15-24.

²³⁸ Lago Carballo, A. Eugenio d'Ors, anècdota y categoría, p. 83. El fill d'Ortega va confirmar aquesta anècdota a l'autora.

La trobada té lloc a casa de la comtessa de Yebes –amiga d’Ors des de 1922 i integrant de l’Academia Breve de Crítica de Arte– pels volts de 1945. És difícil de verificar si les caricatures son producte d’aquest episodi satíric però, certament, paraules i imatges es complementen en l’enginy orsià. Ors és autor dels versos següents dedicats a Ortega arran de la convalescència del madrileny: «Sobre Ortega y Gasset / al recibir nuevas de una convalecencia suya./ La vida nos reúne, hurtándose a la vista/ De nuestras etiquetas y ajenas a su control,/ Ortega, vitalista; y yo, intelectualista./ Vamos a parecernos en el tomar drenol».²³⁹ Si bé la historiografia ha convertit Ors i Ortega en competidors per la medalla d’or de la filosofia espanyola de la primera meitat del segle XX, entre ells es van tenir un gran respecte intel·lectual i professional.²⁴⁰

Com la caricatura d’Ortega, la d’Unamuno mai arriba al seu destinatari. En aquesta Ors hi incorpora un altre personatge: un frare amb hàbit franciscà, de nom Sempronio, que enlloc d’aclarir el sentit de la caricatura aporta més confusió. No se sap si es tracta d’un episodi biogràfic. Fray Sempronio no és cap personatge de les novel·les d’Unamuno, ni del seu epistolari, tampoc no és cap amic comú. Tan sols es pot suposar que Sempronio podria ser metàfora de l’home corrent, Publio, Sempronio o «Pepito de los palotes», noms que Ors utilitza en alguns passatges de *El secreto de la filosofía* (1947) per designar l’home de carn i ossos. Es podria tractar de l’home objecte de la filosofia d’Unamuno a *El sentimiento trágico de la vida* (1913), aquell que hauria d’esdevenir immortal. Respecte a la imatge gràfica del filòsof, la semblança amb el retrat que Joaquín Sorolla va fer d’Unamuno pels volts de 1920 (la posició a peu dret, de perfil i amb les mans agafades a l’esquena) fa sospitar que Ors parteix del quadre del valencià.



58) Fray Sempronio i Miguel de Unamuno, s.d.

²³⁹ Vid. «Novísimo Glosario. Xenien». *Arriba*, 3 de juny de 1945.

²⁴⁰ Vid. la relació intel·lectual entre Ortega i Ors a Martínez Carrasco, A. *D’Ors y Ortega frente a frente*.

La quantitat de personatges caracteritzats per Ors és molt gran. Hi ha casos en què les caricatures funcionen com homenatges *postmortem*. Ho he demostrat en relació amb la d'Isaac Albéniz. Aquesta funció també la té la caricatura que dedica a Alfredo Javaloyes, el director de la Banda de Música Municipal d'Elx i responsable d'haver adaptat la música del Misteri d'Elx, mort el 1944. El signe de la creu assenyala el seu caràcter d'obituari visual.²⁴¹ Tenint en compte aquest sentit de la creu, la caricatura de Pancho de Suiza, personatge del qual no se sap res, també podria ser una ofrena commemorativa. En la de Christian Bérard no hi figura la creu, però l'aspecte robust i la llarga i frondosa barba fan pensar més en l'escenògraf de Cocteau o en el director artístic del Théâtre de la Mode que en el pintor dels anys trenta que Ors coneix a París. Així com Francis Poulenc composa un *Stabat Mater* en la seva memòria i Cocteau li dedica *Orphée* (1950), Ors homenatja a Bérard amb una caricatura pòstuma.



59) Alfredo Javaloyes, c. 1944



60) Pancho de Suiza, s.d.



61) Christian Bérard, c. 1949

Tots tres dibuixos formen part de l'Arxiu Nacional de Catalunya, és a dir, procedeixen de la col·lecció que Ors conservava en carpetes i que amb orgull i entusiasme ensenya als seus hostes i convidats. Oriol Bohigas ha estat testimoni ocular de la quantitat de carpetes repletes de dibuixos que guardava a la casa del carrer del Sacramento de Madrid. Ors, sens dubte, dóna importància als seus dibuixos. Bohigas recorda la il·lusió d'Ors d'ensenyar-los,²⁴² l'emoció d'obrir algunes carpetes als joves artistes barcelonins que el visiten a Madrid a finals de 1949: Antoni Tàpies, Enric Tormo, Modest Cuixart i Joan Pons. Mentre mostra els dibuixos se li acudeix la idea de projectar un llibre a l'inrevés, amb textos dels artistes i dibuixos

²⁴¹ Carlos d'Ors ho indica en la fitxa del seu blog, vid. <http://eugeniodorsdibujante.blogspot.com.es>.

²⁴² Vid. Bohigas, Oriol. «Perfiles. Imagen de d'Ors. Una memoria personal». *Kalías*, any 3, núm. 3/4 (octubre de 1990), p. 109-123.

de l'escriptor. La iniciativa no tira endavant, però Tormo arriba a endur-se'n una de les carpetes. La resta no marxa amb les mans buides, Ors els regala dibuixos a cada un d'ells. A Bohigas li ofereix dos croquis que encara conserva emmarcats a la casa de Cadaqués. Un porta per títol *Il finira pour l'épouser* i representa una parella amb un molí de vent al fons. L'altre porta la inscripció «Una serrita de Cabra/ entró a servir de rondón/ en casa de Don Macario/ y Doña Sifonación».²⁴³

Poc temps després, els seus dibuixos formen part d'una nova iniciativa íntima, sobre la qual només disposem de les paraules del mateix Ors. Segons explica en un article autobiogràfic de 1951 al *Correo Literario* de Madrid, prepara una sessió al saló de la casa del carrer de Sacramento on vol compartir les caricatures amb els seus amics escriptors:

«cuando un día [...] se me preguntó cuáles eran, de niño, mis diversiones predilectas, contesté, sin artificio, que consistían en dibujar, en nadar y en trazar cuadros sinópticos. Lo primero ha podido conocerse en la presencia, en mi obra, de asuntos como el tema del “Guiñol” y el de los fantoches y marionetas; que, en ocasión próxima, me he atrevido, en compañía de algunos poetas, a llevar a mi casa, la conventual mansión de la calle del Sacramento, de Madrid».²⁴⁴

Vocació, diversió o auxili al pensament donen sentit als dibuixos d'Eugeni d'Ors. Però encara falta una darrera funció. L'historiador de l'art Sèrge Fauchereau ha observat com la pràctica del dibuix adquireix una doble funció lúdica i pragmàtica en molts dels poetes i escriptors vuitcentistes. En un estudi sobre l'eclosió de la figura del poeta artista en el segle XIX, remarca, precisament, la doble utilitat dels dibuixos –més enllà de l'estètica– en el si del món literari occidental.²⁴⁵ D'una banda, posa en evidència el sentit lúdic que molts dels poetes artistes atorguen als seus esbossos gràfics. Des dels russos Tolstoi i Dostoievski, al nord-americà Marc Twain, passant pels francesos Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Gide o Laforge, la pràctica del dibuix es converteix en una distracció i diversió alternativa a l'escriptura. En l'àmbit del romanticisme germànic, els primers poetes que simpatitzen amb l'exercici del dibuix ho fan com a distracció. Com ja he dit, per a

²⁴³ M'ha estat impossible accedir a aquests dibuixos.

²⁴⁴ «Confesión de un hijo del otro siglo. Memorias de Eugenio d'Ors». *Correo Literario*, 1 i 15 de juliol - 1 i 15 d'agost de 1950, p. 5.

²⁴⁵ Vid. Fauchereau, S. «La edad de oro del simbolismo». A: *El poeta como artista*, p. 35-40.

Hoffmann o Schiller, per exemple, els seus dibuixets formen part dels jocs de les reunions amb amics. Però en altres circumstàncies, el dibuix també serveix la pura necessitat econòmica per a aquest nou prototipus d'escriptor que neix amb l'eclosió de l'Estat burgès i que ja no gaudeix ni de protectors ni de mecenes. Encara seguint a Fauchereau, molts dels poetes que durant el segle XIX s'afecionen a les arts plàstiques ho fan, sobretot als inicis de la seva carrera, per poder subsistir. Un exemple és el de l'escriptor francès Pierre Loti: quan encara és jove, Julien Viaud (l'ortònim de Loti) ha de publicar il·lustracions a la premsa per poder augmentar el seu miserable sou d'oficial de la marina.

Eugeni d'Ors, quan encara és «Eugeni Ors», també ha d'augmentar la miserable pensió que li passa el seu pare, encara que un cop adoptada l'aristocràtica «d», en ocasions els dibuixos també li serveixen d'incentiu econòmic addicional a l'escriptura. Com a model de la figura moderna de l'home de lletres europeu, professional autònom procedent de la petita burgesia urbana o de províncies, Ors ha d'assumir, literalment, el preu de la seva autonomia.²⁴⁶ A diferència d'altres escriptors, mai no pot viure *per a* l'art sinó que necessita viure *de* l'art, alimentar-se'n. Ors es guanya el pa amb el seu treball, s'ha de mantenir, a ell mateix i a la seva família, amb articles a la premsa, llibres, conferències, cursos, traduccions i els sous de beques i càrrecs públics. L'epistolari mostra la cara d'aquell que, a pesar de tot, escriu que «no sols de pa viu l'home»,²⁴⁷ com Baudelaire, que va dir que «qualsevol home saludable pot passar-se dos dies sense menjar, però sense poesia, mai».²⁴⁸

La carta que envia a Casellas el desembre de 1908 des de París, arran del conflicte entre la Lliga Regionalista, partit que sosté *La Veu de Catalunya*, amb el setmanari humorístic *Papitu*, és un bon testimoni de la seva dependència salarial.²⁴⁹ Ors vol aclarir personalment la seva posició, confirmar que no està al corrent de l'opció anti-Lliga de la revista satírica i queixar-se de la injusta decisió de *La Veu* de suspendre-li el sou:

²⁴⁶ Sobre l'autonomia dels escriptors a Catalunya vid. Marfany, J.Ll. *Aspectes del Modernisme*, p. 21-22.

²⁴⁷ Vid. «El conte de Ton i Guida». *EPC*, any 2, núm. 39 (5 d'agost de 1905), p. 1.

²⁴⁸ Vid. els capítols «Sobre els sous» i «Sobre la poesia» a Baudelaire, Ch. *Consells als joves escriptors*, p. 25 i 29.

²⁴⁹ Sobre la participació d'Ors al *Papitu* vid. el capítol 1.3.

«encara, una altra queixa sobre un altre assumpte voldria que transmetés al senyor Prat: sobre la qüestió dels quartos, vull dir, motiu de grans tortures meves, y en què penso ni el meteix senyor Prat és ab mi prou just ni prou considerat. Ell sab prou a que s'eleva el deute de “La Veu” envers mi y sab prou com jo necessito els diners! Figuri's que, en aquest mes –mes de festes, de propines, de regalos–, la Diputació me deixa sense pensió per no sé quina combinació de pressupostos y “La Veu” me deixa sense quartos!... Ja pot dir-li que, per a els efectes dels meus estudis, aquest mes és ja com perdut perquè, obligat per les circumstàncies, m'ha calgut reprendre les traduccions de can Garnier y ni aixís tampoch me surten els comptes!... Cregui que aquell amor a la feina que faig a “La Veu”, de que li he parlat al principi, ha d'entrar per molt en les meves decisions: ab menos temps per dia del que necesito per escriure el Glosari y sense segells ni altres gastos menuts, guanyaria, ab menos such de cervell, en lloch de 150 pessetes, 300 franchs, traduïnt per a Garnier: ... y's considera aquesta última feina com una feina reventada!... Me sembla que no demano molt si demano, almenys, que'm tinguin al corrent!»,²⁵⁰

La carta a Ortega y Gasset del 27 de febrer de 1915 dóna mostres d'un treballador incansable, amb falta d'hores per escriure i preocupat per l'organització de la feina. Li justifica la impossibilitat d'acceptar l'augment del número d'articles per a la revista *España*:

«Si yo fuese rico, rico en pecunia o en horas, no vería inconveniente en aceptar ni en aceptar cualquiera de las que mañana me fuesen propuestas. Pero, dadas mis condiciones, tengo el deber y aun la necesidad de vigilar estrechamente la organización de mi trabajo profesional.

Los límites en què me muevo me imponen què cualquiera de las empresas a que hoy doy mi actividad, sea, al cesar, sustituida inmediatamente por otra. Esto es ya fácil, como usted sabe perfectamente, en nuestro mercado intelectual, dado cierto crédito y circunstancias. Pero lo difícil es adecuar, por ejemplo, un encargo editorial a una fracción de encargo, proporcionada a la fracción de tiempo de que se dispone».²⁵¹

No cal afegir més dades. Traduir, escriure a més d'un i dos diaris, fer conferències, recopilar els articles en llibres, etcètera, no respon només a una disposició altruista

²⁵⁰ Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas). *Els Marges*, núm. 22 i 23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95. Sobre l'afer del *Papitu*, vid. el capítol 1.3.

²⁵¹ Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 327-328.

per a l'*heliomàquia*, ni a l'amor al saber, ni encara a la gasiveria perquè un cop professionalitzat en l'escriptura segueix «su legendaria preocupació por el dinero».²⁵²

Són copioses les anècdotes sobre la seva fama de garrepa. Ors l'assumeix i, inclús l'estimula amb humor i ironia. N'és un exemple la resposta al director de *Mundo Hispánico*. Davant la quantitat irrisòria que se li ofereix per un número extraordinari de Nadal de la revista, Ors li respon: «Lástima que una revista tan joven... tenga cifras tan anticuadas».²⁵³ L'epistolari, però, mostra la cara menys graciosa de la realitat.

L'epistolari de joventut és la millor eina per constatar que els dibuixos també serveixen com a font d'ingressos alternativa a l'escriptura. Amb la pensió paterna no en tenia prou per viure. Jacint Reventós, fill de Cinto, amic d'Ors a Els Quatre Gats, ha recordat una anècdota sobre la gana del jove estudiant que aporta una nota divertida:

«Era proverbial la gana notable que arrossegava Xènius. Un dia un dels germans va anunciar que vindria a dinar. Com que l'invitat es feia esperar, i l'avi Isidre es veu que tenia feina aquell dia, la família es va posar a menjar sense esperar-lo. Entaulats, ja els nou germans i els pares, hom va servir el primer plat, que era arròs. Quan ja se l'acabaven es va presentar d'Ors. L'àvia li va dir que havien començat a dinar per mor de la pressa que tenia el seu marit per anar-se'n. Tot seguit entrà la cambra i oferí a l'invitat una petita plata amb arròs. Aquest observà la petitesa de la plata, la comparà desfavorablement amb el nombre de comensals i es serví tímidament una cullerada d'arròs. L'àvia s'adonà del que pensava i va dir-li: "Serveixi-se'n més, que nosaltres ja n'hem pres". Xènius, aleshores, d'un enèrgic cop de cullera s'abocà tota la plata».²⁵⁴

En algunes de les cartes de 1904 i 1905 queda palesa la necessitat i urgència que Ors té de publicar dibuixos i poemes. L'any 1904, li comenta al músic Amadeu Vives, amb sarcasme, que «Catalunya necessita tan el platonisme com els quartos jo, que

²⁵² Lago Carballo, A. *Eugenio d'Ors, anécdota y categoría*, p. 58.

²⁵³ *Ibidem*, p. 59.

²⁵⁴ Vid. Reventós i Conti, J. *Picasso i els Reventós*, p. 14. El fet que Reventós cités Ors com a Xènius no significa que ja hagués adoptat aquest sobrenom. Només indica la forma en què el va conèixer el fill de Cinto Reventós.

només tinc 20 cèntims per acabar el mes i no em puc fer afaitar i em pica la barba». ²⁵⁵ I després exclama:

«una dominadora i apremiant necessitat se m'imposa: [...] me cal *immediatament* feina retribuïda amb què compensar la terrible insuficiència de la pensió que mon pare em dóna. [...] M'és impossible, *fins fisiològicament i tot*, seguir amb això sol». Finalment, admetia que: «Això és lo que em fa concedir extraordinària importància a l'èxit de mos dibuixets. Això serà lo que potser me faci temptar sort en lo dels treballs literaris [es refereix a escriure en castellà]». ²⁵⁶

L'any següent, des de la cartoixa de Porta Coeli, on cobreix la notícia de l'eclipsi total de sol per a *La Veu de Catalunya*, interpel·la Casellas perquè li publiquin els seus «dibuixets». ²⁵⁷ Entre el 22 d'agost i el 2 de setembre de 1905 va enviant les *Cròniques de l'eclipsi*, reportatges sobre l'observatori astronòmic muntat pels nord-americans per estudiar el primer gran eclipsi total de sol del segle XX, el primer en molt de temps que es podia veure des de la Península ibèrica. Ors proposa a Casellas acompanyar la sèrie de cròniques amb fotografies de George Henry Peters, l'astrofotògraf de l'US Naval Observatory, i «croquis i caricatures», del caricaturista valencià Marco i d'ell mateix. ²⁵⁸ Se li deu ocórrer la idea després de conèixer l'àlbum de fotografies de Peters:

«en la bella hora crepuscular un xic de simpatia ha nascut, gairebé sense paraules, entre els savis allunyats de sa terra i el periodista tafaner. Un dels astrònoms, professor G.H. Peters, me pren pel braç i em condueix a una taula. Sense dir mot, m'acosta una llanterna de minaire que put a quitrà, i que envia s'ha llum fins a un racó d'interior, de decoració bisarra, que retorna a mos ulls la visió de certs gravats en fusta, vistos un dia, fa molt temps, en aquelles novel·les de Juli Verne [...]. Mr.

²⁵⁵ Vid. la carta del 25 de juliol de 1904 a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Vid. aquestes cròniques a *Papers anteriors al Glosari*, p. 387-452. Uns anys abans Isidre Nonell també havia demanat ajut a Raimon Casellas perquè *La Veu de Catalunya* li publicués els seus dibuixos, vid. Bou i Gibert, Lluís-Emili. «Les anades de Nonell a París». *D'Art*, núm. 2 (maig de 1973), p. 3-19.

²⁵⁸ Vid. la carta del 20 d'agost de 1905 a Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)». *Els Marges*, núm. 22 i 23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95.

Peters, misteriós, compareix amb un àlbum. L'obre conté fotografies. I ell s'assenta vora meu i va explicant-me-les». ²⁵⁹

Molts anys després, encara recorda aquesta experiència com si hagués viscut una de les aventures de Jules Verne. ²⁶⁰

En la mateixa època Ors també demana auxili a l'escriptor Jaume Massó i Torrents com a director de l'editorial *L'Avenç* perquè l'ajudi en la difusió i la publicació de la seva obra literària. ²⁶¹ Li sol·licita la distribució a Barcelona del llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905), publicat a Madrid per l'editorial El Banquete. ²⁶²

«Li agrairé que procuri que a *L'Avenç* el venguin també, com a les demés llibreries importants de Barcelona; perquè segons m'ha dit en Victorià Suárez, que és qui se cuida de l'administració de les edicions de “El Banquete”, ell en té relació directa amb *L'Avenç*, com la té amb en Puig, Verdaguer, etc. Malgrat això, a instàncies meves m'ha dit que també enviaria exemplars a la nostra cara llibreria». ²⁶³

També se li queixa de l'endarreriment del projecte d'editar la sèrie d'articles de *El Poble Català* per fer-li saber la importància que tiri endavant: «Me permet ara insistir respecte a lo convenient que per a mi seria que això pogués sortir aviat». ²⁶⁴ Aquesta empresa es frustra pel camí. ²⁶⁵ Pel que fa a la primera petició sobre *La muerte de Isidro Nonell*, és gairebé impossible conèixer l'abast de les gestions de Massó. Els diaris on Ors col·labora, *El Poble Català* i *La Veu de Catalunya*, en treuen una ressenya, i també ho fa la revista *Joventut*. ²⁶⁶

²⁵⁹ Vid. «Cròniques de l'Eclipsi. II. En el campament». *LVdC*, 25 d'agost de 1905.

²⁶⁰ Vid. «Recuerdos del otro eclipse». A: *Novísimo Glosario* (1946), p. 785.

²⁶¹ Vid. la carta inèdita del 3 de juliol de 1905 (Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents).

²⁶² En el número 34 del dia 1 de juliol de 1905, apareix una nota on s'anuncia la recent edició del llibre.

²⁶³ Vid. la carta inèdita del 3 de juliol de 1905 (Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents).

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ En la carta del 24 de juliol de 1905, Ors comunicava a Massó que ja tenia enllestit el projecte per a que fos editat a les publicacions de *L'Avenç*. Segons Castellanos, la causa del fracàs de l'empresa va poder ser que els homes de *L'Avenç* no els va interessar publicar uns articles que cada vegada més manifestaven la tendència imperialista i antinacionalista del seu autor; vid. Castellanos, J. *Intel·lectuals, cultura i poder*, p. 80.

²⁶⁶ Vid. Avinyó, J. de. «Llibres nous. La muerte de Isidro Nonell». *EPC*, any 2, núm. 83 (22 de juliol de 1905), p. 3; Morató, J. «“Arbitrarietats”» *LVdC*, 10 d'agost de 1905; Miquel y Planas, R. «Notes bibliogràfiques». *Joventut*, any 6, núm. 292 (14 de setembre de 1905), p. 594-595.

Les peticions a Amadeu Vives i Raimon Caselles tenen més fortuna. Al setembre de 1904, dos mesos després de la carta a Vives, el diari madrileny *El Gráfico* publica un dibuix signat per Octavi de Romeu, una caricatura mordaç de l'anarquista francesa Louise Michel, que té projectat un míting a Barcelona. A principis d'agost Ors envia dos textos i un dibuix a Cristóbal de Castro, redactor del diari.²⁶⁷ Dies després li pregunta a Vives si ha d'insistir per enviar-ne més.²⁶⁸ Però no n'apareix cap més.²⁶⁹



(62) Louise Michel, 1904

L'any següent dos dels seus dibuixos il·lustren una altra jove publicació de Madrid, *Renacimiento Latino*. En el primer número, el d'abril de 1905, apareix el poema "Lord Chamberlain" i en el segon i últim, el del mes de maig, dues il·lustracions signades per Octavi de Romeu.²⁷⁰ Atès el gran nombre d'escriptors i il·lustradors amics i coneguts que consten en el consell directiu i redactor de la revista, sembla que aquesta vegada és ell mateix qui fa les gestions.²⁷¹ Les dues il·lustracions, mai vistes fins ara, són molt interessants des del punt de vista iconogràfic. Ambdós funcionen

²⁶⁷ Vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107. Els dos escrits, «La casa y la ciudad» i «Gracias», no van tenir la mateixa sort, segurament a causa de l'empresonament de Castro aquell estiu. «La casa y la ciudad» va ser publicat en català a *El Poble Català* (any 1, núm. 3, 26 de novembre de 1904, p. 3-4) i «Gracias», a *La República de las Letras* (any 1, núm. 2, 13 de maig de 1905, p. 2).

²⁶⁸ Vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

²⁶⁹ L'empresa de *El Gráfico* va ser molt breu. Va durar de juny a desembre de 1904. Un dels seus col·laboradors era el polític republicà Gumersino de Azcárate, el director de la tesis doctoral d'Ors, el qual potser també va ajudar per a la publicació d'aquesta il·lustració.

²⁷⁰ Vid. *Renacimiento Latino*. Madrid: any 1, núm. 1 (abril de 1905), p. 27.

²⁷¹ El director literari era Francisco Villaespesa, conegut de Madrid. L'artístic era el dibuixant català, establert a Madrid, Ricard Marín, el qual havia col·laborat –junt amb Lluís Bonnín– en la il·lustració de la *Carta a los Reyes Magos*, una de les narracions de la *La muerte de Isidro Nonell*. Entre els col·laboradors espanyols, destaquen Enrique Díez-Canedo, traductor al castellà de *La muerte de Isidro Nonell* i els poetes Ramiro de Maeztu i Gregorio Martínez Sierra, també amics de Madrid. Entre els redactors catalans hi figurava Jacint Grau Delgado amb qui l'any 1904 havia escrit el drama *Después del milagro* i després aniria a Cadaqués, on va conèixer la cèlebre Lídia Noguera. També hi col·laboraven el mallorquí Gabriel Alomar, company de *El Poble Català* i el crític de *Juventut*, entusiasta del vitalisme nietzscheà, Pompeu Gener

com a veritables il·lustracions dels textos que acompanyaven. La primera il·lustra el text d'Alfredo Blanco sobre les aventures amoroses de Don Juan Tenorio. La imatge d'Ors mostra Doña Inés amb actitud recollida, pregant amb una creu a les mans.²⁷²



63) Doña Inés de Ulloa, 1905



64) Cigne, 1905

El segon, iconogràficament més complex, il·lustra el poema “Los cisnes” de Rubén Darío. La imatge interpreta els primers versos dedicats a la figura del cigne, que diuen: «¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores? / ¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello, / tiránico a las aguas e impasible a las flores?».²⁷³ En la il·lustració el bell cigne de coll esvelt es converteix en una lànguida dama que habita la pèrgola enjardinada.

Pel que fa a la proposta a Raimon Casellas, no prospera el reportatge gràfic de les *Cròniques de l'eclipsi*, però l'any següent, el 1906, aconseguí incorporar il·lustracions a la sèrie de cròniques de la Conferència d'Algesires i a la de les *Cròniques de París*.

El dia 16 de gener de 1906, quinze dies després de la seva incorporació a *La Veu*, el diari publica una nota en què informa que «el genial escriptor» és enviat com a corresponsal especial a Algesires «A fi de que, además de la informació telegràfica, tinguin els lectors de LA VEU, una impressió personal, viscuda de tant ressonant actualitat».²⁷⁴ Tot i que el breu no anunciava les il·lustracions, en la primera de les nou cròniques Ors ofereix aquesta «impressió personal» de forma integral, amb el comentari punyent de la lletra i la caricatura àcida de la imatge. Aquí s'estrena com a reporter gràfic.

Què diuen les imatges?, parlen de l'esdeveniment?, situen en l'escenari de la conferència?, expliquen els continguts del debat? No. Les cròniques no retraten ni

²⁷² Vid. Blanco, A. «Una aventura de Don Juan». *Renacimiento Latino*, any 1, núm. 2 (maig de 1905), p. 74-80, ilus. p. 77.

²⁷³ Darío, R. «Los cisnes». *Renacimiento Latino*, any 1, núm. 2 (maig de 1905), p. 81-82, reproducció p. 81.

²⁷⁴ «“La Veu” a Algesiras». *LVdC*, 16 de gener de 1906.

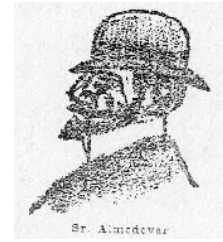
costums ni situacions, ni escenes, paren atenció en els protagonistes, un repertori de personatges, la nacionalitat i el paper executiu dels quals es dedueix de la indumentària i les actituds. No hi ha cap detall que situï en el context de l'esdeveniment, d'això ja se n'encarrega el text.



65) «La "Veu" a Algesiras», 30/1/1906



66) Paul Révoil, 1906



67) Duc d'Almodovar del Río, 1906

La sàtira de les caricatures és indicativa del nefast paper dels polítics que hi participen. El menys agraciats pel llapis d'Ors és el príncep del Marroc, presentat amb bec d'au rapaç i bastó. El millor parat és el diplomàtic alemany, el comte Christian von Tattenbach. L'any següent ho justifica per la seva bona actitud amb els periodistes:

«Un dia vaig començar a sospitar-la, la vera raó de tants èxits, veient passejar Tattenbach, al compàs de la seva coixera, ab sos compatricis periodistes, tractant-los d'una manera franca i oberta, ben distinta d'aquella altra ab què els periodistes francesos eren tractats per M. Revoil, els anglesos per M. Nicolson, i els espanyols pel duc d'Almodóvar del Río, al qui Déu hagi perdonat la seva mitjana i jerezana educació...».²⁷⁵



68) Christian von Tattenbach, 1906



69) Hamet Ben Mahomet Ettorres, 1906

²⁷⁵ Vid. «Glosari. L'arma de la sinceritat contra don Antoni Maura». *LVdC*, 21 de juny de 1907.

Després d'aquestes paraules afegeix un comentari sobre el seu dibuix, eludint-ne la paternitat: «notícies fidedignes n'han fet un bellíssim retrat de cos enter del diplomàtic alemany».²⁷⁶

Després d'Algesires, Ors és destinat a París com a corresponal de *La Veu de Catalunya* arran de la mort de Pere Coll. S'hi trasllada a principis de maig de 1906 i a partir de juny cada primavera i tardor va enviant notes per a la columna *Cròniques de París*, dedicada a la vida cultural parisenca.²⁷⁷ N'hi ha nou, a partir de l'entrega del 23 de novembre de 1906, que van il·lustrades amb dibuixos de la seva mà. Les il·lustracions segueixen amb la dinàmica del retrat de personatges. Des d'un punt de vista narratiu, la imatge complementa el text, però no n'és dependent. Ors situa imatge i text al mateix nivell de significació.

70) *Cròniques de París*, 23/XI/190671) *Cròniques de París*, 30/XI/190672) *Cròniques de París*, 13/XI/1907

Amb aquesta sèrie tanca la crònica gràfica fins al 1925. És significativa la relació que hi ha entre les èpoques de més inestabilitat econòmica i professional i la publicació dels dibuixos a la premsa. Els del període que va de 1902 a 1908 coincideixen amb l'etapa estudiantil i la professionalització com a escriptor i periodista. D'aquesta època són els dibuixos publicats a *Auba*, *Catalunya*, *El Poble Català*, *La Veu de Catalunya*, *El Gráfico* i *Renacimiento Latino*. De després de la destitució dels càrrecs oficials a Catalunya, de quan acaba d'arribar d'Argentina i d'abans d'instal·lar-se

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ La primera crònica data del 5 de juny de 1906 i l'última del 17 de novembre del 1908. Des de maig de 1908 disposa d'una beca de la Diputació de Barcelona per estar a París. Les cròniques il·lustrades són les del 23 de novembre de 1906, 30 de novembre de 1906, 10 de desembre de 1906, 18 de desembre de 1906, 3 de gener de 1907, 8 de gener de 1907, 21 de maig de 1907, 30 de maig de 1907 i 13 de juny de 1907.

definitivament a Madrid, daten tres il·lustracions a *Nuevo Mundo*.²⁷⁸ Finalment, la sèrie més copiosa, última publicada a la premsa, la de *Blanco y Negro*, data de 1925 a 1930, moment en què les il·lusions d'assegurar-se un lloc estable a Madrid desapareixen.²⁷⁹

La necessitat de publicar els dibuixos no nega cap dels altres sentits que també els atorga, ni la passió i interès que té per dibuixar. En la seva teoria sobre el treball com a ofici defineix el treball en els mateixos termes que utilitza per definir la bellesa. L'ètica de la bellesa s'incorpora a l'ètica del treball. Del treball diu que és l'«inevitable presencia de acomodación a un fin inmediato»²⁸⁰ i de la bellesa diu que és «armonía y adecuación delicada de la cosa a su destino».²⁸¹ La noció orsiana d'ofici es fonamenta en l'ètica i l'estètica de qualsevol activitat remunerada.²⁸² A la llum d'aquesta teoria es pot interpretar la feina de l'humorista gràfic a la premsa que he anat ressenyant, sobretot després de llegir un dels primers fragments de la conferència *Aprendizaje y heroísmo* de 1915 a la Residencia de Estudiantes, on posa l'exemple d'un artista que renega de la feina de caricaturista al diari:

«Aquel hombre, hijo mío, que vino a verme esta mañana —¿sabes?, el de la cazadora color de tierra— no es un hombre honesto. [...] Este hombre ejerce la profesión de caricaturista en un periódico ilustrado. Esto le da de qué vivir; esto le ocupa las horas de la jornada. Y, sin embargo, él habla siempre con asco de su oficio, y me dice: «¡Si yo pudiera ser pintor! Pero me es indispensable dibujar esas tonterías para comer. ¡No mires los muñecos, chico, no los mires! Comercio puro...». Quiere decir que él cumple únicamente por la ganancia. Y que ha dejado que su espíritu se vaya lejos de la labor que le ocupa las manos, en lugar de llevar a la labor que le ocupa las manos el espíritu. Porque él tiene su faena por vilísima. Pero dígame, hijo, que si la faena de mi amigo es tan vil, si sus dibujos pueden ser llamados tonterías, la razón está justamente en que él no metió allí su espíritu».²⁸³

²⁷⁸ Les primeres il·lustracions de *Nuevo Mundo* daten de l'octubre i desembre de 1922, moment en què encara té la residència a Barcelona. Ors s'instal·la definitivament a Madrid el gener de 1923, segons les informacions d'Ángel d'Ors.

²⁷⁹ Aquesta última sèrie la tracto al capítol 2.1.

²⁸⁰ Carta a Unamuno del 20 de gener de 1914, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 290.

²⁸¹ *Aprendizaje y heroísmo*, p. 65.

²⁸² Sobre la teoria del treball com a ofici vid. Rius, M. *La filosofía d'Eugeni d'Ors*, p. 227-250.

²⁸³ Vid. *Aprendizaje y Heroísmo*, p. 15-16.

La passió pel dibuix, sigui en qualitat de treball o de joc, la il·lusió de sentir-se artista a més d'escriptor, filòsof o periodista també queda palesa en la voluntat de mostrar les seves obres en públic. A diferència de Goethe, que no arriba mai a exposar els seus paisatges, els dibuixos d'Ors es presenten com a mínim en quatre exposicions col·lectives. Almenys aquestes són les que han deixat rastre en la premsa o en catàlegs, ja que la proposta dels seus amics Martí Casanovas i Herni Lasalle no arriba a realitzar-se. L'any 1914, en una de les *Conversaciones con Octavio de Romeu* informa que «dos amigos nuestros, un joven crítico de arte, Martín Casanovas, y un fino ingeniero tolosano, Henri Lasalle, han pensado en recoger esta obra cumplida de que habla Octavio de Romeu».²⁸⁴

En les dues primeres exposicions celebrades (1902 i 1904) Ors es presenta en qualitat d'artista entre artistes, en les següents (1921 i 1928) com a home de lletres afeccionat a les arts, al costat d'altres escriptors que dibuixen. El canvi és significatiu perquè confirma un cop més que en l'època d'estudiant l'art i l'escriptura estaven al mateix nivell de pràctica. Les exposicions de 1902 i 1904 són les organitzades pel Cercle Artístic de Sant Lluç, d'on era soci.²⁸⁵ Les de 1921 i 1928 són les celebrades a les Galeries Dalmau de Barcelona i al saló d'art de l'*Heraldo de Madrid*.

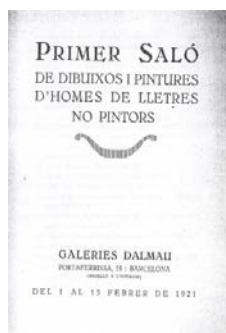
El *Primer saló de dibuixos i pintures d'homes de lletres no pintors* s'inaugura el mes de febrer de 1921 a les Galeries Dalmau, al nou local del carrer Portaferrissa. La mostra, que suscita polèmica entre els artistes professionals, reuneix un conjunt d'obres de professionals liberals, metges, publicistes, farmacèutiques, cantants, músics, periodistes, advocats i escriptors afeccionats a les arts plàstiques com Pompeu Gener, Josep M. Junoy, Josep M. López Picó, Josep Lleonart, Alexandre Plana, Josep Maria de Sagarra o Josep Maria de Sucre, Carles Riba, Joan Salvat Papasseit i Josep Pla.²⁸⁶ Jaume Vidal, que ha dedicat un estudi a Josep Dalmau i les seves galeries d'art, no dona cap dada sobre els motius, context i objectius d'aquest saló que, pel

²⁸⁴ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVIII». *EDG*, 6 de gener de 1914.

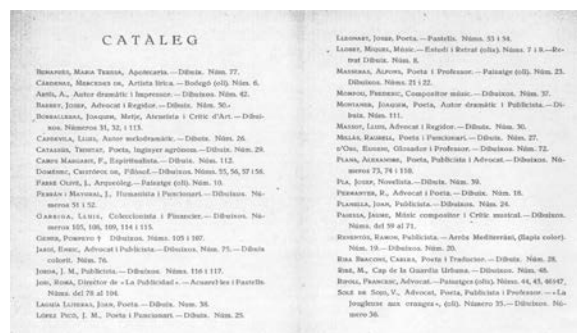
²⁸⁵ Sobre les exposicions com a membre del Cercle Artístic de Sant Lluç vid. el capítol 3.3.

²⁸⁶ Els altres participants van ser: Maria Teresa Benaprés, Mercedes de Cárdenas, Avel·lí Artís, Josep Barbey, Joaquim Borralleras, Lluís Capdevila, Trinitat Catassús, F. Camps Margarit, Cristòfol de Domènech, J. Fabré Olivé, J. Farran i Mayoral, Lluís Garriga, Enric Jardí, Josep M. Jordà, Romà Jori, Joan Laguia Lliteras, Miquel Llobet, Alfons Maseras, Frederic Mompou, Joaquim Muntaner, Lluís Massot, Millàs Raurell, R. Permanyer, Joan Planella, Jaume Pahissa, Ramon Reventós, M. Ribé, C. Ripoll, Vicenç Solé de Sojo, Soler i Pla, Isidor Saló, Carles Soldevila, Paul Maria Turull, A. Vallesca. Vid. el catàleg *Primer saló de dibuixos i pintures d'homes de lletres no pintors* (Barcelona: Galeries Dalmau, 1921).

títol, es preté que tingui continuïtat.²⁸⁷ En el catàleg Ors figura com a glosador i professor. Consta que exhibeix diversos dibuixos, tot i que en la referència numèrica només s'apunta el número 72. Aquesta incongruència ha fet pensar a Jaume Vidal que es presentessin emmarcats.²⁸⁸ La premsa no aclareix aquest dubte,²⁸⁹ però sí unes paraules d'Ors de 1944, encara que no es refereixen a aquesta exposició sinó a les de Sant Lluç. Recorda que alguns dels seus dibuixos de la Conferència d'Algesires, «así como otros ulteriores correspondientes a estancias en París y en Normandía, eran entonces publicados en algunas hojas de la Prensa local, o se incluían encuadrados en las Exposiciones anuales del Círculo de San Lucas».²⁹⁰



73) Porada del catàleg, 1921



74) Interior del catàleg amb la relació de noms i obres, 1921

L'exposició de l'*Heraldo de Madrid* té el mateix esperit de mostrar obres d'amateurs que vénen d'altres mons professionals: la política, el teatre, la medicina o l'escriptura. En un local del carrer del Marqués de Cubas el diari disposa d'una sala d'art on se celebren nombroses exposicions individuals i col·lectives d'artistes renovadors i d'avantguarda. Aquesta nova iniciativa artística porta un títol eloqüent als seus propòsits: *El violín de Ingres*, expressió encunyada arran de l'afició d'Ingres per tocar el violí quan no pintava. Del 29 de març al 14 d'abril de 1928, els noms més rellevants de la cultura madrilenya toquen el violí en clau artística, amb un èxit que el diari anuncia amb sorpresa.²⁹¹ Al costat de les sanguines i les plomes

²⁸⁷ Vid. Vidal, J. *Josep Dalmau...*, p. 81.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ [s.n.] «Les exposicions. Casa Dalmau. Primer Saló de dibuixos i pintures d'homes de lletres no pintors». *Pàgina Artística.LVdC*, núm. 528 (16 de febrer de 1921).

²⁹⁰ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944.

²⁹¹ Vid. [s.n.]. «El salón del "Heraldo". El éxito de "El violín de Ingres". Una ampliación»; «"El violín de Ingres"». *Heraldo de Madrid*, 2 d'abril de 1928 i «El Salón del Heraldo». *Heraldo de Madrid*, 12 d'abril de 1928.

d'Ors,²⁹² es presenta un retrat a llapis d'Unamuno, cinc petits quadres de Benavente, una col·lecció de dibuixos de Gómez de la Serna, dos dibuixos de Pérez Galdós o una pintura de Margarita Nelken.²⁹³



75) Cap de noia, 1928

L'únic crític que s'interessa per les obres és el de *Blanco y Negro*. Galinsoga es refereix a la qualitat dels dibuixos orsians, uns a la ploma i altres a la sanguina: «De una diafanidad ejemplar, de una tersura limpia, las líneas de sus dibujos a pluma –líneas escuetas, concisas elocuentes– y las de sus sanguinas pueden ser entendidas por el espectador más obtuso. ¡Excelente dibujante el gran escritor!».²⁹⁴ En l'article, es reproduïx la sanguina a l'estil picassià. S'ha de suposar que la resta són els dibuixos a línia, signats per Octavi de Romeu, rúbrica que desvetlla la nota de premsa de l'*Heraldo de Madrid*.²⁹⁵

Aquesta és l'última vegada que els dibuixos d'Ors es presenten en un espai públic. Després de la guerra, l'obra gràfica d'Eugeni d'Ors es mostra en la intimitat, preservada tant de locals d'exposicions com de publicacions periòdiques. Tot sembla indicar que en aquesta època, durant la qual segueix dibuixant amb la mateixa intensitat, vol mantenir el dibuix com a pràctica privada. Desestima la proposta que l'any 1949 li fa Rafael Santos Torroella d'organitzar una exposició dels seus dibuixos a Palma de Mallorca i una altra a Barcelona, on també s'haurien inclòs exemplars en diversos idiomes de la seva obra literària i crítica. Santos Torroella li ho comunica per carta:

²⁹² La informació és la que figura en la premsa, donada la falta de catàleg.

²⁹³ Els altres participants eren: Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio de Hoyos y Vincent, Gonzalo R. Lafora, Antonio Maura y Montaner, Honorio Maura y Gamazo, Enrique Moles, José Morales Díaz, Manuel Penella, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Prieto i Tórtola Valencia, vid. «De bellas artes. Una Exposición interesante». *El Imparcial*, 29 de març de 1928.

²⁹⁴ Galinsoga, L. «Más Exposiciones. “El violín de Ingres”». *ByN*, any 38, núm. 1927 (22 d'abril de 1928), s.p.

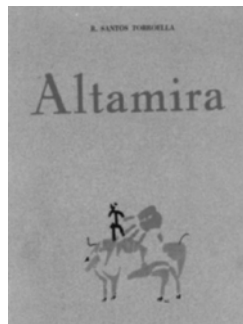
²⁹⁵ Vid. [s.n.]. «“El violín de Ingres”. Sugestiones y comentarios». *Heraldo de Madrid*, 5 d'abril de 1928.

«Ayer le hablé de la serie de exposiciones que organizamos en Palma de Mallorca. Empezaremos a la caída de la flor del almendro, con Tàpies, Ponç y Cuixart; después, Llorens Artigas; más tarde, Ferrant. ¿Podría hacerse una exposición de dibujos de Eugenio d'Ors?

También podría hacerse aquí, en Barcelona, y en ella, además de dibujos, podrían exhibirse libros en diversos idiomas, una completa bibliografía dorsiana. ¿Qué le parece?». ²⁹⁶

Aquesta idea d'última hora de Santos, ve precedida d'una proposta més meditada. Ors li havia ofert un dels seus dibuixos per il·lustrar el seu llibre de poemes *Altamira*, pel qual Santos ja comptava amb l'obra gràfica de Mathias Goeritz, Joan Miró, Josep Llorens Artigas i Àngel Ferrant. En la mateixa carta Santos li manifesta l'alegria de la proposta i li fa una sèrie d'indicacions, atès l'avançat estat de gestació del llibre:

«Le remito también mi poema *Altamira*, aún sin los dibujos –que se reproducen, lentamente, a la trepa– de Miró, Llorens Artigas y Ferrant. No hago sino pensar en un generoso ofrecimiento, y –soy muy impaciente– quisiera aprovecharlo ya ahora. ¿Podría ser una viñeta suya en la portada interior o en la página en donde va la frase de Miró? Si así fuera, podría usted dibujarla –a ser posible con tinta china– en la página correspondiente de este ejemplar. En la justificación de tirada constaría al final: Portada de Mathias Goeritz. Viñeta de Eugenio d'Ors». ²⁹⁷



76) Coberta d'*Altamira*, 1949



77) Viñeta, 1949

En efecte, Ors segueix les pautes de Santos Torroella i a finals de 1949 apareix el llibre editat per edicions Cobalto amb la il·lustració de la coberta de Mathias Goeritz,

²⁹⁶ Vid. carta manuscrita inèdita, datada el 13 d'octubre de 1949, amb paper tipus d'Ediciones Cobalto (ANC. FEO 255, caixa núm. 75). Està reproduïda a, García Queipo de Llano (1993), p. 132-133.

²⁹⁷ Vid. carta manuscrita inèdita, datada el 13 d'octubre de 1949, amb paper tipus d'Ediciones Cobalto (ANC. FEO 255, caixa núm. 75), reproduïda a, García Queipo de Llano, Genoveva. «Eugenio d'Ors y el ambiente artístico de la posguerra. Un examen de su correspondencia personal en el Arxiu Nacional de Catalunya». A: *Arte para después de una guerra*, p. 105-136.

una vinyeta d'Ors, dibuixada amb tinta xinesa i llapis de colors i tres dibuixos de Miró, Llorens Artigas i Ferrant a l'interior.

Si en vida la figura del dibuixant té alguna repercussió pública, no és gràcies a les exposicions, sinó a la presència de la seva obra gràfica en publicacions de tota mena. Encara que en aquest darrer cas la repercussió és molt limitada per la curta tirada del llibre, de només 25 exemplars. També és cert que el reiterat ús de pseudònims impedeix que la major part dels seus lectors i lectores no arribessin a conèixer la verdadera identitat d'Octavi de Romeu, Miler o Xan. Però el seu cercle més proper sap que quan no escriu, el filòsof que pensa en imatges, dibuixa. Sap que quan calla, l'escriptor i gran conversador, dibuixa.

A *Poesia i veritat*, Goethe es refereix als seus dibuixos com a «fragments d'una gran confessió».²⁹⁸ Confessió de vida, idees o històries d'amistat i amor són els d'Eugeni d'Ors.



78) *El novio ideal*, 1945-54



79) *El pretendiente tímido*, 1945-54



80) *El pretendiente lanzado*, 1945-1954

²⁹⁸ Cito de Maisak, P. «Dibujar en los límites del lenguaje». A: *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, p. 57-70.

1.2. Visió, figura i epistemologia



1) *Cogitación*, 1950-1954

En la introducció a *Cincuenta años de pintura catalana*, obra escrita entre 1923 i 1925, Ors proposa a lectors i lectores un experiment conductista: col·locar dos amics turistes en una ciutat, un amb plànol i l'altre sense. Què passa el dia que l'amic del mapa l'oblida?, quin dels dos sap arribar a destí, el que ha llegit o el que ha mirat?

«a vuelta de unas semanas, el viciado por la guía y acostumbrado a andar con la vista fija en ella no haya alcanzado todavía, en compensación de su ventaja, a recoger y atesorar ciertas impresiones ópticas, de cómoda revisión y reconocimiento, que no sólo facilitan la orientación, sino que la convierten en segura. En tanto que su amigo, que ha practicado, en vez de la virtud del leer, la del mirar, se encuentre ya enriquecido con multitud de elementos de información que le permitan acudir incluso en auxilio del otro, el día en que a éste su mala ventura le ha hecho olvidar el librejito al salir de casa».²⁹⁹

El relat orsià és un reclam a estimular el sentit de la vista. Llegir menys i mirar més. Per a Ors el llegir no fa perdre l'escriure, com resa el refrany català, sinó el veure. De camí a Itàlia, abans i tot de trepitjar terres llatines, a Goethe se li va obrir l'ànima de nou després de molts mesos capficat en l'estudi i la lectura: «em torno a interessar pel món, poso a prova el meu sentit d'observació, i tracto de veure [...], si els meus ulls em són llum clara i neta».³⁰⁰ Tots dos dibuixen per exercitar el veure perquè concedeixen a la vista la capacitat formadora del pensament. «Pensamos con los ojos, ¿no?»,³⁰¹ afirma Ors l'any 1916.³⁰² I deu anys més tard, «¿Los ojos, espejo del

²⁹⁹ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 37-38.

³⁰⁰ Goethe, J.W. *Viatge a Itàlia*, p. 57.

³⁰¹ Vid. El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128 (10 de juny de 1916), p. 8-9.

³⁰² Del mateix any és la glosa que va titular «Pensar amb els ulls» (*LVdC*, 3 de març de 1916), amb què reivindica tornar a la plasticitat del pensament platònic.

alma? Al revés: el alma espejo de los ojos”». ³⁰³ Goethe escriu unes paraules de sentit similar a la introducció de la *Farbenlehre* (1810): «Puede decirse que con cada mirada atenta al mundo teorizamos». ³⁰⁴

Tant Ors com Goethe entenen la imatge com eina intel·lectual i atorguen a la vista el fonament de la cognició humana. En Ors la visió és cognitiva per la dosis de racionalitat que intervé en l'acte de veure: «La vista es el alfa y omega del pensamiento». ³⁰⁵ La mirada és l'eina per captar la realitat en la seva configuració formal. D'aquí l'interès que ambdós concedeixen al dibuix. Dibuixar implica un exercici de traducció de la dimensió visual de la realitat, fonament de l'activitat del veure i constitutiu del coneixement. ³⁰⁶

El projecte filosòfic orsià, basat en la «doctrina de la intel·ligència» o «seny», ³⁰⁷ un intent d'integració de la raó a la vida, troba en la geometria pitagòrica i la noció de figura la solució per superar les limitacions del vitalisme irracionalista, en el qual l'esperit es dissol en la naturalesa, i les del racionalisme abstracte, incapaç de donar compte de la vida, la vida entesa com a vida humana. Entendre el funcionament de la intel·ligència a partir de la geometria i les figures implica dotar de mesura humana la realitat vital. La metafísica morfològica orsiana, títol d'una glosa inèdita, ³⁰⁸ troba en les figures en què s'organitza el pensament un element de connexió entre esperit i matèria o subjecte i objecte. ³⁰⁹ Les figures són entitats racionalitzades per la intel·ligència, per tant estàtiques i essencials. L'any 1921 diu que «Mirar las cosas bajo especie de geometría, que es como decir, bajo especie de eternidad». ³¹⁰ Però ahora mantienen connexió amb el món sensible: «en la figura, coinciden la definición y la visión». ³¹¹ Són l'espai de síntesi, síntesi sense contradicció però amb cohabitació

³⁰³ «Palique». *NM*, any 33, núm. 1.701 (27 d'agost de 1926), s.p.

³⁰⁴ Cito d'Arnaldo, J. «Introducción». A: Goethe, J.W. *Teoría de los colores*, p. 7-46.

³⁰⁵ «Estilo y Cifra. Alfa y omega del pensamiento». *LVE*, 29 de juliol de 1945.

³⁰⁶ Sobre aquesta relació en Goethe, vid. Arnaldo, J. «La autobiografía como paisaje». A: *Goethe: naturaleza, arte, verdad*, p. 175-224.

³⁰⁷ Sobre la filosofia intel·lectualista orsiana vid. els diferents treballs de Norbert Bilbeny sobre la filosofia orsiana, un resum dels quals es pot llegir a «Filosofia del seny. Lògica i vida en el jove Ors». A: Terricabras, J.-M. *El pensamiento d'Eugenio d'Ors*, p. 283-296. També Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*

³⁰⁸ Vid. «Metafísica morfológica», c. 1944-1954.

³⁰⁹ Sobre la geometria pitagòrica com a base del funcionament de la intel·ligència, vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 158-173.

³¹⁰ «Las Obras y los Días. Arboles y montañas de Pilar Sureda». *LN*, 8 de maig de 1921.

³¹¹ *El secreto de la filosofía*, p. 351.

de la intel·ligència i la sensibilitat, dels «sentits intel·ligents», tal com els anomena en les *Lletres a Tina*.³¹² La intuïció orsiana és visual, no emocional.³¹³

La geometria cosmològica dels pitagòrics i les investigacions de la física moderna sobre les relacions entre l'espai i el temps (en particular les de Hermann Minkows sobre l'espai quadrimensional de la geometria no euclidiana i les de Jean Nicod sobre la geometria del món sensible), a més de permetre-li argumentar la crítica de les nocions d'infinít i de la temporalitat contínua de les corrents antiintel·lectualistes de la filosofia i la ciència modernes,³¹⁴ li ofereixen una base científica per abordar la noció de figura en l'anàlisi de la cultura. Per exemple, el primer recull de gloses sobre la morfologia de la cultura, *Las ideas y las formas* (1928), s'obre amb un capítol dedicat a la geometria no euclidiana. També la conferència sobre la crítica formalista que imparteix l'any 1941 al Museo del Prado, després recollida a *Tres lecciones en el Museo del Prado* (1944) està dedicada a demostrar la seva aplicació en l'estudi de les obres d'art.³¹⁵

En allò que anomena «geometria sensible», «estudio sistemático de las relaciones cuantitativo-figurativas existentes en el mundo sensible»,³¹⁶ en contraposició a la «geometria abstracta», troba un exemple de com la naturalesa és configurada, sistematitzada i ordenada per la percepció visual, «de una disposición arquitectural que ofrece objetivamente en sus elementos la naturaleza; es decir, el contenido general de nuestra experiencia sensible».³¹⁷ Però no totes les mirades són òptimes per a la configuració de la realitat, només una, la mirada sintètica –o òptica–, no l'analítica –o tàctil– és la que proporciona una constitució lúcida, clara, sense confusió formal. La mirada sintètica és la tipologia escòpica que Hildebrand atribueix als artistes en el seu estudi *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (El problema de la forma en l'obra d'art, 1893)*, l'altra, l'analítica, és la dels científics.³¹⁸ Anys després, Heinrich Wölfflin concedeix entitat històrica i estilística a la mirada

³¹² *Lletres a Tina*, p. 254.

³¹³ Vid. Aranguren, J.L.L. *La filosofía de Eugenio d'Ors*, p. 186-189.

³¹⁴ Sobre això vid. Parella, R. «Presentación». A: Ors, E. d'. *Las aporías de Zenón de Elea*, p. 5-13.

³¹⁵ Vid. *Tres lecciones en el Museo del Prado*, p. 81-96.

³¹⁶ «Glosas. La otra geometría». *ABC*, 18 de març de 1925.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ S'hi refereix per primera vegada en la glosa «Glosari. El problema de la forma». *LVD*, 9 de març de 1916. Sobre la influència de Hildebrand en Ors vid. Mercader, L. «Eugenio d'Ors». A: Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas...* (vol. 2), p. 468-472 i González, A., *Eugenio d'Ors...*, p. 262-275.

òptica. Eugeni d'Ors la considera categoria cultural quan la denomina com a clàssica per distingir-la de la barroca, naturalista o analítica. La teoria orsiana sobre la visió, finalment, es converteix en una poètica de la forma de mirar clàssica.³¹⁹

Ors coneix molt aviat l'interès de Goethe pel dibuix i la interpretació que li va donar. En una època de plena efervescència dibuixística, Ors llegeix de primera mà el sentit que el poeta li concedeix en una de les converses amb Johannes Daniel Falk. El dibuix és el protagonista d'una part del fragment de les converses que l'any 1904 Ors tradueix per a la revista *Universitat Catalana*. Falk explica que Goethe dibuixa mentre parlen: «Tot parlant, Goethe havia traçat amb un llapis en un paper que allí es troba les línies fantàstiques d'un paisatge imaginari».³²⁰ Després insereix uns comentaris de Goethe sobre la conveniència del dibuix molt similars als que anota al *Viatge a Itàlia* respecte de l'abús de la paraula:³²¹ «En general parlem en excés. Deuríem parlar menys i dibuixar més. Lo que és jo, voldria desavesar-me absolutament de la paraula i no parlar altrament que en dibuixos».³²² I tot seguit, transcriu un paràgraf on Goethe resumeix la poètica del dibuix: «Quan traça un dibuix, l'ànima fa ressonar endefora d'ella un fragment de son essència íntima i en aquest divagar se tanquen els més grans secrets de la creació; car aquesta, considerada en sos principis, descansa tota ella en el dibuix, en la plàstica».³²³

A aquestes alçades de la traducció, tot i no tenir prevista cap intervenció, Ors no pot resistir la temptació d'incorporar un comentari. Afegeix una extensa nota a peu de pàgina a manera d'invitació i prescripció per als artistes que la llegeixin:

«Amics, amics meus, llegiu i rellegiu aquestes darreres paraules. Graveu-vos-les ben bé en l'esperit, fins que se us converteixin en pròpia substància i en llum per a la crítica i en guia per al treball, si obra d'art féssiu; i quan en ell us oposin les objeccions d'aquest mesquí realisme de repetició que infesta i infama el nostre art contemporani, limiteu-vos encara a repetir el profund parlar goethià: “Quan traça un

³¹⁹ Vid. l'anàlisi d'Antonino González en què desgrana les fonts clàssiques i formalistes de la filosofia de l'art orsiana, *Eugenio d'Ors...*, p. 222-287.

³²⁰ «Converses de Goethe en els darrers anys de la seva vida». *UC*, any 1, núm. 2 (febrer de 1904), p. 23-24.

³²¹ Vid. capítol anterior. La conversa amb Falk data de 1809 i el *Viatge a Itàlia* es va publicar entre 1816, 1817 i 1829, tot i que el va efectuar entre 1786 i 1788.

³²² «Converses de Goethe en els darrers anys de la seva vida». *UC*, any 1, núm. 2 (febrer de 1904), p. 23-24.

³²³ *Ibidem*.

dibuix, l'ànima fa ressonar endefora d'ella un fragment de son essència íntima” I afegiu, elevant el vostre treball a les altures de col·laboració amb Déu mateix: “I en aquest divagar se tanquen els més grans secrets de la creació”». ³²⁴

L'interès que manifesten pel dibuix fa que ambdós, Ors i Goethe, ja de joves cuidin el tracte amb els artistes, promoguin institucions artístiques i exerceixin la crítica d'art. Però, sobretot, que tots dos atorguin a l'artista plàstic el paradigma de la creativitat.³²⁵ Ors molt aviat reconeix aquest lloc central dels artistes. El 1904 els situa per sobre dels científics en la jerarquia del saber a raó de la seva capacitat de penetrar en la visió prístina de les coses:

«la ciència, en el sentit intel·lectualitat de la paraula, és insuficient pera la visió plena de les coses. Sols l'artista arriba a esclarir-ne la pregonia essència, la llur significació ideal i formalment universal [...]. En una paraula, la llur vida. Sols l'artista pot esguardar (*intuere*) les coses i lo diví en elles». ³²⁶

L'artista per a Ors és aquell que, a la manera platònica, té la facultat de veure les formes de les idees o, inversament, trobar les formes adequades de les idees. Si el corpus filosòfic orsià es fonamenta en la teoria de la intel·ligència figurativa, el projecte artístic orsià es basa en la mirada figurativa, aquella que troba l'equilibri entre la confusió amb les coses i l'abstracció de les coses, entre perdre-s'hi i allunyar-se'n. A aquesta mirada, seguint la tradició interpretativa neoclàssica i romàntica, l'anomena, en funció del moment i el lloc, «arbitrària», «clàssica», «estructural», «intel·ligent», etc. L'artista, segons afirma l'any 1905, és l'únic que sap restar: «ni prou baix per a confondre't amb ells, ni prou alt per poder-los perdre de vista». ³²⁷ La vista és l'element mediador entre el desordre perceptiu del món i l'abstracció dels judicis conceptuals. D'aquesta manera, l'art es redueix a una qüestió visual, no òptica en funció de la fisiologia ocular, sinó d'intuïció sensible i intel·lectiva. La poètica, l'estètica, la teoria i crítica d'art orsianes es fonamenten en aquest primat epistemològic, que la visió és hermenèutica, això és, que fa comprensible el món. La vista és pensament i el pensament és visual, plàstic o «figuratiu», segons el comença

³²⁴ «Converses de Goethe en els darrers anys de la seva vida». *UC*, any 1, núm. 2 (febrer de 1904), p. 23-24.

³²⁵ Sobre això en Goethe vid. Maisak, P. «Dibujar en los límites del lenguaje». A: *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, p. 57-70.

³²⁶ Carta d'Ors a Amadeu Vives datada el 20 d'agost de 1904, vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

³²⁷ «Gàrgoles». *EPC*, any 2, núm. 28 (20 de maig de 1905), p. 1.

a anomenar a partir de 1914.³²⁸ Ors es fa seu l'emblema de l'Acadèmia platònica que prohibeix l'entrada als qui no fossin geòmetres,³²⁹ no perquè Plató concedís propietats cognitives a la vista sinó per la dimensió formal, eidètica, de les idees platòniques.³³⁰

El mateix sentit essencialista que denoten les paraules orsianes transcrits més amunt, tant les que interpreten Goethe com les que atribueixen superioritat a l'artista, és el que Ors intueix en les obres de Rodin l'any 1906: «És un Vident, un Profeta, un Mestre de vida» perquè «Modela en vius símbols el gran bloc del misteri».³³¹ El misteri de Rodin no és interior, individual, sinó de tota la col·lectivitat, és «Aquella gran obra col·lectiva dels pobles en infància, de creació d'una mitologia –que és la revelació de la seva consciència en imatges».³³² La capacitat d'atorgar naturalesa visual a la consciència d'una època és motiu suficient per concedir a l'artista un lloc central en la jerarquia cultural: «els artistes fabriquen figures i faules –mitologia...».³³³ L'any 1907 anima a «Donar imatges al qui no en té»,³³⁴ proposició del títol d'una glosa en què demana la creació de museus i concursos artístics, igual que els literaris, com espais d'educació visual perquè «Sempre he cregut que la més elevada forma d'educació artística per al poble consisteix en fer-li entrar pels ulls moltes imatges».³³⁵

La concepció orsiana del mite és la que van elaborar els romàntics de l'escola de Jena, l'herència que també recull Freud.³³⁶ Amb ells, els mites van deixar de ser llegendes o faules de l'antiguitat per convertir-se en la consciència del poble grec, per la seva condició d'imatge significativa prèvia a la paraula discursiva de la filosofia. L'Ors dels primers anys del *Glosari* també concep la mitologia com a model paradigmàtic del sistema de pensament visual del poble grec, en què les imatges sensibles fan accessibles les abstraccions especulatives. A *Rede über die Mythologie*

³²⁸ A *Lletres a Tina*.

³²⁹ Una glosa portarà per títol un anunciat similar, vid. «Glosari. No la llegeixi qui no sigui geòmetra». *LVdC*, 5 de maig de 1917.

³³⁰ Sobre la relació de la filosofia orsiana amb la platònica vid. Rius, M. *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, p. 389-410.

³³¹ «Glosari. Rodin». *LVdC*, 20 d'abril de 1906.

³³² *Ibidem*.

³³³ «Reportatge de Xènius. Mitologia». *EPC*, any 2, núm. 43 (26 d'agost de 1905), p. 1.

³³⁴ Vid. «Glosari. Donar imatges al qui no en té». *LVdC*, 27 de juliol de 1907.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Sobre això segueixo a Angelo. P. d'. *La estètica del romanticisme*, p. 102-110.

(*Discurs sobre la mitologia*, 1800), Friedrich Schlegel planteja que la diferència més evident entre els poetes antics i els moderns és el territori o sostrat comú que els primers tenien en la mitologia, els poetes moderns, en canvi l'havien de construir si no volien sentir-se aïllats. Quan Ors reclama una nova mitologia pel nou-cents, està proposant construir aquest llegat comú per operar col·lectivament.³³⁷ No és casual que tituli *Mitologia* el primer article on dóna nom d'«arbitrària» a la seva proposta estètica. Com tampoc és una casualitat que contraposi la nova era «mitològica» que propugna, a l'antiga era d'«abstracció»: «Ara, la consciència dels homes, avorrint un cicle llarg d'abstracció, anhela assolir coneixement de plena espiritualitat [...] i necessita, per a això [...], fer-se seves les coses, apoderar-se d'elles amb triomfanta arbitrarietat».³³⁸

Pocs mesos després de la glosa sobre Rodin, Ors acaba de refermar la idea de l'art com a revelador del sentit del món davant dels quadres de Cézanne. Cézanne, el «doctor en visió», descobreix a Ors el sentit de l'acte de veure i la dificultat de la visió: «Veure és una cosa més difícil, més arbitrària de lo que vulgarment se creu».³³⁹ Des de 1906 fins a 1910, pel cas de l'escultor, Rodin i Cézanne –igual que per a Rainer Maria Rilke, salvant les distàncies interpretatives– van servir a Ors per reflexionar sobre l'acte de veure i mirar. La noció de visió plantejada com a fonament de l'art apareix per primera vegada a propòsit de les seves obres. Cézanne interessa a Ors, com a la majoria de crítics francesos, per l'esforç d'objectivitat, per la recerca pacient de l'estructura del paisatge. Cézanne però, a parer d'Ors, no transcendeix el materialisme de la mirada, es queda en els objectes, no va més enllà, «va quedar-se a mig camí del veure. –Ens és mestre, però li som infidels– Ell fou materialista, i nosaltres som mitòlegs. Ell veié la natura morta, i nosaltres la veiem viva».³⁴⁰

És amb Cézanne i no amb Manet, com va fer Mallarmé, amb qui Ors descobreix la mirada sintètica o òptica atribuïda als artistes, en oposició a la mirada analítica o

³³⁷ Sobre això vid. Murgades, J. «Eugeni d'Ors: verbalitzador del Noucentisme». A: *El Noucentisme...*, p. 59-77.

³³⁸ «Reportatge de Xenius. Mitologia». *EPC*, any 11, núm. 43 (26 d'agost de 1905), p. 1.

³³⁹ «Glosari. Paul Cézanne». *L'VdC*, 29 d'octubre de 1906.

³⁴⁰ *Ibidem*. Sobre la recepció crítica de Cézanne a Catalunya vid. Peran, M. «Noucentisme i Cézanne. Història d'un dissortat magisteri». *D'Art*, núm. 17-18 (1992), p. 189-203. Sobre la interpretació particular orsiana vid. Bilbeny, N. «La voluntat de durar. El "Cézanne" d'Eugeni d'Ors». *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 54 (juliol-agost de 1991), p. 98-112; i González, A. *Eugenio d'Ors...*, p. 53-84.

tàctil dels científics. En el retrat que Mallarmé fa a Manet el 1876, el poeta distingeix l'experiència tàctil pròpia de l'escultura de l'experiència visual específica de la pintura, en els termes plantejats per Herder a *Plastik (Escultura, 1778)*.³⁴¹ En la glosa que dedica a Manet l'any 1907, Ors demostra haver llegit el retrat literari de Mallarmé.³⁴²

La mancança que Ors troba en la pintura de Cézanne, la mateixa que va portar-lo a rebutjar el cubisme l'any 1911,³⁴³ és la clau de la teoria de la visió orsiana, base per entendre el paper del dibuix en la seva teoria de l'art i del pensament. Què significa saber mirar o mirar de forma sintètica per a Ors? Per començar a respondre aquesta pregunta torno al principi d'aquest capítol, a l'experiment dels amics turistes.

L'amic del plànol ha après a llegir però no a mirar. El de les mans lliures ha après a mirar gràcies a no llegir. El context d'aquest passatge de *Cincuenta años de pintura catalana* és el mateix en què Ors situa la monografia de Cézanne de 1921, és a dir, el de la incapacitat de visió de l'home contemporani. A diferència del renaixentista, el modern pateix d'una atròfia visual que anomena «oftalmia transcendental»,³⁴⁴ malaltia del veure imputada a dues causes, a la impremta, que intensifica la pràctica de llegir i estudiar en detriment del mirar, i al racionalisme mecanicista cartesià, que separa l'esperit del cos i converteix la geometria en una abstracció aritmètica. Tots aquests segles de desús del mirar i el veure han comportat l'estesa incapacitat de distingir les formes dels objectes, tant en els artistes com en la gent corrent. L'any 1927 explica que la major part dels candidats a entrar a la Marina nord-americana no ha sabut respondre a la pregunta de si les banyes dels vedellets estan situades

³⁴¹ El text de Mallarmé és «The Impressionists and Édouard Manet». *The Art Monthly Review*, 30 de setembre de 1876; vid. la versió castellana a Solana, J. (ed.). *El impresionismo: la visión original*, p. 95-109; la traducció castellana de l'obra de Herder, J.G. *Escultura*.

³⁴² Vid. «Glosari. Pare Manet». *LVdC*, 24 d'abril de 1907.

³⁴³ Vid. les gloses «Glosari. Del cubisme». *LVdC*, 9 d'octubre de 1911; «Glosari. Cubisme». *LVdC*, 25 d'abril de 1912; «Glosari. Poch a poch, poch a poch». *LVdC*, 27 d'abril de 1912; «Glosari. El cas Du Champ». *LVdC*, 29 d'abril de 1912; «Glosari. Un confussionari». *LVdC*, 30 d'abril de 1912; «Pel Cubisme a l'Estructuralisme». *Pàgina Artística*. *LVdC*, núm. 111 (1 de febrer de 1912); Glosas. Los errores del cubismo». *ABC*, 1 de setembre de 1924. Sobre la interpretació orsiana del cubisme vid. Vallcorba, J. *Josep Maria Junoy...*, p. XI-XLIX; Lubar, R.S. «Cubism, Classicism, and Ideology: The 1912 Exposició d'Art Cubista in Barcelona and French Cubist Criticism». A: *On Classic Ground...*, p. 309-323; Murgades, J. «Visió noucentista del cubisme segons Ors». A: D.A. *Els Anys vint...*, p. 33-63; i Vidal, M. *1912...*, p. 17-36.

³⁴⁴ *Cézanne*, p. 17, *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 36. Segons Antonino González, el llibre de Cézanne està plantejat a partir de les diferents visions sobre el pintor, vid. *Eugenio d'Ors...*, p. 71.

davant o darrere les orelles. També es refereix a la ineptitud pel dibuix, per la concreció de les formes de la naturalesa de la majoria de pintors de la seva època.³⁴⁵

Així, la primera lliçó conseqüència de l'experiment amb els dos amics turistes és que el mirar s'exercita. S'aprèn a mirar igual que a llegir. A propòsit de la mort de Monet, interpreta l'acte del veure com un procés complex determinat culturalment: «eso de mirar y de ver, no es negocio así como así; ni exclusivamente *natural*, sino *cultural*, en dosis que, a primera vista, no se sospecha».³⁴⁶ Temps després diria que «la percepción virgen no existe, siendo indispensable que fecunde a la más sencilla un concepto, para que tal percepción exista».³⁴⁷ La complexitat de l'acte de veure la il·lustra amb un exemple que procedeix de l'antropologia i de la psicologia experimental, i que al llarg del segle XX s'ha utilitzat de forma recurrent per demostrar el substrat conceptual i cultural de l'experiència perceptiva.³⁴⁸ Aquest és l'exemple de pobles indígenes que no es reconeixen en retrats fotogràfics o artístics a causa de la diferència de codis de transcripció de la imatge i de la conversió de l'espai tridimensional en bidimensional:

«Recuérdese, si no, lo que acontece en materia del reconocimiento de imágenes. En una caricatura, en un retrato de artista, aun en la más fiel de las pruebas fotogràficas, el salvaje, el rústico extremo, difícilmente se reconocerá. Difícilmente se reconocerá, por deficiencia de aquel poder de abstracción que elimina las instintivas sorpresa y turbación al verse reducido a una superficie plana...».³⁴⁹

La referència a Monet ve a tomb perquè si la reflexió sobre l'acte de veure procedeix de l'observació de les obres de Rodin i Cézanne, el context en què es formula és el de la superació de la mirada òptica, subjectiva, analítica dels impressionistes. No és aquest el lloc per exposar ni el procés desenvolupat per la crítica orsiana en relació amb la noció d'impressionisme ni la interpretació de l'impressionisme com a pintura subjectiva i emotiva. Només cal apuntar que entre 1905 i 1911 l'impressionisme és per a Ors el moviment protagonitzat pel grup d'artistes encapçalat per Monet i a

³⁴⁵ Vid. «Glosas. El arte de mirar». *ABC*, 19 de novembre de 1927.

³⁴⁶ «Glosas. En la muerte de Claude Monet». *ABC*, 16 de desembre de 1926.

³⁴⁷ «Teoría de la visión». *Arriba*, 20 d'agost de 1945.

³⁴⁸ Ferraris, M. *La imaginación*, p. 19.

³⁴⁹ «Glosas. En la muerte de Claude Monet». *ABC*, 16 de desembre de 1926. Aquesta tesi s'aproxima als estudis de psicologia de la percepció de Gombrich a *Arte e ilusión* (1959) i a la idea colonialista que la imatge realista de la cultura occidental és més evolucionada culturalment parlant que l'abstracció primigènia.

partir de 1912, coincidint amb l'atenció al cubisme, comença a adquirir connotacions de categoria artística, sinònim de romanticisme o barroquisme. Andrés Amorós també ha advertit d'aquest canvi: «Lo malo es que D'Ors mantiene durante toda su vida este prejuicio critico, nacido en su juventud, y llega incluso a utilizarlo como comodín o fórmula general».³⁵⁰ El prejudici és la condemna de qualsevol pràctica que posés en joc la naturalesa sensitiva i emotiva de l'experiència creativa.

Ors caracteritza l'impressionisme com a pintura sensual i subjectiva, que representa l'aparença de les coses, amb un traç esbossat, expressiu de la sentimentalitat de l'artista. Una de les definicions més completes des del punt de vista lèxic de la proposta impressionista diu així:

«Indolència i sensualitat; colors i voluptats de color; fàcils suggestions, imprecisions amables; l'ambient, excusant tota feblesa de contorn; el joc d'apariències, substituint la difícil tasca constructiva; el subjectivisme versàtil, avantposat a la dura recerca de l'objectiu; i, amb un menyspreu de la clàssica maduresa, de tot lo acabat i perfecte en realització, el culte universal a l'instint, a la improvisació, a l'esbós, al bocet, a la potxada... I l'alegria, i el sol i la feminitat dolça i el nu equívoc i el mig nu, més pecaminós, omplint, desbordant, escumejant en un quart de segle d'art i d'exposicions d'art...».³⁵¹

Ors mai usa el terme «impressió», sinó sinònims que assumeixen la doble significació que aquest havia adquirit en la crítica francesa.³⁵² Les paraules orsianes «efecte» o «sensació» es refereixen al subjecte de la percepció, indiquen l'impacte ocular de la naturalesa en l'artista; l'«aspecte», l'aparença visual de les coses, apel·la a l'objecte percebut. La interpretació de l'impressionisme en termes de sensualitat i subjectivitat té les seves arrels en la crítica naturalista de Zola i Castagnary, reconsiderada per la simbolista d'Aurier, Charles Morice, Denis o Mirbeau. Els primers se centren en el caràcter subjectiu de l'acte de veure i en el procés dels pintors de representar no la naturalesa sinó la sensació d'aquesta en l'artista. Els simbolistes mantenen la naturalesa subjectiva del procés, però en lloc de posar el focus d'interès en la mirada es fixen en el llenguatge pictòric.

³⁵⁰ Vid. Amorós A. *Eugenio d'Ors, crítico literario*, p. 173.

³⁵¹ «Glosari. Cubisme». *LVdC*, 25 d'abril de 1912.

³⁵² Sobre això, vid. Shiff, R. *Cézanne y el fin del impresionismo...*, p. 29-40.

La interpretació de Zola i Castagnary es fonamenta en la noció d'impressió d'Hippolyte Taine a *De l'intelligence* (1870). Es tracta de la percepció en brut, encara no mediatitzada ni pel pensament ni per l'experiència que per a Taine és l'acte principal de la percepció visual, el moment de veritat i sinceritat en ser l'impacte primigeni del món en el subjecte.³⁵³ El lloc central que Taine concedeix a l'experiència sensitiva connecta el seu positivisme amb la tradició de la filosofia empirista del XVII i XVIII. L'exemple de l'invident de naixement que de cop cobra la vista, també recollit pe Monet, el situa en el debat que va suscitar William Molyneux, i després examinarien Locke, Berkeley, Condillac, Diderot i Herder, sobre la relació entre el sentit del tacte i de la vista en la concepció de l'espai.³⁵⁴

Ors coneix aquest debat i ho indica una glosa dedicada a la ceguesa en què demostra que la percepció és un acte complet en què intervenen més sentits que el del tacte i la vista:

«Portava el front alt cara a la gran buidor... Aquesta gran buidor, ell “la veia.” ¿La veia? Sí, com veuen els cecs; que no és pels ulls, és clar, però tampoc únicament com creuen molts, trasposant les sensacions del tacte; sinó la virtut d'una sensació especial, d'una “sensació de presència”, que sembla tenir per òrgan tota la superfície de la cara».³⁵⁵

Ors va més enllà que Diderot, pel qual a la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (*La carta als cecs per l'ús dels que hi veuen*, 1749) el tacte és pels cecs el que la vista és pels vidents.³⁵⁶ A diferència dels empiristes i positivistes, per a Ors el coneixement i pensament no tenen el seu origen en l'experiència sensitiva sinó en una implicació simultània entre la sensibilitat i l'intel·lecte:³⁵⁷

«La cópula entre lo subjetivo y lo objetivo en el acto de la visión, esta necesidad de que para la construcción del objeto proporcionen una síntesis de elementos la realidad exterior y la mente de quien ve, viene a traer, una vez reconocida la Óptica

³⁵³ Shiff, R. *Cézanne y el fin del impresionismo...*, p. 47 i Smith, P. *Impresionismo. Bajo la superficie*.

³⁵⁴ Sobre això vid. Cassirer, E. *La filosofía de la Ilustración*, p. 113-155.

³⁵⁵ «Glosari. El cego a les obres de la Reforma». *LVdC*, 4 de gener de 1912.

³⁵⁶ Vid. Barash, M. *La ceguera*, p. 209.

³⁵⁷ Sobre l'antipositivisme literari, vid. Castellanos, J. «Presentació». A: Ors, E. d'. *Papers anteriors al Glosari*, p. XIII-LV; i el filòsof Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*

fisiològica un refuerzo admirable para el establecimiento por los filósofos de una teoría general del conocimiento». ³⁵⁸

Aquests són els motius pels quals els invidents són capaços de percebre l'espai més enllà del tacte, perquè a més de la percepció sensitiva, en el procés cognitiu també s'impliquen les experiències propioreceptives i els actes de consciència o intuïcions espirituals:

«El esquema, al fin encontrado, válido para la percepción visual, debe ser igualmente válido para todas las percepciones, no tan solo aquellas que son específicamente sensoriales, sino las cenestéticas y de totalidad vital, así como las interiores o de conciencia». ³⁵⁹

La coordinació de pensament i coneixement en l'acte visual és el que converteix el mirar en un acte no només conformatiu de la realitat, com proposa la teoria formalista procedent de la pura visibilitat de Fiedler, sinó intel·lectiu, intel·ligible. La forma és l'element que permet distingir la matèria, però és en la figura on el món es fa comprensible. En termes epistemològics, la forma permet entendre i la figura comprendre:

«Un pensamiento que no aspire a «comprender», que s'accontenti amb «entendre», o, menys encara, amb «sentir», pot prescindir, de la figuració –i segurament propendrà àdhuc a considerar que tota figuració és pobra, artificiosa i falsa. –Noti's la diferència entre «comprender» i «entendre»: lo primer inserta, en la ment, l'objecte; lo segon inserta, en l'objecte, la ment. –Així la gravitació d'una cultura en què es reveli un pensamiento «figuratiu» serà cap a l'Idealisme. I, en canvi, la gravitació d'una cultura en què es reveli un pensamiento «sentimental» serà cap al Realisme». ³⁶⁰

Per això considera que Cézanne o els cubistes no van completar el procés, els havia faltat arribar a la figuració, a la forma revestida d'idea, segons els termes que utilitza per descriure les obres de Torres-Garcia:

«de primer, “despullar-se”, com qui diu, i “despullar” les seves idees; després “revestir-se” i tornar-les a “vestir”, però ja ab vestidures immortals. De primer, desfer-se de sentimentalitat, d'anècdotes, de literatura, de rastres vuitcentistes, per a arribar a la puresa ideològica i al nu; després perquè ab això ja es vorejava l'abim de

³⁵⁸ «Teoría de la visión». *Arriba*, 20 d'agost de 1945.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ «Lletres a Tina. XVIV». *LVD*, 12 d'octubre de 1914.

l'abstracció, fugir-ne, baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent esguardar-les baix espècie d'eternitat».³⁶¹

La incapacitat pel veure que Ors imputa a l'home modern no és només respecte de les formes dels objectes sinó també de les figures: «Las formas concretas de las cosas, las mismas formas genéricas de las *figuras*, parecen ahora hurtarse a nuestros ojos, a nuestros pobres ojos, que han estudiado tanto y durante un tan largo tiempo»;³⁶² i encara: «¿No sólo las formas físicas de los objetos, sino aun las formas geométricas de las figuras han podido, años y años, resistirse o hurtarse a los pobres ojos de los hombres modernos, que han estudiado tanto! ». ³⁶³ L'any 1931, a propòsit d'Ossip Zadkine, explica com es pot arribar a aprehendre la figura de les coses. A l'escultor se li pregunta com és possible que d'un tros de fusta en faci sortir una divinitat; la seva resposta és simple:

«“*Mirando* [...]. Yo me siento delante de la madera, delante del yeso, delante de la piedra, y miro, miro, miro. A fuerza de mirar, veo. Cuando he visto, ya no queda más que obedecer. Que obedecer hasta que, de nuevo, en la mente el modelo se nubla. Entonces hay que volver a sentarse y *mirar más*”». ³⁶⁴

L'any 1950 manifesta que la mirada és el primer element de mesura, base del judici sobre la bellesa, perquè la grandesa, l'ordre, no es veu si no es mira. No es veu si no s'involucra la intel·ligència plena. D'aquí que la mirada fos entesa com un acte social, un acte de col·laboració entre l'experiència visual i l'experiència del saber.³⁶⁵ El ben mirar implica aprehendre les formes per produir les figures que ha generat el pensament en el procés de la visió. La figura és una entitat alhora formal i espiritual, ni material ni abstracte sinó una síntesi d'ambdues naturaleses: «en la figura, coinciden la definición y la visión». ³⁶⁶ La figura és l'ésser del pensament: «si las ideas son las palabras, pensar es expresar». ³⁶⁷

En el fons, el que hi ha darrere és una preocupació hermenèutica, en el sentit en què la va plantejar Friedrich Schleiermacher, és a dir, com a ciència de la comprensió en

³⁶¹ «Glosari. A la porta de l'exposició Torres-Garcia». *LVdC*, 19 de gener de 1912.

³⁶² *Cézanne*, p. 18.

³⁶³ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 36.

³⁶⁴ «Monitor estético y Grande Museo del Mundo. Mirar, mirar, mirar». *ByN*, any 41, núm. 2.075 (22 de febrer de 1931), s.p.

³⁶⁵ Sobre això vid. «Novísimo Glosario. Dialéctica de la mirada». *Arriba*, 18 de març de 1950.

³⁶⁶ *El secreto de la filosofía*, p. 351.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 197.

què s'articulen llenguatge i pensament: «Esguardeu-les, les multituds. Sapiguen esguardar-les ab un esguard amorós, filial. Siguen davant elles artistes, prenent de les coses l'apariència i l'entitat ensems, com Schleiermacher, el profund, exigia».³⁶⁸

La figura és a l'art i al pensament el que el símbol és a l'escriptura. L'any 1947, a *El secreto de la filosofía*, proposa una distinció entre símbol i al·legoria,³⁶⁹ una diferència, a la base de la seva poètica, que ja havia plantejat quaranta anys enrere. L'any 1904, amb la interlocució d'Amadeu Vives, compara la seva poesia amb la de Rafael Marquina: defineix la de Marquina en termes d'«al·legòrica i «aristotèlica» i la pròpia, com a «simbòlica» i «platònica».³⁷⁰ El símbol implica unió, unitat entre particular i universal;³⁷¹ l'al·legoria només remet, indica que en el particular hi ha quelcom d'universal, però la singularitat no s'exhaureix en la generalitat sinó que ambdós elements es mantenen diferenciats. L'al·legoria és explicada en els termes següents en relació amb la poesia de Marquina:

«he vist que en realitat aquella aparent opulència de visió amagava una radical pobresa. [...]. Col·locat en front d'un objecte (l'aigua, una cova, un paisatge), impossibilitat per a percebre'n l'ànima, la Idea eterna en ella latent (o millor dit, visible per ella) intenta suplir aquesta falta i produir certa impressió de generalitat, associant a una cosa concreta una altra cosa concreta, i una altra, i una altra, i tot un ordre de coses. [...] A dins de cada cosa no hi sap veure a Déu sinó... a una altra cosa».³⁷²

En canvi la naturalesa simbòlica de la poesia és exemplificada així:

«Si les coses són més que apariència, no és perquè guardin dintre una altra cosa ni una abstracció, que no és més que una generalització de coses, sinó perquè tanquen essència, música, vida inefable, de la qualsevol cosa, qualsevol apariència, qualsevol nom és sempre símbol. [...] tan simbòlic és dir Crist com dir Salvació; com ho serà

³⁶⁸ «Glosari. "Les multituds"». *LVDG*, 27 de març de 1906. Sobre l'hermenèutica de Schleiermacher vid. Ferraris. M. *Historia de la hermenéutica*, p. 124-129.

³⁶⁹ Vid. *El secreto de la filosofía*, p. 203-206.

³⁷⁰ Vid. Carta d'Ors a Amadeu Vives del 10 d'agost de 1904 a vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

³⁷¹ Ors, tal com apunta Martínez Carrasco, també parlarà d'*assumpció*, vid. *Espíritu, inteligencia y forma...*, 176.

³⁷² Carta d'Ors a Amadeu Vives del 10 d'agost de 1904 vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

qualsevol paraula i fins qualsevolga pensament humà que vulga expressar (això és, sacrificar), la interior música, l'essència inefable de Crist». ³⁷³

Goethe havia fet aquesta mateixa operació comparativa entre la seva poesia i la de Schiller, un contrast que va fonamentar la diferència schilleriana entre poesia ingènua i poesia sentimental: ³⁷⁴

«El recuerdo de una leve divergencia [...], me ha llevado a hacer las siguientes observaciones. Existe una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en lo general, o vea lo general en lo particular. En el primer caso surge la alegoría, donde lo particular sólo tiene validez como ejemplo o emblema de lo general; el segundo es, en cambio, la verdadera naturaleza de la poesía, que expresa algo particular sin pensar en lo general ni aludir a él». ³⁷⁵

Goethe va ser el primer a diferenciar el símbol de l'al·legoria. El va treure de l'espai de la retòrica per convertir-lo en substrat de l'art. ³⁷⁶ La teoria romàntica, la filosofia de l'art de Hegel i la poesia simbolista –més enllà de l'ortodòxia de les escoles–, la filosofia de les formes simbòliques de Cassirer i la iconologia de Panofsky van assumir aquesta distinció, com també la teoria de l'art, la filosofia de la cultura i del llenguatge d'Ors. ³⁷⁷

Ors atorga naturalesa simbòlica a la paraula. Que tota paraula sigui símbol implica que hi entren dos nivells de significació, el conceptual i el de sentit. Les paraules no limiten la seva existència en el significat abstracte i arbitrari (quant a signes, serien «como billetes de bancos, que valen lo que oficialmente lo que se ha dispuesto que valgan»), sinó que assumeixen un sentit més ampli, susceptible de ser alterat o redimensionat, són símbols igual que «las monedas de plata y de oro, susceptibles cada una de un valor estimativo, dependiente de mil circunstancias, bien que ajeno a

³⁷³ Carta del 10 d'agost de 1904 a Vives vid. vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

³⁷⁴ Martí Peran ha tractat aquesta diferència en relació a la filosofia de l'art orsiana, vid. «El barroco lúcido. Una estética en claroscuro». A: *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*, p. 47-53.

³⁷⁵ Vid. Goethe, J.W. *Máximas y reflexiones*, núm. 279, p. 70-71; el passatge prové d'un dels quaderns de *Del Arte y la Antigüedad*, de 1825.

³⁷⁶ Sobre les teories del símbol, vid. Todorov, T. *Las teorías del símbolo*, p. 279-310.

³⁷⁷ La diferència orsiana entre poesia al·legòrica i simbòlica naixia de Goethe, encara que no es pot oblidar la mediació de Carlyle, tal com ha proposat Jordi Castellanos a «Les figuracions de la fantasia. Eugeni d'Ors i la novel·la». *Els Marges*, núm. 50 (juny de 1994), p. 10-27. Ors parafraseja la frase referent a la fantasia com a «orgue de lo diví» (vid. *Papers anteriors al Glosari* (1994), p. 73, 122 i 257), la font de la qual la va trobar Castellanos a *Sartor Resartus* (1838).

la rigidez de la convención». ³⁷⁸ La paraula incorpora, per tant, un element de sentit figurat (entitat figurativa o de sentit) que designa la realitat al marge del seu significat (entitat nocional) i de la seva particularitat fenomènica (entitat material). Aquesta obertura a noves significacions és el que denomina «principi de participació o de figuració», ³⁷⁹ un enunciat procedent de la lògica, a través del qual explica el funcionament del llenguatge i de totes les produccions espirituals: «Cada objeto, cada individuo, es pues, el receptáculo, el campo y, como se dice en matemáticas, *el lugar* de un racimo [...] de relaciones, cuyo número, por levemente que en ello se pare la reflexión, se nos ofrecerá como de cálculo infinito». ³⁸⁰

La conclusió orsiana sobre aquesta amplitud expressiva de la paraula és la següent: «que *todo pensamiento es una figura*». ³⁸¹ El salt del símbol a la figura es dona en el moment en què la paraula s'obre al sentit. El sentit és la direcció a la qual apunten les dimensions essencials de l'esperit en les seves formes objectiva i subjectiva:

«Una forma lo primero; después, una cosa –individuo u objeto–; después un significado. Y, envolviéndolo todo, un *sentido*, en el cual se juntan, no en síntesis previa como en la “mónada” de Leibniz, sino en recapitulación germinativa, el acto y el objeto, la expresión inicial y su conceptual definición». ³⁸²

El funcionament simbòlic de les paraules implica que el llenguatge, eina del pensament, està configurat per una munió d'actes de significació primera, això és, en una amalgama de significació conceptual i visual: «no hay visión sin acto de ver, pero puede haber acto de ver sin visión». ³⁸³ És aquí on entra en joc la figura. La figura és l'element plàstic del sentit; és producte de la visió en la seva doble dimensió sensitiva i intel·lectual. És la imatge paradigmàtica del coneixement i pensament visual orsià. Erundino Rojo Pérez defineix el pensament figuratiu orsià de la manera següent:

«Síntesis de la percepción y del concepto; capaz de percibir al mismo tiempo la individualidad y la esencia, la eternidad y la figura, lo concreto y lo abstracto, el fenómeno y el noúmeno [...] un modo de conocer intuitivo, que comportaría a la vez

³⁷⁸ *El secreto de la filosofía*, p. 54.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 67.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 64.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 266.

³⁸² *Tres lecciones en el Museo del Prado*, p. 114.

³⁸³ *Ibidem*, p. 115.

un elemento racional. Una intuición, por tanto, eidética y esencial, que, superando toda separación entre espíritu y forma, fondo y expresión, se manifestaría en “figuras”, “retratos”, “formas”, “ideas”, una única e idéntica cosa todo ello». ³⁸⁴

L'anomenada «crítica del sentit», és la crítica capaç de revelar les figures:

«Crítica del sentido es la que toma cada uno de sus objetos, sea el conjunto de un siglo, de una escuela, de la obra total de un artista [...], como una figura. Quiere decir, que el crítico ve y juzga simbólicamente en cada objeto una categoría, a cuya generalidad eleva la anécdota de este mismo objeto, sacándole de la situación fragmentaria que sin esto tendría». ³⁸⁵

La figura és «la medida humana dada a la expresión. La realidad se compone de expresiones, el conocimiento de figuras». ³⁸⁶ Martínez Carrasco planteja el coneixement figuratiu orsià com una tercera modalitat de la dicotomia pascaliana entre l'*esprit de finesse*, coneixement intuïtiu i confús, i l'*esprit géométrique*, coneixement abstracte i analític. El coneixement figuratiu opera amb conceptes que també són imatges. ³⁸⁷ Quin lloc té el dibuix en aquest context cognitiu?

El dibuix es converteix en un element important per a aquesta solució intermèdia del coneixement, atès que manté vives i concretes les idees. El dibuix converteix les idees en imatges, no permet la seva abstracció. El dibuix posa límit concret a la tendència de la raó a l'abstracció. El dibuix té la capacitat d'adequar els judicis, els conceptes a l'experiència visual, a la imatge. Permet materialitzar la concreció de les figures del pensament. Dibuixar i veure són, per tant, accions amalgamades. I si veure i pensar també ho són, llavors dibuixar i pensar seran el mateix.

La primera vegada que vincula explícitament el dibuix amb la filosofia és el 1928: «El dibujo [...] representa para nosotros, más que una habilidad, una higiene; más

³⁸⁴ Rojo Pérez, E. «Prólogo». A: Ors, E. d'. *La ciencia de la cultura*, p. 10

³⁸⁵ *Tres lecciones en el Museo del Prado*, p. 114. En la dècada dels deu separa la facultat judicativa de la descriptiva, vid. «Glosari. Pirotècnia». *LVdC*, 29 de juliol de 1914 o «Glosari. Crítica d'art». *LVdC*, 11 d'agost de 1915. En la dècada dels vint anomena crítica explicativa la que interpreta, i crítica suggestiva la que aconsella, vid. «Glosari. Saló de Madrid V». *EFG*, 18 de juny de 1920 o *Mi Salón de Otoño*, p. 15. En la dels trenta, diferencia entre «tectònica», l'atenció a les formes», i «morfologia de la cultura», l'atenció a les categories o eons culturals en què es manifesten aquestes formes, vid. *Las ideas y las formas*. La dècada dels quaranta i cinquanta la tectònica passarà a ser la «crítica de les formes» i la morfologia de la cultura la «crítica del sentit», vid. *Tres lecciones en el Museo del Prado*, p. 69-150.

³⁸⁶ *Tres lecciones en el Museo del Prado*, p. 128.

³⁸⁷ Vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 180.

que una higiene, una moral; més que una moral, una entera filosofia». ³⁸⁸ Ho exemplifica amb les paraules de William Thomson, més conegut com a Lord Kelvin, un físic i matemàtic britànic, que havia afirmat que només entenia allò que es podia dibuixar. Per aquest motiu: «el primer paso de nuestra sabiduría consiste en dibujarlo todo, para comprenderlo todo». ³⁸⁹

Quins elements converteixen el dibuix en pràctica hermenèutica? L'any següent ho desenvolupa en un estudi fenomenològic sobre el dibuix publicat a la revista *Criterio* de Buenos Aires, titulat *Filosofía y Dibujo. Logística y Fenomenología*. ³⁹⁰ Admet haver trobat la solució d'un problema intuït, insinuat, però fins llavors mai explicitat, es tracta de la «identidad funcional entre la Filosofía y el Dibujo». ³⁹¹ El significat de la fórmula consisteix que «el verdadero filósofo elabora el mundo de las representaciones intelectuales, como el verdadero dibujante elabora el mundo de las representaciones materiales, que caen bajo el dominio del sentido de la vista». ³⁹² És a dir, per a Ors el dibuix comparteix amb la filosofia, no només l'objectiu de comprendre el món, una mateixa finalitat epistemològica, sinó el recurs d'operar amb entitats que són alhora abstractes i concretes. La filosofia i el dibuix s'elaboren amb figures, i no de conceptes, d'experiències o de fets. En termes orsians, cap de les dues disciplines es constitueix a partir de conceptes abstractes, com la gràfica o la matemàtica, les quals treballen amb signes arbitraris. Tampoc no funcionen amb representacions concretes de la realitat, com la pintura o la història, que utilitzen fets concrets. La filosofia i el dibuix no s'allunyen de la vida a través de l'abstracció, però tampoc no s'hi confonen per mitjà del realisme dels fets.

Ors concep el dibuix com a entitat autònoma, és a dir, ni activitat dependent de la pintura ni element gràfic. El dibuix té categoria pròpia:

«Entiéndase, del dibujante puro. No del pintor, en interina preparación de dibujar. No tampoco del que traza las gráficas de una representación simbólica cualquiera: la letra, que representa el sonido; el guarismo, que representa la cantidad la curva, que

³⁸⁸ «Glosario. Sijé. XXVII. Introducción al estudio de Rambaud-Valady». *EDG*, 4 de novembre de 1928.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ «Filosofía y Dibujo. Logística y Fenomenología». *Criterio*, núm. 67 (13 de juliol de 1929); avui a *Diccionario filosófico portátil*, p. 55-67.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 56.

³⁹² *Ibidem*.

representa el movimiento; la flecha, que representa la dirección; el blasón y la cifra; el jerolífico y el emblema... Para mayor comodidad y simetría terminológicas, llamaremos a este último delineador —con un vocablo que es apenas un neologismo— “*el simbólogo*”». ³⁹³

La qualitat abstracta i alhora concreta del dibuix el diferencia de la pintura, l'ús del color de la qual l'apropa a la dimensió analítica de la realitat: «la pintura tiende a la copia; el dibujo, a la idea; la abstracción, al signo». ³⁹⁴ El dibuix singularitza les formes sense necessitat d'afegir detalls de color, de volum o d'espai. El dibuix no opera ni amb el signe, entitat abstracta, ni amb el color, entitat concreta, sinó amb la línia, entitat abstracta i concreta contemporàniament: «la pintura, en más o menos adelantado nivel es un arte inevitablemente realista. El idealismo empieza cuando la preocupación del color es eliminada. Cuando encima de tal, nos despreocupamos todavía del objeto, empieza el art abstracto». ³⁹⁵ El domini del dibuixant és «lo que se llama, en arte, “la línea”, es decir, la alusión al color mediante el signo y la vivificación del signo por el color». ³⁹⁶ La línia és afí a les figures del pensament: com a element configurador del límit dels objectes, és eina de definició i com a entitat material, sensible, és producte de la vida de les coses. La línia converteix la imatge en figura, és a dir, concreció simbòlica.

L'any 1944 distingeix quatre formes de dibuixar, només una de les quals és apta per accedir a la comprensió d'allò real. ³⁹⁷ La primera manera la denomina «acadèmica». Consisteix a dibuixar a partir d'un model de guix amb l'objectiu de fixar en el paper les llums, les ombres i els volums de l'objecte. A la segona forma de dibuixar li dóna el nom d'«impressionista». En aquest cas el model és la vida, vida d'on sorgeixen els croquis d'escenes i figures en moviment. La tercera l'anomena d'«invenció lliure». Es tracta de l'ús espontani de la imaginació. La quarta, la bona, la que garanteix el coneixement, no té nom però sí definició: «fijación estilizada de esquemas,

³⁹³ «Filosofía y Dibujo. Logística y fenomenología». *Criterio*, núm. 67 (13 de juliol de 1929); avui a *Diccionario filosófico portátil*, p. 58-60.

³⁹⁴ «Estilo y Cifra. Fastos de lo figurativo. Kelvin y Kaiserling. Pintura, dibujo y abstracción. Pascal. Zenon y Wittgenstein. Otra vez, Miguelín». *LVE*, 24 de maig de 1953.

³⁹⁵ «Ibídem».

³⁹⁶ «Filosofía y Dibujo. Logística y fenomenología». *Criterio*, núm. 67 (13 de juliol de 1929); avui a *Diccionario filosófico portátil*, p. 60-61.

³⁹⁷ Vid. «Novísimo Glosario. La educación por el dibujo». *Arriba*, 30 de juliol de 1944.

apuramiento objetivo del contorno, transformación de un segmento de realidad, presente a los ojos o a la memoria, en algo así como una definición intelectual».³⁹⁸

Aquesta forma de dibuixar és l'adequada per al coneixement perquè es fonamenta en el principi de precisió. El dibuix ha de circumscriure el límits dels objectes, el seu contorn. Ha de poder diferenciar un objecte de l'altre per no caure en la indeterminació. La funció de l'art que procedeix del dibuix no és la de fixar informacions sinó idees. I aquestes, igual que en la filosofia, han de ser prou clares perquè siguin susceptibles de ser llegides sense cap possible confusió. És per aquest motiu que el 1928 defineix el dibuix com un agent d'higiene. El dibuix ajuda a netejar la realitat d'anècdotes i detalls que puguin obstaculitzar la comprensió de la seva essència.

Al valor cognitiu del dibuix Ors també afegeix qualitat ètica. Què la determina?, la sistemàtica de la seva pròpia pràctica. Dibuixar requereix un procés d'aprenentatge, un ofici, un exercici continuat. Dibuixar implica actuar amb humilitat davant la creació. No creure's artista sense abans haver treballat per ser-ho. L'artista no neix, es fa amb esforç, amb ascisi. L'any 1928, en ple auge del surrealisme i la relació entre art i bogeria, Ors desafia la pintura automàtica. Argumenta que en un manicomi es podrien trobar molts pintors com Adolphe Monticelli –el primer artista a incorporar elements externs a la pintura, com el paper pintat–, en canvi, seria difícil topar-se amb un Ingres.³⁹⁹ El dibuix, per tant, té una doble dimensió epistemològica i moral. És un element generador d'idees i una eina del límit que impedeix la confusió. L'any 1944, aconsella als infants practicar el dibuix per exercitar-se en l'atenció de les coses: «la gimnasia que prepara el reposo [...] es la que practicarà el niño, dibujando, dibujando, incansablemente sin pintar».⁴⁰⁰

L'ètica del dibuix l'havia formulat John Ruskin en l'obra *The Elements of Drawing* (1857). Un manual pràctic que, malgrat no haver estat traduït ni al català ni al castellà ni al francès fins recentment, va gaudir d'un inusual èxit editorial des del moment de la seva publicació. Es tracta del recull de les lliçons que Ruskin havia impartit al Working Men's College de Londres per ensenyar a dibuixar a un públic

³⁹⁸ «Novísimo Glosario. La educación por el dibujo». *Arriba*, 30 de juliol de 1944.

³⁹⁹ Vid. «Glosario. Sijé. XXVII. Introducción al estudio de Rambaud-Valady». *EDG*, 4 de novembre de 1928.

⁴⁰⁰ «Novísimo Glosario. La educación por el dibujo». *Arriba*, 30 de juliol de 1944.

neòfit. En el pròleg, Ruskin fa dues advertències als seus lectors i lectores. En la primera insisteix en la facultat cognitiva del dibuix, que el dibuix ensenya a conèixer el món. La segona avisa de la necessitat d'un aprenentatge perseverant i amb esforç. D'aquí que l'objectiu principal de l'obra sigui «aconseguir un mètode pacient de treball que sigui a més delicat per tal de donar un domini màxim a l'alumne que li permeti assegurar-se una visió real dels objectes».⁴⁰¹ Per bé que Ors no conegués explícitament aquest llibre, l'ètica i l'estètica de Ruskin es coneixien bastament a la Barcelona del tombant de segle, sobretot en l'entorn d'Alexandre de Riquer.⁴⁰²

En la concepció orsiana del dibuix conflueixen dues tradicions de la cultura visual occidental, la neoplatònica renaixentista, per la capacitat intel·lectual que li atribueix, i la moderna, per les seves propietats productores i no reproductores de la realitat, relacionades amb la seva autonomia. La teoria renaixentista de l'art va identificar el dibuix amb la racionalització del món. L'art era l'instrument amb el qual l'artista feia intel·ligible i comunicable la diversitat.⁴⁰³ Durant el segle XVI, el segle de reflexió sobre el seu lloc i el paper en la pràctica de les arts, el dibuix va adquirir el doble sentit d'element de formalització de la idea i de conversió d'allò efímer en permanent.

Si Leonardo havia estat el primer a atribuir dignitat intel·lectual al treball del pintor, Giorgio Vasari va ser el responsable d'instituir el dibuix –el *disegno*– com a principi de racionalització de les arts. Per a Vasari el dibuix és l'element aglutinador de les arts, pare de l'escultura, la pintura i l'arquitectura –les futures Belles Arts–, per ser l'eina capaç d'extreure un judici universal, una idea formal, de la multiplicitat del món natural. El dibuix és resultat de la imatge mental o idea que es forma a l'intel·lecte com a conseqüència de la visió de la realitat. La interpretació vasariana del dibuix es fonamenta en dues idees, cabdals per a les teories posteriors. Li atribueix una doble naturalesa espiritual i especulativa. És a dir, l'entén com a imatge immaterial que habita en la ment, tot i que neix de l'experiència visual, i com la configuració primera, indicativa de l'estructura essencial de l'objecte de representació, és a dir, com apunt de la idea que queda completada a posteriori, en

⁴⁰¹ Ruskin, J. *Les tècniques del dibuix*, p. 10.

⁴⁰² Sobre la influència de Ruskin a Catalunya, vid. Cerdà Surroca, M.A. *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Tractaré la relació entre Ors i Riquer en el capítol 3.3.

⁴⁰³ Per un resum d'aquestes teories, vid. el llibre clàssic de Panofsky, E. *Idea...*, p. 57-92.

l'obra pictòrica, escultòrica o arquitectònica. En la darrera glosa de *La Ben Plantada*, publicada a *La Veu de Catalunya* i no inclosa en el llibre, Ors demostra que coneix aquesta idea neoplatònica de Vasari sobre el dibuix, quan utilitza com a fonament de la novel·la la fórmula sobre l'origen de la representació en «*una certa idea che mi viene in mente*»,⁴⁰⁴ frase de Rafael en una carta (1514) a Baldassare Castiglione. A la segona edició de les *Vite* (1568), Vasari empra altres prescripcions similars com «*concetto che si ha fabbricato nell'Idea*» o «*quella forma di corpo, che nell'Idea mi sono stabilita*». ⁴⁰⁵ Les *Vite* de Vasari són una de les obres que Xènius recomana llegir «en classes de Metafísica i, en general, en cursos filosòfics». ⁴⁰⁶

En el si d'aquesta tradició, el dibuix significa el resultat d'una mirada filtrada per l'intel·lecte, un procés que converteix la natura en comprensible i habitable. El dibuix, però, només és un avís de forma no semantitzada. És una partícula que requereix el verb de la pintura per atorgar-li significat. L'any 1777 a l'*Essais sur la peinture* Diderot afirma que «El dibujo es el que da la forma a los seres; el color es el que les da vida». ⁴⁰⁷ Aquesta dependència del dibuix de la pintura, fruit de la teoria mimètica de les arts, té les seves arrels en l'antiguitat grecol·lantina, en la llegenda de Kora, la donzella coríntia, filla de l'alfarer Butades, que, segons explica Plini el Vell, fixa amb carbó la projecció de l'ombra del seu amant en una paret abans que partís perquè després el seu pare en fes el retrat en relleu. ⁴⁰⁸ Aquesta subjecció del dibuix a la pintura o l'escultura comença a ser resolta amb autors com Zuccari, Bellori o Pascal. Amb la crisi de la teoria mimètica de les arts, en què la imaginació deixa de ser reproductora de realitat per passar a ser productora de realitat, el dibuix assumeix significat ple i autonomia.

Traslladat a les especulacions epistemològiques del XVIII amb Giambattista Vico, primer, i Immanuel Kant, després, sobre la naturalesa de les imatges de la imaginació i la memòria, es pot dir que el dibuix deixa de ser *holograma* vicià o *exemple* kantià per convertir-se en *monograma* i *esquema* respectivament. El

⁴⁰⁴ «Glosari. Epíleg». *LVdC*, 5 d'octubre de 1911. Manuel Milà i Fontanals s'hi refereix en una de les pàgines de la seva *Estètica y teoría literaria*, p. 234.

⁴⁰⁵ Cito de Panofsky, E. *Idea*, p. 62.

⁴⁰⁶ «Glosari. Petita biblioteca de l'escolar desatent». *LVdC*, 5 d'octubre de 1907.

⁴⁰⁷ Diderot, D. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, p. 9.

⁴⁰⁸ Vid. Rosenblum, Robert. «The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism». *The Art Bulletin*, vol. 39, núm. 4 (1957), p. 279-290.

monograma de Vico o esquema de Kant és una imatge mental creada sense referència exterior, constituïda per la imaginació productora, lligada als conceptes purs del pensament com l'espai i el temps kantians. En canvi l'holograma de Vico o exemple de Kant es vincula a conceptes empírics, a les imatges preses del món, vinculades a la imaginació reproductora.⁴⁰⁹ Al llarg del XVIII i XIX, artistes com Hogarth, Carstens, Flaxman, Blake, Goya o Daumier van convertir el dibuix en mitjà d'expressió independent i lloc d'experimentació de noves categories, llegat que els artistes d'avantguarda van portar a les seves últimes conseqüències.

Les idees d'Ors sobre el dibuix enllacen amb aquesta doble tradició idealista i moderna. En l'època en què el jove Ors comença a treballar com artista triar el dibuix significa comprometre's amb l'actitud antinaturalista. Els corrents idealistes i esteticistes que s'imposen en l'ambient artístic de la Barcelona del tombant de segle troben en el dibuix la forma gràfica de defensar la idea que l'art és un artifici i un problema artístic –no tècnic– a resoldre. Amb Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer o Ramon Casas el dibuix s'independentitza de la pintura. Deixa de ser recurs i esbós del quadre per esdevenir exercici autònom. La influència dels artistes francesos –sobretot de Toulouse-Lautrec i Steinlein–, dels britànics –Beardsley– i dels alemanys –els il·lustradors de les revistes *Simplicissimus*, *Pan* i *Jugend*– provoca que la majoria d'artistes modernistes utilitzin el dibuix independentment de la pintura. Amb els artistes de la generació d'Ors, el dibuix no només manté la seva autonomia sinó que es converteix en paradigma de l'alliberació de l'art dels vincles amb la naturalesa. Només cal recordar que les primeres exposicions públiques de les obres de Nonell i Picasso van ser mostres dels seus dibuixos.

Des del primer moment el dibuix és entès i practicat per Ors independentment de la seva funció preparatòria i es fonamenta en la poètica idealista finisecular. D'aquí que el primer model que adopta com a referent per a la seva obra gràfica sigui el del britànic Aubrey Beardsley i no el de Toulouse-Lautrec o Steinlein, els referents dels dibuixants de la generació naturalista anterior. En aquell moment escollir Beardsley és en si mateix un acte rebel. Implica un compromís amb la modernitat artística més agosarada. Ors comença a dibuixar com Beardsley i amb ell aprèn que el dibuix és la

⁴⁰⁹ Vid. a aquest respecte, Ferraris, M. *La imaginación*, p. 122-128 i 139-150 i Martínez Moro, J. *La ilustración como categoría...*, p. 25-26.

base de l'art i que la línia és el seu únic element definidor.⁴¹⁰ És una idea que, com s'ha vist, maduraria durant els anys vint: «El dibujo puro nos parece una de las manifestaciones del arte de hoy más ricas en posibilidades».⁴¹¹ L'any 1920 augura un futur pròsper a l'activitat artística gràcies al retorn de la pràctica del dibuix pur després d'unes dècades de predomini del color.⁴¹² En aquest any inaugural de la dècada Ors està donant la benvinguda a totes aquelles tendències postcubistes que la historiografia dels anys vuitanta i noranta del segle XX ha anomenat genèricament com a *retorn a l'ordre* i que recuperen els valors clàssics de l'art, entre altres, el dibuix com a constructor de la imatge. De la mateixa manera que s'apropia de la llegenda de l'Acadèmia platònica sobre els sabers de geometria, Ors es fa seves les paraules d'Ingres –recollides pel seu amic Henri Delaborde– que diuen que si hagués de crear una acadèmia de pintura posaria un rètol indicatiu d'una acadèmia de dibuix. Ors està d'acord «en la creencia del maestro en lo que se refiere al valor inmenso que tiene el dibujo para la pintura».⁴¹³

En un article dedicat a la figura de Miler, el dibuixant, heterònim de *Blanco y Negro*, defineix la seva pràctica en els termes següents:

«Ve bien claro, en cada objeto del mundo, en cada figura, lo que hay en ella como delimitación especial, como tema de geometría concreta. Ve también el movimiento, hasta un grado de acuidad maravilloso. Y el carácter y la expresión, cosas que le hacen excelente para el retrato y la caricatura. Se queda, en cambio, como ciego ante los ambientes, ante lo que podemos llamar *escenas* y *paisajes* y, hasta respecto de los *asuntos* de la anécdota sentimental. Sería un pésimo ilustrador para una novela por entregas o para un folletín».⁴¹⁴

Amb aquesta interpretació dels dibuixos de Miler, Ors exposa els criteris artístics que mouen la seva ploma i que fonamenten la seva teoria del dibuix. El resum d'aquests criteris implica el resum del capítol. En primer lloc, la visió és l'element de l'art, aquell per mitjà del qual les coses es converteixen en objectes, en elements singularitzats en l'espai. Aquesta visió s'ha de dirigir i aguditzar per captar el moviment, el caràcter i l'expressió, atès que el dibuixant s'ha de centrar a penetrar

⁴¹⁰ Sobre la relació entre Ors i els dibuixos de Beardsley, vid. el capítol 3.4.

⁴¹¹ Vid. «Las Obras y los Días. Dibujos». *LN*, 17 de juny de 1923.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Tres horas en el Museo del Prado*, p. 186.

⁴¹⁴ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1874 (17 d'abril de 1927), s.p.

en els objectes i les persones –també enteses com a objectes–, no a construir escenaris, naturals –paisatges– o artificials, ni a explicar històries. L'art no ha d'explicar anècdotes sinó formular idees.

Igual que amb la narrativa, la plàstica orsiana també persegueix la superació del naturalisme, és a dir, de tot art que es fixi en l'anècdota de la vida.⁴¹⁵ La tria del dibuix com a eina de la seva plàstica, l'ús de l'arabesc –sobretot en els beardslians– o el retrat caricaturesc és exemple de com la pràctica conté la idea que es dedicaria a defensar amb la lletra. Com a escriptura visual del pensament, el dibuix és a la base de qualsevol activitat espiritual.

⁴¹⁵ Respecte de la narrativa, vid. Castellanos, J. «Les figuracions de la fantasia. Eugeni d'Ors i la novel·la». *Els Marges*, núm. 50 (juny de 1994), p. 10-27.

1.3. Creació, caricatura i fisiognomia

En el llibre d'homenatge que l'Academia Breve de Crítica de Arte va dedicar a Eugeni d'Ors en l'aniversari de la seva mort, José Luis Aranguren recupera la identificació que fa Ors entre el dibuix i la filosofia per definir la seva manera de filosofar o estil de pensar. La filosofia orsiana consisteix, segons Aranguren, a «saber mirar y saber dar forma a lo visto, configurarlo, dibujarlo».⁴¹⁶ Parlar, pensar, actuar implica dibuixar. Qualsevol activitat humana opera com el dibuix. Imatges, paraules, figures mentals, actes o artefactes de tota mena són producte de la posada en forma; són fruit de l'esperit creador. L'estètica «ha coloreado artísticamente su Metafísica y su Ética», afirma Aranguren en un altre lloc.⁴¹⁷ La filosofia intel·lectualista orsiana és estètica en el sentit goethià, hegel·lià o romàntic del terme; és a dir que es tracta d'una estètica de la producció, no d'una ciència del sentir, de l'experiència que suscita l'obra, sinó de l'operar, de l'activitat que comporta el procés creatiu. L'intel·lectualisme orsià se sustenta en la interacció d'una dualitat, «dualidad fundamental» li diu Martínez Carrasco,⁴¹⁸ en el joc entre potència (física, psíquica o espiritual) que busca significació en la seva formalització i una resistència (material, mental o emocional) que impedeix o posa dificultats al procés. «L'intel·lectualisme modern és passional. L'intel·lectualisme modern és artista, devot de la forma»,⁴¹⁹ escriu l'any 1906. Qualsevol activitat humana, al parer d'Ors, té el seu origen en aquesta lluita de la forma per devenir, en un procés de delimitació o de definició formal.

La primera elaboració d'aquesta antropologia filosòfica o estètica de l'acció productiva la proposa en la comunicació *Religio et Libertas*, llegida al III Congrés Internacional de Filosofia de Heidelberg el mes de setembre de 1908, davant l'atenta escolta de filòsofs de la talla de Benedetto Croce o Karl Vossler.⁴²⁰ Ors exposa que qualsevol acció humana, sigui material o intel·lectual, s'estructura en un moviment

⁴¹⁶ Aranguren, J.L.L. «Determinación estética y ética de la filosofía de Eugenio d'Ors». A: *Última Exposición...*, p. 15-21.

⁴¹⁷ Aranguren, J.L.L. *La filosofía de Eugenio d'Ors*, p. 75.

⁴¹⁸ Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 35.

⁴¹⁹ «Glosari. A "Xènia" de "Joventut". –L'intel·lectualisme modern i la dona». *L'VDIC*, 11 d'octubre de 1906.

⁴²⁰ Per a una anàlisi filosòfica de la participació d'Ors a aquest congrés, vid. Torregrosa, M. *Filosofia y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 76-80. La comunicació va ser publicada posteriorment en català a *La Veu de Catalunya* en una sèrie de gloses encapçalades pel títol comú de *Set gloses de filosofia* (finalment en van ser dotze), publicades entre el 3 de març de 1911 i el 24 de març de 1911, avui recollides a *Glosari 1910-1911*.

relacional entre esperit i naturalesa. Es tracta del joc entre dos elements irreductibles, una potència espiritual i una resistència natural, amb el benentès que la naturalesa és tot allò que té origen causal, que respon a condicionants, que funciona per necessitat, no en llibertat. El cos humà, per exemple, regit per lleis biològiques, actua com una resistència sobre el jo; però també la imaginació, la memòria o la intel·ligència són naturalesa, «fatalitat» o «resistència», perquè depenen d'herències culturals, d'experiències personals o de condicions biològiques que posen límit a la llibertat del jo.⁴²¹ No hi manem, al contrari, aquestes condicions naturals manen sobre nosaltres. L'exemple del llenyataire permet entendre tant el moviment dinàmic entre esperit i naturalesa, com el caràcter natural del desig, de la voluntat, o inclús del pensament:

«Vet aquí un llenyater qui colpeja l'arbre ab la seva destrat. Ens trobem en presència d'un fet de treball simple, pintoresc, plàstic. L'home vol aterrar l'arbre; l'arbre oposa una resistència a ésser abatut. L'“experiència” del llenyater és, en aquest instant, clara, definitiva, aquesta: som a una batalla, som com dos exèrcits. De l'una part, jo, el meu desig, el meu vigor, el meu braç, la meua mà, la meua destrat. De l'altra, l'arbre, la seva duresa, les seves arrels i la terra que les reforça. –Qualsevulla filosofia monista naufraga enfront d'aquesta dualitat experimental».⁴²²

Només són accions humanes aquelles que posen en relació un esperit i una matèria, una potència humana –el llenyataire– i una resistència natural –l'arbre–.⁴²³ Així doncs,

«¿Serà necessari insistir en què tot fet humà de “Treball” o de “Joc” pot reduir-se en els seus elements essencials a n'aquest cas típic? Poc importa que es tracti d'abatre un arbre, de treballar el ferro, de fabricar una casa, de modelar una estàtua, d'escriure una pàgina, d'efectuar una recerca científica, d'educar un nin. Els fets més espirituals, més íntims, mentres sien acomplits ab esforç, ofereixen els mateixos caràcters essencials. El

⁴²¹ Sobre això particularment vid. García Morente, M. «Introducción». A: Ors, E. d'. *La filosofía del hombre que trabaja y que juega...*, p. 35-47.

⁴²² «Glosari. Set gloses de filosofia II (Segon Divendres de Quaresma)». *LVdC*, 10 de març de 1911; avui a *Glosari 1910-1911*, p. 529-530.

⁴²³ Vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 36.

mateix fet de la vida no es realisa sense una guerra constant contra l'acció destructiva de l'ambient. Respirar és guanyar una batalla». ⁴²⁴

Amb la respiració es guanya la batalla a l'aire que ens circumda. Quin és el guany amb el dibuix? Se supera la diversitat del món o del pensament i la resistència de la matèria del paper. El dibuix dóna plasticitat als conceptes en un procés doble: conté la tendència a l'abstracció o a la dispersió del pensament, garantint-ne la concreció, l'«universal concret», per utilitzar l'oxímoron de Rafael Alvira; ⁴²⁵ també venç la fatalitat del paper en blanc, humanitza el paper. L'obra de l'home posa la naturalesa (el paper) al servei de la llibertat humana. Seguint el model de l'exemple del llenyataire, es podria conjecturar que així com va inventar la destal per superar la resistència dels arbres a ser abatuts, es va elaborar el paper per a la resistència de les pedres a ser inscrites. L'acció humana és creativa, consisteix en el procés d'espirtualització de la matèria. L'any 1923 enlloc del llenyataire el protagonista de l'exemple orsià era l'artista, escriptor o músic:

«El escritor, el músico, están sentados al trabajo. Antes de que la pluma haya trazado el primer rasgo sobre el papel, el escritor, el músico, *son libres*. Un mundo infinito de posibilidades se agita en torno suyo... Pero ya una página se ha cubierto de signos, cada uno de ellos constituye, para los que han de llenar la segunda página, una norma, una traba, una imposición. El artista ha llamado con ellos a la vida a un pequeño enjambre de demonios o de homúnculos; los ha evocado y ya, por consiguiente, depende de ellos. Cada pensamiento, cada imagen, cada forma, cada ritmo, le pincha por dentro con la respectiva ambición de completarse, de ser revelado del todo. El creador va ensayando, para servicio de estas larvas, signos expresivos, aproximadamente acertados». ⁴²⁶

Però abans que el llenyataire o l'escriptor, els millors exemples d'aquesta teoria de la potència i la resistència es troben en la narrativa de joventut. Ors imagina personatges involucrats en aquest procés dialèctic. En l'òrbita de les corrents idealistes i simbolistes finiseculars, els actors dels seus relats viuen tràgicament la paternitat de la creació. Artistes excèntrics o solitaris, habitants de les tenebres,

⁴²⁴ «Glosari. Set gloses de filosofia II (Segon Divendres de Quaresma)». *LVDc*, 10 de març de 1911; avui a *Glosari 1910-1911*, p. 529-530.

⁴²⁵ Vid. Alvira, R. «Prólogo». A: *El Valle de Josafat*, p. 22.

⁴²⁶ «Glosas. La particularidad de la comedia de Pirandello». *ABC*, 26 de desembre de 1923.

emprenen batalles acèrrimes per l'espiritualització del món.⁴²⁷ A l'arquitecte de *Palau de boig*, per exemple, no li arriba la calma fins que la imatge ideal de la seva ment no aconsegueix superar els obstacles tècnics i materials imposats per la naturalesa de la construcció:

«l'amo, habitant, i arquitecte d'aquella casa era un boig... [...] en son deliri, li havia vingut al cap lo fer-se un palau [...], temple dels ídols de sa follia [...]. La construcció del palau va ser una epopeia d'energia... [...] Bé es coneixia que volia imitar un model ideal, tancat en la seva ànima... Sí! Aquell casalot miserable i estrany havia sigut fabricat com obra d'art; amb una encarnació de Bellesa en la ment. [...] no descansant l'artista, en sa lluita amb la matèria, fins l'instant de la sobirana victòria en què resta aquella moldejada harmònicament amb la immaterial Idea!».⁴²⁸

El monjo artista del relat *Monjo i artista* també s'exposa davant les dificultats de la creació. S'adona de les renúncies que comporta el procés creatiu: abnegació de la sentimentalitat, introspecció per visualitzar l'essència de la cosa i lluita per donar-li forma.⁴²⁹ Fruit d'aquest camí de depuració emotiva, d'aquest procés d'objectivació, l'obra d'art pren vida, existència, més enllà del seu creador, tal com ho mostren els personatges de les pintures d'Isidre Nonell quan es revelen contra el seu pare en el conte *La fi de l'Isidre Nonell*.⁴³⁰ L'any 1905 Ors descriu aquest procés en termes de sofriment i lluita entre l'*ethos* i el *pathos*:

«I quin patir, quin patir, el de l'artista [...] Son Destí implacable vol que [...] amagui els sentiments, o els exageri [...], burlant-se de son dolor, mentres el pit se li desgarrà, en aquesta insinceritat fatal, que és la seva noblesa i la seva condemnaió». ⁴³¹

Ors entén el procés creatiu en termes d'heroïcitat, heroïcitat a tenor del sacrifici que comporta l'artista a alliberar-se de la contingència emocional, del dolor, l'ira o l'alegria. Tornar-se objecte no és cosa fàcil, però és la condició de qualsevol acte de cultura. En el terreny de l'art, com es burla l'artista del dolor o de qualsevol altra afecció sentimental? En el capítol anterior s'ha vist que el dibuix és per a Ors,

⁴²⁷ Vid. els contes, «Els IV gats (capritxo)». *Quatre Gats*, núm. 6 (16 de març de 1899), p. 2; «Palau de boig». *La Renaixensa*, 27 d'octubre de 1899; «La fi de l'Isidre Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253; o «Sant Llätzer». *EPC*, any 1, núm. 2 (19 de novembre de 1904), p. 2.

⁴²⁸ «Palau de boig». *La Renaixensa*, 27 d'octubre de 1899.

⁴²⁹ «Monjo i Artista». A: *Calendari Català per a l'any 1900*, p. 167-168.

⁴³⁰ Vid. «La fi de l'Isidre Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253.

⁴³¹ «Reportatge de Xènius. Per a la psicologia de Màxim Gorki». *EPC*, any 2, núm. 19 (18 de març de 1905), p. 1.

seguint la tradició occidental, l'eina de l'artista per desobjectivar l'obra. Ara cal especificar el tipus de dibuix, atès que amb el llapis o la ploma també es poden traduir emocions o explicar històries. Durant la primera dècada del segle XX, Ors troba en el dibuix caricaturesc l'eina gràfica de la desnaturalització, tant en la teoria com en la pràctica. Des del punt de vista de l'artista gràfic es pot afirmar que l'Ors dibuixant és l'Ors caricaturista. La major part dels dibuixos que publica a la premsa, que regala o que guarda en carpetes són apunts caricaturescs de rostres o figures i autocaricatures.

1) *Caricatures de personatges*2) *Caricatures de personatges*3) *Caricatures de personatges*4) *Caricatures de personatges*

En l'àmbit especulatiu la caricatura també ha estat motiu d'algunes de les seves reflexions. Tot i no ser un tema determinant de la seva teoria de l'art, les notes esparses sobre la caricatura tenen un doble interès. En primer lloc, amb elles es pot traçar una nova relació entre la teoria i la pràctica. Els dibuixos caricaturescs il·lustren les idees sobre la caricatura, alhora que les idees expliquen i donen sentit als dibuixos. Segonament, el canvi de perspectiva i de context en què s'elaboren les aportacions d'Ors a l'art de la caricatura són un exemple de com la teoria estètica orsiana té les seves arrels en l'idealisme simbolista finisecular.

Les primeres aproximacions d'Ors a la caricatura es donen en el marc de la reflexió sobre la naturalesa intel·lectual de l'acte de creació. La caricatura té una funció clau en aquest procés, atès el seu caràcter eminentment antinaturalista. Durant els anys vint, el context de les reflexions és un altre, el de la figuració del subjecte en l'art del retrat. El gir contextual també comporta un canvi de perspectiva, que es manifesta tant en la teoria com en la pràctica del dibuix. En la teoria, la lectura estètica és substituïda per una de cultural; en la pràctica, es tradueix en la conversió dels seus dibuixos de grotescos a caricaturescos.

En l'article de l'any 1905 sobre al dibuixant i grafista Leonetto Cappiello, el primer dedicat a un artista visual en la columna de cultura, política i pensament d'un diari

generalista, Ors indica els principals trets que fan del dibuix caricaturesc l'element clau de la pràctica de l'art.⁴³² Destaca cinc aspectes de l'obra de Capiello: la «refinada visió», la capacitat de síntesi, els mecanismes per imbuir d'espiritualitat els objectes, el retrat caricaturesc i la modernitat del seu art. El valor de l'obra gràfica de Capiello la redueix a la facultat de «sintetitzar tota la vida d'una cabdal figura contemporània i fixar el fugitiu prestigi d'un moment d'existència».⁴³³

Qui és l'autor d'aquests arguments sobre Capiello –aquell que «de molt temps me té l'afició guanyada»–,⁴³⁴ el crític o el dibuixant? El que interpreta i valora l'obra d'altri o el que veu en l'altre un referent per a la pròpia? És difícil separar-los perquè en aquesta època la teoria de l'art coincideix amb la poètica del dibuix o, dit d'una altra manera, la teoria és la poètica. Des del punt de vista de la pràctica, els dibuixos d'Ors, com els de Capiello, se centren a captar el caràcter dels seus personatges a través d'una marcada línia de contorn, d'una deformació i esquematització de les formes i un efecte de xoc visual. Es tracta de recursos plàstics per aconseguir «sintetitzar tota la vida d'una cabdal figura contemporània i fixar el fugitiu prestigi d'un moment d'existència».⁴³⁵

L'artista modern orsià és el que és capaç d'aconseguir aquest repte, el repte de veure més enllà dels embolcalls en què la realitat es presenta, el repte de trobar la immutabilitat del mutable. Ors torna clàssica la modernitat baudelairiana. A *Le peintre de la vie moderne* (1863) Baudelaire proposa a l'artista «extraer de la moda lo que ésta pueda contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio»?⁴³⁶ Malgrat les possibles similituds entre ambdós, l'artista modern baudelairià és el que es manté en la fugacitat del present, en canvi l'orsia és el capaç de sostreure's als canvis dels temps per «fixar» allò que el present té d'etern. Això és, Baudelaire fa apologia d'allò nou i Ors d'allò que la novetat té de tradició. Aquest és el sentit del cèlebre aforisme: «Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició és plagi».⁴³⁷

⁴³² Vid. «Reportatge de Xènius. Un àlbum de Capiello». *EPC*, any 2, núm. 36 (15 de juliol de 1905), p. 1.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ «Reportatge de Xènius. Un àlbum de Capiello». *EPC*, any 2, núm. 36 (15 de juliol de 1905), p. 1.

⁴³⁶ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*, p. 91.

⁴³⁷ «Glosari. Aforística de Xènius. XIV». *LVdC*, 31 d'octubre de 1911.

La caricatura és l'eina narrativa clau per dur a terme aquest procés; respon a una funció doble: deforma per objectivar la vida en l'art i espiritualitza per idealitzar-la: «un jorn darrera l'altre, te va servint, gota darrera gota, el licor que, agullant ta vista, fa aparèixer trontollant davant tos ulls, no una institució qualsevol, ni totes les institucions plegades, mes la natura plena, els mateixos fonaments de l'objectivitat». ⁴³⁸ L'any 1908 considera la caricatura «el més espiritual dels medis d'expressió gràfica». ⁴³⁹ Si el dibuix és l'instrument de la delimitació, la caricatura ho és de la síntesi expressiva. La caricatura fixa el caràcter i l'expressió d'una cara, serveix per copsar l'element definitori de les coses, trobar el tret que dóna sentit a un rostre o a una vida. No és una eina d'anàlisi sinó de síntesi perquè no s'atura en els detalls, converteix el detall en la clau del caràcter; la caricatura fa categoria de l'anècdota. El bon caricaturista, segons declara el 1920, és precisament aquell que «ha sabido hacer creer en vuestra imagen la energía espiritual, la *significación*». ⁴⁴⁰ Amb l'ús de la deformació, exagera, desnaturalitza la mirada sense caure en la freda abstracció. No es limita a la reducció formal sinó a descobrir el fons que es manifesta en la forma, a espiritualitzar o animar la forma. L'any 1920, a propòsit d'unes caricatures de Lluís Bagaria, diferencia entre els caricaturistes que «animen» la imatge i els que la «mineralitzen»:

«Hay hombres que con su contacto, compañía o influjo acrecienta la energía espiritual en los otros hombres o en las cosas. Hay, al contrario, quien esta energía la hace inevitablemente disminuir, la marchita o degrada. Los primeros son los *animadores*; a los segundos les llamaríamos los *mineralizadores*». ⁴⁴¹

Els caricaturistes «animadors», els bons caricaturistes al seu parer, empen la caricatura com a recurs intel·lectualista, en el sentit filosòfic del terme, és a dir, com a element d'equilibri entre l'abstracció i l'expressió. La caricatura permet contrarestar els possibles excessos de l'una i de l'altra; evita que l'abstracció perdi l'àlè vital i que l'expressió devingui una simple dada hilètica. La caricatura converteix la forma abstracta en un element d'expressió figurativa.

⁴³⁸ Vid. «Glosari. L'“Apa”, dibuixant noucentista». *L'VDIC*, 18 de juliol de 1906.

⁴³⁹ «L'Humor estranger. Homenatge a “James Ensor” príncep dels caricaturistes. James Ensor». *Papitu*, any 1, núm. 2 (2 de desembre de 1908), p. 35.

⁴⁴⁰ «Glosari. Els animadors i els mineralitzadors». *EDG*, 25 de juliol de 1920.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

El 1905, el mateix any en què escriu l'article sobre l'obra de Capiello, publica *Gàrgoles*, un poema en prosa inspirat en el *Gaspar de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) d'Aloysius Bertrand.⁴⁴² En el relat poètic la gàrgola esdevé el model pel poeta. El poema ha de ser com una gàrgola, matèria deformada, exagerada, estilitzada. El poeta ha d'escórrer tota realitat sobrera perquè la paraula esdevingui lleugeresa celestial. El poeta ha de fer com els antics artesans de les catedrals: «Voldria, com els artistes humils d'altra hora, saber prendre la imatge d'alguna cosa familiar, estilitzar-la, deformar-la, cargolar-la, dar-li irrealitat torbadora o grotesca, i que aixís i tot, encara sabés córrer-li pels dintres la frescor divina de les aigües del cel».⁴⁴³

Aquest fragment, on es concentra la major densitat de termes referits al grotesc de tota la literatura orsiana, està posant paraules a les imatges de la seva obra gràfica contemporània. La deformació i estilització de les figures és el recurs de la major part dels dibuixos del període que va de 1901 a 1905. Ors presenta personatges amb rostres que inquieten la mirada de qui els observa, com ulls desorbitats, rostres desencaixats i cossos estilitzats vestits sense pes ni corporeïtat. Uns ho exposen gràficament per mitjà de línies netes, planes, espais decoratius, sense perspectiva, sobretot aquells més directament relacionats amb la referència visual d'Aubrey Beardsley.⁴⁴⁴ Altres ho mostren amb un llapis més plàstic, corpori, segons criteris expressionistes, fonamentalment aquells vinculats a l'obra de Goya i El Greco i els seus seguidors catalans, Nonell, Opisso o Picasso, i als il·lustradors de la revista *Simplicissimus*.

La major part de les figures dels dibuixos d'aquesta època són grotesques, torbadores, monstruoses. En són un exemple els personatges del Rabadà i el rei de Tule que il·lustren les dues narracions homònimes incloses al llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905).

⁴⁴² El poema d'Ors s'obre amb un fragment de la introducció del llibre signat per Louis Bertrand, segons apunta Jordi Castellanos, vid. *Papers anteriors al Glosari*, p. 79, n. 12. En la darrera pàgina del llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905), Ors publica una nota on fa constar que en la mateixa editorial El Banquete de Madrid s'està preparant una edició del llibre de Bertrand, amb traducció castellana d'Eugeni d'Ors i amb un dibuix d'Octavi de Romeu. El llibre no arriba a sortir.

⁴⁴³ «Reportatge de Xènius. Gàrgoles». *EPC*, any 2, núm. 28 (20 de maig de 1905), p. 1.

⁴⁴⁴ Sobre la relació entre l'obra d'Ors i la de Beardsley vid. el capítol 3.4.

5) *El Rabadà*, 19056) *La copa del rei de Tule*, 1905

El dibuix del personatge del Rabadà, el protagonista remugaire de la nadala infantil que en el relat d'Ors funciona com a imatge antitètica del poeta modern, il·lustra les paraules següents del text: «Arraulit entre les soques d'un arbre, baix el cap, mirant de regull, les celles juntes, la boca menyspreuadorament torçada, protegint amb mans i braços l'escudella de l'esmorzar i la llibreta dels comptes [...], rondina sordament el Rabadà».⁴⁴⁵ La figura del Rabadà, gasiu i materialista, és la caricatura grotesca de la vida pràctica, del sentit comú i la prudència. La figura mortuòria del rei de Tule, conte que reelabora la balada del mateix nom inclosa al *Faust* de Goethe, posa imatge al moment de la resurrecció del rei, quan la narració diu: «Lo mort torna a ser viu!... mes, ai! És un viu empelat de mort!...».⁴⁴⁶ La cara cadavèrica i les mans com urpes mostren la imatge de la mort en vida, del cor sense ànima de l'amant al qual només li queda la copa com a record de l'estimada. Castellanos identifica el poeta de *Gàrgoles* amb el poeta arbitrari i el dels contes *El Rabadà* i *La copa del rei de Tule*, escrits dos anys abans, amb la figura del poeta visionari.⁴⁴⁷ L'escriptor arbitrari de 1905 dibuixa com un visionari la part monstruosa de la naturalesa humana per exorcitzar-la.

Els altres dos dibuixos d'aquesta època descobreixen l'aspecte monstruós de la naturalesa humana. Un d'ells, el protagonitzat per un tercet de música, cau en oblit i Ors mateix no recorda haver-lo dibuixat. Després de llegir l'article on Josep-Francesc Ràfols s'hi refereix,⁴⁴⁸ admet no poder «proporcionar el menor esclarecimiento relativamente al dibujo de un terceto musical, donde parece que

⁴⁴⁵ «El Rabadà». *L'VdC*, 1 de gener de 1903.

⁴⁴⁶ «La copa del rei de Tule». *La Renaixensa*, 19 de desembre de 1899.

⁴⁴⁷ Vid. Castellanos, J. «Presentació». A: Ors, E. d'. *Papers anteriors al Glosari*, p. XIII-LV.

⁴⁴⁸ Vid. Ràfols, J.-F. «Los dibujantes del "Guayaba"». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24. Sobre Ors i El Guaiaba vid. el capítol 3.4.

violín, guitarra y banjo son tañidos por extrañas personas». ⁴⁴⁹ L'altre dibuix segur que el recorda perquè el conserva fins al final de la seva vida. Es tracta d'aquell que Carlos d'Ors ha titulat *Al jardí*, on dues figures esperpèntiques, la d'un home estrafet i una noia espectral, converteixen en sinistres els jardins poètics de Rusiñol.



7) *Concert*, 1902-1903

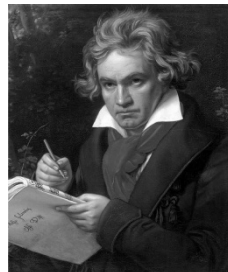


8) *Al jardí*, 1902

Una altra sèrie on continua indagant en la deformació de la figura humana és la del conjunt d'il·lustracions dels quatre primers articles de *El Poble Català*. Així com en les anteriors el model és Beardsley, en aquestes ho són els dibuixants expressionistes. La sèrie s'inaugura amb una caricatura de Pau Casals, il·lustració de l'article que dedica al músic vendrellenc, que llavors ja triomfava a París i als Estats Units de Nord-Amèrica.



9) *Pau Casals*, 1904



10) Stieler, *Beethoven*, 1820



11) Casas, *Pau Casals*, c. 1902-1904

La deformació passa per mostrar l'efígie de Casals des d'una perspectiva poc inusual, una vista en picat que augmenta les dimensions d'un crani caracteritzat per la seva calvície, malgrat la joventut del retratat. El rostre grotesc de Casals intensifica la força vital del músic. Ors el presenta a la manera com havia estat representat Beethoven, exemple de l'energia musical desbordant, en alguns dels retrats de l'època. Si es compara el retrat d'Ors amb el de Ramon Casas, s'observa la forma diferent d'articulació del retrat. Ors mostra el geni de Casals, i Casas, el seu aspecte.

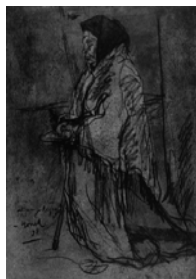
⁴⁴⁹ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona», *Informaciones*, 1 de setembre de 1944.

Aquesta és la forma visual amb què Ors demostra que la deformació converteix la imatge en símbol. La imatge parla del mateix personatge que el text, del «gran virtuos, l'artista gloriosament aplaudit en ambdós mons, ovacionat per tots els públics», frase amb què s'obre l'article.⁴⁵⁰ La imatge també deixa intuir algun drama: «ell, commogut, *al descobert* –en aquell instant, amb tota l'ànima–, va confessar-nos que [...] pensava freturós en el dia de poder –per fi!– abandonar el viol·loncelo, per a donar-se tot a l'ambició suprema...».⁴⁵¹ Aquesta caricatura de Casals mostra el poder semàntic de les imatges grotesques.

Des del punt de vista perceptiu, Ors no contempla la paradoxa que suscita la percepció fisiognòmica, és a dir, la inseguretats a la qual tots estem exposats, de veure la màscara en lloc de la cara.⁴⁵² Per a Ors el bon caricaturista, el bon retratista, és aquell que sap veure la cara en la màscara o el qui és capaç de detectar que la màscara és la cara. El retrat de Pau Casals ho exemplifica, ja que el caràcter del personatge és extret de la màscara del geni, no de la cara del jove Casals. L'any 1934 escriu que el retratista ha de representar el següent:

«“genio” y “figura”, que llevan hasta la sepultura. La “figura” que no es puro “aspecto” y cuyos rasgos fundamentales solo pueden obtenerse gracias a una cierta “abstracción”; y el “genio”; es decir para hablar como Sócrates, el “demonio familiar”, para hablar como los cristianos, el “Ángel”».⁴⁵³

En la següent il·lustració, la titulada *La Morera*, no fa un retrat caricaturesc de l'actriu Maria Morera sinó del seu paper d'àvia a l'obra *Juventut* d'Ignasi Iglésias, estrenada al Teatre Català Romea el 8 de novembre de 1904. No es tracta de la dona Maria Morera sinó de l'actriu del drama d'Iglésias. El dibuix representa una velleta nonelliana, de rostre grotesc, malhumorada, amb mocador al cap i davantal.

12) *La Morera*, 190413) Nonell, *Res d'una infeliç*, 1898

14) Nonell, il·lustració, 1902

⁴⁵⁰ Vid. «Pau Casals». *EPC*, any 2, núm. 1 (12 de novembre de 1904), p. 2.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Vid. Gombrich E.; Hochberg, J.; Black, M. *Arte, percepción y realidad*, p. 24 i ss.

⁴⁵³ «Glosario. Retrato y profecía». *ED*, 31 de juliol de 1934.

Les referències iconogràfiques dels altres dos dibuixos de la sèrie de *El Poble Català* són de pintures de Goya i El Greco, a més de les de les figures de la vida sòrdida i marginal de Nonell. En la caricatura que il·lustra l'article *Sant Llàtzer* pren clarament el model dels personatges de les pintures negres de Goya, en particular de la dels *Vells menjant sopes*.⁴⁵⁴ El 1904 la leproseria de Sant Llàtzer és notícia pel canvi de seu del carrer del Carme de Barcelona als terrenys de Can Masdéu a Horta.



15) *Les leproses de Sant Llàtzer*, 1904



16) Goya, *Dos vells menjant*, 1820-1823



17) Nonell, *Pobres esperant la sopa*, 1899

Quan Ors ha d'explicar gràficament les deformacions de les malalties de lepra no indaga en els rostres de les veritables protagonistes sinó que busca les imatges en els artistes que millor han visualitzat la malaltia, la pobresa i la vellesa. Enric Jardí ha relacionat aquest article amb el tenebrisme de la narració *La fi de l'Isidro Nonell*.⁴⁵⁵ Aquest diàleg amb Goya coincideix amb la primera visita que Ors fa al Museu del Prado, amb motiu de la seva estada a Madrid durant els mesos de març i juliol de 1904 per cursar les assignatures del doctorat en Dret.⁴⁵⁶ Les col·leccions del Prado no deixen indiferent al jove Ors. En una carta a Joan Maragall del 16 de juny de 1904, hi exposa les conclusions a què ha arribat sobre la particularitat de la pintura espanyola:

«Visitant el Museu del Prado, he pensat sovint en això. ¿No sentiis que, si no hagués existit Leonardo de Vinci, o Rafael, per exemple, alguna cosa mancaria de les que ara componen el nostre esperit? ¿Què faltaria, en canvi, si desaparegués un tan indubtablement gegantí artista com Ribera? Noteu-ho: dugues cabdals influències ha sofert la pintura moderna: la japonesa, concretada en les obres d'estil·lisació i decoració, i l'espanyola, exercida principalment sobre l'art realista i impresionista.

⁴⁵⁴ Vid. «Sant Llàtzer». *EPC*, any 2, núm. 3 (26 de novembre de 1904), p. 2.

⁴⁵⁵ Vid. Jardí, E. *Eugenio d'Ors. Vida i obra*, p. 50.

⁴⁵⁶ La carrera l'havia iniciat a la facultat de dret de la Universitat Central de Barcelona l'octubre de 1897 i es va llicenciar el juny de 1903. Respecte del doctorat, segons Marta Torregrosa –*Filosofia y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 34-35–, no va arribar a presentar la tesi mai, Cacho Viu –*Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 39– afirma que la va llegir el mes de juny de 1905. La tesi la hi dirigia Gumersindo de Azcárate. El cas és que no s'ha trobat mai cap còpia d'aquesta.

Doncs bé: (qualsevulla que sia la contradicció d'aquest fet amb les corrents nocions de superficial psicologia ètnica) cal reconèixer que, mentres la primera influència ha sigut, a més de tècnica, espiritual (la insensibilitat per al plaer i el dolor, la deformació de la realitat, l'idealisme escèptic i moltes altres coses vénen d'aquí), [...] la influència espanyola és exclusivament tècnica. Se pren d'ella el procediment, més son ànima essencial és contrariada».⁴⁵⁷

Aquest és el primer lloc on Ors traça una relació entre l'art del present i del passat i també el primer on consten insinuades les dues formes espirituals d'art que després desenvolupa a *Tres horas en el Museo del Prado* (1922). No obstant les observacions negatives, és evident que la pintura espanyola li interessa. L'any següent forma part del projecte de la Universidad Popular de Madrid, fundada per un centenar de joves de l'Ateneo de Madrid i la Institución Libre de Enseñanza el 31 de desembre de 1904. Ors no participa ni en la fundació ni en les activitats docents del primer, però sí en les del segon curs.⁴⁵⁸ Entre el desembre de 1905 i l'abril de 1906 es converteix en guia del Museo del Prado i el Museo de Reproducciones. Durant vuit matins de diumenge acompanya col·lectius d'obrers i menestrals per les sales de la pinacoteca madrilenya.⁴⁵⁹

L'any 1904 Ors analitza, encara que només sigui tècnicament, la pintura espanyola, tal com ho demostra la il·lustració de les leproses de Sant Llàtzer i sobretot la següent, la que il·lustra l'article *Espectres de Toledo*. En aquest cas l'al·lusió a El Greco és explícita. Ors fa una còpia de la figura de san Francesc d'Assís amb la calavera a les mans de l'obra *Sant Francesc i el germà Lleó meditant sobre la mort*.⁴⁶⁰ El dibuix està datat a Toledo el mes de juny de 1904, per tant està fet molt abans de la publicació de l'article el desembre de 1904.⁴⁶¹ Aquest dibuix pot ser un dels que esmenta en la carta d'agost de 1904 a Amadeu Vives, on li confessa la satisfacció pels seus últims treballs gràfics: «D'aquests darrers dibuixos n'estic d'allò més content.

⁴⁵⁷ Cacho Viu, *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 159-160.

⁴⁵⁸ Enric Jardí atribueix la idea a Ors, vid. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 55.

⁴⁵⁹ Els diaris de l'època –*El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Socialista* o *El Imparcial*– anuncien vuit visites en què apareix el nom d'Ors; també n'informa Antonio Gascón en la memòria d'activitats del curs acadèmic de 1905-1906, vid. Gascón y Marimón, A. *Memoria relativa...*, p. 13, 27 i 39.

⁴⁶⁰ Segons la catalogació d'aquesta obra de El Greco, el quadre procedia d'un convent no identificat de Toledo, després ha format part de diverses col·leccions particulars. Així doncs, potser es tracta d'una còpia a partir d'una reproducció de l'obra original, vid. *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, cat. núm. 16, p. 140.

⁴⁶¹ Vid. «*Espectres a Toledo*». *EPC*, any 1, núm. 4 (3 de desembre de 1904), p. 2.

Encara que d'escassa complicació, són més acabadets de lo que jo havia acostumat fins ara i en ells m'ha semblat que s'hi veia ja més seguretat, sense caure en la horrorosa *lourdeur* habitual als dibuixants espanyols». ⁴⁶²

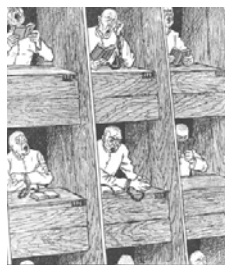


18) *Espectres de Toledo*, 1904



19) El Greco, *Sant Francesc i el germà Lleó*, 1600-1614

Alexandre Cirici ha relacionat les proporcions allargades i la deformació expressionista de les figures d'Ors amb les il·lustracions dels dibuixants de *Simplicissimus*, ⁴⁶³ setmanari satíric de culte entre els artistes de El Guaiaba. ⁴⁶⁴ Els personatges del penitenciar eclesiàstic de Thomas Theodor Heine són igual de grotescos que *Les leproses de Sant Llätzer* (fig. 15) i l'escenari clàssic de la lànguida i vaporosa figura de Loie Fuller és similar al de la figura del *Cigne*, publicada a *Renacimiento Latino* l'any 1905. ⁴⁶⁵



20) Heine, *In der Zuchthauskirche*, 1904



21) Heine, *Loie Fuller-La Serpentine*, 1900

La referència a *Simplicissimus* també s'intueix en la sèrie de dibuixos de Munic, lloc d'edició de la revista. Sobretot en les figures dels soldats, que junt amb l'Església són el tema central de la sàtira del setmanari. Ors mostra el ridícul d'un exèrcit o d'una societat que ha institucionalitzat la cervesa com la base de la seva cultura. Cal recordar les paraules de la glosa *Hofbräuhaus*, en què vincula l'alcoholisme amb la

⁴⁶² Vid. carta a Amadeu Vives del 10 d'agost de 1904 a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

⁴⁶³ Vid. Cirici, A. *El arte modernista catalán*, p. 428.

⁴⁶⁴ Vid. Ràfols, J.F. «Los dibujantes del "Guayaba"». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

⁴⁶⁵ Vid. fig. núm. 61, cap. 1.1.

literatura i la societat germànica.⁴⁶⁶ L'any 1913 Ors segueix estant al dia de les novetats de *Simplicissimus* tal com ho indica una referència en una glosa sobre el gat de Henri Poincaré.⁴⁶⁷



22) Soldat catòlic, 1910



23) Concurrencia de sexes (Alemanya), 1910



24) Graef, Soldatenmisshandlungen, 1910

En tots aquests dibuixos la caricatura grotesca es converteix en l'eina narrativa amb què aconseguir l'objectivitat que reclama als artistes. És el recurs que utilitza per desnaturalitzar i desobjectivar la imatge, primer, i espiritualitzar-la, després. L'any 1905, aprofitant la publicació del llibre *Les monstres dans l'art* (1905) d'Edmond Eugène Valton, Ors reflexiona sobre el sentit de la visualització dels monstres.⁴⁶⁸ L'article, a més d'indicar l'interès que li suscita el tema en aquells moments, dóna significació a les imatges grotesques dels seus dibuixos. Ors proposa convertir les emocions en obres d'art, fabricar «hermosures, amb la pasta de tes alegries; i, amb la pasta de tos dolors, si no pots fabricar hermosures, fabrica... monstres».⁴⁶⁹ Interpreta l'art com l'espai de la purificació sentimental: «Quan el Dolor, fent-se matèria artística se vesteix d'eternitat, guanya redempció i purifica en serenitat a l'ànima dolorosa».⁴⁷⁰ Amb el fet de justificar èticament la representació de la monstrositat, l'art assumeix una funció social.

Conscient de viure en una època queixosa de malestar espiritual, Ors invita a objectivar els monstres interiors per redimir-se'n: «Molts cops sospito si l'horrible malestar dels esperits en aquests nostres dies tindrà per causa que, impotents per a crear monstres, tot dolor resta líricament en ells i acaba per emmetzinar-los en les

⁴⁶⁶ Vid. cap. 1.1.

⁴⁶⁷ «Glosari. Grigri». *LVdC*, 28 d'agost de 1913.

⁴⁶⁸ Vid. «Reportatge de Xènius. Els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 29 (27 de maig de 1905), p. 1 i l'article del dia següent: «Reportatge de Xènius. Més sobre els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 31 (10 de juny de 1905), p. 1. La referència completa del llibre de Valton és *Les monstres dans l'art; êtres humains et animaux, bas-reliefs, rinceaux, fleurons, etc. accompagnés de 432 planches ou figures* (París: Flammarion, 1905).

⁴⁶⁹ «Reportatge de Xènius. Els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 29 (27 de maig de 1905), p. 1.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

arrels mateixes de l'existir». ⁴⁷¹ El mal no es pot aniquilar, forma part de la naturalesa humana: «el Minotaure és el germà gran de Teseu!...», ⁴⁷² però es pot reconvertir en obra: «tot mal i tot bé que t'arribi no es deturi i estanqui en tu, mes per tu circuli fins a tes obres». ⁴⁷³

Ors legitima els monstres dels seus dibuixos gairebé de la mateixa manera en què l'any 1909 explica l'operació que significa el *Werther* per a Goethe: «el medi de que una tempestat sentimental no enverini l'existència és treure-la a fora, “explicant-la com si fos d'un altre” en una creació d'art». ⁴⁷⁴ Pocs anys després torna a insistir en l'art com espai de salut espiritual. Ho exposa en un estudi sobre dos nens, dos germans que viuen una infantesa de constants convalescències i als quals l'escriptura salva de la follia. La referència a les teories de Freud sobre l'art com a vehicle de socialització és especialment explícita en el passatge que diu: ⁴⁷⁵ «La producció literària en què l'un i l'altre han entrat en ingènua fervor ha contribuït, ho crec fermament, a *descarregar* la seva imaginació, fent possible el retorn a la normalitat». ⁴⁷⁶ La «normalitat» d'Ors és sinònim del «principi de realitat» de Freud. Ors interpreta aquest retorn dels nens a la «normalitat» com indicatiu del seu «bell avenir intel·lectual». ⁴⁷⁷ Per tant, l'escriptura, tal com s'ha vist amb el dibuix, garanteix la connexió amb el món, preserva de caure en la confusió entre realitat i ficció. Ors no interpreta la representació de la monstrositat humana com una lliçó moral, un càstig per la supèrbia humana, sinó com una experiència de catarsi aristotèlica, com un mètode de conjur emocional o d'imperialisme racional:

«Qualque instint misteriós ha dut els homes de tot temps a complaure's en aquesta impotent violació de l'ordre natural que representa la concepció del monstre. ¿Serà potser per un fosc desig de venjança als crudels venciments amb què la Natura combatuda sap castigar sovint la humana supèrbia? ¿O consistirà, mellor, que, amb

⁴⁷¹ «Reportatge de Xènius. Els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 29 (27 de maig de 1905), p. 1.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Vid. «Glosari. Guia de l'albir en els nerviosos i escrupolosos (*V divendres de Quaresma*)». *LVdC*, 29 de març de 1909.

⁴⁷⁵ Segons Xavier Pla, Ors coneix les teories de Freud l'any 1907 gràcies al psiquiatre i amic Dídac Ruiz, vid. «Presentació». A: *Gualba la de mil veus*, p. VII-XXVII.

⁴⁷⁶ «Follia infantil amb contagi». A: *Treballs de la Societat de Biologia*, p. 1-10.

⁴⁷⁷ Marta Torregrosa considera aquest estudi de caràcter autobiogràfic. Els dos germans es correspondrien a Eugeni i Josep Enric Ors, vid. Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 23-24. La infantesa d'Ors també va ser de constants convalescències.

aquesta exteriorització en el monstre, les tortures de l'ànima se fan més lleus, perquè precisament el saber-les vestir d'una semblanta objectivitat és la suprema victòria sobre d'elles?...». ⁴⁷⁸

En desvincular el grotesc de qualsevol càrrega moralitzant Ors l'assumeix com a element constitutiu de l'art. Separar la caricatura grotesca de la comicitat ridícula i alligonadora implica interpretar-la en sentit modern. Fins aquí no he distingit entre grotesc i caricatura, he estat utilitzant indistintament les dues nocions com si fossin sinònims. Ara cal que precisi les diferències per poder entendre el gir conceptual que Ors dona a la caricatura a partir dels anys vint. La realitat grotesca i la caricaturesca comparteixen la deformació i exageració figurativa, però no sempre s'identifiquen. La mateixa definició de caricatura –establerta al segle XVII– la diferencia d'altres mètodes de representació gràfica per la seva tendència a l'exageració i a la distorsió de la realitat. ⁴⁷⁹ Ara bé, si tota imatge grotesca és caricaturesca, no tota caricatura és grotesca.

És a finals del segle XVIII, en el context d'irrupció de la caricatura en el món de les arts visuals amb Hogarth o Callot, quan el grotesc comença a insinuar-se com a categoria estètica en deixar d'al·ludir únicament a una tipologia ornamental, a un joc formal per fer gaudir la vista i relacionar-se amb la caricatura i la comicitat. ⁴⁸⁰ El primer a vincular el grotesc i la caricatura és l'escriptor i poeta alemany Christoph Martin Wieland que a *Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx* (*Converses amb el rector de xxx*, 1775) considera el grotesc com una classe de caricatura. En distingeix tres, la vertadera, l'exagerada i la fantàstica o grotesca. ⁴⁸¹ La vertadera és la que reproduceix les distorsions tal com són en la realitat; l'exagerada és la que augmenta els trets deformes però l'original encara és reconeixible; a la fantàstica o grotesca no li interessen els principis de veritat i semblança sinó que opera per la força de la imaginació i provoca rebuig o sorpresa per les creacions monstruoses que en resulten. Contemporàniament, els historiadors de la literatura Justus Möser i Karl Friedrich Flögel associen el grotesc amb el fenomen del riure i tota comicitat amb

⁴⁷⁸ Vid. «Reportatge de Xènius. Els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 29 (27 de maig de 1905), p. 1.

⁴⁷⁹ Sobre la noció de caricatura vid. Gombrich, E.; Kris, E. *Caricature*.

⁴⁸⁰ Vid. Kayser, W. *Lo grotesco*, p. 47-48.

⁴⁸¹ *Ibidem* i Fernández Ruiz, B. *De Rabelais a Dalí...*, p. 103-108.

l'exageració.⁴⁸² Amb Möser i Flögel el grotesc és una classe d'humor, burda, cruel i de mal gust.⁴⁸³

El XIX és el segle de l'assimilació definitiva del grotesc al camp de la caricatura. La caricatura és grotesca quan el riure que provoca és tràgic, no ridícul. La responsabilitat teòrica de convertir el grotesc en lloc d'enunciació dels secrets més profunds de l'ésser recau en els romàntics de Jena, específicament en Friedrich Schlegel i Jean Paul Richter, i en els francesos Victor Hugo i Charles Baudelaire. Per a tots ells el grotesc no és exclusiu del món de la fantasia sinó que forma part de la naturalesa humana.⁴⁸⁴ Schlegel és el primer a donar-li aquest nou significat, l'identifica amb una mescla heterogènia d'elements que provoca confusió i estranyesa, que inquieta i desestabilitza. El grotesc es converteix en una més de les categories estètiques que comparteix sistema amb la bellesa. Hugo i Baudelaire recuperen i enriqueixen l'associació entre grotesc i comicitat. Hugo opera en tres direccions. D'una banda, distingeix dos aspectes del grotesc, un associat amb allò còmic, ridícul i bufonesc i l'altre amb allò amorf, horripilant i monstruós; de manera que l'identifica amb la categoria de lleig. En segon lloc, l'institueix com el tret característic de tot l'art posterior a l'antiguitat, per tant, de la literatura del seu temps. Aquest aspecte és cabdal per al canvi de concepció d'Ors: d'una mirada estètica passa a una de culturalista. En tercer lloc, l'inclou en una estructura més vasta en què el grotesc esdevé el pol oposat del sublim; es tracta d'un mitjà de tensió entre l'espiritualitat sublim i l'animalitat grotesca.⁴⁸⁵

L'aportació de Baudelaire és interessant especialment en relació amb Ors perquè és el primer a desenvolupar la seva reflexió amb la caricatura gràfica com a motiu. D'una banda, els plantejaments de Baudelaire parteixen d'Hugo, quan relaciona el grotesc

⁴⁸² El primer a *Harlekin oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen (Arlequí o la defensa del còmic-grotesc)*, Berlín, 1761 i el segon a *Geschichte des Grottesk-Komischen (Història del còmic-grotesc)*, Leipzig, 1788.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 22 i p. 68-75.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 87-105; Fernández Ruiz, B. *De Rabelais a Dalí...*, p. 103-108 i Angelo, P. d'. *La estètica del romanticismo*, p. 161-167.

⁴⁸⁵ A part de les obres citades, també vid. Hugo, V. «Prólogo a *Cromwell*» (1827). A: *Manifiesto romántico...*, p. 21-90.

amb l'experiència sublim, i de l'altra, es fonamenten en la distinció entre la caricatura de tipus grotesc i la de tipus còmic.⁴⁸⁶

La caricatura còmica i la grotesca funcionen diferentment tant en la forma d'aproximar-se a la realitat com en la repercussió en l'espectador. La caricatura còmica imita i la grotesca crea: «Lo cómico es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística» i «lo grotesco [...] es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos persistentes en la naturaleza».⁴⁸⁷ La realitat còmica provoca un riure fruit de la debilitat o la desgràcia, de la superioritat d'un home sobre un altre; la grotesca estimula un riure més profund, resultat de la superioritat de l'home sobre la naturalesa.

D'aquesta diferència neixen dos tipus d'imatge. La primera es dedica a retratar la realitat ridícula per emetre judicis morals, de crítica política o de costums. L'altra és fruit de la voluntat artística i filosòfica per indagar en el fons obscur de la naturalesa humana. L'una és sàtira, l'altra és ironia. Amb aquesta distinció Baudelaire està donant contingut teòric als artistes del segle XIX que utilitzen la deformació caricaturesca per penetrar en el doble animal de la humanitat, com Goya, Daumier, o Munch, allunyant la caricatura de la tradicional associació amb la ridiculització de l'altre. El segle XIX és el segle de l'eclosió de la caricatura com a gènere de les arts visuals, el segle que argumenta des de criteris artístics i no morals la representació del dimoni com alteritat humana.⁴⁸⁸

Com s'ha vist tant en els dibuixos com en els comentaris, Ors defensa amb llapis i ploma la caricatura grotesca baudelairiana.⁴⁸⁹ La primera vegada que ho argumenta explícitament és en la crònica al primer Salon des Humoristes de París, organitzat el mes de juny de 1907 per Félix Juven, director de la revista satírica *Le Rire* i fundador de l'associació Les Humoristes, amb Jean Valmy-Baysse i la Société des Dessinateurs Humoristiques.⁴⁹⁰ L'article se centra precisament a contradir el

⁴⁸⁶ Vid. Baudelaire, Ch. «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas». A: *Lo cómico y la caricatura*, p. 15-51, el text va ser publicat originalment a la revista *Portefeuille* el 1855.

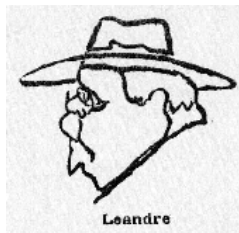
⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁸⁸ Vid. a aquest respecte, Bozal, V. *El siglo de los caricaturistas*.

⁴⁸⁹ Tot i que és probable, perquè Baudelaire era un dels seus referents juvenils, no puc confirmar que conegués de primera mà el text de Baudelaire.

⁴⁹⁰ Vid. «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre el Saló dels Artistes Humoristes)». *L'VdC*, 13 de juny de 1907, p. 2.

prejudici segons el qual la caricatura és un gènere còmic: «la sensació de conjunt la voleu? Heus aquí, la sensació de conjunt: Això és sinistre!»,⁴⁹¹ sinistre, no còmic. La principal lliçó del Saló és, segons la seva opinió, la «deformació en art», no com generar el riure: «jo sé dir que a tot el llarg del vernissatge dels humoristes, no s'ha sentit una rialla».⁴⁹² En el certamen s'exposaven obres dels caricaturistes francesos més cèlebres del moment: Charles Léandre, Caran d'Ache, Willette, Abel Faivre o Sem. D'ells fa metacaricatura o doble caricatura, literària i gràfica.



Leandre

25) Leandre, 1907



Abel Faivre

26) Abel Faivre, 1907



Willette

27) Willette, 1907

L'entusiasme que li provoca l'exposició l'estimula a proposar l'organització d'un concurs similar, d'artistes caricaturistes, a Barcelona.⁴⁹³ La iniciativa no prospera, però l'any següent Ors forma part de l'equip de redacció del *Papitu* (1908), setmanari dirigit per Feliu Elias, també conegut com Apa, i que es funda sota aquesta nova forma d'entendre la caricatura, és a dir, amb l'objectiu de substituir el ninot de queixa pel retrat artístic, encara que satíric, de la vida contemporània. Pel que fa a aquest setmanari, el més interessant de la breu relació d'Ors amb el *Papitu* –es limita als dos primers números– són les dues gloses que publica a *La Veu de Catalunya*, una amb motiu de la fundació de la revista i l'altra, arran de la seva dimissió.⁴⁹⁴ En la primera Xènius celebra la imminent publicació del setmanari, diposita tota la seva confiança en el gust refinat d'Apa: «“Apa”: tu vas a llançar al carrer un nou setmanari. Serà com cosa teva, cosa de gust i de distinció»,⁴⁹⁵ i en la voluntat artística de la revista, en el seu sentit de «la lleugeresa, de la rapidesa, de la vibració,

⁴⁹¹ «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre el Saló dels Artistes Humoristes)». *LVdC*, 13 de juny de 1907, p. 2.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ Vid. «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre el Saló dels Artistes Humoristes)». *LVdC*, 13 de juny de 1907, p. 2. El projecte no s'arriba a realitzar. El primer Saló d'Humoristes de Barcelona data de 1916 i Ors no forma part de la iniciativa.

⁴⁹⁴ Ors, junt amb altres col·laboradors, rep pressions de *La Veu de Catalunya* perquè abandoni el *Papitu* arran de la polèmica que provoca entre els membres de la Lliga Regionalista el dibuix de Junceda sobre les eleccions publicat a la coberta del segon número. Aquest també va ser el motiu de l'enemistat amb Feliu Elias. Sobre el *Papitu* vid. Solà, Ll. *Papitu* i Capdevila, J. (coord.) *Papitu: satira... Sobre Apa, Ors i el Papitu*, vid. Cadena, J.M. «“Apa” gran artista de la caricatura». A: *Feliu Elias “Apa”*, p. 43-51.

⁴⁹⁵ «Glosari. Dels nous setmanaris». *LVdC*, 24 de novembre de 1908.

de la passió, de la sensibilitat exquisida, de l'apetit d'art». ⁴⁹⁶ Aquesta glosa apareix un dia abans de la publicació del primer número del *Papitu*. ⁴⁹⁷ Pocs dies després de la sortida al carrer del segon, Ors es retracta i admet haver-se precipitat: «Xènius va anunciar-te aquí mateix, fa algunes setmanes, la sortida pròxima d'un periòdic nou. N'hi havien parlat com d'una publicació artística. Tots els antecedents que en tenia semblaven donar-li dret a l'auguri de que es tractaria d'una cosa de distinció i de gust...». ⁴⁹⁸ Quines són les raons que al·lega? Atribueix la seva retirada a la decepció davant les xafarderies i les grolleries de la revista: «Perquè no m'agrada treure al cap a la finestra del celobert, ni encara que sia per a esguardar els astres, quan les cuineres del veïnat criden, s'insulten i contenen històries». ⁴⁹⁹ En el número 4 de *Papitu*, els redactors es lamenten de la pèrdua del mestratge d'Ors i el contradueixen en els motius estètics i desvetllen els econòmics. ⁵⁰⁰ Xènius rep una amonestació econòmica per part de *La Veu de Catalunya* tal com ell mateix informa en la carta a Raimon Casellas que he citat més amunt. ⁵⁰¹

Aquest episodi, al marge de l'interès biogràfic, serveix per confirmar la posició d'Ors davant la sàtira. A la manera de Baudelaire, Ors renega de tota caricatura, gràfica o literària, que denigri o faci burla de la desgràcia de l'altre. Ors defensa un humor blanc i intel·ligent. ⁵⁰² D'aquest mateix període data una carta a Josep Maria López-Picó en què al·ludeix a la sàtira com a gènere inferior i, entre altres, es refereix als setmanaris de *La Campana de Gràcia* (1870), *L'Esquella de la Torratxa* (1879), *Cu-cut!* (1902) i *Papitu*. ⁵⁰³ A *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954) hi torna a apel·lar en termes de «bretolisme xaró», és a dir, mancat d'art, gràcia i distinció. ⁵⁰⁴ Des de l'últim terç del segle XIX a Catalunya proliferen els setmanaris en què la

⁴⁹⁶ «Glosari. Dels nous setmanaris». *LVdC*, 24 de novembre de 1908.

⁴⁹⁷ Vid. «L'Humor estranger. Homenatge a "James Ensor" príncep dels caricaturistes. James Ensor». *Papitu*, any 1, núm. 2 (2 de desembre de 1908), p. 35. En el primer número, Ors publica una glosa humorística sobre la malaltia de ser gras, vid. «Gloses exorbitants. El gras». *Papitu*, any 1, núm. 1 (25 de novembre de 1908). Quatre anys després col·labora en alguns números de *Picarol* (1912), publica l'article «Les hores d'amor serenes» (*Picarol*, any 1, núm. 5, 9 de març de 1912) i diversos aforismes en els números 1 i 5.

⁴⁹⁸ «Glosari. Explicació». *LVdC*, 9 de desembre de 1908.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Vid. [s.n.]. «Indiscrecions». *Papitu*, any 1, núm. 4 (16 de desembre de 1908), p. 64-65.

⁵⁰¹ Vid. el capítol 1.1. i Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)». *Els Marges*, núm. 22 i 23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95.

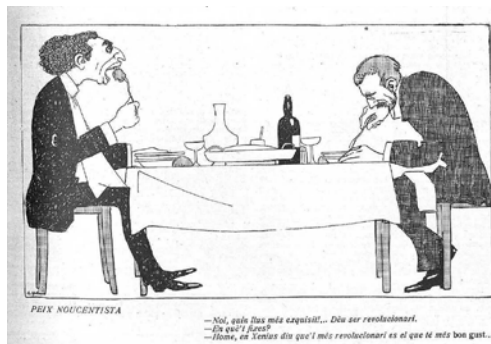
⁵⁰² Vid. «Glosari. Bon humor». *LVdC*, 6 de març de 1906.

⁵⁰³ Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 107, n. 52.

⁵⁰⁴ Vid. *La véritable histoire de Lidia de Cadaqués*, p. 151.

caricatura està al servei de la crítica de costums, de la sàtira política i social, revistes que tenen en el llibre de Josep Ferran Torras *La caricatura artística* (1907), el millor avalador.

Ors és una víctima fàcil del llapis i la ploma de moltes d'elles, sobretot de la republicana i anticlerical *L'Esquella de la Torratxa*, on a partir de 1907 Rusiñol comença a fer del doble vulgar de Xènius amb Xarau i apareixen diverses caricatures parodiant algunes de les seves idees sobre el bon gust o la seva egolatria.⁵⁰⁵



28) Apa, *Peix noucentista*, 1911



29) [s.n.], *Biblioteca de la Mancomunitat*, 1920

De tot el repertori caricaturesc orsià, l'única caricatura que no aconsegueix amb els seus pressupòsits humorístics i ratlla la sàtira burlesca és la d'Anatole France que il·lustra un dels seus *Palique* a la revista *Nuevo Mundo* de Madrid l'any 1922, un any després que l'escriptor francès fos guardonat amb el Premi Nobel de Literatura. La caricatura va acompanyada d'una inscripció manuscrita que diu: «Nous aimons le Maître» i a peu de foto es llegeix: «Caricatura de France, hecha por uno de sus fervientes discipulos, que suscribe el apunte con esta declaración: “Amamos al maestro”».⁵⁰⁶



30) Anatole France, 1922

⁵⁰⁵ Sobre Xarau i l'humor casolà de Rusiñol vid. Casacuberta, M. «El mite de l'humor russinyolià». A: Casacuberta, M.; Gustà, M. (ed.). *De Rusiñol a Munzó...*, p. 28-48. En el capítol 3.2. tracto la relació entre Ors i Rusiñol.

⁵⁰⁶ «Palique». *NM*, any 29, núm. 1.500 (20 d'octubre de 1922), s.p.

L'article no fa cap referència ni a France ni al sarcasme de l'expressió, però un comentari de Dionisio Ridruejo dóna alguna pista sobre el possible sentit de la caricatura i dels comentaris. Ridruejo narra una anècdota sobre France que ha sentit explicar a Ors:

«Iba Maurras en coche con D'Ors y en un paso de la conversación dijo: “Como decía mi maestro Anatole France”. Y al pronunciar el nombre, se quitó el sombrero reverentemente, con perfecta naturalidad. Sabida es la posición de ideas que entre France y Maurras mediaba [...]. El mismo D'Ors se apresuraba a sacar la moraleja de su historia aduciéndola como un ejemplo de buena tolerancia».⁵⁰⁷

Així doncs, les quatre ratlles ondulants del perfil estrafet de France poden significar un acte de tolerància cap el mestre literari al qual estima malgrat deplora.⁵⁰⁸ Com Maurras, Ors també sap treure's el barret davant els mestres que detracta. A partir de 1909, les cartes a Unamuno les signa com l'«Anti-Unamuno», malgrat que a l'encapçalament s'hi dirigeixi com «cher Maître». En la carta del 3 de setembre de 1909, li precisa que «Le pongo en francés esto de “querido Maestro un poco en broma, recordando sus antipatías, pero también un poco en serio para encerrar, en un par de palabras, dos cosas: lo muy contrario que me siento de V. y lo mucho que le admiro, quiero y debo...».⁵⁰⁹ Quatre anys més tard, davant la queixa d'Unamuno de la poca estima que desperta, Ors respon amb ironia: «¿Maragall le quería mucho, mon cher Maître, y mucho le quiero también yo, aunque le llame mon cher Maître».⁵¹⁰

Reprement el discurs cronològic sobre la concepció orsiana de caricatura, és significatiu que just en el moment en què Ors està donant paraula a la fórmula dels seus dibuixos, la seva obra gràfica dóna un tomb cap a la identificació gairebé exclusiva de la caricatura amb el retrat. A partir de 1906 els monstres que trenquen l'equilibri,⁵¹¹ que incorporen elements desestabilitzadors en les escenes per intensificar l'experiència d'estranyesa, desapareixen dels dibuixos orsians. De l'estilització i deformació torbadora i grotesca que reclamava un any abans per a les

⁵⁰⁷ Ridruejo, D. *En algunas ocasiones...*, p. 391.

⁵⁰⁸ Vid. les opinions d'Ors sobre France a «Glosari. Sobre Anatole France». *LVdC*, 30 de novembre de 1907.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 207. Carta del 3 de setembre de 1909.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 268. Carta de l'11 de març de 1913.

⁵¹¹ Vid. «Els Monstres en l'art». *EPC*, any 2, núm. 29 (27 de maig de 1905), p. 1.

obres contemporànies només en queda la deformació caricaturesca com a element de recerca de la idea en la forma, del caràcter en l'aparença. Si l'any 1905 la deformació a través de la caricatura apel·la a la realitat grotesca, la que proposa a partir de 1906 es refereix a la caracterització espiritual del personatge retratat.

La funció ètica purgativa de les primeres imatges és substituïda per l'ètica de la veritat de les segones. En un breu estudi sobre la caricatura, el crític d'art José Francés traça l'evolució dels seus efectes al llarg dels segles: «Primero hizo reír, después hizo ver y ahora hace pensar».⁵¹² En funció d'aquesta seqüència es poden interpretar les caricatures d'Ors: les primeres ajuden a veure i les segones fan pensar sobre l'acte de veure.

Mai més es torna a interessar pels monstres en l'art. La propera vegada que s'hi refereix és per interpretar-los des de paràmetres culturals, ni ètics ni estètics. En aquest punt és on Ors coincideix amb Victor Hugo, en la consideració del grotesc en la seva manifestació històrica com una categoria anticlàssica. El gir es fa explícit en l'estudi de l'art de Goya l'any 1928.⁵¹³ És significatiu el títol de la glosa on ho exposa, *La caricatura en la Quinta del Sordo*. L'enunciat redueix la caricatura a la forma grotesca, indica que qualsevol pràctica artística centrada en la visualització de la monstruositat humana, com les pintures de la Quinta del Sordo, s'associa amb la categoria o *eó* cultural del barroc:⁵¹⁴

«la Edad Media sí, tuvo aquella vocación. Y la tienen el primitivo, el salvaje, el niño. Un siglo se abre en Hogarth y en Goya. Ciérrase en los semitas de *Simplicissimus* y en el antisemita Forain. Si perdura, es que sobrevive. En contraposición con los tres siglos citados, el nuestro, el que ahora empieza, no tiene, como no tuvieron ni Grecia, ni el Renacimiento italiano, vocación de caricatura».⁵¹⁵

El passatge converteix totes les gàrgoles i tots els dibuixos inspirats en Goya, Beardsley o els il·lustradors de *Simplicissimus* en manifestacions de la forma cultural barroca. Ors identifica la caricatura com una pràctica típica del segle XIX i

⁵¹² Vid. Francés, J. *La caricatura*, p. 15.

⁵¹³ Vid. *L'Art de Goya...* (1928).

⁵¹⁴ Sobre la idea de barroc en Eugeni d'Ors, vid. Anceschi, L. *La idea del Barroco...*, p. 41-67; Bravo Ruiz, N. «Formación de “sistemas sobretemporales”. La dualidad de “lo clásico” y “lo barroco” en el pensamiento orsiano». *Boletín de Arte*, núm. 16 (1995), p. 33-43. González, A. *Eugenio d'Ors...*, p. 102-165. Rossich, A. «Ors i el barroc». A: Pla, Xavier (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 90-94.

⁵¹⁵ Vid. «Glosario. La caricatura en la Quinta del Sordo». *EDG*, 24 d'abril de 1928.

atribueix la paternitat a Goya: «Goya se presenta a nuestros ojos como iniciador de este arte, tan moderno; tal vez el único capaz de dar cierta verosimilitud al ideal de “belleza moderna”, caro a Baudelaire». ⁵¹⁶

Amb gustos diferents, perquè Hugo està fascinat per la bellesa grotesca i Ors, per la clàssica, en el paràgraf Ors està reproduint els arguments d'Hugo al pròleg a *Cromwell* (1827). Per a Hugo l'estètica moderna –sinònim de romàntica o cristiana– es regeix per la categoria del grotesc. Dante, Milton, Miquel Àngel i Rubens són grotescos. Contraposa l'harmonia de l'art i la literatura clàssiques amb la representació d'allò amorf, horrible i grotesc de l'art medieval. Però igual que Ors i els historiadors formalistes i els de l'Escola de Viena interpreta les dues formes d'art des d'un punta de vista cultural. La diferència respecte a Ors és que Hugo no contempla la possibilitat de coexistència d'ambdues categories ni en un mateix moment ni en un mateix lloc. Per a Hugo, com per a Hegel primer i Heinrich Wölfflin després, se succeïen en el temps històric sempre en la mateixa direcció: del clàssic (la maduresa) al romàntic (la vellesa).

L'operació d'obrir la caricatura al terreny de l'art, de no considerar-la un mer gènere de sàtira política o de costums, ha connectat Ors amb la línia iniciada per Baudelaire i amb la modernitat artística. La lectura del grotesc com a categoria estètica de la forma barroca l'aproxima a la interpretació culturalista que inaugura Hugo. En ambdós casos, la caricatura és l'eina narrativa de la realitat grotesca. El que canvia és el sentit que Ors atorga a aquesta realitat. En l'obra gràfica i teòrica d'Ors encara es fa una darrera interpretació: la caricatura com a matèria d'estudi fisiognòmic. El 1934 associa la caricatura a una classe de retrat: «variedad del retrato es la caricatura». ⁵¹⁷ En aquest cas Ors assimila la primera noció de caricatura, la que donen els tractadistes italians del segle XVII, abans que en el context alemany es connecti amb el grotesc. En el diccionari de termes artístics de Filippo Baldinucci, *Vocabulario Toscano dell'Arte del Disegno* (1681), la caricatura és un mode de retratar. És definida de la manera següent:

«Mettere il carico, aggravare di peso che che sia. E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto più somiglianti al tutto della

⁵¹⁶ «Glosario. La caricatura en la Quinta del Sordo». *EDG*, 24 d'abril de 1928.

⁵¹⁷ «Glosario. Los Caricaturistas. *ED*, 21 d'agost de 1934.

persona ritratta; ma per gioco e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati».⁵¹⁸

Es tracta d'un mètode de fer retrats fonamentat en la teoria mimètica perquè aspira a mantenir la semblança del conjunt d'un rostre, encara que a través de l'exageració i l'alteració de les parts. En el naixement de la caricatura entra en joc la teoria segons la qual el caràcter es manifesta en el rostre. És la idea que la cara és el mirall de l'ànima, tal com li diu Sòcrates a Xenofont quan li pregunta sobre la representació visual de l'ànima.⁵¹⁹ En la modernitat la caricatura no perd aquest component analògic. Cal recordar que les dues primeres classes de caricatura de Wieland se centren en la semblança amb la realitat. En la caricatura entren en joc la imitació i la deformació. La caricatura, tal com la defineix Bertrand Tillier, és l'art de la comparació.⁵²⁰ El tema a considerar es desplaça del procés de creació, com ho he exposat en relació amb el grotesc, a la relació entre l'art i la realitat. Amb què es compara la caricatura? Amb la dimensió material de la cara o amb la cara com a símbol? Amb la tradició aristotèlica o la platònica?

Ors assumeix la tradició del neoplatonisme renaixentista segons la qual els ulls de l'artista han de travessar el vel de les aparences per revelar la veritat. Aquest és el context del comentari sobre l'obra de Filippo Lippi a qui se li atribueix un retrat en què el retratat és més semblant al model que aquest a si mateix.⁵²¹ L'any 1945 afirma que el caricaturista descobreix, no inventa: «la pretendida objetividad del caricaturista descubre, pero no inventa».⁵²² Desvetlla, en el sentit literal de retirar el vel, per trobar què? El rostre que es correspongui amb la personalitat del model: «El rostro de un hombre se convierte por obra del caricaturista, bien en monstruo, bien en cifra, bien en monstruo y cifra a la vez»,⁵²³ perquè «nos subraya, nos vivifica, nos hace avanzar, en la escala del espíritu».⁵²⁴ Amb aquestes paraules Ors està

⁵¹⁸ Cito de Fernández Ruiz, B. *De Rabelais a Dalí...*, p. 103, n. 47.

⁵¹⁹ Sobre la cara com element expressiu vid. Courtine, J.-J.; Haroche, C. *Histoire du visage...* Sobre els orígens de la caricatura vid. Gombrich, E.; Kris, E. *Caricature*, p. 4-19.

⁵²⁰ Tillier, B. «La caricature: une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation». A: Vaillant, A. *Esthétique du rire* [en línia], p. 259-275.

⁵²¹ Vid. Gombrich, E. «La mascara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte». A: Gombrich, E.; Hochberg, J.; Black, M. *Arte, percepción y realidad*, p. 16.

⁵²² «Novísimo Glosario. Festivales eslavos, fotografías, caricaturas». *Arriba*, 13 de maig de 1945.

⁵²³ Vid. «Glosario. Los Caricaturistas. *ED*, 21 d'agost de 1934.

⁵²⁴ *Ibidem*.

interpretant la caricatura com l'art de la caracterització.⁵²⁵ Aquest és el tercer sentit que li atorga, significació que conviu amb les altres dues; la caricatura com a gènere retratístic que va a la recerca del caràcter del personatge a través de la deformació i abstracció de les línies del rostre. Aquesta tipologia no busca el riure burleta, que denigra a l'altre, el típic de la crítica moral o política; tampoc pretén el riure tràgic, el de les imatges grotesques, el que parteix del dolor existencial; sinó la rialla que neix de la intel·ligència, que és la rialla de l'enginy i la ironia. Per a Ors aquest tipus d'humor és signe de civilització: o «Lo que més aviat distingeix l'home civilisat del barbre és la facultat que aquell té de bromejar ab lleugeresa sobre coses que, en definitiva, se pren molt i molt per lo seriós, i de tractar greument, en canvi, les coses frívoles».⁵²⁶

Si la rialla tràgica s'aproxima a la interpretació baudelairiana del riure, la rialla de la intel·ligència està més propera a la comicitat, tal com l'entenen Jean Paul o Bergson. El riure de la intel·ligència és fruit d'una experiència de plaer intel·lectual. En l'anàlisi sobre la comicitat en la literatura occidental, Concetta d'Angeli i Guido Paduano dediquen un capítol a l'humor que s'origina en els jocs lingüístics.⁵²⁷ Els jocs amb el llenguatge sostreuen el seu sentit corrent de les paraules, els enunciats perden qualsevol funció comunicativa i el llenguatge es converteix en un espai opac d'autoreferencialitat.⁵²⁸ En el terreny de les imatges la caricatura és la responsable del joc formal. És l'encarregada d'exagerar o distorsionar la relació d'equilibri formal d'un cos o una cara i de descobrir-ne un nou sentit. Crea incongruència, estranyesa, emmascara per desemmascarar i no té cap finalitat al marge de gaudir de si mateixa, ingredients que la caricatura de personatges comparteix amb la noció l'humor segons el defineix Jean Paul en el tractat d'estètica.⁵²⁹ Bergson, autor del treball teòric sobre el riure més important del segle XX, interpreta la comicitat com una anestèsia emocional adreçada directament a la intel·ligència.⁵³⁰ Recuperant a Bergson, Berger confereix dimensió cognitiva al riure per la possibilitat que ofereix el camp d'allò

⁵²⁵ Sobre la noció de personalitat en Ors vid. el capítol 2.2.

⁵²⁶ «Glosari. A la manera àtica». *LVdC*, 11 de novembre de 1908.

⁵²⁷ Angeli, C. d'; Paduano, G. *Lo cómico*, p. 175-209.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 175.

⁵²⁹ Ho recullo de Berger, P.L. *La rialla que salva*, p. 69.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 77. Vid. Bergson, H. *La risa* (1900) i Freud, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

còmic a la revelació de perspectives i facetes noves de la realitat. Riure, diu Berger, «pot obrir-nos les portes de la veritat».⁵³¹

Els elements de la comicitat intel·lectual són l'agudesa i l'enginy. El joc d'enginy i agudesa visual és la caricatura de personatges. Enginy, no sàtira, l'enginy és desinteressat i desapassionat, la sàtira respon a una certa motivació d'atac. Segurament per això Octavi de Romeu, una de les alteritats artístiques d'Ors, és enginyer a més d'artista de la caricatura; igual que Juan de Mairena, una de les alteritats filosòfiques de Machado, és enginyer d'una màquina de cantar; o Álvaro de Campos, una de les alteritats poètiques de Pessoa, és enginyer naval de professió.

Octavi de Romeu, autor d'«obres d'enginyeria inútils»,⁵³² també ho és d'acudits i ocurrències visuals. Van ser moltes les víctimes de l'agudesa del seu llapis: polítics, artistes, escriptors, actrius o dames respectables i prínceps de l'alta societat. Com ja s'ha vist i com es mostra en les properes pàgines, ningú es lliure de la caracterització orsiana. El primer a caure a les urpes oculars d'Octavi de Romeu és el poeta Guillem August Tell i Lafont. El retrat caricaturesc de Tell i Safont és el primer que es presenta en un mitjà públic.⁵³³ El presenta amb un vestit de gala, com un autèntic Mestre en Gai Saber, amb el premi enrotllat a la mà esquerra i la Flor Natural a la dreta, elements que acrediten el màxim guardó que va aconseguir en els Jocs Florals de 1900. El jove Ors ja coneixia Tell i Lafont perquè havia estat el guanyador del concurs de contes de Els Quatre Gats de 1898 en què Ors va obtenir el vuitè accèssit del premi.⁵³⁴



31) Guillem August Tell Lafont, 1902



32) Artista modernista, 1902

Amb aquest retrat caricaturesc, Ors està operant de la mateixa manera en què ho feia amb les caricatures de *El Poble Català*, això és, no mostra un retrat d'August

⁵³¹ Berger, P.L. *La rialla que salva*, p. 247.

⁵³² «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu ». *LVdC*, 19 de juliol de 1907.

⁵³³ Vid. *Auba. Revista d'Arts i Lletres*, núm. 5-6 (març-abril de 1902), reprod. p. 89.

⁵³⁴ Vid. el capítol 3.2.

Tell sinó del prototipus del poeta català dels Jocs Florals, igual que representa el prototipus de l'artista modernista en una altra pàgina de la mateixa revista (fig. 29). La darrera imatge es completa amb les paraules que l'acompanyen: «Tot fent de *memòria* caricatures dels nostres artistes, hi reparat que és impossible figurar-se'ls d'altra manera que en roba de carrer i amb barret i tot». ⁵³⁵ Així també s'autoretrata a *Auba* i retrata Rusiñol anys més tard. ⁵³⁶

La primera vegada que Ors indaga en el rostre com a eix vertebrador de la personalitat de l'individu és en la sèrie de retrats d'escriptors vuitcentistes, en la qual encara es conserven trets grotescos. Es tracta d'un conjunt de vuit retrats dels poetes i pensadors de moda en els cercles culturals de la Barcelona modernista: Léon Tolstói, Émile Verhaeren, Henrik Ibsen, William Morris, Gabriele d'Annunzio, Paul Verlaine, Rubén Darío, Friedrich Nietzsche. Els escriptors modernistes adopten Ibsen, Maeterlinck, Ruskin com a punts cardinals de l'idealisme de finals de segle, i Verhaeren, Tolstói, Mallarmé o D'Annunzio, com a poetes de devoció. ⁵³⁷ Ibsen i Maeterlinck són els primers a ser coneguts a través d'Yxart i Sardà a *L'Avenç*. Durant els anys noranta, revistes com *Catalònia*, *Joventut*, *Pèl & Ploma* o *Luz* publiquen un gran nombre d'articles sobre els altres de la mà de Jaume Brossa, Pompeu Gener, Jeroni Zanné, Joan Pérez Jorba o Alexandre Cortada. Tots aquestes escriptors són els responsables del nou regeneracionisme idealista, al qual Ors s'adscriu des dels seus primers treballs literaris.

La col·lecció de retrats caricaturescs d'Ors és de datació difícil. La devia realitzar entre 1903 i 1905 a l'entorn de El Guaiaba, ja que fins el 1934, data en què és dipositada al llavors Museu d'Art de Barcelona, forma part de la col·lecció de Joan Vidal i Ventosa, responsable i fundador del taller. Tampoc he aconseguit aclarir ni el motiu, ni la història de la seva gestació. La manca de dades biogràfiques sobre aquest període i la impossibilitat d'establir qualsevol relació amb els seus escrits no ha ajudat, atès que es tracta del grup d'escriptors finiseculars contra els quals s'erigeix el *Glosari*.

⁵³⁵ [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

⁵³⁶ Vid. fig. núm. 10, cap. 2.3. i fig. núm. 5.20., cap. 1.1, respectivament.

⁵³⁷ Vid. Fuster, J. *Literatura catalana contemporània*, p. 34-35.

L'única hipòtesi plausible és la que obre un projecte editorial fallit amb què treballa el setembre de 1909 amb un editor de París. Es tracta d'una col·lecció divulgativa de petits volums monogràfics sobre l'obra dels filòsofs europeus contemporanis més importants, com William James, Henri Bergson, Benedetto Croce, entre altres, amb l'objectiu de difondre les seves idees a Espanya. Pel que fa als pensadors espanyols, Ors vol comptar amb la presència de Miguel de Unamuno. Per això s'hi dirigeix per carta els dies 3 i 27 de setembre de 1909. En la del 27 demana al filòsof basc que li envii una fotografia atès que es pretén que cada capítol porti l'efígie de l'autor en qüestió:

«quiero dar en la c[olección] las cabezas de los autores, en retratos grabados al boj, o algo que lo parezca, para que los estudiantes y los obreros febriles puedan recortarlos con chinchas a las paredes de su alcoba. La iconolatría, que es mi religión esencial de mediterráneo, se gozará en eso».⁵³⁸

A la llum d'aquesta empresa, és factible pensar que darrere de la sèrie de «caps» dels escriptors europeus finiseculars hi pot haver una iniciativa editorial similar, sobretot si es té en compte que els retrats a la tinta simulen típiques ratlles dels gravats al boix, tal com diu a Unamuno que imagina el del filòsof. Ors no en dóna cap pista. Quan l'any 1943 Ràfols compara la sèrie amb les il·lustracions de Félix Vallotton al *Le livre des masques* de Rémy de Gourmont,⁵³⁹ Ors s'encarrega de desmentir la filiació estilística, però omet qualsevol referència al llibre de Gourmont:

«Del retrato o caricatura de Émile Verhaeren, sí, algo podría decir. Y es que no estoy conforme con la apreciación de mi comentarista J.F. Ráfols acerca de la estilización “a lo Vallotton” que le atribuye. Las celebridades representadas pudieron ser algunas de las incluidas en el famoso *Livre des masques*, de Vallotton, que el *Mercure de France* había publicado; pero, en tanto que Vallotton operaba por instrumento de grandes masas de negro y blanco enterizos, que daban a sus retratos el aspecto del negativo de una fotografía, la técnica de mis dibujos era puramente lineal, y el color resultante, incluyo en los rayados más prietos, era el de un gris, revelador de que allí no se había ejercitado la mancha, sino la pluma».⁵⁴⁰

⁵³⁸ Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 210-213.

⁵³⁹ Vid. Ráfols, J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

⁵⁴⁰ Vid. «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944, p. 3.

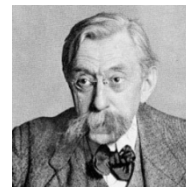
En efecte, *Le livre des masques* hauria pogut impulsar la idea de la col·lecció de retrats visuals, però ni l'estil ni els referents icònics no tenen a veure amb els retrats de Vallotton.⁵⁴¹ Els dos únics personatges que coincideixen són els de Verhaeren i Verlaine. Mentre Vallton juga amb el contrast visual d'àrees de blanc i àrees de negre, sense definició del fons, Ors utilitza la ploma en ràfega de línies entrecruades i utilitza la predominança del negre del fons per fer emergir el rostre del personatge delimitat per un marc. El francès és més plàstic amb l'ús de la tinta, menys psicològic en la caracterització dels rostres. Ors simula amb la ploma allò que els gravadors al boix i els litògrafs feien amb les incisions del burí, tot i que els dibuixos orsians són més refinats, menys toscos que els gravats a la fusta.⁵⁴²



33) Émile Verhaeren, 1903-1905



34) Vallotton, Verhaeren, 1896



35) Émile Verhaeren, c.1903-1805

Les fonts iconogràfiques també difereixen molt. Això es fa molt evident en el retrat de Verlaine. Vallotton li endossa el barret amb què apareix en les fotografies de l'època, Ors el corona amb la tiara de llorer corresponent al príncep dels poetes decadentistes, tal com Picasso havia representat el 1900 l'arquetipus del poeta decadent.⁵⁴³



36) Paul Verlaine, 1903-1905



37) Vallotton, Verlaine, 1896



38) Picasso, Poeta decadent, 1900

Els retrats de Verlaine i Tolstoi són els únics en què Ors afegeix un motiu de significació extern al rostre. A Verlaine el corona i a Tolstoi el beatifica amb una aureola que li surt de darrere del cap com si es tractés del sant de la teoria de l'art

⁵⁴¹ Vid. Gourmont, Rémy de. *Le Livre de Masques*. París: Mercure de France, 1963 [1896 i 1898].

⁵⁴² Sobre la recuperació de la tècnica del gravat al boix a principis de segle a Catalunya, vid. Fontbona, F. *La xilografia a Catalunya...*

⁵⁴³ Sobre la relació entre Ors i Picasso, vid. cap. 3.4.

com a expressió. Amb Verlaine i Tolstoi Ors està definint la personalitat literària dels escriptors, igual que havia fet amb Tell i Font, no el caràcter del rostre, tal com fa amb la resta de la sèrie. És significatiu que ho faci precisament amb els dos autors menys afins a la seva poètica.



39) L. Tolstoi, 1903-1905



40) Tolstoi, 1896

L'any 1910 imputa a Verlaine la responsabilitat d'haver corromput la poesia francesa:

«Sí, “la música ve”. La música ve ab aquesta poesia de Liliencron, creadora de ritmes nous, fàcils i lliures... Liliencron representa una mica, dins la moderna literatura alemana, lo que Verlaine per a la poesia francesa, lo que Joan Maragall dins la nostra. És el lliberador, darrera del qual s'obre un nou cicle. És també el llicenciós, el desigual. També en podríem dir, en cert sentit, el corruptor...». ⁵⁴⁴

El 1907 admet la inquietud que li provoca la teoria de l'art de Tolstoi:

«Jo sóc, com l'home modern en general, lector d'ample impersonalisme. Les pròpies opinions no em fan nosa, per a enterar-me ab paciència, ab simpatia, ab entusiasme adhuc, dels llibres que contenen exposició o defensa d'opinions contràries. Dues excepcions a la plenària indulgència recordo únicament en mi: les provocades per ¿Què és l'Art? de Tolstoi, i per les obres de Carnegie. Aquests dos senyors han tingut el privilegi d'impacientar-me». ⁵⁴⁵

En els altres sis dibuixos es reconeix l'esforç d'Ors per intimar amb la fesomia dels escriptors, una labor que només pot dur a terme per mitjà de retrats fotogràfics o artístics. La recerca fotogràfica descobreix una selecció acurada de les imatges model. Ors tria aquelles amb què identifica l'autor en qüestió, sigui les de les portades de les seves obres, les de les col·leccions de postals que circulaven en l'època o les fotografies a la premsa. Un cop seleccionada la imatge, la mà d'Ors s'encarrega d'exagerar la part de la cara que més els caracteritza. Majoritàriament se serveix de

⁵⁴⁴ Vid. «Glosari. Notes sobre la novíssima literatura alemanya. IV». *LVD*, 8 de novembre de 1910.

⁵⁴⁵ Vid. «Glosari. L'art de fer fortuna». *LVD*, 3 d'abril de 1907.

barbes i bigotis. Per exemple, dels llargs i frondosos bigotis de Verhaeren, dels ben poblats de Nietzsche, dels filaments apuntat cap amunt de D'Annunzio o dels més discrets de Darío.



41) D'Annunzio, c. 1904



42) G. d'Annunzio, 1903-1905



43) F. Nietzsche, 1903-1905



44) Nietzsche, c. 1887

L'únic retrat en l'elaboració del qual hauria pogut prescindir de fotografies o quadres és el de Rubén Darío, a qui el jove Ors coneix personalment el 1905 a Madrid mentre prepara el doctorat en Dret. Quaranta anys després encara recorda el vestit del poeta en la primera trobada:

«Lo que no se me despinta, no, es el atuendo del gran poeta en la coyuntura. Iba vestido de etiqueta. Un macferlán negro abolía con alas y faldones cuanto el relieve de este cuerpo pudiera tener de no monumental. La blanca chalina de seda se abría al desorden de la corbata blanca. Unos calzados guantes, igualmente blancos, sostenían el clac de seda, de cuya tensión la presumible caída no había llegado a flojar el muelle». ⁵⁴⁶

Aquest no és l'aspecte del retrat de Rubén Darío, però el passatge mostra la prodigiosa memòria visual d'Ors, element indispensable per a un bon dibuixant i caricaturista.



45) Rubén Darío, 1903-1905



46) Darío, 1890

Aquesta prodigiosa memòria visual es posa en joc en la caricatura de Joaquim Torres García l'any 1944 i que il·lustra l'article que dedica al pintor uruguaià en el catàleg del segon Saló de los Once de l'Academia Breve de Crítica de Arte. ⁵⁴⁷ En el text Ors recorda l'aspecte de Torres en l'època de l'amistat mútua, pels volts de 1911: «con

⁵⁴⁶ Vid. «Recuerdos de Rubén Darío». *Arriba*, 24 de maig de 1946.

⁵⁴⁷ Vid. «J. Torres García». A: *Segundo Saló de los Once. 1944. Academia Breve de Crítica de Arte*, reprod. s.p.

una melena y unas barbas blancas imponentes». ⁵⁴⁸ En aquest cas sí, així és com representa un Torres-García que feia anys que no veia: descabellat i amb una llarga i densa barba.



47) Joaquim Torres-García, c. 1944

També en correspondència amb el text l'elabora com si es tractés d'un gravat al boix, en memòria de l'artista responsable d'haver renovat la xilografia a Catalunya durant els primers anys de segle. Ors no oblida la desgràcia d'uns boixos de Torres-García en mans del seu mestre Enric Gómez Polo: «las mismas prensas que imprimían *La Bien Blantada* [...] presenciaban la rotura de unos bojes suyos por la furia de un viejo grabador tradicionalista, que le habíamos dado para el aprendizaje de esta técnica y que repugnaba violentamente a las audacias sintéticas del discípulo». ⁵⁴⁹

De retorn a la sèrie dels escriptors finiseculars, un altre recurs iconogràfic que Ors utilitza en aquesta col·lecció és el de fusionar marc i imatge com un tot visual. Aquest és un element molt utilitzat pels dibuixants moderns des que a mitjans segle XIX els preraphaelites ho fessin en les il·lustracions dels llibres. Moltes de les imatges de Beardsley, important referent visual del jove Ors, recuperen aquestes línies de delimitació rectangular dels preraphaelites. És característic de les litografies d'Edward Munch de 1896 i 1897 a la *Revue Blanche* de París. Tot i que no puc afirmar que Ors conegui aquestes obres de Munch, la revista parisenca era llegida a Catalunya. La proximitat entre el retrat de Munch d'Ibsen i el d'Ors n'obre la possibilitat.



48) Henrik Ibsen, 1903-1905



49) Munch, *Henrik Ibsen al Gran Cafè*, 1902



50) Vallotton, *Henrik Ibsen*, c. 1902

⁵⁴⁸ «J. Torres Garcia». A: *Segundo Salón de los Once. 1944. Academia Breve de Crítica de Arte*, reprod. s.p.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

Picasso és, d'entre els artistes barcelonins, un dels primers a utilitzar aquest recurs visual. La sèrie de retrats que va presentar a la seva primera individual a Els Quatre Gats, el febrer de 1900 –l'exposició que li porta l'èxit a Barcelona–, empra aquest sistema d'emmarcar la imatge del retratat. Encara que el naturalisme picassià prové de Ramon Casas i Toulouse-Lautrec, Picasso també és el referent d'Ors.⁵⁵⁰ Ors assimila i reinterpreta diferents models contemporanis. El fons floral del retrat de William Morris procedeix del retrat pictòric que li va fer George Frederik Watts el 1870.



51) William Morris, 1903-1905



52) Watts, William Morris, 1870

On és quasi indiscutible que la fotografia està a la base de les imatges orsianes és en la sèrie que il·lustra les cròniques de societat de la secció *Calendario y lunario. La Vida Breve de Blanco y Negro*. Sovint les caricatures parteixen d'una fotografia apareguda en el mateix setmanari. En són exemples el retrat de la princesa Murat i el de l'actriu russa Ludmila Pitoëff. La caricatura de Lucien Murat està basada en la fotografia que il·lustra la crònica on es presenta a la princesa en la seva llibreria de París.⁵⁵¹ La de Ludmila Pitoëff interpretant el paper de Joana d'Arc de Bernard Shaw, prové de la fotografia de Margarita Xirgu com a Joana d'Arc, apareguda a *Blanco y Negro* dos mesos abans.⁵⁵²



53) La princesa Lucien Murat, 1926



54) Lucien Murat, 1926



55) Pitoëff com a Joana d'Arc, 1927



56) Xirgu, 1926

⁵⁵⁰ Sobre la relació d'Ors i Picasso a Els Quatre Gats i El Guaiaba vid. cap. 3.4.

⁵⁵¹ Vid. «Calendario y Lunario. La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.822 (18 d'abril de 1926), s.p.

⁵⁵² Vid. *ByN*, any 36, núm. 1.855 (5 de desembre de 1926), s.p.

Amb la revista *Blanco y Negro*, Ors disposa d'una riquíssima font iconogràfica. Des de la seva fundació el 1891 esdevé la reina de la premsa gràfica espanyola. Malgrat el seu conservadorisme polític, sap mantenir-se al dia de les tendències artístiques europees, des del modernisme de finals del XIX a l'*art déco* de la dècada dels vint. Compta amb col·laboracions d'artistes de l'avantguarda espanyola, com Juan Gris i Daniel Vázquez Díaz, i amb un gran nombre d'humoristes, com Xauradó o Sileno.⁵⁵³ Ser il·lustrador de *Blanco y Negro* dona un gran prestigi professional. Eugeni d'Ors, però, no vol compartir amb el públic tanta reputació perquè es camufla amb el nom de Miler, el «dibujante mundano».⁵⁵⁴ La revista és molt respectuosa amb la voluntat d'Ors i mai desvetlla la vertadera identitat, fins i tot no ho fa quan ha de tractar la figura d'Ors dibuixant. A propòsit de l'exposició de l'*Heraldo de Madrid*, el crític Luis de Galinsoga elogi l'obra de l'«excelente escritor», sense mencionar que es correspon a la mateixa mà de les il·lustracions de *La Vida Breve*.⁵⁵⁵

En l'experiment que narra l'any 1934 sobre l'execució del seu retrat per un pintor anònim, recordem que la fotografia té el paper de testimoniar l'evolució de l'obra. Aquesta és la funció que Ors concedeix a la fotografia. Des de 1906 que repeteix que la fotografia –igual que el cinema– només li interessa en qualitat d'eina documental.⁵⁵⁶ L'any 1909, fins i tot es pregunta, «¿per què “posar” a cal fotògraf?» si enlloc d'escollir la realitat artística triéssim la natural.⁵⁵⁷ Ors mai considera la fotografia com a mitjà artístic. L'entén com una descripció, no una explicació de la vida, tal com reclama que es caracteritza el vertader art. Un objecte com la càmera fotogràfica no pot definir, si per cas, només pot constatar. La diferència entre els retrats fotogràfics i els plàstics l'explica l'any 1929. «El mismo nombre sirve para

⁵⁵³ Sobre la revista Vid. Muro, V. «Como se hace un número de Blanco y Negro». *ByN*, núm. 2000 (15 setembre 1929), s.p.; Lafuente Ferrari, Enrique. «Las ilustraciones de Blanco y Negro». *ByN*, núm. 2534 (26 de novembre de 1960), s.p.; Bonet, Juan Manuel. «La vida ilustrada». *ByN*, any 100, núm. 3.750 (12 de maig de 1991), p. 76-86; Brasas Egido, J.C. *Eulogio Varela...*; D.A. *Un siglo de ilustración española...*

⁵⁵⁴ *Sijé...*, p. 107.

⁵⁵⁵ Galinsoga, L. de. «Más Exposiciones. “El violín de Ingres”». *ByN*, any 38, núm. 1927 (22 d'abril de 1928), s.p.

⁵⁵⁶ En relació amb la fotografia, vid. «Glosari. Les fotografies de la revolta russa». *LVdC*, 3 de gener de 1906 i «Glosari. Felicitació». *LVdC*, 1 de març de 1916. Respecte del cinema, vid. «Glosari. El “cimatòfago”». *LVdC*, 30 d'abril de 1906; «Glosari. Del cinematògraf». *LVdC*, 21 de març de 1908; «Glosari. Altre cop, Anastàsia». *LVdC*, 9 de juliol de 1909 i «Glosari. Bahnsen». *LVdC*, 7 de gener de 1916.

⁵⁵⁷ Vid. «Glosari. “Lo natural”». *LVdC*, 30 de gener de 1909.

designar cosas harto diversas», afirma abans d'especificar que la fotografia converteix el model en «caso» i la pintura, escultura o dibuix, en «tipo». ⁵⁵⁸

A pesar del descrèdit per l'art fotogràfic, Ors utilitza la fotografia per a molts dels seus retrats; tant d'aquells personatges que mai coneix personalment com d'aquells el rostre dels quals recorda. La fotografia no li serveix per objectivar la realitat segons el sistema de Picasso, però, a partir d'ella «anima» moltes de les seves imatges. Picasso sovint emprava fotografies a raó de la seva capacitat per distanciar-se de la realitat. ⁵⁵⁹ Fotografiava ell mateix els personatges que volia pintar i després seguia la composició que li marcava la imatge. Gertrude Stein ha explicat que a Picasso no li interessava l'ànima del model o la model sinó la vida de la seva cara o del seu cos. ⁵⁶⁰ Picasso no pintava ànimes sinó formes. Les ànimes formaven part del terreny de la vida, no de l'art. Ors, en canvi, detractor de l'autonomia de l'art, vol penetrar en l'ànima de les cares amb l'economia de formes.

Amb la sèrie de retrats d'escriptors i la dels retrats dels diplomàtics assistents a la conferència internacional d'Algesires de 1906, Ors inaugura la caricatura de personatges, la qual, a partir d'aquests moments, es converteix en l'eix principal dels seus dibuixos i il·lustracions. Segons el testimoni d'un col·laborador del diari *Pueblo* de Madrid Ors té l'habilitat de captar molt ràpidament els trets essencials d'un rostre. Tal com explica el periodista, el nom del qual no figura enlloc, Ors acompanya Gigiotti Zanini per una entrevista sobre l'exposició que el pintor i arquitecte italià està a punt d'inaugurar a Madrid. Mentre l'artista i el periodista conversen, Ors traça «la caricatura de Zanini al igual que Blasco Ibáñez escribía sus novelas, esto es, visto y no visto». ⁵⁶¹ En un tres i no res fa la caricatura de Zanini, de perfil, amb un cap prominent que contrasta amb el petit mentó de la mandíbula.

⁵⁵⁸ «Glosas. Retratos». *ABC*, 30 d'abril de 1929.

⁵⁵⁹ Vid. Baldassari, A. *Picasso photographe, 1901-1916*; i de la mateixa autora «“Heads Faces and Bodies”: Picassos Uses of Portrait Photographs». A: Rubin, W. (ed.). *Picasso and Portraiture...*, p. 203-223.

⁵⁶⁰ Vid. Stein, G. *Picasso*, p. 13-14.

⁵⁶¹ Vid. [s.n.]. «Eugenio d'Ors, caricaturista». *Pueblo*, 1 de febrer de 1950; vid. l'entrevista a Córdoba. «Díganos la verdad». *Pueblo*, 1 de febrer de 1950. Zanini s'estava a casa d'Ors. El 1953 es publica monografia d'Ors sobre Zanini, *Gigiotto Zanini. Arquitecto y pintor del humanismo*.



57) Gigiotti Zanini, 1950

Amb una celeritat similar devia dibuixar la caricatura de Jules Romain l'abril de 1922. Almenys el context en què el fa, un banquet dedicat a l'escriptor, no permet gaire deteniment. No ha transcendit de qui va ser la iniciativa del joc visual que protagonitzen tres dels assistents al dinar d'homenatge: el mateix Romain, Ors, l'autor de la dedicatòria a l'escriptor francès, i Lluís Bagaria, l'únic caricaturista professional dels tres. Romain retrata Ors i dedica la caricatura a Bagaria; Bagaria i Ors s'encarreguen de dibuixar Romain en caricatures que s'adrecen al caricaturitzat. L'endemà el diari *El Sol* publica aquest joc d'imatges a tres bandes.⁵⁶²



58) Caricatures de Romain, Ors i Bagaria, 1922



59) Jules Romain, 1922

Les caricatures d'Ors i Bagaria sembla que no mostrin el mateix personatge. L'única analogia entre elles és la vista de perfil i la pipa. La de Bagaria exagera els trets facials: nas, barbata i cabells per barret, a manera de perruca, que fa que la imatge ratlli el ridícul. Amb un llapis més angulós i de línies trencades, Ors mostra un personatge introspectiu i meditatiu, que no té res a veure amb el rostre grotesc amb què el retrata uns mesos després en un dels seus *Palique*. Poques setmanes abans de l'aparició d'aquesta caricatura, obra un altre *Palique* amb la declaració següent: «Ahora que M. Jules Romain nos regala un libro que es una obra maestra [es refereix a *Lucienne*],

⁵⁶² Vid. [s.n.]. «Banquete madrileño. Romain y Xenius caricaturistas». *El Sol*, 30 d'abril de 1922.

ha llegado tal vez el momento de confesar que sus lecciones del curso pasado, en el Instituto Francés de Madrid, no lo fueron». ⁵⁶³



60) Jules Romains, 1922

Ors torna a protagonitzar un nou joc caricaturesc l'any 1928. Aquesta vegada el protagonista de la commemoració i la caricatura és el taverner Santiago González, amo del Mesón el Segoviano del carrer de la Cava Baja de Madrid. Se celebren els set anys de trobades artístiques i literàries a la taverna des de que Azorín, Francisco Grandmontagne, Ramón Gómez de la Serna y Pérez de Ayala inauguren aquest costum. Ors torna a coincidir amb Bagaria i la caricatura de tots dos torna a publicar-se a la premsa, en aquest cas a *La Gaceta Literaria* d'Ernesto Giménez Caballero. ⁵⁶⁴



61) El Segoviano, 1928



62) Caricatures de Bagaria i Ors, 1928

Aquí Bagaria destaca la riulla desbordant del taverner i Ors, l'aspecte cepat i la postura servil de qui encara ofería les viandes amb coberts de fusta i gots de banya. En aquests dos episodis en què coincideix amb Bagaria, un dels caricaturistes del moment que més li interessa, ⁵⁶⁵ a Ors no li tremola el pols a l'hora de mesurar-se amb

⁵⁶³ Vid. «Palique». *NM*, any 29, núm. 1.502 (3 de novembre de 1922), s.p.

⁵⁶⁴ Vid. «Una cena cenacular». *La Gaceta Literaria*, any 2, núm. 29 (1 de març de 1928), s.p. Abans de que es publiqui la caricatura, Ors dedica unes paraules a la taverna de El Segoviano a «Calendario y Lunario. La Vida Breve». *ByN*, any 38, núm. 1.920 (4 de març de 1928), s.p.

⁵⁶⁵ Vid. «Els animadors i els mineralitzadors». *EDG*, 25 de juliol de 1920.

ell. Amb tot, allò més important que indiquen aquests dibuixos és que sembla que Ors sempre té el quadern de notes a punt, de dia o de nit, al jardí botànic, a la plaça de braus o a tavernes i restaurants.

Més amunt m'he referit a la idea de la tradició cultural occidental que interpreta la cara com a rostre de l'ànima. Però cal diferenciar entre l'ànima com a principi vital i el caràcter com a principi individual. En realitat, la relació entre la cara i l'expressivitat del caràcter no es dona fins als segles XVI i XVII, quan els manuals de retòrica, les obres de fisiognomia i els llibres sobre civilitat i art de la conversa comencen a situar el rostre en el centre de les percepcions sobre un mateix o els altres.⁵⁶⁶ Segons Courtine i Haroche, el nou paradigma de l'expressió facial és un punt essencial per la constitució de l'individualisme modern. En època d'Eugeni d'Ors, època de crisi de l'individualisme, període en què els artistes abandonen la cara com a sintagma expressiu i converteixen el vocabulari de la pintura –colors, línies, punts, formes o figures geomètriques– en la nova gramàtica de l'expressió, els estudis fisiognòmics es posen al servei de la taxonomia científica. S'estableixen tipologies, es mesuren i s'analitzen les cares en funció de la classe, del sexe o de la raça; es classifiquen les dels burgesos i les dels obrers, les dels criminals i les de les dones víctimes de la prostitució o malaltes d'histèria, les dels negres del Congo o les dels indis de l'Amazònia.⁵⁶⁷ En aquest nou context, l'expressió de la cara transcendeix l'individu, la cara diu més enllà del caràcter o les passions, parla de l'evolució de l'espècie, de la superioritat d'unes races per sobre les altres i de la possibilitat de detenir el rostre del crim o de la bogeria.

En les carpetes plenes de dibuixos que Ors guarda a casa seva hi ha un grup que està dedicat a la visualització de caràcters i malalties. Aquests petit grup d'imatges amb què tanco el capítol es vinculen amb la interpretació sobre la caricatura que fan Ernst Kris i Ernst Gombrich en el seu estudi ja clàssic de 1940. Kris, psicoanalista i historiador de l'art, i Gombrich, historiador de l'art especialista en psicologia de la percepció visual, conceben la caricatura com un mecanisme psicològic més que com

⁵⁶⁶ Courtine, J.-J.; Haroche, C. *Histoire du visage*, p. 24-32.

⁵⁶⁷ Vid. Courtine, J.-J.; Haroche, C. *Histoire du visage*, p. 225-240.

una forma d'art, a diferència dels crítics del XIX, entre ells Baudelaire, que no dubta en atribuir-li la categoria de gènere artístic.⁵⁶⁸

Una de les caricatures d'Ors representa el mal caràcter per mitjà d'una cara arrugada i estilitzada d'un home madur. Una altra dibuixa el rostre demacrat del síndrome del dèficit vitamínic total. Les tres últimes representen estats de convalescència: el cacoquímic, el xacrós i el pioc. No en són gaires en comparació amb aquelles en què s'ocupa de caracteritzar rostres amics o coneguts, però suficients per acabar de constatar aquesta altra cara –mai millor dit– jocosa, divertida i experimental d'Ors.

63) *Mauvais caractère*, s.d.64) *Avitaminosis*, s.d.65) *Valetudinario*, s.d.66) *Achacoso*, s.d.67) *Pachucho*, s.d.

⁵⁶⁸ Vid. Gombrich, E.; Kris, K. «The Principles of Caricature». *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17 (1938), p. 319-342.

2

**L'espai de
*psyché***

L'escriptor que figura

**Toda mente profunda necesita
de una máscara**

Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, 1886

**Más allá del yo existe y opera
algo
que, simultáneamente, soy yo y
no soy yo**

Eugeni d'Ors, *El secreto de la filosofía*, 1947

I

«Yo soy tu amigo, luego existo. Si no fuese por ti, yo no lo sabría»,⁵⁶⁹ sentencia Fó, el mestre filòsof protagonista de la novel·la *Sijé o el secreto de unas vacaciones*, al tren de camí a Itàlia. Aquest principi epistemològic, anticartesià i antikantià, és la clau d'una teoria particular sobre el subjecte que Fó bateja amb el nom de «teoria del tu» o de «la cultura del tu», en oposició amb «“la cultura del yo” de Maurice Barrés y otra gente del tiempo de Barrés».⁵⁷⁰

La teoria de Fó, d'aires fichtians, proposa una tesi sobre la naturalesa dual de la subjectivitat o personalitat i desenvolupa el procés de constitució d'aquesta en tres fases. En la primés entren en joc dos elements antitètics, el jo i el no-jo. La pugna del jo amb el no-jo permet l'assumpció de l'autoconsciència. El jo es coneix a si mateix pel que no és: «él, de un lado; y, de otro lado, *todo lo que no es él*».⁵⁷¹ Un cop el jo és conscient de la seva diferència, és capaç de detectar aquells elements del no-jo que s'assemblen a ell, els altres jo, i aquells que formen part del món material, inert: «son estos *otros yo*; cada uno, individualizándose, *un yo*. Son *los otros*, los *prójimos*, es decir los demás hombres».⁵⁷² Amb això, el no-jo s'ha dividit entre els altres jo i els components materials del món exterior. Els altres jo, a diferència de la dimensió material del no-jo, responen, interactuen. El diàleg amb l'alteritat possibilita al jo desenvolupar la simpatia, actitud eminentment relacional: «la adquisición de la consciencia, primero; la de la *simpatía* más tarde: he ahí los jalones en el camino de adquisición de una “*personalidad*”».⁵⁷³ Però perquè la personalitat quedi definitivament completada falta un últim estadi, una darrera separació. D'entre els altres jo s'hauria d'escindir el tu: «*Persona* es el que no sólo de la suma del Cosmos, destaca cierto número de *prójimos*, sino que de la suma de los *prójimos* destaca algún *tú* o algún *tús...*».⁵⁷⁴ En aquest pas entra en joc una nova actitud, la responsabilitat:

⁵⁶⁹ *Sijé...*, p. 49. Es tracta d'una sèrie de gloses de la secció «Glosario» de *El Día Gráfico*, del 5 de setembre de 1928 al 9 de gener de 1929. L'any 1981 es va publicar en llibre amb edició de Carlos d'Ors. Existeix una última versió amb edició de Xavier Pla inclosa a *Hitorias lúcidas*, p. 1-140. Les referències són de l'edició de 1981.

⁵⁷⁰ *Sijé...*, p. 36.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 37-38.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

«Lo que ha nacido, con esta nueva actitud en nosotros, es, para nosotros, un “tú”. Un “tú” que cierra para el “yo”, el círculo de apartamiento, que había empezado con la noción del “no yo” y seguía luego por la noción de “los otros”. Un tú es un valor a cuyo contacto se decide precisamente nuestro valor, se torna autónomo. Y con la autonomía de este valor, la “personalidad” se afirma y completa». ⁵⁷⁵

El tu és el dispositiu final amb què, segons Fó en aquest passatge del capítol XIII de *Sijé*, es completaria la personalitat de cadascú. El tu, l'altre que no és jo, és un valor que defineix i transcendeix alhora, «En nuestra personalidad, entran elementos *que vienen de fuera*». ⁵⁷⁶

II

La novel·la filosòfica *Sijé*, escrita a la manera d'un diari de viatge d'un grup de set amics, ⁵⁷⁷ posa sobre la taula una de les principals preocupacions filosòfiques d'Eugeni d'Ors: la naturalesa dialèctica de la realitat humana, inclosa la de la subjectivitat. Aquesta idea travessa tots els àmbits del seu interès, des de la psicologia i l'antropologia fins a la teoria artística i literària.

En el terreny filosòfic aquesta idea dialèctica es manifesta molt aviat. La primera vegada és en la seva participació al Congrés de Filosofia de Heidelberg l'any 1908, en la conferència titulada *Religio est Libertas*, de la qual el capítol XIII de *Sijé* és una reelaboració, amb referències més clares als principis dialèctics de la metafísica del jo de Fichte. En el camp fronterer entre la psicologia i l'antropologia filosòfica, s'evidencia en la seva angelologia, una teoria sobre la psique humana. També en l'àmbit artísticoliterari es mostra en la seva fascinació prematura pel fenomen del dandisme, en l'ús de màscares, de pseudònims i heterònims i en les autocaricatures. Tots aquests són elements de la desnaturalització del jo que el construeixen com a ficció, com a figura artística o literària, que posen èmfasi en el jo literari. Al llarg de tota la seva carrera Ors pateix d'una vertadera polinímia, com Kierkegaard, Gérard Labrunie (Nerval, etc.) o Pessoa, utilitza una desena de pseudònims, alguns dels

⁵⁷⁵ *Sijé...*, p. 38; ho torna a reprendre a *Intrducción a la vida angélica...*, p. 7-8.

⁵⁷⁶ «Novísimo Glosario. El Proust de Maurois». *Arriba*, 8 de juny de 1949.

⁵⁷⁷ Sobre aquesta obra, vid. García Navarro, A. «Eugenio d'Ors. El nacimiento de *Sijé*». *Nueva Revista*, núm. 52 (juliol- agost de 1997), p. 154-156; Mora, A. «Tentativas de amistad, o cierta deriva homofílica». A: Ardavín, Carlos X.; Merino, Eloy E.; Pla, X. (eds.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 113-132; Pla, X. «Eugenio d'Ors, narrador intelectualista». A: Ors, E. d'. *Historias lúcidas*, p. IX-LI.

quals, com el literari (Charlotte Rower), o els artístics (Octavi de Romeu, Miler i Xan) construeix com a autèntiques personalitats heterònimes.⁵⁷⁸

En aquest capítol dedicat a les màscares del jo, la teoria orsiana del subjecte dóna fonament filosòfic als seus jocs carnavalescos, tot i que en el terreny vital potser va ser a l'inrevés: potser va ser la seducció per l'artifici i la disfressa el motor de la seva ontologia de la subjectivitat. La filosofia del dandi com a metafísica de l'aparença i la figura de l'altra com a dialèctica de l'esperit configuren, donen forma visual, donen existència a allò que en el terreny filosòfic Alejandro Martínez Carrasco ha denominat «ontologia morfològica».⁵⁷⁹ Aquesta darrera és la més orsiana de les possibilitats, ja que, segons sentència l'any 1941, «En un principio, era la apariència».⁵⁸⁰

III

Com cimeta la teoria la mascarada orsiana? Com es fonamenta filosòficament la fascinació orsiana pel fenomen del dandisme i el gust pel desdoblament amb heterònims i autocaricatures? En dues direccions i un sentit. Les dues direccions són la metafísica de la forma i la teoria angèlica. Les màscares poden funcionar com a models o exemples tant de l'una com de l'altra. El sentit és el seu rebuig al jo sentimental, «natural» de Rousseau o «interior» dels romàntics mitjançant la seva exterioritat. La construcció de màscares, sigui amb imatges literàries o visuals, mostra com el jo es constitueix des de fora, en la interlocució amb els altres, en diàleg, no en monòleg, no en soledat. «Nunca sabría hablar de mí en monólogo»,⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Charlotte Rower (a *Auba*, 1902), Octavi de Romeu (a *Auba*, 1902, *El Poble Català*, 1904, *La Veu de Catalunya*, 1905, la columna del *Glosari*, 1906-1954, *El Día Gráfico*, 1913-1914, *Nuevo Mundo*, 1921, *Informaciones*, 1944), Joan de Déu Politeu (a *Universitat Catalana*, 1904), Bonamat (a *Jove Catalunya*, 1907) Xènius (a *El Poble Català*, 1904-1905 i a *La Veu de Catalunya*, 1906-1919, *El Día Gráfico*, 1920-1921), El Guaita (a *Quaderns d'Estudi*, 1916-1918), Pedro Llerena (a *Flos Sophorum*, 1914, i a *Conversaciones con Octavio de Romeu*, 1914), Reinald B. Miler (a *Blanco y Negro*), Xan (a *Blanco y Negro*), Un Ingenio de esta Corte (a *Blanco y Negro*, 1925-1930), Monitor (a *Blanco y Negro*, 1929-1931 i *La Gaceta Literaria*, 1930), M.N.T.R. (a *El Debate*, 1932-1935) El Católico Errante (a *El Debate*, 1934) i El Diplomático Desconocido (a *Misión*, 1938). En aquesta relació no incloc els noms de Pinpín Nicolson i Tecton, autògrafs de la sèrie de les «Cròniques de París» al diari *El Gràfic* de Barcelona el 1908, habitualment identificades amb la ploma d'Ors, però que darrerament Àngel d'Ors ha posat en dubte, vid. l'entrada de Pinpín Nicolson de la pàgina web sobre Eugeni d'Ors: www.unav.es/gep/dors/pseudonimos9.htm. Encara hi ha un últim pseudònim, Maritir, la primera referència al qual és en el diccionari de pseudònims de Josep Roderigas, el qual no indica la publicació on va utilitzar-lo, vid. Roderigas i Calmell, J. *Els Pseudònims usats a Catalunya...*, p. 207.

⁵⁷⁹ Vid. el capítol homònim a Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 187-248.

⁵⁸⁰ *Gnómica*, p. 57.

⁵⁸¹ *Sijé...*, p. 111.

diu el narrador de *Sijé* en el capítol titulat *Yo*, on es desvetlla que el *jo* és l'ortònim Eugeni d'Ors perquè s'esmenten i es reproduïxen fragments de les entrevistes que va entaular amb els periodistes Fernando Barangó-Solís, Valentín de Pedro i Frédéric Lefèvre.⁵⁸²

El subjecte modern autoreferencial neix aïllat del món amb Montaigne i Descartes que descobreixen el jo pensant en la distància dels palaus respectius, de la mateixa manera que ho fa temps després Kant en la solitud de Königsberg i Rousseau en la intimitat de les *Confessions*, o Baudelaire i els seus deixebles en l'aïllament de la ciutat moderna.⁵⁸³ Per a Ors, en la soledat el jo emmalalteix, se submergeix en zones obscures i es fa violent: «Porque la enfermedad y la miseria más extendidas en el mundo son la miseria y la enfermedad de los solitarios».⁵⁸⁴ Ho indica l'horror de l'incest del personatge de Païtis a *Gualba la de mil veus*, isolat del món, al mig del Montseny amb la seva filla Tel·lina. En un moment de la novel·la, previ a l'acte incestuós, el narrador invoca la companyia de l'àngel per a la salvació del pecat que encara no ha ocorregut, però que sembla inevitable que esdevingui: «Volem ser dos, volem ser dos, i irriquit és el nostre cor tant com només som u. I ve aleshores que invoquem els Àngels que acudin al nostre socors i ens escoltin com els contem les nostres coses».⁵⁸⁵

L'àngel és una figura del desdoblament. En la primera pàgina del tractat d'angelologia, el subtítol del qual resa significativament *Cartas a una soledad*, afirma que «En la crisis de las soledades, Dios sólo no basta»,⁵⁸⁶ refutant el vers del poema *Nada te turbe* de Santa Teresa d'Àvila. L'àngel alleugera la soledat humana perquè possibilita la companyia divina, però no és una companyia mística de matrimoni. L'àngel permet una relació filial no nupcial, la nupcial –que és la mística, segons l'interpreta Ors– implica fusió, la filial, cohabitació. L'àngel connecta l'home amb la

⁵⁸² Vid. ibídem p. 112-113. Respecte de les entrevistes vid. Barangó-Solís, F. «Gente conocida. Eugenio d'Ors "Xenius"». *La Unión Ilustrada*, any 9, núm. 391 (8 de març de 1917), p. 5-7; Pedro, V. de. «Eugenio d'Ors. Xenius». *Plus Ultra*, any 3, núm. 21 (gener de 1918) i Lefèvre, F. «Une heure avec Eugenio d'Ors». *Les Nouvelles Littéraires*, any 7, núm. 315 (27 d'octubre de 1928), s.p.

⁵⁸³ Sobre el naixement de la subjectivitat moderna en l'aïllament vid. Bürger, C.; Bürger, P. *La desaparición del sujeto...*, p. 37.

⁵⁸⁴ *Introducción a la vida angélica...*, p. 8.

⁵⁸⁵ *Gualba la de mil veus*, p. 36.

⁵⁸⁶ *Introducción a la vida angélica...*, p. 5.

seva condició divina, no amb Déu, sinó amb la sacralitat, amb la transcendència. L'àngel és un mitjà de participació en la divinitat.

Els heterònims orsians estan vinculats a l'àngel en dos aspectes: són figuracions de l'alteritat i responen al principi de participació.⁵⁸⁷ L'any 1926, en el marc de la intensificació del seu interès per l'angelologia, Ors relaciona els seus dobles amb la figura de l'àngel custodi: «Y no es ajena a ello [es refereix a la multiplicació en dobles] –esto se lo digo secretamente– cierta forma íntima de piedad por la compañía del Ángel de la Guarda...».⁵⁸⁸

L'àngel és una figuració del *tu*, és la figura que dóna forma al jo. És significatiu que Ors elabora la teoria de la «cultura del tu» paral·lelament a la teoria angèlica, alhora desenvolupada a partir de la redacció de la biografia de Goya, dels Reis Catòlics i del mag Eugenio Torralba, recollides en la postguerra a *Epos de los destinos*.⁵⁸⁹ Ell mateix establiria aquesta línia de continuïtat entre la metafísica del jo i la teoria angèlica.⁵⁹⁰ L'any 1928 a *Sijé*, com s'ha llegit més amunt, les tres entitats que entren en joc en la conformació de la personalitat són el *jo*, el *no-jo* i el *tu*. El 1934 a *Introducción a la vida angélica* la trinitat està conformada per les instàncies psíquiques de la *consciència* –el *jo* o *ànima*–, la *subconsciència* –el *no-jo* o *cos*– i la *sobreconsciència* –el *tu* o *àngel*–. En Ors, com en Freud, l'esperit no es redueix única i exclusivament a la consciència:

«A la antigua concepción unitaria y centralista de la existencia espiritual, sustituirá [...] una concepción TRINA, sin perjuicio de ser también “una”, según el principio teológico o, en otros casos (“hegeliano”), bien conocido. [...]

“¿La Subconsciencia es espíritu? –Sí. –¿La Conciencia es espíritu? –Sí. –¿La Sobreconsciencia es espíritu? –Sí, –¿Luego, son tres espíritus? –No, sino un solo espíritu verdadero...».⁵⁹¹

Ell mateix se situa en la tradició de la filosofia i de la ciència del segle XX que ha trencat amb la identificació entre l'esperit i la consciència de la cultura occidental d'Aristòtil a Descartes:

⁵⁸⁷ En el cap. 2.2. desenvoluparé la idea del doble angèlic.

⁵⁸⁸ Estevez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, any 13 (20 de novembre de 1926), p. 8-9.

⁵⁸⁹ *Epos de los Destinos*, 1943.

⁵⁹⁰ Vid. *Introducción a la vida angélica...*, p. 20; *Oraciones para el creyente en los ángeles*, p. 5.

⁵⁹¹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 43.

«Es justamente la necesidad en que estamos todos de explicar la vida psíquica en términos de dualidad o multiplicidad, una de las causas que más ha contruido, sin duda, a que filósofos y hombres de ciencia se afanaran de consumo en el descubrimiento de lo que han llamado “lo inconsciente”, “la inconsciencia” y en su propagación, crédito y continuas aplicaciones».⁵⁹²

La teoria de la subjectivitat humana, anterior a l'angelologia, de la qual el capítol XIII de *Sijé* és un resum, es basa en la dialèctica de dues entitats jòiques.⁵⁹³ D'una banda, es tracta d'un jo originari, primitiu,⁵⁹⁴ força motriu creadora, d'una potència sense forma i, per tant, inintel·ligible; és un jo incondicionat, com el de Fichte, sobre el qual només podem fer acte de fe donada la seva naturalesa intel·lectualment inaprehensible.⁵⁹⁵ L'altra instància del jo és la que es manifesta en la vida humana, és la que Martínez Carrasco anomena «yo mundanal».⁵⁹⁶ El ser d'aquest jo es manifesta en funció de la seva exterioritat, de la seva manifestació formal, de la seva aparença. L'aparença no és només la forma exterior del fons o contingut sinó la seva condició essencial. La realitat és la suma de la forma i el fons.

El ser de la realitat no es pot separar de la seva aparença, de com aquesta es revela sensiblement. L'aparença és el principi de les coses perquè és formal per definició. Possibilita que la cosa es faci visible, per tant, intel·ligible. Per això al principi no és el verb, com resa l'*Evangelí* de Joan, sinó la paraula. Segons aquesta lògica, el *jo* és el verb i el *tu* és la paraula que permet la visibilitat del jo i, per tant, la seva intel·ligibilitat. Aquest jo mundà és el que està constituït per les tres regions psíquiques de la consciència, la subconsciència i la sobreconsciència. La teoria orsiana del jo, com tota la seva filosofia, es fonamenta en una metafísica de la forma. El jo, entitat espiritual, és el motor formalitzador, creador de les dimensions formals de la realitat.

⁵⁹² *Introducción a la vida angélica...*, p. 20, també p. 22 i *Epos de los destinos*, p. 11.

⁵⁹³ En el desenvolupament de la teoria orsiana de l'esperit segueixo fonamentalment a Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 187-248.

⁵⁹⁴ Mercè Rius la connecta amb la teoria de la mentalitat primitiva de l'antropòleg Lucien Lévy-Bruhul, vid. Rius, M. «Ors i el misticisme del segle XX». A: Terricabras, J.-M. (ed.). *El pensament d'Eugeni d'Ors*, p. 335-361.

⁵⁹⁵ Aquesta és una de les tesis de la conferència *Religio est Libertas* del congrés de filosofia de Heidelberg de l'any 1908. Al respecte vid. Torregrosa, M. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors...*, p. 87-93.

⁵⁹⁶ Vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 204.

Ors idea una teoria en què el jo es fa a si mateix quan entra en contacte amb el món. El jo es formalitza en col·lisió amb el no-jo, també a la manera fichtiana. Llavors, si en l'exterioritat formal és on s'expressa el significat del subjecte, l'aparença diu l'interior de l'ésser: «Hay que ver al ser *contra* su circunstancia: definiéndose por oposición a ella. Sin forma, no soy. Mi existencia se identifica con mi figura»,⁵⁹⁷ escriu el 1947, amb una picada d'ullet al «Yo soy yo y mi circunstancia» d'Ortega a *Meditaciones del Quijote*.⁵⁹⁸

IV

L'aparença, la figura, és el territori de la representació. En aquest sentit, els dandis, els dobles i les autocaricatures són representacions de la subjectivitat orsiana. L'elogi al dandisme és l'elogi a l'home que es construeix a si mateix, home antinatura per antonomàsia, home artifici. El jo angèlic –com ho veurem més avall– és el principi espiritual creador de la pròpia vida, la vida entesa com a biografia, és a dir, estructura narrativa, no anècdota vital. L'any 1907 diu que «La primera de les Belles Arts serà la Vida».⁵⁹⁹ El dandi converteix la vida en art; és artista de la seva imatge i de la seva conducta. Ors elogia no l'obra de D'Annunzio, sinó la seva vida feta art:

«aixís és en ell una obra artística, la millor de les seves obres artístiques, aquest esforç per la Beutat, aquesta “aproximada” realització de la Beutat, en la pròpia vida... [...] per lo que respecta a l'altra obra d'art, que és la pròpia vida del poeta, no hi ha erro possible... Per ella, si no per res més, D'Annunzio resta».⁶⁰⁰

Els dobles i les autocaricatures d'Ors són jocs de configuració de la seva personalitat artística i literària. Configuren el jo múltiple d'Eugeni d'Ors. La personalitat es mostra en la persona, en la màscara, que és l'aparença, l'exterioritat:

«I és tal volta perquè dorm en la mateixa essència de la personalitat una obscura necessitat “escènica”, una tendència a ser “actor”. –Persona vol dir etimològicament “màscara”... –Els filòlegs ja expliquen com la derivació s'ha fet... Però jo he sospitat sempre que les seves explicacions no eren suficients: deu haver-hi alguna cosa més profunda, aquí. Deu haver-hi, penso, una vera raó filosòfica (o, lo que és lo

⁵⁹⁷ *El secreto de la filosofía*, p. 110.

⁵⁹⁸ Ortega y Gasset, O. *Obras completas I...*, p. 322.

⁵⁹⁹ «Glosari. De les Belles Arts». *LVD*, 28 d'octubre de 1907.

⁶⁰⁰ «Glosari. ...D'Annunzio resta». *LVD*, 27 de juliol de 1908.

mateix, poètica), com en quasi tots els orígens de mots capitals... Podria resultar que –en el fons del fons– una “persona” fos com una limitació teatral, com un “paper” que es juga sobre la terra. I que aixís l’instint a variar de paper fos l’instant del descans. I que l’home que, habitualment, governa a la perfecció les seves dues cames “descansi” fent el coix, com el coix veritable “descansaria” caminant normalment... I que, en fi, aquella enyorança de què havem parlat al principi, i que no es permet satisfer-nos ab la unilateralitat de una vida, sia com una protesta vital de “l’home” –plenitud possible– contra “la persona” que suporta– i que és la seva limitació actual». ⁶⁰¹

Eugeni d’Ors no va descansar fent de coix sinó fent de dandi i artista amb Octavi de Romeu, Miler i Xan, formes de la seva personalitat angèlica. Les màscares mostren la conversió de la vida humana en símbol: «La màscara és de «naturaleza esencialmente “idealista”». ⁶⁰² Amb Goya no vol escriure una vida sinó el viure del pintor. La vida deixa de ser anecdòtica per esdevenir estructura perenne quan es fixa en una forma, en una biografia o en un retrat, quan troba els seus límits en el joc dialèctic amb el món i amb els altres que habiten el món: «Mis límites son mi riqueza. Más todavía: mis límites son mi ser. Yo no existo como objeto, antes de que haya surgido de la realidad circundante; separado de ella, *recortado* en ella mi contorno. Sólo a precio de ceñirme a este contorno puedo yo, a mi vez, ser realidad». ⁶⁰³ A *Introducción a la vida angélica* relaciona l’àngel amb el límit del jo, per tant, amb la pròpia configuració del jo:

«“Si es cierto que “nuestras vidas son los ríos...” entiendo por el Ángel cuanto, en los márgenes o en el fondo del río de la vida humana, no es fluir ni correr ni dar en el mar de la muerte, sino permanecer y quedarse y afirmar un pie robusto sobre la roca viva de la eternidad». ⁶⁰⁴

La fusió de la teoria del jo amb la de l’Àngel Custodi es dóna fonamentalment entre 1926 i 1935. Tot i l’envoltura mística, ⁶⁰⁵ l’interès d’Ors per la figura de l’àngel no és

⁶⁰¹ «Glosari. Caminar coix». *LVdC*, 25 de setembre de 1909. A *El secreto de la filosofía* (p. 296) escriu unes paraules similars, vid. infra.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ *El secreto de la filosofía*, p. 110.

⁶⁰⁴ *Introducción a la vida angélica...*, p. 17.

⁶⁰⁵ Ors es refereix a la visitació de la idea de l’àngel el dia 6 d’octubre de 1926 mentre treballava al despatx de la casa de Madrid el a *Introducción a la vida angélica*, p. 39.

nou.⁶⁰⁶ L'any 1906 identifica Xènius amb un àngel mediador, amb el do de la ubiqüitat i forma de papallona alenada, encarnat en el cos mortal d'Eugeni d'Ors.⁶⁰⁷ Quan l'any 1950 aconsegueix que l'editorial Selecta de Barcelona publiqui el primer recull de les gloses de *La Veu de Catalunya*, especifica que «Xènius, com a signatura, va morir el 1920. Però, no fóra estrany que l'Àngel Custodi, que presideix el seu inacabable treballar a l'ombra vetusta dels sostres d'un casal de Madrid, s'anomenés encara Xènius».⁶⁰⁸ L'any 1911 Teresa, *La Ben Plantada*, es converteix en estrella en el capítol final de l'«ascensió» i el 1915 a *Gualba, la de mil veus* la invocació a l'àngel és remei per la solitud. L'atenció a la teoria angèlica s'intensifica, arran de l'encàrrec que li fa la Junta Nacional del Centenario de Goya d'una biografia del pintor aragonès, en el context de les celebracions del centenari de la seva mort.⁶⁰⁹ I s'acaba sistematitzant en les gloses que publica a *El Debate* de Madrid entre 1933 i 1935, la base del llibre *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*.⁶¹⁰ Així doncs, darrere de l'antropologia angèlica orsiana hi ha la preocupació per la construcció d'una biografia literària.

Durant el període que comença amb l'encàrrec de la biografia de Goya i acaba l'any 1936, la biografia i el retrat, gèneres per antonomàsia de representació del subjecte, seran tema d'algunes de les seves conferències que després publicaria en gloses a la premsa. La primera d'aquestes conferències data del 8 de març de 1929: davant el públic femení de la Residencia de Señoritas de Madrid parla sobre *El secreto de la biografía*.⁶¹¹ Tretze dies després repeteix tema davant l'audiència del Palais des Beaux-Arts de Brussel·les a petició del seu director, el fotògraf retratista Charles

⁶⁰⁶ Sobre la cronologia de l'interès sobre l'àngel, vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 219-223 i Rius, M. «Ors i el misticisme del segle XX». A: Terricabras, J.-M. (ed.). *El pensamiento d'Eugeni d'Ors*, p. 335-361. Sobre l'angelologia orsiana vid. també López Luzardo, G. *Diálogo, intimidad y ángel...*

⁶⁰⁷ «Glosari. Entre parèntesis: de com el Glosador se diu Xènius». *LVdC*, 9 de maig de 1906.

⁶⁰⁸ «Advertiment». A: *Obra catalana completa...*, p. XIII-XVI.

⁶⁰⁹ Vid. Michel, P.-H. «La angeología de Eugenio d'Ors». A: Ors, E. d'. *Oraciones para el creyente en los ángeles*, p. 9-29. Ors va formar part de la Junta des de la seva constitució el 26 de novembre de 1926, vid. «La Junta Nacional del Centenario». *ABC*, 27 de novembre de 1926. La biografia *La vie de Goya*, la publica Gallimard de París en francès el 1928; l'Editora Nacional de Madrid publica la versió castellana dins del llibre de biografies *Epos de los destinos*, el 1943.

⁶¹⁰ Publicat el 1939 per Ediciones Reunidas de Buenos Aires.

⁶¹¹ Les gloses del 30 d'abril provenen d'aquesta conferència: «Glosas. Retratos». *ABC*, 30 d'abril de 1929; «Glosas. Caricaturas». *ABC*, 30 d'abril de 1929.

Leirens.⁶¹² Del 18 de gener de 1934 data la conferència sobre *Le secret du portrait* que fa a la ciutat de Berna.⁶¹³

En aquest mateix context de reflexió sobre la formació i les figuracions de la subjectivitat humana, és significatiu l'anunci que fa a la seva amiga argentina Adelia Morea de Acevedo de reprendre la sèrie de les *Conversaciones con Octavio de Romeu* a la revista *Formes de París*.⁶¹⁴ El projecte literari no qualla fins al 1944,⁶¹⁵ però la mascarada mai s'havia aturat:

«Festa, alegria de fer comèdia, de fingir una altra condició, per a viure-la, de disfressar-se, de rompre imaginàriament, ab un magnífic desig d'ubiquïtat, els límits mesquins en què la fatalitat ha cenyit el viure propi!... Jo tinc les ànimes comparades a un licor opulent que no pot cabre en una copa, i de totes vessa... [...] Sagrat esforç de tantes ànimes per a escapar-se de l'estretor de una caracterisació, d'una biografia!».⁶¹⁶

En aquest capítol festiu Ors fingeix ser dandi i artista de les seves màscares i caretes. Segueix jugant per seguir treballant i pensant.

⁶¹² Vid. la carta de Charles Leirens del 29 de gener de 1929 a ANC, caixa núm. 54.

⁶¹³ Es va publicar en gloses a *El Debate*: «Introducción al estudio del retrato», 10 de juliol de 1934; «Escrito junto a la cueva de Altamira». *ED*, 15 de juliol de 1934; «“Vida”, “Muerte” y “Resurrección” del retrato». *ED*, 17 de juliol de 1934; «Retrato y profecía», 31 de juliol de 1934; «El secreto del retrato», 8 d'agost de 1934; «Los caricaturistas», 21 d'agost de 1934. També és la base per a la darrera part de la *Introducción a la vida angélica*.

⁶¹⁴ Vid. la carta data del 27 d'octubre de 1930 a Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 365.

⁶¹⁵ El diari madrileny *Informaciones* va publicar les trenta-una últimes converses. La primera entrega data del 21 d'abril i l'última, del 8 de desembre de 1944. La primera sèrie va del 17 d'octubre de 1913 fins al 17 de juliol de 1914. Anava signada per «Xènius» i va ser traduïda successivament per Joaquim Montaner, Vicenç Solé de Sojo i Pedro Llerena, aquest darrer és un altre dels pseudònims orsians. Abandona la secció quan es trasllada a Madrid per opositar a la càtedra de psicologia. La sèrie no s'ha publicat mai en llibre.

⁶¹⁶ «Glosari. Fer de pobre». *LVdC*, 3 de maig de 1906.

2.1. Dandisme, arbitrarisme i esnobisme, amb Miler i Xan

Jean Paul Sartre, en l'assaig sobre Baudelaire, interpreta el dandisme com una obra espiritual d'emascament.⁶¹⁷ Baudelaire no necessita heterònim. El seu doble és l'artifici de la seva figura. Per a Sartre, l'esforç de desdoblament de Baudelaire implica el següent:

«Ser para sí mismo un objeto, adornarse, arreglarse como un brazo de mar, para poder adueñarse del objeto, contemplarlo largamente y fundirse con él. Es lo que da a Baudelaire ese aspecto perpetuamente tenso: no conoce el dejarse llevar, como tampoco la espontaneidad».⁶¹⁸

Baudelaire es maquilla, se les dóna de *gourmet* i vesteix quasi sempre rigorosament de negre, segons afirma, de dol per la seva època.⁶¹⁹ Per a Baudelaire, el poeta es vesteix d'obra d'art, és artífex de si mateix, viu en la il·lusió de construir la imatge que l'expressi més verament que l'original. El dandi, segons Baudelaire a *Le peintre de la vie moderne*, «es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma».⁶²⁰

Baudelaire és el responsable d'incorporar definitivament els dandis al món de l'art, de convertir el dandisme en fenomen espiritual.⁶²¹ Significativament, és l'únic dandi que no freqüenta l'aristocràcia social, només l'espiritual, de la bohèmia parisenca. El dandisme baudelairià ofereix un model de distinció i reconeixement als poetes i artistes decadents: el model d'individu solitari, refugiat en si mateix, d'automarginat social que converteix l'art i la rebel·lia interior en únic objectiu i motor vital.

Els britànics inventen el fenomen social i mundà del dandisme, el gust masculí per la moda i l'elegància. Els francesos el conceptualitzen i el converteixen en un fenomen artístic i literari. El primer a establir la diferència entre els dandis de sang i els artistes és Stendhal a *Le rouge et le noir* (1930). Distingeix entre els aristòcrates, superficials i conformistes, sotmesos a les lleis de protocol, i els artistes, de qualitat moral superior per la independència de qualsevol norma. Però és Balzac al *Traité de la vie élégante* (1933) qui converteix el dandisme en fenomen social, en una forma de

⁶¹⁷ Vid. Sartre, J.P. *Baudelaire*, p. 88-89.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁶¹⁹ Vid. Azúa, F. De. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, p. 51.

⁶²⁰ Vid. Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*, p. 86-87.

⁶²¹ Vid. Scarafía, G. *Dizionario del dandy*, p. 26-29.

rebel·lió vital contra el materialisme del nou Estat burgès.⁶²² Després, Barbey d'Aurevilly, amb *Du dandysme et de George Brummell* (1845), i Baudelaire, amb *Le peintre de la vie moderne* (1863), es responsabilitzen de transformar-lo en fenomen cultural. Amb la celebració de la figura de Brummell, Barbey obre la literatura als dandis. Baudelaire escindeix definitivament el dandisme de l'elit social de Brummell i els aristòcrates ociosos proustians.⁶²³

Eugeni d'Ors molt aviat queda meravellat per aquesta figura artificiosa, hedonista, d'aparença frívola i superficial i tan continguda, tan ètica com n'és d'estètica. A diferència de Baudelaire, Ors viu el dandisme més intensament en l'art i l'escriptura que en la pròpia vida, a pesar que les fotografies mostrin sempre gran pulcritud i elegància en la seva manera de vestir i els retrats literaris dels seus contemporanis donin la imatge d'un personatge amb prosopopeia, atent a la posada en escena, sempre amb un comentari irònic a punt.



1) Ors i María Pérez-Peix passejant, 1905-1906



2) Ors a la casa de Barcelona, c. 1906



3) Ors a prop de Palamós, estiu de 1914



4) Ors al Jardí botànic de Buenos Aires, 1921



5) Ors remant al llac Uri de Suïssa, juliol 1926



6) Ors a Santander, estiu de 1948

⁶²² Vid. Bollon, P. *Rebeldía de la máscara...*, p. 19-21.

⁶²³ Vid. Scarafia, G. *Dizionario del dandy*.

Josep Pla, per exemple, es refereix a la petulància de les seves maneres:

«Era afectat –i d’una afecció gratuïta i inútil. [...] Fou un home que aspirà constantment a subratllar-se, que escriví i parlà en lletra cursiva, que si no utilitzà el llenguatge jeroglífic fou perquè aquestes coses han passat. Mai no pogué demanar un parell d’ous ferrats parlant amb naturalitat. Fou un home que no pogué viure sense utilitzar una màscara». ⁶²⁴

Guillermo de Torre es fixa en la impostació de la veu, el primer que li crida l’atenció quan el coneix en persona:

«hablar en voz baja, la de hacer fluir sus palabras por los tubos estrechos del gran órgano pluritonal de su voz, casi siempre impostada en tono menor, y que sólo oratoriamente oprime los registros graves; la de emitir sus palabras *sotto-voce* acompañadas por suave ritmo de vals, meloso y tropical –de habanera, más exactamente-. [...] Nadie ha acertado aún –ni acertaría el más estupendo fonético– a fijar con exactitud el meridiano geográfico en que pueda encuadrarse el acento de Ors. Acento extranjero –dice el oído castellano–. Acento mestizo –dicen por ahí los demás oídos peninsulares–)». ⁶²⁵

A Octavi de Romeu li troben reminiscències franceses en el seu accent: «“Diuen que mon accent no és prou ferreny, no és prou català –sospira un dia l’Octavi de Romeu. Hi troben una influència francesa. Ahir rebí i tot, un anònim insultant-me per aquest motiu». ⁶²⁶

Pedro Salinas destaca la facilitat de paraula i agudeses verbal:

«Una vez fui con Eugenio d’Ors a visitar a Jean Cassou. D’Ors me decía: “Vamos a ver al enemigo.” Consideraba que Cassou era romántico y que nosotros éramos clásicos... Pedro Salinas afirmaba: “Eugenio d’Ors siempre tiene que hacer su frase.” Recuerdo que, durante una comida, me dijo que acababa de ser nombrado ciudadano de Delfos. La conversación, siempre amena, vuela de ocasión en ocasión, de personaje en personaje». ⁶²⁷

⁶²⁴ Vid. Pla, J. *Homenots...*, p. 139.

⁶²⁵ Vid. Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d’Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

⁶²⁶ «Glosari. De les palmeres i d’altres coses». *L’VdC*, 9 d’abril de 1908.

⁶²⁷ Canales, A. «Jorge Guillén: hablando con don Jorge». *La Pluma, revista cultural*, segona època, núm. 7 (1981)

El poeta Dionisio Ridruejo diu d'Ors que «en lo suyo escrito no hay nada comparable a lo suyo dicho». ⁶²⁸ Pregunta: «¿No hay amigos de don Eugenio que sepan taquigrafía o que tengan buena memoria?», per respondre: «Porque si bien él se ha hecho a veces Eckermann, desdoblado en Octavio de Romeu su zona magistral, ese sabroso D'Ors que acaso se escuche [...] se nos puede quedar inédito. Y sería una pena». ⁶²⁹

Són nombrosos els testimonis que presenten el rostre irònic i humorístic d'Eugeni d'Ors, d'un personatge que es riu de si mateix. El poeta Lluís Valeri, amb qui Ors coincideix a la tertúlia del cafè Lion d'Or de Barcelona durant els primers anys del segle XX, explica que sovint l'havia sentit explicar acudits sobre persones respectables només amb l'afany de divertir, riure i fer passar l'estona. ⁶³⁰ Jacint Reventós recorda una breu conversa entre Ors i el seu pare, Cinto Reventós, durant una visita d'Ors a la clínica Platón on Cinto exerceix de metge. ⁶³¹ Resulta que mentre el doctor li estira la llengua per mirar-li la gola, Ors emet petits gemecs. Cinto li diu «Va, que no et faig mal» i Ors li replica, «És un gemec purament estètic». José María Valverde ha reproduït un breu diàleg entre Eugeni d'Ors i un dels seus admiradors que no té perniciós. Un dia, acompanyant Ors a una conferència, sent com un lector, seguidor de la seva obra, li fa l'observació següent: «“Maestro, pero eso ya lo publicó usted hace tiempo en el *Glosario*”». Llavors, Ors li replica, «con su acento irónicamente afectado», «“Sí, pero yo nunca tengo la seguridad de ser leído”». ⁶³²

Aquestes anècdotes s'inscriuen en un llarg repertori del costumari orsià. L'estiu de 1953, el cronista Nicolás Barquet proposa a Ors publicar les notes que des de fa gairebé deu anys ha anat prenent de la seva vida vilanovina a l'ermita del Far de San Cristòfor. El volum s'hauria de titular *Anecdotario de Eugenio d'Ors*. El protagonista no s'hi oposa. Però no és fins dos anys després de la seva mort que el projecte apareix en forma de llibre amb un altre títol. ⁶³³ Barquet instaura una tradició en la bibliografia sobre el personatge. El llibre d'Antonio Lago Carballo n'és

⁶²⁸ Ridruejo, D. *En algunas ocasiones...*, p. 53.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ Vid. Valeri Sahis, L. *La ironia...*

⁶³¹ Reventós, J. *El doctor Cinto Reventós...*, p. 78.

⁶³² Valverde, José María. «Prólogo». A: Ors, E. d'. *Tres horas...*, p. XXII.

⁶³³ Barquet, N. *Eugenio d'Ors...*

un exemple: recull una gran quantitat d'anècdotes sobre la figura d'Eugeni d'Ors, algunes certes, algunes atribuïdes, altres promogudes per ell mateix.⁶³⁴

Veü impostada, greu, modelada, comentaris irònics i riallades enginyoses, aires cerimoniosos i gestos de litúrgia aristocràtica: «Abans d'iniciar el *Glosari*, d'Ors reverencia Goethe, es posa el “de” davant del cognom i usa monocle», diu Norbert Bilbeny.⁶³⁵ Amb monocle el dibuixa el llavors amic Apa l'any 1907, com una il·lustració de les paraules orsianes que diuen: «el pas tranquil, la testa enlaire, monocle a l'ull... [...] amb el seu monocle de dandi... –amb el seu antipàtic monocle de dandi impassible».⁶³⁶



7) Feliu Elias, Apa, *Caricatura del Glosador*, 1907⁶³⁷

Amb una lent monocular es distreuen un dia les mans fines d'Octavi de Romeu: «Jugaven ab un monocle les seves mans belles, llargues, mòbils i precises, com els instruments de la cirugia moderna».⁶³⁸ Amb monocle es passeja per Barcelona un jove cosmopolita incomprès per la multitud provinciana:

«Aquest és un jove europeïsat que s'ha decidit aquest hivern a dur monocle. –“La gent de Barcelona –ha pensat ell– no està acostumada a n'aquest refinament, avui per avui... Però ja s'hi acostumarà! Cal que algú comenci. Un brau, decidit a arrastrar els comentaris. Aquest brau seré jo”... –Fet el determini, i darrera un curt període de prova en què la conca de l'ull va acostumar-se a sostenir el cristall, el nostre innovador se llançà al carrer...».⁶³⁹

Monocle, artefacte que intensifica la mirada, que permet la penetració sense contacte. Eina irònica per excel·lència perquè facilita l'apropament a distància.

⁶³⁴ Vid. Lago Carballo, A. *Eugenio d'Ors, anécdota y categoría*.

⁶³⁵ Bilbeny, N. «L'aristocratie d'Eugeni d'Ors». A: Balcells, A. (ed.). *El pensament polític català...*, p. 193-203.

⁶³⁶ «Cròniques de París. La cerimònia». *LVdC*, 1 d'agost de 1906.

⁶³⁷ La caricatura il·lustra la portada de la primera edició en llibre del *Glosari* publicada per Francesc Puig l'any 1907.

⁶³⁸ «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu». *LVdC*, 19 de juliol de 1907.

⁶³⁹ «Glosari. Imatgeria del cor de l'hivern: un jove amb monocle». *LVdC*, 22 de febrer de 1908.

Ornament distintiu del dandi, figura irònica per antonomàsia. Metàfora del *Glosari*, espai irònic per antonomàsia. Un altre amic, Ismael Smith, retrata Ors en el *Glosari* estilitzat com un figurí, dandi nocturn que il·lumina la nit amb la llum artificial d'un quinqué.⁶⁴⁰



8) Ismael Smith, *Caricatura del Glosador*, 1907

Sens dubte, Ors idea una imatge pública de la seva presència. La que presenta Smith el Nadal de 1907 l'ha ideat Ors un any abans. Segons anuncia, l'encàrrec va destinat a Apa: «Me'l farà l'«Apa», pel qui tinc debilitat. Però li pregaré que res hi posi de son personalíssim istil. —Vull que el cromó sigui ben lluent i ben sense ironia».⁶⁴¹ La glosa, però està escrita just en el moment de la crisi entre Ors i Apa, arran del cas del *Papitu*.⁶⁴² Per això finalment és un altre amic, Smith, qui s'encarrega de traduir en imatge les paraules d'Ors:

«Aixís estaré jo representat, en una felicitació de l'any que ve, enmig de nit fosca. Hi haurà neu a terra. En la inassequible estesa del cel blau puntejaran les inassequibles estrelles. Dormiran a mon entorn la ciutat i les cases closes de la ciutat. Indecisament, darrera els vidres d'un elevat balcó, brillarà la groga claror d'alguna vetlla. I jo, mort de fred, trist de solitud, diré per a aquella única vetlla l'hora que passa i el temps que fa. —Que estic dient això, se coneixerà en el cromó, perquè— així com se feia en les velles taules—me sortirà una fumerola de la boca, en què estarà escrit: Més lluny, les lletres desapareixeran, i no se sabrà si la vaga fumerola és la meua veu que predica o bé si és mon alè que es glaça...».⁶⁴³

Ors es preocupa per la seva imatge gràfica de *Glosador*, però sobretot tracta, amb cura i enginy, de crear-se una imatge pública de la subjectivitat de l'escriptura. Quin

⁶⁴⁰ Es publica com a targeta de felicitació de Nadal el 24 de desembre de 1907 a *La Veu del Catalunya*.

⁶⁴¹ «Glosari. Les bones festes del Glosador». *L'VdC*, 22 de desembre de 1906.

⁶⁴² Sobre aquest episodi vid. cap. 1.3.

⁶⁴³ «Glosari. Les bones festes del Glosador». *L'VdC*, 22 de desembre de 1906.

paper té el dandisme en la construcció d'aquesta subjectivitat? Quin sentit i quin lloc ocupa en l'obra orsiana? En què i per què l'utilitza?

L'interès d'Ors pels dandis és molt prematur. Es manifesta abans amb el llapis del dibuixant que amb la lletra de l'escriptor. El dandi és primer imatge, figura gràfica, que paraula literària, primer objecte de caricatura i imatge distintiva del seu doble artista, Octavi de Romeu. Ara bé, quan aquesta imatge esdevé paraula, els dandis omplen fins a vessar l'espai literari orsià. Això passa entre 1906 i 1909 aproximadament, període que coincideix amb la seva estada a París, al país natural del dandisme espiritual.⁶⁴⁴



9) *Dandi d'època*, 1902-1903



10) *Dandi*, 1902-1903

En la glosa que tanca el primer any del *Glosari*⁶⁴⁵ (una col·lecció de mots i locucions clau de l'ideari d'Ors) la paraula «dandisme» comparteix espai amb «arbitrarisme», «humanisme», «noucentisme» o «metafísica usual», entre altres.⁶⁴⁶ El protagonisme del fenomen del dandisme en aquesta època és inqüestionable. Ors dona mostres de conèixer-lo de primera mà. Està al cas de les novetats editorials, en especial de la bibliografia relativa a George Brummell.⁶⁴⁷ Es llegeix la biografia que li va dedicar Jules Barbey d'Aurevilly, el «deliciós estudi apològic»,⁶⁴⁸ com l'anomenarà Ors, el tractat del dandisme que tant influeix sobre Baudelaire i amb què s'acaba de

⁶⁴⁴ Entre el 6 i el 7 de maig de 1906, Ors arriba a París, enviat per *La Veü*, perquè exerceixi de corresponsal en substitució de Pere Coll. Durant aquest període enceta la sèrie «Cròniques de París» (la primera data del 5 de juny de 1906 i la darrera del 17 de novembre de 1908) i continua escrivint el *Glosari*. El mes de gener de 1910, després d'haver viatjat per Europa, es torna a instal·lar a Barcelona, a la casa coneguda com a Casa de les Punxes de l'arquitecte Puig i Cadafalch, a l'Avinguda Diagonal.

⁶⁴⁵ Es va inaugurar l'1 de gener de 1906.

⁶⁴⁶ Vid. «Glosari. Final de l'acte». *LVD*, 31 de desembre de 1906.

⁶⁴⁷ Al llibre de William Jesse, autor de la primera biografia sobre Brummell, *The Life of George Brummell, Esq., Commonly Called Beau Brummell* (Londres: Saunders and Otley, 1844), al de Roger Boutet de Monvel, *George Brummell et George IV* (París, Plon-Nourrit et Cie, 1906) i al de Jacques Boulenger, *Sous Louis-Philippe. Les Dandys* (París: Paul Ollendorff, 1907), vid. «Glosari. L'elegància feta sensibilitat». *LVD*, 30 d'octubre de 1909.

⁶⁴⁸ «Glosari. Històries de dandis». *LVD*, 6 de novembre de 1908.

consolidar el mite del general britànic a França. En aquesta època Brummell és el model de comportament ètic i estètic per a Ors. En nombroses ocasions Ors dóna mostres de conèixer la història del dandisme i els seus representants principals:

«El “Bulevart” va néixer sota Lluís Felip, creat per la vareta màgica dels imitadors de Jordi Brummel, dels dandis –del Comte d’Orsay, de “milord Arsonille”, del cavaller de Beauvoisis, de Barbey d’Aurevilly, dels fundadors del Jockey Club, dels clients del cafè Tortoni, dels paràsits del doctor Veron. –El “Bulevart” ha mort, afeblit a diferents repeses per les Exposicions universals, introductores de l’americanisme, per la unió entre mundans i romàntics, quan els dandis se dignaren acollir en sa companyia un Alfred de Musset o un Eugeni Sue...».⁶⁴⁹

Molts d’ells protagonitzen les gloses d’aquesta època: Lord Byron, Jules Barbey d’Aurevilly, també Gabriele d’Annunzio, Joris-Karl Huysmans, Jean Lorrain, Oscar Wilde, James Mac Neill Whistler, Édouard Manet, Caran d’Ache o Max Beerbohm. Considera Whistler, per exemple, «el dandi de raça», un dandi «capaç de conciliar-se, no les antipaties [...], sinó odis, vers odis, que ell, altrament, se complavia en cultivar segons els definitius principis indicats en el seu fullet “L’ART ENCISADOR DE CREAR-SE ENEMICS”».⁶⁵⁰ Si de Whistler en ressalta la insolència, de D’Annunzio, les artificioses excentricitats:

«Gabriel d’Annunzio, a Viareggio, se complavia prenent un reial bany de mar, tot nu, cavalcant a pèl sobre el seu bell Fiammetta... Una ilustre actriu l’esperava a la platja, sostenint entre els seus braços oberts un gran mantell de porpra, per a cobrir el cos degotant d’aquest nou rei bàrbar...».⁶⁵¹

De Caran d’Ache, pseudònim d’Emmanuel Poire, en subratlla l’enginy burleta. Ors mateix és testimoni de la broma a la manera d’una instal·lació que aquest organitza a la inauguració del Saló dels Caricaturistes de París l’any 1907:

«En el vernissatge dels Humoristes hi havia en un recó, un petit foxterrier, grosserament, deliciosament tallat en fusta. Aquest gos estava lligat amb una corda,

⁶⁴⁹ «Glosari. Catulle Mendès». *LVdC*, 12 de febrer de 1909.

⁶⁵⁰ Vid. «Glosari. Històries de dandis». *LVdC*, 6 de novembre de 1908. L’any següent, a la glosa « En què es parla de Whistler, i d’altres morts, i d’alguns vius, i de les monedes que els homes rebutgen, dient-ne falses» (*LVdC*, 29 de gener de 1909), torna a fer referència al dandisme de l’artista. Ors coneix la biografia d’Elisabeth Robins i Joseph Pennell, *The life of James Mc Neill Whistler* (Londres, Filadèlfia: W. Heinemann, J.B. Lippincott company, 1908).

⁶⁵¹ «Glosari. ...D’Annunzio resta». *LVdC*, 27 de juliol de 1908.

i tenia vora seu una cassoleta amb aigua; i una humida estela partia d'ell al centre del saló. –Es tractava, és clar, d'una broma de Caran d'Ache». ⁶⁵²



11) Caran d'Ache, 1907



12) Sem, 1907

Com es veurà tot seguit, l'interès d'Ors pel dandisme està directament relacionat amb la configuració de l'ètica i l'estètica de l'arbitrarisme. Els dandis són models indiscutibles de l'estètica de l'artifici i l'ètica de l'ataràxia. Octavi de Romeu, per exemple, «suportava la xafagor aclaparadora, ab aquell son meravellós domini sobre les sensacions naturals». ⁶⁵³ Però també responen al gust d'Ors per la mundanitat, per l'espectacle de la vida urbana o per la vida moderna com a espectacle, a la manera baudelairiana: «¡Teatre, arxiu d'enginy, escola de bella parla, temple de feminitat, obrem les portes!». ⁶⁵⁴

Els dandis i els mundans són els actors principals de la sèrie de les *Cròniques de París*, «la Crònica té també els seus hèroes», afirma. ⁶⁵⁵ Les *Cròniques*, contemporànies al *Glosari*, són una columna d'actualitat sobre la vida política, cultural i social de la capital francesa. Són l'espai de les visites als salons artístics, però sobretot de la teatralitat de l'alta societat parisenca. El lloc dels hipòdroms on joqueis i dames amb barrets de filigrana esdevenen metàfora de l'autèntica vida parisenca. ⁶⁵⁶ Lloc dels parcs urbans on generals retirats juguen a fer surar vaixells de joguina als estancs. ⁶⁵⁷

⁶⁵² «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre'l Saló dels Artistes humoristes)». *LVdC*, 13 de juny de 1907. Sobre Caran d'Ache, vid. també la glosa necrològica, «Glosari. Caran d'Ache». *LVdC*, 3 de març de 1909.

⁶⁵³ «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu». *LVdC*, 19 de juliol de 1907.

⁶⁵⁴ «Cròniques de París. Intermedi de Cròniques, que també és crònica. La cacera del parisenc a París». *LVdC*, 3 de juliol de 1906.

⁶⁵⁵ *Ibidem*. La primera crònica data del 5 de juny de 1906 i l'última, del 17 de novembre del 1908.

⁶⁵⁶ Vid. «Cròniques de París. Les carreres». *LVdC*, 29 de juny de 1906 i «Cròniques de París. Feminitat». *LVdC*, 29 de juny de 1906; «Cròniques de París. Turf». *LVdC*, 29 de juny de 1906; «Cròniques de París. Capítol dels sombreros». *LVdC*, 29 de juny de 1906.

⁶⁵⁷ Vid. «Crònica de París. El drama de les classes passives». *El Gràfic*, any 1, núm. 3 (10 de novembre de 1908), s.p.

En un context similar de mundanitat distingida fan aparició Miler i Xan, dos dandis artistes, heterònims de finals de la dècada dels vint i principis de la dels trenta, a la sèrie *La vida breve. Calendario y lunario de Blanco y Negro*. Miler i Xan neixen al bell mig de la vida frívola de l'Europa d'entreguerres en una nova columna de societat signada per la rúbrica aristocràtica d'Un Ingenio de esta Corte. En aquesta sèrie, però, el dandisme canvia de to. El fenomen espiritual cedeix el lloc al social. Ors el retorna al terreny del dandisme britànic, abans que aquest sigui reïnterpretat per Barbey i Baudelaire. Li torna el lloc que els va donar Carlyle a la «corporació dels dandis» de *Sartor Resartus*. Per a Carlyle, un dandi és un «hombre que lleva trajes [...] vive para vestirse»,⁶⁵⁸ diu un paràgraf d'una de les novel·les de capçalera del jove Ors. La paròdia de Carlyle és la que Ors portarà als personatges de Miler i Xan.

Al *Glosari*, i també a les *Cròniques*, malgrat l'anecdolari terrenal, el dandisme és signe de superioritat moral. Les *Cròniques* també són escenari de dandis poetes. En una es fa ressò de la mort de Jean Lorrain definint-lo com «un rei, rei d'inquietuds en aquest París inquietíssim. Talment l'hauria governat ell, si hagués pogut, com un d'aquells emperadors de Byzanci, amorals i artistes».⁶⁵⁹ A *Blanco y Negro* els esnobs van prenent protagonisme als dandis. L'esnob és aquell que fingeix ser dandi, aquell que figura ser allò que no és. Thackeray l'utilitza com a metàfora dels mals de la societat burgesa britànica a *The book of snobs* el 1848.⁶⁶⁰

Aquest és un salt substancial. A partir de la segona meitat de la dècada dels anys vint Ors buida el dandisme de contingut espiritual. En un article de 1954, publicat a *Arriba* l'endemà de la seva mort, el dandisme és reduït exclusivament a la seva dimensió social. L'interpreta com una estratègia de la classe burgesa per justificar el seu lloc de poder en la buidor del ser:

«Cuando se contempla, en su constancia y conjunto, el espectáculo social de la burguesía, lo primero que, en su talante, resalta es la necesidad de justificarse. Tal justificación debe cumplir su servicio en dos marcas, en dos zonas limítrofes. Linda la burguesía, por una parte, con el patricio al cual sustituye; por otro lado, con la masa, a la cual teme. Ante la masa, la burguesía defiende su derecho, mediante el trabajo [...]. Ante el patriciado, la burguesía defiende su derecho, mediante la belleza: “Yo

⁶⁵⁸ Vid. Carlyle, Th. *Sartor Resartus*, p. 284.

⁶⁵⁹ «Cròniques de París. Jean Lorrain». *L'VdC*, 14 de juliol de 1906.

⁶⁶⁰ Vid. Donoso, J. «Prólogo». A: Thackeray, W.M. *El libro de los snobs*, p. 7-14.

no brillo menos que tú”, le dice, debe decirle, a cada instante a aquél. El privilegio de aquél puede considerarse en la presencia, gratuito. Al noble le abona el antepasado. Una herencia de gloria dispensa, con más o menos justicia, de ganarla. Puede el aristócrata creer que, sólo con existir, ya retribuye lo bastante al común de las gentes. Brummell –que no era precisamente un aristócrata, pero que tomó la actitud inmediatamente– llevaba, en sus buenos tiempos, una vida fastuosa, desdeñosa, tramposa». ⁶⁶¹

Quina distància amb el Brummell de 1909, amb aquell «Jordi Brummell, [que] ¿no era, en efecte, un estoic?», ⁶⁶² el Brummell com a exemple d'elegància, la distinció del qual permetia que ningú el veiés: «Un home elegant és el que pot passar al punt del migdia pel lloc més concorregut de Londres, sense que una sola testa es giri a guaitar-lo». ⁶⁶³ En la maduresa intel·lectual Ors redueix el dandi a una coqueteria frívola o a mera actitud contestatària: «para contradecir la corriente común, juzgándola vulgar, se cree obligado a ir a la reunión de etiqueta vestido de otro modo». ⁶⁶⁴

Aquest gir hermenèutic no ha de desmerèixer el lloc de privilegi que Ors atorga al dandisme a principis de segle. És indiscutible que l'estudi del fenomen durant els primers anys de segle determina la configuració de l'ètica i l'estètica arbitrària, com provaré d'explicar tot seguit. Norbert Bilbeny ho confirma en el seu estudi sobre l'aristocratism en la filosofia orsiana. ⁶⁶⁵ En més d'una ocasió Ors defineix la seva proposta d'arbitrarisme en negatiu, és a dir, pel que no és respecte al dandisme finisecular. L'any 1907, per exemple, subratlla que l'arbitrarietat del dandi vuitcentista no és la de l'home del nou-cents: «L'arbitrarietat de Des Esseintes no és la nostra arbitrarietat. [...] Nosaltres tenim alguna cosa més que fer que daurar tortugues...». ⁶⁶⁶

L'arbitrarietat del personatge de Huysmans no és la de Xènius, però sí la d'Octavi de Romeu i la de Miler i Xan. En l'elaboració caracterològica d'aquests heterònims, dandis d'esperit o d'etiqueta, dibuixants distingits, en la construcció de l'alteritat d'artista com a figura i veu literària, Eugeni d'Ors va daurar tortugues. Octavi de

⁶⁶¹ «Anatomía de la elegancia». *Arriba*, 26 de setembre de 1954.

⁶⁶² «Glosari. L'elegància feta sensibilitat». *LVdC*, 30 d'octubre de 1909.

⁶⁶³ «Glosari. Històries de dandis». *LVdC*, 6 de novembre de 1908.

⁶⁶⁴ «Anatomía de la elegancia». *Arriba*, 26 de setembre de 1954.

⁶⁶⁵ Vid. Bilbeny, N. «L'aristocratism...». A: Balcells, A. (ed.). *El pensament polític català...*, p. 193-203.

⁶⁶⁶ V«Glosari. Joris-Karl Huysmans». *LVdC*, 7 de maig de 1907.

Romeu, Miler i Xan, els dobles artistes orsians, viuen a l'encreuament entre l'artista i el dandi segons el model que va instaurar Baudelaire, el referent de Huysmans.⁶⁶⁷

Baudelaire converteix el dandi en el paradigma de l'artista modern. Ho fa en dos sentits, segons Félix de Azúa:⁶⁶⁸ d'una banda, per fer desaparèixer el jo naturalitzat dels seus poemes, per esborrar la identificació entre el jo personal i la veu narrativa, de l'altra, per singularitzar-se entre la multitud, per mantenir l'espai de privilegi del poeta amenaçat en l'anonimat metropolità. Artifici en l'obra i en la vida, aquesta és la lliçó que el jove Ors aprèn del dandisme de Baudelaire i dels seus deixebles decadents, com el seu estimat Aubrey Beardsley.⁶⁶⁹

Eugeni d'Ors també adopta el dandisme en una doble direcció. Baudelaire li serveix per a la configuració de la seva autoritat múltiple a través dels heterònims que vesteix de dandis. Alhora li serveix també com a punt de partida per l'elaboració de la seva filosofia arbitrària, sobretot en allò que l'arbitrarisme té d'estètica de l'artifici, d'ontologia morfològica, i d'ètica civilista, de formalisme ètic.

L'obra de Daniel Salvatore Schiffer ajuda a establir les darreres connexions, perquè desplaça el dandisme de la dimensió literària, on l'havien situat els estudis literaris, a la filosòfica.⁶⁷⁰ Schiffer llegeix el dandisme vuitcentista, el de Baudelaire o Wilde, el de Kierkegaard o Nietzsche, com una manifestació de la profunda crisi en què entra el dualisme teològic i filosòfic de la cultura occidental. Schiffer entén el dandisme precisament com una proposta d'unió entre cos i ànima que trenca amb el dualisme occidental que va de Plató a Descartes. Recull un passatge del *Retrat de Dorian Gray* (1890) on Wilde diu: «El alma i el cuerpo, el cuerpo y el alma, ¡qué misterio hay en ellos! Hay animalidad en el alma, y el cuerpo tiene sus momentos de espiritualidad. Los sentidos son capaces de refinarse, y el intelecto es capaz de degradar».⁶⁷¹ Si bé Ors no porta a l'extrem satànic de Baudelaire o Wilde l'espiritualització del cos i la materialització de l'ànima, el dandisme li serveix per elaborar la poètica arbitrària en què l'ànima té cos i el cos, ànima. El dandisme és arbitrari, tal com afirma l'any 1908:

⁶⁶⁷ Respecte d'això vid. cap. 2.3.

⁶⁶⁸ Azúa, F. de. *Baudelaire...*, p. 51. Sobre la desnaturalització del jo vid. també Bürger, Ch; Bürger, P. *La desaparición del sujeto...*, p. 177-181.

⁶⁶⁹ Vid. Hinterhäuser, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 75.

⁶⁷⁰ Vid. Schiffer, D.S. *Filosofía del dandismo*.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

«Una paraula: el stendhalià o beylista se distingeix essencialment del dandi en què aquest és un home quiet en son lloc, *the right man in the right place*, ab la particularitat de que el lloc seu està, per a dir-ho així, fora del món, *out of the world*; mentres que el stendhalià fa son camí en el món ab impertinència, barrejada d'habilitat... – Constitueix una nova diferència, menys important, però, el fet de que el ver dandi sol ser noble, o almenys ocupar per sa naixença una situació distingida en la societat; el stendhalià, en canvi, naix plebeu, i de vegades jueu. [...] Per l'amor que tinc a lo arbitrari, abdós tipus se m'emporten l'admiració».⁶⁷²

Però l'arbitrarisme no és dandisme: «Arbitrarisme no vol dir extravagància [...]. –lo Arbitrari no és lo excèntric, sinó, contràriament, lo con-cèntric, lo *clàssic*».⁶⁷³ El dandi és extravagant i insolent. És adust, avorrible, antipàtic, per això li agrada a Octavi de Romeu:

«És en Josep Maria Sert un home antipàtic. I per aquesta qualitat, més que per cap altra, l'aprecia l'Octavi de Romeu, mon admirable amic. L'Octavi de Romeu sent el més profund despreci per dues castes d'homes: els qui diuen d'ells mateixos que són brutals, però que van ab el cor a la mà i que anomenen les coses pel seu nom; i els simpàtics. Aquests últims, sobretot».⁶⁷⁴

L'antipatia és asocial. Malgrat que el dandi visqui en la multitud i de la multitud, es relaciona socialment per indiferència, per contrast, no per empatia. Per això, segons afirma Ors l'any 1908, no es pot confondre el dandi amb el filòsof: «No es parli, per Déu, de dandisme en aquest cas. Un dandi té quelcom sempre d'agressiu, d'“insolent”... –El nostre jove rubincond no cultiva cap insolència. –És simplement, noble i definitiva, un filòsof, ja està dit...».⁶⁷⁵

El filòsof orsià, home d'acció, no és insolent, és civil: «Imperialisme - Arbitrarisme. – Aquestes dues paraules se tanquen en una sola paraula: Civiltat. –L'obra del noucentisme a Catalunya és –acàs millor dit: serà– la obra civilista».⁶⁷⁶ Però comparteix caràcter amb el dandi. Hi comparteix la impassibilitat del caràcter i la construcció de la seva pròpia imatge:

⁶⁷² «Glosari. Un stendhalià». *LVdC*, 13 de juny de 1908.

⁶⁷³ «Glosari. Sobre una alusió». *LVdC*, 29 d'agost de 1906.

⁶⁷⁴ «Glosari. Josep Maria Sert, Noucentista». *LVdC*, 22 d'octubre de 1907.

⁶⁷⁵ «Glosari. Imatgeria del cor de l'hivern: un filòsof». *LVdC*, 11 de febrer de 1908.

⁶⁷⁶ «Glosari. I la generació noucentista». *LVdC*, 28 de juny de 1906.

«Aquest és un jove rubicond, que pren, tot migdia, un aperitiu al cafè Continental, a la banda d'ombra, la que dona vista sobre l'assoleuada extensió de la plaça de Catalunya... Aquest jove és un filòsof. –Una vulgar creència fa dels filòsops gentes mal engiponades i poc curioses. Això és un cras erro. [...] –El jove que dic ostenta botins i clavell; i una molt escotada armilla, oberta sobre una camisa blava; i una corbata color episcopal; i flamejantes quiroteques; i un bastó d'alt gust... Dins aquest arranjament, impassible, esguarda tot migdia l'assoleuada extensió de la plaça de Catalunya...

I vet aquí que els dies passen. I l'un a l'altre succeeixen els aconeteixements, fent tempestes d'història sobre el mar de les multituds. L'un dia ocorren unes eleccions; l'altre, esclata una bomba; l'altre, se rep notícia d'haver mort de mala manera el rei de Portugal... Se commouen, s'agiten les fervoroses gentes ciutadanes. L'Anècdota que passa, les pren... –Al filòsof, no. Sols ell se manté constant i ferm entre tant mudar, perquè assenta son peu sobre les dures columnes diamantines de què parla el poeta. I en elles resta dret “encara que a trossos peresqués el món”... Mentres de la fractura universal el cafè Continental restés íntegre, i l'assoleuada extensió de la plaça de Catalunya...». ⁶⁷⁷

Dandi i filòsof particien de l'aristocràcia espiritual els allunya la dimensió política del filòsof. Segons Baudelaire, l'objectiu principal de la vida d'un dandi és mantenir-se al marge, perquè «El dandi está hastiado o finge estarlo, por política y razón de casta». ⁶⁷⁸

El dandi neix en el si de la metròpolis, entre la multitud per imposar la seva superioritat moral i espiritual. Només aquesta aristocràcia espiritual és la que és digna de ser assimilada en el projecte polític de la filosofia de l'acció, fonamentada en una concepció de la política com a govern de l'elit espiritual. ⁶⁷⁹ L'any 1913, recollint les idees que Benedetto Croce ha publicat a la revista *La Critica* a l'article

⁶⁷⁷ «Glosari. Imatgeria del cor de l'hivern: un filòsof». *L'VdC*, 11 de febrer de 1908.

⁶⁷⁸ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*, p. 86.

⁶⁷⁹ Vid. un resum excel·lent de la filosofia política d'Ors a Fuentes, M. «Tensions i contradiccions. Charles Maurras i Eugeni d'Ors dins l'ambient intel·lectual de les primeres dècades del segle XX». A: Pla, X. (ed.). *Maurras a Catalunya...*, p. 86-109. L'article del mateix autor «Eugeni d'Ors i Europa: nacionalisme, imperialisme i la dialèctica de l'autoritat i la llibertat». A Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 111-113.

«L'aristocràcia e i giovani»,⁶⁸⁰ Ors es fa seves les idees sobre l'ideal aristocràtic, de caràcter «formal» (o espiritual) i no «material» de l'acció humana. Afirmar el següent:

«Solament en aquesta interpretació formal de l'aristocràcia, la tendència a distingir-se dels altres homes, que semblaria haver quelcom de dur i egoístic (i aixís és, de fet, en les formes inferiors i falses) se concilia amb l'exigència moral de l'humanitat; perquè aquell distingir-se és l'esforç qui no rebutja els altres homes, sinó que àdhuc els afavoreix i socorre, si bé de fet condueix sempre a una distinció i superioritat envers els altres homes, perquè no tots són capaços d'aquell esforç i d'aquella intensitat d'esforç i d'aquella intensitat d'esforç i existeix, i sempre existirà una massa d'individus inferiors, “fruges consumere nati”, atents només a les seves passiones i als seus plaers; una plebs, en soma, que és immortal com a terme correlatiu de l'aristocràcia, que és immortal».⁶⁸¹

En aquest sentit, malgrat que cap dels teòrics del dandisme ha plantejat l'elitisme espiritual en termes d'acció política, la superioritat del dandi, tant en el caràcter ètic com estètic, el converteix en una figura molt propera als plantejaments filosòfics orsians, en què es fan indissociables els aspectes ètics dels estètics i també dels polítics. Tal com han demostrat abundantment Josep Murgades i Norbert Bilbeny, hi ha una relació estreta entre el pensament ètic, estètic i polític d'Eugeni d'Ors, es digui aquest «arbitrarisme», «imperialisme», «noucentisme», «humanisme» o «classicisme».⁶⁸²

L'arbitrarisme és una de les nocions més controvertides del credo filosòfic d'Ors, per aquesta naturalesa múltiple: estètica, ètica i política. Si bé neix com a reflexió en el camp de les arts, molt aviat es converteix en l'actitud primigènia del seu pensament polític i la seva proposta d'acció regeneradora. L'any 1905, en el pròleg a *La muerte de Isidro Nonell*,⁶⁸³ el llibre que recollia la seva primera obra de creació literària, l'arbitrarisme és definit com a noció lligada a l'estètica de la producció, com a creació

⁶⁸⁰ Recollit a Croce, B. *Cultura e vita morale: intermezzi polemici*, p. 193-204.

⁶⁸¹ Vid. «Glosari. Obertura de curs. L'aristocràcia i els joves III». *LVdC*, 3 d'octubre de 1913. Aquesta és la tercera d'una sèrie de cinc gloses homònimes, publicades entre l'1 i el 6 d'octubre de 1913.

⁶⁸² De Josep Murgades vid. el darrer estudi on ho articula de forma clara i succinta: «Ors i el seu *cogito: omnis ethica cum aesthetica*». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 99-105. També vid. Bilbeny, N. «L'aristocràcia...». A: Balcells, A. (ed.). *El pensament polític català...*, p. 193-203. En aquest article Murgades apel·la a les observacions de Walter Benjamin sobre l'estitització de la política dels feixismes dels anys trenta. Respecte d'això només cal anotar que molts dels teòrics del segle XX del fenomen del dandisme van estar propers al partit nacionalista i monàrquic francès Action Française (els germans Marcel i Jacques Boulanger i Eugène Marsan, per exemple).

⁶⁸³ [s.t]. A: *La muerte de Isidro Nonell*, p. 9-11.

d'imatges segons la voluntat, no la inspiració o el sentiment. Pocs mesos més tard, en l'article *Mitologia*, la noció d'arbitrarisme adquireix una nova dimensió, es prefigura com una nova actitud de renovació espiritual: «Ara, la consciència dels homes, avorrint un cicle llarg d'abstracció, anhela assolir coneixement de plena espiritualitat [...] i necessita, per a això [...], fer-se seves les coses, apoderar-se d'elles amb triomfanta arbitrarietat».⁶⁸⁴ I tan sols uns dies després, en l'article *Les ciutats arbitràries* entra per primera vegada a formar part de la pràctica política: «el triomf de l'albir dels homes sobre la fatalitat hostil» es converteix en el compromís per a una reforma cultural a Catalunya: «Perquè també nosaltres, catalans, estem fent [...] una gran obra arbitrària. De la nostra obra arbitrària se'n diu Catalunya».⁶⁸⁵

Un cop estructurat l'arbitrarisme com a teoria estètica que atorga valor social a l'art, resulta més fàcil preveure la utilitat de l'estètica arbitrària com a comportament essencial de la reforma politicocultural. L'home arbitrari s'institueix com a prototipus d'home de la civilització moderna, el creador de realitats, l'enginyer: «l'Enginyer és, essencialment: el professional de l'arbitrarietat regulada [...], les milícies organitzades, el regular exèrcit».⁶⁸⁶ Com a enginyer d'obres inútils caracteritza Ors Octavi de Romeu l'any 1907.⁶⁸⁷

El dandi, com a home arbitrari, representa un altre de l'home sentimental. En termes de Baudelaire, «aspira a la insensibilitat».⁶⁸⁸ És aquell que anul·la el seu ser natural per construir-se'n un d'artificial, superior, divinitzat. També per això atreu tan aviat l'atenció d'Eugeni d'Ors. El seu caràcter antinatural i artificiosos es correspon amb el nus central de l'estètica arbitrària, plantejada, precisament, en oposició amb dos corrents estètics coetanis: el vitalisme d'arrels nietzscheanes i el naturalisme francès.

A Catalunya les dues propostes principals que protagonitzen el debat són la dels vitalistes, liderats per Joan Maragall, i la dels exponents d'una estètica especulativa, encapçalats pel poeta mallorquí Gabriel Alomar. Aquesta darrera s'imposa a partir

⁶⁸⁴ «Reportatge de Xènius. Mitologia». *EPC*, any 2, núm. 43 (26 d'agost de 1905), p. 1.

⁶⁸⁵ «Reportatge de Xènius. Les ciutats arbitràries». *EPC*, any 2, núm. 50 (21 d'octubre de 1905), p. 1.

⁶⁸⁶ «Glosari. Els enginyers». *LVD*, 31 de maig de 1906.

⁶⁸⁷ Vid. «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu». *LVD*, 19 de juliol de 1907.

⁶⁸⁸ Baudelaire, Ch. *El pintor de la vida moderna*, p. 86.

de 1903 com a punt de partença de l'estètica orsiana.⁶⁸⁹ Si bé ambdós corrents parteixen de considerar l'art com a prolongació de la naturalesa, el que els separa és la manera d'entendre la naturalesa. El vitalisme l'entén com una força orgiàstica l'impuls de la qual és el subjecte; així, el procés creatiu es consuma en l'expressió espontània del subjecte-natura i l'obra que en resulta és la vida mateixa. El corrent especulatiu concep l'origen de l'acte estètic a partir d'un coneixement previ i racional de la naturalesa. Com que la naturalesa és ordenada, l'artista és l'encarregat de cercar el secret de les seves lleis i acabar creant un món d'artifici –cultural– allunyat de l'ordre natural. L'any 1906, Ors manifesta que

«L'essencial és això: l'artificialitat. Que el món [...] sigui un món refet. Que s'hi senti aquest sant escalf de *ma obra*, que es desprèn de tot arbitrari. Que se les endevini filles, més que d'una imitació, d'una invenció. Així, fabricada, *estilitzada*, *humanitzada*, de tota cosa [...] devés meravella».⁶⁹⁰

Món refet, arbitrari per tant, és el del dandi, amo de si mateix, de la seva vida i de la seva pròpia imatge. L'estètica del dandi està directament vinculada a l'estètica de l'artifici.⁶⁹¹ Per això Ors fa entrar el llibre sobre George Brummell de Barbey d'Aurevilly a la «biblioteca del Perfecte Arbitrari».⁶⁹² El general britànic no es va fer cèlebre per les seves gestes militars sinó per les seves formes socials, per les mil maneres de fer-se el nus de la corbata. Seguint a Barbey, Ors entén el dandisme com la forma de l'estoïcisme modern, segons afirma en una glosa de 1909:

«I això de citar a Jacques Boulenger com a historiador dels Dandis, ens fa pensar en el dandisme de tot el grup, i ens dóna una clara i bella pista a seguir per a endinsar-nos una mica més en l'estudi dels nous aspectes de la Sensibilitat. Ens permet fixar de seguida una de les notes essencials del moviment; i és que aquest se'ns presenta, en la seva significació moral, molt més estoic que epicuri...».⁶⁹³

Tal com explica Schiffer, Brummell representa una mescla d'hedonisme epicuri i d'ascesis estoica.⁶⁹⁴ Recordem que, segons Barbey d'Aurevilly, per a Brummell «“El

⁶⁸⁹ Jordi Castellanos ha fet un estudi molt interessant sobre la complexitat i proliferació dels diferents corrents estètics de la Catalunya de principis de segle XX a «Corrents estètics (1898-1905)». A: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, p. 165-183.

⁶⁹⁰ «Glosari. Juguines». *LVD*, 5 de gener de 1906.

⁶⁹¹ Vid. Natta, M.-Ch. *La Grandeur...*, p. 147-168 i Kempf, R. *Dandies...*, p. 171-179.

⁶⁹² «Glosari. Tasca de Quaresma». *LVD*, 7 de març de 1908.

⁶⁹³ «Glosari. L'elegància feta sensibilitat». *LVD*, 30 d'octubre de 1909.

⁶⁹⁴ Vid. Schiffer, D.S. *Filosofia del dandismo*, p. 9-13.

mundo pertenece a los espíritus fríos”». ⁶⁹⁵ El dandisme d'Ors és més afí a Barbey que a Baudelaire i els dandis finiseculars. En Barbey encara hi ha compromís moral, en Baudelaire i els seus acòlits només hi ha negació. El caràcter estoic del dandi Ors el defineix a través de l'actitud impassible de Dreyfus davant dels seus detractors:

«aquell home, la vida del qual els homes trossejaven; aquella víctima que sofria un dolor immens, aquell innocent, al qui es condemnava, s'insultava, se degradava, no tingué per al públic, per a “la galeria”, per als espectadors, encara imparcials, però decisivament impressionables, ni una vigorosa protesta davant l'atac, ni un clam desgarrador produït per la tortura, ni una manifestació “teatral”, d'innocència, d'aquells en què l'emoció excusa prova... —Oh, en veritat, res de menys teatral que Dreyfus! Sovint ha xocat enmig de les tempestes de passió de dos partidaris, de la cridaneria de sa campanya, l'aparenta fredor del protagonista. Aquesta aparenta fredor era una mena de pudor espiritual. [...] A la seva sàdica goluderia, Dreyfus ha oposat sempre una descoratjadora màscara d'impassibilitat. —*Alfred Dreyfus és un dandi. Un gran dandi, un heròic dandi*». ⁶⁹⁶

O l'actitud de l'enginyer i matemàtic Esteve Terradas davant de col·legues madrilenys:

«el nostre Professor és un dandi perfecte. Jo he tingut ocasió, en algun temps, de veure'l, durant mesos i mesos, entaulat a dinar i a sopar al menjador del Círcol Militar de Madrid. Segurament mai tant com allavors s'ha parlat allí dins de “lo nostre” ab injustícia, ab verí. I els aconteixements duïen a taula cada dia la mateixa conversa... —En Terrades, ab tot el cor en “lo nostre”, sabia callar, impassible. Ni un mot en sa boca, ni un múscul en sa cara el traïen... Només un cop, i només per a mi, els seus ulls felins se van inflamar de roig sota el front vast... Ningú més allí va haver-ne sospita. Una auriola de misteri i de respecte va continuar envoltant al jove silenciós. I quan ell se n'anava, un xic encorbat, dins el vestit d'última moda, els oficials reunits no tenien sinó paraules de comentari i d'admiració per a la meravella de que sapigués el rus». ⁶⁹⁷

El dandisme es fonamenta en una doble dimensió ètica i estètica, a pesar de l'esteticisme wildià. La bellesa del dandi no és una entitat teòrica sinó que n'és una de pràctica. Aquesta naturalesa pràctica de la bellesa, a diferència de la produïda per

⁶⁹⁵ Balzac, H.; Baudelaire, Ch; Barbey d'Aurevilly, J. *El dandismo*, p. 148.

⁶⁹⁶ «Cròniques de París. Aldred Dreyfus, dandi». *LVdC*, 1 d'agost de 1906.

⁶⁹⁷ «Glosari. Els noucentistes acadèmica: el professor Terrades». *LVdC*, 1 de juliol de 1908.

qualsevol artefacte, es vincula a la realitat social.⁶⁹⁸ En aquesta doble dimensió se situa l'arbitrarisme orsià. L'estètica arbitrària és una estètica de la producció, però també una estètica de la recepció, és a dir, una doctrina del gust a la manera dels tractats del segle XVIII. El gust, a diferència de l'objecte estètic, és eminentment social i, per tant, susceptible de convertir-se en eina política. Ors estableix aquesta diferència en la glosa que significativament titula *El geni i el gust*:

«Jo estava prou ab ell. –Precisament me sembla que Classicisme vol dir, en essència, això: valor de superioritat concedit al Gust sobre el Geni. I Romanticisme, això altre: valor de superioritat concedit al Geni sobre el Gust.

No us apressureu massa a cridar a heretgia! Penseu que el Gust no és tal vegada una altra cosa que el Geni socialisat.

Alemanya té la superstició del Geni, França, la idolatria del Gust.

[...]

–Si fos de tothom sabuda, la “virulència” que exerceix el Bon Gust –tot quietet, quietet!

En terres de civilitat precària, especialment, l'aparició d'una dotzena d'homes de Bon Gust significa gairebé un cataclisme geològic.

A Catalunya, lo més revolucionari que es pot fer és tenir Bon Gust».⁶⁹⁹

Aquesta dimensió social i política del gust és el que farà de l'arbitrarisme, de la mateixa manera que del dandisme, una teoria ètica i estètica. L'any 1909 dedica una glosa a la figura masculina del *gentleman* –un dandi amable–, plantejant-la en aquesta doble dimensió:

«Importa saber que concorren a n'aquesta preparació, completant-se i mutualment compensant-se, dos factors distints: el conreu de la sensibilitat i la disciplina. El conreu de la sensibilitat dóna a la vida un sentit estètic, de delicadesa. La disciplina li dóna un sentit ètic que impideix les derivacions possibles produïdes per la facilitat d'emoció. Els homes que posseeixen una vida en aquesta doble plenitud són els vers senyors de la terra. Les altes i estrictes disciplines de les èpoques privilegiades, en què

⁶⁹⁸ François Kerlouégan ho explica respecte dels tractats romàntics sobre la bellesa Kerlouégan, François. «Les manuels de beauté romantiques: une esthétique mise en pratique». A: Cabanès, Jean-Louis (dir.). *Romantismes...*, p. 227-240.

⁶⁹⁹ «Glosari. El geni i el gust». *L'VDG*, 15 de desembre de 1910.

el tipo humà i el tipo social s'acosten més a la perfecció realisable, s'eternisen en simples, serioses i serenes figures». ⁷⁰⁰

En aquest context també s'han de llegir les dues gloses sobre les armilles:

«“¿Quan se deu portar armilla blanca?” I per a resposta li ha acudit: “Se deu portar armilla blanca sempre que un hom tingui violentes tentacions de no dur armilla.”

Això no és tan sols un principi d'abillament. És també un principi d'ètica. I un principi d'estètica. És un extracte de substància de classicisme.

Perquè, ¿volen saber en què consisteix el gran valor ideal de la tragèdia clàssica francesa? En això: en que, quan la passió és més forta és quan devé la seva expressió més perfecta. –Lo qual no és més que una de les mils aplicacions del principi que ordena posar-se armilla blanca quan se tindrien moltes ganes d'anar sense armilla». ⁷⁰¹

I:

«A Barcelona s'abusa en extrem, durant aquests mesos d'estiu, de l'anar sense armilla. Vet aquí una cosa lamentable... Me permetré recordar que Xènius va escriure a n'aquest *Glosari*, l'últim estiu, que devíem passar-nos una armilla lleugera i clara precisament quan sentíssim violentes temptacions d'anar sense armilla». ⁷⁰²

En relació amb aquesta darrera glosa, Lluís Quintana Trias ha dit: «Som lluny del dandi de Carlyle, que portava armilla per ser diferent, i de l'esnob que es pensa que portant armilla serà diferent: som potser a l'altra banda, a la del reformador social». ⁷⁰³ Quintana llegeix massa literal; llegeix el doctrinari sense tenir en compte l'esteta aristocràtic que juga, igual que juga Carlyle, un altre reformador social, a *Sartor Resartus*. El dandisme d'Ors no és individual sinó social:

«Benaurat temps ha sigut aquest en què la vigilància individual podia fins a cert punt estalviar-se! El bon gust era col·lectiu. S'hi podia reposar al damunt, com damunt una infal·libilitat. Això, en la moda com en el reste, no té preu. És en les solucions generals, no en els personals encerts que es fonamenten els madurs estils i les civilitats perfectes.

⁷⁰⁰ «Glosari. Encara sobre el “Gentelman”». *LVdC*, 24 de març de 1909.

⁷⁰¹ «Glosari. Armilles blanques». *LVdC*, 30 de juliol de 1906.

⁷⁰² «Glosari. Obres civils del mes de juliol. Segons Xènius». *LVdC*, 3 de juliol de 1907.

⁷⁰³ Quintana Trias, Ll. *La paradoxa del majordom...*, p. 97.

El gust és el geni socialisat». ⁷⁰⁴

Però tanmateix, no deixa de ser dandisme, és a dir, estètica de la distinció social fonamentada en el valor espiritual, per tant, també formal. La diferenciació es baralla entre la gent de bon gust i la gent de mal gust. Tal com mostra el vestuari dels dandis, el grau de civilització d'un individu o d'un poble es mostra en les seves formes, en el seu refinament. Les formes no són insignificants, tot al contrari, la forma diu el fons o és el fons: «Jo sostinc sempre que les que molts anomenen despectivament “qüestions de forma” tenen una gran importància. És pecat considerar “forma” i “fons” com dues coses distintes. Forma vol dir esperit, com a contraposició a la matèria», escrivia Xènius l'any 1911. ⁷⁰⁵

En aquest sentit, el *Glosari* sovint es converteix en un manual de bellesa pràctica o pràctica de la bellesa en què les bones formes s'identifiquen amb el grau de refinament espiritual. Una de les gloses més significatives a aquest respecte és l'*Elogi de la taula i de la forma, per a dir els dies de Nadal* de desembre de 1906, la qual reproduïxo en tota la seva extensió perquè es pugui llegir la relació entre la forma del bon gust i el fons espiritual:

«Són bons dies, els dies de Nadal, per a dir l'elogi de la Taula. Qui inventà la Taula fou arbitrari tan subtil com l'altre que dugué a existir entre els homes la subtil arbitrarietat del Vano. I més poeta encara que aquest. Perquè la Taula sembla cosa més lliure que el Vano del manament auster de Necessitat.

No és reclamat, naturalment, el dolcíssim moble per l'exigència física d'aliment. Mes, quina distància, quina distància enorme separa el menjar de les bèsties de l'acte digníssim i artístic que en diem dinar! I la dignitat i l'art d'aquest vénen, és cert, en bona part, de la Cuina; però, en porció no insignificant, de la Taula. Entre un faisà servit d'una manera deixada, grollera, bruta, i un bocí de pa, ab un bocí de formatge, presentats sobre estovalles pulquèrrimes i suaus de tocar, en bona vaixel·la, i entre flors, l'elecció per als delicats no fóra dubtosa.

A l'arribar a n'aquest punt, me sembla que ix de son sepulcre, per a recriminar-me els mots que ara he escrit, la veu d'una santa parenta meva, que jo vaig conèixer ja d'edat, i que en els últims temps del viure seu solia així renyar-me: –“Ximple! Sempre preferiràs la *forma* al *fons*, tu!...” –Però jo contesto: –Sé, bona tia, a la qui

⁷⁰⁴ «Glosari. Perilloses corrents». *LVD*, 28 d'abril de 1913.

⁷⁰⁵ «Escriptures». *LVD*, 18 de gener de 1911.

enterràrem als setanta anys ab caixa blanca, com en vostres mans se tornà la direcció dels treballs de cuina exquisidíssima labor. Sé com supremament arribàreu a compondre les *petxugues* de gallina sense os. Sé com aprengueren de vós la carn ab castanyes, el pernil en agre dolç, el mató de monja. Sé com aprengueren de vós les cuineres vostres. Sé com gloriosament vos vau sortir de l'afer difícil i del lloc d'honor, aquella vegada en què mon besavi tingué tres bisbes junts a dinar. Així mereixeu sobradament que, ab un pòstum respecte per al vostre art i les vostres dèries, vos deixi pietosament en pau i a les fosques sobre les qüestions metafísiques de *forma* i *fons*... –Però hi ha qui, sense posseir els vostres mèrits, abunda en les vostres idees. I a n'aquest me crec en la obligació de reptar.

Fons! Forma!... I sempre considerar la forma com a cosa frívola!... –Però ¿d'a on heu tret, insensates criatures, que les coses valen per son fons? –Com si el fons de totes les coses del món no fos u: matèria, microbis, carbono, què sé jo, ni m'importa! Lo que separa els sers, lo que a quiscun dóna individualitat, és precisament la forma, que és l'Esperit. Nosaltres mateixos, els homes, no som sinó formes. Materialment estem compostats igual que les bèsties i que els cadavres. Només formalment som diversos, i dignes, i redimits per la sang de Jesús... –I tant més perfecta és una cosa quant més formal és.

L'instint vostre, mesquins consideradors de fons i forma, no s'erra pas, quan, ab certes apariències d'ilogisme, anomena, en un objecte, fons, les sensacions baixes que duu, forma, les altes; quan, enfront un plat de menjar, dieu fons del seu gust, forma de la seva vista. –On comença l'erro és en l'apreciació de valor. Perquè un instint de baixesa us fa estimar més la dolçor del tast que la dolçor de la vista, classificadors miserables.

¿Com explicar-la, la vostra inversió tristíssima?... Deixeu-me aventurar com hipòtesi. Sabem que, pel pecat original, l'home és una perfecció caiguda. Doncs, és de creure que no tot home cau igual. Uns cauen de peu i alcen encara *ad sidera vultus*. Altres deuen caure cap per avall... i amen irremeiablement el fons de les coses.

Però jo us dic que la família d'aquests invertits ha minvat, i que cada dia serà menor son número. La humanitat marxa progressivament a la suma valoració de les formes. Cada dia el preu concedit a les sensacions delicades és més elevat. Cada dia el sentit decoratiu augmenta en nosaltres. –Un pas decissiu en aquest camí va ser la invenció de la Taula...

Amics: Tots sabeu que és ordenament general de Polideria mantenir lluny de la seva superfície els colzes. Però un dia és un dia, i els dies de Nadal són els dies de Nadal. Avui és permès que, entre família i amics volguts, al final del vostre dinar –ja selecte i no formidable com els d'un dia–, us acolzeu una mica a taula, per a què sentiu, quan ella us sostingui, la seva importància incalculable i tota la seva dolço». ⁷⁰⁶

Aquest últim paràgraf, el relaxament de les formes que proposa, converteix el possible formalisme del «reformador social» en la ironia del dandi. El dandi és aquell que es regeix estrictament pel protocol social amb la finalitat d'alterar-lo.

Com he apuntat, el dandisme representa una vertadera estètica de l'ànima i del cos. Entendre l'estètica com una pràctica social implica un procés d'espiritualització de la vida i del cos estretament relacionat amb l'«ontologia morfològica»⁷⁰⁷ de la filosofia orsiana en què la dimensió formal és l'essència de la realitat perquè l'estructura, la limita, li dona contorn:

«Insistim sempre en la nostra predilecció per les teories perifèriques de la vida moral. Per a nosaltres –i creiem que aquesta concepció respon fidelment als esquemes experimentals– lo exterior del cos és també ànima –la forma és el fons veritable –les paraules són més profundes que les idees –lo que s'acostuma a anomenar “la lletra”, tan important com lo que s'acostuma a anomenar “l'esperit”–i “la fórmula, el major benefici per a l'home” (Fichte) [...] –i és desordenat el qui crida i fals gestes del desordre –i el ritme és emoció, en estètica –i l'elegància és moralitat, en qüestió de costums –i “és sant aquell qui adopta la màscara de la santetat perfecta” (un conte de Max Berboom)». ⁷⁰⁸

L'any 1947 en el llibre on va sistematitzar el seu projecte filosòfic, Ors precisa que «Cuando hablamos de “forma” pensamos en un cuerpo, no en un traje». ⁷⁰⁹ Però durant la primera dècada del segle XX, la indumentària és per a Ors un element clau amb què significar l'imperialisme espiritual del cos. L'abillament és un tema recurrent en el *Glosari* d'aquest període, sobretot, motiu de distinció de la plèiade de dandis que hi van concórrer. A Caran d'Ache, per exemple, el descriu com «una

⁷⁰⁶ «Glosari. Elogi de la taula i de la forma, per a dir els dies de Nadab». *LVdC*, 26 de desembre de 1906.

⁷⁰⁷ La noció d'«ontologia morfològica» és de Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 187 i ss.

⁷⁰⁸ «Els problemes sentimentals d'un home del noucents (IV)». *LVdC*, 15 de març de 1912.

⁷⁰⁹ *El secreto de la filosofía*, p. 141.

persona esvelta que porta de vegades una levita grisa, sovint un monocle, i sempre una calba molt endreçada, i uns bigotis refilets, més endreçats, malgrat la massa aparent bravura, que la calba. Teixit de tot això, en el vestir, un dandi». ⁷¹⁰ A Édouard Manet el caracteritza com «un dandi, de barba florida i pantaló color mantega, “burleta al cafè Tortoni”», ⁷¹¹ seguint les paraules de Mallarmée al retrat literari que li va dedicar a *Divagations* (1897). L'any 1908 estableix una línia de continuïtat entre la impassibilitat de l'actitud del filòsof i la voluptuositat del seu vestir: «Se pot haver arribat a la impassibilitat perfecta, pròpia de la més alta filosofia, i dur al trau de l'americana un clavell vermell; se pot romandre en la beatitud del Nirvana, tot duent uns vistosos botins color crema». ⁷¹²

A diferència de Carlyle, pel qual el dandisme és pura forma de vestuari, ⁷¹³ per a Ors, com per als dandis finiseculars, el vestit no és un acte innocent. ⁷¹⁴ No és mera façana, aparença fantasiosa, sinó expressió de la personalitat. L'any 1916 fa un símil entre l'esquelet i la personalitat en què es l'esquelet es podria substituir pel vestit:

«Cada home porta al dins la seva estàtua: aquesta estàtua s'anomena esquelet.

També cada ànima té la seva manera d'esquelet: és la que anomenem “personalitat”.

L'esquelet sosté el cos de l'home: ocultament, però es nodreix d'aquest cos i era son fill.

Així la personalitat, tot semblant servir-nos, es serveix amagadament de nosaltres —de “nosaltres” els que portem i suportem aquesta “màscara”, aquest “dermatoesquelet”». ⁷¹⁵

L'abillament mostra que ser és semblar, una fusió entre esperit i cos. Converteix el cos natural en art ideal. El vestit, igual que la forma del text, penetra en l'esperit del qui el porta: «L'escriptura en què ens apareix un text no deixa d'entrar en l'esperit d'aquest text...». ⁷¹⁶ Marcel Boulenger diu que «L'esprit même de Brummel, c'est son costume; son gilet est une anecdote, ses escarpins un épigramme». ⁷¹⁷ Precisament Marcel Boulenger és un dels dandis protagonistes de la crònica de París que Ors va

⁷¹⁰ Vid. «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre'l Saló dels Artistes humoristes)». *LVdC*, 13 de juny de 1907.

⁷¹¹ «Glosari. Alfred Brunau». *LVdC*, 14 de gener de 1909.

⁷¹² Vid. «Glosari. Imatgeria del cor de l'hivern: un filòsof». *LVdC*, 11 de febrer de 1908.

⁷¹³ Vid. Kempf, R. *Dandies...*, p. 176.

⁷¹⁴ Sobre aquesta doble dimensió, vid. Carassus, É. «La mode». A: *Le mythe du dandy*, p. 97-111.

⁷¹⁵ «Glosari. Glosa de l'esquelet». *LVdC*, 23 de juny de 1916.

⁷¹⁶ «Escriptures». *LVdC*, 18 de gener de 1911.

⁷¹⁷ Cito de Carassus, É. «La mode». A: *Le mythe du dandy*, p. 97-111.

dedicar a Caran D'Ache a propòsit del Saló dels Humoristes de 1907, al costat d'altres dandis del París de l'època, com el seu germà Jacques Boulenger, Bernard Boutet de Monvel, Boni de Castellane o Charles Le Bargy.⁷¹⁸

Ors, igual que tractadistes i filòsofs del dandisme, analitza l'abillament del dandi en la doble dimensió social i espiritual. Roland Barthes escriu:

«Le dandy (pour ne parler que de son vêtement, car il est bien connu que le dandysme est autre chose qu'un simple comportement vestimentaire), le dandy est un home qui a décidé de radicaliser le vêtement de l'homme distingué en le soumettant à une logique absolue. D'autre part, il renchérit sur la distinction: son essence n'est plus pour lui social, mais métaphisique: le dandy n'oppose nullement la classe supérieure et la classe inférieure, mais seulement et absolument l'individu et le vulgaire».⁷¹⁹

La distinció del dandi, per tant, no és material sinó espiritual. Històricament, la indumentària ha estat un senyal de posició social. El dandisme vuitcentista i Ors al seu torn la converteixen en un signe de distinció espiritual que ha de caracteritzar la nova elit cultural. La vestimenta és un element més de l'estètica de l'artifici, forma part de la construcció de la imatge, del jo desnaturalitzat, però també és manifestació de bon gust, de refinament espiritual.

El dandi imposa el culte a la diferència en època d'uniformitat. No en va per a Barbey, «El dandysmo no es invención del hombre, sino consecuencia de cierta situación social».⁷²⁰ La dissolució de la societat estamental en la de classes esborra la diferència de les aparences. Els dandis s'encarreguen de recuperar-la en l'època de la uniformitat i dels orígens de l'imperi de la moda i de les *fashion victims*.

Quan Ors comença la carrera d'escriptor, el fenomen de la moda ha arribat a Catalunya.⁷²¹ Hi dedica nombroses gloses com a signe de les «palpitacions dels temps», fins al punt que la periodista María Luz Morales, que coneix Ors quan aquest presideix l'Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona, l'ha considerat com

⁷¹⁸ Vid. «Cròniques de París. Metacaricatura i Caricatura dels Caricaturistes (Sobre'l Saló dels Artistes humoristes)». *LVdC*, 13 de juny de 1907.

⁷¹⁹ Cito de Carassus, É. «La mode». A: *Le mythe du dandy*, p. 97-111. El text de Barthes és «Le dandysme et la mode», inclòs a *Dandies and dandysm*, 1962.

⁷²⁰ Vid. Hinterhäuser, H. *Fin de siglo...*, p. 74.

⁷²¹ Vid. Rodríguez Samaniego, C. «Vestir l'oci». A: Sala, T.M. (ed.) *Pensar i interpretar l'oci...* p. 97-110.

un precursor en l'interès per la moda i el seu tractament, al costat de George Simmel, la *Philosophie der Mode* del qual data de 1905.⁷²²

En efecte, a la manera del sociòleg alemany, que al seu torn ha llegit el capítol dedicat al vestit com a expressió de la cultura pecuniària a *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions* (1899) del sociòleg i economista nord-americà Thorstein Veblen,⁷²³ Ors interpreta la moda com un dels processos socials de la divisió de classes, producte de les democràcies modernes. Per això adverteix de no confondre's davant la moda de la levita:

«Rusticitat que s'amaga sovint dins una levita a la moda. No hi vol dir res, això de les levites a la moda. Guardat per levites a la moda crema, de vegades, un coral odi per tot lo que significa civilització, i més que per cap altre per la superior, per la selecta. De dins de levites a la moda, s'eleva a voltes veus contra la Ciència, contra els Museus, contra qualsevolga dispendi, privat o públic, destinat a la cultura superior, i a premi de les labors d'enteniment».⁷²⁴

Es podria suposar que aquesta glosa contradiu les dues anteriors dedicades a les armilles,⁷²⁵ però aquí es tracta de les peces de vestir que exigeix la moda, no de les que un escull per distingir-se. Ors també ironitza sobre els canvis frenètics que la moda imposa:

«Doncs, no pocs snobs, algunes persones que s'han arribat darrerament a París i n'han tornat, i certes modistes, cobdiciosament impacientes de renovació, han llançat l'alarmanta nova de que ja les pobres mànegues curtes han fet son temps. Segons ells, el vent agilíssim de la moda ha canviat de quadrant. I a son buf s'allarguen les mànegues totes, a mida de braç, en les robes que, segons preceptes d'elegància, se confeccionen per a les properes estacions».⁷²⁶

Uns anys més tard segueix avisant del perill de caure en la vulgaritat davant l'adopció d'alguns dels artefactes de la cultura moderna del luxe:

⁷²² Vid. Morales, M.L. «Xènius y las modas». *San Jorge*, núm. 86-87 (2-3er trimestre de 1972), p. 66-72.

⁷²³ Simmel, G. *Filosofia de la moda*, p. 5-30 i Veblen, Th. *Teoría de la clase ociosa*, p. 160-179.

⁷²⁴ «Glosari. L'home de les cavernes». *LVDc*, 5 de maig de 1908.

⁷²⁵ Vid. supra «Glosari. Armilles blanques». *LVDc*, 30 de juliol de 1906 i «Glosari. Obres civils del mes de juliol. Segons Xènius». *LVDc*, 3 de juliol de 1907.

⁷²⁶ «Glosari. Avís important». *LVDc*, 20 de març de 1907.

«Invectiva la barbàrie amb telèfon, el luxe sense art, el progrés de confort quan no vol dir guany en civilitat ni en delicadesa:

“No vacil·lo en dir l’amarga veritat. Al nostre país atronen els automòbils, petardejen les motocicletes, obren sa graciosa ala blanca, els balandres. Se comença l’habillar-se amb pulcritud i curosament. Comença a desterrar-se lo que materialment és vulgar. Se segueix amb condícia la vestimenta de internacional. Ai, sí, però les ànimes, les pobres ànimes són les que senten a suament d’espardenyes. No es creguéssiu pas, voltats de detonants mecanismes, elevar-vos sobre vosaltres mateixos. Lo que penseu, lo que sentiu, això són. Res, sinó la personalitat. I vosaltres, rics, viviu adormits en l’aletargament apàtic, en la més rusticana incuriositat...”⁷²⁷

Clarament, Ors està diferenciant la riquesa material de l’espiritual, una condició espiritual molt diferent d’aquella que planteja Veblen, el qual afirma que «La necesidad del vestido es una necesidad eminentemente espiritual o “superior”».⁷²⁸ Per a Veblen, tenint en compte que la seva anàlisi se centra en el comportament de la burgesia, el fet que la «classe ociosa» tingui la necessitat espiritual del vestit respon a l’exhibició del seu poder econòmic. L’aristocràcia del vestit, segons Ors, ve de la possibilitat de convertir el cos en una obra d’art:

«Lo que caracteriza la Moda, tal com l’ha entesa’l segle XIX, tal com nosaltres l’entem (encara que amb subtils diferències espirituals, que ens entretindrem en senyalar algun dia), és aquest fet admirable de què milions i milions d’homes de tota terra i condició, se desvetllin alhora a una mateixa preocupació artística i disciplinadament la segueixin, dins la mateixa direcció. És, sobretot, aquest culte rigorós i pur, rendit a la fantasia pel sexe que, diguis lo que es vulgui, és el menys ben dotat, en matèria de fantasia. És el constant exercici de l’Albir, l’aspiració universal vers el Gust, dominant severa i uniformement els instints més baixos, com els de la comditat, els de l’avaricia i els mateixos de la sexualitat... Sí: els mateixos de la sexualitat. En tot home, en tota dona *smart* hi ha la fusta malaguançada d’un estoic. El cultiu de “la línia”, la cura de servir el plec, exigeixen mil sacrificis. ¿Qui ignora, altrament, que –per a dir les coses amb una eufèmia galicista– les dames més tirànicament portades a les bagateles, ho solen ser menys a “la bagatela”...? Comparint-se les sàtires de Bernat Metge o les malediccions de Savanarola amb les

⁷²⁷ «Glosari. El clam qui ens arriba». *LVD*, 18 d’octubre de 1913.

⁷²⁸ Veblen, Th. *Teoría de la clase ociosa*, p. 161.

queixes d'un moralista o d'un economista contemporanis: i diguis si la Moda, la Moda veritable no representa, en cert sentit, una victòria de la idealitat sobre la sensualitat.

[...]

–Aquesta elevació a lo general, aquest simulacru de “lo absolut” (mal que sia un “absolut” de temporada), aquesta “platonisació” de les normes d'un dia és lo que dóna avui al fet de la Moda unt alt valor intel·lectual». ⁷²⁹

Per això, a diferència de Simmel, Ors no abandona la tradició d'estudiar la moda pels seus continguts, tal com ho havien fet els teòrics del dandisme. ⁷³⁰ N'és un exemple la glosa que dedica als bigotis:

«Hi ha llinatges d'ornamentació pilosa que no es duen en va. *Habent sua fata...* De les molt abundoses barbes ne diem ja barbes profètiques. Les patilles llargues predisposen a la reposada burgesia. Les patilles curtes, a l'estirament castís. Les mitjanes, a la lacaiuna servitud... El bigoti fort deu ser quelcom aixís com un signe de política laïcal». ⁷³¹

En la doble significació del vestir, la social i l'espiritual, Ors situa les reflexions sobre l'elegància com a categoria estètica. ⁷³² Des de Balzac, l'elegància del vestir no només va ser un dels principals trets distintius del dandisme sinó la primera denominació d'aquesta figura postrevolucionària. Els «elegans» de Balzac són figures alliberades de qualsevol determinisme de classe, la llibertat de les quals les constitueix com a models espirituals.

El *Traité de la vie élégante* de Balzac és un autèntic manual del comportament social d'aquest nou individu. Per a Balzac, l'elegància és «la reunió de los inconmutables principios que deben gobernar la manifestación de nuestro pensamiento mediante la vida exterior» i «es también en cierto modo *la metafísica de las cosas*». ⁷³³ L'elegància és la manifestació sensible de la intel·ligència. D'aquí la frase que es convertiria en màxima: «el espíritu de un hombre se adivina por su forma de llevar el bastón»; o

⁷²⁹ «Glosari. Les gràcies del vuitcens. La moda». *LVdC*, 27 de març de 1912.

⁷³⁰ Sobre aquest aspecte en Simmel, vid. Lozano, Jorge. «Simmel: la moda, el atractivo formal del límite». A Simmel, G. *Filosofía de la moda*, p. 5-30.

⁷³¹ «Glosari. Bigotis». *LVdC*, 11 de juliol de 1910.

⁷³² Miquel Querol Gavaldà atorga un lloc privilegiat a la teoria de l'elegància d'Ors en el context de la seva filosofia estètica; la situa al mateix nivell del pensament figuratiu i la teoria dels estils, vid. «Eugenio d'Ors (n. 1882)». A: *La escuela estética catalana contemporánea*, p. 267-281.

⁷³³ Balzac, H.; Baudelaire, Ch; Barbey d'Aurevilly, J. *El dandismo*, p. 39.

l'altra que diu: «“habla, camina, come o vístete, y te diré quien eres”». ⁷³⁴ Eugeni d'Ors escrivia: «Per a tenir el sentit de l'elegància, vestiu-vos, comporteu-vos bé...». ⁷³⁵

La tesi d'Ortega y Gasset sobre l'elegància parteix de la recerca etimològica del mot. En llatí indica l'acte d'elegir, significa elecció. L'elegància és, per tant, producte de la voluntat, lliure arbitri. L'*elegans* llatí és qui tenia la capacitat i/o possibilitat d'escollir, és l'home lliure. Ortega relaciona l'home que escull, l'*eligent*, amb l'home intel·ligent: «el elegante es el «eligente», una de cuyas especies se nos manifiesta en el “inteligente”». ⁷³⁶ L'home elegant és per a Ortega aquell que assumeix la responsabilitat de les seves accions i decisions; l'elegància és l'art d'escollir-les bé, per això considera sinònims ètica i elegància. ⁷³⁷ L'elegància té caràcter ètic ja que tracta dels costums i hàbits humans més enllà de qualsevol moral.

Ors també atribueix caràcter ètic a l'elegància. L'any 1907 distingeix dos elements indispensables: «Dos factors entren en aquesta elegància, com en qualsevulla: la llibertat per un cantó, la regularitat per l'altre». ⁷³⁸ Als anys quaranta, Ors reprèn l'anàlisi de la categoria de l'elegància a partir de la combinació d'aquests dos ingredients: la llibertat i la regla.

La diferència de l'anàlisi d'aquest període respecte a l'anterior és que en el *Glosari* català l'elegància és tractada com una qualitat subjectiva relacionada amb el comportament humà, amb els hàbits i la forma de viure:

«Tan esvelt, tan dolç, tan essencial i irremeiablement elegant! –Una de les característiques del Nou-cents és aquesta: com que som clàssics, sabem no estridir la nostra energia en violència, sinó rimar-la en elegància. [...] Indico el punt de la més alta transcendència. Crec que aquesta qualitat és una de les primeres que deuriem exigir-se al mestre, a Catalunya. –Avesats com estem aquí a un fer disgraciós, tot esforç, tota educació ens són indispensables per a aproximar-nos al graciós fer, companyia inseparable de la Urbanitat...». ⁷³⁹

⁷³⁴ Balzac, H.; Baudelaire, Ch; Barbey d'Aurevilly, J. *El dandismo*, p. 38 i 37.

⁷³⁵ «Glosari. Quinta i última glosa capellística». *LVD*, 12 de juny de 1908.

⁷³⁶ Ortega y Gasset, J. *Idea de principio en Leibniz...*, p. 179.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ «Glosari. El militar civil». *LVD*, 4 d'abril de 1907.

⁷³⁹ «Glosari. En Joan Palau, Noucentista». *LVD*, 8 de setembre de 1906.

En la glosa que l'any 1907 dedica a l'actor francès Charles G.A. Le Bargy, afirma que «la xifra de l'elegància és no presentar res de particular als ulls, i com Brummell, que s'hi entenia, reservava el títol d'elegant per a aquell que pogués travessar el centre de Londres en ple migdia, sense que ningú es girés a mirar-lo».⁷⁴⁰ O en una altra de 1912, manifesta que «l'elegància és moralitat, en qüestió de costums».⁷⁴¹

«Tan esvelt, tan dolç, tan essencial i irremeiablement elegant! –Una de les característiques del Nou-cents és aquesta: com que som clàssics, sabem no estridir la nostra energia en violència, sinó rimar-la en elegància. [...] Indico el punt de la més alta transcendència. Crec que aquesta qualitat és una de les primeres que deurien exigir-se al mestre, a Catalunya. –Avesats com estem aquí a un fer disgraciós, tot esforç, tota educació ens són indispensables per a aproximar-nos al graciós fer, companyia inseparable de la Urbanitat...».⁷⁴²

En la postguerra Ors analitza l'elegància com a categoria estètica, com a condició de l'objecte, al marge del subjecte. L'examina en relació amb altres dues categories: la gràcia i la bellesa. A la manera hegeliana de l'anàlisi de les diferents formes de l'art (simbòlic, clàssic o romàntic), Ors defineix l'elegància, la gràcia i la bellesa en funció del grau de llibertat o norma que contenen cada una d'elles. Aquesta és la línia que encetarà l'any 1941, en la primera de les tres conferències que imparteix al Museu del Prado els dies 20, 23 i 27 de desembre, que s'editaran en forma de llibre amb el títol *Tres lecciones en el Museo del Prado* el 1944.⁷⁴³ L'any 1949 torna a reflexionar-hi en una conferència a l'Institut Britànic de Madrid intitulada *De la elegancia como categoría estética*,⁷⁴⁴ a propòsit de l'exposició *Cien años de pintura británica (1730-1830)* organitzada pel British Council. L'última aportació data de 1954 a l'article *Anatomía de la elegancia*.⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ «Glosari. Sobre l'elegància de M. Le Bargy». *LVdC*, 31 de gener de 1907.

⁷⁴¹ «Glosari. Els problemes sentimentals d'un home del noucents IV». *LVdC*, 15 de març de 1912.

⁷⁴² «Glosari. En Joan Palau, Noucentista». *LVdC*, 8 de setembre de 1906.

⁷⁴³ Vid. *Tres lecciones en el Museo del Prado...* Aquesta primera lliçó va ser publicada prèviament a la revista *Santo y Seña*: «Glosas. La gracia, la belleza, la elegancia»; «Glosas. La elegancia estoica, la epicúrea, la mundana, la del dandy»; «Glosas. La elegancia de van Dyck». *Santo y Seña*, núm. 3 (5 de novembre de 1941), p. 3. I a la *Revista Nacional de Educación*, any 2, núm. 14 (febrer de 1942), p. 45-49.

⁷⁴⁴ Amb aquest mateix títol es publicaria a la revista *Escorial*, vid. «De la elegancia como categoría estética». *Escorial*, 2a època, tom XX (juliol de 1949), p. 749-762.

⁷⁴⁵ «Anatomía de la elegancia». *Arriba*, 26 de setembre de 1954.

Aquestes reflexions tenen com a autor de referència el Schiller de *Sobre la gràcia i la dignitat* (1793). En aquesta obra Schiller mesura la categoria de la gràcia en funció de la de la bellesa, Ors la mesurarà en relació amb l'elegància. Per a Schiller, la gràcia és «la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad».⁷⁴⁶ Per a Ors, l'elegància és la bellesa de la forma sota la influència de la llei: «cuando la libertad se esconde tras una apariencia ostensible de ley, cuando la presencia de ésta es subrayada a los ojos del espectador, se produce [...] la categoría estética de la elegancia».⁷⁴⁷ L'elegància conté més grau de coerció que de llibertat, malgrat aquesta no hi desapareix: «La elegancia nace, por consiguiente, de la ostensibilidad de una coerción, en què es gozado un sometimiento sin aniquilamiento de la libertad».⁷⁴⁸

Perquè l'elegància sigui una categoria estètica vinculada al classicisme, la llei no ha de dependre dels elements socials. D'aquí que en distingeixi quatre versions en funció de la seva independència social: l'elegància estoica, l'epicúria, la mundana i la del dandi. En l'estoica la llei només es rendeix comptes a si mateixa. En l'epicúria és important el judici del públic al qual es vol agradar; la satisfacció de l'objecte implica un plaer aliè. La mundana està únicament i exclusivament regida per elements externs; tot se sacrifica al servei dels altres. En l'elegància del dandi l'aspecte social encara és més intens que en la mundana, la diferència és que les normes no les dicta ningú que no sigui ell mateix. L'elegància del dandi no es mesura en funció de l'adaptació a les lleis de la moda sinó per tal de fugir-ne:

«La esclavitud respecto de los otros, respecto de una obligación venida de fuera es la misma: acaso, en realidad, peor. No resulta más libre ni se encuentra provisto de mayor gracia, que aquel que se impone a sí mismo el ir vestido de etiqueta a una ceremonia, porque así van vestidos los demás, aquel otro que, para contradecir la corriente común, juzgándola vulgar, se cree obligado a ir a la reunión de etiqueta vestido de otro modo. Característica tal inferioridad –o, si se quiere tal sublimidad: no nos metamos a juzgarla– del dandysmo, señala una especie nueva, desde luego, en lo histórico decadente de la evolución de la elegancia. En ella según se infiere, el elemento social vuelve a fundirse, como en el epicureísmo, con el elemento

⁷⁴⁶ Schiller, F. *Sobre la gracia y la dignidad...*, p. 22.

⁷⁴⁷ Vid. *Tres lecciones*, p. 34.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

individual. La norma, para el dandy, según lo hacía constar el espejo de los dandyes, el famoso Brummel, puede ser tan dura como los votos de una Orden religiosa». ⁷⁴⁹

Al final de la seva vida, com he esmentat més amunt, Ors analitza l'elegància del dandi exclusivament en termes socials i es refereix al dandisme com una mera modalitat de la vida distingida del vuit-cents, nascuda del si de la nova burgesia per justificar-se com a nova classe al poder.

Aquest descrèdit pels dandis i el dandisme arriba després d'una època de més atenció al fenomen de l'esnobisme. De la mateixa manera que hi ha graus en l'elegància, no tots els enemics de la vulgaritat són dandis o arbitraris. Les democràcies modernes del segle XIX també inventen els esnobs, una altra figura artificiosa i de pretensions aristocràtiques. D'aquí ve que per a Ors l'esnobisme és «per lo que té d'estoic, relativament respectable». ⁷⁵⁰ Els esnobs, però, no s'han de confondre amb els dandis. L'esnob, en efecte, menysprea les coses vulgars, però ell mateix no deixa de ser un personatge vulgar:

«De pas sigui dit, el Baedeker és una gran cosa. Està de moda entre certs snobs despreciar-lo, com altres instruments de cultura una mica vulgar. Mes jo penso que cal estar a certa altura, no per tots assolida, per a poder permetre's el dret d'aquest despreci». ⁷⁵¹

L'esnob és aquell que vol i dol. És el que es preocupa per formar part de la classe selecta. Vol ser-hi acceptat. Per això farà tot el que calgui per integrar-s'hi: vestir a la moda, estar al corrent de les novetats artístiques, teatrals i literàries, practicar els esports de l'elit, etc. ⁷⁵² El dandi no simula l'aristocràcia, hi pertany per natura. L'esnob dissimula el que és i simula el que no és. Dalí ho sabia molt bé. Un dia Óscar Tusquets li va preguntar sobre la diferència entre els dandis i els esnobs, i el pintor li va respondre que els esnobs són aquells que fan tot el possible per ser convidats a una festa i els dandis, els que provoquen ser-ne expulsats. ⁷⁵³ L'any 1936, entre el públic selecte del Memoir Club de Londres, Virgínia Woolf va parlar d'esnobisme.

⁷⁴⁹ «Anatomía de la elegancia». *Arriba*, 26 de setembre de 1954.

⁷⁵⁰ «Glosari. "Sed non erat..."». *LVDc*, 20 de novembre de 1908.

⁷⁵¹ «Glosari. La repulsió de forasters». *LVDc*, 22 d'agost de 1906.

⁷⁵² Sobre la diferència entre dandis i esnobs, vid. Quintana Trias, Ll. *La paradoxa del majordom...*, p. 91-92.

⁷⁵³ Vid. Tusquets, O. *Dalí y otros amigos*, p. 210.

L'essència de l'esnobisme per a la Woolf està en gallardejar, presumir per ocultar les misèries:

«El esnob es una criatura [...] tan escasamente satisfecha de su condición que, a fin de consolidarla, está siempre alardeando públicamente de títulos u honores, para que los otros crean, y le ayuden a creer, lo que él o ella realmente no cree: que es una persona importante». ⁷⁵⁴

Entre el públic selecte, lector de les cròniques de societat de la revista *Blanco y Negro*, Ors es mofa de l'esnobisme amb una disquisició sobre la naturalesa reflexiva, transitiva o intransitiva del verb i la seva conjugació:

«El verbo es “esnobeo” y su presente es regular, de una regularidad aplastante:

“Yo esnobeo

tú esnobeas

él esnobeas

nosotros esnobeamos

vosotros esnobeáis

ellos esnobean”

[...]

Los más avisados se han percatado en seguida de que en rigor la acción de “esnobeo” no puede proyectarse en el vacío, sino que había que dirigirla hacia alguien o, más concretamente, contra alguien. Se “esnobeo” a alguien, “se esnobeo a...” [...].

Esto último ya nos indica que no puede entrar en el negocio un verbo reflexivo». ⁷⁵⁵

Aquest enginy literari orsià forma part d'una col·laboració setmanal amb la secció de cròniques de societat del setmanari *Blanco y Negro*, la revista gràfica més llegida entre el públic burgès i benpensant de Madrid, flanc de la crítica esperpèntica de Valle-Inclán a *Las galas del difunto* (1926). ⁷⁵⁶ «C'est plein de duchesses, ce n'est pas pour nous», va dir André Gide al comitè lector de la *Nouvelle Revue Française* sobre el manuscrit del primer volum de la *Recherche* de Marcel Proust, *Du côté de chez*

⁷⁵⁴ Woolf, V. *¿Soy una esnob?*, p. 38-39.

⁷⁵⁵ «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.974 (17 de març de 1927), s.p.

⁷⁵⁶ Vid. Seoane, M.C., Sáiz, M.D. *Historia del periodismo...*, p. 173.

Swann (1913).⁷⁵⁷ Sembla que Gide ni se l'havia llegit, simplement va associar el nom de l'autor amb les cròniques de societat que Proust escrivia a *Le Figaro* en què reflectia la vida mundana del París del tombant de segle, amb la duquessa de tal i de qual. El mateix haguessin pogut declarar qualsevol dels editors del *Glosari* castellà, Saturnino Calleja o Rafael Caro Raggio, davant la possible demanda del seu autor de recollir en llibre la columna *Calendario y lunario. La vida breve*, signada per Un Ingenio de esta Corte a *Blanco y Negro* entre l'11 de gener de 1925 i el 15 de març de 1931. Massa duquesses i marqueses, massa esnobisme i mundanitat, haguessin pogut al·legar.

El propi Ors, que sap riure's de sí mateix, s'hi refereix com una col·lecció de notes esnobs o *highbrows* –neologisme que va utilitzar com a sinònim d'esnob–, només disculpades pel caràcter dels seus lectors i lectores:

«*Highbrow* sería tal vez –digámoslo a corazón desnudo– este *carpet* nuestro de *Vida breve*, si la gimnasia de una curiosidad múltiple y siempre despierta, por un lado, y, por otro, su humilde tono gacetillero; con más, esa tradición, casi inevitable, de la naturalidad española, causa de que aquí, como en ninguna parte del mundo, puedan unirse y aun confundirse llaneza y selección, no lo preservara, a lo que me parece, de semejante peligro».⁷⁵⁸

Des de finals de segle XIX els diaris madrilenys incorporen les anomenades cròniques de societat, relats de la vida de la societat elegant. A molts diaris, com *El Imparcial*, *l'Heraldo de Madrid* o *La Época*, aquesta secció ocupa un lloc privilegiat. *ABC* i *Blanco y Negro* s'incorporen als anys vint a aquesta tradició, quan els especialistes en aquest gènere l'obren a les noves activitats lúdiques de l'alta burgesia i l'aristocràcia (la vida als hotels i als clubs esportius, les carreres d'automòbils o el golf).⁷⁵⁹ La ploma més famosa d'aquests ecos de societat, Monte Cristo, pseudònim d'Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera, comparteix planes amb la d'Un Ingenio de esta Corte de 1925 a 1928.

L'ús dels pseudònims és característic d'aquest gènere periodístic. Com que el bon cronista ha de ser testimoni d'allò que relata, les màscares nominals ajuden a

⁷⁵⁷ Assouline, P. *Gaston Gallimard...*, p. 62.

⁷⁵⁸ «La Vida Breve». *ByN*, any 35, núm. 1.801 (22 de novembre de 1925), s.p.

⁷⁵⁹ Vid. Hernández Barral, J.M. *Grandes de España...*, p. 97-139.

camuflar la identitat i a preservar la distància narrativa. Aquestes pàgines són examinades amb lupa pels seus protagonistes mundans. Als cronistes no se'ls deixa escapar cap error. Ors dedica una columna sencera a esmenar la confusió que té en un número anterior perquè el diari *La Época* el n'havia advertit. Fins i tot en aquests casos es preserva la identitat del cronista. És significatiu que la nota de *La Época* va dirigida a Un Ingenio de esta Corte i no a Eugeni d'Ors, tot i que, segons explica Rafael Flórez, al Madrid literari de preguerra es fa la broma que aquelles pàgines les escriu «Eugenio de la Corte».⁷⁶⁰

El pseudònim que tria Ors no és gens innocu. A part d'un possible joc amb el seu nom de pila, aquesta rúbrica té història: el nom apareix amb molta freqüència a les portades impreses de moltes comèdies espanyoles dels segles XVII i XVIII.⁷⁶¹ En una època prèvia al naixement de l'autor com a entitat estètica i jurídica, l'interessat a amagar el nom de l'autor no és ell mateix sinó l'impressor, que és qui escull el nom, sovint per preservar-se de possibles represàlies.⁷⁶² El pseudònim, per tant, guarda diferents nivells de significació. És un nom col·lectiu, màscara de múltiples autors, i és nom de comèdia que indica que hom està davant del teatre buf de la vida. Amb aquest pseudònim, Ors no només distancia la veu narrativa de la veu subjectiva, sinó que es converteix en veu reversible. Una llegenda diu que darrere d'aquest nom s'amaga el mateix rei Felip IV com a autor del drama històric *El conde de Sex* (1633), en realitat obra del dramaturg de la cort Antonio Coello.

En aquestes pàgines de *Blanco i Negro* Ors fa de cortesà (significativament, en el context polític en què la vella aristocràcia espanyola s'alia amb el general Primo de Rivera) de la vida elegant madrilenya i europea, de les ambaixades, dels clubs literaris, dels salons femenins o de la part més frívola de la vida artística, teatral i musical. Cobreix les notícies típiques del gènere, com la informació sobre les recepcions de l'alta societat, festes i banquets, balls, obres de caritat o qualsevol tipus de festa profana, però hi afegeix notes de la vida cultural, exposicions, llibres o estrenes de teatre i moltes, moltes anècdotes sobre l'un o l'altre artista, o escriptor, o duquessa, o marquesa.

⁷⁶⁰ Vid. Flórez, R. *D'Ors*, p. 65.

⁷⁶¹ Vid. Rogers, P.P.; Lapuente, F.-A. *Diccionario de seudónimos literarios españoles...*, p. 232.

⁷⁶² Aquest tema el tracto amb més extensió en el cap. 2.3.

Durant sis anys participa en aquest teatre de la vida festiva de l'Europa dels anys vint i el relata en primera persona a la manera d'un quadern de notes quotidià, on s'apunten impressions, records de converses i diàlegs del sopar de la nit anterior, reflexions sobre un espectacle o una exposició, observacions sobre la moda. Tot amb una prosa àgil i enginyosa i amb molta, molta ironia:

«Alguien, que alimentara exclusivamente su información en la lectura de los “ecos de sociedad” a ellas alusivos, pudiera figurarse que la vida de cierto número de personas bien educadas se reduce a los actos elementales siguientes:

Nacer.

Recibir las aguas bautismales.

Casarse.

Salir de veraneo.

Almorzar.

Comer.

Celebrar sus días.

Tomar el té.

Bailar.

Jugar al bridge.

Jugar al mah-jongg.

Fallecer.

Afortunadamente –según el bien documentado decir de Su Alteza–, “hay más cosas, en el cielo y en la tierra, de las que puede conocer nuestra filosofía”⁷⁶³.

L'any 1946 en recordar el projecte editorial sorgit d'aquestes notes, *La vie brève, almanach* (1928), llibre il·lustrat per Marià Andreu, traduït per Jean Cassou i editat per l'editorial dels Amigos del Libro de Arte que ell mateix va crear amb la seva amiga argentina Adelia de Acevedo, Ors rememora aquella vida de desocupat:

«*La Vida Breve*” había yo rotulado un almanaque [...] a la evocación de los recuerdos de un año, hecha, la noche de San Silvestre, por un desocupado, que se

⁷⁶³ «La Vida Breve». *ByN*, any 35, núm. 1.765 (15 de març de 1925), s.p.

había complacido un año entero en barajar climas y viajes, por donde había podido esquiar en agosto y cenar, en diciembre, a la luz de la luna... La vida breve es demasiado breve. Demasiado breve por lo vacía. Y, por lo vacía también, demasiado triste». ⁷⁶⁴

Ors viu sis anys en aquesta vacuïtat, una part dels quals, des de 1927, coincideix amb les seves responsabilitats a l'Institut Internacional de Coopération Intellectuelle de la Societat de Nacions, plataforma idònia per establir relacions diplomàtiques amb la intel·lectualitat europea, sector pel qual la mundanitat, com afirma Kierkegaard, només és una forma momentània de viure i no un estadi vital en si mateix. ⁷⁶⁵ Aquest és el període de més mobilitat internacional d'Ors: viatja per França, Itàlia, Suïssa, Bèlgica, Alemanya i Holanda fent conferències i divulgant la seva obra. La vida erràtica al continent europeu és a la base de la novel·la *Sijé*, el personatge de la qual neix en aquestes cròniques. ⁷⁶⁶

Aquesta vida breu s'inaugura el dia 11 de gener de 1925 amb la locució llatina «Incipit vita bevis» —«comença la vida breu»—, a partir de l'últim sonet de la *Vita nuova* de Dante, «Incipit vita nuova». Comença la vida breu que és «La vida que no se asemeja al sueño —a quien sueña los minutos le parecen horas— sino a una novela, donde se cuenta toda una juventud en una página. / ¿La vida es sueño? La vida es arte». ⁷⁶⁷ Ors fa artífici narratiu d'aquesta vida que es mou en la immediatesa, que busca la comoditat i fuig de les dificultats.

Les conferències del Comité Hispano-Inglés i de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes de Madrid donen argument a moltes cròniques per les vedets intel·lectuals que hi passen, de Howard Carter a Chesterton Duchamel o el compte de Keyserling. A part de la seva pròpia erudició, Ors hi aporta alguna anècdota de les sessions o dels personatges, hi reproduïx algun comentari suscitat entre el públic i a partir del mes de setembre de 1925 deixa testimoni gràfic de l'esdeveniment.

⁷⁶⁴ «Novísimo Glosario. Lawrence». *Arriba*, 8 de maig de 1946, cito l'article gràcies a la introducció d'Àlicia García Navarro al primer volum publicat de la sèrie, vid. «Nota editorial». A: Ors, E. d'. *La vida breve*, p. 11-13.

⁷⁶⁵ Vid. Valadés, L. «La crítica a la mundanidad en *El concepto de la angustia*». *Themata. Revista de filosofía*, núm. 15 (1995), p. 99-108.

⁷⁶⁶ Vid. la nota d'Àlicia García Navarro a *La vida breve*, p. 141.

⁷⁶⁷ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 35, núm. 1.756 (11 de gener de 1925), s.p.

Si el personatge d'Octavi de Romeu madura al *Glosari*, lloc de culte del dandisme, Miler i després Xan són fruit del magazine de l'esnobisme social i cultural de *Blanco y Negro*. Ambdós, configurats com a dandis mundans, són més propers a la *flanèrie* del Constantin Guys de Baudelaire que al dibuixant filòsof dels seus records autobiogràfics. Amb ells, *La vida breve* es converteix en l'espai del joc literari i visual orsià.

Des del número del 27 de setembre de 1925 algunes de les cròniques de *La vida breve* van il·lustrades pel dibuix caricaturesc d'un tal Miler. En cap moment la revista adverteix lectors i lectores que es tracta del llapis del mateix que escriu les notes de societat. Aquell dia Miler signa a Venècia la caricatura del musicògraf britànic Edward Joseph Dent, director del festival de la International Society for Contemporary Music que se celebra a Venècia a partir del primer de setembre, i la del violoncel·lista i compositor barceloní Gaspar Cassadó. Són caricatures amb un traç ràpid i àgil, com les paraules a què feien costat.

13) Pàgina de *ByN*, 27/IX/1925

14) Edward J. Dent, 1925



15) Gaspar Casado, 1925

Durant gairebé dos anys, des de setembre de 1925 fins a abril de 1927, Miler funciona com a pseudònim. És el caricaturista que segueix els periples de l'Ingeni, il·lustrant la major part dels seus articles, a més de dos *Palique* del setmanari *Nuevo Mundo*.⁷⁶⁸ Es pot intuir que es tracta d'un cosmòpita i mundà, atès que retrata els personatges que ambdós freqüenten: personalitats de la cultura, com músics, actrius, escriptors i pintors, i personatges de l'alta societat, com aristòcrates, dandis i esnobs. Però en cap lloc es fa referència a la identitat d'aquell misteriós reporter gràfic que l'acompanya arreu.

⁷⁶⁸ La rúbrica de Miler signa 142 dibuixos a *Blanco y Negro*, de 1925 a 1931; els dos de *Nuevo Mundo* daten de 1926, vid. la relació a l'annex núm. II.



16) Arthur Honegger, 1925



17) José Bergamín, 1927



18) La princesa Liou, 1926



19) El príncep de Gales, 1925

Ors li dóna vida autònoma el 17 d'abril de 1927. Dedicava una crònica sencera a compondre aquesta nova figura heterònima, de nom Reinald B. i d'origen britànic, amb l'ajut de documents gràfics que li donen encara més credibilitat: un autoretrat i tres fotografies trucades. L'origen anglosaxó connecta Miler amb la tradició ancestral del dandisme. Té l'elegància masculina de George Brummel i les tesis sobre la moda de Diogenes Teufelsdröckh, el filòsof del vestir que Thomas Carlyle va inventar com a pròpia transfiguració en la novel·la de caràcter autobiogràfic *Sartor Resartus* (1832);⁷⁶⁹ aquesta novel·la, com ja s'ha vist, és un dels llibres importants de la joventut d'Ors. Si la nacionalitat de Reinald B. Miler prové del personatge de Carlyle, el cognom bé podria procedir del «*Filippo Miller*, pintore tedesco», el pseudònim amb què Goethe s'inscriu en la pensió de Roma i amb què passeja per la ciutat per passar desapercebut.⁷⁷⁰

Ors fa que Miler entri en escena amb l'excusa d'una sessió de retrat: «Esta se podrá llamar la “semana Miler”, porque el gran artista me ha pedido que, de lunes a sábado, *pose* cada día para él. Lo que Miler quiere es que pase con él una hora cada mañana».⁷⁷¹ Aquest retrat no figurarà enlloc. En aquella hora de conversa Ors/Ingeni explica les reflexions de Miler amb una ironia que, quan se'l desemmascara i es pensa en el públic lector a qui va dirigit, frega el sarcasme. Miler tradueix la poètica geomètrica orsiana sobre el dibuix a la moda dels barrets:

«Geométrico, más que el de nadie, será pues, el hongo de Miler. Geométrico escultórico; por poco, arquitectural, se hundirá hasta las orejas, quitando expresión,

⁷⁶⁹ Vid. la introducció a l'edició castellana de Hudson, W.H. «Introducción». A: Carlyle, Th. *Sartor Resartus*, p. 5-17.

⁷⁷⁰ Sobre Goethe dibuixant a Roma vid. Mildenerger, H. «Dibujos del viaje a Italia». A: *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, p. 43-53.

⁷⁷¹ «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.

que es quitar vida, con quitar frente; y aboliendo el pelo, que es la anécdota –el elemento literario, el elemento ochocentista– de las cabezas». ⁷⁷²

Les reflexions de Miler arriben a la profunditat de la filosofia de Teufelsdröckh. Aquest es referia a la llei que regeix l'esperit dels vestits: «En todas sus modas y trabajos preparatorios se encontrará escondida una idea arquitectónica». ⁷⁷³ I encara:

«Me parece tener todavía cierta importancia lo que hoy, durante nuestra sesión de *pose* –mejor dicho de conversación– ha sentenciado este Miler, siempre tan prodigiosamente lúcido acerca de la cuestión capilar; la de la actual condenación que –según la exacta observación de nuestro artista– tiene dos fases: la proscripción de barbas y mostachos en *monsieur* y el corte de la cabellera de *madame*». ⁷⁷⁴

L'Ingeni aprofundeix sobre els gustos del *beau* Miler i la seva forma de treballar. S'interessa per la manera com els canvis de la moda –barrets, olleres o levites– afecten la representació escultòrica de les figures. Entén el posat com una conversa matutina, en aquella primera hora del dia en què «los ojos de los pintores están mejor dispuestos para ver las cosas». Hi afegeix que s'ha instal·lat a Madrid, on treballa en un estudi al barri de Salamanca, l'escala del qual s'ha fet cèlebre per una anècdota amb el porter i l'ascensor de la casa. Els documents gràfics encara són més interessants que el text per conèixer més dades sobre el personatge.



20) Reinald B. Miler, 1927

L'autoretrat mostra un semblant elegant i distingit, amb levita, bastó, barret i pinzell a la mà. El dibuix porta una inscripció autògrafa inintel·ligible per ser illegible, atès que algunes paraules queden amagades per la figura, a la manera d'un autèntic *ready made* duchampià o qualsevol joc de lletres dadà o surrealista: «The ma[...] loopholes/ for inter[...] e things / easier / Anoth[...] district, Miself / Miler». Al peu de la

⁷⁷² «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.

⁷⁷³ *Sartor Resartus*, p. 50.

⁷⁷⁴ «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.

il·lustració es llegeix: «Reinald B. Miler, el selecto y originalísimo dibujante (autocaricatura)»

Molt abans del fotomuntatge de Jusep Torres Campalans amb Picasso de Max Aub, Eugeni d'Ors, apropiant-se d'alguns mètodes de les avantguardes, presenta un *pastiche* gràfic que recrea la imatge d'un autèntic dandi aristocràtic. Una fotografia el retrata davant del porxo del seu *cottage* a Arromanches-les-Bains, un poblet balneari de la costa de la Baixa Normandia francesa. Una altra informa de la seva afició al polo, presentant-lo com un autèntic genet de competició. I una tercera el mostra treballant al seu estudi, prenent apunts acomodat a una *chaise-longue*, envoltat de llibres.



21) «Su casa en Arromanches-les-Bains», 1927



22) «Su deporte», 1927



23) «Su trabajo», 1927

Miler encara reapareixerà en dues ocasions més aquell mateix any 1927. En la crònica del 8 de maig recupera una jornada amb el dibuixant.⁷⁷⁵ El dia comença amb una sessió de posat a Chantilly, la vila principesca i capital dels cavalls, on Miler disposa d'un altre estudi. Continua a uns bons quilòmetres a un racó del bosc de Clos Normand, on es podia beure sidra ben freda i menjar truites fresques. Durant la conversa de sobretaula, Miler, molt excitat, comença a parlar de Toulouse-Lautrec, el seu dibuixant preferit. Això motiva que es desplacin al Museu del Luxembourg de París on se celebra una exposició de litografies del pintor d'Albi, dandi aristocràtic i genet, també. De Toulouse-Lautrec Miler opina que «es infinitamente superior a su época. —No hay posibilidad siquiera —afirma— de rebajarle a la categoría de Aubrey Beardsley».⁷⁷⁶ L'Ingenio no hi està del tot d'acord, «no soy completamente de su opinión».⁷⁷⁷ En aquesta discrepància d'opinió entre l'apòcrif i el seu creador se subratlla encara més l'autonomia del personatge de paper, personatge que, a diferència del d'Octavi de Romeu, no tindrà gaire més recorregut. En la crònica següent

⁷⁷⁵ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.877 (8 de maig de 1927), s.p.

⁷⁷⁶ «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.877 (8 de maig de 1927), s.p.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

reapareix com a interlocutor intel·ligent i amic que l'acompanya en l'escriptura, a la manera de l'Octavi de Romeu que interpel·la Xènius.⁷⁷⁸ Miler acompanya l'Ingeni mentre aquest escriu les seves notes i de tant en tant l'interromp amb alguna reflexió sobre moda i curses de cavalls.

Després d'aquesta crònica on s'anuncia que ha acabat definitivament el retrat, Miler perd protagonisme en el text, malgrat que els seus dibuixos continuïn il·lustrant les notes de *La vida breve* fins al darrer número. El mes de març de l'any següent reapareixerà en un paper breu en qualitat de retratista i ambaixador:

«De esta dama ilustre que nos recibe hay un retrato sobre la chimenea, retrato que trazó, un día, lápiz poco vulgar. El dibujo, de connotación muy precisa, lleva al pie ingeniosa leyenda, y lo firma otro embajador, español, éste; en quien, por lo visto, podría reverdecer el doble lauro correspondiente al doble oficio internacional de un Pedro Pablo Rubens; precedente ilustre en todo lo de barajar diseño con protocolo».⁷⁷⁹

Uns mesos després, fa una breu incursió en la trama de la novel·la *Sijé*. El seu nom figura en el llistat d'amistats del grup d'amics, una relació que ha proposat elaborar Agengor. Tots estan d'acord a incloure'l per la gran estima que li tenen: «Queremos mucho a Miler, el dibujante mundano».⁷⁸⁰

Finalment, al setembre del mateix 1928 es tanca la seva aparició en una de les cròniques amb més paròdia de la sèrie. Miler fa d'apuntador gràfic d'un nou personatge d'invenió que pren cos aquí, tot i haver irromput a escena l'any 1925 com a fotògraf i el 1926 com a decorador i arquitecte.⁷⁸¹ Es tracta de Xan, un nou dandi de sang blava. Que Xan figuri com a autor d'una fotografia d'un dels *Palique* en què es veu Ors passejant pel cementiri de Cortina d'Ampezzo, enclau estratègic de la I Guerra Mundial,⁷⁸² que consti també com a autor d'un retrat caricaturesc del mateix Eugeni d'Ors, dona encara més independència simbòlica al personatge.

⁷⁷⁸ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.878 (15 de maig de 1927), s.p.

⁷⁷⁹ «La Vida Breve». *ByN*, any 38, núm. 1.920 (4 de març de 1928), s.p.

⁷⁸⁰ *Sijé...*, p. 107.

⁷⁸¹ En aquesta crònica de *La vida breve* de 1926 només es feia menció de l'escenògraf de l'obra de teatre *El Erizo* del costa-riqueny Carlos Gagini, l'estrena de la qual es va celebrar al teatre particular d'una comtessa francesa. La crònica anava il·lustrat amb el projecte signat per Xan, vid. el catàleg de l'obra gràfica a l'annex II i «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.835 (18 de juliol de 1926), s.p.

⁷⁸² Vid. «Palique». *NM*, any 32, núm. 1.654 (2 d'octubre de 1925), s.p.



24) Ors al cementiri de Cortina d'Ampezzo, 1925



25) Caricatura d'Eugeni d'Ors, 1928



26) Autoretrat de Xan, 1925-1928

Xan és un nou heterònim amb poca presència literària i gràfica, però que acaba de completar la comèdia «em gente» orsiana, comèdia, no drama com el pessonià, però sí obra en màscares i no en actes com en Pessoa. Els dobles orsians tenen un caràcter lúdic, no tràgic ni psicopatològic com els de Pessoa.⁷⁸³ Ors reflexiona sobre la subjectivitat desdoblada des del guany de la transcendència, no des de l'angoixa de la pèrdua d'una possible centralitat del jo.⁷⁸⁴ Només cal llegir la crònica protagonitzada per Xan, l'escena de la qual se situa en un dels luxosos salons del Gran Hotel del complex balneari de Gurnigelbad a la Suïssa alemanya, per entendre el caràcter lúdic dels heterònims orsians.⁷⁸⁵ En aquell marc incomparable on la vida és repòs i voluptuositat, l'Ingeni configura Xan com un aristòcrata germànic, afeccionat a la caça, antic propietari d'un palau de caça al poble austríac de Strobl, poble on Hugo von Hofmannsthal passa les vacances el mateix any que abandona l'escritura, lloc d'estiueig de celebritats del cel·luloide i de princeses russes.

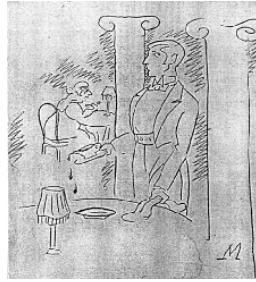
«en el verano de 1923, yo he sorprendido a Xan, habitando, durante el año entero, el pequeño pabellón de madera que, en otro tiempo, cuando soplaban para su hereditaria hacienda vientos más prósperos, había adquirido, exclusivamente por razones de caza, en Strobl, a orillas del Sant-Wolfgang-See».⁷⁸⁶

⁷⁸³ Sobre Pessoa, vid. Crespo, A. *La vida plural de Fernando Pessoa*, p. 156-176.

⁷⁸⁴ Vid cap. 2.2.

⁷⁸⁵ Vid. «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.946 (2 de setembre de 1928), s.p.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.



27) Maître de Gurnigelbad, 1928

Malgrat haver acusat l'empobriment que va patir l'aristocràcia austríaca després de la Gran Guerra, Xan manté la dignitat del «gran *dandy*», a més de mestre de la paraula que «reviste como siempre de su grande y misterioso prestigio para pontificar».

«Agazapado en su refugio, en ésta que él llamaba obstinadamente *ma chasse*, seguía refinando, no obstante, sobre cuanto atañe a la *Lebenskultur*, y lanzando al mundo, al mundo que le escucha, los dictámenes de su maestría... Últimamente –hay que decirlo todo–, acaso pueda observarse en él cierto decaimiento. Su semblante, su aire, han adquirido un no sé qué de eslavo». ⁷⁸⁷

Qui no coneix aquest personatge?, pregunta amb ironia el narrador de la crònica, expert en *Lebenskultur*, als lectors i lectores de *Blanco y Negro*:

«¿Quién no conoce a Xan en estas sociedades elegantes del centro de Europa, un poco emancipadas de la hegemonía de París, aunque, por otra parte, sientan y veneren cuanto, en lo más selecto, París significa? Estas sociedades, principalmente la austríaca, andan un poco decaídas, en su tradicional mundanismo, desde la guerra». ⁷⁸⁸

En aquella ocasió l'habilitat retòrica la demostra amb una interessant elucubració sobre els estils nacionals de barrets. Xan és un nou filòsof carlylià del vestir. Mentre Xan fa el seu discurs, el llapis de Miler, un altre entès en barrets, il·lustra les seves teories: «Completándose los dos, Miler dibujaba lo que Xan iba analizando. Y tan secos, tan precisos como las líneas del uno eran los conceptos del otro». ⁷⁸⁹ La crònica va acompanyada dels croquis de Miler, en un dels quals s'identifica Dalí fent de model del barret italià (figura 1) i en un altre García Lorca, amb el barret del tipus cordovès (figura 5).

⁷⁸⁷ «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.946 (2 de setembre de 1928), s.p.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.



28) Figura 1, 1928



29) Figura 2, 1928



30) Figura 3, 1928



31) Figura 4, 1928



32) Figura 5, 1928

Pel que fa als barrets, Eugène Marsan ha dit que, quan te'l poses, portes «la civilité sur la tête». ⁷⁹⁰ Eugeni d'Ors anomena el llibre de Marsan on hi ha aquestes paraules «precioso breviario». ⁷⁹¹

Durant la primera dècada del segle, el fenomen del dandisme literari vuitcentista dóna fonament ètic i estètic a la seva poètica arbitrària i civilista. El dandisme espiritual d'Octavi de Romeu s'elabora en aquest context. El dandisme social de Miler i Xan neix en l'ambient de la vida mundana de l'Europa d'entreguerres, a Grunigelbad, San Remo o el Lido, jugant a tennis, al golf o nadant i cavalcant. En aquets llocs exclusius Ors coneix molts esnobs i, potser per salvar-se'n, crea Miler i Xan, mentre Octavi de Romeu (que també és present a *La vida breve*) i Un Ingenio de esta Corte fan d'autèntics dandis.

Ors coneix la diferència entre dandisme i esnobisme. En una altra nota de *La vida breve* defineix l'esnob a partir d'un joc amb el significat literal i figurat de la paraula «highbrow», que en anglès vol dir «intel·lectual» i la traducció literal significa «el de les celles amunt»:

⁷⁹⁰ Marsan, E. *Savoir vivre en France et savoir s'habiller*, p. 23.

⁷⁹¹ «La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1.946 (2 de setembre de 1928), s.p.

«revela y sintetiza su gesto despectivo de alzar las cejas, el plano de superioridad en que se coloca un mundo entero cosas vulgares y corrientes, de las cuales se finge. Para peor desvalorización, sobre ignorante sorprendido. *Highbrow* es el quintaesenciado, el esteta, el maníaco en la asepsia del lugar común. [...] *Highbrow* es el helado y el exclusivista gustador del arte exótico, de la poesía malabar, de la arquitectura algebraica, de la decoración ascética, del comercio social archirrestringido, de las disciplinas de abstención y cautela, del culto a la novedad, del fanatismo por el detalle...». ⁷⁹²



33) Figura 1. Un *highbrow*.-1925



34) Figura 2. Un *Lowbrow*, 1925

Qualsevol manual del dandisme adverteix que de dandi se'n neix, no se'n creix. Llavors, Miler o Xan com a simulacres, són esnobs, no? Però, Miler i Xan neixen dandis en l'espai literari. Llavors, serà esnob aquell qui simuli ser ells! Miler i Xan són com els dandis de Carlyle, objectes visuals «No solicita vuestra plata o vuestro oro [...], sino simplemente una mirada de vuestros ojos [...], miradle solamente, y le haréis feliz». ⁷⁹³

⁷⁹² «La Vida Breve». *ByN*, any 35, núm. 1.801 (22 de novembre de 1925), s.p.

⁷⁹³ *Sartor Resartus*, p. 285.

2.2. Màscares, àngels i dobles plurals

L'any 1941 Ramón Gómez de la Serna publica un llibre de retrats literaris de personatges de la vida cultural espanyola. En un passatge del retrat orsià Gómez de la Serna rememora l'acció que Ors protagonitza en un sopar d'homenatge a Filippo Tommaso Marinetti i Benedetta Cappa durant la visita d'ambdós a Madrid el mes de febrer de 1928:

«Recuerdo una noche de puro Eugenio d'Ors. Fue hace algunos años. Dábamos una cena en Villa Rosa en honor de Marinetti y de su esposa.

Había varias señoras y caballeros vestidos de etiqueta. El colmado de los castizos tenía reunión de grandes señoritos en su sala interior y hasta algunos escritores tomábamos parte en la farsa.

Por fin llegó Eugenio d'Ors muy acicalado, con un antifaz negro.

No era carnaval, ni sus proximidades, y no lograba encubrir ni un ápice que era d'Ors el enmascarado, pero aquella noche había creído que eso le iba a dar un gran misterio.

—Pero, ¡Eugenio, que se le conoce demasiado, quítese el antifaz! —le dijo una amiga. d'Ors se quitó el antifaz negro, pero se lo atravesó sobre la pechera del esmoquin, como una banda de ojos gatunos.

Marinetti estaba asombrado y dudaba de lo que veía. Aquél era un futurismo dieciochesco que no comprendía desde su futurismo veintista.

Eugenio d'Ors había querido realizar una pantomima italiana arlequinesca, maquiavélica, clara como un día de niño en vacaciones». ⁷⁹⁴

És estrany que el pare dels *happenings* i les *performances* a l'Estat espanyol, protagonista de conferències en què es disfressa segons el tema que tracta, minimitzi aquesta acció orsiana.⁷⁹⁵ En els ambients artístics i literaris en què es mou Ors, tant a Madrid com a Barcelona o París, és conegut el seu gust per la disfressa. Hi ha testimonis que en deixen constància des de molt aviat. Rafael Moragas i Josep Maria de Sucre recorden dos episodis a Els Quatre Gats. Moragas explica que Ors organitza

⁷⁹⁴ Gómez de la Serna, R. «Eugenio d'Ors». A: *Retratos contemporáneos*, p. 357-374.

⁷⁹⁵ Sobre això vid. Molina Alarcón Miguel. «La performance española avant la lettre: Del ramonismo al postismo (1915-1945)» [en línia].

un ball de màscares a la cerveseria de Pere Romeu.⁷⁹⁶ Sucre relata una entremaliadura d'adolescent a la manera d'una autèntica acció futurista o dadà com la de Marinetti. Ors irromp al local vestit de gautxo i disparant trabucs de perdigons al sostre. L'acció provoca el desmai a més d'un.⁷⁹⁷ Mario Verdaguer recorda una altra acció en què participa Ors. El mes de maig de 1902 l'actriu japonesa Sada Yacco s'estrena al teatre Novedades de Barcelona i davant la incomprensió del públic, un grup de joves on hi ha Ors, Isidre Nonell, Miquel Utrillo, Alexandre Soler i Rovirosa, Oleguer Junyent, Ricard Canals, entre altres, decideixen parlar amb els espectadors i espectadores entre els actes i provocar-los.⁷⁹⁸

L'any 1909 Ors organitza un nou ball de màscares, aquesta vegada en la ficció literària del *Glosari*, ambientat a Venècia, la meca europea del Carnaval:⁷⁹⁹

«Jo també he donat un ball de disfresses. He tancat els ulls i la festa s'ha encès dins mi. Dins mi, tot eren sales i galeries, i en els miralls vastes tornava's clar polsim d'argent el clar polsim d'or que descendia de les eminentes aranyes de Venècia, ufanoses, profuses i emmaranyades, com cabelleres de cristall a mig pentinar».⁸⁰⁰

Xènius fa d'amfitrió en un escenari que recorda els quadres de *Salomé* (1876) o *Júpiter i Sèmele* (1880) de Gustave Moreau:

«I jo he presidit el sarau de dalt dels quinze graons de mon trono d'eben. Mon cos s'abrigava d'un mantell purpuri; i feia mon rostre més pàlid el vellut d'un antifaç de mig llop... A baix, de cara a mi, Mnesis, esclava-mestressa, qui té els ulls als omòplats, i que sostenia allavors ab la mà una gran llanterna d'esmaragda, me cantava un a un els noms dels convidats que anaven venint».⁸⁰¹

Els convidats vénen de molt lluny, del país del més enllà, de la literatura o de la història. Són: Lady Macbeth, Joana d'Arc, Cèsar Borgia, Bernard Palissy, Armida, Perseu i Quasimodo, Eròstrat i Joan Barth, Guillem Tell, Robinson Crusoe, Manon Lescaut i l'emperador Carles Quint, etc. Un cop tothom ha arribat, comença l'orgia carnavalesca: «...El rigodon d'honor ha començat. Jo el ballo, cedint a la passió, ab

⁷⁹⁶ Hauria de ser entre 1899 i 1902, vid. Moragas, R. «El tiempo viejo. El gran Pintor Pablo Picasso, durante su juventud barcelonesa vendió caricaturas y dibujos por veinticinco céntimos». *EDG*, 16 de gener de 1936.

⁷⁹⁷ Vid. Sucre, J.M. de. *Memorias: I...*, p. 105-106. Per més detalls sobre aquests episodis vid. cap. 3.2.

⁷⁹⁸ Vid. Verdaguer, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, p. 100-101.

⁷⁹⁹ Li dedica 5 gloses, vid. «Glosari. El ball de màscares». *LVdC*, 19, 22, 23, 24, 25 de febrer de 1909.

⁸⁰⁰ «Glosari. El ball de màscares». *LVdC*, 19 de febrer de 1909.

⁸⁰¹ *Ibidem*.

Mnesis –desafiant tot dever de civilitat, tota convenció... –Ab nosaltres, tres parelles més». ⁸⁰²

Li deu agradar ballar i en particular el rigodó, ja que molts anys després n'encapçala un al saló del palauet madrileny de la seva amiga Aurora Lezcano, marquesa d'O'Reilly. El 19 de febrer de 1947 la secció de cròniques mundanes del diari *ABC* fa ressò del ball de disfresses a la manera de personatges del segle XIX que la marquesa ha organitzat al seu domicili madrileny del carrer del Sacramento. ⁸⁰³ Ors, que viu al costat, és un dels convidats d'honor. Lezcano es disfressa de duquesa Cayetana d'Alba, el seu marit Darío Valcárcel, de l'arxiduc Rodolf d'Àustria, i Ors, de Goethe. La nota periodística afirma que van ser Ors i Lezcano els responsables de dirigir el rigodó, un dels balls de la cort francesa popularitzat durant el segle XIX: «Se bailó el rigodón, dirigido por la “Duquesa Cayetana” y “Goethe” (Eugenio d'Ors) y otras danzas de la época». ⁸⁰⁴ Dues fotografies en blanc i negre, sovint reproduïdes, han deixat testimoni gràfic d'aquest nou episodi carnavalesc, al qual anys després Aurora Lezcano posa color i textura: «vestido con frac azul, chaleco rameado y bordado, pantalón corto de raso, medias blancas y zapatos de hebilla de planta, bastón con puño de oro y pelo “éburiée”». ⁸⁰⁵ Qui sap si pel vestuari goethià Ors s'inspira en la descripció d'Eckermann de l'aparició de Goethe el primer dia de les *Converses*: «he vist aparèixer Goethe, amb levita blava i sabates: una noble figura». ⁸⁰⁶



1) Ors i Calvo Sotelo, 1947



2) Ors amb Valcárcel, Calvo Sotelo, Rodríguez de Rivas i Borrás, 1947

La mateixa Lezcano ha narrat l'enginyós comentari que la disfressa orsiana provoca a un altre convidat, l'escriptor Tomás Borrás, disfressat del bandoler madrileny Luis

⁸⁰² «Glosari. El ball de màscares». *L'VdC*, 19 de febrer de 1909.

⁸⁰³ Vid. [s.n.]. «De sociedad. Fiestas madrileñas». *ABC*, 19 de febrer de 1947. Aurora Lezcano era pintora i assagista, membre de l'Academia Breve de Crítica de Arte des de 1948.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ Lezcano, Aurora. «Eugenio d'Ors, ese clásico». *ABC*, 7 de gener de 1979. Ho torna a repetir a «La Nardo». *ABC*, 28 de març de 1981.

⁸⁰⁶ Eckermann, J.P. *Converses amb Goethe...*, p. 50.

Candelas: «“Eugenio d’Ors, que siempre va disfrazado de Goethe, hoy viene disfrazado de Eugenio d’Ors”», diu.⁸⁰⁷ Sembla que les bromes sobre la seva transmutació amb Goethe són freqüents entre els amics. Ell mateix recorda la salutació que li professa Paul Valéry: «“¡Adiós, Goethe sin Gran Duque!”, acostumbraba a soltarme Paul Valéry, cuando me encontraba en sociedad».⁸⁰⁸ Nicolàs Barquet, el cronista orsià de la vida vilanovina, assabentat de la disfressa goethiana, li pregunta la raó per la qual la va triar i Ors li respon fent-li llegir la glosa de *La Vall de Josafat* en què manifesta, «Voldríem ésser Goethe».⁸⁰⁹

Com Goethe es vesteix, com Goethe es vol retratar: de perfil en un retrat a la silueta, una modalitat molt de moda entre la classe burgesa europea del segle XVIII i tan del gust del mateix Goethe, que en tenia dos en la paret de sobre l'escriptori de la casa de Frankfurt. Ors els utilitza com a marca personal en la correspondència.



3) Silueta d'Ors, c. 1930



4) Silueta de Goethe, 1779



5) Silueta d'Ors, c. 1940

Ors també converteix el dibuix en eina de disfressa i desdoblament. L'any 1928, quan José López Rubio de la revista madrilenya *Estampa* li demana d'enviar un autoretrat visual, Ors elabora una autocaricatura amb semblant juvenil i rostre amb aires entre el jove Napoleó del Consolat i el Rodolfo Valentino de les lletres hispanes.⁸¹⁰ L'autocaricatura galant és idònia per una revista dirigida fonamentalment al públic femení. Comparant-la amb la dels seus col·legues escriptors (les d'Azorín, Baroja, Pérez de Ayala i Gómez de la Serna), López Rubio

⁸⁰⁷ Lezcano, Aurora. «Eugenio d'Ors, ese clásico». *ABC*, 7 de gener de 1979.

⁸⁰⁸ «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (1949), p. 289-299.

⁸⁰⁹ Barquet, N. *Eugenio d'Ors...*, p. 73.

⁸¹⁰ La relació amb la imatge de Napoleó ve d'Ángel d'Ors, segons informació de Xavier Pla.

diu que té «Más dibujo, pero también más coquetería. Ese cuello subido es un recurso fácil y alevoso».⁸¹¹



6) Autocritadura, 1928

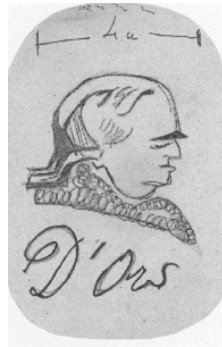


7) J.-A. Gros, *Primer Cònsul Bonaparte*, 1802

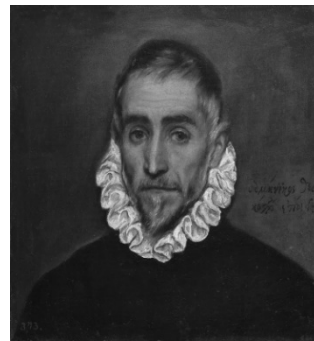


8) Rodolfo Valentino, 1924

Dels anys quaranta data una altra autocritadura, aquesta de perfil, a la manera d'un retrat de fisionotrac, en què figura com un personatge del segle XVI com sorgit de la ploma de El Greco.



9) Autocritadura, 1942-1945



10) El Greco, *Retrat de cavaller*, 1587-1600

Les mascarades orsianes, *performances*, ficcions literàries o imatges, assenyalen el gust per l'autorepresentació i el joc de miralls. Mostren el personatge de múltiples papers. Tal com l'interpreta María Zambrano, la màscara és instrument, no objecte contemplatiu: s'utilitza, no es contempla. S'empra per entrar en contacte amb la transcendència i per protegir-se d'una realitat massa viva:

«El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico. El hombre no se atrevía ni podía surgir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio. Es lo que significan los adornos. Todo adorno tiene un sentido nupcial; es el signo de que nos hemos unido a

⁸¹¹ López Rubio, J. «Espejos de papel. Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna y Eugenio d'Ors hacen sus caricaturas». *Estampa*, any 1, núm. 31 (31 de juliol de 1928), s.p.

una entidad distinta y es su sello y a veces su librea. Señal de alianza. Y la máscara, como es sabido, señal de instrumento de participación».⁸¹²

Ornament i màscara, en aquest sentit de Zambrano, defineixen la vocació per la disfressa d'Eugeni d'Ors. Amb els ornaments del dandi o dels personatges de les seves funcions entra en comunió amb la transcendència del jo, participa de l'alteritat, del jo desdoblant en heterònims o àngels amb l'aristocràcia de l'esperit. La mascarada converteix la vida en joc estètic, no només fa vida del somni, com resa el títol de la seva novel·la *El sueño es vida*, sinó que la teatralitza.⁸¹³

Indiscutiblement, la disfressa és una autèntica vocació orsiana. Tal com confessa al periodista de *La Esfera*: «Mi vicio era y es la multiplicidad... Disfrazarme... Dar a conocer con mi misma pluma individuos distintos».⁸¹⁴ Ors s'emmascara en la vida festiva, en el dibuix i fonamentalment en l'espai literari. L'any 1916, data d'aquestes declaracions, ja ha utilitzat set apòcrifs: l'heterònim de la poetessa Charlotte Rower, el del dibuixant, crític d'art i mestre Octavi de Romeu,⁸¹⁵ el fals autor Joan de Déu Politeu a la revista *Universitat Catalana*,⁸¹⁶ el del poeta Bonamat d'*Hores vagues* a la revista *Jove Catalunya*,⁸¹⁷ el del glosador de *La Veu de Catalunya* Xènius,⁸¹⁸ el de l'editor de la revista *Quaderns d'Estudi* El Guaita⁸¹⁹ i el del traductor Pedro Llerena, autor de la versió castellana de l'obra de l'escriptora sueca Selma Lagerlöf, *Jerusalén en Dalecarlia* (Barcelona: E. Domènech, 1910),⁸²⁰ també traductor del llibre *Flos Sophorum ejemplario de la vida de los grandes sabios* (Barcelona: Seix Barral, 1914) i

⁸¹² Vid. Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*, p. 64.

⁸¹³ La novel·la es va publicar a el dia 8 de juliol de 1922 en edició de Prensa Gráfica de Madrid.

⁸¹⁴ El Caballero Audaz. «Nuestras entrevistas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128. (10 de juny de 1916), p. 8-9.

⁸¹⁵ Sobre Charlotte Rower i Octavi de Romeu, vid. cap. 2.3.

⁸¹⁶ «Fragments de la *Metafísica de la inquietud*». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 1 (gener de 1904), p. 10-11;

«Fragments de la *Metafísica de la inquietud*». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 3 (març de 1904), p. 41-42.

⁸¹⁷ Bonamat. «Hores vagues». *Jove Catalunya*, any 2, núm. 4 (25 de gener de 1907), p. 8-10.

⁸¹⁸ Sobre Xènius, vid. *infra*.

⁸¹⁹ Ors/El Guaita signava les editorials de *Quaderns d'Estudi*, la revista de pedagogia publicada trimestralment pel Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona, la qual va dirigir des de la seva fundació l'octubre del 1915 fins l'abril de 1918.

⁸²⁰ La traducció d'Ors/Pedro Llerena va ser de la versió francesa d'André Bellessort, *Jérusalem en Dalécarlie* (París: P. Lamm, 1903). L'obra de Selma Lagerlöf data de 1901; el 1909 se li va concedir el Premi Nobel de Literatura.

dels quatre darrers articles de la sèrie de les *Conversaciones con Octavio de Romeu*, publicats a *El Día Gráfico* els dies 11, 15 i 22 de juny i 7 de juliol de 1914.⁸²¹

A diferència de Baudelaire, al qual (seguint Sartre)⁸²² el dandisme serveix pel desdoblament i la despersonalització, l'alteritat d'Eugeni d'Ors s'escenifica en el jo apòcrif. El dandisme és màscara orsiana només per a la personalitat d'Octavi de Romeu, de Miler i de Xan, encara que Octavi de Romeu depassi les fronteres del dandisme i es converteixi en el savi guia de l'ortònim Eugeni d'Ors, autèntic alter ego i àngel custodi des de 1902 fins 1954.

En un article publicat al diari *Informaciones* de Madrid, a propòsit de l'exposició *Les masques dans le monde*, celebrada al Musée d'ethnographie de Ginebra el 1944, Ors elabora una reflexió sobre el sentit de les màscares, significativa en relació amb ús propi d'aquestes. El punt de partida és precisament l'episodi amb Marinetti narrat per Ramón Gómez de la Serna:

«En unas páginas biográficas llenas de fantasía [...] Ramón Gómez de la Serna ha contado en un libro, cómo, a una cena íntima que en Carnaval y en un “colmao” madrileño se dió al futurista italiano Marinetti, yo comparecí con un antifaz negro y en traje de noche; dando a entender que la broma resultó fallida, porque me conocí inmediatamente todo el mundo. Me figuro que hay aquí una incomprensión, no sólo de lo que pudo haber de humor en el juego, sino de la misma esencia fundamental que preside la institución de la Máscara. Porque dicho quedó en estas notas cómo ésta viene inspirada en el “principio de participación”. Y se entiende que la voluntad del enmascarado no es anularse a sí propio [...]. Sino añadir a la perentoriedad de la propia presencia una representación asumida: “ser” un chino, o un pierrot, o la Muerte [...]».⁸²³

Les màscares orsianes, festives, visuals o literàries, tenen, per tant, una doble funció: convertir la vida en joc, fer-la lúdica, la qual cosa significa estetitzar-la, i permetre l'experiència de múltiples existències, viure altres vides, vides plurals. Amb tot, la funció festiva queda reduïda a anècdota en el moment en què Ors li atorga un sentit filosòfic:

⁸²¹ El primer lliurament de la sèrie data del 14 d'octubre de 1913 i abans de Pedro Llerena se succeeixen tres traductors: Joaquim Montaner, E.M. (potser Eduard Marquina) i Vicenç Solé de Sojo.

⁸²² Vid. Sartre, J.P. *Baudelaire*, p. 89.

⁸²³ «Informaciones y crítica literaria. Nuevos prestigios de la máscara». *Arriba*, 23 de juliol de 1944.

«Aquella classificació de las máscaras en rituales, teatrales, decorativas, de guerra y de disfraz, muy digna de tomarse en consideración, muy útil acaso en los estudios etnográficos y folklóricos [...], carece, no obstante, en lo profundo, de cualquier sentido filosófico. Todas las máscaras son teatrales, si se quiere; sin excluir las mismas que se han tornado ídolos. Todas las máscaras son de guerra, a su modo, puesto que ninguna hay que no envuelva un oscuro intento de aniquilar lo representado, de asumirlo, de convertirlo en botín de propia pujanza, de incorporar su independencia substantiva al propio imperio [...]. Todas las máscaras son religiosas, incluso las carnavalescas».⁸²⁴

Tota màscara assumeix dues naturaleses, la psicològica i la social. La psicològica perquè apel·la a la constitució de la personalitat d'un mateix. En aquest sentit, no cancel·la —«no es anularse a sí propio», deia— sinó que mostra, configura la personalitat. La social, perquè aquesta constitució sempre és en relació amb l'altre, en el contacte del ser amb l'alteritat des de la seva exterioritat.

En l'anàlisi de la noció psicològica de la màscara Alessandro Pizzorno es refereix a la dialèctica tradicional entre l'ésser i l'aparèixer, atribuïda a la cara i la màscara. La primera es mostra com la veritat del ser i la segona, com la seva aparença. Pizzorno afirma que aquesta relació desigual aboca a la recerca de la cara sota la màscara. Però, paradoxalment, només és possible reconstruir l'ésser autèntic, la veritable personalitat, a partir de la màscara: «definire la persona come ciò che è fatto essere dalla maschera grazie al suo venir scelta e mostrata».⁸²⁵ Aquesta dialèctica entre el ser interior i exterior, tot i que Pizzorno no ho fa explícit, és a la base de l'anàlisi de la noció de màscara o *persona* de la psicologia analítica de Jung, un dels autors que més ha treballat sobre la noció de màscara al segle XX.

Jung elabora una teoria sobre la màscara, paral·lela a les reflexions orsianes, en el context de les argumentacions sobre la naturalesa de l'inconscient col·lectiu.⁸²⁶ El psiquiatre suís diferencia entre el subjecte interior, l'individu, que és íntim i singular, i el subjecte exterior, la persona o màscara, que existeix i actua en funció del lloc on es posa en joc:

⁸²⁴ «Informaciones y crítica literaria. Prestigios de la máscara». *Arriba*, 16 de juliol de 1944.

⁸²⁵ Pizzorno, A. *Sulla maschera*, p. 20.

⁸²⁶ Vid. per exemple, Jung, C.G. *Dos escritos sobre psicología analítica*, p. 177-184.

«He designado con el término persona esta máscara adoptada “ad hoc”. *Persornna* se llamaba a la máscara de los histriones antiguos. Llamo “personal” a quien se identifica con la máscara (oponiéndolo al “individual”). Las dos disposiciones del caso mencionado suponen dos personalidades colectivas que incluiremos sencillamente en el término persona o personal. Ya he indicado antes que la verdadera individualidad es algo distinto. La persona es, pues, un complejo funcional al que ha llegado por motivos de adaptación o de la necesaria comodidad. Pero no es algo idéntico a la individualidad».⁸²⁷

Ors comparteix aquesta distinció, és a dir, la no identificació entre individualitat i personalitat, igual que altres conceptes de la teoria junguiana. «“Persona” es “màscara”, “paper” de ficció –representación abstracta o ideal, superpuesta a los límites excesivamente concretos de la individualidad física», afirma en una glosa de 1928 titulada significativament *La invención del hombre*.⁸²⁸ El 1944 escriu unes paraules similars: «se tratará siempre de aquella entidad gracias a la cual el individuo asume lo colectivo, cuaja una representación (“persona”, recuérdese siempre, es igual a “máscara”) de conjunto, incondicionada por el espacio y el tiempo...».⁸²⁹ I el 1947 unes altres que encara ressonen més a Jung:

«Ya se entiende la diferencia que ha de separar aquí los términos “individuo humano”, “persona humana”. El primero, aunque irreductible al análisis, es, en sí mismo, analítico. Figurativo, el segundo, indica la asunción por parte de lo que es presentado como individuo, de otras realidades que, sin él, se presentarían como pasividades automáticas tal vez y que entran, asumidas así, en función activa y creadora».⁸³⁰

Com en Jung, la màscara és una forma de desdoblament, però Ors introdueix dos elements que són clau en la seva reflexió sobre la personalitat com a màscara. Atribueix una dimensió creativa, artística per tant, a la personalitat i trenca amb el desequilibri de veracitat entre cara/exterior i màscara/interior. La metafísica orsiana de l'aparença no permet la consideració sobre la realitat més profunda del subjecte interior. Com ja he anotat més amunt, en Ors no hi ha separació entre la cara i la

⁸²⁷ Jung, C.G. *Tipos psicológicos...*, p. 757.

⁸²⁸ «Glosas. La invención del hombre». *ABC*, 4 d'octubre de 1928.

⁸²⁹ «Conversaciones con Octavio de Romeu». *Informaciones*, 11 d'agost de 1944.

⁸³⁰ *El secreto de la filosofía*, p. 296.

màscara, entre la interioritat i l'exterioritat, entre el ser i l'aparèixer.⁸³¹ Fins i tot a l'inrevés, interpreta la personalitat en termes més reals que la individualitat, precisament perquè, pel fet de formar-se a través del mirall de l'alteritat, es converteix en realitat simbòlica, és a dir, ideal, no anecdòtica. Tal com ha dit Ramon Sarró, Ors «no creía, o creía poco, en la psicología introspectiva –siempre combatió lo que él llamaba al “mito de la vida interior”».⁸³² De l'any 1911 daten aquestes paraules:

«¿Un món interior en l'home –en l'home qui treballa i qui juga...? –Veiam, anem a comptes. ¿Qui se sent de l'estómac? Ja se sap, el malalt de l'estómac. ¿Qui se'n recorda de que té cor? Ja se sap, el malalt del cor... Un home perfectament sa, si no ho aprenia pels llibres, ignoraria son propi cor. ¿No és de creure que, anàlegament, la coneixença de la “vida interior” vingui d'una malaltia espiritual—o de la lectura—, és a dir que tingui un origen patològic unes voltes, altres, llibresc?».⁸³³

I:

«En la Sociologia, la consideració de l'esperit com a plenitud funcional, no permet la definició de la personalitat com a individualitat. “Una persona”, per a l'Home qui Treballa i qui Juga és sempre quelcom de col·lectiu, de civil. Se trenca la superstició de la “vida interior” per a restaurar el culte de la propietat i de la producció humana».⁸³⁴

La màscara no és un element d'ocultació de la cara vertadera, sinó un element constitutiu; no és una via d'accés a la profunditat del ser, com afirma Pizzorno, sinó l'element hipostàtic, la veritat mateixa del ser. Per això Ors queda tan fascinat per la faula de Max Beerbohm *The Happy Hypocrite: A Fairy Tale for Tired Men* (1897). L'any 1909 s'hi refereix extensament, tot i que no és la primera vegada que ho fa al *Glosari* i tampoc no en serà l'última:

«Segons aquest mètode, el qui vulgui devenir un sant començarà per pendre la màscara de la santetat, encara que sia hipòcritament, com en la curiosa faula de Max Beerbohm. El qui vulgui estar trist, començarà per plorar; el qui alegre, riurà tan bé

⁸³¹ Sobre la morfologia ontològica orsiana vid. la introducció a aquest capítol.

⁸³² Sarró, R. «Los arquetipos en C.G. Jung y en Eugenio d'Ors». A: *Homenaje a Eugenio d'Ors*, p. 217-233.

⁸³³ «Glosari. Món interior». *LVdC*, 16 de maig de 1911.

⁸³⁴ «Glosari. Com si encara fos Quaresma XII. *Últim divendres de filosofia*». *LVdC*, 19 de maig de 1911.

com sàpiga; i el qui aspiri a un albir fort, àgil, regular, acomplirà exteriorment, tant com pugui, els actes que correspondrien a un albir aixís.

Com els sentiments generen els actes, els actes, a son torn, generen els sentiments. En la faula de Beerbohm, l'hipòcrita que ha adoptat la màscara de la santetat perfecta representa tan bé son paper, que la cara, sota la màscara, acaba per devenir-li igual que la màscara». ⁸³⁵

Aquest principi, sostingut per la teoria biopsicològica de les emocions de William James i Carl Lange, adoptat molt aviat per demostrar la primacia de la forma sobre el fons o de l'exterioritat respecte de la interioritat, ⁸³⁶ serveix a Ors per argumentar el paper performatiu de la màscara, element paradigmàtic de l'aparença ontològica.

¿Li passa el mateix a Ors que a Lord George Hell, el personatge de Beerbohm, amb les seves màscares de dandi i artista? En una entrevista a *La Gaceta Literaria*, admet que els seus actors de paper no són diferents a ell, al contrari:

«Coro de personajes no divergentes del central –de Eugenio d'Ors–, sino más bien armónicos, concéntricos; desdoblamientos y multiplicaciones que subrayan su personalismo y extienden sus conceptos, sus puntos de vista más genuinos, intransferibles y característicos». ⁸³⁷

Les màscares orsianes també són Eugeni d'Ors:

«Una exigencia religiosa, social, estética o puramente lúdica, de juego y recreo, puede moverme a superponer, a aquélla, otra personalidad; a convertirme en otro, sin dejar por ello de ser yo. A repetir, en una palabra, para ojos exteriores, el proceso que, íntimamente, se cumple en mí mismo con la adquisición y alumbramiento –que de angélico hemos varias veces calificado– de una personalidad». ⁸³⁸

Fins i tot són més vertaderes que l'ortònim, si ens fixem en les paraules de 1908 en què confessa que la màscara permet més sinceritat: «Jo adoro aquesta immobilitat de la màscara, darrera la qual se remou i se congestiona la vida. A través els forats de

⁸³⁵ «Glosari. Guia de l'albir en els nerviosos i escrupolosos (*VI divendres de Quaresma*)». *LVdC*, 3 d'abril de 1909. També vid. «Glosari. Entorn l'educació de la voluntat (II)». *LVdC*, 8 de setembre de 1906 i «Glosari. El món interior». *LVdC*, 16 de maig de 1911, «Glosas. Escarmiento». *ABC*, 6 d'octubre de 1926 i «Informaciones y crítica literaria. Prestigios de la máscara». *Arriba*, 16 de juliol de 1944.

⁸³⁶ Vid. per exemple, «Glosari. Els problemes sentimentals d'un home del noucents (IV)». *LVdC*, 15 de març de 1912.

⁸³⁷ Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

⁸³⁸ «Informaciones y crítica literaria. Prestigios de la máscara». *Arriba*, 16 de juliol de 1944.

la màscara, els ulls dels homes són més sincers que jamai». ⁸³⁹ Deu anys després reitera que «Bajo la máscara, la sinceridad. Son las máscaras quien habitualmente “las canta claras”», ⁸⁴⁰ paraules que ressonen al Wilde de *La decadencia de la mentira* quan invita a donar: «una màscara a un hombre y te dirá la verdad [...]. De hecho lo interesante de la gente de la buena sociedad [...] es la máscara que cada uno de ellos lleva, no la realidad que se esconde detrás de la máscara». ⁸⁴¹

Tal com explica Maria Rosell, Max Aub, un altre creador d'apòcrifs d'artista, comparteix aquesta idea sobre la sinceritat en l'ocultació: «mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas». ⁸⁴² De «puro Eugenio d'Ors» nomena Gómez de la Serna l'acció que protagonitza amb Marinetti. Les màscares amaguen i mostren alhora.

L'interès d'Ors per les màscares s'emmarca en dos camps: en el de la pràctica literària del desdoblament autoral i en el de les especulacions sobre la personalitat humana vinculades amb l'angelologia. Com he avançat en la introducció a aquest capítol, Ors mateix estableix la relació entre el seu gust pel desdoblament nominal i la teoria angèlica: «Personas, personajes: “máscaras”, siempre en el pasado etimológico. “Ángeles”, en el futuro metafísico». ⁸⁴³ A l'entrevista amb Guillermo de Torre situa al mateix pla les màscares i l'àngel: «pluralidad personal, descompuesta así: proyecciones del yo –*alter ego*–, pseudónimos –desdoblamientos y multiplicaciones–, pasión por el diálogo – “Ángel de la guarda”, etc.». ⁸⁴⁴

Què tenen en comú les màscares literàries i l'àngel custodi orsià? Es poden identificar? Si és així, en què? La resposta a aquestes preguntes no és fàcil donada la complexitat de la teoria angèlica d'Ors. Les màscares i la figura de l'àngel de la guarda comparteixen molts aspectes. ⁸⁴⁵ Anteriorment me n'he referit a dos: tant les màscares com la figura de l'àngel són figuracions de l'alteritat i també són exemples

⁸³⁹ «Glosari. Les màscares». *LVD*, 27 de febrer de 1908.

⁸⁴⁰ *Lo barroco*, p. 29.

⁸⁴¹ Wilde, O. *La decadencia de la mentira*, p. 61.

⁸⁴² Cito de Rosell, M. *Los poetas apócrifos de Max Aub*, p. 45.

⁸⁴³ «Glosas. Los tipos literarios». *ABC*, 26 de juliol de 1929. Alejandro Martínez Carrasco esmenta aquesta relació, tot i que no s'hi deté, vid. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 222-223.

⁸⁴⁴ Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

⁸⁴⁵ Un aclariment: dels àngels, Ors se n'interessa per la figura de l'àngel de la guarda, l'àngel personal, no sobre la resta d'habitans de l'Empiri.

del principi de participació. A aquests dos aspectes cal afegir-hi la seva naturalesa figurativa. És a dir, les màscares i l'àngel formen part del terreny de la representació, són imatges de la creativitat del jo: «“Persona” llamamos a quien, a la vez, existe en el tiempo y en el espacio como individuo; en la universalidad y en la permanencia, como representación»,⁸⁴⁶ i són part del procés dialèctic de subjectivació. Per acabar d'il·luminar aquestes relacions cal dedicar una breu exposició a l'àngel.

L'angelologia orsiana és una teoria sobre les funcions de la psique humana, a mig camí entre una teoria de la personalitat, una teoria biogràfica, un tractat angèlic, una mística i una antropologia filosòfica,⁸⁴⁷ una antropologia en el sentit etimològic de la paraula, com puntualitza Ada Suárez, és a dir, una «ciència de l'home».⁸⁴⁸ Aquí interessa en tres aspectes: en la concepció de l'àngel com una de les regions de la psique humana, en la noció de substància definitòria de la personalitat i en la projecció vocacional de cadascú.⁸⁴⁹

L'àngel és, segons Ors, un dels principis de configuració de la personalitat humana. La part espiritualment més pura, aquella que no només possibilita el contacte amb la divinitat sinó que posa en joc allò diví que està en nosaltres:

«Concebir el espíritu como una forma que puede subsistir con independencia del cuerpo. Y también la existencia de espíritus puros, que no tienen ni han tenido corporidad. Pero no por ello pueden llamarse amorfos, ni ser considerados como reductibles a un espíritu general más amplio; antes conserva cada uno aquella autonomía existencial propia, que es la base de una verdadera —no convencional ni arbitraria— individualidad. La cual, por asumir en sí misma una generalidad auténtica igualmente, puede merecer de nosotros el nombre de *personalidad*».⁸⁵⁰

Per explicar la connexió de l'àngel amb la transcendència Ors utilitza dues imatges, una amb pinzellades surrealistes digna d'un quadre de Marx Ernst o André Masson, i l'altra amb ecos místics, una modernització de *Las moradas del castillo interior* de Santa Teresa. En la primera es compara l'ésser humà amb un arbre. La zona de l'inconscient és el sota terra on germinen les arrels que el fan créixer, és la zona

⁸⁴⁶ «Estilo y Cifra. Correlaciones». *LVE*, 29 de maig de 1946.

⁸⁴⁷ En aquest darrer aspecte, vid. López Luzardo, G. *Diálogo, intimidad y ángel...*

⁸⁴⁸ Suárez, A. *El género biográfico...*, p. 38.

⁸⁴⁹ Vid. aquest darrer punt a cap. 3.1.

⁸⁵⁰ *El secreto de la filosofía*, p. 295.

profunda, obscura de la matèria de l'inconscient. Les branques permeten a l'arbre alimentar-se de la llum celestial, són les arrels superiors que es nodreixen del sol, territori del «sobreconscient», l'aliment espiritual de l'ésser. El tronc, l'espai de la consciència, és el que permet la connexió entre arrels i fulles, entre inconscient i sobreconscient. Ho imagina així:

«*Subconsciencia, conciencia, sobreconsciencia*, constituirán según eso, tres realidades, a las cuales no es difícil, pasando del lenguaje psicológico a otros lenguajes, asociar símbolos y figuras determinadas. Por de pronto, no hay duda en que, si al término *satán* corresponde lo que hay en el hombre de inconsciente, de oscuramente sumido en el Cosmos, el término *Ángel* puede traducir lo sobreconsciente del hombre, lo que hay en el hombre de luminosamente enraizado en el, Empíreo... Porque es de saber que, en dirección hacia arriba, hay también raíces. Hojas y ramaje vienen a ser, en el árbol, una especie de raíces que roban la savia del cielo, como las otras raíces, las de abajo, chupan los jugos de la tierra».⁸⁵¹

La imatge de l'ésser com una morada moderna diu això:

«yo imagino en la mansión particular, familiar o colegial tres centros. Uno es para la vida física: un ámbito grande, en el centro; la piscina ocupa buena parte de su extensión; una galería la circunda, a la cual se abren las puertas de dormitorios, no más grande cada uno que un camarote, pero con la misma ingeniosa disposición y aprovechamiento del lugar, en que los trasatlánticos han llegado a la maestría. Viene, aparte, el centro doméstico destinado a las almas. Aquí, el gran ámbito central está constituido por el cuarto general de estar, lo que llaman a la inglesa el '*living-room*', con su mesa de comer en un rincón, con su chimenea para los inviernos en otro, con sus librerías practicables y practicadas; en torno, los estudios, minúsculos también como camarotes y para trabajar en ellos, como el San Jerónimo de Durero trabaja en su Biblia –pero ahora, naturalmente, sin el león, que tal vez no cabría–. La tercera sección... La tercera sección a muchos le sorprenderá, pero la sección de la personalidad «es el servicio». Sí, señor; los cuartos de servicio. Para que no haya engaño sobre el carácter que la palabra “servicio” toma en mi boca, añadiré a seguido que también en mi plan es ‘cuarto de servicio’ la capilla. Y no porque quiera confundir la capilla con la cocina, sino porque aspiraría a aproximar la cocina

⁸⁵¹ *Epos de los destinos*, p. 15.

a la capilla. Después de todo, jamás he entendido que la expresión “La cocina de los Ángeles” fuese únicamente el título de un cuadro de Murillo”». ⁸⁵²

Els àngels són treballadors, servidors divins, però s'han d'invocar, només vénen quan són cridats. D'aquí el llibre *Oraciones para el creyente en los ángeles* publicat per l'editorial Apolo de Barcelona el 1940, un any després d'haver sortit la *Introducción a la vida angélica* en forma de llibre. La idea de l'àngel com a assistència exterior la desenvolupa a *Introducción a la vida angélica*, però és en el pròleg a *Epos de los destinos*, més que en el primer llibre, on Ors diferencia amb més precisió aquestes tres entitats del jo. ⁸⁵³ Ors interpreta l'inconscient com aquella part que constitueix l'existència anecdòtica de cada individu. Seguint Freud, l'entén com la zona més arcaica que ens vincula amb l'animalitat. La consciència és la regió intermèdia en què s'afronta el món exterior i la relació amb l'altre. La sobreconsciència, una entitat que funciona a través de la consciència però l'ultrapassa. La consciència és el seu lloc de revelació, és inseparable, però discernible d'ella. L'àngel és una dimensió del jo mundà –cal recordar la diferència entre el «jo mundà» i el «jo originari»–, és a dir, del jo formalitzat, però no s'identifica amb ell, el transcendeix. A aquest propòsit Sonia Schiavo afirma que «somos y no somos nuestro ángel». ⁸⁵⁴

La «sobreconsciència» angèlica és la que alimenta l'existència categòrica de cadascú, és a dir, la que converteix la vida en símbol, en individualitat arquetípica; l'individu en persona. L'àngel, com la màscara, és síntesi, tipopolgia: «La auténtica Máscara busca siempre la manifestación de tipos genéricos, no la caracterización alusiva a figuras individuales». ⁸⁵⁵ L'àngel es descriu així:

«Algo que en cada vida individual, recoge acumula y transforma, no aquellos elementos oscuros que acercan lo humano a lo bestial y representan la inmersión del hombre a la naturaleza, sino aquellos otros elementos “demasiado luminosos precisamente”, para que su presencia y compañía sean advertidas por el limitado instrumento de la conciencia; y que significan, al contrario, la ascensión ya actual, del espíritu hasta aquella región donde ya la naturaleza pierde su fuero». ⁸⁵⁶

⁸⁵² «Conversaciones con Octavio de Romeu». *Informaciones*, 11 d'agost de 1944, p. 3.

⁸⁵³ Vid. *Epos de los destinos*, p. 14-16.

⁸⁵⁴ Schiavo, S. «La filosofía del ángel en Eugenio d'Ors». Ardavín, C.X.; Merino, E.E.; Pla, X. (eds.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 99-111.

⁸⁵⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu». *Informaciones*, 11 d'agost de 1944, p. 3.

⁸⁵⁶ *Introducción a la vida angélica...*, p. 41.

I més endavant hi afegeix:

«“La subconciencia se caracteriza, sin duda, por la impersonalidad. En este subterráneo del espíritu, el contorno, el organismo de lo individual, no existe todavía. Digámoslo en una palabra: “lo Subconsciente es amorfo”. Al revés, en lo Sobreconsciente la personalidad alcanza la pureza; se ha desprendido ya de la ganga de elementos informales o indecisos que soporta todavía el mundo de la conciencia, el mundo en que se desarrolla la parte anecdótica y enteramente conocida de nuestro existir particular. “Lo Sobreconsciente”, por lo tanto, “es arquetipo”».⁸⁵⁷

El nom de «sobreconsciència» que Ors utilitza per denominar la zona angèlica podria semblar un préstec freudià, ja sigui pel joc antinòmic amb la noció de «subconsciència» o per les similituds lèxiques amb la instància psíquica del «sobre-jo» (cal recordar que Freud, en la segona tòpica, parla d'*Über-Ich*, literalment un «sobre-jo» no un «súper-jo»⁸⁵⁸). D'ambdues possibilitats, la primera és més probable que la segona. L'únic registre de la segona tòpica freudiana (*Ich* «jo», *Es* «allò» i *Über-Ich* «sobre-jo») que es pot relacionar amb la concepció trina de l'home orsià és l'*Es* o «allò», model de la subconsciència. La influència freudiana és evident, Ors mateix la reconeix en una de les pàgines de la *Introducción a la vida angélica* quan afirma que «tal descubrimiento [es refereix a l'inconscient] convenía, para que pudiera ser realizado el otro, el de lo angélico».⁸⁵⁹ Però en cap cas la «sobreconsciència» es pot relacionar amb l'*Über-Ich*, el tercer sistema de l'aparell psíquic de la segona tòpica freudiana.⁸⁶⁰ El «sobre-jo» de Freud és la instància psíquica de l'inconscient que ens connecta amb la cultura, però és un registre desestabilitzador, funciona per imperatius morals, és prohibitiu i castrador, per això mai es podria correspondre amb l'àngel orsià, creatiu i alliberador.

Ada Suárez apunta que la noció psicològica més propera a la sobreconsciència orsiana és la «superconsciència» del psicoanalista i teòsof Roberto Assagioli, deixeble

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁵⁸ Mercè Rius troba una relació entre el súper jo de Freud i la sobreconsciència orsiana que no és del tot clara, vid. Rius, M. «Ángeles, no dragones. Apuntes sobre la filosofía de Xenius». *Revista de Hispanismo filosófico*, núm. 10 (2005), p. 1-18; de la mateixa autora, el capítol homònim del llibre *D'Ors, filósofo*, p. 73-108. Ada Suárez tampoc veu clara la relació entre el súper jo i la sobreconsciència, vid. *El género biográfico...*, p. 63.

⁸⁵⁹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 20.

⁸⁶⁰ A aquest respecte vid. Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. *Diccionario de psicoanálisis*.

directe de Jung, introductor de la psicoanàlisi a Itàlia i inventor de la psicossíntesi.⁸⁶¹ El sobreconscient o súperconscient d'Assagioli és la consciència espiritual de l'individu que connecta la vida psíquica amb la transcendència.⁸⁶² Assagioli, igual que Ors i també Jung, recull el llegat de William James, el primer psicòleg a incorporar les creences religioses en el funcionament de l'aparell psíquic.⁸⁶³ Precisament el primer treball filosòfic d'Ors, la conferència al congrés de filosofia de Heidelberg del 1908, *Religio est Libertas*, en paraules de Mercè Rius «negaba a William James el carácter sentimental de los fenómenos religiosos».⁸⁶⁴

La sobreconsciència o àngel és l'espai de la individualitat arquetípica, que és una altra forma de denominar la personalitat. La noció orsiana d'arquetipus, malgrat l'evident relació nominal amb les imatges primordials de l'inconscient col·lectiu de Jung, difereix d'aquestes en més d'un aspecte. L'arquetipus junguian és l'experiència psíquica originària, residu de totes les experiències viscudes per la humanitat, instal·lada a la zona més profunda de l'inconscient de cadascú, a l'inconscient col·lectiu. Aquest és diferent del personal perquè no depèn de les vivències individuals sinó de càrregues afectives primigènies que ens connecten amb els avantpassats originaris. És important subratllar que es tracta d'una càrrega energètica inconscient, encara no sotmesa a elaboració conscient, per tant no formalitzada en símbol o mite.⁸⁶⁵ Aquests arguments allunyen la figura angèlica d'Ors dels arquetipus de Jung segons la relació que n'ha fet el psiquiatre i psicoanalista Ramon Sarró, membre de l'Acadèmia orsiana del Far de Sant Cristòfol.⁸⁶⁶ Apropen els arquetipus junguians més al jo originari orsià (a què m'he

⁸⁶¹ Ada Suárez, indica que Ors i Assagioli coincideixen al Congrés de Filosofia de Bolonya l'any 1911, en què Ors va presentar la *Notes ur la Curiosité* i Assagioli un resum de les seves tesis; vid. *El género biográfico...*, p. 56-62.

⁸⁶² Vid. Assagioli, R. *Psicossíntesis...*, p. 25-34.

⁸⁶³ Assagioli, R. *Psicossíntesis...*, p. 27.

⁸⁶⁴ Rius, M. «Ángeles, no dragones. Apuntes sobre la filosofía de Xenius». *Revista de Hispanismo filosófico*, núm. 10 (2005), p. 1-18; també vid. de la mateixa autora «Ors i el misticisme del segle XX». A: Terricabras, J.-M. (ed.). *El pensament d'Eugeni d'Ors*, p. 335-361.

⁸⁶⁵ Vid. Jung, C.G. *Arquetipos e inconciente colectivo*, p. 9-73. Sobre la diferència entre arquetipus i símbol vid. Jacobi, J. *Complejo, arquetipo, simbolo...*, 2004, p. 91-95.

⁸⁶⁶ Vid. Sarró, R. «Los arquetipos en C.G. Jung y en Eugenio d'Ors». A: *Homenaje a Eugenio d'Ors*, p. 217-233. Teresa Costa-Gramunt segueix a Sarró, vid. «Eugeni d'Ors i el doble angèlic». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 145-147. Francisco P. Díez de Velasco tampoc veu clara aquesta relació a partir de la interpretació de les constants històriques orsianes per part de Mircea Eliade, vid. «Mircea Eliade y Eugenio d'Ors (y el arquetipo)». *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, núm. 12 (2007), p. 81-112.

referit en la introducció a aquest capítol) com a energia psíquica originària, sense forma i intel·ligible.

L'arquetipus (àngel, personalitat) d'Ors és la hipòstasi de cada ésser humà, allò que ens diferencia de la resta, allò que ens converteix en únics, però només en funció que la nostra individualitat passi a formar part d'un estat ideal, simbòlic, metafòric. A diferència del de Jung, l'arquetipus orsià o personalitat és individual, malgrat ser particip d'una naturalesa genèrica: «Ahora consideramos “al individuo sin especie”... Es el arquetipo, el tipo supremo, que ha asumido toda posibilidad de especie, representándola en un ejemplar único, agotando su infinitud en una vez».⁸⁶⁷ L'àngel, o arquetipus, no es redueix a la individualitat, però tampoc assumeix un caràcter categòric que anul·la les particularitats de cadascú, com els eons culturals:⁸⁶⁸ «no arquetipo genéricamente, como “lo ideal”, sino sólo individualmente».⁸⁶⁹ Per això és model del principi de participació, perquè en ell conviu l'infinit en el finit, les particularitats del jo amb les generalitats de la humanitat: «LA VERDADERA DEFINICIÓN DE LA PERSONALIDAD HUMANA ESCAPA NECESARIAMENTE AL “PRINCIPIO DE CONTRADICCIÓN”», escriu Ors en majúscules.⁸⁷⁰ Respecte del principi de participació és clarificador l'exemple de Jacob que utilitza Martínez Carrasco. En el relat bíblic Jacob adopta el nom d'Israel, el nom de tot un poble després de la victòria contra l'àngel, però segueix mantenint el nom propi Jacob.⁸⁷¹

El principi de participació és clau en els dobles literaris orsians, ja que signifiquen l'ortònim Ors sense exhaurir-lo en una única individualitat. Recordem les paraules que diu a Guillermo de Torre que he transcrit més amunt: «Coro de personajes no divergentes del central –de Eugenio d'Ors–».⁸⁷² L'àngel també és un doble. És el doble espiritual de cadascú. Si les màscares són la projecció exterior de la personalitat, l'àngel és la interior. Ors troba l'origen històric de l'alteritat angèlica en els esperits Fravashi de la doctrina de Zoroastre: «en la escatología avéstica, se toma

⁸⁶⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 38.

⁸⁶⁸ Sobre això vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 234.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁷⁰ *Introducción a la vida angélica...*, p. 75.

⁸⁷¹ Vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 228.

⁸⁷² Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

en cuenta un período de tiempo en que el Fravashi es el “doble” del alma del muerto, su “alter ego”, que no se confunde por el instante con ella». ⁸⁷³

Com podem accedir al nostre doble angèlic? Igual que amb les màscares, a partir d'un procés de depuració. El conjur angèlic requereix del desdoblament espiritual: «He aquí, a título de ilustración del método, el plan de un ejercicio orante dentro del tipo indicado que designamos con el nombre de oración diafónica; por razón del diálogo a que con ella se accede, diálogo entre interiores voces». ⁸⁷⁴ Per assolir l'estat d'espiritualitat pura, essència de l'àngel, s'ha de seguir un procés higiènic de depuració emocional que no implica introspecció sinó distanciament contemplatiu. El procés es desplega en tres fases:

«Desarróllese este plan en tres tiempos, a cada uno de los cuales corresponden tres movimientos del alma. Llamamos sucesivamente a los tres que constituyen el primer tiempo: “proyección”, “encastillamiento” y “espeluncamiento”. Por el primero, el orante, “sin interrumpir su actividad exterior mundana”, logra proyectar el cuadro de ésta antes su propia luz espiritual, convirtiendo la vida ordinaria en una manera de espectáculo, contemplado desde fuera. Pasa después a elevar el punto de mira, por modo tal que la actividad exterior es vista muy abajo, como divisada desde un angélico belvedere. El tercer movimiento toma una dirección contraria: la contemplación no se realiza ahora desde lo alto, sino desde lo profundo; desde una gruta y caverna muy gustosa». ⁸⁷⁵

Aquest mètode que descriu Ors per accedir a l'estat angèlic o a la definició de la personalitat és com l'acte creatiu dels artistes, tal com ho defineix l'estètica intel·lectualista d'Ors, denominada «arbitrària», «noucentista», «estructuralista» o «clàssica» en funció del període. L'any 1912, en ple debat a l'entorn del cubisme, arran de l'exposició cubista a les galeries Dalmau de Barcelona, Ors parla del procés de creació també com d'una ascesis espiritual:

«De primer, desfer-se de sentimentalitat, d'anècdotes, de literatura, de rastres vuitcentistes, per a arribar a la puresa ideològica i al nu; després, perquè amb això ja

⁸⁷³ *Introducción a la vida angélica...*, p. 68.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

es vorejava l'abim de l'abstracció, fugir-ne, baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent esguardar-les baix espècie d'eternitat».⁸⁷⁶

L'àngel no es troba en el buit, en l'abstracció, sinó a través de la figuració de l'alteritat, de la imatge –sintètica, no analítica– que el mirall retorna:

«El desdoblamiento interior que exige, sólo puede ser logrado mediante cierta ascesis, cuya particularidad consiste en no cifrarse tanto en un progresivo despojamiento, como en la promoción de un “revestimiento” (no olvidemos nunca la relación entre “persona” y “máscara”) y el acceso a una especie de “sociedad”».⁸⁷⁷

Aquest procés de desvestiment i revestiment que comporta la construcció de la personalitat té moltes analogies amb el procés creatiu que proposa als artistes el mateix 1912: «primer “despullar-se”, com qui diu, i “despullar” les seves idees; després, “revestir-se” i “tornar-les a “vestir”, però ja amb vestidures immortals».⁸⁷⁸ L'àngel com l'obra d'art és una construcció, és formalització, figuració del caràcter a través de la interlocució amb l'alteritat.⁸⁷⁹ La personalitat es configura i completa en el trajecte de la vida. Tothom neix amb àngel, però no tothom hi pot accedir: «Porque, el individuo humano, si llega a la dignidad de “persona” –es decir, de Hombre asistido por un Ángel– no sólo es inmortal como idea, es decir como forma, sino como alma, es decir como contenido».⁸⁸⁰

D'aquesta darrera afirmació es desprèn que la persona (personalitat o àngel) no només és una construcció sinó una qualitat a esdevenir. Ors incorpora els canvis que el concepte de persona va experimentar en la modernitat.⁸⁸¹ D'una banda, manté la idea inaugurada per Boeci –sostinguda per la tradició cristiana i mantinguda en Leibniz– segons la qual la persona apel·la a un ésser pensant i intel·ligent, és de naturalesa racional.⁸⁸² L'individu és una realitat psicofísica, la persona és una entitat psíquica i ètica. Però com Max Scheler, Ors la desubstantialitza, l'entén com una

⁸⁷⁶ «Glosari. A la porta de la Exposició Torres-García». *LVdC*, 19 de gener de 1912.

⁸⁷⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 46-47.

⁸⁷⁸ «Glosari. A la porta de la Exposició Torres-García». *LVdC*, 19 de gener de 1912; ho repeteix a «Pel Cubisme a l'Estructuralisme». *Pàgina Artística. LVdC*, núm. 111 (1 de febrer de 1912).

⁸⁷⁹ Sobre la relació entre l'àngel i la creativitat vid. Ors Führer, P. d'. «La angelología de Eugenio d'Ors. Hacia una teoría de lo biográfico». *Diálogo Filosófico*, núm. 52 (2002), p. 95-115.

⁸⁸⁰ *Introducción a la vida angélica...*, p. 87.

⁸⁸¹ Vid. la veu «persona» a Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía abreviado*, p.283-285.

⁸⁸² *Ibidem*,

entitat dinàmica, com la unitat concreta del ser que es constitueix en els actes espirituals, per això transcendeix l'ésser i esdevé immortal.

Aquest caràcter immortal se subratlla en la comparació de l'àngel amb la idea platònica: «En matemáticas, las Ideas de Platón son unas abstracciones. En retórica, las Ideas de Platón son unas figuras. Pero en filosofía... ¡ah, en filosofía, las ideas de Platón son ni más ni menos que Ángeles!».⁸⁸³ Són continguts formalitzats, com els àngels de la tradició judeocristiana, que són alhora figuracions i contingut de la divinitat. Són la forma visible de Déu, la seva representació aparent; també el seu contingut com a missatgers de la seva paraula.⁸⁸⁴ Per tant, l'àngel orsià també és de naturalesa doble, principi d'intel·ligència i principi formal, igual que l'obra d'art idealista:⁸⁸⁵ «Idealisme és lluny de naturalisme, però tampoc significa abstracció. Nosaltres els mediterranis, restem, segons la nostra més pura tradició, idealistes, que no vol dir menyspreadors del món material, però sols ordenadors segons tipu i mesura».⁸⁸⁶

Que l'àngel sigui una construcció significa que Ors interpreta que cadascú és arquitecte de la seva pròpia personalitat o àngel: «En cada uno este doble hipostático labra la estatua, instituye la coherencia».⁸⁸⁷ Aquest caràcter intel·lectualista del doble és el que, segons el mateix Ors, diferencia Octavi de Romeu de Monsieur Teste de Valéry. L'any 1927 Guillermo de Torre li pregunta sobre la relació entre ambdós personatges i Ors respon el següent:

«Sería curioso saber cómo nació en usted ese personaje, Octavio de Romeu, inquirir si su génesis tiene los mismos caracteres que el de Valéry. Si es un ente autónomo, si ha nacido con individualidad independiente de usted o si fue obtenido –como Monsieur Teste– «par le fractionnement d'un être réel dont on extrairait les moments les plus intellectuels pour en composer le tout de la vie d'un personnage imaginaire.

–No; seguramente no habrá ninguna paridad entre esos dos entes de razón – replícame Ors–. Por otra parte, mientras el héroe de Valéry está nutrido de

⁸⁸³ *Introducción a la vida angélica...*, p. 77.

⁸⁸⁴ Jiménez, J. *El ángel caído...* p. 159.

⁸⁸⁵ Sobre l'àngel com a principi d'unitat i principi d'intel·ligència vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 227-246.

⁸⁸⁶ «Glosari. A la porta de la Exposició Torres-García». *LVDG*, 19 de gener de 1912.

⁸⁸⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 32. A aquesta estàtua també la denominarà «vocació», tal com veurem més endavant.

substancia bergsoniana, yo y el mío marcamos netamente una reacción antibergsoniana. Mi vocación es la restauración del intelectualismo. Quisiera cumplir, si tuviese fuerzas para ello, lo que llamo «revolución Kepleriana de la filosofía».⁸⁸⁸

Al marge de la «revolució kepleriana de la filosofia», Ors no s'allibera del tot de la tradició humanista que concep l'home com a constructor de si mateix. Al *Discurs sobre la dignitat de l'home* (1486) Pico della Mirandola posa en paraules de Déu aquesta possibilitat: «No t'hem creat celestial ni terrenal, ni mortal ni immortal a fi que, com a lliure i noble terrissaire i escultor de tu mateix, et donis la forma que prefereixis».⁸⁸⁹

L'àngel cristià, a diferència del *daimon* grec, no només protegeix o custodia, sinó que té un paper actiu, intervé en la vida, educa, transforma i transfigura. Per a Martínez Carrasco l'àngel orsià no només és companyia i públic sinó jurat de la pròpia vida.⁸⁹⁰ En la tradició cristiana, l'àngel indueix l'ànima a alliberar-se de la necessitat, per tant, l'àngel implica un element de purificació. En termes estètics, l'àngel és creació espiritual. La dimensió creativa és allò que el converteix en doble, en alteritat objectivable com les màscares literàries:

«La única manera de objetivarse, de salir de sí, de insertarse en el mundo y en él destacarse; de nacer a la codiciada personalidad. Sí: [...] ansia de nacer, de darse, de salir del útero o prisión a que la individualidad le reduce; de desdoblarse, de “ser dos”, de poder, en fin, dialogar, de crecer y multiplicarse en la obra del amor –que no es obra de generación solamente, pero también obra de autogeneración, de propia construcción, de subida a lo ángelico».⁸⁹¹

Atès que l'àngel es configura en el camí de la vida, no és obra ni infantil ni juvenil sinó de maduresa:

«LLEGAR A LA MADUREZ significa [...] dejar diseñada y casi fija la propia sobreconsciencia, terminar el modelado de la propia estatua, libertar el ángel de la

⁸⁸⁸ Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

⁸⁸⁹ Pico della Mirandola, G. *Discurs sobre la dignitat de l'home...*, 62.

⁸⁹⁰ Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 236, n. 193.

⁸⁹¹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 31-32.

propia personalidad pura, desprendiéndolo de la confusión turbia de elementos que significan el período de ensayo y retoque, es decir, la juventud».⁸⁹²

I:

«Al acercarse los cincuenta años, se reflexiona mucho, con una reflexión que no sólo no evita, antes parece que provoca, el cometer algunos disparates. Pero, ¿serán de veras disparates? ¿Disparates, aciertos sobreconscientes o pruebas en que el azar tiene un papel soberano? Un invisible escultor nos trabaja entonces, como a dócil materia plástica. De ahí pueden salir la conversión religiosa o el suicidio».⁸⁹³

I, encara:

«Hijo de partera, se decía Sócrates, continuador de su madre, en lo de practicar la mayéutica, la ayuda de sus interlocutores, en trance de alumbramiento de verdad. Lo angélico necesita también de mayéutica. Y, si a tenor de nuestra tesis, la personalidad, es decir, el Ángel, se encuentra, cuando la “segunda adolescencia”, en el período que precede a la madurez, las condiciones normales para darse a luz, el nevo linaje de “mayéutica, preconizado aquí, se traducirá en teoría y recomendación, de la que hemos llamado “pedagogía de cuadragenarios”».⁸⁹⁴

Precisament Ors viu la revelació angèlica als quaranta-cinc anys, en concret el 6 d'octubre de 1926. A Kafka l'àngel se li va aparèixer pel sostre de la sala, a Ors, al seu estudi de la casa del carrer Hermosilla de Madrid:

«Esta verdad que hay Ángeles (y aquí viene lo tantas veces prometido de contaros lo que significa para nosotros la fecha del 6 de octubre de 1926) y que nos asisten, entró de nuevo a vivir en nosotros —antes, existía sin duda; pero, “sin vivir”: situación en que, en realidad se encuentra dentro de la conciencia de casi todos los cristianos— la mañana del 6 de octubre de 1926; y en ocasión de estar trabajando en una cámara de la madrileña calle de Hermosilla; y, en lugar y mesa que, por cierto, no eran los de nuestra labor habitual y coridiana».⁸⁹⁵

L'àngel de Jung, a qui anomena Philemon, se li va manifestar en somnis,⁸⁹⁶ el d'Ors, en l'experiència de l'escriptura:

⁸⁹² *Introducción a la vida angélica...*, p. 46.

⁸⁹³ *Epos de los destinos*, p. 10.

⁸⁹⁴ *Introducción a la vida angélica...*, p. 106.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 39; l'episodi l'havia anunciat a les pàgines 9 i 11.

⁸⁹⁶ Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*, p. 219.

«A muy distinto asunto teníamos intento de enderezar aquel día las tareas de nuestra redacción, al sentarnos a una mesa, donde se acumulaban ya los documentos y las preparaciones a propósito del tema escogido. Pero la mente indócil se puso a regatear a éste y progresivamente fue rehusándose toda atención. Un poco misteriosamente, otro problema se instaló en ella y le embargaba y no tardó, de tanto embargo, en arrobarla. En vez de las páginas que las circunstancias exteriores exigían, se remansó el arrobo en una nota escrita sobre la trinidad de nuestro espiritual existir y sobre la identificación de la sobreconsciencia con el Ángel. Esta nota vino a construir el primer germen de la doctrina que viene desarrollándose aquí; germen cuya secreta gestación dura desde hace siete años».⁸⁹⁷

L'episodi narrat sembla talment una experiència de possessió a la manera en què Pessoa explica l'aparició del seu primer heterònim. S'ha fet cèlebre la carta on el lusità explica al seu amic Adolfo Casais Monteiro el naixement d'Alberto Caeiro en ell. Pessoa també situa el succés en un lloc i data concrets, a casa seva, el 8 de març de 1914: «em vaig atansar a una calaixera i, tot prenent un paper, vaig començar a escriure d'una tirada trenta i tants poemes, en una mena d'èxtasi que mai no podré definir. Va ser el dia triomfal de la meva vida».⁸⁹⁸ A Pessoa el doble li va dictar poemes, amb l'àngel Ors escriu un tractat d'angelologia: «Desde ella [es refereix a la taula d'estudi] os escribimos, mi Ángel y yo, otra vez regularmente, cada lunes».⁸⁹⁹

L'àngel d'Ors se'l imagina com un jove alat, sant, guerrer o home corrent, com mostren tres dels dibuixos que li dedica.



11) Àngel beneït, s.d



12) Àngel de l'Apocalipsi, 1932



13) Jacob i el àngel, c. 1930

⁸⁹⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 39; la primera vegada que parla de l'àngel després d'aquest episodi del 6 d'octubre de 1926 és a «Glosas. El bastón». *ABC*, 14 d'octubre de 1926, després a «Glosas». *ABC*, 20 d'octubre de 1926 i «Glosas. Se prosigue la historia del hombre y el ángel IV. Cuarta Aparición. V. Última aparición». *ABC*, 21 d'octubre de 1926.

⁸⁹⁸ Pessoa, F. *Poemes de Fernando Pessoa*, p. 18; la carta data del 13 de gener de 1935.

⁸⁹⁹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 52. Ors a l'inici del tractat, quan traça el pla de l'obra i presenta la seva interlocutora Filotea (l'amiga de la divinitat, com la destinatària de *Introducción a la vida devota* (1604) de Francisco de Sales), anuncia que les cartes seran escrites els dilluns, el dia consagrat als àngels, vid. p. 10.

L'àngel és metàfora de l'alteritat espiritual i, com consta aquí, element de la despersonalització literària. En Pessoa, també es pot vincular el fenomen de l'heteronímia amb experiències de transcendència en les activitats de mèdium i esoterisme que va practicar.⁹⁰⁰ L'àngel d'Ors, com els dobles de Pessoa, es converteix en una figura de la descossificació del jo de l'escriptura. «¿Por qué escribo esto?, nos ha acontecido preguntarnos más de una vez. Yo no lo sabía, pero mi Ángel sí»,⁹⁰¹ afirma tot subratllant aquesta imatge de la desposseïó.

En relació amb la mediumnitat de Pessoa, Lourenço indica que la novetat no és que es doni el fenomen del desdoblament sinó que l'alteritat espiritual s'apoderi de la consciència del jo i li dicti la seva voluntat.⁹⁰² Si bé en Ors no es doni aquesta radicalitat en la despersonalització de l'escriptura, els darrers passatges citats indiquen que també la va experimentar en la escissió. En aquest sentit, l'àngel funciona com a alteritat literària, igual que les màscares d'Octavi de Romeu, Miler i Xan funcionen com a alteritat artística.

La conceptualització que Ors fa de la figura de Xènius és un exemple d'aquesta idea de la despersonalització de l'escriptura. Malgrat Xènius no és una figura heterònima, com Octavi de Romeu, perquè sempre s'identifica amb l'ortònim d'Eugeni d'Ors, neix assumint aquesta dimensió de distanciament amb el jo empíric o psicològic. En la glosa del 9 de maig de 1906, desvetlla als seus lectors i lectores qui és el veritable autor del *Glosari*: «Ja és hora, lector amadíssim, de revelar-te mon secret. Aquest *Glosari* havia sortit fins avui ab el nom d'una persona de carn i ossos que es diu Eugeni d'Ors, per a servir-te. Però ni l'Eugeni d'Ors ni cap persona altra de carn i ossos és el veritable autor d'aquest *Glosari*». ⁹⁰³ L'any 1906 encara no es defineix com a àngel, però sí com un ésser espiritual alat: «És incorpori, eteri, psíquic, ànima..., una papallona feta de buf. –La papallona de buf navega, intangible, invisible, en tots els vents». ⁹⁰⁴ Xènius és l'esperit creatiu que viu al cos d'Eugeni d'Ors, l'escrivent, mediador entre Xènius i els homes i dones del seu temps:

⁹⁰⁰ Vid. Lourenço, A.A. *Identidad y alteridad*, p. 18.

⁹⁰¹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 28.

⁹⁰² Vid. Lourenço, A.A. *Identidad y alteridad*, p. 17.

⁹⁰³ «Glosari. Entre parèntesis: de com el Glosador se diu Xènius». *LVDG*, 9 de maig de 1906.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

«I Xènius viu, millor, nia, en el cos mortal d'Eugeni d'Ors. Dic que nia perquè només hi fa unes petites estades, de descans i de creació, entre dos llargs viatges. De cada viatge reporta a son niu un record, que diem Glosa. I el cos mortal de l'Ors traslada les Gloses escrites al paper, i el nom oblidable de l'Ors les signa...».⁹⁰⁵

Àngel també era *Gaziel*, forma en què els traductors àrabs anomenen el *daimon* socràtic, l'esperit inspirador del periodista Agustí Calvet, segons ell mateix explica l'any 1927.⁹⁰⁶ Com a àngel, Xènius es configura com una forma ideal de Glosador. Només els àngels posseeixen el do de l'experiència múltiple i de la ubiqüitat:

«Una persona de carn i ossos té ses hores, dies i mesos en què, per defallença de ment, o pel soroll tumultuós de la pròpia sang en les orelles, roman completament sorda a les palpitations dels temps; mentres que l'ideal Glosador deu vibrar, totes les hores, tots els mesos, tots els dies, al compàs de les palpitations dels temps. Una persona de carn i ossos té ses aficions, ses preferències, ses parcialitats, sos exclussivismes; l'ideal Glosador deu ser ben capaç de sentir la bellesa, la bondat i la veritat de les més contradictòries coses. Una persona de carn i ossos no pot viure, en un sol moment donat, més que un sol lloc; l'ideal Glosador deu, ab ubiqüitat magnífica, ser ara en els tròpics i al mateix temps al Pol Nord, i l'un dia us descriurà les pomposes festes de Luang-Prabang».⁹⁰⁷

El fragment sembla inspirat en les paraules de Baudelaire desdoblant en dandi: «Soy otro. [...] Podéis perseguirme en mi carne, no en mi alteridad».⁹⁰⁸ En relació amb Rodin, justifica el costum de l'escultor de tornar a visitar les obres de les seves exposicions perquè «la obra salida de sus manos no es únicamente suya».⁹⁰⁹ L'obra, artística o literària, s'elabora en la dialèctica entre la consciència i la sobreconsciència, entre el jo i l'àngel. Aquesta distància del subjecte narratiu, que cal anomenar «Glosador ideal», Xènius, «jo» o Autor,⁹¹⁰ respecte de la identitat personal indica que Ors molt aviat va assumir la crisi de la subjectivitat –masculina– que assalta la seva època. L'alteritat literària de l'àngel i les màscares pseudònimes o heterònimes en són l'exemple més feient.

⁹⁰⁵ *Ibidem.*

⁹⁰⁶ Vid. Gaziel. «Memorias literarias. Autobiografía de un seudónimo». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 14 (15 de juliol de 1927), p. 1.

⁹⁰⁷ «Glosari. Entre parèntesis: de com el Glosador se diu Xènius». *LVdC*, 9 de maig de 1906.

⁹⁰⁸ Cito de Sartre, J.P. *Baudelaire*, p. 15.

⁹⁰⁹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 29.

⁹¹⁰ «Autor» és el nom de la veu narrativa d'*Oceanografía del tedi*.

Em refereixo a allò que es coneix com la «crisi del subjecte» que es dóna en l'àmbit literari europeu de finals del segle XIX i principis del XX, tot i que es tracta d'un fenomen que envaeix tots els terrenys de la cultura occidental, des de la filosofia a la lingüística, de la psicologia a la sociologia, de l'antropologia a la teoria artística i literària. En termes literaris i artístics, es tracta de l'abisme que s'obre entre el llenguatge i el subjecte, entre aquell que parla i allò que diu. En aquest principi de desposseïció, s'entén el llenguatge més enllà del subjecte, el subjecte que s'expressa en el llenguatge no és el que parla sinó el que es manifesta a través de l'escriptura. La distància que separa el subjecte d'ell mateix es pot rastrejar des dels poetes simbolistes, de Mallarmé a Rimbaud, fins a la major part d'escriptors de la primera meitat de segle XX: Hugo von Hofmannsthal, Kafka, Unamuno, Machado, Proust, Rilke, Valéry o Virginia Woolf. Ors no queda immune a aquest gir de la literatura del seu temps, gir del subjecte al llenguatge.

La columna periodística del *Glosari* en dóna mostres diàries. L'any 1910 la titlla d'obra col·lectiva, d'«obra de l'un i dels altres, del redactor ben intencionat i dels llegidors benèvols».⁹¹¹ A *Introducción a la vida angélica* ho exposa quan l'utilitza com a exemple per demostrar que la personalitat literària o «vocació» es descobreix a posteriori:

«Una experiencia personal ha podido provicencialmente ilustrarme sobre la tesis de la “vocación” entendida como unidad personal, superior al tiempo y superior también a la conciencia. El orden especial con que se ha desarrollado una parte de actividad literaria proporciona documento a tal experiencia, en condiciones excepcionalmente favorables

A mi “Glosario” aludo, que tú conoces; por lo menos (no nos hagamos ilusiones ni tú ni yo) hasta cierto punto».⁹¹²

La vocació, un dels elements clau en què es defineix qualsevol personalitat, no només transcendeix la consciència de cadascú sinó que, per la seva naturalesa no conscient, converteix l'obra, en aquest cas el *Glosari*, en un lloc desconegut pel seu propi autor. Ors justifica aquest caràcter ignot amb la mateixa naturalesa de l'obra, sotmesa al devenir del temps, a les «palpitacions dels temps», segons la seva expressió

⁹¹¹ Vid. «Programa». *LVdC*, 3 de gener de 1910.

⁹¹² *Introducción a la vida angélica...*, p. 26.

coneguda: «Cuanto pensamiento llamaba a las puertas de la reflexión, venido de Dios sabe dónde, era abierto, hospedado y servido». ⁹¹³ És el present que crida l'autor, no a la inversa; són els temes els que corren a ell per trobar expressió en la seva ploma, no al revés:

«Harto singular, a veces, el linaje de estos pensamientos y harto misteriosa, la indicación de procedencia, revelada en su catadura. Presentábanse muy imperiosos en la necesidad de expresión, pero dando más bien a esta necesidad aire de capricho, así pordiosero sin alegación de hambre o lisadura, paro o desgracia». ⁹¹⁴

El present truca a la porta i la porta s'obre, sense que l'autor tingui consciència plena del motiu pel qual s'invita a entrar un i no un altre. És el tema que busca ser dit, com els *Sei personaggi in cerca d'autore* (estrenada el 1921 i publicada el 1925) de Luigi Pirandello cerquen existir: «Ni siquiera la atención se había percatado de la comparencia de tales huéspedes. Quienes a la manera de los “seis personajes” de Pirandello, exigían vivir, ser manifestados, verse realizados, mediante la redacción». ⁹¹⁵ En el doble estat de passivitat i inconsciència neix la creació literària:

«La causa aquí permanecía oculta y, a la vez, el proceso era ignorado. Pensamientos venidos de la inconsciencia, podían revelarse en ellos carácter de dispersión, señal de cuanto de la subconsciencia procede. El curso de los años, empero, había de venir en demostrar que no era así». ⁹¹⁶

Si el *Glosari* és l'espai de la manifestació de la vocació, és perquè la inconsciència en la qual es fonamenta respòn a un ordre descobert només en el seu desplegament:

«Lejos de reducirse y evaporarse en la dispersión, los pensamientos de esta clase, los temas tan extrañamente aparecidos –los de más ignorada razón, los de aire más vagabundo y volandero–, han concluido por ligarse y organizarse, llegando a constituir sistema, con orgánica articulación de arquitectura, con distribución en ordenadas y equilibradas series, con justificación “a posteriori” de lo que era gratuito y parecía caprichoso en el momento de formularse y darse a la luz». ⁹¹⁷

⁹¹³ *Introducción a la vida angélica...*, p. 26.

⁹¹⁴ *Ibidem*.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

⁹¹⁶ *Ibidem*.

⁹¹⁷ *Ibidem*.

Tot i que en aquest darrer paràgraf el que es posa en joc és la demostració que la no consciència originària de l'obra no s'hauria d'identificar amb el residu obscur, repressiu, de l'inconscient freudià sinó amb la «sobreconsciència» («vocació» o «àngel») com a principi de claredat i unitat, en el desplegament de cites que he transcrit se subratlla la idea de la distància entre l'autor i la seva obra.

«Y lo de la genialidad debe aquí entenderse en la más genuina de las significaciones: asistencia en la mente de otra mente superior, de pura condición demoníaca, que inspira actos y encamina a direcciones. El Genio, interpretado así, tiene igual mezcla de exterioridad e interioridad que la Musa: cabe personificarlo separadamente; pero no desasirlo de la realidad de la obra propia. La identificación entre el Genio y el Ángel es algo en que probablemente se me adelantó un genio –colectivo éste–, el genio andaluz, al inventar expresiones como “tener ángel” o como –psicológica maravilla– la palabra “desangelado”».⁹¹⁸

L'àngel no és la inspiració romàntica vinguda del més enllà sinó un principi d'objectivació, l'element que permet sortir de si, d'entrar en el món: «La única manera de objetivarse, de salir de sí, de insertarse en el mundo».⁹¹⁹ L'obra és l'espai de socialització.

Si per a Eliot la poesia: «no es una expresión de la personalidad sino una huída de la personalidad»,⁹²⁰ per a Ors l'escriptura és l'espai de la seva construcció. Per aquest motiu la crisi de la subjectivitat no es manifesta en Ors com a esquinçament, plor o temor com en Hoffmansthal, Unamuno o Kafka respectivament, sinó en teatralitat jòica, en *atrezzos* plurals, en escenografies múltiples. La creació de dobles literaris, modalitat que es dona en molts escriptors durant la darrera dècada del segle XIX i la primera meitat del segle XX –Eça de Queirós, Rilke, Gide, Anatole France, Valéry, Larbaud, Machado, Pessoa, Max Aub– és una altra forma d'assumir la crisi de la individualitat com a entitat de coherència i unitat.

En aquests autors, i també en el doble angèlic orsià, o el que es desdobla en Octavi de Romeu, Miler o Xan, la pretesa unitat del jo apareix com a *dramatis personae*, com a

⁹¹⁸ «Novísimo Glosario. Numen de Portu-Palu I. Razón de Trinidad. Crónica de la ermita», *Arriba*, 14 de setembre de 1948. Martínez Carrasco proposa la influència del llibre de Simmel *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica* (1918) en la relació entre l'àngel i el geni, vid. *Espíritu, inteligencia y forma...*, p. 219, n. 121.

⁹¹⁹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 30.

⁹²⁰ Eliot, T.S. *El bosque agrado*, p. 239.

màscares teatrals: «Mas el secreto esencial de la “persona” no es otro, en realidad que el secreto esencial del “personaje”, de las *dramatis* —o *poematis*, o *fictionis personae*». ⁹²¹ En un text de Jung que Ors va poder llegir perquè va ser publicat en francès l'any 1916 a la revista *Archives de Psychologie*, el psicoanalista es referia a la naturalesa teatral de la màscara: «En términos rigurosos, la persona no es en absoluto “real”. La persona es un compromiso entre el individuo y la sociedad». ⁹²²

En la introducció a aquest capítol ja s'ha vist com Ors també entén la personalitat en la seva dimensió teatral: «me sembra que aquí lo important era això. Arribar a aclarir que la personalitat normal pot ésser considerada com una cosa superficial, com un paper de comèdia, que àdhuc de representar-lo en ve la fatiga...». ⁹²³ Maria Rosell subratlla la metàfora actoral en Ors. ⁹²⁴ Al llarg de *Introducción a la vida angélica* Ors no deixa de subratllar el lligam etimològic entre «màscara», «persona» i «personalitat»:

«La etimología nos ilumina aquí, al recordarnos el entronque del término “persona”, con la “máscara” del Teatro antiguo. Una “persona” es lo que modernamente se llama, en Francia, “un rôle”, y, en España, “un papel”. A lo que la individualidad del actor es fenoménica, se añade figurativamente el “personaje”, cuyo papel o *rôle* aquél representa. Una realidad más amplia, que su propio y singular contorno se le incorpora así. En la medida en que es personal, es simbólica [...]. Y símbolo no significa aquí ficción; al contrario implica la alusión a un existir menos abstracto, más concreto, que el de la recortada individualidad, ceñida a sus límites aparentes». ⁹²⁵

La màscara és el subjecte del text, tal com resa el primer vers del poema de Valéry Larbaud *La màscara*, signat per un personatge de ficció Barnabooth semblant a Octavi de Romeu: «Escribo siempre con una máscara en el rostro». ⁹²⁶ Unamuno també ho expressa, encara que substituïnt el to lúdic de Larbaud pel sentir tràgic, en els quatre primers versos de *En horas de insomnio*:

Hecho teatro de mí propio vivo,

⁹²¹ «Glosas. Los tipos literarios». *ABC*, 26 de juliol de 1929.

⁹²² Jung, C.G. *Dos escritos sobre psicología analítica*, p. 179. Es fa molt difícil saber si Ors va llegir tant aquest text de Jung com altres. Molt sovint omet les seves fonts.

⁹²³ «Glosari. El “trobador” psicòleg». *LVdC*, 20 d'octubre de 1909.

⁹²⁴ Vid. Rosell, M. *Los poetas apócrifos de Max Aub*, p. 43.

⁹²⁵ *El secreto de la filosofía*, p. 296.

⁹²⁶ Larbaud, V. *Obra completa de A.O. Barnabooth...*, p. 40; vid. cap. 2.3.

Haciendo mi papel: rey del desierto;
 En torno mío yace todo yerto,
 Y yo yerto, también, su toque esquivo.⁹²⁷

Per a Unamuno el jo actuant, extern, el jo públic és una comèdia enfront del jo contemplatiu, íntim i reflexiu. Una comèdia que esdevé tragèdia perquè el jo social no rebel·la l'interior, sinó que l'anul·la i emmascara.⁹²⁸ Més amunt m'he referit a la manera com Ors resol aquesta dialèctica entre el jo públic i el privat, és a dir, negant l'existència del privat o, dit d'una altra manera, convertint el jo social en la màscara exterior, en únic receptacle de la identitat. La definició de la personalitat a través de la metàfora teatral n'és l'exemple: viure altres vides, no limitar el jo a una única cara, indagar en la diversitat jòica a través de papers dramàtics són algunes de les raons que addueixen molts dels escriptors que han inventat autors de paper.

Antonio Machado, qui té com a referència Eugeni d'Ors a l'hora de crear els seus apòcrifs,⁹²⁹ ho expressa en paraules molt orsianes: «Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que a mí corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada».⁹³⁰ Quan l'any 1926 Enrique Estévez-Ortega li pregunta a Ors, «¿Hubiera usted deseado [...] llevar la existencia de algunos de los seres ideados por usted y llevados a los libros?», l'entrevistat li respon:

«De todos, de cada uno de ellos, no sólo he podido *desear* la existencia, sino que la he llevado. Nada me ha parecido tan atroz siempre como soportar los límites que son cadenas de la cárcel de la personalidad. ¡Ser muchos, Dios mío, ser muchos! Tal vez haya un oblicuo resultado de cierta obscura vocación de mi subconsciencia por la multiplicidad en esta pasión por los seudónimos, en esta pululación de personalidades que me acompañan en estos “Xenius”, “Octavios de Romeu”, “Guaitas”, “Ingenios”, “Xans”...; mil nombres más, conocidos por las gentes o jamás

⁹²⁷ Cito de Carreño, A. *La dialéctica de la identidad...*, p. 68.

⁹²⁸ Vid. *ibídem*, p. 49.

⁹²⁹ Sobre la influència orsiana en Machado vid. Valverde, J.M. *Antonio Machado*, p. 149-154 i Fernández Ferrer, Antonio. «Introducción». A: Machado, A. *Juan de Mairena I*, p. 9-52

⁹³⁰ Cito de Lourenço, A.A. *Identidad y alteridad...*, p. 23. Les paraules provenen del llibre de Machado *Los complementarios*, publicat el 1924, el qual conté apunts i esbossos que ha anat redactant entre 1912 i 1925.

transparentados para ellas, que han creado a mi alrededor una especie de muchedumbre». ⁹³¹

Hi afegeix que existeix una «cierta obscura vocación de mi subconsciencia por la multiplicidad en esta pasión por los seudónimos, en esta pululación de personalidades». ⁹³² El jo no queda anul·lat sinó multiplicat: «Toda existencia es una sociedad», escriu l'any 1946. ⁹³³ El poema *O Homen* de Teixeira de Pascoaes, de l'obra *Para a luz* (1904) ho diu en lírica:

Siento en mi vida varias vidas,
y siento a mi alma dividirse
en muchas almas íntimas, secreta,
como quien ve, en el aire, difundirse
una niebla en millones de estrellas y plantas... ⁹³⁴

La possibilitat de l'experiència múltiple l'escriptor la practica en els seus personatges de ficció o en els seus personatges de ploma. En ambdós casos, encara que amb conseqüències públiques diferents, el desdoblament assumeix una particularitat diferent respecte de l'angèlic. D'Octavi de Romeu Ors confessa que «en suma, y si bien se mira, Octavio de Romeu es, en sí mismo, un *Él*, y no un *Yo*». ⁹³⁵ En aquesta frase, escrita en al·lusió al llibre de Georg Groddeck *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin* (1923) –obra que ajuda Freud a conceptualitzar el registre de l'*allò*– Ors erra en la traducció del pronom alemany *Es*, enlloc d'*Ello* –en castellà– diu *Él*. Amb Freud precisament hem après que els *lapsus linguae* diuen més veritat que la llengua articulada. La naturalesa intersubjectiva que Ors atribueix a la seva creació apòcrifa atorga a aquesta la vertadera entitat de la figura de l'alteritat. Que Octavi de Romeu sigui *ell* implica una estructura pronominal triangular.

⁹³¹ Vid. Estevez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, any 13 (20 de novembre de 1926), p. 8-9.

⁹³² Estevez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, any 13 (20 de novembre de 1926), p. 8-9.

⁹³³ «Estilo y Cifra. Correlaciones». *LVE*, 29 de maig de 1946.

⁹³⁴ Vid. Lourenço, A.A. *Identidad y alteridad*, p. 17.

⁹³⁵ «Calendario y Lunario. La Vida Breve». *ByN*, any 36, núm. 1818 (21 de març de 1926), s.p.

No és ni *jo*, ni *tu* sinó un tercer. El *tu* és una forma del desdoblament interior, del diàleg amb si mateix. És una entitat reversible amb el *jo*, en canvi *ell* és una figura externa a partir de la qual el *jo/tu* es mesura, s'interroga i es pensa. En termes psicoanalítics, l'estructura triangular del «complex d'Èdip» és una de les claus del procés de subjectivació, la que permet sortir de la relació dual narcisística entre *jo* (nen o nena) i *tu* (mare). En lingüística, segons Benveniste, el pronom en tercera persona no remet a cap subjecte en concret: «*Je* es una persona única; *tu* es una persona única; pero *il* representa no importa qué sujeto compatible con su género y número y, repetido en el mismo enunciado, puede remitir a sujetos diferentes».⁹³⁶ La tercera persona és el paradigma de la impersonalitat.

Kierkegaard, Valéry i Eliot, tots tres autors que en la seva obra posen en joc la crisi moderna del subjecte, també han fet referència a la «terceritat» (*thirdness*) de la identitat.⁹³⁷ A l'apèndix a *Post-Scriptum* (1846), obra signada pel pseudònim Johannes Climacus i editada per Kierkegaard, en la veu d'aquest darrer es pronuncien les paraules següents: «yo soy impersonal o personalmente en tercera persona un *souffleur* [insuflador] que ha producido poéticamente los *autores*, cuyos *prefacios* son sus producciones, así como sus *nombres*. Así, en los libros pseudónimos no hay ni una sola palabra mía. No tengo opinión de ellos excepto como tercero».⁹³⁸ Valéry es refereix a la trinitat del seu jo: «Le moi se dit MOI ou TOI ou IL. Il ya les 3 personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de LUI».⁹³⁹ I Eliot es pregunta pel tercer que sempre l'acompanya en un dels sonets de *The Waste Land* (1922), inspirat en el fenomen conegut com a «tercer home»:

¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?

Si cuento, sólo estamos tú y yo juntos

pero si miro hacia delante por el camino blanco

siempre hay otro caminando junto a ti

un encapuchado que se desliza envuelto en oscuro manto,

⁹³⁶ Benveniste, É. *Problemas de lingüística general II*, p. 204.

⁹³⁷ Vid. Gerson, S. «El inconsciente relacional: un elemento nuclear de la intersubjetividad, la terceridad (*thirdness*) y el proceso analítico» [en línia]. *Aperturas psicoanalíticas. Revista de psicoanálisis*, núm. 18 (5 de novembre de 2004).

⁹³⁸ Kierkegaard, S. *Post Scriptum...*, p. 603-604. Kierkegaard va arribar a utilitzar sis pseudònims.

⁹³⁹ Stimpson, B. «Counter-fiction». A: Gifford, P.; Stimpson, B. *Reading Paul Valéry...*, 138-154.

no sé si hombre o mujer: pero

¿quién es aquél al otro lado de ti?⁹⁴⁰

En una glosa de 1907, Xènius i Octavi de Romeu caminen amb un tercer en discòrdia, l'escritor Eugeni d'Ors:

«Un jove i distingit escriptor, autor d'un molt artístic llibre, va dipositar l'altre dia, en el domicili que actualment ocupa a Barcelona l'Octavi de Romeu, un paquet contenint varis exemplars d'aquella obra, que va ser publicada, fa més de dos anys, a la primavera del 1905.

[...]

Mentres l'Octavi de Romeu anava dient aquestes coses, Xènius pensava en unes paraules dites en retret a l'Eugeni d'Ors per una escriptora distingidíssima».⁹⁴¹

L'enunciació es teatralitza. El jo desdoblant en tu (Xènius) i multiplicat en ells (Octavi de Romeu i Eugeni d'Ors) mostra d'una forma radical la diferència entre el subjecte de l'enunciació i el de l'enunciat. Ho mostra en un mitjà, el periodístic, gens habituat als jocs d'autoria més enllà de la clàssica pseudonímia. Aquesta és una de les grans aportacions orsianes, portar les inquietuds sobre la subjectivitat literària a la literatura periodística d'idees, fer problemàtica la veu enunciativa del discurs expositiu.

Respecte dels textos autobiogràfics, Philippe Lejeune conclou que només és acceptable que un autor es refereixi a si mateix en tercera persona o es parli de si en la segona quan ens l'imaginem com un jo figurat.⁹⁴² Sobre l'autobiografia Ors diu que «No son las biografías los mejores ejemplares de ella [de la biografía]. La conciencia es sin duda una fuente de conocimiento sobre la propia conducta: no es la mejor. Un observador ajeno puede saber más, acerca de nosotros, que nosotros mismos».⁹⁴³ Les màscares orsianes, sobretot Octavi de Romeu, fan d'observadors externs, d'autobiografies per persona interposada.

⁹⁴⁰ Eliot, T.S. *La tierra baldía*, p. 222.

⁹⁴¹ «Glosari. Por al correu». *LVdC*, 8 d'octubre de 1907.

⁹⁴² Vid. Lejeune, Ph. *El pacto autobiográfico...*, p. 95.

⁹⁴³ «Novísimo Glosario. El Proust de Maurois». *Arriba*, 8 de juny de 1949.

2.3. Jocs d'autoria, prosopopeia i conversa, amb Octavi de Romeu

Una màxima orsiana inclosa en una glosa de 1920, formada per un conjunt d'aforismes, diu així: «El principal adversari de l'art decoratiu, és sempre la firma».⁹⁴⁴ Quatre anys més tard la repeteix atribuint-li diferent autoria, la d'Octavi de Romeu: «Ya dijo Octavio de Romeu que el peor adversario del arte decorativo era la firma».⁹⁴⁵ Aquest canvi del subjecte d'enunciació de la frase converteix Octavi de Romeu en recurs de la intertextualitat autoreferencial.

No només el *Glosari*, tant el català com el castellà, sinó l'obra literària orsiana al complet és un teixit d'autocites el protagonista indiscutible de les quals és Octavi de Romeu. Una de les peculiaritats de la seva figura, la que el diferencia de la resta de personatges de ficció d'altres autors (del Paradox de Baroja, del Barnabooth de Larbaud, per exemple, o dels heterònims de Pessoa, del Juan de Mairena de Machado o de Monsieur Teste de Valéry) és que és fonamentalment un personatge de cita, cita de les seves idees, cita de les seves paraules. Octavi de Romeu és la prosopopeia orsiana. Es tracta de la figura clàssica de la retòrica que posa en escena personatges absents (mort, animals o éssers sobrenaturals) en el discurs i que pot funcionar com a figura del pensament. Nora Catelli veu en l'etimologia del mot una ambigüïtat suggerent, ja que *prósopon*, del grec antic, significa tant rostre com màscara, home com personatge.⁹⁴⁶ La prosopopeia atorga rostre, caràcter, veu i idees a qui no en té.

La naturalesa metatextual d'Octavi de Romeu afegeix una nova dimensió a aquesta figura. Com a màscara, es vincula a la reflexió sobre la crisi de la subjectivitat moderna i la seva traducció literària en l'escissió entre subjecte i escriptura. Com a prosopopeia, remet al funcionament i al lloc que adquireix en el text orsià. Com a personatge textual, és un element clau del joc amb la «funció autor», segons el terme de Foucault.⁹⁴⁷ L'alteració de la significació que comporta el fet que Octavi de Romeu entri en la sentència de 1924 que acabo de transcriure n'és un exemple magnífic. El canvi no es justifica ni per la llengua nova, ni per la diferència de context textual, ni tampoc pel caràcter d'autocita sinó per l'entrada en joc d'Octavi

⁹⁴⁴ «Glosari. Nótul·les». *EDG*, 23 de novembre de 1920.

⁹⁴⁵ «Palique». *NM*, any 31, núm. 1.589 (4 de juliol de 1924), s.p.

⁹⁴⁶ Catelli, N. *El espacio autobiográfico*, p. 15.

⁹⁴⁷ Vid. la conferència de 1969, *¿Qué es un autor?* [en línia], p. 11-20.

de Romeu com a autor de la màxima. No pot ser casualitat que Ors atribuís la frase sobre la negació de la firma a una firma falsa.

Si en la formulació de 1920 hi ha reminiscències de l'ideal ruskinià i morrисиà sobre l'anonimat artesanal medieval, com aquell que hi ha darrere l'elogi de 1909 als aparadors metropolitans:

«¿No podríem dir que l'art de guarnir els aparadors és (ab "l'art de les cerimònies"), més que l'escultura, més que el teatre, l'art democràtic, l'art "social" per excelència? Per a accentuar la nota, en aquest art, l'artista sol restar anònim. Un aparador ben guarnit no es firma.

Això, però, sap greu... Sovint, davant algun acabat model de genre ens han entrat ganes de posar-nos a aplaudir i de cridar: "Que surti l'autor!"... Si hagués sortit, l'hauríem proposat a l'admiració pública i a l'admiració dels governs. "Vagin a n'aquest, hauríem dit, millor que a tants i tants malfactors estatuaris, les honres i profits! Vagin a n'aquest, embellidor benemèrit, més que als enlletgidors sinistres!"». ⁹⁴⁸

Amb la intervenció d'Octavi de Romeu el sentit de la frase es duplica. Tot i que es manté el significat referenciat –la negació de l'individualisme a favor de l'obra col·lectiva–, és l'estructura textual que condiciona la problemàtica de l'autoria. No només el contingut sinó la forma en què aquest s'articula mostra el caràcter inestable de l'autor. Per a Foucault la pluralitat d'*egos* és característica dels discursos que es fonamenten en la funció autor, com el literari i el periodístic. ⁹⁴⁹

Octavi de Romeu, més que el sobrenom «Xènius» o el nom propi «Eugeni d'Ors» – amb totes les variants, sense la «d», o en castellà–, és la figura per antonomàsia de la negació del jo factual o real de l'espai literari orsià i element indispensable de la constitució d'Eugeni d'Ors com a autor, tal com es veurà en les pàgines següents. A la conferència *Què és un autor?* Foucault defineix l'autor com a categoria que uneix un conjunt de textos, com a figura que s'identifica amb el lloc originari de l'escriptura, com a figura de l'autor en el text. ⁹⁵⁰ Des de la pragmàtica, Ors molt aviat és conscient que l'autor és una construcció que s'elabora amb la intervenció

⁹⁴⁸ «Glosari. Estètica». *LVD*, 28 de setembre de 1909.

⁹⁴⁹ Vid. la conferència de 1969 *¿Qué es un autor?* [en línia], p. 20.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 11-20.

d'agents externs. L'any 1909 ho argumenta en relació a Walt Whitman a propòsit de la traducció francesa d'una de les obres del poeta nord-americà:

«—En veritat us dic que L'“ÈXIT” D'UN POETA FORMA PART DE LA SEVA POESIA. Si respecte als lírics això pot oferir algun dubte, respecte als èpics, no. Per a què se digui, de dret, que una poesia té valor “èpic” no li ha de mancar “èxit”, i fins afegiré: l'èxit immediat. No existeixen genis desconeguts en poesia èpica. En aquest ordre, el poeta és completat, és dotat de sentit per sos coneixedors. —I per a “fer” Walt Whitman, per a “fer” el complet Walt Whitman, eren necessaris sos entusiastes, i sos crítics, i sos comentadors, i sos traductors, i aquest Lleó Bazalgette, qui tan bé el coneix i tant l'estima en terra de França. I érem necessaris nosaltres, els seus lectors, i són encara necessaris els nostres fills, que el llegiran més d'hora que no pas nosaltres...».⁹⁵¹

Antoine Compagnon interpreta el fenomen de la pseudonímia en la literatura moderna com un dels elements de transgressió de l'entitat de l'autor. La figura de l'autor neix en la Il·lustració amb els drets d'autoria, es consolida com a entitat jurídico-estètica en època romàntica i es difon al llarg del segle XIX amb la història literària positivista.⁹⁵² La pseudonímia com a perversió de la figura de l'autor és un dels mecanismes literaris moderns per a la seva negació. Compagnon diferencia la negació d'autor de la neutralització. El primer recurs s'articula sobre la base de la separació entre els papers socials de l'home públic i l'home privat; el segon dissol l'autor en el llenguatge de l'escriptura, un fenomen que es dona en Mallarmé i Lautréamont i arriba a Proust, Valéry, Beckett i Blanchot.

La pseudonímia moderna, amb totes les seves variants (heteronímia, polinímia, *pastiches*, apòcrifs, etc.), conserva la tradició lúdica del carnaval literari dels humanistes, però assumeix una nova funció: la d'infringir la suposició d'originalitat i autenticitat que s'amaga darrere del codi de l'autor. D'aquí la publicació del diccionari de Charles Nodier *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (1812), per perseguir qualsevol intent d'impostura literària. Des que James Macpherson amb Ossian i Thomas Chatterton amb Thomas Rowley elaboren les primeres grans falsificacions d'autor de la literatura moderna occidental, els casos de mistificació autoral es multipliquen en

⁹⁵¹ «Glosari. Walt Whitman». *L'VdC*, 28 de maig de 1909.

⁹⁵² Vid. la desena lliçó del curs en línia *Théorie de la littérature: qu'est-ce qu'un auteur?*

totes les literatures europees.⁹⁵³ Els diccionaris de pseudònims no són un fenomen del vuit-cents sinó del sis-cents, però si en els del XVII s'emfatitza la mascarada nominal, els del XIX es fixen en l'engany de la disfressa.⁹⁵⁴ El segle XX, el segle d'Octavi de Romeu, Miler i Xan, els diccionaris de pseudònims perden interès, els pocs que es publiquen recuperen el sentit originari d'erudició.

En els dos primers diccionaris de pseudònims catalans Octavi de Romeu només apareix en el segon i en cap Miler i Xan,⁹⁵⁵ potser perquè són noms creats en la premsa castellana de la dècada dels vint. En el de Joan Givanel i Mas, *Cinc-cents pseudònims catalans* (1934) només figuren Xènius i El Guaita com a pseudònims d'Ors.⁹⁵⁶ La llista de Josep Rodergas i Calmell a *Els pseudònims usats a Catalunya* (1951) és molt més llarga. A Xènius i El Guaita hi afegeix Pedro Llerena, Maritir, Monitor, Un Ingenio de la Corte i Octavi Romeu en una doble entrada:

«ROMEU. Eugeni Ors i Rovira. *Catalunya*, Barcelona 1906. Hom hi troba alguns dibuixos signats amb aquest pseudònim excepcionalment.

ROMEU, Octavi. Hom diu, però ens manca la comprovació, en algun escrit publicat en certa revista. Així signà també dibuixos en la revista *Auba*, Barcelona, 1899».⁹⁵⁷

L'error en les dades, tot i l'admissió de la manca de comprovació, és significativa perquè dona compte de la poca transcendència que té el nom «Octavi de Romeu».⁹⁵⁸ Pot ser per una falta de repercussió pública que segurament respon a l'especificitat de la figura d'Octavi de Romeu, poc polígraf en comparació a altres pseudònims literaris orsians. El darrer diccionari de pseudònims catalans, el d'Albert Manent i Josep Roca, no corregeix les errades de Rodergas respecte de l'entrada d'Octavi de

⁹⁵³ Joaquín Álvarez Barrientos fa un estudi del fenomen en la literatura espanyola, vid. *El crimen de la escritura*.

⁹⁵⁴ Sobre els diferents tractats i diccionaris de pseudonímia, vid. Laugaa, M. *La pensée du pseudonyme*.

⁹⁵⁵ Miler només apareix en el d'Antonio López de Zuazo Algar, *Diccionario de pseudónimos periodísticos*, p. 111, on figura erròniament com a escriptor, a més de dibuixant.

⁹⁵⁶ Vid. Givanel i Mas, J. *Cinc-cents pseudònims catalans*, p. 142 i 130, respectivament.

⁹⁵⁷ Rodergas i Calmell, J. *Els Pseudònims usats a Catalunya...*, p. 286. Vid. les entrades de El Guaita i Xènius a les pàgines 143 i 353-354 respectivament.

⁹⁵⁸ Els dibuixos a la revista *Catalunya* daten de 1903 (vid. *infra*). L'any 1906 la revista ja no existeix, desapareix el 1905. Els dibuixos d'*Auba* tampoc són de 1899 sinó de 1902 (vid. *infra*), l'any de fundació de la revista.

Romeu, tot i que s'augmenta la llista dels sobrenoms a dinou.⁹⁵⁹ Els diccionaris espanyols no aporten cap novetat al de Rodergas.⁹⁶⁰

La particularitat que Octavi de Romeu sigui un nom de cita més que un nom de firma fa que a diferència dels altres noms imaginaris orsians, com Charlotte Rower, Xènius, Llerena, Miler o Xan, assumeixi totes les possibles modalitats d'autoria que ha analitzat Jean-François Jeandillou en el seu llibre sobre la pseudonímia.⁹⁶¹ La classificació de Jeandillou s'articula a partir de la revelació o no de la identitat fàctica de l'autor. Quan es coneix qui s'amaga darrere del nom inventat, l'autoria es divideix en fictícia, virtual i aparent; si es manté l'incògnit, es divideix en pretesa, presumible i suposada. L'únic pseudònim amb què Ors s'identifica és Xènius. Amb la resta manté l'ocultació editorial fins el darrer moment, la qual cosa no implica que alguns dels seus contemporanis, els dels cercles més íntims o els lectors i lectores interessades en la seva obra sàpiguen que Octavi de Romeu és una altra forma de dir Eugeni d'Ors.

Públicament Ors només confessa els seus falsos noms en dues entrevistes. Amb Enrique Estévez-Ortega desvetlla la identitat d'Octavi de Romeu, El Guaita, Un Ingenio de Esta Corte i Xan, a banda de Xènius.⁹⁶² Amb Guillermo de Torre només transcendeixen els noms d'Octavi de Romeu i El Guaita, a més de Xènius.⁹⁶³

De la taxonomia de Jeandillou, els pseudònims i heterònims orsians n'assumeixen els tres registres dels autors no revelats, és a dir, l'autor pretès, el presumpte i el suposat. L'autor pretès, sempre segons Jeandillou, és aquell que apareix de manera referencial en un text de ficció signat per un altre, el qual li dóna credibilitat. Octavi de Romeu és l'únic dels personatges de paper d'Ors que també protagonitza textos de ficció, tal com s'ha vist en la novel·la *Sijé*. L'autor presumpte és aquell que no s'identifica immediatament com a fictici perquè apareix junt al nom de l'escriptor, per exemple, el cas de *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rilke. Una

⁹⁵⁹ Manent, A.; Poca, J. *Diccionari de pseudònims...*, p. 548.

⁹⁶⁰ Vid. Ponce de León Freyre, E.; Zamora Lucas, F.E. *1.500 seudónimos modernos...*, p. 119 i Rogers, P.P.; Lapuente, F.-A. *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, p. 573.

⁹⁶¹ Vid. Jeandillou, J.-F. *Esthétique de la mystification...*, p. 156-158.

⁹⁶² Vid. Estévez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, any 13 (20 de novembre de 1926), p. 8-9.

⁹⁶³ Vid. Torre, G. de. «Manías de los escritores. Las de Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, any 1, núm. 10 (15 de maig de 1927), p. 1-2.

altra vegada Octavi de Romeu és l'únic personatge orsià que assumeix aquest paper, a la sèrie periodística i literària de les *Conversaciones con Octavio de Romeu* a *El Día Gráfico* i *Informaciones*. L'última funció de falsa autoria no revelada és la de l'autor suposat. Es tracta d'aquell la realitat històrica del qual no se simula en un context de ficció i tampoc no s'identifica directament amb el seu autor real, la seva identitat està sotmesa a diferents processos d'autenticació externa, com testimonis, documents, notes biogràfiques o qualsevol altre element paratextual.

L'autor suposat és el paradigma de la mistificació, l'autèntica falsificació d'autor. Pessoa li dóna el nom d'heterònim i Machado, d'apòcrif. Ors no utilitza cap epítet concret més enllà de les al·lusions a les metàfores teatrals de la personalitat. Només en una ocasió es refereix a Octavi de Romeu com a doble:

«los casos de *desdoble* —que no deben confundirse, por cierto, con los de pseudónimo: *Octavio de Romeu* no es, precisamente, aunque algunos lo tomen por tal, un seudónimo mío. Como el Cide Hamete Benengeli no lo era de Cervantes, ni el Pío Cid de Ganivet, ni el *Monsieur Teste*, de Paul Valéry». ⁹⁶⁴

I en un altra, en una carta a Miguel de Unamuno, s'hi refereix com a sobrenom de Xènius. A Unamuno li explica que aquell Octavi de Romeu que apareixia al *Glosari* pronunciant sentències i aforismes no és més que «un alias de Xènius»). ⁹⁶⁵

Com a doble d'Eugeni d'Ors, Octavi de Romeu, igual que Charlotte Rower, Miler i Xan, representa el paper de l'autor suposat, heterònim o apòcrif, al teatre de la vida literària orsiana. Tots quatre, encara que amb particularitats, responen a la tipologia pseudonímica de l'heterònim tal com el defineix Pessoa: «Obra heterónima es la del autor fuera de su persona; la de una personalidad completa fabricada por él, como podría ser la de cualquiera de los personajes de sus dramas [...]. Su personalidad debe ser considerada como diferente de la del autor». ⁹⁶⁶

Com a sobrenom al quadrat, és a dir, com a àlies de Xènius, pseudònim d'Eugeni d'Ors, Octavi de Romeu més que un heterònim (a la manera d'Alvaro de Campos de Pessoa) és un semi-heterònim, com Bernardo Soares: «es un semi-heterónimo porque, no siendo su personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple

⁹⁶⁴ «Glosas. Casos especiales». *ABC*, 26 de juliol de 1929.

⁹⁶⁵ La carta data de l'11 de març de 1913. Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 269.

⁹⁶⁶ «F.P. habla de los heterónimos». A: *Poesía. Fernando Pessoa en palabras y en imágenes*, p. 18-19.

mutilación de ella».⁹⁶⁷ Carlos Fernández-Cuenca ha assenyalat el caràcter biogràfic d'Octavi de Romeu: «Octavio de Roméu es una invención autobiogràfica».⁹⁶⁸ Els cinquanta-dos anys de vida del personatge, de 1902 a 1954, donen per moltes coincidències i divergències amb Eugeni d'Ors.

Octavi de Romeu, Miler i Xan comparteixen pare, gustos i aficions. Tots tres són hàbils dibuixants, viatgers incansables i dandis de raça i esperit. Cultes i llegits, només el primer arriba a publicar algunes línies. Però si alguna cosa sabem d'ells, és gràcies a l'escriptura experta de Charlotte Rower, de Xènius, Eugeni d'Ors i Un Ingenio de esta Corte, que s'encarreguen de deixar-nos valuosos testimonis i retrats literaris de la vida i l'obra dels seus amics. Ara ja sabem com i quan neixen Miler i Xan, on, com i quan neix Octavi de Romeu? En quin context i circumstàncies?

El més gran dels tres és Octavi de Romeu. Com tot autèntic alter ego literari, Ors crea de forma gradual aquest personatge que l'acompanyarà al llarg de la seva carrera.⁹⁶⁹ I com tota autèntica figura de l'ocultació sempre va envoltat d'una aura de misteri. Els dos secrets millor guardats sobre Octavi de Romeu són els que remetent al seu origen i a la procedència del seu nom. Cap dels autors que s'han fixat en els pseudònims orsians, com Guillermo Díaz-Plaja, Enric Jardí, Maria Rosell o Joaquín Álvarez Barrientos, n'han sabut donar les raons.⁹⁷⁰

Ors mai en diu res, l'única informació que dóna és sobre el significat del cognom «Romeu». S'hi refereix per primera vegada en una glosa de 1908, quan el mateix Octavi explica la confusió que té sobre la possible etimologia de l'antropònim: «Del meu nom t'haig de dir que jo, per molt temps, he cregut que significa un ofici personal: Romeu, el qui ve d'un romiatge. Però, després, una informació geogràfica

⁹⁶⁷ Fragment de la carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, del 13 de gener de 1935 inclosa a *Libro del desasosiego*, p. 590.

⁹⁶⁸ Fernández Cuenca, C. «El autor y su obra preferida. Historia privada de los cuatro libros fundamentales de Eugenio d'Ors y de los orígenes del "Glosario"». *Correo Literario*, 15 de setembre de 1952, p. 12 i 10

⁹⁶⁹ Maria Rosell ha comprovat que la intermitència compositiva del personatge heterònim és habitual en els autors de la literatura europea que han creat apòcrifs, com André Gide, Valéry Larbaud, Fernando Pessoa o Max Aub, vid. *Los poetas apócrifos de Max Aub*, p. 40.

⁹⁷⁰ Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 22-23; Díaz-Plaja, G. *El combate por la luz...*, p. 32; Rosell, M. «El caso de un falso dandi del siglo XX: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores». A: Álvarez Barrientos, J. (ed.). *Imposturas literarias...*, p. 171-196; Rosell, M. «Ball de màscares. Dandis, esnobs i altres heterònims. Octavi de Romeu, l'altre Eugeni d'Ors». A: Pla, X (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 36-42; Álvarez Barrientos, J. *El crimen de la escritura...*, p. 327-334.

més detinguda m'ha fet veure mon nom familiar en els atles». ⁹⁷¹ No es pronuncia mai més respecte d'aquesta procedència toponímica. En canvi, en dos llocs reitera el sentit del «Romeu» pelegrí, viatger rodamón, que sempre és «Ben lluny, ben lluny, però en el món!». ⁹⁷² L'any 1913 el retrata així:

«nuestro Romeu, romero y caminador por un cuarto de siglo, solitario de domicilio clandestino, viajero sin lista de correos, sorprendedor con bruscas apariciones y desapariciones no anunciadas, aventurero sutil, ahora, quincuagenario ya, volvía a su patria y hogar, y nos lo abría». ⁹⁷³

I el 1930, a la seva amiga Adelia de Acevedo li precisa la traducció catalana del nom: «Romeu: en catalán, romero, peregrino». ⁹⁷⁴

Ors no va més enllà, però sí que ho fa Josep M. de Sucre. En el seu llibre de memòries aporta una informació inèdita a aquest respecte. De Sucre, que coneix Ors a l'entorn de Els Quatre Gats, afirma que «Eugenio d'Ors que entonces se firmaba sin el “d”, aún no era “Xenius” y se agradó del apellido de Pere Romeu y así se firmó Octavi de Romeu». ⁹⁷⁵ La dada té sentit tenint en compte la participació directa del jove Ors en les activitats de la cerveseria aproximadament entre 1898 i 1901. ⁹⁷⁶ Si en efecte fos aquest l'origen del cognom, el nom d'«Octavi» podria significar el «vuitè» dels joves «quatre gats», l'últim dels gats de la nova generació del local. Això encara pren més sentit quan es fa una lectura atenta de la narració *Els IV gats (capritxo)*, ⁹⁷⁷ publicada a la revista homònima, en què es recrea la vida de quatre gats de carrer —el bruixot, el luxúria, el sanguinari i l'idealista— el darrer dels quals, l'idealista, pot perfectament ser un autoretrat orsià. ⁹⁷⁸ Pel que fa al nom, cal afegir un apunt més a manera d'interrogació. I si Octavi de Romeu vingués inspirat per Octave de Saville (un altre Octavi amb nom aristocràtic, protagonista de la novel·la *Avatar* (1856) de

⁹⁷¹ «Glosari. Conversa ab Octavi de Romeu sobre els qui l'anomenen Octavi Romeu». *LVdC*, 5 d'octubre de 1908.

⁹⁷² «Glosari. “Anywhere out of the world”». *LVdC*, 5 d'agost de 1907.

⁹⁷³ «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

⁹⁷⁴ Carta del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

⁹⁷⁵ Sucre, J.M. de. *Memorias: I...*, p. 105-106.

⁹⁷⁶ Sobre la relació d'Ors amb Els Quatre Gats, vid. el següent capítol d'aquest treball.

⁹⁷⁷ Vid. «Els IV gats (capritxo)». *Quatre Gats*, núm. 6 (16 de març de 1899), p. 2. Amb aquest conte va guanyar un accèssit del vuitè premi del concurs literari de Els Quatre Gats el 1899.

⁹⁷⁸ Entre les múltiples simbologies entorn el número 8, n'hi ha una que també es podria adequar a Octavi de Romeu. Es tracta del 8 com a referència a l'equilibri de forces antagòniques, vinculat a la figura mitològica d'Hermes. Les dues serps del caduceu d'Hermes representen, entre altres coses, l'etern moviment còsmic, base de regeneració i infinit.

Gautier), l'ànima del qual ha de viure en el cos d'un altre per sobreviure del mal d'amors?⁹⁷⁹

Les dates clau de la vida de ficció d'Octavi de Romeu són els anys 1902, 1908, 1913, 1921 i 1944. El 1902 apareix per primera vegada com a dibuixant i crític d'art. El 1908 es consolida com a mestre savi quan Eugeni d'Ors transcriu el seu diari íntim per la secció *Cròniques de París* de *La Veu de Catalunya*. De 1913 data l'inici de la primera sèrie de les converses amb Octavi de Romeu signades per Xènius a *El Día Gráfico* de Barcelona. L'any 1921 des de Buenos Aires fa diversos intents de recuperar la sèrie. Apareix en dos números del setmanari madrileny *Nuevo Mundo* i en la presentació del catàleg de l'exposició del pintor argentí Octavio Pinto.⁹⁸⁰ L'any 1923 encara en publica una altra abans del projecte truncat a la revista *Formes de París* i la represa final del 1944 al diari *Informaciones* de Madrid.

Misteri en l'origen del nom, secretisme al voltant dels motius del seu ús, foscor a l'entorn de molts dels seus episodis vitals, però una certesa: Octavi de Romeu és una figura pública. Neix el 1902 a l'escena pública, interpretant el paper d'artista i crític d'art. L'any 1901, entre amics, utilitza la signatura familiar «Xeni».⁹⁸¹ El mateix 1902, també en dibuixos dedicats a les seves amistats, signa amb la rúbrica «Eu-Ors».



1) Parella, 1902



2) Concert, 1902-1903



3) Dues generacions, 1902

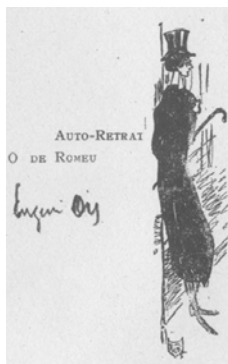
La firma «Octavi de Romeu» se l'inventa com a distintiu públic. Neix en els números 5 i 6 de la jove revista *Auba. Revista mensual d'arts i lletres*. Octavi de Romeu és autor de breus comentaris sobre art i de dibuixos d'estil beardslia, els quals signa

⁹⁷⁹ D'entre els escriptors romàntics francesos Ors va tenir en molta estima l'obra de Gautier, vid. per exemple «Glosari. Versailles, a la moda». *LVdC*, 5 de desembre de 1906 o «Glosari. Els pobles picars». *EDG*, 17 de març de 1921.

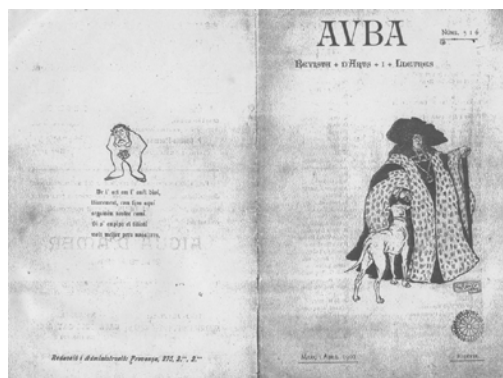
⁹⁸⁰ «Los escritores ante la vida. Conversaciones con Octavio de Romeu». *NM*, any 28, núm. 1.432 (24 de juny de 1921), s.p.; «Conversaciones con Octavio de Romeu». *NM*, any 28, núm. 1.441 (26 d'agost de 1921), s.p.; i «Glosa sobre Octavio Pinto. De las conversaciones con Octavio de Romeu». A: *Exposición Octavio Pinto*. Buenos Aires: Galería Müller, 1921.

⁹⁸¹ Vid. fig. núm. 40 i 41, cap. 1.1.

amb varietat d'acrònims: «R.», «O. de R.» i «O. de Romeu».⁹⁸² Si no fos per la presència de l'autògraf «Eugeni Ors» sota l'autoretrat d'Octavi de Romeu, ningú sospitaria de la identitat entre aquests acrònims i l'autor del pròleg i del poema *El cabdill* publicat en a la mateixa revista.⁹⁸³



4) Signatura autògrafa, 1902



5) Coberta i contracoberta del número 5-6 d'*Auba*, 1902

A *Auba* comença el joc de duplicitats entre ambdós noms, el metatext i el paratext entre ortònim i heterònim. Ors prepara amb cura, humor i ironia la presentació pública del seu actor de paper. La funció comença a la coberta de la revista i es tanca a la contracoberta. El nom d'Octavi de Romeu apareix en la coberta com a marca, a la manera heràldica, del dibuix d'una figura principesca. La il·lustració que abaixa el teló del número a la contracoberta no va signada, però per l'estil indiscutiblement és orsiana.



6) *Figura principesca i gos*, 1902



7) Marca: «O. de Romeu / 1902»



8) *Petit monstre*, 1902

⁹⁸² Vid. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. [coberta] 66, 68, 69-71, 82, 90-91 i [contracoberta].

⁹⁸³ Vid. «Pròleg a *El capdill*» i «*El capdill*». *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 69-70.

La primera vegada que Octavi de Romeu entra a escena com un altre d'Eugeni d'Ors és en la pàgina en què, en una relació metatextual, l'acrònim «R.» signa una nota breu on Ors està citat com l'assassí del pintor Isidre Nonell:⁹⁸⁴

«Dos pintors barcelonins, tant coneguts pel seu classicisme com pel seu manquement de recursos, necessiten, am molta necessitat, ocupar les càtedres de *Antic i Decoratiu* de la nostra Escola de Belles Arts. I com sia que les actuals disfrutants no tenen cap ganes de deixar-les, se fa indispensable un *holocausto*. –Recomanem l'assumpte a l'Eugeni Ors, matador del pobre Nonell. –Nostre Senyor li pagarà tant bona obra».⁹⁸⁵

Aquest mateix joc autoreferencial es dona en els retrats de les pàgines 69 i 70. A la 69 queda fixada per primera i última vegada la imatge gràfica de la figura jove d'Octavi de Romeu en un autoretrat amb semblant de dandi, barret de copa alta, bastó i abric cenyit. A la pàgina següent, Octavi de Romeu retrata Eugeni d'Ors amb aspecte bohemí, barret d'ala llarga, abric folgat, bastó i botes de cavaller medieval.⁹⁸⁶



9) Autoretrat, 1902



10) E. Ors, 1902

Però el plat fort de la funció identitària encara està per arribar. A les pàgines 68 i 69 el guió es complica amb un nou personatge que entra a escena. Es tracta de la poetessa Charlotte Rower, anglosaxona de naixement –pel cognom– i francesa d'adopció –per l'idioma del poema–. Octavi de Romeu consta com a autor del retrat de Charlotte Rower i Charlotte signa un poema dedicat a Octavi.

⁹⁸⁴ El conte «La fi de l'Isidro Nonell» (*P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253) en què els personatges de Nonell maten el seu autor, s'havia publicat uns mesos abans.

⁹⁸⁵ R. «Avís». *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 66.

⁹⁸⁶ Respecte d'aquesta última imatge vid. els referents visuals picassians a cap. 3.4.



11) Retrat de Carlota Rower, 1902

ODE

*Je veux te mettre, Octave, au dessus des étoiles;
Et à la sombre nuit, les âmes des revenants
Qui tournent les forêts, anxieux, en regardant
La douceur de tes yeux, souriront sous leurs voiles.
Je veux te mettre, Octave, au dessus des étoiles.*

*Je veux te mettre, Octave, au dessus des autels;
Et la foule lointaine des êtres malheureux
Sourira, en regardant comme sourissent tes yeux.
Et chantera pour toi des hymnes solennels.
Je veux te mettre, Octave, au dessus des autels.*

*Je veux te mettre, Octave, au milieu de mon cœur.
Mon cœur, mon cœur flétri, te souriant, revivra.
La haine, doucement, ton regard éteindra,
Avec toi mes penseurs, la nuit, n'auront pas peur.
Je veux te mettre, Octave, au milieu de mon cœur.*

CHARLOTTE BOWER

Fiesole, Août 1901

Ode

Je veux te mettre, Octave, au dessus des étoiles;
Et à la sombre nuit, les âmes des revenants
Qui tournent les forêts, anxieux, en regardant
La douceur de tes yeux, souriront sous leurs voiles.
Je veux te mettre, Octave, au dessus des étoiles.

Je veux te mettre, Octave, au dessus des autels;
Et la foule lointaine des êtres malheureux
Sourira, en regardant comme sourissent tes yeux.
Et chantera pour toi des hymnes solennels.
Je veux te mettre, Octave, au dessus des autels.

Je veux te mettre, Octave, au milieu de mon cœur,
Mon cœur, mon cœur flétri, te souriant revivra
La haine, doucement, ton regard éteindra,
Avec toi mes penseurs, la nuit, n'auront pas peur.
Je veux te mettre, Octave, au milieu de mon cœur.

Charlotte Rower

Fiesole, Août 1901

Per sobre les estrelles, sobre un altar, en el cor volia posar Charlotte a Octave. Ors tria l'oda, el gènere clàssic de lloança, combinant-lo amb la poesia pictòrica dels parnassians, els quals posen de moda els poemes d'elogi a artistes.⁹⁸⁷ L'oda de Charlotte canta un personatge que és art ell mateix.

La recreació escenogràfica no acaba en aquesta doble ficció gràfica i literària. L'*Ode* de Rower està escrita en francès i es data el mes d'agost de 1901 a Fiesole –per error *Friesole*–, la petita localitat toscana on Fra Angelico, artista de culte dels pintors preraphaelites i simbolistes, ha viscut la major part de la seva vida. Ors no la coneix, però sap que és un lloc ineludible del viatger cosmopolita finisecular. Fiesole està de moda, sobretot entre els britànics, des que Ruskin la visita el 1845 i li dedica un llibre sobre les lleis de la bellesa, *The Laws of Fiesole* (1877-78). A finals de segle s'ha convertit en un microcosmos internacional de la cultura artística i literària. Apareix en el poema *Andrea del Sarto* (1855) de Robert Browning, és lloc de pelegrinatge dels

⁹⁸⁷ Vid. Fowler, A. *Kinds of Literature...*, p. 114-118 i Bou, E. *Pintura en el aire...*, p. 29-38.

artistes prerrafaelites, Rusiñol hi ha descobert la poètica del jardí abandonat el 1894 i Maurice Denis, l'espiritualitat clàssica a finals de 1897.⁹⁸⁸

A Fiesole resideix fins morir el suís Arnold Böcklin, l'«Arnold de les visions misterioses» a què al·ludeix Ors/Octavi de Romeu en el mateix número de la revista *Auba*.⁹⁸⁹ Böcklin mor el 1901, l'any del poema de Rower. En l'espai de la ficció i després de tanta pompa, per què no pensar que Charlotte ha pogut acompanyar els darrers sospirs de l'estimat pintor a Villa Bellagio? Del mateix any en què es publica el poema, data un guaix sobre paper on Charlotte torna a aparèixer reclinada en el cèlebre sofà del Dr. Bartomeu Robert que presideix el taller artístic de El Guaiaba.⁹⁹⁰



12) Retrat de Charlotte Rower, 1902

Els dos retrats de Charlotte Rower –també l'autoretrat d'Octavi de Romeu– donen credibilitat, versemblança i autonomia autoral a aquest personatge transvestit. Igual que Prosper Mérimée amb Clara Gazul i Pierre Louÿs amb Bilitis, Eugeni d'Ors juga a transvestir-se de dona en el paper literari. L'any 1944, qui sap si recordant aquesta màscara juvenil, desvincula el transvestisme de qualsevol afectació psicològica per considerar-lo com a temptació de qualsevol disfressa: «no debe olvidarse la casi irrefrenable tendencia, que acompaña a toda ocasión de disfraz, –y esto, por más que se diga, con relativa independencia respecto de cualquier anomalía psicológica– hacia la indumentaria significativa del truke de sexo».⁹⁹¹ De les dues, Charlotte Rower en té més de la dramaturga espanyola Clara Gazul que de la poetessa grega

⁹⁸⁸ Sobre la relació entre Ors i Rusiñol, vid. el capítol següent dedicat a Els Quatre Gats.

⁹⁸⁹ [s.t.]. *Auba*, vol. I, núm. 5-6 (març-abril de 1902).

⁹⁹⁰ Sobre El Guaiaba vid. cap. 3.4.

⁹⁹¹ «Nuevos prestigios de la máscara». *Informaciones*, 23 de juliol de 1944.

Bilitis.⁹⁹² Com Clara, és estrangera a la terra on escriu. També com Clara, inspira el pinzell d'un artista.⁹⁹³ Amb Bilitis comparteix el gust per la poesia amorosa.⁹⁹⁴

Després de 1902 aquest doble femení només retorna a l'escena literària orsiana en dues ocasions més, encara que de passada. L'any 1908, en l'article inaugural de *Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu* és citada com amant d'Octavi de Romeu i es rememora el seu poema amorós.⁹⁹⁵ Al cap de vint anys, Charlotte reapareix convertida en bibliotecària de l'Ateneu Barcelonès. Aquesta vegada, a casa d'Octavi, al costat de la piscina on tant li agrada nadar al mestre, fa una breu incursió en una conversa en què es parla d'arqueologia i política cultural mexicana i soviètica.⁹⁹⁶

Abans que reaparegui Charlotte Rower, només l'escriptor Alfons Maseras, testimoni privilegiat del naixement d'Octavi i Charlotte (ja que és co-director d'*Auba* amb Emmanuel Alfonso), li torna a donar vida. En el conte *El crim d'Octavi de Romeu*, Carlota Roberts és l'escriptora irlandesa que viu a París, plagiària del poeta simbolista Albert Samain, que segueix escrivint versos en francès al seu amic Octavi de Romeu.⁹⁹⁷ Que Maseras indiqui l'origen irlandès del personatge fa pensar en una possible inspiració nominal amb la poetessa Charlotte Brooke, la «counter Macphesonian» segons l'anomena Ruthven.⁹⁹⁸ El seu recull *Reliques of Irish Poetry* (1789), la primera antologia de poesia gaèlica traduïda a l'anglès per la mateixa Brooke, posa en dubte l'antiguitat d'Ossian de Macpherson. Aquesta connexió nominal de Rower amb la poetessa irlandesa encara pren més consistència si es té en compte que el fals autor que Ors crea a la revista *Universitat Catalana*, Joan de Déu Politeu, escriu en llengua celta l'obra *Metafísica de la inquietud*, uns fragments de la

⁹⁹² Enlloc figura aquesta relació, però Ors coneixia l'obra de Mérimée i el seu gust per les dones espanyoles, vid. «Glosari. Un estudi sobre Goya». *LVdC*, 26 de juliol de 1906.

⁹⁹³ Mérimée construeix el personatge de Clara Gazul com una dramaturga espanyola, les obres de teatre de la qual són traduïdes per un tal Joseph Lestrangle (també pseudònim de Mérimée) i publicades en el recull *Théâtre de Clara Gazul* (1825), en la contracoberta del qual es reproduïx el seu retrat de la mà del pintor Étienne-Jean Delécluze.

⁹⁹⁴ Vid. Álvarez Barrientos, J.; Rosell García, M. «La España liberal de un francés antifrancés: Prosper Mérimée tras Clara Gazul, autora apocrifa». A: Kumor, K.; Moszczynska-Dürst, K. (eds.). *Del gran teatro...*, p. 225-235.

⁹⁹⁵ Vid. «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 30 d'octubre de 1908.

⁹⁹⁶ Vid. «Las Obras y los Días. Una conversación con Octavio de Romeu». *LN*, 30 de setembre de 1923.

⁹⁹⁷ Vid. Maseras, A. «El crim d'Octavi de Romeu». A: *Contes a l'atzar*, p. 101-120. Més avall tornaré a tractar aquest conte de Maseras en relació al paratex d'Octavi de Romeu.

⁹⁹⁸ Ruthven, K.K. *Faking Literature*, p. 9.

qual tradueix l'ortònim Eugeni d'Ors.⁹⁹⁹ Ors crea l'autor de paper en la nota de presentació d'aquests fragments i mai més hi torna a fer referència: «Escrita – en el Pol Austral – en llengua cèltica i en lletres rúniques – per – en Joan de Déu Politeu – pilot català del segle XIX – i traduïda per qui firma, – qui, si firma, – és perquè aquesta traducció – li costa més feina – que no pas fer les coses – de nou».¹⁰⁰⁰

Quant a la relació del poema de Rower amb el poeta simbolista francès Samain, no he trobat cap poema de Samain que es correspongui amb el poema plagiat, però si fos tal com diu Maseras, el cas de Charlotte Rower seria encara més especial en termes de mistificació perquè suposaria un doble engany: falsa autoria i plagi literari, a banda de la data, el lloc, el retrat i el sexe de mentida. Llavors Charlotte Rower seria el paradigma de la fal·làcia, com després ho serien els personatges de Miler i Xan, autèntiques figures de ficció, a diferència d'Octavi de Romeu que conserva trets del seu creador.

Anys més tard el poeta Plàcid Vidal també rememora aquest joc d'identitats entre Charlotte i Octavi interpretant-lo com un acte d'egolatria: «uns versos del futur autor de *La Ben Plantada*, escrits en francès, exaltant-se a si mateix i volent simular que la tal composició és d'una jove poetessa francesa, de nom Charlotte Rower, de la qual, ell, insereix el retrat com a dibuix original».¹⁰⁰¹ Les pàgines següents serviran per desentrellar si Octavi de Romeu és un recurs egòlatra o egotista: el mal d'estimar-se a si mateix és diferent de la mania de parlar de si mateix. «Egoísmo y egotismo: ¡qué diferencia! Uno es vicio, lo otro una debilidad relacionada con el carácter», deia Stendhal a *Le livre du boudoir* (1829).¹⁰⁰² Les paraules de José María Valverde podrien avançar una resposta a la possible egolatria orsiana: «“Octavio de

⁹⁹⁹ Vid. «Fragments de la *Metafísica de la inquietud*». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 1 (gener de 1904), p. 10-11;

«Fragments de la *Metafísica de la inquietud*». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 3 (març de 1904), p. 41-42.

¹⁰⁰⁰ «Fragments de la *Metafísica de la inquietud*». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 1 (gener de 1904), p. 10-11. L'única referència a aquest nom en vida d'Ors és la de Carlos Fernández Cuenca (a «El autor y su obra preferida. Historia privada de los cuatro libros fundamentales de Eugenio d'Ors y de los orígenes del “Glosario”»). *Correo Literario*, 15 de setembre de 1952, p. 12 i 1) el qual fa derivar el nom d'un personatge homèric.

¹⁰⁰¹ Vidal, P. *L'assaig de la vida*, p. 135.

¹⁰⁰² Cito de Bravo Castillo, J. «Introducción». A: Stendhal. *Recuerdos de egotismo*, p. 7-27.

Roméu” nunca pasó de ser una manera de decir “yo”, acaso porque el mismo don Eugenio cultivó tanto su propia personalidad que la hizo “apócrifa”». ¹⁰⁰³

A diferència de Charlotte, per a Octavi de Romeu l'aparició pública de 1902 significa l'inici d'una dilatada carrera artística i intel·lectual. La seva obra plàstica es presenta a una exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc, i la mateixa institució publica una col·lecció de postals amb un dels seus dibuixos. ¹⁰⁰⁴ En el mateix número d'*Auba* es publiquen dos dibuixos més amb la seva signatura i un ex-libris dedicat a un dels dos directors de la revista, l'escritor Emmanuel Alfonso. ¹⁰⁰⁵

L'any següent signa un nou ex-libris, el de l'escritor Joan Rosselló Crespí, reproduït en el mateix número de la revista *Catalunya* en què Octavi de Romeu il·lustra el conte *La bona fada* del mallorquí, amb caplletres i culdellànties inclosos. ¹⁰⁰⁶

Que l'aparició pública d'Octavi de Romeu és planejada des del principi perquè es converteixi en figura heterònima ho demostren les paraules de rectificació que els redactors de *Catalunya* (Josep Carner, Bofill i Mates, Antoni Muntanyola, entre altres) han de publicar en la secció «Actualitats» del mateix número de la revista. Aquestes paraules desmenteixen qualsevol possible identificació entre Octavi de Romeu i Eugeni d'Ors:

«Confusions. –Com diu el Korán, aquest món es un món de confusions. En el nombre passat del *Catalunya* n'hi hagueren algunas, entre ellas la de posar a la 2a plana de la coberta, per comptes del nom de Octavi de Romeu, –qu'il·lustrà l'article d'en Joan Rosselló que publiquem avuy,– el nom d'Eugeni Ors, home de ploma. L'Octavi de Romeu, actualment és a Mallorca– no per qué li dugués en Maura, sinó per estudiar tarongers, atmetllers, onas, estalactitas y estalacmitas. –Aixís nos ho avisa en un telegrama. També'ns avisa que la pobre Mallorca, si la amohinan gayre mes aqueixos senyors de barret ample, pipa y pinzell, acordarà tornarse isla volcànica y donar un susto». ¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰³ Valverde, J.M. *Antonio Machado*, p. 153.

¹⁰⁰⁴ Sobre la relació d'Ors amb el Cercle Artístic de Sant Lluc, vid. *infra* el capítol dedicat a l'entitat.

¹⁰⁰⁵ Vid. fig. núm. 32, cap. 1.3.; fig. núm. 8, cap. 3.3.; i fig. núm. 31, cap. 3.4.

¹⁰⁰⁶ *Catalunya*, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. 70; vid. fig. núm. 3-7, cap. 3.3.

¹⁰⁰⁷ [s.n.]. «Actualitats». *Catalunya*, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. 86. Aquesta nota de la revista també és significativa perquè confirma la faceta de pintor d'Octavi de Romeu, encara que l'únic quadre que ha quedat estava signat per Xènius.

Ors se'n deu adonar des de Mallorca i ràpidament envia un telegrama per insistir que no es confonguin ambdós noms. Està decidit a separar-los, a distingir l'artista i crític d'art de l'assagista, pensador i articulista, tant en nom com en personalitat.

En aquest procés de configuració de l'autonomia del personatge d'Octavi de Romeu, el 1904 marca un punt d'inflexió. És l'any del contracte amb el setmanari *El Poble Català* on fa naixement públic la rúbrica «Xènius» en la columna cultural que a partir del 29 d'abril de 1905 es titula *Reportatge de Xènius*.¹⁰⁰⁸ Des del primer número de *El Poble Català* Xènius comparteix plana amb Octavi de Romeu, primer com a signatura de la secció artística *Gazeta d'art*¹⁰⁰⁹ i després com a autor de la vinyeta que encapçalava la secció de Xènius quan es converteix en *Reportatge de Xènius*.¹⁰¹⁰



13) Capçalera de *El Poble Català* signada per «O.R.», 1905

Ors també és l'autor de les il·lustracions que obren els quatre primers articles de Xènius a *El Poble Català*, però enlloc no figura la seva autoria, si bé el dibuix original de la caricatura de Pau Casals que conserva la família està signat per Octavi de Romeu.¹⁰¹¹



14) Pau Casals, dibuix original 1904

¹⁰⁰⁸ La signatura l'utilitza des del primer fins al darrer d'aquesta secció, del 12 de novembre de 1904 al 21 d'abril de 1906. Sobre aquesta col·laboració vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra* p. 49-56.

¹⁰⁰⁹ La secció té una durada d'una mica més d'un any, s'inaugura el 12 de novembre de 1904 i es tanca el 2 de desembre de 1905.

¹⁰¹⁰ A partir del número del 5 de maig de 1905.

¹⁰¹¹ Vid. fig. núm. 9, cap. 1.3; per la resta d'il·lustracions de *El Poble Català*, vid. fig. núm. 12, 15 i 18, cap. 1.3.

L'any 1905 Octavi de Romeu es responsabilitza d'una nova columna periodística sota l'acrònim «R. de O.», la de les *Cròniques de Madrid*.¹⁰¹² És la primera i l'última vegada que la rúbrica s'associa a una secció no artística.

Entre 1904 i 1905, a *El Poble Català* i a *La Veu de Catalunya*, la signatura d'Octavi de Romeu funciona com a pseudònim més que com a heterònim. És l'únic període en què el personatge té una columna periodística al seu càrrec. Mentre funciona com a pseudònim, s'atura el joc intertextual; no el paratextual, es manté l'ocultació de la identitat davant el públic lector. Octavi de Romeu segueix signant il·lustracions, però enlloc figura la relació del seu nom amb el d'Eugeni d'Ors. En el sumari del segon i últim número de la revista *Renacimiento Latino*, per exemple, és Octavi de Romeu –en castellà i sense la “d”– el que consta com a autor dels dibuixos que il·lustren la prosa d'Alfredo Blanco i el poema *Los cisnes* de Rubén Darío. Tampoc *El Gráfico* desvetlla la identitat de l'il·lustrador de la figura que representa l'escriptora anarquista Louise Michel.¹⁰¹³

En la versió catalana de Magí Sandiumenge de les *Quinze cançons* de Maurice Maeternick el nom d'Eugeni d'Ors no apareix enlloc: la coberta del llibre és d'Octavi de Romeu.¹⁰¹⁴ L'únic lloc on ambdues rúbriques comparteixen pàgines, encara que sense que s'estableixi la relació entre elles, és al llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905) en què es recullen les obres literàries del jove d'Ors, abans disperses en revistes artísticoliteràries barcelonines. Alguns capítols d'aquest llibre estan il·lustrats per Octavi de Romeu juntament amb altres insignes plomes, les d'Isidre Nonell, Joaquim Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricard Marín i Lluís Bonnin.¹⁰¹⁵



15) *Oración a Madona Blanca María*, 1905

¹⁰¹² Sobre aquesta col·laboració vid. cap. 1.1.

¹⁰¹³ Vid. fig. núm. 62, 63 i 64, cap. 1.1.

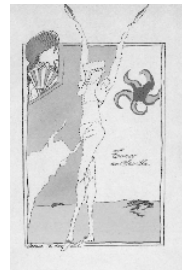
¹⁰¹⁴ Vid. fig. núm. 29, cap. 2.3.

¹⁰¹⁵ A més de la fig. núm. 23, respecte de les il·lustracions d'Octavi de Romeu vid. les fig. núm. 5, i 6, cap. 1.3.

De la qualitat editorial d'aquest llibre Ors en parla molts anys després:

«primer libro publicado y no compuesto por mí; por cierto, en edición tan preciosa como jamás he podido lograr para ninguna otra obra mía, con dibujos, admirablemente reproducidos, de Zuloaga, Rusiñol, Mir y otros míos atribuidos a *Octavio de Romeu*. Me figuro que éste fue el primer libro exquisito, de gusto editorial a la moderna, que se haya publicado en España».¹⁰¹⁶

Després d'aquest llibre, la firma d'Octavi de Romeu n'il·lustra dos més, les de l'últim volum publicat per l'associació de bibliòfils Amigos del Libro de Arte, iniciativa editorial que Ors dirigeix des de París amb la seva amiga argentina Adelia de Acevedo.¹⁰¹⁷ L'empresa, inspirada en el model de *La muerte de Isidro Nonell*, publica deu títols, entre altres d'Ángel Valbuena Prat, Jules Supervielle, Paul Valéry i José Hernández, amb imatges d'il·lustradors professionals com Maxime Dethomas, Marià Andreu, Pierre Falké, Pablo Curatella Manes, Gino Severini, Héctor Basaldúa i dels dos directors, d'Adelia de Acevedo i Eugeni d'Ors. Sota el nom d'Octavi de Romeu Ors il·lustra el llibre del poeta andalús Adriano del Valle, *Primavera portátil*, el primer recull de la seva obra poètica d'avantguarda, amb quatre litografies colorades a mà.



16) *Primavera portátil*, 1934 17) *Homenaje a Debussy*, 1934 18) *Toros en Sevilla*, 1934 19) *Mundo sin tranvías*, 1934

Una mostra que el 1934, any de publicació del llibre d'Adriano del Valle, el nom d'Octavi de Romeu encara no s'associa directament amb el d'Eugeni d'Ors són les paraules de Rafael Olivares Figueroa sobre el llibre: «Prensas parisinas nos

¹⁰¹⁶ Estevez-Ortega, E. «Novelistas y autores repasan sus obras. Dice Eugenio d'Ors». *La Esfera*, any 13 (20 de novembre de 1926), p. 8-9.

¹⁰¹⁷ L'editorial també va comptar amb representació a Madrid, a càrrec de Dolores Moya, a Barcelona, gràcies a la marquesa de Villanueva, i a Buenos Aires amb Teresa Oliver. L'empresa neix a finals de 1926 i es tanca el 1934. Sobre l'ALA, vid. «Calendario y Lunario. La Vida Breve». *Blnaco y Negro*, any 36, núm. 1.849 (24 d'octubre de 1926), s.p.; «Calendario y Lunario. La Vida Breve». *Blnaco y Negro*, any 38, núm. 1.921 (11 de març de 1928), s.p.; «Arte. Actualidades, eternidades». *La Gaceta Literaria*, any 4, núm. 74 (15 de gener de 1930); [s.n.] «Ediciones artísticas». *La Nación*, 9 octubre 1932; i «Livres de A.L.A. Amigos del libro de Arte». *Arts et Métiers Graphiques*, núm. 29 (1932), p. 42-45.

obsequian con la primera edició de *Primavera portátil*. La obra llega a nosotros, en rico formato, constelada de cuatro litografías, coloreadas a mano, de Octavio de Romeu, seudónimo, a lo que parece, del autor de *La Bien Plantada*, y en una encuademación inaccesible de “rara avis” tipogràfica». ¹⁰¹⁸ Les il·lustracions d'Octavi de Romeu tornen a formar part d'un últim projecte editorial, el del llibre *Altamira* (1949) de Rafael Santos Torroella. ¹⁰¹⁹

El 1906 torna a ser un any clau per a la gestació del perfil del personatge d'Octavi de Romeu, en dos aspectes. Amb el naixement del *Glosari* a *La Veu de Catalunya* Xènius adquireix l'exclusivitat literària. En el *Glosari* Octavi de Romeu deixa de ser firma d'autor per convertir-se en veu d'autoritat. Mai més disposa de cap secció periodística, ni en la substitució de Xènius per l'ortònim Eugeni d'Ors el 1922. La rúbrica d'Octavi de Romeu tampoc no figura mai sota cap de les il·lustracions orsianes de *La Veu de Catalunya*, ni en la crònica il·lustrada de la Conferència Internacional d'Algesires sobre el conflicte marroquí, publicada el 30 de gener de 1906, ni en les il·lustracions de la secció de les *Cròniques de París*. Tots dos casos van signats amb l'acrònim «E. d'O.», tant el text com les imatges. ¹⁰²⁰ A *La Veu de Catalunya* Octavi de Romeu deixa de ser signatura de textos i dibuixos i esdevé personatge de citació de Xènius. La vida pública del dibuixant Octavi de Romeu s'acaba l'any 1905. Segueix firmant alguns dibuixos, pocs i en la intimitat, però en comptades ocasions torna a aparèixer en la premsa. ¹⁰²¹

L'any 1922 sotasigna tres caricatures al setmanari madrileny *Nuevo Mundo*, com a il·lustracions de la seva pròpia secció *Palique*. ¹⁰²² L'any 1928 Luis de Galinsoga reproduïx el dibuix picassià que presenta a l'exposició del saló d'art de l'*Heraldo de*

¹⁰¹⁸ Olivares Figueroa, R. «Prestigio y ejemplo de Adriano del Valle». *Isla. Hojas de arte y letras*, núm. 7-8 (1935), s.p.

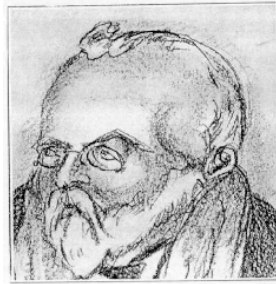
¹⁰¹⁹ Vid. cap. 1.1. i fig. núm. 78, cap. 1.1.

¹⁰²⁰ Vid. fig. núm. 65-69 i 70-72, cap. 1.1.

¹⁰²¹ Vid. fig. núm. 44, cap. 1.1 i núm. 57, cap. 1.3.

¹⁰²² Vid. fig. núm. 30 i 59, cap. 1.3. La secció s'inaugura el 23 de juny de 1922 i es conclou el 5 de juliol de 1929, vid. la meua introducció a l'edició en llibre, «Presentación». A: Ors, E. d'. *Paliques (1922-1925)*..., p. 9-15 i Sotelo Vázquez, M. «Un fecundo diálogo sobre la cultura española: de los “Paliques” de Clarín a los “Paliques” de Eugenio d'Ors». *Clarín: Revista de nueva literatura*, any 16, núm. 94 (2011), p. 16-23.

Madrid l'abril de 1928.¹⁰²³ I en la postguerra el diari *Arriba* li publica dues autocaricatures, una el 2 d'agost de 1946 i l'altra l'1 de març de 1951.¹⁰²⁴



20) Augustin Gazier, 1922

Fora de l'àmbit de la premsa, Octavi de Romeu signa molt poques il·lustracions: l'autoretrat amb Rafael Zabaleta de la portada del catàleg de l'exposició del pintor a Vilafranca del Penedès el 1944 i, del mateix any, una caricatura de Joaquim Torres-García a l'interior del catàleg del segon Saló de los Once, organitzat per l'Academia Breve de Crítica de Arte.¹⁰²⁵

Si Ors hagués reduït el nom d'Octavi de Romeu a la signatura dels seus dibuixos, el personatge no hauria tingut més transcendència que la d'un exemple de pseudonímia artística. A diferència de Miler, Octavi de Romeu no gaudeix d'un estil característic amb el qual identificar-lo. El seu llapis va canviant en funció del moment i el context, de la naturalesa de la publicació o del tema o personatge del dibuix.¹⁰²⁶ El caràcter heterònim o pseudo-heterònim d'Octavi de Romeu es defineix en l'espai literari, no en l'artístic. Primer a *Auba* i *Catalunya*, amb el parèntesi de les seccions de *El Poble Català* i *La Veu de Catalunya* i a partir de 1906 i fins 1954 a les pàgines del *Glosari* en la doble versió catalana i castellana. En el *Glosari* Octavi de Romeu es converteix en la veu que dicta sentències agosarades i insolents, una mena de Sòcrates de les llestes catalanes i hispanes, la vida i les idees del qual només són accessibles a través del filtre del platònic Eugeni d'Ors.

D'aquell artista i crític d'art sense caràcter esbossat que ha irromput a la premsa barcelonina entre 1902 i 1905 el *Glosari* només en conserva la memòria de la pràctica de l'art. A partir de 1906 neix un nou personatge, el perfil caracterològic del qual no

¹⁰²³ Galinsoga, L. «Actualidades. Letras, artes, ciencias. Eugenio d'Ors». *ByN*, any 38 (22 d'abril de 1928), s.p.; vid. fig. núm. 75, cap. 1.1.

¹⁰²⁴ Vid. fig. núm. 8 i 9, cap. 2.4.

¹⁰²⁵ Vid. fig. núm. 55, cap. 1.1.; fig. núm. 47, cap. 1.3.

¹⁰²⁶ Tractaré la naturalesa estilística dels dibuixos d'Ors en el capítol dedicat a l'aprenentatge artístic.

para de madurar. Entre 1906 i 1914 assumeix el paper de dandi solitari, diletant, viatger, cosmopolita i metropolità. De 1921 a 1944 fa de filòsof i savi, torna a dibuixar i fa d'escultor. Els darrers deu anys de la seva vida representa un vell asceta cec, habitant d'una senzilla caseta sense llibres, que es nodreix del seu vast saber i parla amb el cisell d'escultor.

No se sap el moment en què Ors dissenya el pla del personatge, però el 1930 el té absolutament estructurat, atesa la carta que envia a Adelia de Acevedo en què li explica el projecte literari; inclús publica l'única imatge gràfica d'Octavi de Romeu madur, obra de Miler.



21) Octavi de Romeu visitant a Ángel Zárraga, 1930

Les *Conversaciones con Octavio de Romeu* s'inauguren a *El Día Gráfico* de Barcelona a finals de 1913,¹⁰²⁷ les reprèn en només dues entregues a *Nuevo Mundo* de Madrid.¹⁰²⁸ Segons informa en aquesta carta, el volia continuar a la revista *Formes* de París, tot i que no ho aconsegueix fins el 1944 al diari *Informaciones* de Madrid.¹⁰²⁹

«Ando estos días muy afanoso, además de estarlo por la revisión de mis *Reyes Católicos* por el trabajo que me da la reprise de una empresa antigua, ahora puesta de nuevo en pie por el encargo de colaboración de *Formes*, con cuyo director Waldemar George convinimos que, en lo sucesivo, alternaría la continuación de mi *Dictionnaire portatif*, con esta nueva serie, que debería publicarse un mes sí y otro, no, bajo el título común de *Conversations avec Octave de Romeu*, que, por otra parte, es el mismo que ha llevado siempre esta obra mía».¹⁰³⁰

¹⁰²⁷ La sèrie s'enceta el dia 17 d'octubre de 1913 i es tanca el 7 de juliol de 1914.

¹⁰²⁸ Es publiquen els dies 24 de juny i 26 d'agost de 1921.

¹⁰²⁹ Aquesta última la va publicar del 21 d'abril al 8 de desembre de 1944 amb el mateix títol de «Conversaciones con Octavio de Romeu».

¹⁰³⁰ Carta a Adelia de Acevedo del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

Del primer Octavi explica a la seva amiga argentina que «vive y dogmatiza en una atmósfera de superioridad personal, un poco lujosa y diletantesca todavía».¹⁰³¹

D'aquell que hauria d'haver ocupat les pàgines de *Formes* diu el següent:

«nada tiene ya de diletante: es filósofo y sabio, dibujante y escultor. Grandes bloques de vida espiritual e intelectual –por ejemplo, la Música, la Política, la Erudición–, aparecen ya como definitivamente sacrificados, eliminados. También se ha eliminado el estetismo y el lujo».¹⁰³²

I quan s'imagina el darrer el descriu:

«convertido en un viejo pingajo humano y casi en un pordiosero, ¿la fatalidad había vencido a Octavio de Romeu, a su vocación de perfección y excelencia? No. Siempre, reduciendo su vida a ascéticos límites, viviendo en una choza completamente solo, todavía por el puro tacto, sin vista, logra labrar estatuas más bellas que nunca, y sin libros ni escritos comprender las cosas más elevadas, introducir claridad suprema a todas sus concepciones».¹⁰³³

La primera vegada que Ors introdueix la veu d'Octavi de Romeu al *Glosari* és en una breu glosa estiuenca de l'any 1906 en què ja s'insinua el caràcter heterònim del personatge. La veu del glosador presenta les paraules del seu amic i en descriu els moviments del nas mentre les pronuncia:

«Mon amic Octavi, que, interrompent un estiueig a muntanya, ha passat uns dies a Barcelona, me parla així:

–Aquestes persecucions, aquestes presons.... I després, l'obligat a parlar a tothora de persecucions, de presons... –Els qui no s'han mogut en aquests dies de la ciutat acàs no poden ben distingir avui com *sent* l'atmosfera a Barcelona. Mes nosaltres, qui venim del camp...! –Mira, t'ho juro: *físicament*, quasi he respirat, d'ençà del moment de ma arribada, de la mateixa manera que allí dalt quan el cel s'omple de núvols negres, i comença el vent a vinclar els arbres, i retruny en les fonadalades el primer tro, i se'ns entra ofegador, dins el pit, dins el cor, dins les coves de la subconsciència, una extranya angoixa... i, ensems, una irracional alegria...

¹⁰³¹ *Ibíd.*

¹⁰³² *Ibíd.*

¹⁰³³ Carta a Adelia de Acevedo del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

Esguardo a l'amic Octavi. Les sensuais aletes de son nas palpiten nerviosament, voluptuosament...».¹⁰³⁴

Són paraules amenes sobre el camp i la ciutat, amb pocs detalls del perfil de l'amic, però amb dos paraules clau: la relació d'amistat amb el glosador i el seu gust urbanita. Fins el 1913, amb l'inici de les *Conversaciones*, Octavi de Romeu és l'amic interlocutor codiscursiu, en la sèrie de *El Día Gráfico* es converteix en mestre de referència. A l'auditori de la Residencia de Estudiantes de Madrid l'any 1914 informa:

«este nombre es, más que el de un amigo mío, el de mi capital maestro, el del hombre a quien debo lo mejor de lo poco que yo sepa y sea. Más entrado en años, bastante más, que todos nosotros, ingeniero y misterioso artista, hombre arquetipo además, dandy de la especie mejor, fabricante exquisito de finuras, de eficacias y desdenes, hombre de cara rasa, frente idealista, monóculo analista y “manos largas, ágiles y precisas, como los instrumentos de la cirugía moderna” –la única sombra que en tal personaje puede oscurecer tales dones, es, acaso, la desventaja de no existir».¹⁰³⁵

De l'amic de 1906, al mestre quadragenari de 1914; de l'urbanita només apuntat, a l'enginyer artista definit. La major part de les característiques d'aquest Octavi de 1914 queden fixades l'any 1907. Després de gairebé un any de mantenir-se en silenci, el personatge torna a comparèixer al *Glosari*. Aquesta vegada, com a indiscutible figura heterònima amb qualitats d'enginyer i artista, amo d'empreses improductives, dandi amb monocle, impassible amb la calor i insolent amb l'estiueig:

«Aquí s'alçà una veu que fins aquell moment havia callat. Era la d'Octavi de Romeu, el singular enginyer-artista, l'empresari únic de grans obres d'enginyeria inútils, el propietari de les famoses mines de Cap de Creus, que ocupen l'extensió d'una vila i de les que no s'extreu cap metall...».¹⁰³⁶

A partir d'aquesta glosa, Octavi de Romeu comença a inundar l'escena del *Glosari*. Pocs dies després el presenta com a viatger i bon conversador literari:

«D'aquest poema baudelerià, el Glosador ne parlava ahir vespre ab l'Octavi de Romeu. Això era en una estació. L'Octavi de Romeu, mon gran amic, partia. ¿Cap a

¹⁰³⁴ «Glosari. L'oratge». *LVdC*, 13 d'agost de 1906.

¹⁰³⁵ Vid. la conferència «De la amistad y del diálogo», dictada el 16 de febrer de 1914 a la Residencia de Estudiantes, avui inclosa a *Trilogía de la Residencia de Estudiantes*, p. 37-57.

¹⁰³⁶ «Glosari. A l'estiu, tota cuca viu ». *LVdC*, 19 de juliol de 1907.

on? Jo no sabia dir-ho. Lluny, sens dubte, perquè l'Octavi de Romeu ansia anar-se'n lluny. I referint-me ell aquest son amor, és com la conversa ha incidit en el comentari del gran poeta a les paraules romàntiques: Anywhere out of the world». ¹⁰³⁷

La referència a Baudelaire no és casual. Aquest nou Octavi de Romeu és el que es transforma en el dandi de trets baudelairians, això és, en el dandi filòsof, fusió d'artista i pensador. Baudelaire és el responsable de crear el retrat del dandi intel·lectual, un possible model pel personatge d'Octavi de Romeu. Entre les línies de moltes gloses, es va traçant la figura d'un interlocutor de veu «opaca i tranquil·la», ¹⁰³⁸ formulador d'idees agosarades i viatger incansable que imbuïa d'alè forà la provinciana Catalunya. ¹⁰³⁹

Com he avançat, l'any 1908 és important per la configuració d'Octavi de Romeu com a heterònim. Per primera vegada es converteix en argument literari d'una sèrie. En la secció de *Cròniques de París* titulada *Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu*, es transcriu i s'edita el dietari d'Octavi de Romeu. ¹⁰⁴⁰ Ors fa d'executor testamentari del diari en què l'amic escriu les impressions de l'agitada jornada artística de la ciutat, amb un apèndix sobre les novetats bibliogràfiques parisenques. ¹⁰⁴¹ Es tracta d'un quadern de notes escrit cada vespre que, segons pensa Ors, podria interessar al públic de Barcelona:

«forma part de son sistema rigorós d'auto-defensa i d'auto-direcció, una llei d'examen de consciència, en què cada vespre és recollida alguna de les primeres impressions selectes de la jornada. Això ve a formar un Dietari, que, donat el personatge i donat el medi, pot tenir un xic de color. “Si fos possible comunicació als lectors de *La Veü de Catalunya*, com a Crònica de París”, pensava jo goludament i ab

¹⁰³⁷ «Glosari. “Anywhere out of the world”». *LVdC*, 5 d'agost de 1907.

¹⁰³⁸ «Glosari. Conversa amb l'Octavi de Romeu sobre els que l'anomenen: Octavi de Romeu». *LVdC*, 5 de novembre de 1908.

¹⁰³⁹ A més de les citades, vid. «Glosari. La por al correu». *LVdC*, 8 d'octubre de 1907; «Glosari. Doctrina sobre els gal·licismes(II)». *LVdC*, 8 de juny de 1908; «Glosari. Vària». *LVdC*, 29 de juliol de 1908; «Glosari. Glosa d'art». *LVdC*, 13 d'abril de 1909; «Glosari. Glosa sense glosa». *LVdC*, 19 d'abril de 1909; «Glosari. P. S.». *LVdC*, 29 d'abril de 1909; «Glosari. La felicitat». *LVdC*, 26 de novembre de 1909; «Glosari. Tal dia com avui». *LVdC*, 8 de desembre de 1910.

¹⁰⁴⁰ Només van sortir tres números de la sèrie: «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 30 d'octubre de 1908; «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 11 de novembre de 1908 i «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu. Dimecres». *LVdC*, 17 de novembre de 1908.

¹⁰⁴¹ En la segona entrega, la de l'11 de novembre afegeix una secció dels catalans de París que no tornarà a repetir.

freqüència. De tant pensar-hi, la cosa qual principi m'havia aparegut com absurde, va arribar a semblar-me fàcil i tota natural. Tan natural, que un dia vaig proposar-la a mon amic». ¹⁰⁴²

Aquestes són paraules de la presentació del dietari. Paraules metatextuals que funcionen com a etopeia d'Octavi de Romeu:

«Els més informats han vist d'ell dos o tres dibuixos en alguna de les vàries petites revistes d'avantguarda que entre nosaltres han sigut. Potser algú encara recorda un rar poema en llengua francesa, escrit en honor de Carlota Rower [...]. Els benèvolos que m'han llegit, poden haver-se topat a voltes amb alguna referència a l'estrany subjecte, del qui jo he dit, per incident, la doble professió d'enginyer i artista, i el color dels ulls, que són “més clars que la seva pell”, la virtut de les seves mans, “àgils, agudes i precises com els instruments de la cirurgia moderna”, i la possessió d'unes bastes mines, a la província de Girona, “que ocupen la extensió d'un poble i de les que no s'extreu cap metall”... Confessem que això, tot plegat, no és gaire; i que el curiós, si en trobés l'afer, estaria en perfecte dret a exigir més amples notícies. Jo no demanaria sinó donar-les, i una de les il·lusions de la vida era precisament la de presentar al públic, a la primera propícia ocasió, la extraordinària silueta de mon amic». ¹⁰⁴³

Pel que fa a la gestació del projecte literari, Ors explica que fa la proposta a Octavi de Romeu tot sopant al restaurant Thirion del Boulevard Saint Germain, local posat de moda per Thackeray i els estudiants d'art britànics. Octavi de Romeu hi accedeix amb la condició que la seva identitat es mantingui ocult:

«Vetaquí que jo puc donar mon ànima nua, perquè m'he cobert la cara d'un vel. Mes tu, per la teva banda, t'has de comprometre a no intentar pas esquinsar-lo, aquest vel; a no presentar-me, a no parlar de mes ocupacions, ni d'altra cosa que lo que jo en ressenya de mes tardes i de mes vetlles pugui dir. L'home dels dematins, l'home de la vida anterior deu permanèixer dins l'incògnit».

Aquí Octavi de Romeu sembla el Proust de *Contre Saint-Beuve* quan diu que «un llibre és producte d'un altre jo que aquell que manifestem en els nostres hàbits, en la societat, en els nostres vicis». ¹⁰⁴⁴ L'home diürn d'Octavi de Romeu és el jo mundà de

¹⁰⁴² «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu». *L'VdC*, 30 d'octubre de 1908.

¹⁰⁴³ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁴ Proust, M. *Contra Saint-Beuve...*, p. 104.

Proust; en canvi, el de les tardes i les vetlles és l'altre jo, el de l'obra, l'únic accessible: «Estem, doncs, limitats a comentar l'obra, a admirar-la, a imaginar l'autor a través seu», seguia dient Proust.¹⁰⁴⁵ Això mateix manifesta Octavi de Romeu en aquest punt de la prosopopeia. La veu narrativa d'Ors formula la pregunta clau per a la trama. Li pregunta a Octavi si pensa que puguin tenir interès les opinions d'algú desconegut pels lectors i lectores barcelonines. La resposta d'Octavi de Romeu marca el nus de la poètica orsiana:

«Aquí la cara de l'Octavi de Romeu va pendre aquella expressió sarcàstica i dolenta que té algun cop... –Com! –exclamà– ets tu qui preguntes aquestes coses?... No t'ha servit, doncs, pera res l'haver fet un drama, tot un drama, i haver corregut imminent perill de que s'estrenés? No has averiguat que l'autor dramàtic deu deixar a sos personatges la feina de que, per lo que diguin, se presentin ells mateixos?». ¹⁰⁴⁶

Dos anys després Ors reitera la negació de l'autor a propòsit de l'obra escultòrica de Josep Clarà: «¿Para qué contaría [...] el nacimiento [...], los años de aprendizaje, las fugas las peregrinaciones [...], los honores, la gloria que llega? ¿Para qué detallaría títulos de obras, episodios biográficos? Como su arte, la vida de José Clará debe quedar sin anécdota». ¹⁰⁴⁷ En al·lusió al pseudònim de Xènius, Mercè Rius ha dit que la duplicitat nominal li serveix de distància crítica. ¹⁰⁴⁸ Amb Octavi de Romeu, mostra que l'escriptura sempre és a distància.

Aquesta proclama sobre l'autonomia de l'obra, sobre la independència del text respecte de l'autor, encara és més significativa si es té en compte el gènere del diari íntim, el més fetitxe amb el jo. Segons Roland Barthes, el diari és l'exercici escrit de la subjectivitat més pura i lliure «l'exercice écrit de la subjectivité la plus pure, la plus libre». ¹⁰⁴⁹ És un gènere problemàtic en dos aspectes: respecte del seu estatut literari i respecte al jo que escriu, el més identificable amb el subjecte biogràfic. Ors altera aquesta identificació, com abans ho fan els *Cahiers d'André Walter* (1892) d'André Gide, el *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz –abans de convertir-se en el seu personatge Azorín–, *Monsieur Bergeret à Paris* (1901) d'Anatole

¹⁰⁴⁵ *Ibidem.*, p. 106.

¹⁰⁴⁶ «Cròniques de París. Les tardes y les vetlles de l'Octavi de Romeu». *L'VdC*, 30 d'octubre de 1908.

¹⁰⁴⁷ «El notable escultor catalán José Clará y algunas de sus principales obras». *La Ilustración Artística*, any 29, núm. 1476 (11 d'abril de 1910), p. 235-236.

¹⁰⁴⁸ Vid. «Al principi era la figura». A: Pons, A.; Škrabec, S. *Carrers de frontera...*, p. 136-141.

¹⁰⁴⁹ Barthes, R. *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 56.

France o *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) de Paul Valéry, el títol del qual qui sap si inspira la sèrie d'Ors. Ho dur a terme en un doble recurs. D'una banda, amb la màscara d'Octavi de Romeu fa de la individualitat privada, del jo íntim una ficció. D'altra, amb la crònica periodística converteix el text en narració de la vida cultural, no de la pròpia: «L'apetit del viure dels altres sembla haver de destorbar el viure d'un», escriu Octavi de Romeu el dilluns 19 d'octubre de 1908 a la primera pàgina del dietari.¹⁰⁵⁰

La màscara i la crònica són eines de negació de la individualitat interior, característica del gènere del diari. La sèrie de *Les tardes i les vetlles* és un experiment de rebuig de la interioritat, contra la qual arremet el 1911:

«Tothom tingué allavors son “món interior” al dins de la còrpora, com tothom tingué ses blanques senyals de vacuna als braços. Cap a l'any 1890, baix l'influència de Paul Bourget i d'altres autors i autoreses del tipo anomenat “psicològic”, l'existència del “món interior” provocà infinitat d'adulteris, arribant fins a les més reculades subprefectures».¹⁰⁵¹

Octavi de Romeu, igual que Xènius, testimonia el viure del seu temps, no el seu propi. Si Ors titlla el *Glosari* de «diari de filosof» en analogia amb els *Essais* de Montaigne,¹⁰⁵² les cròniques de *Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu* són un diari del crític d'art. En una entrevista de 1917, sense especificar de quina obra es tracta, declara que:

«yo registro en una especie de diario todo el esfuerzo que realizo. No hablo de mis intimidades, sino de mi labor, de mi esfuerzo; es como una crónica de trabajo, pero con unas gotas de espíritu».¹⁰⁵³

I el 1952 ho torna a subratllar respecte del *Glosari*: «Repetidamente había sido solicitado a publicación de Memorias. Yo resistía, diciendo que las páginas del Glosario ya lo eran: archivo semisecular de mis experiencias intelectuales».¹⁰⁵⁴ Arxiu

¹⁰⁵⁰ «Cròniques de París. Les tardes y les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 30 d'octubre de 1908.

¹⁰⁵¹ «Glosari. Món interior». *LVdC*, 16 de maig de 1911.

¹⁰⁵² Vid. «Glosari. Un glosador». *LVdC*, 7 de desembre de 1906.

¹⁰⁵³ Barangó-Solís, F. «Gente conocida. Eugenio d'Ors “Xènius”». *La Unión Ilustrada*, any 9, núm. 391 (8 de març de 1917), p. 5-7.

¹⁰⁵⁴ «Confesión de un hijo del otro siglo. Memorias de Eugenio d'Ors». *Correo Literario*, 1 i 15 de juliol - 1 i 15 d'agost de 1950, p. 5.

de les experiències artístiques són *Les tardes i les vetlles*, en les quals no s'omet la narració de les sensacions i emocions de la jornada:

«I no hi ha remei: un s'interessa, un s'apassiona, un riu i sofreix, i gaudeix i s'atormenta, i vibra per tot això... –Vol dir que tot això li robi a un llibertat?... –Ara són les cinc de la tarda i jo m'estic sol en mon taller. Ningú m'hi sap, i encara que m'hi sapigués, ningú'm cercaria». ¹⁰⁵⁵

Tampoc no s'ometen les indicacions de situació, descripcions meteorològiques, d'estats d'ànim o de llocs:

«Dimecres.– Temps horrible. Era fosch, a les tres de la tarda. Resto a casa. Dolçor de la llar encesa! Crema a la xamaneia un gran foc. D'un costat i a l'altre, quiscun ab un vermell reflexe sobre'l cristall, dialoguen mudament i semblen entendres, el retrat de Erasme de Rotterdam i el retrat de Raimon Casellas». ¹⁰⁵⁶

L'estructura discontinua, típica de la literatura de diari, dóna credibilitat al personatge de paper. La fragmentació temporal permet al narrador estar en la simultaneïtat del discurs i d'allò viscut, i al lector o lectora, participar-hi. ¹⁰⁵⁷ Aquests són els ingredients que intensifiquen l'experiència de realitat en un context de ficció, que obliguen al pacte de lectura. La mateixa articulació intermitent i la mescla de dosis de realitat i contextos fictcionals són presents en una nova sèrie literària protagonitzada per Octavi de Romeu, les *Conversaciones con Octavio de Romeu a El Día Gráfico*. ¹⁰⁵⁸

«en estas *Conversaciones*, a los elementos ideológicos se mezcla; como he dicho, un cierto argumento, en que intervienen personajes, ya imaginarios, ya reales, y se alude a acontecimientos, ya fingidos, ya auténticos también, lo cual, por otra parte, resulta muy divertido». ¹⁰⁵⁹

En aquesta nova sèrie, Ors deixa de ser l'editor del diari del seu amic per ser-ho de les converses entre ambdós, de les converses entre Octavi de Romeu i Xènius i de les

¹⁰⁵⁵ «Cròniques de París. Les tardes y les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 30 d'octubre de 1908.

¹⁰⁵⁶ «Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu». *LVdC*, 11 de novembre de 1908.

¹⁰⁵⁷ Sobre això vid. Rousset, J. *Le lecteur intime...*, p. 188-189.

¹⁰⁵⁸ La sèrie tenia un precedent en una glosa de l'any 1908 que va titular «Conversa amb Octavi de Romeu sobre els que l'anomenen Octavi Romeu» (*LVdC*, 5 de novembre de 1908), en plena edició de la sèrie de *Les tardes i les vetlles*.

¹⁰⁵⁹ Carta a Adelia de Acevedo del 27 d'octubre de 1930, Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 368.

converses entre Octavi de Romeu i els amics i amigues del seu cenacle d'elit. En fer entrar a escena altres personatges, alguns reals, com el pintor Joaquim Torres-García, l'escultor Manolo Hugué o l'escriptor Nicolau d'Olwer, i altres inventats, com Vera, Sofía Föster-Dalbert o el pintor René Le Ressec de Coeur-Willy,¹⁰⁶⁰ el pacte de lectura s'ha de renovar a cada paràgraf. Amb això, Ors torna a fer una doble pirueta. Converteix el diari íntim – autobiogràfic–, en diari artístic d'una biografia simulada, ara fa de la conversa, d'un gènere típic del desapropiament, un lloc de múltiples desposessions.

L'experimentació de gèneres és una constant en l'obra literària orsiana. A un dels seus primers entrevistadors li confessa el caràcter novel·lesc d'aquesta sèrie, que també vincula amb el *Glosari* pel seu caràcter reflexiu:

«Hay otra parte del “Glosario”, que no ha aparecido en *La Veu* y que es como una novela formada por conversaciones con un personaje imaginario, al que doy el nombre de Octavio de Romeu. Por cierto que, en uno de mis viajes, encontré en Segovia un señor que se llamaba así...».¹⁰⁶¹

Un híbrid entre les gloses i els escrits filosòfics considera Ors les *Conversaciones*, segons ho explica a Adelia de Acevedo:

«una especie de intermediario entre las *Glosas*, demasiado contingentes y dispersas, y el Sistema de Filosofía, demasiado estrictamente trabado [...] También entre las ideas agitadas, abundan las *noticias*, las *curiosidades*, la parte documental y empírica, sin haberse roto todavía con la erudición (ni siquiera con el coleccionismo). Hay también unos pocos elementos de extravagancia, de paradoja, de sensualidad viciosa, de *paganismo*, en esta vida y estas opiniones».¹⁰⁶²

En la lletra novel·lada de la sèrie, molts temes tractats al *Glosari* són motiu de discussió d'Octavi de Romeu amb els seus contertulians, per exemple els llibres de Fèlix Cardellach *Filosofía de las Estructuras* (1910) i *Leyes iconográficas de la línea y de la luz* (1913),¹⁰⁶³ l'obra cubista de Juan Gris o les *Notes sobre art* (1913) de Joaquim

¹⁰⁶⁰ No he identificat ningú amb aquests noms.

¹⁰⁶¹ Barangó-Solís, Fernando. «Gente conocida. Eugenio d'Ors “Xenius”». *La Unión Ilustrada*, any 9, núm. 391 (8 de març de 1917), p. 5-7.

¹⁰⁶² Carta a Adelia de Acevedo del 27 d'octubre de 1930, Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 368.

¹⁰⁶³ Les referències exactes són: *Filosofía de las Estructuras. Filiación racional de las formas resistentes empleadas en la ingeniería y en la arquitectura histórica y moderna. Síntesis de sus procedimientos*

Torres-García,¹⁰⁶⁴ recull d'idees sobre art en relació amb el qual Octavi de Romeu obliga el pintor a confessar en públic el seu deute amb Eugeni d'Ors:

«—“No rehuséis —insistió Joaquim— lo que tanto os puede ser gratitud como imputación de responsabilidad... Maestro (y su voz se conmovía), yo recuerdo y recuerdo bien, que en días de prueba para mí, a fines del 1910, yo os escribía en una carta: “El sentido general de vuestra filosofía está todo dentro de mí, y bien presente. Mi pintura en el porvenir no será más que la realización de vuestra estética”... De lo que decía entonces, ¿cómo sabría desdecirme ahora? Si otros olvidan demasiado de prisa, yo no sabría contarme entre ellos».¹⁰⁶⁵

El model literari de les *Conversaciones con Octavio de Romeu* indiscutiblement procedeix de les converses de Goethe amb Eckermann, també plantejades en format de dietari, alguns fragments de les quals Ors tradueix per la revista *Universitat Catalana* l'any 1904,¹⁰⁶⁶ el mateix any en què comença la correspondència amb Amadeu Vives que el jove Ors volia plantejar a la manera de converses filosòfiques.¹⁰⁶⁷ La interpretació que fa de les converses de Goethe en la presentació a les traduccions podria adequar-se perfectament a la descripció del projecte de les *Conversaciones*:

«Aquí el poeta, en divagacions graciosíssimes, en l'amable llibertat de la conversació, inspirant-se en la senzilla eloqüència dels objectes que el volten i en el suau estímulo de les paraules dels altres, bromejant de vegades, elevant-se d'altres a elevadíssimes efusions líriques, descobreix capitals pensaments sobre l'Univers i l'Art».¹⁰⁶⁸

A l'entrevista amb Lefèvre, Ors indica la importància del paper d'Eckermann en el projecte de les *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida* (1836-1848). Igual que Plató amb els diàlegs, Eckermann s'inventa la conversa com expressió

verificativos: origen, planteo y generalización de los principios estructurales. Reflexiones conducentes a la obtención de nuevas estructuras (Barcelona: Agustín Bosch, 1910) i *Leyes iconográficas de la línea y de la luz* (Barcelona: A. Bosch, 1913).

¹⁰⁶⁴ Torres-García, J. *Notes sobre Art* (Girona: Tallers de Rafael Masó, 1913).

¹⁰⁶⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVII». *EDG*, 27 de desembre de 1913. Sobre aquest tema, la recepció del cubisme i la formulació de l'estructuralisme, vid. Mercader, L. «El Arte como forma de un ideal». A: *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra...*, p. 13-44.

¹⁰⁶⁶ Vid. cap. 1.1.

¹⁰⁶⁷ Vid. Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹⁰⁶⁸ «Converses de Goethe en els darrers anys de la seva vida». *Universitat Catalana*, any 1, núm. 2, (febrer de 1904), p. 23-24.

formal en filosofia.¹⁰⁶⁹ Al pròleg a l'edició catalana de les converses goethianes, Muñoz Millares indica que Goethe les considera com una biografia autoritzada dels darrers anys de la seva vida.¹⁰⁷⁰

La naturalesa de la conversa fa que sigui idònia per narrar la vida d'un personatge que només és una veu. L'oralitat implica intermitència i improvisació, presència i relació. Les *Conversaciones con Octavio de Romeu* es plantegen com una llarga transcripció del llenguatge directe del parlar d'Octavi de Romeu amb els seus invitats selectes, que, a diferència dels contertulians de Sòcrates, només fan de comparsa al personatge central d'Octavi. En la conferència *De la amistad y del diálogo*, referint-se als diàlegs platònics, Ors afirma que: «dos interlocutores no son resonadores simplemente, no son espejos en que se mira el hombre glorioso; son verdaderos colaboradores».¹⁰⁷¹

Els companys de tertúlia d'Octavi no fan la funció incidiosa dels de Sòcrates, les converses no estan plantejades a l'entorn d'un tema de reflexió, sinó a partir de l'actualitat cultural, que irromp de forma fragmentada en el context conversacional del text. En realitat els col·legues serveixen per subratllar les opinions d'Octavi i provocar les interrupcions pròpies de qualsevol conversa. L'any 1917 Ors compara la conversa amb un incendi, que se sap quan pren però no quan s'apaga: «Només els conversadors de professió –que és com dir els incendiaris de professió– podrien dir, en iniciar-se, si prosperarà».¹⁰⁷²

L'aspecte imprevisible de les converses es trasllada al projecte literari mateix: sense saber si el projecte prosperarà, n'improvisa els capítols.¹⁰⁷³ Aquests capítols, per un motiu desconegut, els escriu en català. Després son traduïts al castellà primer per

¹⁰⁶⁹ Vid. la versió castellana publicada a *La Gaceta literaria*, any 5, núm. 99 (15 de febrer de 1931). Vegeu l'original francès «Une heure avec Eugenio d'Ors». *Les Nouvelles Littéraires*, any 7, núm. 315 (27 d'octubre de 1928).

¹⁰⁷⁰ Vid. Muñoz Millanes, J. «Pròleg. Goethe a Itàlia: els ensenyaments tardans d'un viatge». A: Goethe, *Viatge a Itàlia*, p. 11-29.

¹⁰⁷¹ *Trilogía de la «Residencia de Estudiantes»*, p. 48.

¹⁰⁷² «Glosari. La conversa». *LVdC*, 30 d'agost de 1917.

¹⁰⁷³ Li ho deia per carta a Adelia de Acevedo, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

Joaquim Montaner, i després per E.M., inicials no identificades, Vicenç Solé de Sojo i Pedro Llerena, un altre pseudònim orsià.¹⁰⁷⁴

A més de les converses goethianes, la sèrie també beu de *Sartor Resartus* de Carlyle, en dos aspectes: en el format narratiu plantejat a dues veus, la del narrador i la del protagonista, i en l'hibridisme del gènere. Com ja he dit, les *Conversaciones* no són un tractat filosòfic, però contenen moltes idees del pensament orsià; no són una autobiografia, però narren molts episodis de la vida d'Ors; no són una novel·la, però hi ha molta ficció, tant en el personatge com en el seu entorn. Com *Sartor Resartus*, les *Conversaciones* són una combinació de tot.

Ors confessa la connexió de l'obra amb la de Goethe a Unamuno i Adelia de Acevedo. Poc després d'haver inaugurat la sèrie, Ors anuncia a Unamuno per carta l'inici del nou treball literari. Diu que Octavi de Romeu «es un fingido Goethe, a quien Eckermaneo en esta serie; serie que forma una unidad como de un libro que fuese apareciendo en folletines».¹⁰⁷⁵ Unamuno ja coneixia l'obra a través de l'opinió de Joaquim Montaner, el primer traductor: «publico unas traducciones de les Converses al Octavi de Romeu, de Xenius, que hasta ahora son insulsas. Quizás más adelante llegaremos a descubrir unas amélicas de buen gusto. Hoy, nada más un poco de Asia y mucho, mucho de París...».¹⁰⁷⁶ A Adelia Morea li explica el següent:

«El modelo que me hizo un día pensar en escribirlas, fue, naturalmente, la colección de Eckermann. Sólo que aquí –y en ello está toda la gracia de la invención– Goethe y Eckermann van a ser la misma persona y soy yo quien pone mis opiniones en boca del personaje imaginario, de ese Octavio de Romeu que tú sabes que, como *alter ego*, no me ha dejado nunca de acompañar y cuyo nombre se encuentra a cada paso en mi obra entera».¹⁰⁷⁷

Eugeni d'Ors, ja n'he fet menció, vol ser el Goethe català: filòsof, poeta, polític, educador i artista d'una nova «república de les arts i les lletres». Però si les

¹⁰⁷⁴ La primera entrega anava acompanyada d'una nota editorial que deia: «“Exclusivamente para *El Día Gráfico* hemos adquirido esta última obra de Xenius: «Conversaciones con Octavio de Romeu», que irá apareciendo los martes y viernes, traducida por nuestro compañero Joaquin Montaner», vid. «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

¹⁰⁷⁵ Carta del 3 de gener de 1914, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 286.

¹⁰⁷⁶ Carta del 19 de novembre de 1913, vid. Tarín-Iglesias, J. de; Robles, L. «Epistolario Miguel de Unamuno-Joaquín Montaner». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 35 (2000), p. 199-299.

¹⁰⁷⁷ Carta del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 365.

Conversaciones con Octavio de Romeu s'inspiren en el format literari de les converses de Goethe amb Eckermann, és Xènius qui declara voler ser Goethe. Octavi de Romeu no ho és, «¡Si mi vida hubiera podido ser la de un Goethe!»,¹⁰⁷⁸ exclama l'any 1914. Acte seguit ho argumenta:

«Yo no soy un Goethe. Lo característico en Goethe, al menos desde que se instala en Weimar, y ya antes, por su inmediato éxito en el ambiente literario de la época, es la colaboración social. [...] ¡Qué lejos nosotros de eso! Nuestra obra no se ha podido continuar en la totalidad de un ambiente. Hemos sido inactuales, hemos sido extranjerizados. Si el caso de Goethe es el de una colaboración, el nuestro es una ruptura... Comparad a la corte de Weimar nuestra pobre Pantarquía... Casi una catacumba lo nuestro, ¿verdad?». ¹⁰⁷⁹

Octavi de Romeu no és Goethe sinó Byron:

«En cuanto a mí, si tenéis paciencia de recoger dichos míos, no penséis en las conversaciones de Goethe. Ved, mejor podríais pensar, puestos a ello, en las conversaciones de otro caso de ruptura —otro “dandy”, Dios mío!—, en las de Byron, alma situada mucho más arriba que la mía, mas con la que me he emparentado en eso del divorcio con mi ambiente natural... ¡Eso es: Byron!...». ¹⁰⁸⁰

Unes línies més avall segueix dient:

«Mi condición es la de alguien que, nacido para oficios de Goethe y con amor a los oficios de Goethe, se ha visto condenado, por haber venido al mundo en esta ciudad y demasiado dentro del ochocientos, a “byronear” gran parte de su vida; a sellar, tal vez, de “byronismo”, la totalidad de su vida». ¹⁰⁸¹

Ser Byron no implica exercir de poeta satànic, tampoc al·ludeix al «donjoanisme» —a la sèrie figura que Octavi de Romeu està casat i només se'n coneixen amigues, no amants—, o al dandisme sentimental del britànic. Ser Byron, en el cas d'Octavi de Romeu, significa adoptar la insolència del geni i figura: «Un dandi té quelcom sempre d'agressiu, d'”insolent”...», afirma l'any 1908. ¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁸ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVIII». *EDG*, 6 de gener 1914.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVIII». *EDG*, 6 de gener 1914.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

¹⁰⁸² Vid. «Glosari. Imatgeria del cor de l'hivern: un filòsof». *LVDG*, 11 de febrer de 1908.

Lord Byron no respon al principi d'economia ètica i estètica de Brummell, tampoc a la contenció sentimental, però és paradigma d'excentricitat, exemple d'independència de qualsevol protocol. Incorpora la protesta contra la hipocresia normativa al fenomen del dandisme vuitcentista. Unes paraules d'aquest calibre les pronuncia Octavi de Romeu l'any 1912:

«—Jo no estimo la obediència, sinó en aquell qui fóra capaç de revolta. Ni la norma, sinó en aquell qui s'arboraria al foc de son temperament. Ni el seny, sinó en aquella qui amaga un gra de divina follia al fons de tot... Aixís, si no em plau el llop selvàtic, tampoc me sabria plaure el ca servil. Mes preferències van al cavall, la bèstia admirable qui ha restat, en la domesticació, tan violenta i fogosa...». ¹⁰⁸³

Segons José María Valverde, al nostre país Byron és més conegut pels escàndols a la Cambra dels Lords, per la vida orgiàstica a Venècia i per la mort heroico-tràgica a Grècia, que per l'obra dramàtica i literària. ¹⁰⁸⁴ El retrat que Xènius fa d'Octavi de Romeu s'apropa més a aquest perfil de Byron. Així caracteritza Octavi de Romeu: «No es una gloria patria, no es un ministro, un Goethe. Es un divorciado de su país, un ignorado de él, un solitario aristocratizante, un excéntrico (¡él, que tanto ama lo concéntrico, lo normal!), un dandy...». ¹⁰⁸⁵

Dandi solitari, expatriat, excèntric i de tornada de tot, aquest és el rostre d'un anti-heroi. En una de les *Conversaciones*, Xènius és testimoni d'una de les excentricitats del mestre. Un vespre Octavi de Romeu organitza un sopar al menjador del seu palau barceloní per a catorze comensals. En seure tots al voltant de la llarga taula, se n'adonen que a banda i banda de l'amfitrió hi ha dos seients buits. Octavi de Romeu explica que un d'ells és per a l'ànima de la seva esposa que és a Mallorca i l'altre, per la de la seva estimada amiga Sofia Förster-Dalbert, «para que así —me dijo el Pantarca al oído —la Sabiduría, la Serenidad, mi Palas, no nos abandone hoy tampoco, cuando podrían rodar en torno de la casa otros fantasmas, los de pálidos y atormentados difuntos». ¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸³ «Glosari. Història natural». *LVD*, 24 d'abril de 1912.

¹⁰⁸⁴ Vid. Valverde, J.M. «Poetas románticos ingleses». A: Llovet, J. *Lecciones de literatura universal...*, p. 489-494.

¹⁰⁸⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVII». *EDG*, 6 de gener 1914.

¹⁰⁸⁶ «Conversaciones con Octavio de Romeu VI». *EDG*, 11 de novembre de 1913.

Al *Glosari* català Xènius narra una altra anècdota d'Octavi de Romeu digna de ser recordada:

«Una vegada l'Octavi de Romeu dedicava un llibre a una noble dama de París, excel·lent amiga seva. Ell havia tingut l'honor de fer-hi coneixença quatre o cinc anys abans. Però, tots dos, en les coqueteries d'una jovesa tot just minvanta, se divertien en tractar-se com a camarades vells, exagerant, en cartes i melancòliques converses, el temps passat i la quantitat de records comuns... Aixís, ell escrigué en la primera pàgina de son llibre:

“A Madame Tal—son amic de tan temps—que l'estima—com un amic de la vetlla. — Octavi de Romeu.”

Ella era infinitament espiritual. Va contestar-li, en una carta: “Car amic, la vostra dedicatòria m'ha plagut tant com una declaració, ab l'avantatge que m'ha disgustat molt menys.”¹⁰⁸⁷».

Al *Glosari* castellà Eugeni(o) d'Ors recull un gest de cortesia del mestre que també val la pena explicar:

«Tan bien nacido era Octavio [...], que últimamente, como hubiera sanado de una dolencia y atribuyera su curación a cierto preparado farmacéutico se le vio insistir en el uso del mismo, tomándolo con asiduidad pareja a la preceptuada, en hora oportuna, por la receta del doctor.

Este, informado por casualidad de la persistida costumbre, no la desaprobó en demasía.

—No está mal, le dijo; lo toma usted a título de prevención.

—No señor, contestó Octavio, lo tomo a título de agradecimiento.

“Se justo con el caballo, con la vaca, con la flor”, aconsejaba el panfilismo de *Código del Manú*. Octavio llevaba el precepto hasta el punto en que se es justo con las medicinas. Justo y hasta cortés.¹⁰⁸⁸».

El caracteritzen les excentricitats, les frases i ocurrencies enginyoses i l'estar envoltat d'una atmosfera de nocturnitat. «En general, la luz suave es propicia a la conversación, como la luz violenta es propicia a los discursos».¹⁰⁸⁹ El trobem en un

¹⁰⁸⁷ «Glosari. Els amics nous». *L'VIC*, 25 de gener de 1913.

¹⁰⁸⁸ «Novísimo Glosario. Gratitud y cortesía de Octavio». *Arriba*, 1 de març de 1946.

¹⁰⁸⁹ «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

saló de decoració més clàssica que gòtica o exòtica, com podria pensar-se d'un dandi de patró finisecular:

«Seis lámparas de aceite, a alturas distantes y rodeadas de zonas de indecisa penumbra, nos invitaban a la intimidad de los pequeños agrupamientos y a la libertad amable que fácilmente los cambia y descompone. Nada sino esto –que es bien poco –podría sorprender en la acogedora cámara al visitante más desprevenido. Nada de anormal y poco usual en la decoración y en los muebles. Ni aún aquella sobriedad afectada, aquella simplicidad de falsificación micénica que es la moda hoy en el gusto tudesco. Todavía menos, es claro, de curiosidades a la gótica y medioeval usanza, ni vestigio de orientalismo». ¹⁰⁹⁰

Com Des Esseintes de Huysmans, l'artífex d'aquest «capricho de príncipe» és el mateix Octavi de Romeu, el qual ha dedicat «toda la obstinación de su energía arbitraria y la gran pasión, inmortal en la sangre latina, para todo lo que es construcción, y construcción en materiales nobles y eternos». ¹⁰⁹¹ Però a diferència de Jean des Esseintes, el refugi palatí d'Octavi és obert a l'exterior gràcies a una noble i elegant escalinata de marbre culminada amb una escultura de nom cosmopolita, *Europa*, de Manolo Hugué, flanquejada per un parell de xiprers:

«Como las de los jardines de la Villa de Este en Tívoli, la refrigerante y numerosa; como las de la gerundense Catedral, en tierras de Cataluña; como las de los Propileos para subir al Partenón y la de la Piazza de Spagna, en Roma, para subir a la iglesia de la Trinità-in-Monti; como la que Carlo Fontana imaginó para el palacio Durazzo, en Génova la mercadera; como la del castillo de Fontainebleau; como, me atreveré a decirlo, la misma de los Gigantes en el patio de Antonio Breigno, dentro del palacio ducal de Venecia, así es de hermosa la exterior, amplísima, marmórea escalera que sube a la demora del maestro Octavio de Romeu. Suave y generosa en los peldaños, majestuosa en la simétrica distribución de los tramos y de los pisos, abrigada no más que con una balaustrada pequeña». ¹⁰⁹²

Tantes referències arquitectòniques de l'escalinata de la mansió d'Octavi de Romeu mostren un perfil particular del personatge: una exquisida erudició i amplitud

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*. Ors tornaria a recrear aquest saló en un article dedicat a Rubén Darío, vid. «Las obras y los días. Rubén Darío, poeta del “muy siglo XVIII”». *España*, any 1, núm. 8 (19 de març de 1915), p. 5.

¹⁰⁹¹ «Conversaciones con Octavio de Romeu II». *EDG*, 17 d'octubre de 1913.

¹⁰⁹² «Conversaciones con Octavio de Romeu II». *EDG*, 17 d'octubre de 1913.

cultural, cosmopolitisme de la seva mirada i un gust refinat de la seva obra d'enginyeria. A les *Conversaciones* per primera i última vegada el públic lector pot conèixer els treballs de l'enginyer-artista. L'escalinata n'és un, l'altre, la formació de la ciutat francesa de Roubaix-Tourcoing-Lille, la qual anys abans Xènius titlla de «ciutat arbitrària».¹⁰⁹³ Per aquest darrer treball Octavi de Romeu és condecorat amb la medalla de la Legió d'Honor de l'Estat francès, la distinció més elevada pels mèrits al servei nacional:

«la cintilla de la Legión de Honor, con que el Gobierno francés premió a nuestro ingeniero-artista por sus grandes trabajos en la formación de la ciudad arbitraria de Roubaix-Tourcoing-Lille. Place al maestro Romeu llevar siempre esta condecoración y dice, de distinción tan corriente, que aprecia tanto en ella el ser corriente como el ser distinción. Recuerdo haberle oído decir alguna vez que la Legión de Honor francesa es la medida justa de distinción que una sociedad de hombres puede conceder. Que con un poco menos, ya no sería distinción; y con un poco más, ya no podría ser concedida por una sociedad de hombres».¹⁰⁹⁴

Ors presenta un personatge modèlic, lletrat, culte, savi, d'aquí que els seus amics l'anomenin mestre i Pantarca. «Se interesa por todo, todo lo sabe, todo lo ordena (*Pan-arca*)», li explica Ors a Adelia de Acevedo.¹⁰⁹⁵

A les *Conversaciones* Octavi de Romeu és dibuixat com una caricatura del mateix Ors, viatger infatigable que l'any 1907 fa elogi als articles de viatge gastats per la pàtina del temps: «Però jo m'estimo encara més que les joves, lluentes i intactes, les velles qual bruna pell s'ha tornat leprosa ab el córrer món, i ab totes les males companyies del món –les velles que tenen pegats i tatuatges, ab noms de llocs d'estacions, d'hotels...».¹⁰⁹⁶ L'any 1920, en el context de la postguerra, apareix un Octavi de Romeu nostàlgic, com l'Stefan Zweig del *Món d'ahir. Memòries d'un europeu* (1942), recordant aquells temps en què es viatja per Europa sense passaport i sense sospita de ser espia o malefactor:

¹⁰⁹³ Vid. la gosa que va dedicar al projecte d'unió de les tres ciutats franceses pel Gran Boulevard i la línia de tramvia dels enginyers Alfred Mongy i Arthur-Ghislain Stoclet, «Glosari. Les ciutats arbitràries». *LVdC*, 9 de febrer de 1907.

¹⁰⁹⁴ «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

¹⁰⁹⁵ La carta data del 27 d'octubre de 1930, Vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 368.

¹⁰⁹⁶ «Glosari. Elogi dels articles de viatge». *LVdC*, 3 d'agost de 1907.

«—¡He gustado tanto, suspiraba una noche nuestro querido maestro Octavio de Romeu, de aquel vagabundeo internacional y del libre circular por el mundo, a veces en paseatas de alpargatado pie, sin cura de instalación ni obstáculo de frontera, y también del dejarme retener por los parajes que halagaban a mi corazón, al azar de las amistades, de las indolencias y de las nostalgias!... He pescado durante un mes, en Volendam, en compañía de graves holandeses, con los cuales nos entendíamos por signos. En Kufstein, en la frontera de Baviera y el Tirol, cantaba en la iglesia como barítono y nadie jamás preguntó mi nombre. A Epinal, en los Vosgos, fui por cuatro días, cuestión de recoger cuatro grabados en madera, y permanecí cerca de un año... Ahora todo esto ha terminado, y la misma paz no ha sabido cerrar la era de desconfianza. Mi pobre cuerpo, ávido del gran respirar; mi pobre alma peregrina, ya no volverán a encontrar aquel aire que en Europa había, el aire de la confiada libertad... ¡Espías! ¡Sospechosos! ¡Pasaportes! En 1914 murió la confianza en Europa». ¹⁰⁹⁷

El cosmopolitisme d'Octavi, l'amic de Vera la russa i de l'austríaca Sofia Förster-Dalbert, remet a una altra de les màscares més cosmopolites de l'escena literària europea del primer quart del segle XX, a l'Archibald Olson Barnabooth de Valéry Larbaud. En el pròleg a l'edició castellana de les obres de Barnabooth, Héctor Bianciotti descriu l'heterònim de Larbaud com un cosmopolita d'esperit amb un desig insaciable de saber, i amb pretensions d'aconseguir l'absolut, paraules que es poden aplicar a Octavi de Romeu. ¹⁰⁹⁸

Casualment, les dates de gestació del personatge d'Octavi de Romeu coincideixen amb els anys clau de la vida de Barnabooth. Barnabooth també es crea el 1902, el 1908 es dona a conèixer com el poeta cosmopolita dels *Poèmes d'un riche amateur* i el 1913 es publica el seu *Journal intime*. ¹⁰⁹⁹ Per tant, ambdós neixen l'any 1902, maduren el 1908 i es consoliden el 1913. A més, tots dos comparteixen trets amb els seus creadors, coincideixen en interessos literaris i vitals.

Tantes similituds, són casuals? Octavi de Romeu indiscutiblement no neix de Barnabooth, tampoc el seu caràcter cosmopolita és una rèplica del ric amateur de

¹⁰⁹⁷ «Nuestros colaboradores. Ayer y hoy de Europa. La era de la desconfianza». *La Libertad*, 24 de desembre de 1920.

¹⁰⁹⁸ Bianciotti, H. «Larbaud o la infancia del arte». A: Larbaud, V. *Obra completa de A.O. Barnabooth...*, p. 9-13.

¹⁰⁹⁹ Vid. García Ortega, A. «Posfacio. Larbaud y Barnabooth». A: Larbaud, V. *Obra completa de A.O. Barnabooth –El pobre camisero, poesías, diario íntimo–*. Tarragona, Igitur, 2005.

Larbaud. L'esperit viatger d'Octavi de Romeu despunta des dels seus orígens i a l'octubre de 1913, a l'inici de les *Conversaciones*, està més que fixat. L'any 1903 l'havíem vist pintant a Mallorca; entre 1906 i el 1908 el trobem visitant exposicions entre Barcelona i París.¹¹⁰⁰ L'any 1909 sabem que marxa a Àsia: «sortí al carrer i se dirigí a una agència de viatges per pendre un billet que li permetrà arribar als confins de l'Àssia».¹¹⁰¹ En una glosa de 1912 Xènius descriu com rememora els seus dies de rodamón a altres llocs d'Europa i Extrem Orient:

«Clogué els seus ulls de verdor elèctrica. Mossegà els extrems del mostatxo que ara porta, que és ros i de color més clar que la seva pell. Passaren per la seva memòria mil records, plens de llum o boirosos, records de nits de París, de migdiades en alta mar, de tardes estudioses o dematins deportius a Oxford, d'Universitats alemanyes, de museus d'Itàlia, de convents de les terres santes, de temples i boscos de l'Extrem Orient. Resumí mentalment, en un sol minut diví, estudis i voluptats, visions i experiments, enlluernaments i recerques».¹¹⁰²

I pocs mesos abans de començar la sèrie, l'acomíadem a l'estació de tren on està a punt de partir per fer una cura de diàleg:

«Trobat a cal marxant, que s'hi fitava d'una maleta, nostre Mestre Octavi de Romeu. Jo que li faig:

–¿Partiu, doncs, car Mestre...? I ell:

–Sí, Xènius, me'n vaig una mica lluny d'aquí.

–¿Banys de mar, excursió a viles famoses, cura d'aigües, cura de repòs, cura d'altitud?

–No, Xènius, cura de diàleg.

[...]

“Me'n vaig, Xènius! Lluny d'aquí estic segur, als pocs passos que dongui, al primer hotel alpí on munti, de trobar i gaudir de l'Interlocutor que em cal. Trobaré aquells bondadosos professors en vacances. Trobaré aquells pastors i ses famílies, tan informades, tan apassionades pels negocis intel·lectuals. Trobaré l'estudiant i el snob

¹¹⁰⁰ Vid. les impressions d'Octavi de Romeu sobre l'ambient cultural barceloní un cop instal·lat a Barcelona a «Glosari. Glosa sense glosa». *LVDc*, 19 d'abril de 1909 i «Glosari. Metaglosa o glosa sense glosa». *LVDc*, 20 d'abril de 1909.

¹¹⁰¹ «Glosari. La felicitat». *LVDc*, 26 de novembre de 1909.

¹¹⁰² «Glosari. Dels prejudicis». *LVDc*, 11 de gener de 1912.

i la snobineta i aquells que viuen tranquils, amb una petita renda, donats al cultiu de la seva ment. I per uns pocs dies serà una festa, una orgia, el record de la qual sabrà consolar-me i nutrir-me temps i temps...”». ¹¹⁰³

Les *Conversaciones* són la gran orgia dialògica d'Octavi de Romeu, el primer cosmopolita de les lletres catalanes i hispanes, com Barnabooth ho és de les franceses. És possible i també probable que Ors conegui el *Journal intime* de Banabooth, ja que abans de sortir en llibre s'ha anat publicant per entregues al llarg de 1913 a la *Nouvelle Revue Française* sota el títol de *Journal d'un millionnaire*. ¹¹⁰⁴ Si l'obra de Larbaud no deixa indiferent lectors de la talla d'André Gide o Paul Valéry, no és agosarat pensar que pugui estimular Ors a engegar un projecte literari amb el seu doble com protagonista. ¹¹⁰⁵

La relació professional entre Ors i Larbaud data dels anys 1927 i 1928. Tot i que no significa que l'any 1913 anterior no es coneguessin, no ha quedat constància de cap encontre o contacte entre ambdós, ni del període de 1916 a 1920 en què Larbaud resideix a Alacant. Larbaud té bones relacions amb escriptors espanyols, la més significativa de les quals amb Enrique Díaz-Canedo, el traductor del llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905), ¹¹⁰⁶ però la primera referència orsiana a l'obra de Larbaud i única a Barnabooth és de 1923, en un article que li dedica a propòsit de la conferència sobre les revistes literàries franceses que imparteix a Madrid i Barcelona en el darrer dels seus viatges a Espanya. ¹¹⁰⁷ De Barnabooth diu que sap explicar amb lucidesa i puresa el jo de Larbaud.

¹¹⁰³ «Glosari. L'interlocutor». *LVdC*, 31 de juliol de 1913. Aquestes paraules les repetirà a la conferència de 1914 a la Residencia de Estudiantes de Madrid, *De la amistad y del diálogo*, p. 45-46.

¹¹⁰⁴ Sobre la història de l'edició vid. García Ortega, Adolfo. «Larbaud y Barnabooth». A: Larbaud, V. *Obra completa de A.O. Barnabooth...*, p. 303-308. Sobre el diari íntim de Barnabooth vid. Simon, J.K. «Larbaud, Barnabooth, et le journal intime». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, núm. 17 (1965), p. 151-168.

¹¹⁰⁵ Maria Rosell proposa una possible relació d'Octavi de Romeu amb Barnabooth fonamentant-la en l'amistat dels seus creadors, vid. «El caso de un falso dandi del siglo XX: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores». A: Álvarez Barrientos, J. (ed.). *Imposturas literarias españolas*, p. 171-196 i «Ball de màscares. Dandis, esnobs i altres heterònims. Octavi de Romeu, l'altre Eugeni d'Ors». A: Pla, X. *Eugeni d'Ors. Potència i Resistència*, p. 36-42.

¹¹⁰⁶ Sobre les relacions de Larbaud amb Díaz-Canedo i Espanya vid. Patout, P. «Amistosa tríada: Valéry Larbaud, Enrique Díaz-Canedo, Alfonso Reyes». A: Vilanova, A. (ed.). *Actas del X Congreso...*, p. 879-892 i Monnier, C. «Un traducteur et son auteur: lettres de Díaz Canedo à Valéry Larbaud». *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, núm. 22-23 (1999-2000), p. 253-269.

¹¹⁰⁷ Vid. «Las Obras y los Días. Valéry Larbaud». *LN*, 17 d'abril de 1923.

Tres anys després Ors parla de Larbaud com l'esperança de l'Europa de postguerra, com exemple de l'Europa de la intel·ligència amb sensibilitat.¹¹⁰⁸ Això és abans que llegeixi la novel·la *Allen* (1927), l'entusiasme per la qual provoca una carta en què Ors proposa adherir-se a la població d'Allen.¹¹⁰⁹ Possiblement, aquest és el motiu que l'any 1927 s'intensifiqui la relació entre ambdós, facilitada pel trasllat d'Ors a París en ser nomenat delegat per Espanya de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Societat de les Nacions. Segons explica el mateix Ors, Larbaud és el responsable que Ors s'embranchi en la biografia de Goya.¹¹¹⁰ Per la seva banda, Larbaud, amb Mercedès Legrand, tradueix al francès el poema en prosa orsià *Trois natures mortes* per la revista *Le Roseau d'Or*.¹¹¹¹ En la nota de presentació, Larbaud estableix una jerarquia espiritual en què els poetes figuren al capdamunt, per sobre dels escriptors filosòfics.¹¹¹² A Ors no li agrada la superioritat de la paraula poètica per sobre de la filosòfica. En la rèplica argumenta que totes les activitats espirituals es troben en una persona: «Se es al mismo tiempo, no sólo en cada libro, sino en cada página y en cada palabra, a la vez filósofo y artista, voluptuoso y luchador. El canto es legislación (que reproduce siempre la maravilla de la producción gnómica); y la reflexión es sentencia...». ¹¹¹³ La resposta orsiana, probablement, no ofen Larbaud, el qual fa un nou retrat literari d'Ors com a presentació a la traducció francesa del conte filosòfic *Caboche ou la prévision et la nouveauté* (1928).¹¹¹⁴ Després de la mort de Larbaud, *Revista de Occidente* publica una confessió d'Ors destinada a Larbaud que perfectament podria ser una nova resposta pública a aquesta darrera presentació.¹¹¹⁵ Ors hi manifesta la seva concepció antidoctrinal de la filosofia i el seu profund sentir

¹¹⁰⁸ «Glosas. Valéry-Larbaud y la inteligencia apasionada». *ABC*, 19 de novembre de 1926.

¹¹⁰⁹ La carta data de l'11 de juliol de 1927, vid. la referència a Coll-Vinent, Sílvia. «Joan Estalrich i la cultura europea del seu temps». A: *Actes de les Jornades d'Estudi sobre Joan Estalrich...*, p. 37-58.

¹¹¹⁰ Vid. *Epos de los destinos*, p. 13.

¹¹¹¹ «Trois natures mortes». *Le Roseau d'Or*, núm. 4 (1927), p. 307-314.

¹¹¹² Vid. Larbaud, V. «Eugenio d'Ors. Ecrivain philosophique». *Le Roseau d'Or*, núm. 4 (1927), p. 304-306.

¹¹¹³ «Un debate: Valéry Larbaud y Eugenio d'Ors». *La Gaceta Literaria*, núm. 34 (15 de maig de 1928), p. 2. Vid. la versió, «Lettre ouverte à M. Valery Larbaud sur la hiérarchie des esprits». *Le Roseau d'Or*, núm. 5 (1928), p. 119-124.

¹¹¹⁴ Vid. Larbaud, V. «Eugenio d'Ors». *La Revue de Paris*, tom I, any 35 (febrer de 1928), p. 621-625. La primera edició d'aquesta obra va ser en català, va aparèixer a la secció *Glosari* de *El Día Gráfico*, amb el títol *El pobre Ramón*, del 24 d'abril al 19 de maig de 1921. La versió francesa parteix de la castellana, *Magín. La previsión y la novedad*, publicada el 1926 per l'editorial madrilenya La Novela Mundial.

¹¹¹⁵ «Confesión a Valéry Larbaud». *Revista de Occidente*, núm. 123 (novembre de 1973), p. 145-150.

europèu: «Europa es mi tierra, porque mi cielo es la Inteligencia».¹¹¹⁶ Ambdós escriptors protagonitzaran un intercanvi epistolar més, però aquesta vegada no transcendeix de la intimitat.¹¹¹⁷

Ors, Larbaud i els seus respectius alter ego comparteixen europeisme i cosmopolitisme. Barnabooth registra el seu viatge per Europa en un diari. Des del seu cenacle de províncies Octavi de Romeu desplega el seu gust per la cultura europea envoltat d'amics i amigues d'arreu.¹¹¹⁸ Com els seus creadors, Barnabooth i Octavi de Romeu són exemples de «bons europeus», d'intel·lectuals il·lustrats, habitants del món.¹¹¹⁹

Malgrat que l'any 1930 Ors confessi a Adelia de Acevedo que els anys 1913 i 1914 el personatge d'Octavi de Romeu encara no està prou elaborat, el que segurament no està fixat és el seu devenir literari, però sí el seu caràcter. Octavi de Romeu esdevé un personatge conegut pel públic lector orsià, alguns membres del qual ajuden a configurar el seu entorn paratextual.

Octavi de Romeu també es converteix en home de cita en els treballs d'alguns dels seus contemporanis mortals. En una crítica literària sobre l'obra de Joaquim Folguera, Joan Arús recorda un dels seus aforismes més coneguts: «El seu plaer estètic descansava en la línia una, en el pur contorn. (*Lo més bell de les coses, ha dit l'Octavi de Romeu, és el seu pur contorn.*)».¹¹²⁰ El joc falsari l'inicia l'any anterior Alfons Maseras, amic de joventut, escriptor i secretari d'Ors a la Mancomunitat de Catalunya fins a la seva defenestració. En el llibre *Contes a l'atzar* (1918) Maseras inclou un relat protagonitzat per Octavi de Romeu, *El crim d'Octavi de Romeu*.¹¹²¹

¹¹¹⁶ Ibídem. Vid. la col·lecció de poemes de Larbaud/Barnabooth, titulats *Europa* a Larbaud, V. *Obra completa de A.O. Barnabooth...*, p. 303-308.

¹¹¹⁷ Núria Masramon ha estudiat les deu cartes d'Ors que es troben a l'arxiu de Larbaud a Vichy sobre la manera d'entendre la traducció. En una d'elles Ors li va demanar poder publicar la traducció castellana del diari alacantí de Larbaud per la recent inaugurada associació dels Amigos del Libro de Arte. Vid. «Valéry Larbaud, traductor d'Eugenio d'Ors». A: Roser, M.; Trenc, E. (ed.). *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans...*, p. 135-144.

¹¹¹⁸ Sobre l'europeisme del diari de Barnabooth vid. Corger, Jean-Claude. «Jeux d'espace européen dans le journal intime de Barnabooth». A: Dezalay, A.; Lioure, F. *Valéry Larbaud...*, p. 35-44.

¹¹¹⁹ Sobre l'europeisme literari d'Ors vid. Kraume, A. «Garten: Eugeni d'Ors und René Schickele». A: *Das Europa der Literatur...*, p. 193-250. Maximiliano Fuentes ha estudiat les conseqüències polítiques a *El campo de fuerzas europeo...*

¹¹²⁰ Arús, J. «Joaquim Folguera, poeta». *La Revista*, any 5, núm. XCII (juliol de 1919), p. 208-210.

¹¹²¹ El llibre va ser editat per la Societat Catalana d'Edicions de Barcelona. Montserrat Corretger afirma que en l'Arxiu Maseras es conserva un retall de diari sense data de la versió castellana del conte, publicat al diari *La Nación* de Buenos Aires, vid. *L'obra narrativa d'Alfons Maseras*, p. 58, n.

Seguint el model del conte orsià *La fi de l'Isidro Nonell*,¹¹²² Maseras dóna vida a un jove filòsof, enginyer singular, «home superior», futur Pantarca, les ensenyances del qual ha recollit el seu amic Xènius. El retrata durant les vacances d'estiu, en una estada a la casa pairal d'un poble mariner anònim de la costa catalana, poblet amb aires del descrit a *La Ben Plantada*. En la calma d'aquell indret costaner, el filòsof passeja durant el dia i llegeix o escriu de nit, sota la llum del quinqué. Pren notes per un futur tractat, *De l'ordre i de la mesura*, en què harmonitzarà «l'albir de l'intel·lecte, de la imaginació i els sentits amb les lleis fatals de la lògica i la raó».¹¹²³

En la descripció física, Octavi de Romeu és un jove ben plantat, bell i cerimoniós, un dandi elegant amb bastó i monocle que destaca d'entre la rusticitat dels habitants del poblet marítim:

«Sempre se'l veia amb un bastó clar i una flor blanca al trauc. Sota l'ampla capell de palma, sos negres cabells flàccidament arrodonien la testa sòlida, ben assentada damunt les espatlles. Un nas agut, un xic corbat, accentuava l'expressió filosòfica del seu rostre; i darrere el monocle convex, darrere el monòcle que era l'escàndol i la curiositat dels rústecs, l'ull dret escrutava, els paisatges i les humanals actituds, mentre, en sa nua procacitat, l'ull esquerre semblava vagar en una delitosa sombolència».¹¹²⁴

Un bon dia aquell poble tranquil es desperta amb el rebombori de la campanya electoral del partidari republicà que cau desplomtat en ple míting amb la simple aparició del bell filòsof al balcó del seu casalot. Què ha fet Octavi? Aparèixer amb monocle a l'ull, somrient persistentment, amb un somriure d'esfinx. El dandisme i l'aristocratisme d'Octavi de Romeu aniquilen la vulgaritat de la cridòria democràtica. Per tal de crear aquest final, Maseras segur que s'inspira en una de les *Conversaciones con Octavio de Romeu*, en què es desenvolupa la intriga sobre la participació del mestre en una manifestació política de Barcelona: «¿Llegaría hasta

244. L'any 1921 Maseras publica *A la deriva*, una mena d'autobiografia en què Marçal, el protagonista, té molt de Xènius.

¹¹²² Segons Jordi Castellanos aquest conte de Maseras i *La fi del pintor Hermen* d'Ignasi Brichs Quintana són imitacions del conte d'Ors *La fi d'Isidro Nonell*, publicat a *Pèl & Ploma*, vid. «La narrativa curta en el modernisme». A: Veny, J.; M. Pujals, J. (ed.). *Actes del setè Col·loqui Internacional...*, p. 159-189.

¹¹²³ Maseras, A. «El crim d'Octavi de Romeu». A: *Contes a l'atzar*, p. 101-120.

¹¹²⁴ *Ibidem*.

el orgulloso solitario, esta vez, el entusiasmo de la calle?», es pregunta el narrador.¹¹²⁵

A Madrid Octavi de Romeu també es fa cèlebre. L'any 1922 Rafael Sánchez Mazas escriu des de Roma una reflexió sobre l'art de la conversa i la sociabilitat en què Octavi de Romeu apareix com exemple. Figura com a paradigma de bon conversador: «Cuenta Eugenio d'Ors que una vez Octavio de Romeu se iba de viaje a buscar no los panoramas, ni las curiosidades, ni los negocios, ni la salud siquiera, sino un agradable interlocutor».¹¹²⁶

Com a artista de la retòrica de l'absurd digna d'un personatge sortit de la ploma d'Apollinaire el retrata l'any 1925 el crític literari Rafael Cansinos-Assens al diari *La Libertad* de Madrid, en sortir el recull de gloses *El molino de viento*, on Ors ha inclòs dues converses amb Octavi de Romeu:

«Octavio de Romeu –a él se le puede decir con libertad– es un ameno y travieso sofista, un juglar de la paradoja, que sabe lanzar los cohetes de sus impromptus sin chamuscarse los dedos; pero que puede dejar tuerto al espectador. Sería pueril tomar por un verdadero maestro a este peregrino personaje que parece salido de una moderna novela de Apollinaire o Morand y que no es sino una amistad contraída por d'Ors en el trato con los ultraístas franceses. En el *Molino de viento* hay dos capítulos –“Dos conversaciones con Octavio de Romeu”– que parece enteramente, tan lleno como está de gracia desquiciada y absurda, un fragmento de Apollinaire, con cuyo genio –digámoslo de una vez– comunica por más de una compuerta el talento de d'Ors».¹¹²⁷

Encara a Barcelona, l'any 1933, l'escriptor i periodista Ramon Rucabado, en una època de desencís per la figura d'Eugeni d'Ors proposa un doble joc amb Octavi de Romeu i el conte de Maseras: que Octavi de Romeu sigui assassinat per Xènius, recuperant així el títol del llibre orsià *La muerte de Isidro Nonell*. Rucabado s'ho imagina així:

«*La mort de Xènius*, assassinat pel seu doble fatal Octavi de Romeu. –S'acaba sempre víctima dels fantasmes que un mateix ha creat– sovint ell repetia amb trist

¹¹²⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu V». *ELG*, 29 d'octubre de 1913.

¹¹²⁶ Sánchez Mazas, R. «ABC en Italia. La conversación de los amigos». *ABC*, 21 d'octubre de 1922.

¹¹²⁷ Cansinos-Assens, R. «Crítica literaria. “El molino de viento”, por Eugenio d'Ors». *La Libertad*, 28 de juny de 1925.

pressentiment. Hom veia com *Octavi de Romeu* s'anava empassant la consciència del seu narcissita creador. Així com avui, vint anys després!, es veu clarament damunt el *Glosario* madrileny com el mateix fantasma passat en castellà *Octavio de Romeu* torna a menjar-se la persona i la carrera de *Eugenio d'Ors*.¹¹²⁸

Anys més tard, el 1951, Joan Perucho també dóna vida autònoma a Octavi de Romeu tal com ha fet Ors amb els personatges de Nonell. Fingeix l'existència d'Octavi de Romeu que deixa escrit un diari on s'ocupa de parlar d'Eugeni d'Ors.¹¹²⁹ Molt després, el mateix Perucho publica aquest diari amb el títol de *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu* (1985),¹¹³⁰ tot i que admet desconèixer algunes dades de la seva biografia:

«se desconoce cuándo y dónde nació Octavio de Romeu, aunque sabemos que fue contemporáneo de Xènius, autor que lo cita con mucha frecuencia, amparándose en su autoridad. Fue un personaje enigmático, de gran finura y elegancia, de una rara longevidad. El reciente descubrimiento de su *Dietario* significa un acontecimiento cultural de primer orden, pues aborda temas y hechos muy actuales».¹¹³¹

«Al final acabem depenent de les criatures que creem», són les paraules que pronuncia Mefistòfeles davant l'autonomia de l'Homuncle –l'humanoide creat per Wagner– en la segona part del *Faust* (1832) de Goethe, paraules que Ors transcriu en versió alemanya en la crítica que dedica a l'estrena de l'obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, al teatre La Princesa de Madrid:

«“Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten”».

Esto es, que acabamos siempre por depender de los fantasma que hemos creador nosotros mismos. Cobran estos una vida aparte y nos imponen su propio anhelo de realización. Mientras su autor se muda, se acomoda, se elimina, ellos persisten y se resisten, en su impertérrita entidad».¹¹³²

¹¹²⁸ Rucabado, R. «1911. Tríptic. Xènius. Maragall. Clascar». *La Revista*, any 19 (gener-juny de 1933), p. 193-195.

¹¹²⁹ Vid. Perucho, J. *Museu d'ombres*, p. 7. La notícia la dóna per primera vegada Díaz-Plaja, G. *El combate por la luz...*, p. p. 32, n. 9.

¹¹³⁰ Vid. Perucho, J. *Dietario apócrifo...*, p. 7. Sobre l'Octavi Romeu de Joan Perucho, vid. Rosell, M. «El caso de un falso dandi del siglo XX: Octavio de Romeu, un heterónimo frente a dos autores». A: Álvarez Barrientos, J. (ed.). *Imposturas literarias...*, p. 171-196 i Rosell, M. «Ball de màscares. Dandis, esnobs i altres heterònims. Octavi de Romeu, l'altre Eugeni d'Ors». A: Pla, X (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 36-42.

¹¹³¹ Perucho, J. *Dietario apócrifo...*, p. 9.

¹¹³² «Glosas. “Seis personajes en busca del autor”». *ABC*, 26 de desembre de 1923.

Fins al final de la seva vida Ors depen d'Octavi de Romeu. Fins al punt que el fa envellir amb ell. L'única informació que he localitzat sobre el pla del projecte literari de les *Conversaciones* és la carta de l'any 1930 que Ors envia a Adelia de Acevedo. En sabem del pla de publicar-la en francès a la revista *Formes*, dirigida pel crític d'art neohumanista Waldemar George. Tenint en compte la primera col·laboració d'Ors a la revista, tot sembla indicar que el projecte de la sèrie *Conversations avec Octave de Romeu* està sobre la taula de negociacions des de l'inici. Identificat amb l'acrònim «O. de R.», Ors envia una nota informativa sobre l'Exposició Internacional de Barcelona en què de forma metatextual anuncia la futura col·laboració a la revista:

«Nous pouvons annoncer que ces chroniques ont été confiées par nous à un éminent spécialiste, mais l'examen de ce qu'il appelle "le secret et l'avenir des fontaines lumineuses" a particulièrement retenu l'attention de Eugenio d'Ors et sera compris, non dans ces pages, mais dans la section correspondante du "Dictionnaire esthétique portatif"». ¹¹³³

Al final de l'article, la redacció de la revista afegeix una nota que també assenyala la col·laboració futura d'Ors: «Nous avons le plaisir d'informer nos lecteurs, qu'à partir de janvier *Formes* publiera tous les mois une Chronique d'Eugenio d'Ors». ¹¹³⁴ La revista compleix amb la seva paraula i en els dos números següents publica articles d'Ors en la secció *Dictionnaire esthétique portatif*. ¹¹³⁵ Però aquí s'acaba. El joc d'autoria comença en el primer número de la revista i, segons escriu a Adelia de Acevedo, ha de continuar amb la sèrie de les *Conversaciones*. La carta, del 30 d'octubre de 1930, indica que a finals d'any el projecte segueix viu:

«Ya verás el género por la primera entrega, que he mandado a *Formes* el sábado y que, según convenio, tiene que salir en el número del 1º de diciembre. Añadiré que, como a esta revista, sólo se darán aquellas de las *Conversaciones* en que los temas sobre arte y estética dominen, procuraré situar las otras en alguna de mis demás

¹¹³³ «Lettre d'Espagne. L'art et la morphologie generale à l'Exposition Internationale de Barcelone». *Formes*, núm. 1 (desembre de 1929), p. 27.

¹¹³⁴ Vid. *ibídem*.

¹¹³⁵ «Dictionnaire portatif d'esthétique et de morphologie generale. Les idées et les formes». *Formes*, núm. 2 (gener de 1930), p. 2-5 i Eugenio d'Ors. «Dictionnaire portatif d'esthétique et de morphologie generale. Fastes de la civilisation visuelle». *Formes*, núm. 2 (febrer de 1930), p. 14-16.

colaboraciones, que ofrezca garantía de libertad para mí y de continuidad para la serie». ¹¹³⁶

A la revista no li deu convèncer el text i finalment la versió francesa de les *Conversaciones* no veu mai la llum. Però d'Ors és persistent amb els seus projectes literaris i no defalleix en l'intent de recuperar-lo segons el pla dissenyat el 1930:

«Mi propósito actual –falible, como tantos otros– sería plantear ahora esta serie –que está situada en los días actuales, como argumento–, rehacer y completar la anterior –traduciendo los capítulos publicados–, que están en catalán [està en castellà], y añadir, más tarde, una tercera parte, con cuyo cuerpo formarían las otras dos un conjunto trinitario.

La primera serie se sitúa cronológicamente antes de la Guerra europea, ya la misma vigilia de ésta; acaba precisamente con la guerra europea, con su estallido en agosto de 1914. Geográficamente, el lugar es indeterminado, aunque se le adivina cercano a Barcelona, en la costa catalana, junto al mar. La segunda serie, como te he dicho, es la actual: pienso desarrollarla, si se cumplen mis ilusiones de hoy, entre los años 30 y 31. La tercera serie, en años futuros. El lugar para la segunda es indeterminado también, aunque igualmente meridional y marítimo: un lugar como los pensados para nuestro Cenobio, cuyos temas estructurales, por otra parte, se sitúan, como escenario, en el fondo de esta segunda parte. Del lugar de la tercera parte, nada sé aún. Como vas enseguida a comprender, este último escenario es indiferente: todo pasa, casi, entre las cuatro paredes de una celda». ¹¹³⁷

El 1944 es publica l'última part al diari *Informaciones*. Ors manté el plantejament previst l'any 1930. L'argument segueix, en efecte, l'actualitat, però com en la major part de la producció orsiana de postguerra, els records de joventut cada vegada ocupen més espai. Aquesta darrera entrega de la sèrie és la més memorialística de totes. Octavi de Romeu cada vegada explica menys batalletes i més records, sobre la conferència d'Algesires de 1906, sobre el viatge a Munic de l'any 1910 i, sobretot, records sobre la seva estada en aquell poblet costaner en què durant la Guerra del 14 escriu a la petita prussiana Tina. Portu-Palu reapareix amb un nou paisatge:

¹¹³⁶ Carta a Adelia de Acevedo del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

¹¹³⁷ *Ibíd.*

«El Portu-Palu de 1914 conoció horas muy fecundas. Aquí amaneció en el mundo la conciencia de la unidad moral de Europa. Esta idea fue entonces objeto de una reprobación general. Treinta años después, hela aquí vuelta, si bien se mira, el denominador común en la aspiración de todos los adversarios en pugna...

Bien lo recuerdo. También yo estaba entonces en Portu-Palu, huésped del albergue del loco. Desde allí, escribía carta sobre carta a una amiguita mía de Prusia, Tina de nombre, y que, en dos meses que duró esta correspondencia, no llegó a contestarme jamás». ¹¹³⁸

El Portu-Palu de 1914 està situat a la costa empordanesa, el de 1944, a la vilanovina. Josep Murgades ha subratllat la dimensió simbòlica del paper d'aquest poblet mariner imaginari en el decurs de les *Lletres a Tina*. Portu-Palu figura com el lloc ideal, microcosmos d'Europa, espai de meditació i retir. ¹¹³⁹ Precisament el Portu-Palu que Octavi de Romeu porta al record en aquella nova sèrie és un lloc d'acollida internacional:

«Al empezar ésta y en el momento en que la guerra fue declarada, dos jóvenes naturalistas alemanes, botánico el uno, entomólogo su compañero, se encontraban ya allí. Algunos franceses no tardaron, por su parte, en acudir, como traídos por una tácita convocatoria. Éstos eran generalmente escritores; alguno, hispanista; otros, residentes cerca de la otra vertiente de los Pirineos. Vino Marius André, que había escrito un libro sobre Montserrat y otro sobre Cristóbal Colón; Marcel Robin, que regentaba una biblioteca en Perpignan y tenía entonces en el *Mercure de France* la rúbrica de las letras españolas; el escultor Gustave Violet, retirado a Céret, y que atravesaba la frontera a menudo para buscar, en Breda, aquella negra arcilla, de que allí se hacen los cántaros, y que Violet quería emplear para sus estatuas. Corrido luego hacia el norte el rumor de nuestros simposios de Portu-Palu, sintieron el deseo de venir a unirse a nosotros personalidades de las de upa oficial: el decano Doumergue, hermano del futuro presidente de la República y que, salido de una familia protestante, profesaba en la Facultad de Derecho de Toulouse; el historiador Aulard, que lo hacía en la Sorbona... Al estar próximas las Navidades compareció, finalmente, Romain Rolland, que acababa de cerrar la serie gloriosa de su *Jean Cristophe*, y estaba entonces en el apogeo de su reputación». ¹¹⁴⁰

¹¹³⁸ «[s.t.]». *Informaciones*, 18 d'agost de 1944.

¹¹³⁹ Vid. Murgades, J. «Estudi introductorio». A: Ors, E. d'. *Lletres a Tina*, p. IX-XVII.

¹¹⁴⁰ «[s.t.]». *Informaciones*, 18 d'agost de 1944.

El Portu-Palu de 1944 manté la funció de residència estival de repòs. Precisament aquell any Ors adquireix la casa de l'ermita a Vilanova i la Geltrú, un gest que Enric Jardí ha interpretat com una voluntat d'apropament a Catalunya.¹¹⁴¹ La trama d'aquesta sèrie és més reflexiva que l'anterior, discórrer en aquesta casa a tocar de mar, espai d'acollida del nou grup de conversadors i conversadores amb Octavi de Romeu. L'estructura dialògica no canvia. Les amistats fan de contrapunt a les converses d'Octavi de Romeu i la veu narrativa d'Eugeni d'Ors va lligant el relat. Apareix un Octavi de Romeu amb més autonomia respecte del seu creador, envellit, sol –separat, divorciat o vidu, no se sap–, empobrit, cec i convertit en escultor, a causa de la seva ceguesa:

«Si después de su triple tragedia, al quedarse a un tiempo sin mujer, sin fortuna y sin luz, sólo hubiera dado nuestro Maestro [y Pantarca] el ejemplo de una abatida resignación, no le admiráramos hasta ese punto. Lo maravilloso está en las delicias que ha sacado de tanta soledad; en los tesoros que ha llegado a descubrir en esta pobreza, como en lo de ser ciego torrentes de claridad. ¿A cuál obedecen sus dedos, en el actual y artesano quehacer de la escultura en talla de madera? “A una luz –nos dice– no ya sensual, sino intelectual, que está en los propios dedos”». ¹¹⁴²

La ceguesa acaba d'arrodonir el paper de mestre savi que fa el personatge. Ors no explora el món interior dels cécs com Diderot a la *Lettre sur les aveugles (Carta sobre els cécs, 1748)*, un text que segurament coneix tenint en compte l'elogi al tacte del primer capítol d'aquesta sèrie, sinó que utilitza la ceguesa com a element per intensificar la saviesa. En la tradició cultural occidental la ceguesa ha assumit dos significats principals, el càstig i el do. Octavi de Romeu converteix el possible càstig en virtut, en llum interior que no només il·lumina els dits de la intel·ligència escultòrica sinó de l'esperit de lucidesa.¹¹⁴³ És tan important la ceguesa pel perfil d'aquest últim Octavi que ell mateix dubta d'operar-se per recuperar-la, en el capítol de clausura:

«El otoño se ha vuelto serenísimo. Ya hace días que no se habla de la operación. Su demora ha parecido traer al Maestro un gran alivio. ¿Desea, de verdad, que se le

¹¹⁴¹ Vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i Obra*, p. 279; també Barquet, N. *Eugenio d'Ors en su ermita... i Pi de Cabanyes, Oriol*. «L'últim Ors: segona defenestració i retorn sentimental a Catalunya». A: Pla, X. (ed.). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, p. 149-157.

¹¹⁴² «Conversaciones con Octavio de Romeu. I. Apología del tacto». *Informaciones*, 21 d'abril de 1944.

¹¹⁴³ Sobre la ceguesa en la tradició occidental vid. Barasch, M. *La ceguera*.

devuelva la vista?... Diríase que el mismo «demonio familiar» que impelió a Sócrates a comparecer ante sus jueces le aconseja a él retroceder ante sus médicos. Tal vez porque la personalidad del primero debía de perfeccionarse con la muerte y la de Octavio de Romeu se está definiendo enteramente con la ceguera».¹¹⁴⁴

Amb aquesta col·lecció, Ors dóna per tancat el cicle de les *Conversaciones con Octavio de Romeu*. En l'epíleg de la sèrie, no publicat per *Informaciones*, Ors mostra interès que es pugui llegir en un llibre: «¿Leeremos, en adelante, a Octavio de Romeu, con la misma felicidad con que le escuchamos cada día? ¿Cuál será la suerte de estas conversaciones con Octavio de Romeu, convertidas en libros de Octavio de Romeu?».¹¹⁴⁵

Només torna a fer parlar Octavi en un article sobre Goethe a *La Estafeta Literaria* de Madrid un mes abans de finalitzar la sèrie i publica una darrera conversa al diari *Arriba* en el context de la publicació de la primera versió castellana del seu llibre sobre Picasso, publicat el 1930 per les *Chroniques du Jour*.¹¹⁴⁶ Amb tot, Octavi de Romeu segueix conversant amb Eugeni d'Ors en infinitat de gloses. Frases seves són les següents: «Mallorca [...] ya le da al pintor el cuadro hecho, y hasta con marco»,¹¹⁴⁷ o «Cada caricia a un perro es una venganza»,¹¹⁴⁸ o «Hoy [...] la decencia se ha convertido en una obra de arte».¹¹⁴⁹ En alguna ocasió fa de traductor de Jean Moréas, James Joyce i Rainer María Rilke,¹¹⁵⁰ i en una altra, d'escriptor d'epístoles als seus amics de ficció.

L'any 1949 en el context d'una nova publicació de l'obra de Juan de Mairena de Machado per l'editorial Losada de Buenos Aires, Octavi decideix escriure una carta oberta, a manera de crítica literària, al seu company de paper. La carta es converteix en una mena de confessió sobre els seus orígens. Ors en cap lloc manifesta el model

¹¹⁴⁴ «Conversaciones con Octavio de Romeu. XXXI. El “demonio familiar” de Sócrates y el de Octavio». *Informaciones*, 8 de desembre de 1944.

¹¹⁴⁵ Dec la transcripció de l'epíleg final de la sèrie a la gentilesa d'Àngel d'Ors.

¹¹⁴⁶ Vid. «Octavio de Romeu habla de Goethe». *La Estafeta Literaria*, 1 de noviembre de 1944, p. 16; i «Conversaciones con Octavio de Romeu. ¡Adiós a Pablo Picasso!». *Arriba*, 19 de febrer de 1946. Vid. *Pablo Picasso en tres revisiones*. Madrid: M. Aguilar, [1946].

¹¹⁴⁷ «Novísimo Glosario. Glosas bizantinas. Seguimos sin poeta». *Arriba*, 19 de juliol de 1946.

¹¹⁴⁸ «Novísimo Glosario. Escrito el día de San Antonio Abad». *Arriba*, 20 de gener de 1949.

¹¹⁴⁹ «Novísimo Glosario. De Huizinga al Santo Padre». *Arriba*, 9 de juliol de 1950.

¹¹⁵⁰ Vid. «Novísimo Glosario. Una estancia de Jean Moréas. Traducida por Octavio de Roméu, el Estoico». *Arriba*, 19 d'octubre de 1948; «Novísimo Glosario. Una estancia de Jean Moréas. Traducida por Octavio de Roméu, el Estoico». *Arriba*, 20 d'octubre de 1948; «Novísimo Glosario. Una estancia de Jean Moréas. Traducida por Octavio de Roméu, el Estoico». *Arriba*, 21 d'octubre de 1948.

literari d'Octavi de Romeu. En canvi a Juan de Mairena li recorda com comparteixen la paternitat de Zarathustra i els seus deixebles castellans, l'Azorín, de José Martínez Ruiz, el Silvestre Paradox de Pío Baroja i el Marquès de Bradomín de Ramón María del Valle-Inclán:

«la fraternidad que nos une [...], como nacidos que somos los dos a lo largo de una época, y dentro de la estirpe de un progenitor que, por aquel entonces acababa de conocer epifanía universalmente gloriosa [...] En la figura de un profeta semidivino se había desdoblado el filósofo Federico Nietzsche. No cuesta demasiado el tomar como inmediata descendencia suya, entre nosotros, al Antonio Azorín, a que trascendió por algún tiempo don José Martínez Ruiz; al Silvestre Paradox, recurso de don Pío Baroja; al marqués de Bradomín, espejo y bravata de don Ramón del Valle-Inclán. Luego, vuestra merced, señor profesor, y yo mismo, ¿no pertenecemos igualmente a una familia cuya pululación no cesa desde el instante en que don José le metió a su personaje un paraguas rojo, hasta el otro instante en que Ramón se decide a lanzarse personalmente a la calle con él?». ¹¹⁵¹

Només a Adelia de Acevedo, en la intimitat epistolar, Ors manifesta el caràcter nietzschia del personatge: «Todo gira, como se deja adivinar, entorno de la figura del héroe, de ese Octavio de Romeu [...] elevado un poco a valor representativo de super-hombre». ¹¹⁵² Des del moment en què Octavi de Romeu deixa de ser amic de Xènius per passar a ser-ne mestre, Ors va forjant la figura d'un savi i profeta que, com el nietzschia, parla als seus deixebles per revelar els secrets de l'existència: «L'Octavi de Romeu, artista, enginyer i viatger, parlà com un bon filòsop aquell dia», escriu l'any 1912. ¹¹⁵³ A diferència de la de Zarathustra, la paraula evangèlica d'Octavi de Romeu sempre és pronunciada en contextos anecdòtics de l'actualitat o en records del passat. Comparteixen aristocratisme i ironia, tot i que Octavi de Romeu és més frívol i diletant. ¹¹⁵⁴

La referència a Zarathustra és explícita en un passatge de la sèrie de 1944, tot i que les paraules que li atribueix no són d'*Així va parlar Zarathustra* sinó de *Ditirambes*

¹¹⁵¹ «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (1949), p. 289-299.

¹¹⁵² Carta del 27 d'octubre de 1930, vid. Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

¹¹⁵³ «Glosari. Principis d'escenografia». *LVdC*, 2 de juliol de 1912.

¹¹⁵⁴ Segons apunta Gonzalo Sobrejano, els intèrprets catalans de Nietzsche de principis de segle XX, Joan Maragall i Pompeu Gener, en van destacar l'aristocratisme, en canvi els castellans l'anarqisme, vid. *Nietzsche en España*, p. 42.

dionisiacs: «¿El signo del loco será el signo del poeta? “*Nur Narr! Nur Dichter!*” (¡Solamente loco, solamente poeta!), cantó Nietzsche». / Así hablaba Zarathustra. Pero así desearíamos que nunca nos hablase Octavio de Romeu». ¹¹⁵⁵ I encara en un altre paràgraf:

«—“Bien lo recuerdo —he dicho yo—. Por esta razón, cuando vieron la luz, reunidas, las *Cartas a Tina*, dediqué la publicación a Gustave Violet. ¿Se ha acordado él de aquellas cartas, de aquellas discusiones y de su sentido en 1939, en 1940, en 1941, en los años siguientes? ¿Se acuerda ahora?”

—“Lo mejor sería que él y los otros volvieran a acordarse mañana”.

Así ha hablado Octavio de Romeu». ¹¹⁵⁶

Octavi de Romeu de vegades parla com Zarathustra, encara que no pensi com ell ni s'hi redueixi. Unes línies més avall de la carta a Juan de Mairena, Ors situa Octavi entremig de l'heroi de Nietzsche i el dels escriptors de la generació del 98: «Mas en lo intermedio —en lo intermedio, conceptual como cronológicamente—, usted, señor Mairena, y yo mismo, perseveramos en un delgado existir». ¹¹⁵⁷ Octavi de Romeu és filòsof de paraula profunda a la vegada que heroi novel·lesc, com l'inventor inútil i taxidermista Silvestre Paradox, el cínic i galant Marquès de Bradomín o el tímid i poc actiu Antonio Azorín, personatges amb trets autobiogràfics dels seus autors. El 1901, un any abans del naixement d'Octavi de Romeu a *Auba*, en l'últim número de la revista *Arte joven* de Picasso i Francesc d'Assís Soler, José Martínez Ruiz (que encara no ha adoptat el nom d'Azorín) dedica un text de comiat a Palafox en nom de tots els membres de la revista. ¹¹⁵⁸

En contrast amb qualsevol personatge de carn i ossos, Octavi de Romeu té més pares que fills. De fill natural només se li'n coneix un: Juan de Mairena. Machado professa gran estima pel format dialògic de la glosa orsiana. ¹¹⁵⁹ En un article de l'any 1920 al

¹¹⁵⁵ «Conversaciones con Octavio de Romeu XII. No hay que hablar como Zarathustra». *Informaciones*, 7 de juliol de 1944.

¹¹⁵⁶ «Conversaciones con Octavio de Romeu XIX. Que se tenga memoria mañana». *Informaciones*, 25 d'agost de 1944.

¹¹⁵⁷ «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (1949), p. 289-299.

¹¹⁵⁸ Vid. Martínez Ruiz, J. «Paradox». *Arte joven*, núm. 4 (1 de juny de 1901). Sobre la relació d'Ors i Picasso a Els Quatre Gats i El Guaiaba, l'època d'*Arte joven*, vid. els cap.3.2. i 3.4. respectivament.

¹¹⁵⁹ Sobre aquesta influència vid. Fernández Ferrer, Antonio. «Introducción». A Machado, A. *Juan de Mairena I*, p. 11-52; i Valverde, J.M. *Antonio Machado*, p. 152-154.

diari *El Sol*, Machado elogia així el *Glosari*: «el gran mérito de “Xènius” consiste, a mi juicio, en haber sustituido en sus hábitos mentales el afán polémico que se acerca a las cosas con una previa antipatía, por el diálogo platónico y la mayéutica socrática». ¹¹⁶⁰ La influència de l’aforística orsiana es troba en l’obra del filòsof Juan de Mairena, en la qual apareix reformulada la coneguda sentència de Xènius «Tot lo que no és tradició és plagi», ¹¹⁶¹ que bé hagués pogut ser creació d’Octavi de Romeu: «Y ahora recordamos una sentencia, muy semejante en su forma y apariencia a otra más universal de contenido, pero también desmesurada, del gran Xènius: “En nuestra literatura –decía Juan de Mairena– casi todo lo que no es *folklore* es pedantería”». ¹¹⁶² Octavi de Romeu, és pedanteria o folklore?

¹¹⁶⁰ «Los trabajos y los días. Más sobre el *Glosari* de “Xènius”». *El Sol*, 1 d’octubre de 1920.

¹¹⁶¹ «Glosari. Aforística de Xènius». *L’VdC*, 31 d’octubre de 1911.

¹¹⁶² Machado, A. *Juan de Mairena I*, p. 192.

2.4. Ironia, autocaricatures i retrats angèlics

La dimensió lúdica de la vida forma part de la vida de la intel·ligència. Per això és un tema filosòfic cabdal en Ors.¹¹⁶³ L'home en activitat treballa i juga simultàniament. El joc permet que l'art esdevingui activitat cognoscitiva i que la ciència sigui estètica. Quina és l'actitud intel·lectual que permet aquesta simultaneïtat dialèctica? Quin és l'element que permet no caure en l'excés i, com a conseqüència, dissoldre l'un o l'altre? La ironia, «que se burla de las exclusiones alternativas del principio de contradicción»¹¹⁶⁴. La ironia possibilita la conciliació de la vida laboral i la vida festiva. La ironia, diu Fernández de la Mora: «atenúa la seriedad de la tarea, y [...] implica perspectiva, equilibrio, elegancia y otros muchos valores propios del arte. En la compleja ironía, hay un diedro lúdico y travieso, y otro artesano y plástico».¹¹⁶⁵ Per a Vladimir Jankélévitch «Hay una ironía elemental que es indiscernible del conocimiento y que, como el arte, es hija del tiempo libre».¹¹⁶⁶

El dandisme i el carnaval d'heterònims són figures de la ironia orsiana, formen part del pla lúdic i entremaliat a què es refereix Fernández de la Mora en el seu treball sobre l'ironisme d'Ors. Però hi ha un altre element de la ironia, relacionat amb l'àmbit artesanal i plàstic. Es tracta de les múltiples autocaricatures, jocs d'autorepresentació que Ors comença a traçar en la dècada dels vint, coincidint significativament amb l'època de declivi del model del dandi.

Gérard de Nerval va intuir el caràcter dual de la personalitat o l'estranyesa entre cos i ànima en la imatge del frontispici de la seva biografia escrita per Eugène de Mirecourt. El 1854 el poeta va escriure sota la il·lustració la frase que s'ha fet cèlebre: «Je suis l'autre». Jo sóc l'altre de l'home Gérard Labrunie, del qual Gérard de Nerval és el pseudònim, jo sóc un altre d'aquest que es mostra en aparença en el gravat d'Étienne Gervais.¹¹⁶⁷ Els jocs caricaturescs amb la imatge física formulen gràficament la mascarada orsiana i la indagació en l'alteritat.

¹¹⁶³ Vid. Fernández de la Mora, G. «El ironismo de d'Ors». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 29-66.

¹¹⁶⁴ «Glosas. Ironía». *ABC*, 6 de juliol de 1928.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶⁶ Vid. Jankélévitch, V. *La ironía*, p. 11.

¹¹⁶⁷ Vid. una interpretació de la inscripció a Hubner-Bayle, C. *Gérard de Nerval...*, p. 8-10.

Amb el dandisme en qualitat de forma arbitrària, amb els dobles com a figures de l'alteritat i amb les autocaricatures com a dibuixos d'un subjecte en aparença, la ironia orsiana adopta una nova dimensió, la reflexiva i estètica. Es manté en la dialèctica i la distància socràtica característica de la seva escriptura i estil de filosofar, atès que tota postura irònica obre a la dualitat, però entra a formar part de la dialèctica del jo, no de la dialèctica de la cultura. Dandisme, duplicitat i autocaricatura són eines de la desnaturalització de la subjectivitat, instruments per a la construcció d'alteritats, contencions a la naturalitat del jo. El dandi que es crea a si mateix, Octavi de Romeu, Miler i Xan com a formes d'experiència artística, i les autocaricatures que formalitzen el jo, interrompen la narrativa del filòsof. Introdueixen ludisme a la filosofia, l'afluixen, rebaixen la seva seriositat, tot i que no per això són menys serioses. Contràriament, «La civilització se coneix en la capacitat de fer ironia sobre les coses que es respecten. Els francesos són el poble que més irònicament ha sabut tractar de l'amor i de la Mort».¹¹⁶⁸ Baudelaire precisament apel·lava a la superioritat moral del filòsof perquè el considerava l'únic capaç de riure's de si mateix: «menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo».¹¹⁶⁹

Ironia i humor no són la mateixa cosa, tot i la ductilitat de les fronteres. No es pot concebre un ironista sense sentit de l'humor. Això és indiscutible en Ors. El *Glosari* està plagat d'ironia, però també de molt, molt d'humor. Tampoc no s'han de confondre les figures del dandi, les màscares o les autocaricatures amb estratègies narratives o eines de la retòrica. Quan aquestes figures converteixen la vida en narrativa el que esdevé irònic és la vida mateixa com a mera ficció narrativa, no l'estratègia o el mètode per accedir a la seva veritat. En aquest sentit, seguint Pere Ballart, la ironia és una forma específica de discurs capaç de convertir en figurat el sentit de qualsevol enunciat.¹¹⁷⁰ La ironia és el trop dels trops, al·ludint ara a Paul de Man.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁸ «Glosari. Vària». *L'VdC*, 1 d'agost de 1908.

¹¹⁶⁹ Baudelaire, Ch. «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas». A: *Lo cómico y la caricatura*, p. 15-51.

¹¹⁷⁰ A aquest respecte vid. Ballart, P. *Eironeia...*, p. 23-49.

¹¹⁷¹ Vid. Man, P. de «El concepto de ironía». *Eutopías*, 2a època (1996), p. 1-25.

A què em refereixo amb la dimensió reflexiva de la ironia orsiana? Per començar, proposo la lectura del passatge següent, imaginant l'«Olimp» com l'espai de la multiplicitat dels dobles:

«Un Olimpo como el griego significa la creación irónica por excelencia. La divinidad se declina dialécticamente en plural, y ninguna última instancia hipostática viene aquí a resolver lo múltiple en uno. A pesar de ello, este Olimpo es, hasta cierto punto, monárquico. Una jerarquía unitaria, posible por haberse salvado irónicamente la oposición entre “Dios” y “dioses”, le mantiene en orden y conexión armoniosos». ¹¹⁷²

L'Olimp el formen la plèiade d'heterònims orsians, no només els d'artista (Octavi de Romeu, Miler o Xan), sinó també els de Charlotte Rower, Xènius, Pedro Llerena, El Guaita o Monitor. Ells són el plural d'Eugeni d'Ors, però com a figures iròniques no són contraris ni opositors, són parts simultànies d'un tot, que el completen, l'harmonitzen i l'embelleixen: «Cuando se dice que la belleza consiste en la reunión de la variedad con la unidad, se viene a decir que toda belleza es ironía». ¹¹⁷³ Eugeni d'Ors, com a unió múltiple, esdevé així el paradigma del jo alliberat de qualsevol contingència gràcies a la relació amb les seves parts. A través dels dobles, Ors fa de la seva vida un model de la filosofia de l'home que treballa i que juga.

Aquesta dimensió de la ironia orsiana camina paral·lela a la fenomenologia del jo de Fichte. Per això és reflexiva. Sembla que Ors inventi els dobles en els termes en què Hegel interpreta la teoria de la ironia de Friedrich Schlegel a partir de la filosofia fichtiana. Cal veure allò que diu Hegel a les *Lliçons sobre estètica*:

«Pel que fa a l'estreta connexió dels principis de la filosofia fichteana amb el corrent de la ironia, només cal que destaquem el següent punt: Fichte fixa el Jo com a principi absolut de tot saber, tota raó i tot coneixement, i, certament, del Jo que roman completament abstracte i formal». ¹¹⁷⁴

¹¹⁷² «El pensamiento irónico». *La Libertad*, 7 de setembre de 1920.

¹¹⁷³ *Ibidem*.

¹¹⁷⁴ Hegel, G.W.H. *Lliçons sobre estètica (selecció)*, p. 157.

En una carta a la seva amiga argentina Adelia de Acevedo, datada el 27 d'octubre de 1930, Ors li explica la naturalesa d'Octavi de Romeu i el pla de la sèrie de les *Conversaciones*:

«Todo gira, como se deja adivinar, en torno de la figura del héroe, Octavio de Romeu, especie de Goethe, elevado un poco a valor representativo de super-hombre y, desde luego, de Maestro, de Prior y hasta de ordenador (en una de las series publicadas se le llama «el Pantarca», de *pan* y *arjé*, es decir, “el que lo manda ú ordena todo”) [...] El primer valor de su vida es una curiosidad múltiple e insaciable. Se interesa por todo, todo lo sabe, todo lo ordena (*Pan-arca*)». ¹¹⁷⁵

Tot seguit es reproduïxen les paraules de Hegel:

«Si ens quedem en aquestes formes totalment buides que tenen el seu origen en el caràcter absolut del Jo abstracte, aleshores no considerem res en si i per a si valuós en si mateix, sinó que tot és produït mitjançant la subjectivitat del Jo. Així el jo pot mantenir-se com a amo i senyor de totes les coses [...]. Per això, tot ésser en si i per a si és només una aparença, no quelcom que és per raó de si i per si mateix vertader i real, sinó un mer aparèixer mitjançant el Jo que roman a disposició del poder i l'arbitri d'aquest.

[...] el Jo és l'individu vivent, actiu, i la seva vida consisteix a fer la seva individualitat, tant per a si com per als altres, manifestar-se i portar-la a l'aparença. Perquè tot ésser humà, en tant que viu, busca realitzar-se i es realitza. En relació a la bellesa i l'art, això té el sentit de viure com a artista i configurar artísticament la pròpia vida». ¹¹⁷⁶

Hegel redueix la ironia romàntica a l'artifici de la subjectivitat. Li molesta perquè entén que qualsevol contingut seriós queda a l'arbitri del subjecte absolut. ¹¹⁷⁷ L'error hermenèutic hegelian en relació amb la ironia de Schlegel ha estat a bastament tractat. Paolo d'Angelo i Domingo Hernández observen que Hegel no té en compte la segona part de la ironia schlegeliana, la que posa límit al jo. ¹¹⁷⁸ La ironia de Schlegel és un model creatiu d'autoconsciència i control de l'artista. Li permet mantenir-se en el moviment de l'obra sense perdre's, ni dissoldre's en la fusió, ni desaparèixer en el

¹¹⁷⁵ Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

¹¹⁷⁶ Hegel, G.W.H. *Lliçons sobre estètica (selecció)*, p. 157-158.

¹¹⁷⁷ Vid. Hernández Sánchez, D. *La ironía estética...*, p. 68.

¹¹⁷⁸ Ibídem, p. 69 i Angelo, P. d'. *La estética del romanticismo*, p. 131.

distanciament. D'aquí que sigui d'interès recuperar-la en relació amb la ironia orsiana. Després de Schlegel, Müller diria en relació amb això: «No se puede salir de la oposición observándola desde el exterior, trascendiéndola, pero se puede llegar a percibirla aun permaneciendo dentro de ella: y este paradójico estar al mismo tiempo en la oposición y por encima de ella es el movimiento típico de la ironía». ¹¹⁷⁹

Convé recordar la frase que Ors diu al periodista Miguel Pérez Ferrero: «A mí me dibuja siempre Octavio de Romeu». ¹¹⁸⁰ Octavi de Romeu delimita Eugeni d'Ors fent-lo visible en la mateixa operació que proposava Clément Rosset, el qual creia que «para detenerme en mi mismo me hace falta ser visible». ¹¹⁸¹ En relació amb l'àngel, el mateix Ors afirma que «Gracias a él [al pseudo-Dionís], el mapa de lo invisible, como el de lo visible, SE PUEDE DIBUJAR». ¹¹⁸² La formalització del jo en la seva visibilitat permet la separació sense abstraccions. La dimensió reflexiva de la ironia és la que permet que l'alteritat pugui conviure amb el jo sense conflicte, delimitant-la i definint-se en moviment continu. Octavi de Romeu, com a dandi i alter ego és l'encarnació de l'esperit irònic orsià en totes les seves dimensions:

«Inmemorial es en las orillas del Mediterráneo la tendencia al pensamiento irónico. Siempre en estos parajes la vida espiritual fue duplicidad. Ni “ironía” designa aquí, naturalmente, una modalidad de lenguaje o de literatura, ni la palabra “duplicidad” quiere traer calificación ética que envuelva alusión peyorativa a una nota cualquiera de hipocresía o deslealtad. No. “Duplicidad”, “ironía”, nos sirven para caracterizar una actitud dialéctica que supera las oposiciones entre contrarios sin destruir lo concreto de éstos». ¹¹⁸³

Octavi de Romeu és necessari perquè Ors existeixi, igual que Eckermann era indispensable per a Goethe: «Es comet amb Eckermann una injustícia quan se'l considera “receptacle” de Goethe. No, l'abnegat interlocutor és “una part” de Goethe. Millor, Goethe i Eckermann són parts d'un tot únic, parts d'una sola entitat dins el

¹¹⁷⁹ Cito d'Angelo, P. d'. *La estética del romanticismo*, p. 133.

¹¹⁸⁰ Pérez Ferrero, M. «Cómo ellos se ven y cómo yo les veo. Eugenio d'Ors». *Arriba*, 4 d'agost de 1946.

¹¹⁸¹ Vid. Rosset, C. *Lo real y su doble*, p. 109.

¹¹⁸² *Introducción a la vida angélica...*, p. 81.

¹¹⁸³ «Glosario. El pensamiento irónico». *La Libertad*, 7 de setembre de 1920.

reialme de l'Esperit». ¹¹⁸⁴ Perquè «los interlocutores no son *resonadores* simplemente, no son *espejos* en que se mira el hombre glorioso; son verdaderos colaboradores». ¹¹⁸⁵ A Adelia de Acevedo li explica el sentit de la sèrie de les converses entre els seus dos dobles, Xènius i Octavi de Romeu –la sèrie porta la signatura de «Xènius»:

«El procedimiento de estas fingidas conversaciones me ha parecido siempre maravilloso, para tratar rápidamente de muchos temas, sobre los cuales no se quiere emplear el tiempo que necesita un tratado, ni siquiera el de un ensayo; y, a la vez, para organizar y sistematizar en conjuntos, los juegos de ideas que andan dispersos en las *Glosas*: así el posible comentarista futuro deberá buscar en las *Conversaciones* –dando por supuesto que, esta vez, salgan bien– una especie de intermediario entre las *Glosas*, demasiado contingentes y dispersas, y el Sistema de Filosofía, demasiado estrictamente trabado». ¹¹⁸⁶

Les *Conversaciones con Octavio de Romeu* també són «metafísica d'estar per casa». El mateix Ors les entén com una part del *Glosari*, tal com li confessa al periodista malagueny Fernando Barangó-Solís: «Hay otra parte del “Glosario”, que no ha aparecido en *La Veu* y que es como una novela formada por conversaciones con un personaje imaginario, al que doy el nombre de Octavio de Romeu». ¹¹⁸⁷

Quant a producte de la ironia, el sentit de les paraules d'aquesta sèrie apel·la a la relativitat de tot enunciat. Cal recordar que es tracta d'un relat en què indistintament es mescla realitat i ficció. Aquesta obra és una manifestació extrema de la ironia orsiana. Com a obra de ficció que conté veritats, és una forma de la paràbasi, la figura retòrica que utilitza Schlegel per referir-se a la ironia. És una «paràbasi permanent» en termes schlegelians perquè interromp i altera la veracitat del discurs en la seva forma externa. ¹¹⁸⁸ La veritat de qualsevol enunciat queda en suspens, en espera d'una glosa que li doni credibilitat, per exemple. La certesa, per tant, sempre és fora.

¹¹⁸⁴ «Glosari. Eckermann». *LVdC*, 15 de maig de 1918.

¹¹⁸⁵ «De la amistad y del diálogo». A: *Trilogía de la «Residencia de Estudiantes»*, p. 48.

¹¹⁸⁶ Cacho Viu, V. *Revisión de Eugenio d'Ors...*, p. 363-372.

¹¹⁸⁷ Barangó-Solís, F. «Gente conocida. Eugenio d'Ors “Xenius”». *La Unión Ilustrada*, any 9, núm. 391 (8 de març de 1917), p. 5-7.

¹¹⁸⁸ Vid. Man, P. de «El concepto de ironía». *Eutopías*, 2a època (1996), p. 1-25.

A les *Conversaciones* ens podem trobar amb «la capacidad de tomar por la más alta verdad las cosas de juego y de ironía...».¹¹⁸⁹ Coses serioses, per la seva naturalesa lúdica, irònica i també humorística, són les autocaricatures d'Eugeni d'Ors dibuixades per Octavi de Romeu. La caricatura es converteix en l'instrument gràfic per donar visibilitat al jo. Així, un cop en l'escenari de la visibilitat, la caricatura esdevé figuració de l'alteritat i, per tant, instrument d'autoconeixement:

«Mi persona cubre un área de posibilidades bastante extensa”, decía Octavio de Roméu. “Pero yo tengo mis límites y los conozco”. Añadía que, en Delfos, ya con anterioridad al templo en cuyo frontón se leía: “Conócete a ti mismo”, había existido otro con la inscripción: “Dibújate a ti mismo”...[...] Después de esto pasaba a delinear su propio contorno».¹¹⁹⁰

Potser per conèixer-se millor Ors converteix un racó de paret de la casa de Vilanova i la Geltrú en un petit temple dèlfic, lloc d'exposició del seu rostre vist per Ricard Opisso, Juan Gris, Antonio Solís Ávila o Eduardo Vicente.



1) Racó de la casa de l'ermita a Vilanova i la Geltrú, 1945-1954

Però és la col·lecció d'autocaricatures que forma els vertaders pilars del temple de l'autoconeixement. A finals dels anys vint comença l'aventura irònica amb la seva pròpia efígie. Fins llavors els experiments d'autorepresentació es camuflaven rere la disfressa del dandi.¹¹⁹¹ A partir d'aquest moment, en lloc de convertir la màscara en cara fa de la cara una autèntica màscara. No en va l'eina clau que utilitza és la caricatura, objecte de síntesi. L'any 1929, reclama que la caricatura de retrat sigui «la *abstracción*

¹¹⁸⁹ «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

¹¹⁹⁰ «Novísimo Glosario. Autogeografía». *Arriba*, 24 d'abril de 1946.

¹¹⁹¹ Vid. la fig. núm. 46, cap. 1.1. o les fig. núm. 9 i 10, cap. 2.3.

de nuestra vida, el *significado* de nuestra vida –nuestra *estatua*, sobreviviente a la corrupción y al anodamiento de nuestra carne». ¹¹⁹²

L'estiu de 1932 el setmanari *Blanco y Negro*, lloc de naixement de Miler, Xan i l'Ingenio de esta Corte, li encarrega una autobiografia per la secció d'autoretrats d'homes il·lustres. En la tramesa Ors envia una doble descripció, un retrat gràfic i un de literari:



«Un ángel arquitecto debió de planear la parte superior de mi cabeza para alcázar de una ideación. Un diablo vindicativo se complacía, mientras tanto, en fabricar, en la inferior, una bodega para las embriagueces del instinto. Mientras no se me vuelva la cabeza y pase arriba lo que ha de quedar debajo, todo irá bien.

Para que tal acontezca pido a los hombres –a los hombres y a sus normas lógicas, morales y sociales– que me ayuen.

Existe igualmente en todo semblante humano una zona intermedia, dominio del sentimiento, es decir, de lo que no es ideación todavía, sin ser instinto ya. Hállase esta zona presidida por los ojos. Pero, en mi caso, todo ello anda oculto por las desmesuradas cejas. Se trata de un secreto». ¹¹⁹³

2) Eugeni d'Ors (Autocaricatura), 1932

No és la primera vegada que Ors interpreta l'anatomia en termes intel·lectualistes, però sí la primera en què s'hi identifica. Aquesta interpretació de la part inferior del cos, la que s'estén per sota de les celles, com l'emocional o sentimental, i la superior com la racional o espiritual, ja apareix en un capítol de la novel·la *Oceanografia del tedi* (1916). En el titulat «Cenestèsia», és a dir, la capacitat sensitiva per experimentar el propi cos, Ors dibuixa les mateixes seccions anatòmiques. El protagonista i narrador, de nom Autor, explica el següent:

«Jo termino en dues puntes de cuir [les puntes de les botines], vagament ogivals, guarnides de falsos foradets.

¹¹⁹² Vid. «Glosas. Caricaturas». *ABC*, 30 d'abril de 1929.

¹¹⁹³ [s.n.] «Autorretratos íntimos de hombres y mujeres de hoy». *ByN*, any 42, núm. 2.151 (14 d'agost de 1932), s.p.

Mes per l'altre extrem, per la banda del cap, *no termino*. Com que els meus ulls poden veure d'ells en avall, però no d'ells en amunt [...] Sóc infinit o termino en els ulls, com vulgueu. [...].

De sota les celles fins a la puntera de mes botines s'estén, vibràtil, en l'absència del moviment i del pensament, la meva pobra cenestèsia». ¹¹⁹⁴

Si aquestes paraules es posen en relació amb l'autoretrat literari de 1932, encara pren més sentit la interpretació de Díaz-Plaja del desdoblament que fa Ors amb el personatge Autor en la novel·la *Oceanografia del tedi*. ¹¹⁹⁵ Aquí, però, el que cal destacar és el paper que atorga a la vista i a les celles, perquè, com es veurà tot seguit, les celles es converteixen en l'element distintiu de la caracterització visual del seu rostre. Vista i celles són, en ambdós passatges literaris, l'element que marca el límit, per tant, són eina irònica per la seva doble naturalesa sensible i racional. En la fotografia en què s'enfoquen les seves mans en el moment de l'execució de la seva autocaricatura encarada a la d'un altre personatge que no s'identifica, s'aprecia la desproporció de les celles, gairebé convertides en visera. En el dibuix que es conserva a l'ANC, possible croquis preparatori de la caricatura de *Blanco y Negro*, les celles també tracen una línia divisòria.



3) Autocaricatura, 1932



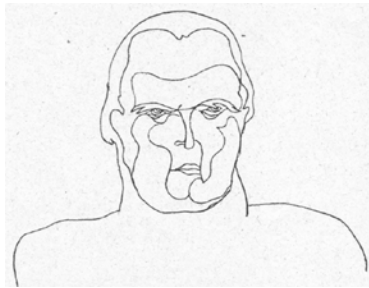
4) Dibuint caricatures, 1933

Abans de tractar el tema de les celles, convé que emmarqui el naixement dels estudis gràfics sobre el propi rostre. La primera vegada que Ors mostra públicament una autocaricatura centrada en l'anàlisi de la seva cara és l'any 1928. La revista satírica francesa *Le Crapouillot* en publica una com a il·lustració d'un article del periodista

¹¹⁹⁴ *La lliçó de tedi en el parc...*, p. 27.

¹¹⁹⁵ Vid. Díaz-Plaja, G. *El combate por la luz...*, p. 25; també ho recull González-Cruz, L.F. *Fervor del método...*, p. 80.

maurrassià Lucien Farnoux-Reynaud sobre la teoria de l'art orsiana.¹¹⁹⁶ Ors converteix la seva cara en mapa. Es tracta d'una especulació gràfica del seu rostre, tal com resa el títol, *Speculation graphique*. El llapis ressegueix el rostre a base d'àrees delimitades per línies ondulants. Les faccions es ressalten en una espècie de cartografia que podria servir per a l'art de la quiromància.



5) Autocaricatura "Speculation graphique", 1928

Uns anys després titula *Autogeografía* una glosa sobre un dels retrats que Octavi de Romeu fa a Eugeni d'Ors. Romeu delimita el contorn del rostre «a la manera de un delineante que estableciera un mapa geográfico». El mapa de la cara porta les indicacions del punts cardinals que li donen significat: «Yo limito, al Norte, con la Erudición; al Sur, con la Mecánica; al Éste, con la Música; al Oeste, con la Niñez».¹¹⁹⁷ En tots els casos es tracta d'autèntiques cartografies iròniques de la subjectivitat. L'antiga ciència fisiognòmica havia fet del rostre el mapa de les emocions. De la forma exterior de la cara es podia deduir l'interior de l'individu. Els ulls eren la cara de l'ànima. Diderot no es va reconèixer en el retrat del pintor Michel van Loo presentat al *Salon de 1767* perquè no l'havia captat:

«Hijos míos, ya os prevengo, ese personaje no era yo. En un día era capaz de adoptar cien fisionomías diversas, según el objeto que me preocupara. [...] Llevo una máscara que engaña al artista, ya sea porque hay en ella demasiadas cosas confundidas juntas, o bien como las impresiones de mi alma se suceden con gran celeridad y aparecen todas pintadas en mi semblante, el ojo del pintor no puede fijar un momento concreto».¹¹⁹⁸

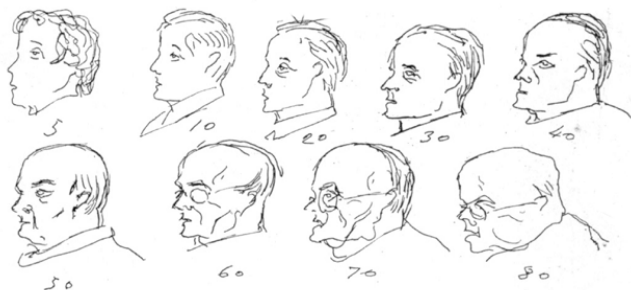
¹¹⁹⁶ Vid. Farnoux-Reynaud, L. «Le philosophe sur le trapèze. Le drame d'Adam et la peinture». *Le Crapouillot*, any 19 (1 de novembre de 1928), p. 9-11.

¹¹⁹⁷ «Novísimo Glosario. Autogeografía». *Arriba*, 24 d'abril de 1946.

¹¹⁹⁸ Diderot, D. *Salón de 1767*, p. 78-79.

Van Loo no havia descobert, des-ocultat, a la manera platònica, el vertader Diderot. La «pretendida objetividad del caricaturista descubre, pero no inventa», diu Ors a la manera platònica també.¹¹⁹⁹ La cara muda, canvia en funció d'expressions i gesticulacions, per això el caricaturista ha de salvar «aquello que, dentro de nosotros, no cambia y que da, a nuestra reflexión sobre nosotros mismos, la garantía de nuestra inmortalidad».¹²⁰⁰

Al Fons Eugeni d'Ors de l'Arxiu Nacional es conserva un estudi gràfic en què Ors va a recerca del rostre essencial en les variacions de l'edat. En un paper on hi ha altres caricatures, dibuixa l'evolució del perfil d'un personatge des dels cinc fins als vuitanta anys.



6) Dibuix del procés d'envelliment

El resultat és desolador respecte a alguna constant fisonòmica. La cara del nen no té cap semblança aparent amb la de l'avi. La psicologia de la percepció ha demostrat que és més fàcil reconèixer la caricatura d'una mà que una fotografia.¹²⁰¹ Gombrich ha demostrat la impossibilitat de reconèixer el mateix personatge en una fotografia de la cara del filòsof Bertrand Russell als quatre anys i una altra als noranta. La percepció visual occidental opera per síntesi, no per anàlisi. L'experiència perceptiva funciona d'una manera diferent de la lògica discursiva. La ment necessita de referències estables.¹²⁰² L'experiment gràfic d'Ors corrobora aquesta teoria, igual que la desconfiança platònica als sentits. En una glosa de l'any 1910, escrita a propòsit de l'exposició de retrats antics i moderns al Palau de Belles Arts de Barcelona, fa una

¹¹⁹⁹ Vid. «Novísimo Glosario. Festivales eslavos, fotografías, caricaturas». *Arriba*, 13 de maig de 1945.

¹²⁰⁰ Vid. «Glosario. Los caricaturistas». *ED*, 21 d'agost de 1934.

¹²⁰¹ Vid. Azúa, F. *Diccionario de las artes*, p. 71.

¹²⁰² Vid. Gombrich, E.H. «La máscara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte». A: Gombrich, E.H.; Hochberg, J.; Black, M. *Arte, percepción y realidad*, p. 20-24.

observació sobre la dificultat de molts de reconèixer la semblança entre el retrat i el model:

«La facultat de “reconèixer”, de trobar una semblança personal és negada a molts. Multitud d’homes, potser d’ells una majoria [...], resta totalment incapaça de distingir el més autèntic paregut, no ja solament en un quadre, a on la idealisació, la intenció psicològica o la menor traça de l’artista hagin alterat tal volta la fidelitat dels trets, sinó en una simple i clara fotografia. Com aquells qui per a llegir són “destorbats pel negre”, uns altres troben en la planària d’una superfície seriós obstacle per a veure la relació entre una figura i son original». ¹²⁰³

Des del punt de vista perceptiu és més fàcil advertir la cara que la màscara. Ors és platònic, però és un platònic modern. El modern sospita que darrere del vel hi pot haver més vel. Ors és un platònic modern i nostàlgic. El nostàlgic busca sabent que no trobarà: per exemple, busca estabilitat en el moviment. ¹²⁰⁴

On troben estabilitat les autocaricatures d’Ors? En les celles. En una versió reduïda del retrat literari del 1932 reproduït més amunt ho destaca:

«Un ángel arquitecto construyó, para alcázar del pensamiento, la parte superior de mi cabeza.

Pero un diablo vengativo chapuceó la inferior, para bodega del instinto.

En los hombres hay también una región intermedia. Más baja que el pensamiento, más alta que el instinto. El sentimiento, los ojos.

Pero esto en mí está púdicamente oculto por las cejas. Y no importa». ¹²⁰⁵

Les celles, les denses i prominents celles, idònies per protegir la vista, i un ample front, dipòsit de la intel·ligència, són els trets facials de la màscara orsiana. Charles Le Brun, el primer a estudiar sistemàticament l’expressivitat del rostre, troba en la posició de les

¹²⁰³ Vid. «Glosari. Del retrat». *LVdC*, 17 de maig de 1910.

¹²⁰⁴ Sobre el component nostàlgic del pensament orsià, vid. Jiménez, J. «Presentación. El ángel de Eugenio d’Ors». A: Ors, E.d. *Introducción a la vida angélica...*, p. XI-XXV; i Peran, M. «El barroco lúcido. Una estética en claroscuro». A: *Eugenio d’Ors. Del arte a la letra*, p. 45-53.

¹²⁰⁵ «N.S. Autocaricatura», *Gómica*, p. 31.

celles un indicador del grau de passió o emoció del retrat.¹²⁰⁶ En Ors les celles són límit, eina irònica, perquè marquen, permeten la convivència entre el front de la intel·ligència i els ulls de la sensibilitat. Les celles no són expressions anímiques sinó instruments formals de la representació.



7) Autocaricatura, 1945-49



8) Autocaricatura, 1946



9) Autocaricatura, 1951

La cara de l'ànima no és en la modernitat el rostre. Ors diria que és l'ànima la cara del rostre, igual que afirma que «l'ànima és la forma del cos».¹²⁰⁷ L'expressió no és del subjecte del retrat sinó de la imatge del dibuix. «Lo que permanece es precisamente lo que otorga a la reproducción un poder *expresivo*», escriu el 1934.¹²⁰⁸ En l'espai de la representació el retratat abandona «su función concreta de *trasunto* para entrar –tanto más cuanto mayor sea el valor de eternidad del producto– en la función de guarismo».¹²⁰⁹ El retrat converteix el model en signe icònic, personalitat plàstica, l'individu concret en tipus. En la màscara el model és més ell que ell mateix sense la màscara:

«Jo adoro aquesta immobilitat de la màscara, darrera la qual se remou i se congestiona la vida. A través els forats de la màscara, els ulls dels homes són més sincers que jamai. Però el pas inquiet de la llum dels ulls no dona cap lluïssor sobre la careta. I així la careta, per lo impassible, sembla immortal...».¹²¹⁰

Abans de seguir, em permeto una frívola digressió sobre l'origen visual de les frondoses celles que tant impacten la seva amiga Aurora Lezcano el dia que el coneix l'any 1945:

¹²⁰⁶ Vid. Gombrich, E.H. «La màscara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte». A: Gombrich, E.H.; Hochberg, J.; Black, M. *Arte, percepción y realidad*, p. 20.

¹²⁰⁷ «Per a la reconstrucció de la ciutat». A: *Papers anteriors al Glosari*, p. 295-300.

¹²⁰⁸ Vid. «Glosario. Los caricaturistas». *ED*, 21 d'agost de 1934.

¹²⁰⁹ *Ibíd.*

¹²¹⁰ «Glosari. Les màscares». *LVdC*, 27 de febrer de 1908.

«Sus famosas cejas, espesas, grises, daban mucho carácter a su fisonomía y al abrigo de esas cejas brillaban unos ojos inteligentes, a veces; irónicos, burlones, otras».¹²¹¹

La història arrenca el 1922. El 4 de juliol, un grup d'admiradors i admiradores de Madrid li ofereixen una targeta d'homenatjar com a agraïment al seu mestratge. La signen el pintor Rafael Barradas, la pianista i compositora, Carmen Barradas, l'actriu Maria Boixader, el periodista Melchor Fernández Almagro, els escriptors Valentín de Pedro i Eugenio Montes i els poetes ultraistes Francisco Vighi, Francisco Luis Bernárdez i Isaac del Vando-Villar, entre altres. Barradas s'encarrega de la caricatura que acompanya la dedicatòria:



«a Eugenio d'Ors
frente como una proa
orientador como una brújula
Homenaje cordial»

10) Postal d'homenatge a Eugeni d'Ors, 1922

Dedicatòria de la postal d'homenatge

La caricatura de Barradas, traçada en autèntic estil ultraista, a la línia amb llapis de colors, subratlla el front i les celles com la peculiaritat substancial del perfil d'Ors. Un mes després n'apareix una altra versió al setmanari *Nuevo Mundo*, il·lustrant un *Palique* orsià. I el febrer de l'any següent se'n publica una de nova a la revista *Alfar* de La Corunya.



11) Barradas, *Nuevo Mundo*, 1922



12) Barradas, *Alfar*, 1923

Barradas és el primer. Immediatament després, Sirio, Sileno i Lluís Bagaria, també caricaturistes de *Nuevo Mundo*, reafirmen aquesta caracterologia física d'Eugeni d'Ors.

¹²¹¹ Lezcano, Aurora. «Eugenio d'Ors, ese clásico», *ABC*, 7 de gener de 1979.

Sileno el caricaturitza a partir de la fotografia en què Ors està escrivint, ja que apareix en el número inaugural de la sèrie.¹²¹²



13) Sileno, *Nuevo Mundo*, 7-VII-1922



14) Bagaria, *Nuevo Mundo*, 13-VIII-1926

L'abstracció amb línies ondulants de Lluís Bagaria acaba per determinar les celles i el front com elements definitoris de la màscara orsiana.¹²¹³ Sirio també subratlla les celles, però en lloc del front destaca el nas, de patata o de pallasso en comptes d'aguilenc com en la resta.



15) Sirio, *Nuevo Mundo*, 29-IX-1922



16) Fresno, *ABC*, 4-VI-1922



17) Fresno, *ABC*, 1945

Aquesta col·lecció de caricatures són les que devien provocar les paraules d'Octavi de Romeu a Juan de Mairena: «Yo soy víctima de la fatalidad de que antes me dibujaran que me entendieran», li confessa amb les espatlles encongides.¹²¹⁴ Poques vegades Ors comenta res sobre els autors de les seves caricatures. Ho fa amb la de l'any 1945, de Fernando Fresno, l'humorista gràfic de l'*ABC* que ja l'havia caracteritzat el 1922. En el primer retrat de front, Fresno havia presentat el personatge en l'opulència de la maduresa, passats vint anys, mostra l'elegància i la simpatia de la vellesa. D'aquesta darrera, a Ors no li agrada la flor al trauc: «El buen Fresno se había tomado con una

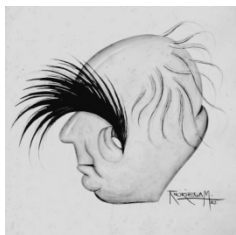
¹²¹² El del 23 de juny de 1922; vid. fig. núm. 1, part 1.

¹²¹³ Aquesta caricatura es va incloure en el catàleg bibliogràfic de l'editorial Caro Raggio de l'any 1929.

¹²¹⁴ «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12 (1949), p. 289-299.

seriedad tremenda lo de mi enfado, porque él me figuraba, en caricatura, llevando al ojal de la solapa un monstruoso crisantemo. [...] Este humorista estaba absolutamente ayuno de sentido del humor». ¹²¹⁵ Ors no es pronuncia sobre les celles palmípedes del caricaturista bolivià René Noriega. ¹²¹⁶ Tampoc sobre les de Savoi, Córdoba i Cronos que il·lustren el número d'*Arriba* del 25 de juliol de 1954. Al cap i a la fi, reconeix que «La víctima de unas caricaturas no debiera nunca faltar a la fiesta con que se obsequiara a su autor; siquiera, para permitir comparaciones, que no siempre serán odiosas...». ¹²¹⁷

En totes les caricatures les celles funcionen com a sinèdoque. La caricatura radica, diu Georg Simmel, «en fijar una relación incompatible entre la parte y el todo». ¹²¹⁸ La part que destaca del tot, la que es porta a l'extrem, les celles en el cas d'Ors, és la que té la missió de trencar la unitat del ser. Ha de provocar una sorpresa perceptiva. Però perquè no caigui en el ridícul, ha de mantenir una certa coherència amb la resta dels trets facials. L'objectiu final és convertir la singularitat en normalitat.



18) Noriega, 1950

19) Córdoba, *Arriba*, 25/VII/195420) Savoi, *Arriba*, 25/VII/195421) Cronos, *Arriba*, 25/VII/1954

Georg Simmel ho diu amb les paraules següents:

¹²¹⁵ Vid. «Novísimo Glosario. Memoria de Fernando Fresno». *Arriba*, 4 de maig de 1949.

¹²¹⁶ La caricatura d'Ors formava part de l'exposició de caricatures que l'artista va presentar al Círculo de Bellas Artes de Madrid el mes de febrer de 1950.

¹²¹⁷ Vid. «Novísimo Glosario. Adhesiones. Starkie. Lloset. Fresno». *Arriba*, 17 de juliol de 1946.

¹²¹⁸ Simmel, G. *El rostro y la caricatura*, p. 42.

«La caricatura nace cuando una de las cantidades es llevada a un extremo sin que otros elementos la contrarresten ya sea con igual cantidad o de alguna otra manera, de modo que se desentiende del resto de los elementos y se erige en imagen fija y duradera, destruyendo la unidad implícita o esperada»¹²¹⁹

Aquí es tanca el parèntesi sobre la construcció visual de les celles com a element definitori de la màscara orsiana. Les celles d'Ors són com el front de Goethe o el peu de Byron pels seus biògrafs:

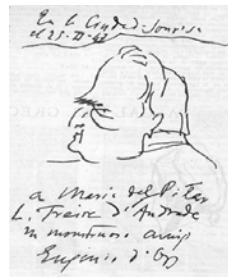
«Todos los biógrafos de Goethe nos cuentan que tenía la frente alta: ninguno, cuál era la anatomía de su pie. ¿Por qué eso? ¿Porque el primer detalle representaba una belleza y el segundo, una fealdad? No. ¿Porque el primero era de naturaleza noble y el otro ruin? Tampoco... Sino, porque el primero constituía un detalle “significativo”, y el segundo, un detalle “insignificante”». ¹²²⁰

Significatiu respecte a què?, «al caràcter de supremacia intelectual y a la majestad goethianas». ¹²²¹

Com a objecte característic, el front o les celles permeten el reconeixement malgrat la versatilitat. Ors és tan identificable amb la disfressa de Napoleó de 1928 com amb la màscara del «monstre» de l'amistat de la caricatura que regala a la seva amiga gallega María del Pilar Freire, amb la dedicatòria: «un monstruoso amigo».



22) Autocaricatura, 1928



23) Autocaricatura per María del Pilar L. Freire, 1947

«Las cejas, los ojos y la nariz, y también el rizo que asoma de la sien derecha. Ahí está Eugenio d'Ors, tal cual es, enteramente. Ese acierto capital, desligado del conjunto, se

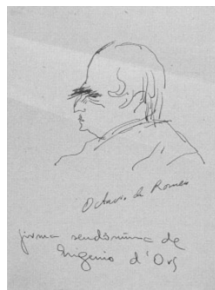
¹²¹⁹ Simmel, G. *El rostro y la caricatura*, p. 41-42.

¹²²⁰ *Introducción a la vida angélica...*, p. 112.

¹²²¹ *Ibíd.*, p. 113.

afirma más aún», diu José López Rubio de l'autocaricatura orsiana.¹²²² Les celles són les faccions de la màscara, la resta, els ulls, el nas o el rínxol, són les de la cara. Les celles són el tret que dona caràcter a la cara d'Ors: «¿Qué importa la nariz larga o la calva frente? ¿Qué, la mano flaca o la ceja hirsuta? Lo que nos importa en la imagen que de nosotros circule, no es el aparecer guapos, sino el mostrarnos vivos. Tan vivos como nosotros somos y nos sentimos; más, si puede ser...». ¹²²³

Se sent viu amb perfils «monstruosos», recurrents en el semblant de moltes autocaricatures.



24) Autocaricatura, 1945-1949



25) Autocaricatura, 1945-1949

Si es llegeix el passatge de la *Introducció a la vida angélica* on Ors reinterpreta el mite de Narcís en termes autoreferencials, l'«amic monstruós» de Pilar Freire pren un nou sentit:

«tal como nosotros lo vemos, como nosotros lo queremos ver, no se trata en Narciso un vanidoso enamorado de su personal belleza, que, jamás saciado del homenaje de la propia adoración, corra incesantemente a renovarlo en el espejo de las fuentes y de los estanques. Se trata, al contrario, por lo inquieto acerca de su apariencia, del menos engreído entre los seres. [...] A cada paso, una insidiosa aprensión le sobrecoge: “¿Si me habré convertido en un monstruo!” Y, más tristemente aún: “¿Si seré un monstruo, un espectáculo abyecto, un objeto vil, horror o desprecio de las miradas!” [...]. Porque, en este secreto de Narciso, no es la soledad la consecuencia del ensimismamiento; sino, al revés, su antecedente, su causa genuína. No huye Narciso de las Ninfas y de las hijas de

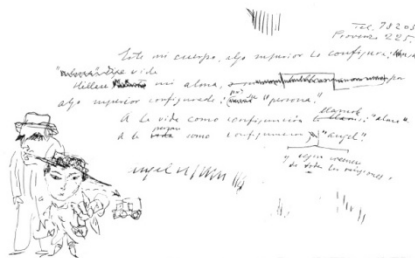
¹²²² López Rubio, J. «Espejos de papel. Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna y Eugenio d'Ors hacen sus caricaturas». *Estampa*, any 1, núm. 31 (31 de juliol de 1928), s.p.

¹²²³ «Glosas. Caricaturas». *ABC*, 30 d'abril de 1929.

los hombres, para abstraerse ante el espejo; sino que acude precisamente al espejo, porque antes las Ninfas y las hijas de los hombres han huido, crueles, de él [...]».¹²²⁴

La recerca sense descans del reflex de la seva imatge no respon a l'amor de Narcís a si mateix, sinó a l'intent de trobar resposta a la soledat a què es veu abocat. Per tant, el mirall és l'espai de recerca de la personalitat, l'espai on es construeix la imatge que ens representa, que és l'àngel. Sonia Schiavo interpreta el sentit que dóna Ors al mite de Narcís com una forma de comunicació amb l'àngel: «La obra de autogeneración, de construcción personal, constituye el camino que conduce a Narciso hacia lo angélico, hacia el conocimiento y el diálogo con ese “otro”, que esculpe su estatua».¹²²⁵ Així, amb les caricatures Ors va a la recerca de l'àngel.

Una autocaricatura que es conserva a l'ANC porta una llegenda en què l'àngel torna a responsabilitzar-se de la màscara orsiana:



26) Autocaricatura amb un jove, c. 1953

«Este mi cuerpo, algo superior lo configura su vida.

Hállase mi alma por algo superior configurada: por su “persona”.

A la vida como configuración llamarle: “alma”.

A la persona como configuración y según creencia de todas las religiones, “ángel”».¹²²⁶

L'any 1934 Ors proposa un experiment a un pintor per trobar el mètode en què la imatge transcendeixi el seu creador o el seu model.¹²²⁷ La prova consisteix a documentar el procés de creació del seu propi retrat amb l'objectiu de deduir-ne una llei. Fa instal·lar un mirall davant el llenç amb el qual es pugui observar els traços del pintor. Una

¹²²⁴ *Introducción a la vida angélica...*, p. 30.

¹²²⁵ Schiavo, S. «La filosofía del ángel en Eugenio d'Ors». A: Ardavín, C.X.; Merino, E.E.; Pla, X. (eds.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 99-111.

¹²²⁶ Transcripció del text de la caricatura, fig. núm. 26.

¹²²⁷ Vid. «Glosario. “Vida”, “Muerte” y “Resurrección” del retrato». *ED*, 17 de juliol de 1934.

persona transcriuria el diàleg entre ell i el pintor, mentre una càmera fotografia el treball de cada sessió.¹²²⁸ El procés es desplega en tres etapes, el compliment de les quals determina la qualitat final de l'obra.

La primera consisteix a donar vida al model per mitjà dels trets més significatius: «A los cuatro rasgos, ya la imagen parece “clavada”, ya el trasunto “está hablado”. La obra de la mano vive».¹²²⁹ L'obra viu però amb il·lusió superficial. La síntesi de les dades ha d'entrar en fase d'anàlisi. En aquest moment el model comença a morir en l'art, «a cada pincelada, el parecido con el original se aleja un poco».¹²³⁰ A l'etapa de la «mort» la succeeix l'estadi de l'animació, de la «resurrecció» final de la imatge. El cúmul de dades torna a entrar en fase de depuració, però llavors, «no ya en la ilusión, sino en la verdad. No ya gratuitamente, sino constructivamente. No ya en la anécdota impresionista, sino en la eternidad definitiva».¹²³¹ Perquè no es tracta de «ponerlo todo, sino de abstraer, fijar, eternizar aquello que proporcione la clave de un sentido».¹²³² Si l'artista segueix aquestes indicacions, arribarà el dia que «¡oh prodigio, no tal vez como resultado, pero más bien como premio de la acumulación heroica, el retrato anuncia –así un ahogado, al cual aplican la respiración artificial durante horas y horas– que la vida vuelve al arte».¹²³³

El relat d'aquest experiment data de 1934. Cap a l'any 1945 inventa un joc amb el retrat pictòric que li fa Rosario de Velasco el 1943.¹²³⁴ Proposa un diàleg entre imatges: entre el quadre de Velasco, un gravat d'Ernesto Furió de la pintura i una caricatura

¹²²⁸ En lloc he trobat que aquest experiment es dugués a terme. Cap dels retrats que li van fer a Eugeni d'Ors data d'aquest període.

¹²²⁹ «Glosario. “Vida”, “Muerte” y “Resurrección” del retrato». *ED*, 17 de juliol de 1934.

¹²³⁰ *Ibíd.*

¹²³¹ *Ibíd.*

¹²³² «Notas sobre el retrato y el autorretrato». A: *Exposición de Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, p. 9-15.

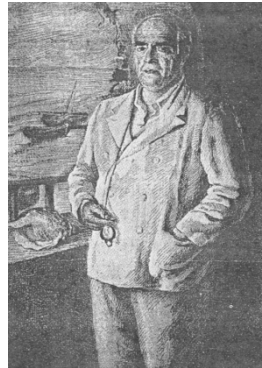
¹²³³ *Ibíd.*

¹²³⁴ L'amistat entre Ors i Rosario de Velasco s'inicia pels volts de 1941. Es cartejaven sovint i passaven llargues estones jugant a fer auques que ella després il·lustrava. Ors l'anomenava la «Pola Negri» (pseudònim de la cèlebre actriu de cinema polonesa, musa de Lubitsch i Wilder) de la pintura i en les cartes s'acomiadava com «vuestro anciano patriarca y amigo», vid. Vernet, N. *La dona: subjecte i objecte de l'obra d'art*, p. 106.

d'Octavi de Romeu del gravat de Furió. El resultat es publica a la revista *Cartel de las Artes* amb un text que explica el projecte:¹²³⁵



27) Rosario de Velsaco, *Eugenio d'Ors*, 1943



28) Gravat de Furió, 1943-45



29) *Caricatura del retrat*, c. 1943-45

Aquest joc dialèctic d'imatges radicalitza el procés de desnaturalització del subjecte del retrat en l'art. En el procés mateix el subjecte retratat pateix una successiva descarnalització, queda desfet en imatges que ja no són sinó espectres d'ell.

El subjecte del retrat, Eugeni d'Ors, ha deixat de ser amo del retrat, el transcendeix. La imatge és una construcció simbòlica: «el retrato se convierte en Símbolo. Y se redime cualquier anécdota biográfica, en una metafísica absolución».¹²³⁶ Aquesta figura simbòlica implica la desfeta de la cara (entitat física) i l'assumpció de la màscara (entitat simbòlica). Ors ho diu a *Introducción a la vida angélica* utilitzant unes paraules de Goethe: «“Ya sabe usted cuán simbólica es mi existencia,” escribía Goethe a Carlota von Stein; cabalmente en el momento de sentirse a sí mismo, y con más honda autenticidad, como *persona*».¹²³⁷

Existeix un altre joc de diàleg entre imatges, anterior a aquest, encara que de naturalesa diferent. En aquest cas el quadre de partida és el retrat d'Erasme de Rotterdam que Hans Holbein va pintar el 1523, retrat al costat del qual Ors es fotografia pels volts de 1906 amb aspecte d'un autèntic dandi, clenxinat i amb un mocador a la butxaca de

¹²³⁵ El text deia això: «Rosario de Velasco, pintó. Luego, en doble y sencillo homenaje, trató de conseguir un grabado que reproducimos, el valenciano Furió. Pero vino Octavio de Romeu, y como uno de sus propósitos es servir a la asepsia por la burla, hizo una caricatura del cuadro de Rosario de Velasco, quién sabe si para ejemplarizar a los “notables” con este fresco gesto de su personalidad», vid. «Eugenio d'Ors y Octavio de Romeu». *Cartel de las Artes*, any 1, núm. 1 (15 de juny de 1945), s.p.

¹²³⁶ «Novísimo Glosario. Un retrato de Romero Robledo». *Arriba*, 31 de març de 1949.

¹²³⁷ *Introducción a la vida angélica...*, p. 7.

l'abric. L'any 1920 l'empresa Camara-F10 li fa un retrat fotogràfic on posa com Erasme davant la mirada de Holbein. La fotografia, reproduïda en diversos mitjans,¹²³⁸ serveix de base a una estampa de la gravadora Maria de Cardona, la qual hauria pres el model del gravat que Albrecht Dürer fa del retrat de Holbein. La fotografia o el gravat també serveix de referent a una de les autocaricatures més sardòniques que s'han conservat de la seva imatge d'escriptor o dibuixant.¹²³⁹



30) Ors amb al costat del quadre de Holbein, c. 1906

31) Holbein, *Erasme*, 152332) *Nuevo Mundo*, 23-VI-192233) Maria de Cardona, *Eugeni d'Ors com a Erasme de Rotterdam*, 192634) Dürer, *Erasme*, 152635) *Autocaricatura*, 1922-1932

En aquesta sèrie, Ors està incorporant una pràctica fotogràfica que alguns artistes de l'avantguarda parisenc, com Marcel Duchamp (amb Man Ray) i Claude Cahun (amb Suzanne Malherbe), comencen a explorar durant els anys vint del segle XX, una pràctica que inaugura la comtessa Virginia Oldoini Verasis di Castiglione a mitjans del XIX. Tal com afirmen Catherine Gonnard i Elisabeth Lebovici, la comtessa inventa la

¹²³⁸ Per exemple, a la coberta del llibre d'A. Schneeberger, *Eugène d'Ors. Le philosophe & l'artiste* (Barcelona: «Messidor», 1920). També va ser reproduïda en la primera entrega de la sèrie del «Palique». *NM*, any 29, núm. 1.483 (23 de juny de 1922) i a *ByN*, el 27 de març de 1927.

¹²³⁹ Aquest joc d'imatges es pot trobar en la web d'Eugeni d'Ors: <http://www.unav.es/gep/dors/fotos2.1.htm>.

teoria de l'«autoretrat fotogràfic».¹²⁴⁰ És a dir, l'autoria de les més de quatre-centes fotografies que la retraten durant quaranta anys no recau en el fotògraf Pierre-Louis Pierson sinó en la mateixa Virginia Oldoni, autèntica artífex de la construcció de la seva pròpia imatge. En aquest sentit, les fotografies en què figura al costat del retrat d'Erasme o posa com Erasme són obra d'Ors, són, a manera d'oxímoron, «autoretrats d'un altre». Ors, com Virginia Oldoni, fabrica la seva pròpia imatge en performances on actua de model perquè un altre li retorni la imatge que vol projectar d'ell mateix. Igual que Ors és l'autor de la disfressa de Goethe, ho és de la disfressa d'Erasme.

A pesar d'aquest exercici de teatralitat visual o de performance del jo, la idea del retrat que hi ha en la teoria d'Ors segueix la tradició clàssica neoplatònica. L'objectiu que busca Ors en els retrats d'altres i en els seus propis és, com s'ha vist, que el retrat sigui més semblant al model que aquest a si mateix. Això és des-ocultar, des-vetllar la cara tipus que s'amaga rere de la circumstancial. Aspira que el retrat transcendeixi la contingència de la cara per aconseguir l'estructura en què s'articula no la individualitat sinó la personalitat.¹²⁴¹ En el pròleg al catàleg de l'exposició d'autoretrats de pintors espanyols que se celebra al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid de 1943, Ors afirma que:

«los buenos retratos llegan a parecerse al original –a menos que no sea el original a ellos– cinco años más tarde. Cuando la captación ha sido realmente definitiva, cuando se ha sacado a la luz el elemento angélico y permanente, todo retrato esencial es un augurio, una anticipación de destino».¹²⁴²

Aquest passatge sembla donar sentit a la rèplica que Picasso fa a Gertrude Stein davant el retrat que el pintor li havia fet l'any 1906. Gertrude Stein es queixa del quadre, no li agrada com el seu amic l'ha retrat. Davant dels greuges, Picasso respon: «No te pongas así, mujer; ahora no te pareces mucho, pero ya te parecerás».¹²⁴³ També s'assembla a aquell altre en què Paul Valéry parla del seu bust:

¹²⁴⁰ Vid. Gonnard C.; Lebovici E. «“Cómo pudieron ellas decir yo”». A: *Claude Cahun*, p. 53-66.

¹²⁴¹ Sobre la diferència entre la individualitat i la personalitat vid. cap. 2.2.

¹²⁴² «Notas sobre el retrato y el autorretrato». A: *Exposición de Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, p. 9-15.

¹²⁴³ Cito d'Azúa, F. de. *Diccionario de las artes*, p. 72.

«El parecido es una trampa en que se enredan y perecen muchos artistas. Hay un parecido superficial que puede alcanzarse en poco tiempo, y una exposición suficientemente elocuente de la fisonomía que alguien un poco hábil captará con tanta presteza como ciertos caricaturistas. [...]. No hay que pararse en un primer parecido. Digo más: no hay que *querer* el parecido *por encima de todo*: al contrario debe resultar de una convergencia de observaciones y acciones que en la forma del conjunto acumulen una cantidad en constante aumento de relaciones observadas entre las partes».¹²⁴⁴

L'extensió de la cita de Valéry es justifica per la similitud amb les tesis orsianes. El retratista trenca la solidaritat amb els seus models per poder desxifrar la informació dispersa entre aparences facials, circumstàncies vitals i determinacions temporals. La tasca del caricaturista i del retratista consisteix a exorcitzar el temps, que és la mort, convertir el subjecte en l'estàtua que el sobreviu. En una glosa sobre els retrats Ors diu de la semblança: «No importa. La obra no pierde por ello un ápice de valor. Porque su papel de representación individual ya se ha visto, con el ingreso de aquella en las regiones del arte, superado. Ya la obra no corresponde a un ser singular, sino a una especie, a un grupo».¹²⁴⁵ Félix de Azúa interpreta el procés de caricaturització de tot l'art del segle XX a tenor de la crisi de la representació. Ho justifica en els termes següents:

«El progresivo triunfo de la caricatura es el triunfo progresivo de una nueva “ semejanza ” cuya verdad no está ni en la Idea, ni en el sujeto representante, ni en el objeto representado. Está tan sólo en la propia y autónoma pintura. La distancia entre el modelo y la copia se vuelve infinita, pero es un infinito distinto al del platónico: el infinito de la caricatura es un infinito negativo. El modelo debe hacer todo lo posible por asemejarse a su caricatura».¹²⁴⁶

Això li passa a Eugeni d'Ors. Fa caricatura de si mateix en el paper i en el vestir. Fernández de la Mora el descriu en aquest escenari teatral: «El dandysmo de su juventud no le abandonó hasta el final. Era un hombre de letras y un espectáculo. Si de

¹²⁴⁴ Valéry, P. *Piezas sobre arte*, p. 212.

¹²⁴⁵ «Glosas. Retratos». *ABC*, 30 d'abril de 1929.

¹²⁴⁶ Azúa, F. *Diccionario de las artes*, p. 72.

algo pecó el personaje fue de teatralidad barroca».¹²⁴⁷ Tenia raó José María Valverde quan es preguntava: «¿Cómo iba la derecha hispánica a adoptar como propio a un escritor esencialmente irónico?».¹²⁴⁸ La capacitat de riure's de sí mateix, de jugar a ser altres i parlar com l'ironista socràtic que mai diu literalment el que vol dir, el fa perillós a qualsevol entorn de rigidesa mental. Peter L. Berger recorda que la comèdia, com la tragèdia, es gesta en el context del culte a Dionís; el mot «comèdia» prové de *komos*, que significa «festa amb cants i balls», festes que provoquen experiències extàtiques en el sentit d'*ek-stasis*, és a dir, en el sentit d'«estar fora» dels pressupòsits establerts.¹²⁴⁹ D'aquí el risc: el riure i el joc trenquen l'ordre establert.

Fins a la tomba descansa amb ironia quasi sacrílega Eugeni d'Ors. Les seves despulles reposen al cementiri de Vilafranca del Penedès en un sepulcre que ell mateix tria per la bellesa de l'àngel que el corona, a pesar que aquest custodiï una altra ànima. Un cop mort, els fills d'Ors acompleixen la seva voluntat i l'enterren en la tomba l'epitafi de la qual no va dirigit a ell sinó «A Matilde», la primera propietària del petit panteó.¹²⁵⁰ Matilde no havia estat ni mare, ni filla, ni esposa, ni amiga, ni amant del mort. És una parenta llunyana, de la nissaga dels Rovira, a la qual Ors mai va conèixer. Matilde va morir jove, de forma fortuïta, a causa d'una bala que es va creuar en el seu camí. Per tant, en el lloc d'una altra descansen les despulles orsianes, i així s'acompleix el desig que va manifestar per primera vegada el 1911 de no morir en soledat: «voldria morir, quan l'hora em fos vinguda, en els dolços braços d'un tal amic».¹²⁵¹

¹²⁴⁷ Fernández de la Mora, G. «El ironismo de d'Ors». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 29-66.

¹²⁴⁸ Valverde, J.M. «El uso de la palabra. Ors». *El Correo Catalán*, 3 de maig de 1981.

¹²⁴⁹ Vid. Berger, P.L. *La rialla que salva*, p. 53.

¹²⁵⁰ Segons Joan Cuscó la decisió d'enterrar-se en aquesta tomba dataria de 1917, quan el poeta Romà de Saavedra li va fer conèixer el cementiri de Vilafranca; es faria ferma l'any 1932 i es materialitzaria a la dècada del 1940, quan retorna a Catalunya, vid. «Eugeni d'Ors i la filosofia com a música». *Quaderns de filosofia i ciència*, núm. 40 (2010), p. 51-62 i «Eugeni d'Ors. Filosofia i humanisme en el segleXX». *Revista d'història de la filosofia catalana*, núm. 6 (2013), p. 93-115. També vid. Ors, J.P. d'. «D'Ors mi padre». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 7-27.

¹²⁵¹ «Glosari. Del tuteig». *LVdC*, 10 d'octubre de 1911. Amb aquestes mateixes paraules acomiadaria la conferència *De la amistad y del diálogo* a la Residencia de Estudiantes de Madrid l'any 1914, vid. Trilogia de la residència de estudiantes, p. 57, també les repetiria a *Introducción a la vida angélica...*, p. 8. Joan Cuscó ho relaciona amb el passatge angèlic de *La Ben Plantada* i amb la seva visió de la filosofia com un compromís ètic i estètic, vid. «Eugeni d'Ors. Filosofia i humanisme en el segle XX». *Revista d'història de la filosofia catalana*, núm. 6 (2013), p. 93-115. Aquest mateix passatge serveix a Antoni Mora per construir una tesi sobre l'homofília en la novel·la *Sijé...*, vid. «Tentativas de amistad, o cierta deriva

En un quàdruple salt mortal d'ironia, Joan Perucho dóna vida als records d'Octavi de Romeu sobre la relació entre Xènius i Matilde:

«El ángel contempla la lápida a los pies del monumento y la segunda inscripción. Se podía leer “Eugenio d’Ors” [la primera resava “A Matilde”] y la fecha del nacimiento y de la muerte, pues la ciudad (“mi Friburgo del Penedés”) adquirió la tumba para Xènius, el cual la había glosado y reglosado, evocando a Matilde como lejana y deliciosa pariente, oculta en los retratos de la época, así como los propios orígenes villafranquinos». ¹²⁵²



«Obra es hecha. ¡Bien hecha! Acabada y cumplida. Ya no la retoco más. ¡Al mercado! Hombre es hecho. ¡Bien hecho! Virtuoso y armonioso. Ya no le retoco más. ¡Al mundo! Ángel es hecho. ¡Bien hecho! Perfecto y resplandeciente. Ya no le retoco más. ¡Al Cielo!»

Eugeni d'Ors, *Oraciones para el creyente en los ángeles*, 1940

36) Tomba d'Ors al cementiri de Vilafranca del Penedès amb la làpida dedicada «A Matilde»

homofília en Eugenio d'Ors». A: Ardavín, C.X.; Merino, E.E.; Pla, X. (eds.). *Oceanografía de Xènius...*, p. 113-132.

¹²⁵² Perucho, J. *Dietario apócrifo...*, p. 202-203.

3

El món de l'art

L'artista que aprèn

**Una vocació se pot preparar,
fer esclatar, arbitrar, en definitiva**

Eugeni d'Ors, «De la vocació», 1915

**No tener maestro es no tener a
quien preguntar
y más hondamente todavía, no
tener ante quien preguntarse**

María Zambrano, *Filosofía y Educación*, 2011

I

El dia 25 de juliol de 1908 els lectors i lectores del *Glosari* reben un regal literari de Xènius. El glosador ofereix una breu faula sobre una ona marina; sobre el tràgic destí d'una ona incapaç d'anar més enllà de la literalitat de les paraules dels seus amics, els humans. Després d'escoltar les de l'amic individualista, la ingènua ona es creu lliure, independent del mar. Amb les que sent pronunciar a l'amic determinista, la crèdula ona se sent oceà, integrada a la mar. Una sàvia gavina que ha observat tota l'escena des del cel l'adverteix del perill de sentir-se una cosa o l'altra, singular o simbiosi. Però l'ona no l'entén, només coneix la llengua dels homes, no sap llegir els xiscles de la gavina i mor esclafada contra les roques. La pobra onada no ha sabut distingir la terra de la mar.¹²⁵³

La paràbola orsiana és prístina: som com harmonia entre la servitud de la tradició i la singularitat del ser. Ni determinisme cultural o natural, a la Herder o a la Taine respectivament, ni voluntat absolutament lliure nietzschiana, un equilibri entre ambdues opcions. Molts anys després, el 1947, Ors ho formula en termes filosòfics:

«Cada objeto, cada individuo, es pues, el receptáculo, el campo y, como se dice en matemáticas, *el lugar* de un racimo –¿y por qué no decir un enjambre?– de relaciones, cuyo número, por levemente que en ello se pare la reflexión, se nos ofrecerá como de cálculo infinito. Este enjambre o racimo, con todo, *no agota* la realidad del individuo u objeto, no puede substituirle en nuestra consideración de entidad».¹²⁵⁴

En aquest terreny doble de la constitució de la personalitat és on se situa el darrer viatge orsià pel territori de les arts. A *Homenots* Josep Pla afirma que Xènius «hauria estat inconcebible sense una gran ciutat».¹²⁵⁵ Ors, és, segons Pla, producte de totes les «gràcies» i «defectes» de Barcelona. En efecte, Eugeni d'Ors, l'intel·lectual i director cultural, el dandi i artista gràfic, el crític i filòsof de l'art, és producte i agent alhora de la cultura urbana i industrial, europeista i catalanista, anarquista i burgesa de la Barcelona de la Belle Époque. És aquella Barcelona que inventa la pancarta de la seva especificitat de moderna i cosmopolita, la que pren les brides de la capitalitat del

¹²⁵³ Vid. «Glosari. Apòleg». *L'VdC*, 25 de juliol de 1908.

¹²⁵⁴ *El secreto de la filosofía*, p. 64.

¹²⁵⁵ Pla, J. *Homenots...*, p. 151.

catalanisme polític i converteix la cultura en un dels principals motors de modernització.

Quan l'any 1899 el jove Eugeni d'Ors es presenta per primera vegada a l'escena artística i literària barcelonina, tot just acaba de començar els estudis universitaris a la Facultat de Dret i a la de Filosofia i Lletres.¹²⁵⁶ Entre 1899 i 1905 és l'estudiant que, entre classe i classe, publica poesia i prosa a la premsa d'avantguarda de Barcelona, com *Quatre Gats*, *Pèl & Ploma* i *Auba*; pinta, dibuixa i exposa al Cercle Artístic de Sant Lluc i al taller El Guaiaba; escriu himnes heroics per l'agrupació coral Catalunya Nova; participa de les tertúlies de la casa taller d'Alexandre de Riquer; actua a les vetllades teatrals de Els Quatre Gats; i adapta i tradueix del francès l'*Edip rei* de Sòfocles per al Teatre Íntim d'Adrià Gual. Paral·lelament, escriu «cartes als Reis d'Orient» a la premsa catalanista per demanar que l'esperit poètic inundi el nou segle;¹²⁵⁷ publica reflexions contra el positivisme filosòfic en defensa d'un nou idealisme;¹²⁵⁸ assisteix a les tertúlies intel·lectuals dels membres de l'antic grup de l'*Avenç* amb Jaume Massó i Torrents i a les de les redaccions de *El Poble Català* i *La Veu de Catalunya*.

En una entrevista amb Frédéric Lefèvre, Ors es refereix a aquesta curiositat desbordant. Quan Lefèvre li pregunta sobre els seus temes d'interès, Ors respon que: «Tout m'attirait, comme tout, aujourd'hui encore, m'attire. Les sciences et les lettres. La pensée et la vie. Les arts, tous les arts».¹²⁵⁹

II

La cultura masculina moderna, tant literària com artística, és indiscutiblement urbana i burgesa, es gesta en l'espai públic. El cafè, la taverna, els cercles artístics, els ateneus o les redaccions dels diaris són els espais de cultiu de la modernitat literària i artística europea. A la Barcelona on es forma Eugeni d'Ors la vida cultural col·lectiva està en

¹²⁵⁶ A la Facultat de Filosofia i Lletres s'hi matricula el mes de setembre de 1897; però només cursa algunes assignatures perquè la secció estrictament de filosofia es funda el 1910, any en què Ors aprova totes les assignatures pendents. A la Facultat de Dret s'hi inscriu el setembre de 1898 i es llicencia el 1903, any en què inicia la tesi doctoral, dirigida pel polític republicà Gumersindo Azcárate i que presentaria a Madrid l'any 1905 amb el títol *Genealogía ideal del Imperialismo (Teoría del Estado-Héroe)*.

¹²⁵⁷ Vid. «Carta als Reis». *La Renaixença*, 6 de gener de 1900.

¹²⁵⁸ Vid. «Per a la síntesi». *La Creu del Montseny*, any 2, núm. 50 (4 de març de 1900), p. 94-95.

¹²⁵⁹ Vid. «Une heure avec Eugenio d'Ors». *Les Nouvelles Littéraires*, any 7, núm. 315 (27 d'octubre de 1928), s.p.

plenitud. Ors i els joves de la seva generació gaudeixen del llegat del primer grup d'escriptors, artistes i intel·lectuals catalans moderns, coneguts com a modernistes, les empreses culturals dels quals es converteixen en els principals espais de reflexió artística i social al marge de la cultura oficial tradicional. En l'última dècada del segle XIX els debats culturals i polítics més interessants no es fan ni en les institucions oficials ni en les aules universitàries sinó en aquests llocs alternatius.

Barcelona emula París, on a finals del segle XIX l'Estat perd la seva hegemonia en el món de l'art. L'Estat deixa de ser l'única institució que legitima l'obra d'art. Els nous protagonistes són els mateixos artistes i escriptors que compten amb la col·laboració de crítics i marxants. La modernitat es caracteritza pel fet de perseguir un estatus supraindividual que dóna lloc a nombroses col·laboracions entre artistes que creen un sentit de col·lectivitat.¹²⁶⁰ Igual que a París durant la dècada dels vuitanta, a mitjans de la dècada dels noranta a Barcelona els artistes moderns s'organitzen en faccions. El Cercle Artístic de Sant Lluc (1893), Els Quatre Gats (1897) o El Guaiaba (1901), per només esmentar les institucions en què participa Eugeni d'Ors, són producte d'aquest nou dinamisme cultural.¹²⁶¹

Aquest nou context es fonamenta en un criteri clau, les conseqüències del qual afecten directament la formació artística del jove Ors. Em refereixo a la posició antisocial dels artistes i la responsabilitat que aquests assumeixen d'exercir de consciència crítica de la societat burgesa, mercantilista i pragmàtica que no troba lloc pel cultiu de l'esperit. En tots aquests llocs de l'itinerari cultural de joventut és on Ors pren consciència del paper de l'art com a motor de renovació cultural i on aprèn el significat regi que es concedeix a la figura de l'artista. Ho confirmen les paraules següents del 1904: «En totes les etapes del modern desvetllament de Catalunya, sempre, si no social, idealment, s'ha tendit [...] a col·locar l'Art en posició central en els humans negocis, a veure en ell la flor més preuada de tota la nostra inquietud moral...».¹²⁶²

¹²⁶⁰ Luchert, F. *Entre le voir et le dire...*, p. 9-14.

¹²⁶¹ Sobre el paper de les associacions en la cultura catalana del segle XIX, vid. el catàleg de l'exposició *Associacions, cultura i societat civil a Catalunya*.

¹²⁶² «Gasetta d'art». Op. cit., 1904

La generació de modernistes encapçalada per la tríade de Joan Maragall, Raimon Casellas i Santiago Rusiñol, juntament amb els homes del primer projecte de *L'Avenç*, treballen sota un lema comú: l'autodidactisme; és a dir, la vocació antiuniversitària com una forma de contestació social. El menyspreu pel món universitari, com diu Joan Fuster, té dos sentits, un de polític i un altre de social: des del catalanisme polític s'erigeix contra la institució administrativa centralista i en el si de la nova classe burgesa significa una manera d'alliberar-se de la imposició de la formació en les professions «útils». ¹²⁶³ L'aversió a la Universitat no deixa de ser un posicionament àcrata d'una sèrie d'homes que desconfien de les institucions oficials. Fuster al·ludeix a unes paraules de Pere Coromines que fan referència al poc respecte que els joves de la dècada dels noranta tenien pels universitaris i al canvi que es produeix en la dècada següent, quan «els joves universitaris envaïen les posicions literàries d'aquells temps». ¹²⁶⁴

Ors forma part d'aquesta nova generació universitària. Encarna el nou prototipus de jove estudiant d'origen burgès que se serveix del món de les lletres i les arts plàstiques per indagar en alternatives al materialisme de la societat del seu temps. D'aquí que Jordi Castellanos afirmi que el cas d'Ors no és singular en l'ambient universitari de finals de segle a Barcelona. ¹²⁶⁵ Ors actua com molts dels seus companys de generació, per exemple com el seu amic d'institut Jaume Pahissa, el futur músic, també dibuixant, poeta i periodista, gràcies al qual Ors coneix l'ambient de renovació musical de la coral Catalunya Nova. ¹²⁶⁶

El jove Ors és conscient d'aquesta particularitat del moviment cultural barceloní. En la correspondència d'aquest període sovint apareix el reconeixement del paper dels espais extraacadèmics en la seva formació. Algunes de les cartes que escriu des de Madrid el 1904 i 1905 –mentre hi cursa el doctorat en Dret– revelen un jove enyorat de les tertúlies culturals de Barcelona. A Jaume Massó i Torrents li confessa que «Ni l'estada a

¹²⁶³ Vid. Fuster, J. *Literatura catalana contemporània*, p. 38-39.

¹²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 39.

¹²⁶⁵ Vid. Castellanos, J. «Presentació». A: Ors, E. d'. *Papers anteriors al Glosari*, p. XIII-LV.

¹²⁶⁶ Jaume Pahissa és alumne d'Enric Morera, que el 1895 funda la coral Catalunya Nova, com una dissidència dels cors de Clavé. Sobre la relació entre Ors i Pahissa vid. Aviñoa, X. *Jaume Pahissa...*

la “meseta”, ni la vida literària madrilenya, que començo a tastar, encara que sense embrancar-m’hi massa, per mos estudis, m’han fet oblidar l’amable ambient d’intimitat i cultura de les tertúlies de *L’Avenç*». ¹²⁶⁷ A Joan Maragall li reclama l’aliment del seu mestratge com a contrapès del saber acadèmic. Amb el to de respecte que caracteritzaria tot l’epistolari amb Maragall, el jove li prega: «Mestre [...] no deixeu d’escriure’m», perquè, «Me dareu una lliçó [...]. Una lliçó ben diferent de les que rebo ara a la Universitat... Aquest saber sí que no és gai!». ¹²⁶⁸ L’any 1903, a l’entorn del primer Congrés Universitari Català, Ors no perd l’oportunitat de fer públic el sentit d’aquesta queixa des de dintre de l’espai acadèmic. En la ponència que presenta al Congrés manifesta la convicció que l’art també ha d’entrar a formar part de la vida acadèmica. ¹²⁶⁹ La celebració d’aquest congrés ja és símptoma de la consciència d’aquesta generació jove de la distància entre la universitat i el moviment cultural. ¹²⁷⁰ L’any següent al Congrés, en una carta a Massó i Torrents, Ors diu amb entusiasme que «*Els immortals principis de 1903 comencen a triomfar!!!*» ¹²⁷¹ (el subratllat és de l’autor). Quatre anys després ja no ho veu tan clar. L’any 1907 recomana no escoltar sinó llegir durant les classes. ¹²⁷² Un dels seus companys de curs, Pere Font Puig recorda que Ors no acostumava a assistir a les classes. ¹²⁷³ I el 1908 adverteix que «La Universitat en aquest país, ha devingut cosa tan llunyana a la Vida». ¹²⁷⁴

A la Catalunya dels anys noranta, l’artista i el burgès conviuen amb una certa naturalitat. Si Joan Maragall o Santiago Rusiñol, també Ramon Casas o Alexandre de Riquer resolen el dilema de seguir amb professions «útils» o dedicar-se a les lletres i les

¹²⁶⁷ Carta inèdita del 29 de març de 1904, dipositada a la Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents.

¹²⁶⁸ Vid. carta del 29 d’abril de 1904; Vid. Cacho, V. *Revisión de Eugenio d’Ors...*, p. 155-158. A Maragall, home de lleis que mai va exercir com advocat, l’acaben de premiar com a mestre en “gai saber” als Jocs Florals.

¹²⁶⁹ La ponència va ser publicada l’any 1903 per la revista *Catalunya* i després recollida a les actes del congrés. Vid. «L’experiment d’un congressista». *Catalunya*, any 1, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. CXXVI-CXXIX; i «Estensió de les ensenyances especulatives». A: *Primer Congrés Universitari Català. 1903* (Barcelona: Estampa d’En Joseph Cunill, 1905), p. 116-123.

¹²⁷⁰ Sobre les conseqüències que va tenir aquest congrés, vid. Vidal (1991), p. 47-55.

¹²⁷¹ Carta inèdita del 29 de març de 1904 (Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents).

¹²⁷² Vid. «Glosari. Petita biblioteca de l’escolar desatent». *LVdC*, 5 d’octubre de 1907.

¹²⁷³ Vid. Font Puig, P. «In memoriam Eugenio d’Ors». *Diario de Barcelona*, 23 de setembre de 1954, p. 7.

¹²⁷⁴ «Els noucentistes acadèmics: el professor Terrades». *LVdC*, 1 de juliol de 1908.

arts és perquè poden triar i afermar-se en la seva vocació artística i literària. Ells mateixos representen el paper de la figura literària dels «herois *inoccupées*» a què es refereix Hinterhäuser, homes sense problemes econòmics que es poden dedicar lliurement a les aventures espirituals.¹²⁷⁵ Ells són els primers escriptors i artistes catalans procedents de la burgesia que s'incorporen en el món de l'art i la literatura. Fuster es refereix a la seva activitat com «una revolta de saló, en el fons. Però no per això menys operant en la mesura que arribava a ser corrosiva».¹²⁷⁶ Joan-Lluís Marfany insisteix en la importància teòrica més que pràctica de les seves proclames.¹²⁷⁷

Aquest grup d'homes i les empreses culturals que creen converteixen els camins de l'art i la literatura en espais de crítica social. L'apologia de l'artista enfrontat a la societat que duen a terme escriptors i artistes com Maragall, Riquer, Rusiñol, Casellas, Utrillo o Massó i Torrents –per només citar els que Ors homenatja al llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905)–¹²⁷⁸ confereix aquesta responsabilitat nova a la figura de l'artista.¹²⁷⁹ Al Cercle Artístic de Sant Lluç, Els Quatre Gats i El Guaiaba, tres dels centres on participa Ors, l'art i la literatura, encara que des de postures diferents, s'erigeixen com a protagonistes de la regeneració sociocultural. A Els Quatre Gats i a El Guaiaba les proclames estandard són l'autonomia de l'art i la individualitat de l'artista. Al Cercle Artístic es defensa la integració de l'art en l'espai social des de criteris cristians. Les primeres reflexions d'Ors entorn de la funció pública de l'art i la figura de l'artista es fonamenten en els criteris conciliadors que circulen en el Cercle.

Ors assimila tres de les polèmiques principals que aviven el debat artístic barceloní d'aquest període: l'esnobisme dels artistes, la llibertat o submissió de l'artista a l'arbitri i el sentit de la creació en relació amb la seva eficàcia social. Els protagonistes de les discussions se segreguen en dos fronts. D'una banda, els membres de la revista *Juventut*

¹²⁷⁵ Vid. Hinterhäuser, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 43.

¹²⁷⁶ Fuster, J. *Literatura catalana contemporània*, p. 37-38.

¹²⁷⁷ Vid. Marfany, J.L. «Modernisme i modernitat: artistes i burgesia». A: *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, p. 9-24.

¹²⁷⁸ El capítol «Los cuatro Gatos» el dedica a Maragall, «Palacio de Loco», a Massó i Torrents, «El Rabadán», a Casellas, «La copa del rey de Tule», a Utrillo, «Carta a los Reyes Magos», a Rusiñol i «Tiempo después...», a Riquer.

¹²⁷⁹ Vid. Marfany, J.L. «Modernisme i modernitat: artistes i burgesia». A: *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, p. 9-24; Cerdà, M.A. *Boires i crisantemes...*, p. 9-12.

–Alexandre de Riquer, Modest Urgell, Joan Brull i Sebastià Junyent–, que defensen les teories de l'art per l'art i la corrent vitalista de Maragall. De l'altre costat, els que aposten per un nou idealisme i intel·lectualisme creatiu. En aquest grup hi ha la figura de Raimon Casellas a *La Veu de Catalunya*, els fundadors de la revista *Catalonia* i un grup d'universitaris, entre els quals es troba el jove Eugeni d'Ors al costat de Zanné i Alomar.¹²⁸⁰

III

En l'entorn confessional del Cercle Artístic de Sant Lluc és on el jove poeta i dibuixant comença a adonar-se del paper que ell mateix pot exercir. Ors no només es nodreix de les ensenyances pràctiques del món de l'art barceloní sinó que participa activament en les activitats, n'aprèn els continguts i s'hi compromet per arribar a elaborar idees noves. Amb vint-i-un anys comença a vetllar perquè la ciutat que llavors titlla de «l'il·liput artístic barceloní»¹²⁸¹ es converteixi en el gegant artístic català. Aquest és un dels trets que el singularitza. El que el diferencia d'altres estudiants que també es desplacen de les aules acadèmiques a les taules artístiques és la seva implicació crítica; perquè al final són pocs els estudiants que, com Ors, fan el salt del món de la pràctica al de la reflexió i promoció.

És significatiu que, quan l'any 1902 Ors s'estrena en el debat públic sobre les arts, la figura de l'artista sigui el vèrtex de les seves reflexions.¹²⁸² En comptes d'analitzar les tendències artístiques contemporànies o de fer la crònica d'alguna de les exposicions, prefereix començar per posar al banc dels acusats els artistes barcelonins, els seus mestres i companys de tertúlia. Els arguments de crítica són principalment tres: els culpa de viure d'esquena als afers públics, d'acomodar-se en les seves poltrones de

¹²⁸⁰ Sobre els debats artístics barcelonins entre 1898 i 1905 vid. el capítol 2 de Castellanos, J. *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I.

¹²⁸¹ [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

¹²⁸² Vid. «La fi de l'Isidro Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253; «[sense títol]». *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91; «Discussions d'art [Als amics I.N. i J.P.]». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 279-280.

privilegis i de mostrar les misèries socials sense fer res per canviar-les. L'article on millor ho desenvolupa és el que titula *Discussions d'art*.¹²⁸³

Un jove Ors més combatiu que dogmàtic comença condemnant l'immobilisme dels artistes «Viviu i vivim massa encalmats. Cultivem les nostres idees en una quietud d'hivernacle». Acte seguit arremet contra el seu solipsisme: «Com consentiu que segueixin duent aquest viure de Verges del Senyor, perpetuament en clausura, tractant-se només amb les recloses d'un convent amic; Massa sense esforç voleu fruit de la victòria!». Ors demana que els artistes transcendeixin el món de l'art. Recomana seguir les paraules de John Ruskin –del «gran Ruskin»–,¹²⁸⁴ sobre la mobilització de les ànimes¹²⁸⁵ i invita a la discussió i a la lluita per les idees:

«¿Heu oblidat, per ventura, els antics combats per les idees? ¿No són, les vostres, filles i nètes d'aquelles que en aitals lluites sapigueren vèncer o morir?... ¿Doncs per què, quan els clarins sonen, les amagueu esporugits, en les files dels invàlids?». Que ventades de tempesta remoguin l'encalmament de vostra atmosfera interior».¹²⁸⁶

El jove crític convida els artistes a exercir de «sentinelles», a restar sempre en peu de guerra. Subverteix la cèlebre frase atribuïda al pintor Isidre Nonell, el «jo pinto i fora», per l'oferta conjunta: «discutiu sovint entre vosaltres».¹²⁸⁷ Ors promou l'agrupació d'artistes, crítics i escriptors. L'experiència en tots aquestes cercles artístics el convenç que l'associació és el punt de partida de la modernització cultural. En aquesta mateixa direcció van les paraules de la seva primera «Gazeta d'art» a *El Poble Català*: «A París, a Bèlgica, fa pocs anys s'anava a garrotades per la qüestió del vers lliure... [...] Si logréssim que fos seguit aquí tan bell exemple».¹²⁸⁸ D'aquí l'entusiasme que mostra per la fundació d'una Associació de Pintors i Escultors Catalans dirigida pel crític Sebastià Junyent i integrada per Nonell, Picasso, Mir, Junyer Vidal, Oslé, Fontbona i

¹²⁸³ Vid. «Discussions d'art». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 279-280.

¹²⁸⁴ [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

¹²⁸⁵ Castellanos no ha localitzat la font de les paraules de Ruskin, vid. *Papers anteriors al Glosari*, p. 330, n. 3.

¹²⁸⁶ Vid. «Discussions d'art». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 279-280.

¹²⁸⁷ *Ibidem*. L'article va dedicat, segons Castellanos, a Isidre Nonell i Josep Pijoan, dos dels amics que va conèixer a les vetllades de la cerveseria Els Quatre Gats. Castellanos ho dedueix de la dedicatòria «Als amics I.N i J.P.». Vid. *Papers anteriors al Glosari*, p. 329, n. 1. La procedència de l'afirmació de Nonell no es coneix.

¹²⁸⁸ Vid. «Gazeta d'art». *EPC*, any 1, núm. 5 (10 de desembre de 1904), p. 2.

Gargallo.¹²⁸⁹ Ors precipita l'anunci, ja que aquests artistes mai més tornen a exposar conjuntament. L'any 1913 canvia el verb «discutir» pel socràtic de «dialogar», el verb que a partir d'aquest moment esdevé sinònim de pensament.¹²⁹⁰

Les paraules del jove Ors no passen desapercibudes entre els joves que concorren els ambients literaris i artístics de la Barcelona del tombant de segle. Plàcid Vidal explica que quan l'any 1905 Ramon Tor intermèdia perquè es publiquin uns poemes seus a *Occitània*, revista de la qual Vidal és director, Tor el descriu amb unes paraules molt encomiastes, com «un xicot excel·lent, de molta cultura, i gran estimulador de tots nosaltres».¹²⁹¹ Dos biògrafs de Picasso, el poeta Josep Palau i Fabre i l'historiador britànic John Richardson, al·ludeixen a la influència de l'obra i les idees del jove Ors sobre Picasso en particular a partir de 1902. Segons Palau, el pintor queda fascinat per la força del conte *La fi de l'Isidro Nonell*,¹²⁹² fins al punt que li fa replantejar la temàtica social de la seva obra.¹²⁹³ Richardson afirma que «todos estos intelectuales locales solamente jugaron un papel secundario en la vida de Picasso, excepto posiblemente d'Ors».¹²⁹⁴

Les properes pàgines donen mostra d'aquesta influència a través de la xarxa de relacions que Ors estableix amb la poesia, la prosa, l'assaig i el dibuix, sobretot, el dibuix.

¹²⁸⁹ *Ibidem*. La fundació d'aquesta associació i la defensa d'Ors ha estat motiu de polèmica entre Jordi Castellanos i Francesc Fontbona, vid. Fontbona, F. *La crisi del modernisme artístic*, p. 72-81 i Castellanos, Raimon Casellas i el *Modernisme*, vol. I, p. 341-347.

¹²⁹⁰ Vid. «Notes sobre el diàleg i l'incapacitat per al diàleg». *LVdC*, 19 de maig de 1913.

¹²⁹¹ Vidal, P. *L'assaig de la vida*, p. 201.

¹²⁹² Vid. «La fi de l'Isidro Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253.

¹²⁹³ Vid. Palau i Fabre, J. *Picasso vivent...*, p. 287-289.

¹²⁹⁴ Richardson, J. *Picasso. Una biografía...*, p. 500, n. 29.

3.1. La vocació, la llar familiar i *La Il·lustració Ibèrica*

En un capítol de la primera part del llibre *Introducción a la vida angélica*, Ors proposa que imaginem Mozart de nen assegut al piano abans de començar a tocar una peça. Quines forces entren en joc en aquest moment? A què respon l'acció de Mozart? Aquestes preguntes es fa Eugeni d'Ors. Igual que amb el llenyataire davant de l'arbre que ha de talar, exemple que utilitza l'any 1908 per explicar els principis de qualsevol activitat humana,¹²⁹⁵ d'entrada l'acció de Mozart està condicionada per dos requisits. D'una banda, per la voluntat conscient de dur a terme el mandat de tocar, per la «potència» –terme que utilitza Ors en l'exemple del llenyataire– o energia espiritual de mostrar l'habilitat infantil. D'altra banda, es posa en joc la «resistència» –l'altre terme de l'exemple del llenyataire–, l'oposició que posen les mans, l'oïda, els nervis, la vida inconscient on han quedat gravades les pors i experiències de la criatura. De l'any 1908 fins el 1932, data d'inici de la redacció del llibre sobre angelologia, aquestes són les dues energies necessàries per a la creació. En aquest context en què l'acció humana es caracteritza per la superació dels obstacles externs, emocionals o materials, Ors defineix la vocació com el camí que tria cadascú, l'acte de la voluntat que permet elegir la resistència que es vol superar:

«Sol imaginar-se la que s'anomena «vocació» com atracció de l'esperit operada per un objecte que es troba fora d'ell. [...].

¿Una veu te crida a una tasca, mon jove amic? –No, sinó que més aviat cent murs d'enuig o de revolta te priven d'altres tasques. –Aleshores tu, per exclusió, i segons els exemples que coneixes i segons les circumstàncies que et volten, ne tries una de diferent: –Però la «tries», i la veu que a ella t'empeny, és veu de tu mateix vinguda.

La conseqüència d'això valgui per important. Vol dir que –amb temps, amb calma, amb estratègia espiritual i tenint presents, des del principi per esma de no topar-hi massa, les fatalitats exclusives– una vocació se pot preparar, fer esclatar, arbitrar, en definitiva. Se pot ésser artífex d'una vocació; a voltes i tot de la vocació pròpia».¹²⁹⁶

Aquí la vocació no ve donada, no ve de fora, com la inspiració romàntica sinó de dintre, d'una elecció conscient, «Jo no crec en la vocació, entitat mitològica de la mateixa

¹²⁹⁵ Vid. cap. 1.3.

¹²⁹⁶ «Glosari. De la vocació». *LVdC*, 12 de maig de 1915.

natura que el Papu o que la Dona d'aigua», afirma l'any 1920.¹²⁹⁷ Ors està negant el règim vocacional de l'art vinculat a la figura romàntica de l'artista geni, tal com el plantegen els escriptors i artistes dels cenacles barcelonins finiseculars com Rusiñol, Riquer o Maragall.¹²⁹⁸ La vocació implica sentir-se cridat o cridada a exercir una activitat que no obeeix a cap obligació ni a cap imposició sinó a un desig, a un desig que no respon a cap pla conscient sinó a un impuls inconscient. Entesa des d'aquest punt de vista, la vocació porta implícita una predisposició innata a actuar cap a una direcció i no a una altra. Ors posa en dubte el caràcter innat de la vocació, inclús, com s'acaba de llegir en les paraules de 1915, la seva dimensió inconscient.

El 1939 a *Introducción a la vida angélica* dóna una explicació a aquesta naturalesa transcendent de la vocació a través de la noció de «sobreconsciència». Recuperant l'exemple de Mozart amb què he començat aquest capítol, la força que permet que finalment el nen toqui el piano després de la resistència que les emocions posen al nen Mozart, és el que Ors anomena sobreconsciència, àngel o vocació:

«Entra en juego LA VOCACIÓN: es decir, el llamamiento, la orden del futuro: el imperativo del Mozart, que se ha sentado al piano. Una sobreconsciencia, una personalidad, que no se ha manifestado todavía pero que ya existe. Una fuente superior de energía, cuyo nombre es –ya podemos decirlo nosotros, que empezamos a estar en el secreto– el Ángel Custodio de Juan Volfango Mozart».¹²⁹⁹

Aquí la noció de vocació no pertany ni a un estat d'inconsciència condicionat per la vida emocional del nen, ni a l'acte conscient d'escollir sinó a un règim diferent que transcendeix la consciència, però que no forma part de la inconsciència. Ors identifica la vocació a la noció d'àngel o «sobreconsciència», és a dir, a la personalitat.¹³⁰⁰ Tal com he explicat en el capítol 2.2., la personalitat, formada per elements individuals i elements col·lectius, no és quelcom extern, ja donat, sinó que es configura en el viure mateix.¹³⁰¹

¹²⁹⁷ «Glosari. Vocacions». *EDG*, 31 de juliol de 1920.

¹²⁹⁸ Vid. Sobre el pas del règim professional de l'art al vocacional vid. Heinich, N. *Être artiste...*, p. 40-42.

¹²⁹⁹ *Introducción a la vida angélica*, p. 24.

¹³⁰⁰ Sobre la idea de vocació en Ors vid. Tusquets, J. «La Pedagogía de la vocación, en Eugenio d'Ors». *Revista de Educación*, vol. XXX, núm. 84 i 85 (octubre i novembre de 1958), p. 3-7 i 3-9; i Martínez Carrasco, A. *Espiritu, inteligencia y forma*, p. 234-238.

¹³⁰¹ Vid. cap. 2.2.

Si la personalitat es pot modelar és a dir, que l'home es el constructor de la seva pròpia personalitat, la vocació també té un caràcter a posteriori. És l'experiència, l'actuar el que permet qualificar una activitat com la vocació de cadascú; la vocació: «no la define un programa sino una vida», afirma el 1950.¹³⁰²

En aquest context, no només no es pot anar a buscar la vocació artística d'Ors en episodis de la seva infantesa o adolescència sinó que és en les pàgines precedents on es justifica que el dibuix sigui una de les seves vocacions. És per aquest motiu que en lloc d'anar a recerca dels indicis de la vocació, en els capítol següents provo de configurar els espais i les relacions que ajuden Ors a convertir el dibuix en vocació. Els llocs de formació són clau perquè «aquell mateix qui s'educa té més possibilitats a la mà de les que potser sospita...».¹³⁰³

En el primer aniversari de la mort d'Eugeni d'Ors, Federico Ulsamer, crític de *Solidaridad Nacional*, publica una entrevista amb Antoni Gil Rovira, cosí d'Ors per part de mare. En la entrevista Gil recupera records sobre la vida familiar que donen noves dades sobre les fonts de l'educació literària i artística del nen Eugeni; informació que complementa l'aportada pel mateix Ors, els seus fills i els seus néts, a més de les dels seus biògrafs.¹³⁰⁴

En una cosa tots coincideixen: que de ben petit Eugeni mostra un gran interès per l'escriptura. Gil explica que amb sis anys ja fa de periodista, que els dos cosins creen un setmanari, de nom *La Rana*, amb escrits d'Ors i dibuixos de Gil. El venien a 5 cèntims als membres de la família. Als onze comença a escriure els primers poemes, dedicatòries i felicitacions nadalenques per a la família, sobretot per al seu germà Josep Enric i per a la seva àvia paterna Concepció Rosal. A *Papers anteriors al Glosari*, Jordi Castellanos recopila diversos poemes inèdits de joventut, l'únic datat dels quals és de 1892, de quan compta amb onze anys. El dedica a la tia materna Josefa Rovira i Escrich, es tracta

¹³⁰² «Novísimo Glosario. No señor». *Arriba*, 4 de març de 1950.

¹³⁰³ «Glosari. De la vocació». *LVdC*, 12 de maig de 1915.

¹³⁰⁴ Vid. Ulsamer, F. «La vida azarosa de los antepasados de don Eugenio d'Ors». *Solidaridad Nacional*, 30 de juliol de 1955. Ni Jardí, ni Castellanos ni Torregrosa, autors i autora que tracten els orígens intel·lectuals d'Ors tenen en compte aquesta entrevista. Algunes dades consten en un document mecanografiat inèdit que es conserva al Fons Eugeni d'Ors-255. ANC, caixa núm. 6, signat per María José Martínez Rodríguez.

d'un homenatge «A Catalunya», segons resa el títol.¹³⁰⁵ D'aquesta època Juan Pablo d'Ors, el fill mitjà, ha conservat un llibret escrit amb bona cal·ligrafia que porta per títol *Primicias*.¹³⁰⁶



1) Ors, 1885



2) Ors, c. 1897



3) Tocant la guitarra amb el seu germà Josep Enric, c. 1904

Antoni Gil afirma que és gràcies al pare, Josep Ors i Rosal, gran amant de la poesia, que Ors comença a interessar-se per la literatura i l'escriptura. El pare d'Ors és metge, natural de Sabadell, que treballa a l'hospital de la Santa Creu de Barcelona i també en una consulta privada. Aquesta dada sobre la genealogia paterna de la vocació d'escriptor és si més no curiosa perquè Ors mai dedica cap record a la figura paterna. Del mateix Ors només es té notícia sobre el seu pare a través de la correspondència. Per exemple, sabem que durant l'època en què està preparant el doctorat en Dret la pensió paterna no li dona per acabar el mes, tal com explica a Amadeu Vives l'any 1904.¹³⁰⁷ En els textos autobiogràfics sempre és la mare la dipositària del record, la persona a qui Ors atribueix alguna influència literària d'infantesa. El pare queda sempre silenciàt.

Ors, que pateix una infantesa malaltissa, no s'escolaritza fins als deu anys. Fins el 1891, quan inicia la vida docent com a alumne de l'Institut de Barcelona, el futur Jaume Balmes,¹³⁰⁸ el pare i la mare es reparteixen la responsabilitat de l'educació primària

¹³⁰⁵ Vid. *Papers anteriors al Glosari*, p. 23-24.

¹³⁰⁶ Vid. Ors, J.P. d'. «D'Ors mi padre». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 7-27.

¹³⁰⁷ Vid. la correspondència amb Amadeu Vives a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹³⁰⁸ Hi roman fins el curs acadèmic de 1896-1897, obtenint el grau de Batxiller. Les certificacions de notes la majoria eren d'excel·lent, només figura un notable i un bé, vid. Fons Eugeni d'Ors-255. ANC, caixa núm. 6.

d'Eugeni. Segons Carlos d'Ors, el pare Josep Ors s'encarrega de les lliçons de gramàtica i aritmètica i la mare, Celia Rovira, de les de religió i literatura.¹³⁰⁹

Celia Rovira García, nascuda a la ciutat cubana de Manzanillo, tot i que prové d'una família de Vilafranca del Penedès, és una dona culta i refinada, «nutrida de lectura y cultura francesas», en paraules del fill.¹³¹⁰ Juan Pablo d'Ors ha dit d'ella que: «Era una mujer bella y bondadosa que animó mucho a su hijo a la profesión de escritor».¹³¹¹ Segons recorda el mateix Ors en el seu primer text de caràcter estrictament autobiogràfic, el saló que Celia Rovira organitza en aquella casa d'ambient caribeny amb dames i nenes del veïnat deixa una empremta inesborrable en ell; aquell grup de dones «envolvieron el despertar de mi espíritu y de mi vocación con la más tibia y rarificada de las atmósferas».¹³¹²

La mare va morir prematurament el 1896 quan Ors només en tenia quinze, un fet que l'any 1928 ell mateix interpreta com a decisiu per a la seva carrera intel·lectual: «Yo iba a ser, a partir de este momento, primero el catalán de los años de estudio, luego el europeo exclusivo de los años de viaje, pero la primera siembra ya estaba hecha».¹³¹³ Als deu anys de l'aniversari de la mort de la mare, Ors li dedica una emocionada glosa en què reconeix el seu llegat llibresc: «només sabia aquí deixar un petó d'agraïment pel record de la blanca mà de mare que un dia va col·locar entre les seves [lectures] d'infant la *Vida de Bernat de Palissy* escrita per Alfons de Lamartine...».¹³¹⁴ Es refereix al volum dedicat a la vida del ceramista francès del segle XVI Bernard de Palissy, capítol que Lamartine inclou a la sèrie de biografies *Civilisateurs et conquérants*, que comença a publicar des de 1863. L'any 1906, el record de la mare porta Ors a invocar per primera vegada a Palissy,

¹³⁰⁹ Vid. Ors, C. «Bio-bibliografía de Eugenio d'Ors». *Arbor*, vol. CXI, núm. 433 (1982), p. 49-83.

¹³¹⁰ «Recuerdos sobre México y Cuba». *Revista de avance*, núm. 19 (15 de febrer de 1928), p. 40-43.

¹³¹¹ Ors, J.P. d'. «D'Ors mi padre». *Razón Española*, núm. 21 (gener de 1987), p. 7-27. Juan Pablo d'Ors conserva quatre llibres de les lectures d'infantesa d'Eugeni d'Ors: *Historia Natural* de Gai Plini (Madrid: Luis Sánchez, 1624-1629), *La mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia* de Fernán Caballero (Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1888), *La Geografía pintoresca, segun los novísimos descubrimientos, tratados, balances comerciales, censos é investigaciones* (Madrid: Libería de Razola; Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1844) i *El nuevo Juanito: tratado elemental de educación*, de Salvador Costanzo (Madrid: Librerías de Hurtado, de P. Villaverde, de Hernando, 1865).

¹³¹² «Recuerdos sobre México y Cuba». *Revista de avance*, núm. 19 (15 de febrer de 1928), p. 40-43.

¹³¹³ *Ibidem*.

¹³¹⁴ «Glosari. Entorn de l'educació de la voluntat (IV)». *LVdC*, 14 de setembre de 1906.

el ceramista que converteix en model d'artista artesà amb motiu de la seva recerca dels secrets dels envidriats ceràmics, per la seva lliçó moral i per haver fet del seu ofici un lloc de llibertat i ennobliment.¹³¹⁵

«Oh, quina lectura aquella lectura, per a ell! Més que mil preceptes, més que mil sermons, l'exemple d'aquella vida pogué entrar en la construcció de son caràcter; més que mil preceptes, més que mil sermons, la memòria d'aquella lectura ha sabut, en algun pas difícil del viure, sostenir-lo en energia...».¹³¹⁶

Lamartine, juntament amb Balzac i Michelet és un dels responsables de fer llegendària la vida de Palissy, no tant per l'obra ceràmica sinó per l'escrita, per la seva actitud perseverant i la fermesa de les seves conviccions religioses.¹³¹⁷ Amb ells la vida de Palissy esdevé exemplar i model per a l'educació dels nens francesos de moltes generacions, així com dels infants de llocs que estan sota la influència cultural francesa, com la casa d'Eugeni d'Ors.¹³¹⁸

No és l'única vegada que Ors recorda la importància de l'aprenentatge i les lectures al costat de la seva mare. L'article autobiogràfic a què m'he referit més amunt, el dedica quasi exclusivament a rememorar el seu tribut literari. Cèlia Rovira l'introdueix als mons de: «Pablo y Virginia, los paisajes de Bernardino de Saint Pierre, la Saboya de Rousseau, la de Lamartine, los cuentos de Andersen y mil tesoros más...».¹³¹⁹ Temps després, li reconeix l'esforç que va fer per vertebrar-li un futur pròsper, «cuando ya no era tiempo de aprovecharla: que mi madre andaba soñando para mí la gloria».¹³²⁰

Els records infantils d'Ors estan plens de l'amor matern per la literatura, però no és menys important la memòria visual d'aquell nen enamorat i delitós de saber. L'any

¹³¹⁵ Sobre la figura de Palissy vid. «Glosari. Tasca de Quaresma». *LVdC*, 7 de març de 1908; «L'amor a l'ofici. Bernard Palissy». *Ciutat*, núm. 12 (1910), p. 27-31; «Glosari. El bon ceramista (Prèdica a l'Aprenent)». *LVdC*, 24 de gener de 1913 i *Aprendizaje y Heroísmo...*

¹³¹⁶ «Glosari. Entorn de l'educació de la voluntat (IV)». *LVdC*, 14 de setembre de 1906.

¹³¹⁷ Vid. Lecoq, A.-M. «Morts et résurrections de Bernard Palissy». *Revue de l'Art*, vol. 78, núm. 1 (1987), p. 26-32.

¹³¹⁸ En la introducció al llibre de Palissy, Jean-Yves Pouilloux encara s'hi refereix com una de les lectures de capçalera dels nens de la seva generació, vid. Pouilloux, J.-Y. «Introduction». A: Palissy, B. *De l'art de terre...*, 7-13.

¹³¹⁹ «Recuerdos sobre México y Cuba». *Revista de avance*, núm. 19 (15 de febrer de 1928), p. 40-43.

¹³²⁰ Vid. «Confesión de un hijo del otro siglo. Memorias de Eugenio d'Ors». *Correo Literario*, 1 i 15 de juliol – 1 i 15 d'agost de 1950, p. 5.

1908, a propòsit de la mort del dibuixant i poeta alemany Wilhelm Busch, autor que es va fer famós per les il·lustracions infantils, Ors li dedica una glosa on recorda que amb les seves il·lustracions descobreix la veritat de la caricatura:

«Jo no sabia dir ab seguretat si aquest alemany Wilhelm Busch, mort no fa gaire, ha tingut o no entre nosaltres una hora de popularitat efectiva. –Com jo l’he conegut tan aviat dins la meua vida i l’he estimat tant, me costa concebre que als demés no els hagi passat la mateixa cosa...

Per allà la octava dècada del segle dinou, una llibreria de Barcelona, la d’en Verdaguer, penso, publicava uns fascicles contenint les “historietes” d’en Busch, ab les seves llegendes traduïdes al castellà... Anys transcorreguts, aquests fascicles pararen sota els ulls d’una criatura magra i curiosa –que era jo... –Per a ella, les caricatures d’en Busch constituïren una de les primeres revelacions del món per l’art, i de les més extenses, i de les més documentades...

Vet aquí que, per una estona, la plenitud del món va revelar-se a la imaginació novella per dos medis: els cromos, les caricatures d’en Busch... Vet aquí que la imaginació novella trobà entre aquests medis una diversitat fonda... El cromo li va semblar mentider... –Per força, doncs, la veritat devia viure en la caricatura!». ¹³²¹

En un altre lloc Ors torna a donar mostres d’una prodigiosa memòria visual quan fa referència a una altra imatge d’infantesa. Aquesta vegada es tracta d’una de les il·lustracions d’una edició de la *Divina Comèdia* de Dante que corria per casa.

Ara bé, si Ors atribueix a Celia Rovira, la seva mare, el despertar de la sensibilitat literària, a qui responsabilitza d’haver-li despertat l’artística? La resposta d’Ors torna a distar de la del seu cosí Antoni Gil. Gil aporta una informació insòlita, encara que difícil de contrastar. Sense donar més detalls, assigna al seu propi pare, és a dir, a l’oncle matern, l’educació de la sensibilitat artística del nen Eugeni. ¹³²² La versió del nebot, a banda d’evidenciar de nou l’ambient il·lustrat de la llar familiar, és més refinada i literària. En una glosa de 1911, concedeix els honors de la seva formació artística a la

¹³²¹ «Glosari. Busch». *LVdC*, 16 de juny de 1908.

¹³²² Vid. Ulsamer, F. «La vida azarosa de los antepasados de don Eugenio d’Ors». *Solidaridad Nacional*, 30 de juliol de 1955.

revista que dirigeix Alfred Opisso; Ors admet que la «primera lliçó [d'art modern] li havia vingut de l'antiga revista *La Ilustración Ibérica*». ¹³²³

La revista, que va dirigida a un públic burgès amant de les arts, es rep assíduament a casa dels Ors des del primer número, el 6 de gener de 1883. Tal com ell mateix confessa, la col·lecció d'il·lustracions i gravats de gran qualitat que publica la revista molt aviat captiven la imaginació d'aquell nen de salut delicada:

«Encara guardo confosament la memòria (jo tenia a l'ocasió quatre anys) d'una vetlla d'hivern en què el número de *La Ilustración Ibérica* arribat a casa contenia una imatge representant un Dragó que feia sortir un coll llarguíssim de l'esclètxa d'una muntanya... Aquella nit se'm declarà febre, vaig caure malalt. I de mon deliri no se separava un sol cop aquella imatge espaventable que era... un Arnold Böcklin. Així jo he somiat Böcklin als quatre anys» ¹³²⁴

La Ilustración Ibérica ajuda a saciar l'enorme curiositat infantil i ensenya a mirar a aquell nen àvid: «El Glosador és home curiós... Ama repassar les velles coleccions de diaris, de il·lustracions, de revistes... –El gust li ve de quan, tot petit, anys i anys de *La Ilustración Ibérica* acompanyaven les seves convalescències, un poc febrils, de la diftèria o del xarampió...». ¹³²⁵

Ors també guarda paraules d'agraïment pel seu director: «don Alfred Opisso, qui dirigí aquella publicació, mereix de nosaltres un bon record», escriu l'any 1911. ¹³²⁶ Opisso, metge de professió com el pare d'Ors, escriptor i crític d'art, és un dels pocs que es fixen en els dibuixos que Octavi de Romeu presenta a l'exposició del Cercle Artístic de Sant Lluç de l'any 1902. Des de *La Vanguardia* Opisso diu que «El señor Romeu (Octavio) expone varios dibujos trazados con mucho garbo y llenos de humorismo que atestiguan la posesión de una notable personalidad». ¹³²⁷

La Ilustración Ibérica és un setmanari científic, artístic i literari fundat en un moment de creixement de la indústria editorial en què les revistes es responsabilitzen d'impulsar

¹³²³ «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹³²⁴ «Sofia Casanova». *LVdC*, 9 de novembre de 1908.

¹³²⁵ «Glosari. Una necrologia (millor dit: dues)». *LVdC*, 20 de maig de 1908.

¹³²⁶ «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹³²⁷ Opisso, A. «Exposición del “Círcol artístich de S. Lluch». *LV*, 19 de novembre de 1902.

el mercat cultural peninsular. En l'àmbit hispànic la revista és capdavantera en la divulgació del gir positivista del pensament europeu, del realisme artístic i literari, i a partir de 1887, del preraphaelisme britànic i del simbolista francobelga.¹³²⁸ Josep-Francesc Ràfols es refereix a la revista admetent que «deixà un rastre, arreu per on passà, del seu gust selecte per la novetat en l'art».¹³²⁹ El testimoni d'Ors n'és un bon exemple:

«De mi sé dir que, si en moments passats infantívols, vaig prendre prematurament notícia d'alguns dels noms i dels aspectes menys banals de la literatura, de l'art i del general pensament moderníssims, a aquella amable intermediària [*La Ilustración Ibérica*] dec agrair-ho».¹³³⁰

La Ilustración Ibérica publica per primera vegada a l'Estat espanyol articles sobre Baudelaire, Leopardi o Ruskin i làmines de l'obra pictòrica i gràfica dels impressionistes, dels preraphaelites o dels pintors simbolistes.¹³³¹ Ors ho destaca l'any 1908:

«Allí aparegueren en reproduccions delicadament gravades, entre els Meissoniers i els Stevens inevitables, obres de Turner, de Gustau Moreau, de Puvis de Chavannes, de Burne Jones, de Dante Gabriel Rossetti, de Whistler, de Walter Crane, de Degas i dels japonesos, acompanyades de informacions lacòniques, però ben instructives».¹³³²

Aquests artistes, sobretot Böcklin i Puvis de Chavannes, junt a Beardsley, són els primers models artístics de referència d'Ors en contra del naturalisme i el lirisme pictòric. A tots tres s'hi refereix en l'article de la revista *Auba* en què s'inaugura com a crític d'art a la premsa:

«—No, no hi baixaran els nostres pintors fins a l'Infern de ta perversitat, oh genial Aubrey Beardsley; ni pujaran, oh tu, pintor del *Pauvre Pêcheur*, a fer-te companyia en el

¹³²⁸ Sobre la revista vid. Martínez-Gil, V. «“La Ilustración Ibérica” i la creació d'un mercat literari peninsular». *Els Marges*, núm. 71 (2002), p. 37-55.

¹³²⁹ Vid. Ràfols, J.F. *Modernismo y modernistas*, p. 21.

¹³³⁰ «Sofía Casanova». *LVdC*, 9 de novembre de 1908. A aquesta llista de nom l'any 1911 hi afegeix els de Burne-Jones, Puvis de Chavannes i Monet, vid. «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹³³¹ Vid. Trenc, E. «Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)». A: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, p. 153-159.

¹³³² «Sofía Casanova». *LVdC*, 9 de novembre de 1908.

cel sereníssim de lo absolut; ni vindran tampoc a ton Purgatori, Arnold de les visions misterioses. Als llimbs, estan destinats, “on no podran veure a Déu”». ¹³³³

Molts anys després segueix recordant el magisteri visual i l'educació del gust que rep d'aquesta revista que l'acompanya durant tants dies de llit:

«Bien que las colecciones manejadas por mí fuesen ya antañonas cuando el manejo, la impresión de modernidad militante, a la vez que la de aristocracia en el gusto había de resultar tan formadora, que no pocos capítulos he de confesar deber a esto la ventaja en no pocas lizas de la inteligencia.

No preferían éstas, para su goloso botín de pequeños haberes, las crónicas de don Emilio Castelar [...], o de doña Emilia Pardo Bazán [...]. Se iba más afanosa hacia la noticia, multiplicada maravillosamente en texto y en láminas [...] acerca de Shakespeare y de sus ilustradores, de Whistler y de sus audacias impresionísticas, de los prerafaelistas y de su misticismo y hasta del nuevo estilo artesanal de las ediciones o de los papeles estampados para tapizar. Blake, igualmente, tuvo su reflejo en aquellas páginas». ¹³³⁴

Ors no esgota els elogis:

«Nunca alabaría bastante el favor de las condiciones que tal situación presta, por poco que la abonen un poco de lectura, y hasta una contemplación de estampas, y hasta la ensoñación vagabunda al crecimiento intelectual. El niño sale de una convalecencia con más estatura en el espíritu como en el cuerpo. También, si las cosas han ido bien, sale con más apetito: a manteles como a bibliotecas». ¹³³⁵

Cap altre mestratge infantil ni juvenil surt tan ben parat com el de *La Ilustración Ibérica*. Sobre cap altre mestre es llegeixen passatges de tanta gratitud i tan reiterats en el temps com els que dedica a aquesta revista, el nom de la qual proposa escriure divuit vegades en resposta a una enquesta de l'Ateneu Enciclopèdic Popular sobre els seus divuit llibres de capçalera. ¹³³⁶

Segons la seva pròpia versió, per tant, *La Ilustración Ibérica* és la responsable del seu interès pel dibuix. Carlos d'Ors, m'hi he referit més amunt, informa que Ors comença a

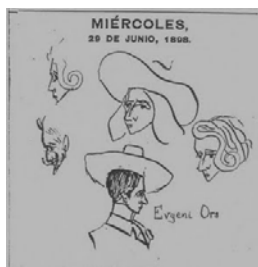
¹³³³ [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

¹³³⁴ «Novísimo Glosario. En elogio de “La Ilustración Ibérica”». *Arriba*, 27 d'abril de 1945.

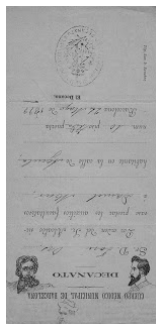
¹³³⁵ *Ibidem*.

¹³³⁶ Vid. «Els millors llibres». *Quaderns d'Estudi*, any 1, núm. 2 (març de 1916).

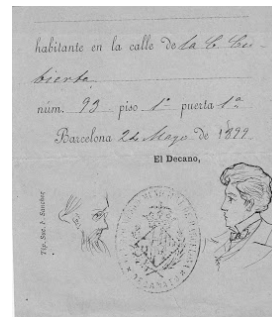
dibuixar molt jove, que en època d'estudiant embruta els pupitres de gargots i que qualsevol suport li serveix per fer quatre ratlles, les taules de marbre dels cafès, els tovallons de paper o les parets de qualsevol local.¹³³⁷ El mateix Carlos d'Ors conserva dos documents (fig. 5 i 6) amb croquis de rostres de diversos personatges fets sobre un formulari oficial del Cuerpo Médico Municipal de Barcelona, omplert pel seu pare Josep Ors.



4) Croquis de personatges, c. 1899



5) Croquis de personatges, c. 1899



6) Croquis de personatges, c. 1899

Es tracta dels primers testimonis gràfics de la mà d'Ors. Si els de les figures 4 i 5 són traçats el 1899, la data que figura en el formulari, vol dir que el dibuix comença a assumir el paper de propedèutica per l'escriptura des del primer moment. L'any 1899 és el de la seva estrena com a escriptor a la revistes *Quatre Gats* de Pere Romeu i *La Creu del Montseny* de Jacint Verdaguer.¹³³⁸ El 1899 el poeta es fa públic, l'artista encara no.

¹³³⁷ Vid. «Eugenio d'Ors, dibujante». *Arbor*, tom XCIII, núm. 361 (1976), p. 67-78.

¹³³⁸ Vid. «Els IV gats (Capritxo)». *Quatre Gats*, núm. 6 (16 de març de 1899), p. 2; i «L'ànima bohèmia (Lírica)». *La Creu del Montseny*, any 1, núm. 6 (23 d'abril de 1899), p. 65.

3.2. El poeta artista, Els Quatre Gats i Rusiñol

El dia 2 de novembre de 1909 *La Veu de Catalunya* publica *Ocasión única*, una glosa que Xènius escriu el dia de Tots Sants. El títol indica que Ors no vol deixar escapar aquesta única ocasió que té per posar remei a una omisió que fa més d'un any que li pesa a la consciència: el silenci del *Glosari* en el decés de Pere Romeu, mort un any enrere, l'11 d'octubre de 1908. La glosa comença així: «Ocasión única, la Diada dels Morts, per a invitar a la reparació d'oblit que, per ventura, podria pesar un poc damunt la nostra consciència... –¿Un oblit injust? No. Però pitjor encara: un oblit disgraciós». ¹³³⁹ Tal com admet, aquesta reparació no respon a raons estètiques, no vol fer justícia al llegat cultural de Pere Romeu, sinó a motivacions d'índole ètica: «Trobo que no fórem prou ètics quan, ara fa alguns mesos, deixàrem que es partís a jamai sense record un home, obscur en aquests últims temps, mes llampantment colorit abans per una hora de popularitat pintoresca i d'influència brava; una curiosa, una paradoxal figura». ¹³⁴⁰

Quin problema té Xènius? Primer priva d'una necrològica aquell que ha donat nom al seu *alter ego*, ¹³⁴¹ després minimitza l'impacte de la seva gestió cultural al front de Els Quatre Gats i, per últim, fins i tot s'atreveix a negar públicament la seva participació especial al seu local: «ni, colegial de mi, vaig viure allavors tan curiós moment d'història barcelonina...», gosa dir. ¹³⁴² Ors menteix, literalment. Els motius són obvis, són els mateixos que expliquen l'omisió de Rusiñol, Utrillo, Riquer o Massó i Torrents al *Glosari*. ¹³⁴³ La negativa d'Ors a reconèixer la seva implicació amb les activitats culturals de Els Quatre Gats només és la impostura del que des de 1906 s'ha volgut erigir com el guia del nou moviment cultural que ell mateix ha batejat com a *noucentista*; moviment que fonamenta la seva força a tirar per terra i menystenir l'obra de modernització cultural de la generació anterior, la dels homes de Els Quatre Gats. El «verbalitzador del noucentisme» –com l'ha qualificat Josep Murgades–, ¹³⁴⁴ deu creure

¹³³⁹ «Glosari. Ocasión única». *LVdC*, 2 de novembre de 1909.

¹³⁴⁰ *Ibidem*.

¹³⁴¹ Sobre això vid. cap. 2.3.

¹³⁴² «Glosari. Ocasión única». *LVdC*, 2 de novembre de 1909.

¹³⁴³ Cito alguns dels que ret homenatge al llibre *La muerte de Isidro Nonell* (1905), vid. la introducció a la tercera part.

¹³⁴⁴ Vid. Murgades, J. «Eugeni d'Ors: verbalitzador del Noucentisme». A: *El Noucentisme. Cicle de conferències...*, p. 59-77.

que afectaria la seva credibilitat si se sap que ell mateix des dels disset fins als vint-i-un anys, de 1898 a 1902 aproximadament, assisteix amb certa periodicitat a les tertúlies de la cerveseria i participa en els seus espectacles.

Ors, juntament amb molts joves de la seva generació, també contribueix que Els Quatre Gats es converteixin en el primer cenacle barceloní d'avantguarda. En la glosa commemorativa a Pere Romeu almenys pot admetre el següent:

«Els jocs i les mascarades que s'hi agitaren no deixaven de significar quelcom... Tal o qual corbata, tal o qual armilla escandalosa, eren íntimament lligades a un afranquiment i a un renovellament de la visió en l'art de la pintura... Un bon bocí d'història local, una ventada d'esperit s'enredaren entre els faldons llarguíssims de cert leví-sac de sensació... –Hi ha alguna cosa del pobre Pere Romeu, que Barcelona s'ha incorporat i que l'ha enriquida!

Penseu que els noms de Claude Monet, de Paul Verlaine, de Frederich Nietzsche, penseu que la restauració de la música popular i de la gregoriana, que el wagnerisme i l'ibsenisme, que la pintura d'en Mir, l'arquitectura d'en Puig i Cadafalch i d'en Gaudí, la poesia d'en Maragall, tingueren un dia “alguna cosa que veure”, estigueren en “una complicitat” sorollosa ab l'existència d'una cerveseria que es deia Els Quatre Gats...». ¹³⁴⁵

La primera i única vegada que Ors confessa públicament el seu pas per la cerveseria és amb Picasso l'any 1936, en una època en què ja ha pres molta distància cultural amb Barcelona. En la carta oberta que escriu a Picasso en el context de l'exposició monogràfica del pintor a la Sala Esteva de Barcelona l'any 1936, Ors recorda quan, encara imberbes, es coneixen a les taules de la cerveseria de Els Quatre Gats: «nosaltres, que no ens havem conegut als banc d'un liceu a Aix-en-Provence [com Cézanne i Zola], sinó entorn de les taules de la taverna dels “Quatre Gats”, on la Barcelona dels inicis del Nou-cents obria els ulls a les clarors». ¹³⁴⁶ Donant mostres de la seva gran capacitat eidètica, Ors fins i tot recorda el tema de la primera conversa que van tenir: «Jo no he pas oblidat que, llavors del nostre diàleg primer, i en comentari a una pàgina escrita per

¹³⁴⁵ «Glosari. Ocasíó única». *LVdC*, 2 de novembre de 1909.

¹³⁴⁶ «Epístola a Picasso». *D'Ací i D'Allà*, vol. XXIV, núm. 185 (juny de 1936), s.p. Aquesta carta en què Ors recrimina a Picasso haver abandonat la tradició clàssica suposa un trencament entre ambdós.

un amic comú, nosaltres vàrem parlar dels Centaures». ¹³⁴⁷ L'amic comú és l'escriptor Ramon Reventós i la pàgina escrita, el conte *El centaure picador*. L'any 1949, en un article d'homenatge als germans Ramon i Cinto Reventós, escriptor el primer –mort l'any 1923– i metge el segon, Ors torna a recordar la conversa sobre centaures arran de la publicació del conte en una edició il·lustrada per Picasso: ¹³⁴⁸

«Otro cuento suyo refiere la historia de un centauro, convertido en picador de toros: el público encontraba que defendía exageradamente al caballo. Y otro cuento, la suerte de un fauno, que se hizo vendedor de cacahuets y altramuces, a fin de alcanzar la muerte, que la anterior y triste condición de semidiós le rehusaba.

De estos dos últimos, relatos se ha publicado recientemente, en París, una edición de arte; en parte debida a la fidelidad del recuerdo en Picasso. El cual les ha dado, para ilustración, unos dibujos extraordinarios – hasta en él–, y que una potente vocación de sequedad emperréis a maravilla con el texto». ¹³⁴⁹

A pesar d'evitar involucrar-se públicament amb Els Quatre Gats, durant molt temps Ors conserva emmarcat un dels exemplars del menú de la cerveseria que Picasso dissenya entre 1899 i 1900. Tal com es veu en una fotografia que publica la revista *La Esfera*, el menú forma part del fris d'imatges que decoren les parets folrades del seu estudi de la casa de les Punxes de Barcelona.



1) Estudi d'Ors a la casa de les Punxes de Barcelona, 1916



2) Picasso, *Menú de Els Quatre Gats*, 1899-1900

¹³⁴⁷ *Ibíd.*

¹³⁴⁸ Es tracta del llibre; Reventós, Ramon. *Dos Contes. El Centaure picador. El Capvespre d'un faune*. París: Albor, 1947.

¹³⁴⁹ Vid. «Estilo y Cifra. Los Reventós». *LVE*, 3 de novembre de 1949.

Des de la seva fundació, el mes de juny de 1897, el local de Pere Romeu es converteix en un espai ineludible per a qualsevol jove disposat a experimentar la glòria de sentir-se modern. La cerveseria és sinònim de modernitat artística i literària,¹³⁵⁰ paradigma de cosmopolitisme, una viva presència dels aires de Montmartre a Barcelona, un refugi antimaterialista, regeneracionista i elitista; és un lloc «de curació pels malalts del nostre segle, i cau d'amistat i harmonia pels que entrin a aixoplugar-se sota els pòrtics de la casa».¹³⁵¹ Els Quatre Gats són el primer espai públic on el jove Ors entra en contacte amb l'ambient cultural de la Barcelona finisecular. Malgrat la seva reticència a admetre-ho, indiscutiblement Els Quatre Gats tenen un paper important en la biografia literària i artística d'Eugeni d'Ors. En aquell ambient de tertúlia bohèmia neix el poeta i el narrador.

La qüestió de com o a través de qui hi accedeix és de difícil resposta. El silenci d'Ors sobre aquest període de la seva vida fa que per reconstruir aquest episodi només es pugui acudir a fonts secundàries i a testimonis contemporanis. Comparteixo la sospita de Palau i Fabre que considera que els germans Reventós poden haver estat els possibles mediadors.¹³⁵² No se sap quan comença l'amistat entre Ors i Cinto i Ramon Reventós i Bordoy, però és molt probable que Ors conegui el local gràcies a la relació amb la família Reventós, la casa dels quals és un espai obert a artistes i escriptors. El pare, Isidre Reventós, mestre d'obres de professió, és un gran afeccionat a la poesia i organitza a casa seva un saló informal on es barregen els amics del pare i els dels fills. Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo i Ramon Casas freqüenten el saló abans de fundar Els Quatre Gats amb Pere Romeu. Ors els coneix a casa dels Reventós, igual que els artistes que

¹³⁵⁰ Per la relació entre Ors i Els Quatre Gats, vid. Cavañas Guevara, L. *Cuarenta años de Barcelona: 1890-1930*; Benet, R. *Los «Quatre Gats» y su época*; Fontbona, F. *La crisi del modernisme artístic*; Sucre, J.M. de. *Memorias...*; Jardí, E. *Història dels 4 Gats*; McCully, M. *Els Quatre Gats...*; Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans*; el catàleg de l'exposició *Picasso i els 4 Gats*.

¹³⁵¹ Paraules d'un full solt que publica el local el gener de 1899, signat per Pere Romeu, però, segons Laplana, el redacta Rusiñol, vid. Laplana, J. de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, p. 260.

¹³⁵² Vid. Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans*, p. 58. Recordis l'anècdota sobre la gana d'Ors que explica el fill de Cinto Reventós, Jacint Reventós i Conti, vid. cap. 1.1.

formen la generació jove de la casa, com Nonell, Gargallo, els germans Soto, Casagemas i Picasso.¹³⁵³

Els Quatre Gats vol ser un lloc d'acollida per «a tots los catalans y no catalans que estimin la nostra terra, des del potentat al pobre, burgès ó bohemí; des de l'artista al artesà: als literats tots, prosistes o poetes», en paraules literals de Pere Romeu al primer número de la revista del local, més que un lloc de dirigisme estètic.¹³⁵⁴ A les tertúlies s'hi reuneixen homes molt heterogenis, procedents d'àmbits culturals molt diferents, malgrat que el grup més important sigui el dels fundadors, Utrillo, Casas i Rusiñol.¹³⁵⁵ A més dels noms ja esmentats, Ors hi coneix personatges tan diferents entre ells com Alexandre de Riquer i Joan Maragall o Amadeu Vives i Raimon Casellas. Entre els joves, l'amistat amb Francesc Pujols també data d'aquest període, així com els vincles amb altres artistes joves de la casa, com Xavier Nogués, Ricard Canals, Joaquim Torres-García i Ricard Opisso, a part dels citats en relació amb els Reventós. Precisament, un dels trets que distingeix i caracteritza el local és l'intercanvi generacional. La primera exposició col·lectiva que s'hi organitza significa una declaració de principis a aquest respecte. Entre l'11 i el 18 de juliol de 1897 la sala gran d'exposicions mostra dibuixos dels artistes joves de la casa –Bonnín, Canals, Espert, Mir, Nonell, Pichot i Torent– tutelats pels consagrats Rusiñol, Casas i Utrillo. Ni Casas ni Rusiñol exposen mai individualment a la cerveseria, en canvi s'hi presenta la primera exposició de Picasso.

Ors, indiscutiblement, forma part de la generació jove de Els Quatre Gats. Ni Wenceslau Fernández de Soto ni Ricard Opisso, ambdós artistes joves del local, dubten a situar-lo entre els seus col·legues contertulians.¹³⁵⁶ Fernández de Soto l'inclou en la «generación de hombres más jóvenes, más nuevos y aún más rebeldes que aquéllos, [que] ponían el fermento de su rebeldía y de su optimismo en el local y en la época».¹³⁵⁷

¹³⁵³ *Ibidem*, p. 58-59; sobre la família Reventós, tot i que no aporta res nou vid. també Gual, M. «La família Reventós i Picasso». A *Picasso i Reventós...*, 12-16.

¹³⁵⁴ Romeu, Pere. «A tothom». *Quatre Gats*, núm. 1 (febrer de 1899), p. 2.

¹³⁵⁵ Sobre aquest tema vid. Fontbona, F. *La crisi del modernisme artístic*, p. 64-66.

¹³⁵⁶ Vid. Opisso, R. «Evocación a Corina». *Diario de Barcelona*, 1 d'agost de 1950.

¹³⁵⁷ Roda, P. de. «La Barcelona de 1900. La Taberna artística de los “IV Gats” y su dueño el profeta Pere Romeu». *La Noche*, 5 d'octubre de 1927, p. 3. De Soto també cita a Casagemas, Picasso, els Sunyer, els

Ricard Opisso, en un article que dedica a Corina, l'esposa de Pere Romeu, també recorda Ors compartint taula amb Picasso, Roviralta, els Reventós i Sebastià Junyer Vidal:

«en la actualidad, aun existen (claro está que ya setentones casi todos) un cierto número de contertulios que frecuentaban “Els Quatre Gats”, la mayoría aun llenos de euforia y salud [...]. El gran escritor y sabio filósofo don Eugenio d’Ors venía de tarde en tarde. Si no es millonario de bolsillo, cosa que no sé, lo es en palabras y talento, parejo al de su gran amigo el pintor Picasso, aunque dicho sea de paso, debido quizás a mi fosilización o a la encefalitis letárgica de mi pobre cacúmen, no llevo a discernir de cuánto escribe el primero, ni veo nada en las pinceladas de cuánto pinta el segundo».¹³⁵⁸

Un dibuix del mateix Opisso que il·lustra l'article confirma les relacions d'Ors amb Picasso i Junyer Vidal durant aquest període. La família d'Ors en conserva un altre fet per Opisso on apareixen sols Picasso i Ors.¹³⁵⁹ La dedicatòria, «A Eugenio d’Ors con admiración» està escrita a posteriori, perquè està en castellà i figura la “d” del cognom quan Ors encara no l’ha adoptat.



3) Opisso, *Picasso, Ors i Junyer Vidal*, 1899-1900



4) Opisso, *Picasso i Ors*, 1899-1900¹³⁶⁰

Ors no només participa en les tertúlies literàries i artístiques sinó que s'implica en algunes activitats del local. Anteriorment me n'he referit a dues, a l'organització d'un

Reventós, els Pitxot, Opisso, Manolo, Torres-García, Mir, Nogués, Canals, Junyent, Nonell, Gosé, Vallmitjana, Pidelaserra, entre altres.

¹³⁵⁸ Vid. Opisso, R. «Evocación a Corina». *Diario de Barcelona*, 1 d'agost de 1950.

¹³⁵⁹ La relació entre Picasso i Ors se fiança a l'entorn de El Guaiaba, vid. cap. 3.4.

¹³⁶⁰ L'any 1997, en relació amb l'exposició *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra* al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, vaig datar aquest dibuix entre 1904 i 1905 ja que creia llavors que l'amistat entre Ors i Picasso era d'aquesta època, vid. *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*, p. 57. Si es comparen aquests dibuixos amb els que Opisso fa a Picasso entre 1899 i 1900, no hi ha dubte que es tracta d'aquests anys.

ball de màscares i a una acció en què es disfressa de gautxo.¹³⁶¹ Pere Romeu, amb l'assessorament de Miquel Utrillo, porta activitats lúdiques i culturals innovadores per la Barcelona de l'època, com són l'espectacle d'ombres xineses, el teatre de putxinel·lis, les festes de carnaval o els entaulats per recitar de forma improvisada, importades dels cabarets i cafès de París. Ors participa en algunes d'elles, tal com confirmen les veus de Màrius Aguilar, Rafael Moragues, Artur Bladé, Josep Maria de Sucre o Mario Verdager.

Sense especificar la data, Aguilar, Moragues i Bladé parlen del ball de màscares que Ors organitza a Els Quatre Gats a la manera dels que se celebren en els cabarets de París.¹³⁶² Moragas, a més, li atribueix l'autoria del disseny del cartell que publicita l'acte: «Otra noche, en “Els Quatre Gats”, Eugenio d'Ors organiza un “Ball Masqué”. Hay un cartel de “Xenius” y otro del pintor [Picasso] que pocos años después descubre la estética cubista». ¹³⁶³ En el mateix article, Moragues relaciona el ball amb una altra activitat en què Ors té un paper destacat: «En este baile debían exhibirse, en un tablado, pintores y escritores. La mayoría desaparecieron cuando llegó el momento. Tan sólo subieron al tabladillo, Miguel Utrillo y Ramón Reventós». ¹³⁶⁴

Altres autors es refereixen a aquesta mateixa vetllada on Ors fa de rapsode, però sense relacionar-la amb el ball de màscares. Luis Cabañas Guevara, pseudònim dels periodistes Rafael Moragues i Màrius Aguilar, diu: «Introdujo otra novedad [es refereix a Miquel Utrillo], una fiesta en que los artistas subirían a un tablado y en él se producirían, ingeniosamente, como quisieran. Se anunció, se llenó la sala y sólo tres subieron al tablado “a cantar cosas”: Utrillo, Eugenio d'Ors y Ramón Reventós». ¹³⁶⁵ Artur Bladé també parla del recital d'Ors: «Una altra innovació consistí a deixar actuar

¹³⁶¹ Vid. cap.. 2.2.

¹³⁶² Moragas, R. «El tiempo viejo. El gran Pintor Pablo Picasso, durante su juventud barcelonesa vendió caricaturas y dibujos por veinticinco céntimos». *EDG*, 16 de gener de 1936; vid. també Cabañas Guevara, L. *Cuarenta años de Barcelona: 1890-1930*, p. 27-28; Bladé Desumvila, A. *El señor Moragas “Moraguetes*, p. 51.

¹³⁶³ Moragas, R. «El tiempo viejo. El gran Pintor Pablo Picasso, durante su juventud barcelonesa vendió caricaturas y dibujos por veinticinco céntimos». *EDG*, 16 de gener de 1936. No he pogut localitzar el cartell.

¹³⁶⁴ *Ibíd.*

¹³⁶⁵ Cabañas Guevara, L. *Cuarenta años de Barcelona: 1890-1930*, p. 27-28.

els espontanis que volien recitar, cantar o ballar. Un dels rapsodes va ser l'estudiant Eugeni d'Ors (encara sense la "de"), que aleshores cursava la carrera de Lleis.¹³⁶⁶ Mario Verdaguer és l'únic que la situa en el context de les activitats de 1899, però no afegeix més informació: «Se organizó una fiesta, en la que los concurrentes podían subir a un tablado y allí conducirse ingeniosamente como quisiera. La sala se llenó de público, pero sólo subieron al tablado Utrillo, Eugenio d'Ors y Ramón Reventós».¹³⁶⁷

Josep Maria de Sucre, a més de declarar que el nom d'Octavi de Romeu està inspirat en el de Pere Romeu,¹³⁶⁸ recorda l'entremaliadura d'adolescent a què me referit en el capítol sobre les màscares (el 2.2.):

«en el actual solar donde está edificado en la Gran Vía el Hotel Ritz, funcionaba un teatro de concurrencia popular que se denominaba "Teatro Calvo-Vico" [...], actuó una Compañía Gaucha que llamó la atención y como el clima de los "Quatre Gats" era regocijante e inofensivo, a dos de los más concurrentes de la tertulia se les ocurrió disfrazarse de gaucho y disparar unos perdigones al techo con unos trabucos que se llevaban, lo que ocasionó que la concurrencia se desmayara. Los dos personajes de referencia eran el uno: Federico Pujolá y Vallés [...]. El otro era [...] Eugenio d'Ors».¹³⁶⁹

Aquesta acció futurista o dadà *avant la lettre* devia succeir pels volts de 1900, data del cartell de Picasso *Dramas Criollos*, que anuncia la representació teatral de la Compañía Gaucha. La última activitat de Els Quatre Gats que hi ha notícia de la participació d'Ors és una sessió de teatre de putxinel·lis. Ors és l'autor d'un dels diàlegs pels espectacles de putxinel·lis que organitza la família de Juli Pi amb l'acompanyament al piano de Pere Romeu. En aquesta ocasió ho recorda Màrius Aguilar:

«De todos los títeres que han recogido a la muchedumbre barcelonesa, los de los "Cuatre Gats", han dejado un recuerdo sentimental y estético. De aquellos "putxinellis", nacieron teatros serios y literaturas trascendentales, porque para que se bastoneasen "en

¹³⁶⁶ Bladé Desumvila, A. *El senyor Moragas "Moraguetes"*, p. 51.

¹³⁶⁷ Verdaguer, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, p. 93.

¹³⁶⁸ Sobre això vid. cap. 2.3.

¹³⁶⁹ Sucre, J. M. de. *Memorias...*, p. 105-106.

Titella” y “en Cristòfol” compusieron diálogos Rusiñol, ya glorioso, y Eugenio d’Ors, adolescente». ¹³⁷⁰

No per casualitat, l’any 1957, l’alcalde franquista de Barcelona, Antoni Maria Simarro, ofereix a Ors, a títol pòstum, la medalla de plata de la ciutat, juntament amb Joan Vidal i Ventosa i Cinto Reventós, tres membres de Els Quatre Gats que no incomoden el règim. ¹³⁷¹ Joaquim Bas i Gich inclús atribueix l’èxit posterior d’Ors i la novel·la *La Ben Plantada* al seu pas per Els Quatre Gats: «Fruit també d’aquest cenacle, fou la popularitat d’En Xènius i de *La Ben Plantada*». ¹³⁷²

És evident que a Els Quatre Gats Ors entra a formar part del camp artístic i literari barceloní del tombant de segle, en el sentit que Pierre Bourdieu utilitza la noció de «camp artístic», és a dir, en el teixit de relacions entre les persones, els grups i les institucions que participen en l’activitat artística, entesa més enllà de la seva producció material, en la generació de sentit, valor, difusió o recepció. ¹³⁷³ El nom d’Ors comença a sonar entre els membres responsables de crear el camp artístic i literari barceloní. Amb tot, en relació amb les paraules de Bas i Gich, crec que en l’èxit de *La Ben Plantada* tenen un paper més important els homes del grup de El Guaiaba que els de Els Quatre Gats. ¹³⁷⁴

A Els Quatre Gats, Ors no només munta espectacles i protagonitza trapelleres d’adolescent, també es forma com a escriptor, crític i dibuixant i es dona a conèixer com a poeta i narrador. La primera notícia fidedigna de la presència d’Ors al local data del mes de gener de 1899. A primers d’aquell mes Pere Romeu convoca un concurs literari de narracions relacionades amb els gats amb l’objectiu d’obtenir material per la revista, llavors encara no inaugurada. ¹³⁷⁵ Es presenten una setantena d’obres, entre elles una del

¹³⁷⁰ Aguilar, M. «Ecos». *EDG*, 10 de març de 1921.

¹³⁷¹ Vid. Reventós, J. *El doctor Cinto Reventós i el seu entorn*, p. 38.

¹³⁷² Vid. Bas i Gich, J. «Més aspectes dels “Quatre Gats”. Pere Romeu, “cabaretier”». *Meridià*, núm. 21 (5 de juny de 1938), s.p.

¹³⁷³ Vid. Bourdieu, P. «Quelques propriétés des champs et Mais qui a créé les créateurs?». A: *Questions de sociologie*, p. 113-120 i p. 207-221.

¹³⁷⁴ Sobre això vid. cap. 3.4.

¹³⁷⁵ El primer número de la revista apareix durant la segona setmana de febrer de 1899, en total es publiquen 15 números, l’últim dels quals surt el 25 de maig de 1899. El mateix Pere Romeu s’encarrega de l’edició, Miquel Utrillo és el director literari i Ramon Casas, l’artístic.

jove Ors, el conte *Els IV gats (capritxo)* que, com ja he dit més amunt, obté un accèssit del vuitè premi, lliurat el dia 31 de juny de 1899.¹³⁷⁶ El mes de març surt publicat a *Quatre Gats* i just el mes següent apareix el poema, *Mercès*,¹³⁷⁷ potser una oda d'agraïment als editors de la revista.

La publicació d'aquests textos indica dues qüestions. D'una banda, mostra la confiança dels fundadors de *Els Quatre Gats* amb el jove. No es pot obviar que els primers que aposten per l'obra literària d'Ors són Pere Romeu i Miquel Utrillo, fundador i director literari, respectivament, de la revista *Quatre Gats*. Dos anys després Utrillo torna a confiar en l'obra literària d'Ors quan *Pèl & Ploma* –revista que substitueix *Quatre Gats*– li publica sis escrits, entre poemes, narracions curtes i articles de crítica artística i literària.¹³⁷⁸ D'altra banda, la presència d'obres d'Ors en la revista afegeix una nova dada a l'alt grau d'implicació amb la cerveseria perquè a *Quatre Gats* només es publiquen textos i dibuixos dels artistes i escriptors vinculats a la casa.

En les primeres narracions d'Ors es nota l'empremta de les principals idees artístiques que sostenen *Els Quatre Gats*: l'art com una eina de regeneració social, l'artista com un guia i la confrontació entre l'artista i la societat. En capítols anteriors he explicat per quins motius Ors concedeix responsabilitat social a l'art i a l'artista.¹³⁷⁹ Malgrat la diferència en els plantejaments, *Els Quatre Gats* són la seva primera escola i, a pesar de la deriva posterior, Santiago Rusiñol –també Maragall–, el seu mestre. La figura d'artista que personifica Rusiñol és un dels referents orsians en aquest primer període de vida literària. El mateix Ors ho corrobora molts anys després a la revista *Maricel* de Sitges. Declara que Sitges, és a dir, Rusiñol i les festes modernistes, és una de les fonts de la seva educació estètica: «Pero el tercer secreto de una fonación estética, el de la belleza

¹³⁷⁶ El primer premi s'atorgà a Guillem A. Tell i Lafont i el primer accèssit del primer guardó a Apel·les Mestres. Els veredictes es van publicar a *La Veu de Catalunya* del 2 de febrer de 1899.

¹³⁷⁷ Vid. «Els IV gats (Capritxo)». *Quatre Gats*, núm. 6 (16 de març de 1899), p. 2 i «Mercès». *Quatre Gats*, núm. 11 (10 d'abril de 1899), p. 4.

¹³⁷⁸ Les narracions són «La fi de l'Isidro Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253; els poemes: «Música de Bach». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 78-79, «A l'Adriana». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79 i «A Madona Blanca Maria». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79; i els escrits de crítica: «Boires baixes, poema d'en Josep Maria Roviralta i d'en Lluís Bonín». *P&P*, núm. 85 (febrer de 1902), p. 260-269 i «Discussions d'art [Als amics I.N. i J.P.]». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 279-280.

¹³⁷⁹ Vid. els cap.1.1. i 1.2.

inquieta, moderna, problemàtica, se lo debo a Sitges. A Sitges y a las fiestas de arte que se celebraban allí, cuando el siglo empezaba».¹³⁸⁰ Cal recordar que amb dotze anys ja demana al seu pare assistir a la segona Festa Modernista de Sitges.¹³⁸¹ A pesar de la distància estètica i ètica que molt aviat separa les propostes d'Ors i Rusiñol, tal com es veurà en les línies següents, no es pot negar que durant aquests primers anys el jove poeta i artista li professa una especial admiració.

Rusiñol és l'introduïdor a les lletres catalanes del conflicte entre l'artista i la societat o, en els seus termes, entre la «poesia» i la «prosa».¹³⁸² L'any 1893, en el discurs de presentació de l'obra de teatre de Maurice Maeterlinck *La intrusa*, en la segona Festa Modernista, Rusiñol es refereix als artistes com: «aquells reformadors, d'aquells sants reformadors que la vulgaritat té com a bojos».¹³⁸³ Amb Rusiñol, com afirma Margarida Casacuberta, neix el model de l'artista modern a Catalunya.¹³⁸⁴ En la dècada anterior, en el context crític de *L'Avenç*, Eudald Canibell, ja reclama als artistes que se sumin als poetes amb l'objectiu de reforma social.¹³⁸⁵ Però no és fins als noranta que la figura del poeta artista es converteix en el paradigma d'artista modern amb Rusiñol com a prototipus. Rusiñol assumeix aquest paper encarnant el model baudelairià d'artista, l'escollit, l'il·luminat i visionari, i, atès que s'atorga el paper de ser la consciència crítica de la societat burgesa, viu en la incomprensió i el rebuig.

Des de 1899, data en què inicia l'obra literària, Ors assumeix la idea de la superioritat de l'art respecte de la naturalesa i que l'art és terra de nutrició espiritual.¹³⁸⁶ En els seus

¹³⁸⁰ «Sitges: un norte al mediodía. Dice Eugenio d'Ors: su prehistoria estética». *Maricel*, 24 d'agost de 1945, p. 2. Respecte de la primera es refereix a la bellesa natural i la segona, a la clàssica, la representada en el Museu de Reproduccions del parc de la Ciutadella.

¹³⁸¹ Vid. cap. I.1.

¹³⁸² En l'obra de Rusiñol, el terme «poesia» significa «art» en sentit ampli, en contraposició a «prosa», que apel·la a la mísera realitat, vid. Gallén, E. «Santiago Rusiñol». A: Riquer, M. de; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*, vol. 8, p. 449-480.

¹³⁸³ Rusiñol, S. *Obres completes*, vol. II, p. 608.

¹³⁸⁴ Vid. un estudi detallat d'aquesta figura a Casacuberta, M. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* i de la mateixa autora: «Santiago Rusiñol i la novel·la de l'artista». A: *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, p. 92-120. També vid. Giralt-Miracle, D. (ed.). *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*.

¹³⁸⁵ Vid. «Una opinió (II)». *L'Avens*, núm. 2 (15 de gener de 1882).

¹³⁸⁶ Alguns dels poemes inèdits inclosos en *Papers anteriors al Glosari* també són interessants al respecte, però, al no haver estat triats pel mateix Ors, no sabem si per decisió pròpia o denegacions alienes, no tenen tan interès pel què fa a la imatge pública que va voler donar Eugeni d'Ors durant aquella època.

contes presenta personatges que disputen a la naturalesa la paternitat de la creació.¹³⁸⁷ El jove segueix Rusiñol en la idea que l'art és una eina de combat contra el materialisme del seu temps. El que Ors no comparteix amb el mestre és el paper de l'artista en aquest context de lluita cultural. Rusiñol proposa un enfrontament sense reconciliació futura, entén l'art no com un espai de sortida sinó com un lloc d'arribada i permanència. La paradoxa que genera l'opció de Rusiñol en què l'artista exerceix la seva funció en l'aïllament social és la que intenta resoldre Ors des d'aquestes primeres intervencions públiques. Rusiñol enalteix la independència de l'artista, Ors, el seu compromís. Rusiñol convida al rebuig, Ors, a la integració.

El model d'artista orsià també és messiànic i aristocràtic perquè la seva obra neix d'un sacrifici per accedir a l'art com l'espai de llibertat. Però no comparteixen l'objecte del sacrifici. Rusiñol busca la llibertat en l'interior, en l'autenticitat, en la sinceritat: «El modernisme d'avui és la llibertat en art: que cada u faci el que senti i el cor li dicti, però que siga sincer; que no compri els aplausos ni vengui el seu art doblegant-se als que paguen».¹³⁸⁸ El model d'artista d'Ors no és només el que se sostreu de la sentimentalitat sinó el que enlloc de xerrar durant la nit i «córrer a amagar-se» durant el dia, converteix la paraula nocturna en acció diürna.

El conte d'Ors que enceta el tema rusiñolià de l'artista enfrontat amb la societat és *Els IV gats (capritxo)*, la narració que presenta al concurs literari de la cerveseria. El jove exposa la lluita entre quatre gats de carrer, «cavallers de la nit i aimadors de la Lluna», sentenciats per «la gent de bé», i tres gats burgesos, «la *crème felina*», per aconseguir la supremacia del poble. L'al·lusió als quatre membres fundadors de la cerveseria és evident. La batalla la protagonitza el gat més jove l'«idealista» i «bohemi», creuat de la nit, «l'únic que sap sentir; l'únic que sap somiar...». L'idealista, «el més jove, i més humorista, i més sentimental i més bohemi» –potser el mateix Ors– és l'únic que pot reconciliar-se amb el món perquè és l'únic capaç d'alliberar-se de les emocions, tot i que la tasca no és gens senzilla. Ha de sucumbir a l'amor que el lliga a la família que un dia

¹³⁸⁷ Vid. «Els IV gats (capritxo)». *Quatre Gats*, núm. 6 (16 de març de 1899), p. 2; «Palau de boig». *La Renaixensa*, 27 d'octubre de 1899.

¹³⁸⁸ Cito de Casacuberta, M. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 159; la font és: Rusiñol, S. «Conversa (an En Ruiz i Porta, Aladern, Bo i Singla, Gaya i Conangla)». *El Francolí*: 30 de març de 1895.

el va acollir: «esperit meu! T'has aguantat com un home!». El gat bohemí, antimaterialista i antiburgès és l'únic lliure, requisit indispensable per a la creació, només realitzable des de l'aïllament i la nocturnitat.

Ors es fa seva la tradició romàntica que institueix la nit com l'espai de la creació i de la llibertat i també recull la tradició que, des de Poe i Baudelaire (el traductor al francès del primer) interpreta aquests felins com éssers fatídics, portadors de lascívia i depravació. L'al·lusió a Poe es fa explícita en la descripció del gat bruixot, «negre i borni com el memorable d'en Poe», el del conte *The Black Cat* (*El gat negre*, 1843). L'any 1909, en una glosa d'homenatge al poeta nord-americà, diu de Poe que «era un altíssim company nostre [...]». No havent pogut tenir el consol de viure en la nostra companyia, li ha cabut al menys de ser-nos el Mestre i el Patró. / Mestre i Patró d'Arbitrarietat». ¹³⁸⁹ L'arbitrarietat del gat idealista, que es conté davant la nostàlgia per la família un dia estimada, és la lliçó que el jove Ors aprèn d'un altre conte de Poe, *The Raven* (*El corb*, 1845), «per a nosaltres un text definitiu [...] en què l'autor [...] analitza genèticament la composició del seu poema [...] no en un moment d'oblit romàntic, sinó en una culminant hora lúcida d'autopossessió». ¹³⁹⁰ L'any 1902 demostra que coneix aquest conte filosòfic quan en la crítica a *Boires baixes* de Josep Maria Roviralta diu que «certes repeticions fan l'efecte del *ritornello* d'una balada de desesperació i es destaquen de faisó definitivament fatal, com el *Nevermore* de Poe». ¹³⁹¹

La presència de Poe s'intueix en una altra narració de 1899. A *Palau de boig*, igual que a *The Masque of the Red Death* (*La màscara de la mort roja*, 1842), el palau és metàfora del refugi de les misèries de la vida. ¹³⁹² El rei de Poe se'l construeix per protegir-se de l'epidèmia de la pesta –la «mort roja»–, que assetja la vall; l'arquitecte orsià, l'«amo, i habitant, i arquitecte», es vesteix el seu refugi per escapar de les foteses de la vida quotidiana, per guarir-se d'una plaga no menys mortífera: «l'hostilitat dels homes». Per aconseguir-ho, actua com un veritable artista: vol «imitar un model ideal, tancat en la

¹³⁸⁹ Vid. «Glosari. Edgar Allan Poe». *L'VdC*, 23 de gener de 1909.

¹³⁹⁰ *Ibidem*.

¹³⁹¹ Vid. «*Boires baixes*, poema d'en Josep Maria Roviralta i d'en Lluís Bonín». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 260-269.

¹³⁹² Vid. «Palau de boig». *La Renaixensa*, 27 d'octubre de 1899.

seva ànima», aplicant l'«heroica gesta d'aquella voluntat forta i solitària». Però la victòria de la creació li dura poc, la ferotge naturalesa destrueix el palau fruit de l'ideal. Els caus edificats per preservar-se dels mals del món es converteixen en pedres de cartró que es destrueixen amb una bufada de vent. Amb aquest personatge que passa de ser amo d'un palau a viure al carrer, Ors, tot just el 1899, ja està posant en dubte la idea de l'art com a consol nietzschiana i de l'art per l'art parnassià. L'any 1905, sense filigranes narratives i per mitjà del mateix conte de Poe, Ors adverteix a lectors i lectores que no es creguin els que es reclouen en l'art per fugir de la realitat:

«per molt tancats que resteu, per molt que sapiguen isolar-vos, per ben fermades que vostres portes estiguin, i per molt que negueu orella a la parla de les boques generoses, i a les palpitations del cor i a la veu de les onades temptadores del Mediterrani, encara elles poden dur-vos per a torbació del vostre festí l'espectre terrible, *la màscara de la mort roja...*».¹³⁹³

La referència a Poe també crec que està darrere *L'Arcís*, un poema en prosa encara de 1899. Ors utilitza el recurs del *ritornello* de *El corb* per compondre un diàleg entre un metge, el burgès, instruït i savi –potser al·ludeix al seu pare– i un «pobre home: un bon home», el personatge ingenu, no corromput pel saber acadèmic. La conversa entre ambdós és, en realitat, un monòleg del metge que necessita el «pobre home» per significar-se. Ors substitueix el tràgic «*Nevermore*» del corb de Poe pel prosaic «Oi» del «pobre home».¹³⁹⁴

Per tancar aquest parèntesi sobre l'empremta de Poe en la primera narrativa d'Ors cal fer referència a la millor obra de la seva joventut, el conte *La fi de l'Isidro Nonell*.¹³⁹⁵ En aquesta narració Ors ha madurat la tècnica narrativa, a mig camí entre la prosa fantàstica, el poema en prosa i la crítica d'art.¹³⁹⁶ Ors narra la revolta dels personatges marginats dels quadres de Nonell –els pobres, les gitanes, etc.– contra el seu creador, un

¹³⁹³ «La màscara de la mort roja». *EPC*, any 2, núm. 35 (8 de juliol de 1905), p. 1.

¹³⁹⁴ «L'Arcís». *LVdC*, 29 de juny de 1899.

¹³⁹⁵ Vid. «La fi de l'Isidro Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253.

¹³⁹⁶ Sobre això vid. Arenes i Sampera, P. *Una aventura poètica moderna...*, p. 208. En la historiografia artística aquest conte sempre s'ha interpretat com un text de crítica d'art, sense tenir en compte el format narratiu, vid. els articles de Cristina Mendoza i Francesc Fontbona al catàleg de l'exposició *Isidre Nonell 1872-1911* i Vila, I. «Eugeni d'Ors i Isidre Nonell: devoció o icona visual» *Papers d'Art (Espais de Girona)*, núm. 85 (2n semestre de 2003), p. 79-85.

cop han pres consciència de la seva pròpia misèria. Igual que en els contes que el jove tenia com a referència, *El peu de la mòmia* (1840) de Gautier, *El retrat ovalat* (1842) de Poe o *El retrat de Dorian Gray* (1890) de Wilde, en aquest conte l'obra d'art adquireix vida autònoma més enllà del seu autor. Ors converteix l'art en rival de la vida, en un «quadre vivent». Nonell és el cap de turc de la tradició naturalista, objectiu de la crítica d'Ors, per convertir l'art en un espai de misèria en lloc d'un espai ideal. El text s'inclou en un número especial de *Pèl & Ploma* dedicat a Nonell, arran de la seva primera exposició individual a la Sala Parés. Com ja he dit més amunt, Palau i Fabre afirma que Picasso, el qual acaba de tornar de París, queda fascinat per la força d'aquest conte, fins al punt de fer-li replantejar la temàtica social de la seva obra.¹³⁹⁷

De retorn a la figura de Rusiñol i Els Quatre Gats i al seu paper en la carrera literària i artística del jove Ors, s'ha de tenir en compte que el tipus d'artista que representa Rusiñol és el model del geni creador, el del poeta artista que treballa indistintament amb el pinzell i la ploma, i que Els Quatre Gats es converteixen en el paradís català de la *Gesamtkunstwerke*, és a dir, de l'obra d'art total. A la cerveseria qualsevol projecte es concep amb criteris artístics, a més de les exposicions d'art, els concerts o les vetllades literàries, també les representacions d'art popular o no occidental com el teatre de titelles i les ombres xineses, així com les arts gràfiques com els cartells, les il·lustracions, les revistes, el menú, etc. Un exemple de col·laboració interartística és la primera sessió d'ombres xineses que promou Miquel Utrillo el 29 de desembre de 1897. Utrillo dibuixa les cartolines pels jocs d'ombres, el poema a representar, *Montserrat*, és de Joan Maragall, la música d'Enric Morera, una part del poema és llegit per Salvador Vilaregut i l'altra, cantat per Jaume Phaisa, Joan A. Peypoch, Carles Capdevila i Ramon Vives; el jove poeta Josep M. Roviralta també hi col·labora.¹³⁹⁸

En aquest context de sinestèsia, Santiago Rusiñol és l'artista més paradigmàtic, és poeta, pintor, dramaturg, articulista i promotor cultural. L'any 1900, Alfred Opisso subratlla la interconnexió de pintura i poesia en l'obra de Rusiñol com un valor: «En

¹³⁹⁷ Vid. Palau i Fabre, J. *Picasso vivent...*, p. 287-289.

¹³⁹⁸ Per la cloenda es representa una obreta còmica d'Enric de Fuentes, amb decoracions de Ramon Casas i s'ofereix una nadala de Josep M. Jordà, amb figures pintades per Ramon Pitxot i música de Joan Gay.

Rusiñol son inseparables el poeta y el pintor [...], de ahí que sus cuadros produzcan la emoción de una elegía y sus páginas la impresión de una pintura». ¹³⁹⁹ L'any 1902 el jove Ors també destaca la sinestèsia de les arts en Rusiñol: «si, amb tot i sa genial personalitat, ha lograt imposar-se, ho deu a la felicitat reunió en ell dels dos caràcters de literat i pintor». ¹⁴⁰⁰ Tant Rusiñol, que ja és un mite vivent quan Ors el coneix, com Els Quatre Gats són els responsables de crear l'ambient i estimular la creativitat perquè el jove Ors es plantegi la pràctica simultània de la literatura i el dibuix; els responsables materials, tal com es veurà en el proper capítol, són Riquer i el Cercle Artístic de Sant Lluç.

Com a autor de la lletra de l'himne *El cabdill* –escrit el 1900 i publicat el 1902–, ¹⁴⁰¹ Ors mostra que la sinestèsia no només consisteix en la interrelació de les arts sinó en l'assimilació de cada una en l'interior de les altres, en l'exercici poètic, musical o artístic: «Per a nosaltres el cor, com la tragèdia, deu tenir individualitat dramàtica pròpia. Lletra, música, cantors, són elements inseparables en sa integral concepció estètica [...] Per això indispensable és sa lletra per a comprendre sa música, i, sense aquesta, aquella resta per sa banda completament buida de sentit ». ¹⁴⁰²

Per a la seva primera crítica literària, Ors tria una obra que també respon a aquesta concepció integral de les arts, es tracta del drama poètic del jove escriptor Josep Maria Roviralta, *Boires baixes* (1902), il·lustrat per Lluís Bonnín i musicat per Enric Granados. ¹⁴⁰³ Qui sap si identificant-se amb tots dos, Ors concedeix l'autoria de l'obra tant a l'escriptor com a l'il·lustrador: «De son pas per aquesta terra encantada, un poeta i un dibuixant vos porten botí; de sos records n'han teixit un poema». ¹⁴⁰⁴ El mateix títol de l'article, *Boires baixes. Poema d'en Josep Maria Roviralta i d'en Lluís Bonnín*

¹³⁹⁹ Vid. Opisso, A. *Arte y artistas catalanes*, p. 170.

¹⁴⁰⁰ Vid. [s.t.] *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

¹⁴⁰¹ L'himne és de la coral Catalunya Nova i està musicat per Adrià Esquerrà.

¹⁴⁰² «El cabdill». *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 69-70. L'any 1900 Ors publica un article sobre els cors a la revista del grup coral, vid. «Els cors». *Catalunya Nova*, any 1, núm. 1 (febrer de 1900), p. 4.

¹⁴⁰³ Vid. Roviralta, J.M. *Boires baixes* (Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902). Sobre la interpretació d'Ors vid. Arenes i Sampera, P. «Eugeni d'Ors i el llibre de Josep Maria Roviralta». A: *Una aventura poètica moderna...*, p. 129-131.

¹⁴⁰⁴ «*Boires baixes*, poema d'en Josep Maria Roviralta i d'en Lluís Bonnín». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 260-269.

subratlla la doble paternitat. La literatura, l'art i la música formen unitat en un drama que combina la prosa, la prosa poètica i el vers i atorga simfonia i plasticitat a la paraula. A més, l'obra de Roviralta presenta el tema molt car a la literatura orsiana del moment: la tragèdia de l'artista que lluita contra la societat burgesa amb l'arma de la fantasia, una batalla que, com el gat idealista del conte orsià, no vessa ni una gota de sang. De *Boires baixes* elogia que no hi aparegui «ni un combat, ni una mort, ni una gota de sang, ni tan sols un dolor d'intensitat aguda».¹⁴⁰⁵ L'any 1902 ho insinua i el 1906 converteix la crítica a l'art sentimental en la bandera de la seva proposta estètica de l'«arbitrarisme»: «...Abomino, en el teatre com en tot art, del *pathos*; he sentit dir de Madona la Bellesa, per boca d'un de sos més inspirats sacerdots, que ella, ni plora, ni riu jamai».¹⁴⁰⁶

El responsable de l'educació del gust teatral d'Ors és un altre cenacle artístic de la Barcelona finisecular, molt pròxim a Els Quatre Gats i a la *Gesamtkunstwerke* wagneriana. Es tracta del Teatre Íntim, fundat el mes de gener de 1898 per Adrià Gual, dibuixant, pintor, poeta i dramaturg. Ors participa en el projecte de Gual des de molt aviat com a espectador. És present a la segona estrena de l'Íntim i molt temps després, el 1941, la segueix recordant com una de les experiències teatrals més inoblidables de la seva vida.¹⁴⁰⁷ Amb només disset anys, el 10 d'octubre de 1898, pocs dies després de començar la vida universitària a la Facultat de Dret, assisteix a la representació de la tragèdia de Goethe *Ifigènia a Tàurida*, adaptada per Joan Maragall, a l'escenari incomparable del Laberint d'Horta. Si tenim en compte que les primeres actuacions de l'Íntim eren sessions privades a les quals només es podia accedir amb invitació,¹⁴⁰⁸ la presència d'Ors en la representació de l'obra de Goethe indica que el jove molt aviat forma part del grup més proper a Gual. L'obra li va provocar un fort impacte visual, tal com evidencia el dibuix que il·lustra el poema *El cisne* de Rubén Darío a *Renacimiento Latino*.¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁶ «Glosari. L'Iglesias i el Teatre de Bondat». *LVdC*, 16 de gener de 1906.

¹⁴⁰⁷ Vid. «El "consueta" de la fiesta de Elche». A: *Colección de textos y documentos...*, p. 7-20.

¹⁴⁰⁸ Vid. Batlle i Jordà, C (ed.). *Adrià Gual...*, p. 112.

¹⁴⁰⁹ Vid. Darío, R. «Los cisnes». *Renacimiento Latino*, any 1, núm. 2 (maig de 1905), p. 81-82, reprod. p. 81.

5) *Cigne*, 19056) Escena d'*Ifigènia a Tàurida*, 1898

7) Utrillo i Maragall en el temple del Laberint d'Horta, 1898

L'any 1908, gràcies a una caricatura de Lluís Bagaria que representa Gual amb un paraigües, Ors torna a recordar una de les estrenes dels primers temps de l'Íntim, sense especificar quina: «Quan el “Teatre Íntim” va començar les seves extraordinàries representacions, va ocórrer de ploure copiosament en ocasió de dues o tres de elles... Llavors es va fer la broma, que les funcions de l'íntim duien pluja...».¹⁴¹⁰

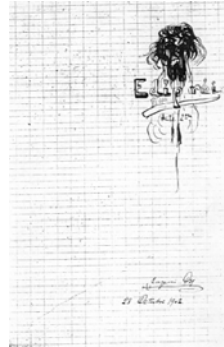
Amb Adrià Gual i el seu model de teatre wagnerià s'acaba de perfilar la imatge de l'artista total a Catalunya. En el moment en què Ors escriu la crítica a *Boires baixes*, torna a involucrar-se en l'Íntim, aquest cop formant-ne part activa. Gual ho recorda en el seu llibre de memòries: «D'aquells moments prové la incorporació als nostres rengles de molts joves que en el transcurs del temps havien d'assolir un nom en concordança amb el seu esforç: Eugeni, dit d'Ors, que ja calaverejava d'humanista, per endavant l'enfilall de les seves *Gloses*».¹⁴¹¹ En efecte, en el programa de la novena sessió del Teatre Íntim, Eugeni d'Ors, el seu germà Josep Enric, Jaume Pahissa, Xavier Viura i Carles Capdevila consten com a traductors al català de l'adaptació francesa de la tragèdia de Sòfocles *Èdip rei*. Gual diu d'aquest grup de joves que «foren els conjurats per portar a bon terme aquella tasca, exemple de bona avinença i de perfecta col·laboració».¹⁴¹² Sota la revisió de Josep Pujol i Brull, es reparteixen la feina per actes. A Ors li correspon la traducció de la segona part del primer acte, la versió manuscrita de la qual està datada

¹⁴¹⁰ «Glosari. Varia». *LVD*, 20 d'abril de 1908.

¹⁴¹¹ *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 144.

¹⁴¹² *Ibíd.*

el 23 d'octubre de 1902.¹⁴¹³ L'obra es posa en escena el 10 de març de 1903 al Teatre Novetats, amb tant èxit que es va haver de fer una represa el dia 17.



3) Portada de la traducció d'Ors de la 2a part del 1er acte d'*Edip rei* de Sòfocles, 1902

Precisament, el teatre és un altre motiu d'apropament d'Ors a Rusiñol en aquesta època, tot i que després esdevé la raó del seu distanciament. És el jove Eugeni d'Ors el responsable de redactar i promoure el manifest de suport a Rusiñol arran de la suspensió del drama antimilitarista sobre el conflicte colonial, *L'hèroe*, estrenat 17 de març de 1903 al Teatre Romea de Barcelona i retirat de la cartellera per por a represàlies.¹⁴¹⁴ Amb aquest gest el jove Ors sembla admirar l'obra de Rusiñol o, si més no, allò que representa, però segons confessa l'any 1909 aquesta és la darrera representació de Rusiñol a què assisteix: «*El Pati blau* no l'he vist mai. La última obra de son autor que he pogut veure representar fou *L'Hèroe*. / Un cop a la vida me sentiria temptat a exercir de crític teatral, per a dir la meva admiració per la sensibilitat deliciosa de la senyoreta Xirgu!».¹⁴¹⁵ L'any 1909 coincideix amb l'època de major descrèdit de l'obra de Rusiñol per part de Xènius, per això les seves paraules no són gaire convincents, sobretot si es tenen en compte alguns episodis de 1904 i 1905.

La posada en escena de *L'hèroe* coincideix amb la tornada d'Ors de Mallorca on, cal recordar-ho, el jove aprenent de pintor viatja per pintar el paisatge de l'illa que han

¹⁴¹³ La traducció manuscrita es conserva a l'ANC (caixa núm. 28); a la portada consta el títol: «Edip rei (Acte 2on); està signada per «Eugeni Ors». Vid. l'edició completa a *Edip Rei (Tragèdia)* (Barcelona: Bartomeu Baixarias, 1909).

¹⁴¹⁴ Sobre aquest moment de la relació entre Ors i Rusiñol, vid. Casacuberta, M. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 127-130.

¹⁴¹⁵ «Glosari. Encara sobre "El Rei"». *LVdC*, 4 de desembre de 1909.

posat de moda Rusiñol i Mir entre els pintors catalans.¹⁴¹⁶ Encara que amb molta ironia, l'any 1906, Ors recorda la ineludible presència de Rusiñol a Valldemossa:

«Ara bé: a Valldemossa hi havia, [...], un altre home, del qui, com dels demés homes, s'opinarà lo que es vulga, però que no es pot negar que existeix, existeix en el fort sentit de la paraula. –Ja ho crec, que existeix! –Mos lectors hauran comprès que aludeixo a n'en Santiago Rusiñol. –Figureu-vos els pams de terreno de Valldemossa i la migradeta vida de Valldemossa, i imagineu-vos allí al mig a n'en Rusiñol, i l'alçària d'en Rusiñol, i les bromes d'en Rusiñol, i les lectures d'en Rusiñol.»¹⁴¹⁷

Recuperant el relat cronològic, una altra dada que corrobora el respecte que Ors té per Rusiñol, al marge del desacord en la seva proposta estètica, són unes paraules que escriu a Amadeu Vives l'agost de 1904 des de Madrid. La carta a Vives està escrita després que Ors hagués participat en el sopar d'homenatge a Rusiñol organitzat per un grup d'escriptors i intel·lectuals madrilenys el juny de 1904 al Campo del Recreo de Madrid, arran de l'èxit de les vint representacions de les obres de Rusiñol a Madrid els mesos de maig i juny de 1904. No ha quedat cap constància que Ors n'assistís a alguna, però sí que s'han preservat algunes de les conclusions a les quals arriba sobre l'obra de Rusiñol. A Vives li admet la convicció que l'esteticisme ha estat un dels corrents clau de la renovació cultural a Catalunya i li anuncia la voluntat d'escriure un elogi a Rusiñol, «que en justícia se deu, a en Santiago Rusiñol (ja veieu!), però ho deixarem per a un altre dia».¹⁴¹⁸

Ors no escriu cap elogi a Rusiñol però li dedica el capítol «Carta a los Reyes» del seu primer llibre, *La muerte de Isidro Nonell*. A més a més, la portada del capítol «Gàrgoles» d'aquest llibre està il·lustrada per un dibuix fet per Rusiñol i Zuloaga.¹⁴¹⁹ El llibre significa el comiat literari d'Ors a aquest període juvenil i la manifestació més explícita de la seva proposta estètica «arbitrària», antinaturalista, antivitalista i antisentimental, anti rusinyoliana, en definitiva. De nou no he trobat cap constància de com van anar les

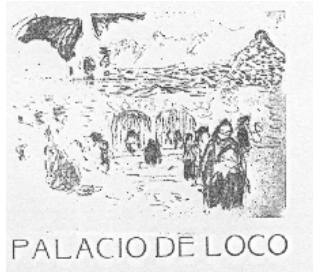
¹⁴¹⁶ Sobre aquest missatge a Mallorca i la pintura de paisatge vid. cap. 1.1.

¹⁴¹⁷ «Glosari. Òptica». *L'VdC*, 19 de setembre de 1906.

¹⁴¹⁸ Carta a Vives del 20 d'agost de 1904 a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹⁴¹⁹ El capítol «Carta a los Reyes Magos» és una narració publicada el 6 de gener de 1900 al diari *La Renaixensa*.

negociacions amb Rusiñol, però no devien diferir gaire de les que va dur a terme amb Jaume Massó i Torrents, un altre dels homes a qui Ors homenatja en el llibre: «Al veure-les reunides per primera vegada en volum he volgut dar a algunes de les meves “arbitrarietats” una cordial dedicatòria. Li prego accepti la del “Palau de boig” com homenatge de vera admiració i afecte».¹⁴²⁰



9) Mir, *Palacio de loco*, 1905



10) Rusiñol i Zuloaga, *Gàrgoles*, 1905

Després d'aquesta mostra d'afecte, la propera i darrera vegada que Ors dedica paraules de respecte per l'obra de Rusiñol, tot i que molt breument, és en ocasió de l'exposició individual del pintor a la galeria Georges Petit de París el mes de juny de 1906. Ors està a París com a corresponsal de *La Veu* i fa menció de la presència de l'obra de Rusiñol a la ciutat en aquests termes: «En altra de les sales d'en Georges Petit té instal·lada el nostre Rusiñol una exposició de sos delicadíssims paisatges».¹⁴²¹ Des de la publicació d'aquesta nota el mes de juny de 1906 fins a l'aparició del llibre (1907) en què es recullen les gloses i les cròniques que Ors ha escrit durant aquell any a *La Veu de Catalunya*, aquest paràgraf desapareix del llibre.¹⁴²²

Què ha passat entremig? Cap dels biògrafs de Rusiñol dóna els motius, tampoc no ho fan els d'Ors. El que és evident és que es trenca el respecte mutu. Rusiñol respon als sarcasmes d'Ors amb la creació de la figura de Xarau, la rúbrica que inventa el juny de 1907 al diari satíric *L'Esquella de la Torratxa* per fer paròdia de les gloses de Xènius.¹⁴²³ Els motius de discrepància entre ambdós no poden ser única i exclusivament d'ordre

¹⁴²⁰ Carta a Massó del 3 de juliol de 1905 (Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents).

¹⁴²¹ «Cròniques de París. Pintors». *LVdC*, 5 de juny de 1906.

¹⁴²² Vid. *Glosari 1906. Amb les gloses a la conferència d'Algerias y les gloses al viure de París* (1907).

¹⁴²³ Sobre Xarau vid., Casacuberta, M. *Santiago Rusiñol...*, p. 483 i ss; i Casacuberta, M. *Els noms de Rusiñol*, p. 119-129.

estètic perquè en altres casos, com en els de Casellas, Maragall o Riquer, tots tres mestres literaris i artístics d'aquest període, Ors no arriba al grau burlesc de Rusiñol.

El capítol que Ors dedica a Rusiñol a *Cincuenta años de pintura catalana* hi porta una mica de llum. En aquest llibre que, com el seu títol indica, proposa un recorregut per la pintura catalana dels darrers cinquanta anys, Ors no omet Rusiñol. Li dedica una secció monogràfica dins el capítol sobre la Sala Parés, que obra amb les consideracions següents: «La personalidad de Santiago Rusiñol merecerá siempre capítulo aparte [...]. La personalidad, todavía más que la obra en sí misma».¹⁴²⁴ I és que, en efecte, és la personalitat de Rusiñol el que Ors parodia.

L'any 1917 el periodista Rafael Moragas comenta amb un amic que «Rusiñol no podia veure els pedants ni els qui presumien de savis. Tenia reaccions anti-intel·lectualistes. D'ací la seva antipatia (antipatia recíproca) per l'Unamuno i per Eugeni d'Ors».¹⁴²⁵ Aquesta animadversió manifestament pública per part d'ambdós homes és la que ha impedit que els biògrafs de l'un i de l'altre s'hagin fixat en la proximitat en què van viure durant els primers anys del segle XX. En el fons de qui Ors renega és de l'artista de moda en què s'ha convertit Rusiñol, del que busca l'èxit de públic. Per a Ors aquest Rusiñol neix amb la representació de *L'alegria que passa* i amb la sèrie pictòrica dels jardins d'Espanya:

«Será difícil que quienes vivieron bajo la influencia o el contagio simpático de ciertas corrientes estéticas, desencadenadas por Rusiñol en Cataluña en los últimos años del siglo pasado, dejen de considerarlo, después de las obras de teatro [...], con visible y exclusivo propósito de logro mercantil, y dejen de ver en quien un día pudieron considerar como espejo, sino como maestro, una especie de traidor».¹⁴²⁶

En realitat és aquest nou Rusiñol, el del 1898, l'eclipsat per l'èxit després de defensar a capa i espasa la marginació de l'artista, qui coneix el jove Ors a Els Quatre Gats. I és d'aquest de qui fa, literalment, caricatura, tant amb la lletra com amb la imatge. El Rusiñol dels jardins espanyols està darrere *Al jardí*, dibuix de 1902, l'època en què

¹⁴²⁴ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 153.

¹⁴²⁵ Bladé Desumvila, A. *El senyor Moragas "Moraguetes"*, p. 165.

¹⁴²⁶ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 153-54.

comença a dibuixar i pintar al Cercle Artístic de Sant Lluç. Ors altera l'intimisme místic dels quadres de Rusiñol amb la presència d'una parella d'aspecte grotesc: ella està absorta mirant l'aigua del brollador, mentre ell, molt més vell i estrafet, mira cap a l'espectador amb una ganyota de monstre beardslia.¹⁴²⁷

Encara a *Cincuenta años de pintura catalana* un Ors distanciat de la cultura catalana és capaç d'admetre el model que va representar Rusiñol per tota una generació de joves artistes, entre els quals, malgrat no ho fa explícit, també hi és ell: «Por años y años, muchas almas jóvenes vieron en él algo así como un símbolo del idealismo, en lucha con la vulgaridad del ambiente, y en su nombre una manera de símbolo de la libertad y de la sinceridad, dobladas de aristocrática exquisitez».¹⁴²⁸ L'any 1950 acaba de confirmar aquests arguments sobre el desencís davant la conversió de Rusiñol d'artista d'avantguarda a artista de museu: «Se recuerda el caso de Santiago Rusiñol, en cuya vida hubo de distinguir dos etapas: una espléndidamente diletantesca, en su juventud, en que se fundó el “Cau Ferrat”, y otra, sórdidamente profesional apenas hubo cobrado el primer trimestre en la Sociedad de Autores y en que se alquiló, por cinco duros semanales, en un periódico anticlerical, para imitar metódicamente el Glosario».¹⁴²⁹

Ors no oblida Rusiñol. L'any 1924, des de l'Alhambra, en companyia d'Antonio Barrios, li dedica un dels *Palique* que escriu per *Nuevo Mundo*: «Dedicado a la sombra amiga de Santiago Rusiñol, que vaga entre estos arrayanes por la noche».¹⁴³⁰

¹⁴²⁷ Vid. fig. núm. 8, cap. 1.3.

¹⁴²⁸ *Ibidem*, p. 153-54.

¹⁴²⁹ «Novísimo Glosario. Orson Welles». *Arriba*, 13 de setembre de 1950.

¹⁴³⁰ «Palique con el Romance Nuevo de Granada y de Polinario», *NM*, any 31, núm. 1.581 (9 de maig de 1924), s.p.

3.3. L'aprenent, el Cercle Artístic de Sant Lluc i Riquer

L'any 1923, a *Cincuenta años de pintura catalana*, Santiago Rusiñol i Alexandre de Riquer representen per a Eugeni d'Ors l'esperit de la fi de segle a Catalunya:

«Aun, en esfera más amplia que esta, pero singularmente importante para el vivir estético, en el campo del arte decorativo, del coleccionismo arqueológico, de los oficios del libro, y aun, en parte, de la situación y consideración social del artista, el conjunto de esta intervención, cualesquiera que hayan sido sus desfallecimientos personales, puede considerarse benéfico [es refereix a Rusiñol]. En cierto sentido, puede repetirse aquí la consideración que ya hemos hecho, relativa a la tarea de otro pintor, dibujante y escritor de personalidad menos acusada, pero de pedagogía no menos aguda, la de Alexandre de Riquer. Por definición, Rusiñol y Riquer son el Fin de Siglo catalán. Nuestro anhelo de emancipación respecto de sus consecuencias morales no ha de impedirnos reconocer el valor funcional, y aun las particulares gracias del mismo».¹⁴³¹

En Riquer Ors troba una figura paternal que li obre generosament les portes al món de la pràctica de l'art.¹⁴³² Al contrari de l'excèntric i solitari Rusiñol –malgrat que sempre està envoltat de gent–, Riquer és un personatge accessible, discret i senzill. Segons Joaquim Renart, «era una persona de cultura i de molt bon tracte», encara que «A remolc dels altres la seva personalitat havia de ser sempre ofuscada».¹⁴³³

Alexandre de Riquer és la figura que Ors reconeix com a vertader mestre en art. Ho confessa per primera vegada l'any 1911 en una glosa d'homenatge on li concedeix l'honor de ser el seu principal professor d'art modern després de *La Ilustración Ibérica*, afirmant que «Mai oblidarà aquell d'on va venir-li la seva segona lliçó d'Art modern, la més ampla, la més erudita».¹⁴³⁴ Si es té en compte la reticència d'Ors a reconèixer públicament els seus mestres, aquesta atribució pren un significat especial. Tal com s'ha vist a propòsit de Rusiñol o Els Quatre Gats, a partir de 1906, arran de la seva implicació en el programa de reforma política de Prat de la Riba i el catalanisme conservador, tots els artistes, escriptors o polítics de la generació anterior amb qui ha

¹⁴³¹ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 159.

¹⁴³² Segons Plàcid Vidal Ors té amistat amb els fills de Riquer; un dia es presenta amb un d'ells a la seu de la revista *Occitània*, vid. Vidal, P. *L'assaig de la vida*, p. 200.

¹⁴³³ Vid. Renart, J. *Diari 1918-1961*, p. 76.

¹⁴³⁴ Vid. «Glosari. Homenatge». *L'VdC*, 8 de febrer de 1911.

compartir tertúlia, amistat i fins i tot idees, es converteixen en el flanc de les seves crítiques o desapareixen d'escena. Per aquest motiu, els homes que salva des del punt de vista personal, com són Casellas, Maragall i el mateix Riquer, cobren una dimensió particular.¹⁴³⁵

D'aquests tres la relació amb Riquer és la menys coneguda i és la que obra més incògnites per la manca de documents epistolars, gràfics o fotogràfics que l'acreditin. Així com ha quedat rastre de l'intercanvi epistolar amb Casellas i Maragall, sobre la relació de Riquer i Ors només es deixa constància en els comentaris del mateix Ors, les dedicatòries mútues, l'ex-libris de Riquer, i alguns testimonis de membres de l'entorn comú.¹⁴³⁶ Aquest fet porta a interpretar que l'agraïment a Riquer s'emmarca en el terreny de l'art. Cal suposar que es coneixen a l'entorn d'Els Quatre Gats, ja que a finals de segle, Riquer, sense trencar amb els amics del Cercle de Sant Lluç, s'apropa al grup de Rusiñol, Casellas i Utrillo, amb el qual comparteix la passió per les antiguitats, el col·leccionisme i l'Edat Mitjana. A partir d'aquell moment –no puc especificar quan–, Ors comença a visitar el taller de Riquer al carrer de la Freneria número 5 de Barcelona –indret reiteradament al·ludit en els comentaris d'Ors– en qualitat d'aprenent d'artista. Amb Riquer el jove Ors s'inicia en l'aprenentatge de les arts, en la pintura, el gravat i el dibuix.

Des de ben aviat Ors dedica paraules amables a Riquer. L'any 1904, a les pàgines d'*El Poble Català*, es refereix a ell com a «l'admirable artista».¹⁴³⁷ Uns dies després en l'article *Contes...* al·ludeix a un «deliciós conte de l'Alexandre de Riquer».¹⁴³⁸ L'any següent, el 1905, igual que Rusiñol, Riquer també gaudeix d'una dedicatòria en un capítol de *La muerte de Isidro Nonell*, el titulat *Tiempo después...*, l'únic de nova creació del llibre; una narració que, potser no casualment, és la continuació de la carta als Reis Mags que

¹⁴³⁵ Pel que fa a Casellas vid., per exemple, el pròleg i l'epíleg que li va dedicar a l'obra pòstuma: *Etapas estètiques* (1916), vol. I, p. 9-12, vol. II, p. 209-212. Respecte a Maragall, vid. l'article inclòs a les obres completes del poeta: «Signe de Joan Maragall en la Història de la Cultura». A: Maragall, J. *Obres completes. Volum. XXIII...*, 1936, p. 1-25.

¹⁴³⁶ Vid. el testimoni d'un dels fills de Riquer, Riquer i Palau, J.M. «Quan el meu pare ja no era noi. Biopsicologia d'Alexandre de Riquer». A: *Alexandre de Riquer...*, p. 52.

¹⁴³⁷ Vid. «Record». *EPC*, any 1, núm. 5 (10 de desembre de 1904), p. 4.

¹⁴³⁸ Vid. «Contes...». *EPC*, any 1, núm. 8 (31 de desembre de 1904), p. 3.

dedica a Rusiñol.¹⁴³⁹ Cinc anys després de la primera carta d'aquell nen bondadós que esperava veure recompensada la seva bonhomia amb una joguina, l'infant s'ha tornat dolent i, com passa sempre, «Los niños malos deben quedar sin juguetes, en justo castigo a su perversidad». El 1907 li dedica el poema *Hores vagues* que signa amb el pseudònim de Bonamat.¹⁴⁴⁰

El mes de febrer de 1911, després d'haver mantingut una discussió pública amb Riquer amb motiu de l'article en castellà que el mestre dedica al pintor canari Néstor, Ors vol tancar la polèmica amb una glosa d'homenatge al mestre.¹⁴⁴¹ Xènius se situa en la posició d'«amic» que amb «estimació i respecte» elogia el «professor generós», «el noble artista».¹⁴⁴² Primer l'erigeix com a mestre de tota la seva generació:

«Una generació entera ha rebut, per son lliure mestratge, les notícies i els documents de l'Art moderníssim. El taller de darrera la Catedral, ab ses col·leccions de belles coses, ha constituït per molts anys la nostra Escola, la nostra Escola única, generosament oberta a les curiositats i als entusiasmes juvenívols. Com diem a n'en Maragall "l'essencial Mestre en Gai Saber", a n'en Riquer podríem anomenar-lo el nostre essencial Professor d'Art nou. Tots nosaltres li devem per això una alta gratitud. Jo em complasc avui en retre-li públicament homenatge».¹⁴⁴³

I tot seguit, li dedica un tribut personal: «Que Xènius, més que ningú, se sent deutor d'home de tan valor espiritual».¹⁴⁴⁴ L'any 1915 Ors fins i tot recolza l'última empresa editorial de Riquer, la revista *Mediterrània*, l'última plataforma de difusió pública de l'obra dels fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluç. Es tracta d'un intent de tornar a prendre protagonisme a través d'un programa eclèctic, allunyat dels llegendaris projectes modernistes, però d'una gran ambició. Eugeni d'Ors forma part de la redacció de la revista

¹⁴³⁹ Vid. cap. 3.2.

¹⁴⁴⁰ Vid. Bonamat. «Hores vagues». *Jove Catalunya*, any 2, núm. 4 (25 de gener de 1907), p. 8-10.

¹⁴⁴¹ L'article de Riquer s'inclou en el catàleg de l'exposició del Faianç Català en què participen Néstor Fernández de la Torre, Laura Albéniz, Ismael Smith i Marià Andreu. Sobre la polèmica, vid. «Glosari. De la llengua oficial per a les coses d'Intel·ligència». *LVdC*, 4 de febrer de 1911; «Glosari. Casuística». *LVdC*, 6 de febrer de 1911 i «Glosari. Més casuística». *LVdC*, 7 de febrer de 1911.

¹⁴⁴² «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹⁴⁴³ *Ibidem*. Les anteriors gloses de la polèmica són: «Glosari. De la llengua oficial per a les coses d'Intel·ligència». *LVdC*, 4 de febrer de 1911; «Glosari. Casuística». *LVdC*, 6 de febrer de 1911; «Glosari. Més casuística». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹⁴⁴⁴ «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

—malgrat que no hi arriba a col·laborar mai—, al costat de Francesc Pujols i dels mestres modernistes, com Apel·les Mestres, Víctor Català i Felip Pedrell, entre d'altres. Ors no oblida anunciar l'aparició de la revista: «Surt a Barcelona —i la fan els fills més joves d'En Riquer— una jove revista sota el nom llamener de *Mediterrània*».¹⁴⁴⁵

En la glosa necrològica que li dedica l'any 1920, Ors torna a reconèixer el mestratge de Riquer i el recorda com el responsable d'haver difós el preraphaelisme a Catalunya:

«És a causa d'ella que caldrà sempre mencionar en lloc d'honor, dins la història de la nostra cultura, el nom d'aquest artista representatiu. La seva obra múltiple. La seva obra múltiple, desigual, fràgil de vegades, distingida gairebé sempre, ha tingut constantment un comú denominador d'ennoblidora pedagogia. Va treballar el gust de tot un poble».¹⁴⁴⁶

Ors tampoc pot oblidar les llargues vetllades que passa al taller del carrer de la Freneria:

«Hi hauria l'únic real seminari d'art, que per molt temps Barcelona hagi conegut. Hi havia la casa i el taller i la biblioteca i les col·leccions de l'Alexandre de Riquer, lliberalment ofertes a tota curiositat jovenívola i a tota estudiosa consulta. I ell hi era també, oficiant, senzill i voluptuós, en el culte de les valors estètiques de la vida».¹⁴⁴⁷

No és fàcil de saber fins a quin punt l'admiració d'Ors és corresposta per Riquer. Hi ha algunes dades que poden fer creure que l'estima és mútua. Riquer el considera un dibuixant i poeta de talent, tal com informa el crític de la revista *Catalunya Artística* en la crònica que dedica a l'exposició que els membres del Cercle Artístic de Sant Lluç presenten a la Sala Parés el mes de novembre de 1902, mostra en què Ors exhibeix per primera vegada la seva obra gràfica.¹⁴⁴⁸ GiralDOS afirma que:

«Octavi de Romeu (Eugeni Ors) segons diuen, exposa uns dibuixos que semblen de marca anglesa. No obstant, acusen un temperament d'artista, especialment per a la

¹⁴⁴⁵ «Glosari. Ampli debat. Segueix el segon intermedi de somriure i compareix un altre senyor». *LVdC*, 24 de març de 1915. Per a més informació sobre aquesta revista Vid. Mercader, L. «*Mediterrània*. La modestia de un argument». A: *El Mediterráneo y el Arte Español...*, p. 242-245.

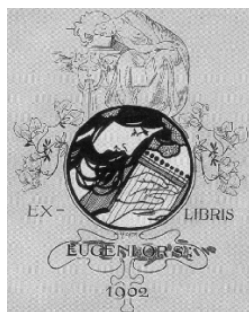
¹⁴⁴⁶ «Glosari. Riquer». *EDG*, 13 de novembre de 1920.

¹⁴⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁸ GiralDOS, F. «Notas d'Art. Al Saló Parés». *Catalunya Artística*, any 3, núm. 129 (4 de desembre de 1902), p. 795.

caricatura. Aquesta humil opinió meva coincideix ab la del mestre Riquer, qui elogia las facultats de dit dibuixant y poeta». ¹⁴⁴⁹

D'aquell any, el 1902, data la mostra més eloqüent de l'estima de Riquer per Ors. No és clar si per sol·licitud del jove o per iniciativa pròpia, Riquer, l'impulsor del moviment exlibrista a Catalunya des de 1897, dissenya a Ors un dels ex-libris més exquisits de la seva col·lecció. Formalment parlant, l'ex-libris s'inclou dins del grup que realitza per als joves companys d'Ors a les tertúlies de casa els Riquer, Manuel de Montoliu i Joan Llongueras, i als d'Alexandre J. Riera, Josep Pin i Soler i Francesc Matheu. ¹⁴⁵⁰



1) Riquer, *Ex-libris d'Eugeni d'Ors*, 1902

Des del punt de vista iconogràfic, l'ex-libris està presidit per un cercle dins del qual apareix el rostre de perfil d'una noia melancòlica de llarga cabellera i de dits delicats que fan sonar una lira. El cercle el remata una altra noia reclinada sobre una font amb un llibre a la mà. La primera noia probablement fa referència a Erat, la musa de la poesia lírica, la font apel·la a la vida que brolla de la música i la literatura i el llibre, al món de l'esperit. ¹⁴⁵¹ La imatge sembla una il·lustració d'uns versos de la *Vita nuova* de Dante que Riquer recull al seu llibre de poemes *Anyorances*, del mateix any 1902:

«Ignorant l'art del llaurejat trobare
los meus dits aspres puntejant la lira,
fan una queixa que se'n puja enlaire

¹⁴⁴⁹ GiralDOS, F. «Notas d'Art. Al Saló Parés». *Catalunya Artística*, any 3, núm. 129 (4 de desembre de 1902), p. 795.

¹⁴⁵⁰ Vid. Trenc Ballester, E. *Les arts gràfiques*, p. 88-90, reprod., p. 91, i Yerba, J.-L. *Alexandre de Riquer i l'exlibrisme...*, p. 176, reprod. cat. núm. 90. L'ex-libris apareix publicat a *P&P*, vol. IV, núm. 89 (gener de 1903) i a *Revista Ibérica de Ex-libris*, vol. I (1903), p. 24; n'existeix un original a la Biblioteca de Catalunya. Col·lecció F. Miracle. Full 2, núm. 1.765, i un altre a la Biblioteca del MNAC. Llibre 1903, p. 18. Inventari de la «R.I.E.», núm. 379. Es tracta d'un fotogravat en color de 8,5 x 6,9 cm. El dibuix original es troba en una col·lecció particular de Calaf.

¹⁴⁵¹ Vid. la interpretació a Yerba, J.-L. *Alexandre de Riquer i l'exlibrisme...*, p. 176.

i van dient a l'ànima: sospira»

Qui sap si en alguna de les lectures col·lectives de l'obra de Dante, el jove Ors havia mostrat una predilecció especial per aquests versos i Riquer decideix que sigui la imatge de l'ex-libris. Al marge de conjectures, aquesta és la primera dada fefaent de la relació entre Ors i Riquer, tot i que es pot haver iniciat abans, entre 1900 i 1901.

Una altra mostra de l'apreciació del mestre és la dedicatòria d'un dels apartats del seu llibre de poemes *Aplec de sonets*, l'any 1906, un després de *La muerte de Isidro Nonell*.¹⁴⁵² Aquest gest de Riquer ha sorprès Jordi Castellanos.¹⁴⁵³ Amb aquestes noves dades espero que ja no es faci tan estrany. L'any 1911, Ors li agraeix la ofrena públicament en el *Glosari*: «Tampoc oblidarà Xènius la galant ofrena ab què fou amicalment honorat, de dotze sonets com dotze joiells, dins el llibre *Aplec de Sonets. Les collites*. Un poema d'amor, un dels més bells del nostre artista».¹⁴⁵⁴

Quant a la naturalesa del mestratge de Riquer, Ors en cap moment especifica en què consisteix, si en la pràctica del dibuix, en l'exlibrisme, en el gravat o en la pintura. Són Josep-Francesc Ràfols i Alexandre Cirici, els primers historiadors de l'art modernista català, els que l'identifiquen com a mestre de dibuix.¹⁴⁵⁵ Ràfols inclús situa Ors al capdavant del grup de l'entorn de Riquer que s'encarrega de convertir la il·lustració en part fonamental de la literatura:

«Octavi de Romeu, és clar, seria el portaestendard d'aquests, grup que estaria constituït per Lluís Bonnín, Francesc Galí en els seus inicis, A[ntoni] M[untañola] i C[arné], és a dir, Amyc, els dibuixants d'ex-libris i encapaçaladors de les cançons populars publicades per Capmany (Jaume Llongueras, Moya, tal vegada els paisatgistes terrassencs germans Viver, potser Darío Vilàs en els seus inicis)».¹⁴⁵⁶

Riquer és el mestre dels joves artistes, fonamentalment dels il·lustradors, dibuixants, exlibristes i cartellistes. Eliseu Trenc també inclou Ors entre els deixebles de Riquer, al

¹⁴⁵² Llibre publicat a Barcelona per l'editorial Verdaguer l'any 1906.

¹⁴⁵³ Vid. Castellanos, J. «La poesia modernista». A: D.A. *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, p. 299.

¹⁴⁵⁴ «Glosari. Homenatge». *LVdC*, 8 de febrer de 1911.

¹⁴⁵⁵ Vid. Ràfols, J.F. *Modernismo y modernistas*, p. 220; Cirici Pellicer, A. *El arte modernista catalán*, p. 322-326; també Trenc, E. *Alexandre de Riquer*, p. 28 i ss.

¹⁴⁵⁶ Ràfols, J.F. *Modernismo y modernistas*, p. 220.

costat dels dibuixants i il·lustradors Josep Triadó, Joaquim Renart, Joaquim Diéguez, Jaume Llongueras, Francesc d'A. Galí i Enric Moyà.¹⁴⁵⁷

A finals de segle XIX, l'estudi i taller d'Alexandre de Riquer es converteix en un acollidor refugi d'art per a molts barcelonins.¹⁴⁵⁸ S'hi pot aprendre de forma gratuïta pintura, dibuix i les noves tècniques del gravat, atès que disposa d'una màquina de gravar amb què treballen Josep Triadó, Joaquim Renart o Josep M. Sert. També es pot escoltar música i interpretar-la al piano, llegir o fullejar les revistes i els llibres d'art de la seva important biblioteca; és subscriptor, des del primer número, de la revista britànica *The Studio*, guarda tots els números de la revista del modernisme alemany *Jugend*, també de *Pan* i *Les Maîtres de l’Affiche*, així com, manuscrits, incunables, etc.¹⁴⁵⁹ Gràcies al seu gust pel col·leccionisme, en la casa s'exposen talles medievals, metalls i quadres. Es tracta d'un veritable taller d'aprenentatge, tan pràctic com teòric, ja que s'hi parla de les noves corrents estètiques que triomfen a Europa entre comensals de la talla de Joan Maragall, Àngel Guimerà, Jacint Verdaguer o Miguel de Unamuno.

Hi ha molts testimonis de l'època que es refereixen de manera encomiasta a l'ambient de la casa de Riquer, el «niu d'àngüles» en paraules de Joan Maragall.¹⁴⁶⁰ Unamuno confessa al seu amfitrió que «De los más gratos recuerdos que de esa ciudad de Barcelona guardo [...], mi querido amigo, es el de esas horas que pasé en su casa».¹⁴⁶¹ Per a l'escriptora Aurora Bertrana «Barcelona era el carrer de la Freneria on vivia l'Alexandre de Riquer i els seus, i la humanitat, la família Riquer».¹⁴⁶² Joaquim Renart, amb qui Ors coincideix en el taller de gravat, diu que «Dentro de la casa-museo era un regalo hablar con el pródigo en enseñanzas sobre los múltiples temas. Su hablar pausado

¹⁴⁵⁷ Vid. Trenc Ballester, E. «Alexandre de Riquer, figura central del Modernisme». *Alexandre de Riquer*, p. 7-22; i Trenc, E. *Alexandre de Riquer*, p. 28 i ss.

¹⁴⁵⁸ Sobre l'estudi de Riquer, vid. Sigalés, Bartomeu. «N'Alexandre de Riquer». *Vell i Nou*, (juny de 1921), p. 89; Bertrana, A. *Memòries fins el 1935*, p. 242-243; Renart, J. *Diari 1919-1961*, p. 77; Llongueras, Juan. *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, p. 157; Montoliu, M. de. *Memorias de infancia y adolescencia*, p. 206-207; Sagarra, J.M. *Memòries I...*, p. 261; Trenc Ballester, E.; Yates, A. *Alexandre de Riquer...*

¹⁴⁵⁹ Vid. una relació dels volums de la biblioteca a Trenc Ballester, E.; Yates, A. *Alexandre de Riquer (1856-1920)*....

¹⁴⁶⁰ Riquer i Palau, J.M. «Quan el meu pare ja no era noi. Biopsicologia d'Alexandre de Riquer». A: *Alexandre de Riquer, L'Home, L'Artista, El Poeta...*, p. 40.

¹⁴⁶¹ Carta d'Unamuno a Riquer del 21 d'abril de 1910, ibídem, p. 108.

¹⁴⁶² Bertrana, A. *Memòries fins el 1935*, p. 242.

daba mayor fuerza a sus ideas siempre concentradas».¹⁴⁶³ En el seu llibre de memòries Josep Maria de Sagarra recrea l'ambient simbolista que es vivia en aquella casa de cultura a l'entorn del 1900, quan Ors la comença a freqüentar:

«amb altres exaltats del modernisme i en unes golfes que tenia davant de la catedral el pintor Alexandre de Riquer, llegia i comentava *La Divina Comèdia* i s'emborratxava materialment de Burne-Jones, de Dante Gabriel Rossetti i de tot el pre-rafaelisme, que, en aquella època, representava el plat més exquisit. Fou el moment de *Juventut*, de la descoberta de Wagner, d'Ibsen i de Ruskin, i fou també el moment abusiú d'una certa ceràmica, reproduint impossibles vegetals, cabelleres oceàniques i rostres femenins que vomitaven violetes».¹⁴⁶⁴

La casa taller de Riquer, tal com afirma Eliseu Trenc, representa un altre focus del modernisme finisecular, més íntim i reservat, sobretot si es compara amb l'espectacular Cau Ferrat de Rusiñol a Sitges.¹⁴⁶⁵

Per a Ors és un lloc clau en dos aspectes, d'una banda, li dóna la possibilitat de dedicar-se a les arts gràfiques; de l'altra, amb Riquer el jove comença a entendre la distància que separa l'estudiant de l'aprenent, diferència que està a la base de la seva ètica i estètica de la producció.

La proximitat de Riquer significa un revulsiu tècnic i estètic per a Ors. Al seu costat el dibuix deixa de ser una diversió per convertir-se, encara que per poc temps, en una autèntica dedicació. De l'època de més proximitat entre Ors i Riquer daten els poemes i dibuixos orsians d'estil, to i musicalitat amb més clara influència prerrafaelita, i és gràcies a Riquer que descobreix l'obra del seu estimat Aubrey Beardsley, al qual dóna a conèixer en un article a *Juventut*.¹⁴⁶⁶

L'obra d'Alexandre de Riquer representa el gir de la literatura i les arts cap al prerrafaelisme britànic durant la dècada dels noranta a Barcelona. Representa la tendència idealista, religiosa, mariana i decorativista, tant en la pràctica de les arts, el cartellisme, l'exlibris, el gravat, la il·lustració de llibres, el mobiliari i la pintura

¹⁴⁶³ Renart, J. «El exlibris en España». A: *Circular para nuestros asociados de la Asociación de exlibristas de Barcelona*, núm. 14-15 (juny de 1958), p. 134.

¹⁴⁶⁴ Vid. Sagarra, J.M. *Memòries I*, p. 261.

¹⁴⁶⁵ Vid. Trenc, E. *Alexandre de Riquer*, p. 32.

¹⁴⁶⁶ Riquer, A. de. «Aubrey Beardsley». *Juventut*, núm. 1 (15 de febrer de 1900), p. 6-11.

decorativa, com en la seva promoció. Va ser cofundador del Cercle Artístic de Sant Lluç i membre de la seva primera Junta Directiva com a vocal conservador, també director artístic de revistes *Luz* (1897-1898) i *Joventut* (1900-1906). D'aquesta època també data la seva dedicació a la poesia. Amb Raimon Casellas, Gual, Rusiñol, Manuel de Montoliu i Xavier Viura, Riquer és l'autor més emblemàtic del preraphaelisme català fonamentat en l'autenticitat del sentiment per sobre de l'expressió artística.¹⁴⁶⁷

A Ors no li passa el mateix que a Joan Llongueras, que explica que en conèixer Riquer immediatament abandona el realisme de la revista *Gil Blas* i Steinlein per l'art sentimental i decoratiu dels preraphaelites,¹⁴⁶⁸ però demostra haver assimilat el neomedievalisme preraphaelita i les icones simbòliques del moviment tant en el dibuix com en la poesia.

Pels volts de l'any 1901 Ors fa una dedicatòria amb un dibuix d'estil preraphaelita en la contracoberta d'un exemplar del primer llibre de poemes de Manuel de Montoliu, *Noves primaveres*,¹⁴⁶⁹ al seu amic mallorquí de la facultat Toni Homar. Montoliu i Ors comparteixen tertúlia juvenil a casa d'en Riquer. Montoliu és un dels joves escriptors catalans que, sota la influència de Riquer, incorporen el model poètic del preraphaelisme britànic. Per això el dibuix d'Ors adapta l'estil preraphaelita amb figures femenines estilitzades i làngüides a la manera de les obres de Burne-Jones. El dibuix representa una processó del Diumenge de Rams amb diferents personatges que porten palmons i branques de llorer.¹⁴⁷⁰ Segons Joan Bassegoda, a qui pertany l'exemplar, il·lustra el poema *Càntic del llorer*.¹⁴⁷¹

L'altra col·lecció de dibuixos preraphaelites també il·lustra una obra literària d'aquest estil. Es tracta del conte *La bona fada*, de l'escriptor mallorquí Joan Rosselló i Crespí, també conegut com Joan Rosselló de Son Fortesa, que publica la revista *Catalunya* el

¹⁴⁶⁷ A més de les monografies sobre Riquer ja citades, vid. Cerdà Surroca, M.A. *Els pre-raphaelites a Catalunya*.

¹⁴⁶⁸ Vid. Llongueras, J. *Evocaciones y recuerdos...*, p. 157.

¹⁴⁶⁹ Montoliu, M. De. *Nova primavera. Noves poesies* (Barcelona: Tipografia de L'Avenç, 1901).

¹⁴⁷⁰ Vid. fig. núm. 41, cap. 1.1.

¹⁴⁷¹ Bassegoda Nonell, J. «Un dibujo inédito de Eugenio d'Ors». *ABC*, 6 de desembre de 1991. El poema *Càntic de llorer* està en les pàgines 146-147.

febrer de l'any 1903.¹⁴⁷² En aquest cas Ors sembla voler compartir l'autoria del conte igual que fa amb Bonnín, autor de les il·lustracions del poema *Boires baixes* de Roviralta.¹⁴⁷³ La integració de les imatges en el text es mostra a través de la primera lletra historiada i el culdellàntia i amb la il·lustració gairebé literal de les paraules de Rosselló.

3) *El príncep i la Dolça*, 19034) *Lletra historiada*, Cervantes, 19035) *Criats*, 19036) *Culdellàntia*, 1903

A pesar del preraphaelisme, aquests dibuixos incorporen alguns detalls grotescs de l'obra de Beardsley –el peu del príncep que esdevé serp, la cares de medusa de la lletra historiada, els rostres dels criats i els del culdellàntia– que donen un to inquietant al conte de la tradició de la llegenda de Sant Jordi.

La influència de Riquer també és clara en l'ex-libris dedicat a Rosselló que tanca la narració. Qui sap si aquest i l'anterior, publicat a *Auba*, el dedicat a Emmanuel Alfonso, els va poder presentar al concurs d'ex-libris que convoca el Cercle Artístic de Sant Lluç l'any 1902.¹⁴⁷⁴ En aquests moments Ors participa en l'efervescència de l'exlibrisme a Catalunya, la principal responsabilitat de la qual és d'Alexandre de Riquer.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷² Vid. Rosselló, J. «La Bona Fada». *Catalunya*, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. 60-68.

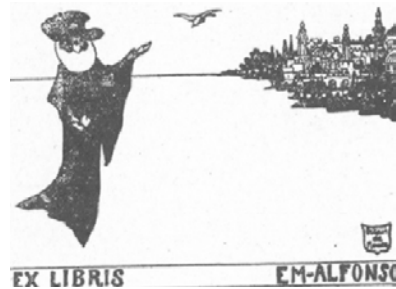
¹⁴⁷³ Vid. cap. 3.2.

¹⁴⁷⁴ Sobre això vid. Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluç (1893-2009)*..., p. 89, Marchi n'informa a partir del Llibre d'Actes del 13 de febrer de 1903.

¹⁴⁷⁵ Sobre això vid. Yerba, J.Ll. de. «El gravat i l'ex-libris». A: Fontbona, F. (dir.). *El Modernisme. Pintura i dibuix*, p. 163-176.



7) Ex-libris de Joan Rosselló, 1903



8) Ex-libris d'Emmanuel Alfonso, 1902

Com s'ha vist a propòsit de la revista *La Ilustración Ibérica*, els artistes preraphaelites es converteixen en els seus primers punts de referència pictòrics. En el poemari d'aquest període també es fa present la filiació amb el món simbòlic dels britànics. Sobretot a partir de 1901, l'època en què s'aproxima a Riquer. En aquest moment comença a publicar a les revistes *Catalunya Artística* i *Pèl & Ploma*, dues de les plataformes de difusió del preraphaelisme a Catalunya. El jove poeta canta personatges de la llegenda pàtria i belles donzelles com a odes a la bellesa ideal. Quan la major part d'aquests poemes van ser recollits a *La Muerte de Isidro Nonell* (1905), el crític Josep Morató observa que: «hi sura sempre cert gust per lo monstruós, barrejat amb tocs de poesia tendra».¹⁴⁷⁶

A *Heroica*, poema publicat a *Catalunya Artística* el 1901, Ors versifica la croada triomfant del cavaller sant Jordi contra el drac maligne, que tenia presa la bella princesa d'ulls blaus.¹⁴⁷⁷ De la llegenda de sant Jordi, Xavier Viura en parla aquell mateix any en relació amb Ruskin: «Canta l'èpica lluita d'aquell Sant Jordi miraculós, per a salvar a la humanitat del dragó de la impuresa, de la lletgesa i de l'odi».¹⁴⁷⁸ Tal com apunta Cerdà Surroca, a finals de segle aquest tema tenia connotacions patriòtiques i estètiques com el del cicle artúric. Apel·la a la recuperació de la tradició i a la lluita per redimir la bellesa amenaçada pel monstre de la màquina.¹⁴⁷⁹

¹⁴⁷⁶ Morató, J. «"Arbitrarietats"» *LVdC*, 10 d'agost de 1905.

¹⁴⁷⁷ Vid. «Heroica». *Catalunya Artística*, any 2, núm. 31 (10 de gener de 1901), p. 20.

¹⁴⁷⁸ Viura, X. «Llibres rebuts. John Ruskin». *Juventut*, núm. 66 (16 de maig de 1901), p. 339.

¹⁴⁷⁹ Vid. Cerdà Surroca, M.À. *Els pre-raphaelites a Catalunya*, p.171-172.

El cant a la bellesa també és explícit a *A l'Adriana* i *A Madona Blanca Maria*.¹⁴⁸⁰ Són dues elegies amoroses a un dels models de dona prototipus del preraphaelisme britànic. Cirici, quan es refereix a *A Madona Blanca Maria*, diu que la «litaratura irreal, onírica, da carácter a escritos primitivos de Ors en los que, del mismo modo, se describen los colores de la escena, como si se pintara un cuadro preraphaelita».¹⁴⁸¹ Les muses d'Ors són deesses estatuàries. La primera, una deixeble de la *Salomé* de Wilde, una «escultura vibrant; marbre que inflama una sang opulenta» que dansa «serenament, tot i el compàs de la música boja».¹⁴⁸² La segona, una filla de les Lilith de Rossetti o Baudelaire: una «superba Madona de cos d'estàtua vestit amb bizantina opulència, de noble rostre pàl·lid i veu suavíssima i llavis menyspreadors i verda misteriosa mirada d'esfinx».¹⁴⁸³ Aquesta última dona és la que empeny el cavaller a combatre en nom de la bellesa, a «la Santa Creuada de l'Acció»; una paraula que en els preraphaelites implica la lluita per la bellesa ideal.

L'estiu de 1911, quan està construint la nova dona mite del nou-cents, Ors escriu: «Pensar que l'any 1900 hi havia catalans que, tenint pot ser una Ben Plantada a la vora, s'entretenien fent de preraphaelites!».¹⁴⁸⁴ L'any 1911 Ors enterra definitivament el llegat dels preraphaelites. En la glosa que dedica al grup d'artistes britànics els tracta de fatús, superficials i impostors davant la veritat: «hi havia en ells més afectació que bondat. Un Perugino podia ésser minucios, perquè estimava sincerament “les coses”, però un Rossetti no hi tenia pas el dret, perquè no estimava en realitat “les coses”, sinó “els efectes”».¹⁴⁸⁵ Ors renega de la generació modernista a mesura que es va alliberant ell mateix del seu llegat. De la influència dels preraphaelites només manté els principis teòrics de John Ruskin –encara que mai no ho admeti directament– sobre l'ètica de l'art i la bellesa i la convicció que la figura de artesà artista o l'artista com a artesà és indispensable per la reforma social.

¹⁴⁸⁰ Vid. «A l'Adriana». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79 i «A Madona Blanca Maria». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79.

¹⁴⁸¹ Cirici Pellicer, A. *El arte modernista catalán*, p. 325.

¹⁴⁸² «A l'Adriana». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79.

¹⁴⁸³ «A Madona Blanca Maria». *P&P*, vol. III, núm. 79 (agost de 1901), p. 79.

¹⁴⁸⁴ *La Ben Plantada*, p. 32.

¹⁴⁸⁵ «Glosari. Dels Preraphaelites». *LVdC*, 1 de maig de 1911.

A partir d'aquesta època, pels volts de 1911 i 1912, Ors comença a integrar aquesta figura en les seves tesis teòriques sobre l'art. Segons Mercè Rius, això es dona en el context d'un canvi en la noció de civilitat.¹⁴⁸⁶ Fins llavors la proclama per la civilitat es tradueix en la demanda per l'art civil o la bellesa pública; a partir d'aquests moments s'hi incorpora l'ètica del treball com a ètica de la producció. L'«home productor» es fusiona amb l'«home ciutadà»: «L'exaltament de l'“home ciutadà” era a Catalunya no tan sols obra necessària, sinó urgent [...]. Mes ja tal volta és temps d'ajuntar-hi en paral·lel i compensació, l'exalçament de l'“home productor” [...] és a dir, del tècnic, de l'especialista, del “competent”».¹⁴⁸⁷ En aquests moments Ors inicia l'apologia als oficis perquè els interpreta com una activitat productiva que proporciona resultats reals, efectius, pràctics, però van més enllà del pragmatisme per la implicació espiritual en què es desenvolupa el procés de creació.

La figura de l'aprenent a què he fet referència més amunt neix en aquest marc de l'apologia a l'ofici i a l'artesà. Hi he al·ludit en relació amb la casa de Riquer on Ors, llavors encara estudiant de Dret i Filosofia i Lletres, aprèn l'ofici de gravador i il·lustrador. En el taller de Riquer, primer, i després en les aules de dibuix i pintura del Cercle Artístic de Sant Lluc, Ors deu adonar-se de la diferència entre estudiar i aprendre. Si el 1913 atorga una categoria superior a l'aprenent respecte de l'estudiant és perquè interpreta la tasca de l'estudiant de forma passiva, l'estudiant rep, en canvi l'aprenent dona a partir d'allò que ha rebut.¹⁴⁸⁸ L'any 1915, en la conferència *Aprendizaje y heroísmo*, que imparteix a la Residencia de Estudiantes de Madrid, explica aquesta diferència en funció de les facultats que es posen en joc: «El estudiante no ejercitaba más que el espíritu, y el aprendiz ya ejercita toda la vida».¹⁴⁸⁹

El contacte amb Riquer i el pas pel Cercle de Sant Lluc fonamenten aquestes idees en la pròpia experiència i permeten que es puguin llegir des d'un altre lloc les seves paraules sobre la naturalesa de l'aprenentatge i les fases del procés:

¹⁴⁸⁶ Rius, M. *La filosofía d'Eugeni d'Ors*, p. 50-51.

¹⁴⁸⁷ «Glosari. Les classes». *LVdC*, 22 de novembre de 1912.

¹⁴⁸⁸ «Glosari. L'aprenent». *LVdC*, 3 de gener de 1913. Ors dedica 6 gloses més amb el subtítol de *Prèdica a l'Aprenent*.

¹⁴⁸⁹ Vid. *Aprendizaje y Heroísmo*, p. 49.

«Els primers dies de posar-se a un aprenentatge són alegres. S'avença molt, s'esclareixen algunes coses que abans semblaven misteris i el regust d'una vida nova acreix el delit. Però després ve un instant de tristesa i de desalentament terribles. És al cap d'alguns dies, i ja no s'avença, i no es veu altre recurs, per a avançar un poc, que repetir i repetir i repetir; d'altra banda, la limitació forçosa de la vida que s'ha emprès fa enyorar la llibertat infinida de l'anterior situació, opulenta en possibilitats... Instant greu és aquest i usual que els flacs hi sucumbeixin, renunciïn o s'estacionen o és tornen rutinaris, els forts continuen; i aleshores se'm fan interessants i és quan me plau tant l'esguardar-los». ¹⁴⁹⁰

Des d'aquesta perspectiva artesanal també s'ha d'interpretar la campanya orsiana a favor de la xilografia: «Tot l'encís de l'art del gravat està que sigui una art lenta [...]. “Pensar –definició pareguda, fundada en la mateixa nota d'inhibició, podríem caracteritzar aquesta art renascuda, que avui comença a enriquir el nostre Noucent». ¹⁴⁹¹ L'any 1917, data d'aquestes últimes paraules, Ors celebra l'aparició d'una «escola novíssima catalana de gravat al boix [...] Jou el sumptuós, Obiols el benaurat, Ricart l'incisiu la representen», ¹⁴⁹² membres de Sant Lluc el mestre dels quals és Torres-García, un altre «lluc».

L'experiència del treball manual el convenç de la inconsistència teòrica i pràctica de la figura de l'artista geni: «Aixís en els aprenentatges humans, a certes hores tot pot semblar efecte d'un do; però aquest do, no es realisa sense el llarg treball previ. També el treball previ és inútil, si no arriba el moment del “do”, que és el moment de l'esperit». ¹⁴⁹³

Aquesta és una més de les lliçons de Riquer.

Riquer, juntament amb Apel·les Mestres, protagonitzen la renovació de les arts gràfiques a Catalunya, a través, precisament, de la imbricació de les arts plàstiques amb

¹⁴⁹⁰ «Glosari. Els aprenents». *LVdC*, 9 d'abril de 1912.

¹⁴⁹¹ «Glosari. De l'art de gravar». *LVdC*, 12 de febrer de 1917.

¹⁴⁹² «Glosari. Glosa nova sobre els gravadors en fusta». *LVdC*, 11 de maig de 1917.

¹⁴⁹³ «Glosari. Els aprenents». *LVdC*, 9 d'abril de 1912.

la literatura, la producció manual i l'espiritual.¹⁴⁹⁴ Sota el model d'aquests mestres, els dibuixants, il·lustradors o gravadors de la generació d'Ors, Bonnín, Triadó, Llaverias, Opisso, Renart, Torné Esquiús, Torres-García, etc., tot ells membres del Cercle Artístic de Sant Lluç, alliberen el dibuix del seu servilisme respecte de la pintura.¹⁴⁹⁵ Tal com indica Maria Bárbara Marchi, el Cercle Artístic de Sant Lluç té un paper decisiu en aquest fenomen.¹⁴⁹⁶

L'associació d'Ors al Cercle coincideix amb l'època de més proximitat a Alexandre de Riquer i amb el període de declivi de l'activitat cultural d'Els Quatre Gats. La primera vegada que el nom d'Eugeni d'Ors figura en el llibre d'actes de l'entitat és el dia 17 d'octubre de 1902 a propòsit de la seva elecció com a soci compromissari. La seva afiliació és anterior, tot i que el fet que no figurei en cap document dels llibres d'actes fa pensar que no hi va tenir cap paper fins la data al·ludida.¹⁴⁹⁷ Com acabo de demostrar, la relació amb Riquer és el motiu determinant perquè Ors prengui aquesta decisió. El seu desig de formar-se en la pràctica artística i el gir dels seus referents artístics a partir de 1902 en són les conseqüències.

En relació amb l'argument logístic, a *Cincuenta años de pintura catalana*, ell mateix reconeix que va voler aprofitar «las comodidades que la asociación a la misma podrían representar en la vida práctica y en el aprendizaje»,¹⁴⁹⁸ la qual cosa confirma i reafirma el desig de preparar la seva vocació artística. Sant Lluç ofereix tot el que un jove necessita per treballar en el món de les arts plàstiques. Disposa d'infraestructures adequades, com aules de dibuix, sales de tertúlia i una copiosa i actualitzada biblioteca. A pesar que els principis confessionals del centre llavors no coincideixen amb les seves idees,¹⁴⁹⁹ la cobertura humana i professional que proporciona és un dels motius fonamentals del seu èxit entre els joves artistes. L'any 1907 Ors agraeix a Joan Llimona,

¹⁴⁹⁴ Sobre això vid. Trenc, E. *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*; Barjau, S. «La renovació del llibre i les arts gràfiques». A: Fontbona, F. (dir.). *El Modernisme. Pintura i dibuix*, p. 145-162.

¹⁴⁹⁵ Sobre aquesta independència del dibuix vid. Castillo, M. «Els dibuixants». A: Fontbona, F. (dir.). *El Modernisme. Pintura i dibuix*, p. 177-190.

¹⁴⁹⁶ Maria Bárbara Machi confirma que s'ha perdut la seva fitxa, vid. Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluç...*, p. 390.

¹⁴⁹⁷ Maria Bárbara Machi confirma que s'ha perdut la seva fitxa, vid. *ibídem*, p. 100.

¹⁴⁹⁸ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 124.

¹⁴⁹⁹ Cal recordar la caricatura de Torres i Bages, vid. cap. 1.1.

un altre dels fundadors, haver-li proposat la lectura sobre la passió de Crist de la religiosa Anne-Catherine Emmerich.¹⁵⁰⁰ A principis de segle, el Cercle es converteix en una de les institucions barcelonines capdavanteres en l'organització de conferències, debats, concerts, cursos, lectures i exposicions.¹⁵⁰¹

Des del primer moment, el jove Ors assisteix a les classes de dibuix al natural, on no s'exerceix cap mestratge directe. Quatre delegats es tornen per tenir cura de les sessions de dues hores diàries, ja siguin d'acadèmia o de model vivent. Segons Alexandre Galí, les classes «es complien amb una mena de respecte religiós».¹⁵⁰² L'horari està pensat perquè es pugui compaginar amb altres activitats. D'octubre a abril s'imparteixen al vespre i durant la resta de l'any, de set a nou del matí. El centre també proporciona a l'artista els estris per pintar i un petit armari on guardar les pertinences. La formació tècnica del Cercle no pretén ser una alternativa sinó un complement a les ensenyances acadèmiques, oficials o privades.

En aquestes aules Ors comparteix experiències amb altres artistes de la seva generació, algun dels quals, com Torres-García, hi comença a assistir després d'haver abandonat l'Escola de Belles Arts de Llotja. L'any 1933, en una època en què Ors torna a preocupar-se pel proteccionisme de les arts, explica als lectors i lectores de Madrid que el Cercle Artístic de Sant Lluc era l'única escola on es podia aprendre art a la Catalunya de principis de segle, l'altra, si no, era París.¹⁵⁰³

El Cercle es crea l'any 1893 amb la finalitat de fomentar les arts plàstiques, amb esperit doctrinal i tres idees fundacionals: el gremialisme proteccionista, la concepció ètica de l'art i la noció de bellesa ideal. Neix com a escissió del llibertinatge i anticlericalisme que representen Rusiñol, Casas i Clarasó dins del Cercle Artístic de Barcelona. Per això els estatuts remarquen el caràcter confessional de l'entitat i s'inventen la figura d'un guia espiritual, d'un consiliari. Els membres fundadors, Joan i Josep Llimona, Dionís

¹⁵⁰⁰ Vid. «Glosari. Per a la setmana». *LVdC*, 26 de març de 1907.

¹⁵⁰¹ Sobre el Cercle Artístic de Sant Lluc vid. Jardí, E. *Història del Cercle...*; el catàleg de l'exposició, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-1993. Cent anys*; i la tesi doctoral de Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluc...*

¹⁵⁰² Vid. Galí, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya*, p. 158 i 160.

¹⁵⁰³ Vid. «Folletón de *El Debate*. Monitor de la Cultura. A fines del siglo pasado, se fundaba en Barcelona el "Círculo Artístico de Sant Lluc"». *ED*, 23 de juliol de 1933.

Baixeras, Joaquim Vancells, Antoni Utrillo i Alexandre de Riquer –entre altres afeccionats a les arts– aposten per un centre de regeneració social a través de l'art, un espai de fraternitat entre artistes, que té com a model el grup dels natzarens a Roma i el dels preraphaelites britànics a Londres.

Malgrat les discrepàncies de base amb l'ideari de Torres i Bages i els seus membres fundadors –contra els quals es pronuncia per primera vegada el 1904–,¹⁵⁰⁴ la proposta artística del Cercle sedueix Ors des de 1902 tant per les relacions filials entre art i societat com per la seva posició respecte de la tradició. Per als «llucs» la tradició no és dogma, com en l'Acadèmia, però, a diferència dels artistes de Els Quatre Gats, sí és un referent a respectar per la modernització del present. Quan en una glosa de l'any 1945, Ors recorda el seu pas per l'entitat, n'elogia, precisament, el diàleg cordial entre la tradició i la modernitat: «Nunca en las artes plásticas se ha conciliado tan finamente la audacia en la innovación con la fidelidad del canon, como en los Círculos de San Lucas».¹⁵⁰⁵

El projecte de modernització cultural que després proposa Ors no oblida la filiació amb el passat, encara que la seva actitud i el seu model històric no concordi amb el de Torres i Bages i els fundadors del Cercle. Aquests presten atenció a la tradició autòctona, busquen les arrels d'una pretesa catalanitat, el passat on indaga Ors és el que permet que Catalunya s'integri en la tradició clàssica de la cultura europea.¹⁵⁰⁶ D'aquí que Ràfols interpreti l'arribada d'Ors a l'entitat com una alenada de supranacionalisme.¹⁵⁰⁷

Quan el jove Ors comença a freqüentar el Cercle, els models pictòrics dels joves afiliats són els dels artistes que interpreten el classicisme amb una mirada moderna. Els dos artistes de referència són el francès Puvis de Chavannes i el preraphaelita Edward Burne-

¹⁵⁰⁴ Vid. «Gazeta d'Art. La pintura mural d'en Baixeras al Seminari. *Forma*». *EPC*, any 1, núm. 6 (17 de desembre de 1904), p. 3. Sobre les discrepàncies entre la teoria de Torres i Bages i la d'Ors vid. Castellanos, J. «Presentació». A: Ors, E. d'. *Papers anteriors al Glosari*, p. XIII-LV i Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹⁵⁰⁵ «Novísimo Glosario. Aquellos círculos de San Lucas». *Arriba*, 23 d'octubre de 1945. L'any 1954, poc temps abans de morir, dedica un altre article al Cercle: «Estilo y Cifra. El Círculo de San Lucas». *LVE*, 21 de gener de 1954.

¹⁵⁰⁶ Sobre els orígens del classicisme en Ors i Torres-García, vid. Vallcorba, J. *Noucentisme, mediterranisme i classicisme*.

¹⁵⁰⁷ Vid. Ràfols, J.F. *Modernismo y modernistas*, p. 238.

Jones, l'any 1899 el Cercle organitza una exposició d'ambdós. Entre els artistes joves de la casa, la influència de Puvis de Chavannes i Burnes-Jones, també la dels nabís i, en general la del simbolisme idealista en general, substitueix el naturalisme moralitzant dels mestres fundadors.

Més amunt ja s'ha llegit com des de les pàgines d'*Auba*, Ors desafia els artistes barcelonins a convertir-se en Beardsley, Puvis de Chavannes o Böcklin. El mateix any 1902, en el conte *La fi de l'Isidro Nonell*, Ors ja està augurant la substitució del model realista expressionista de Nonell, Picasso, Anglada Camarasa o Canals per l'idealista classicista de Torres-García, Junyent i Torné Esquius. Quan l'any 1904 inaugura la columna *Gazeta d'art a El Poble Català*, es dedica a desprestigiar l'obra dels fundadors de Sant Lluc, sobretot la de Dionís Baixeras i la de Joan Llimona i, per contra, a defensar, les aportacions dels seus companys de generació.¹⁵⁰⁸ Marchi destaca el paper actiu que les noves generacions del Cercle tenen a principis de segle.¹⁵⁰⁹

A *Cincuenta años de pintura catalana*, no només confessa haver viscut des de dintre aquest relleu generacional sinó que subratlla el seu protagonisme en aquest canvi, al costat de Torres-García:

«hubieron de manifestarse, entre los jóvenes asociados, dos nuevas tendencias, que ellos recogían de la tradición de Els Quatre Gats. Una se manifestaba en un sentido idealista y decorativo. [...] en la primera aparición de esa tendencia, hubo de influir episódicamente, con influencia extraña, una figura singular [...] la de un fantástico estudiante que llevaba, o se le atribuía, el nombre de Octavio de Romeu. Con mayor seriedad de oficio, aunque tal vez con menos originalidad y virulencia, un amigo suyo, Joaquín Torres-García, daba las notas más elevadas en esta dirección. Añádase a esto el magisterio que en la misma ejercía la personalidad desigual y compleja de Alejandro de Riquer, miembro también del Círcol de Sant Lluc en la misma época. La otra tendencia, innovadora también en la casa, se cifraba sencillamente en el impresionismo de los

¹⁵⁰⁸ Vid. «Gazeta d'Art. La pintura mural d'en Baixeras al Seminari. *Forma*». *EPC*, any 1, núm. 6 (17 de desembre de 1904), p. 3; «Gazeta d'Art. Més sobre la pintura mural, den Baixeras, al Seminari». *EPC*, any 2, núm. 9 (7 de gener de 1905), p. 2; «Gazeta d'Art. Saló Parés». *EPC*, any 2, núm. 22 (8 d'abril de 1905), p. 2.

¹⁵⁰⁹ Maria Bárbara Machi confirma que s'ha perdut la seva fitxa, vid. Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluc...*, p. 89.

héroes de Els Quatre Gats, y especialmente de Joaquín Mir, la recogieron los dos jóvenes más brillantes de la promoción que entonces llegaba a la vida, que fueron, primero, Ivo Pascual; algunos años después, Domingo Carles». ¹⁵¹⁰

En efecte, la contribució dels artistes del Cercle i en particular el treball de Torres-García és clau pel canvi de la plàstica catalana cap a posicions clàssiques i cézannianes durant el primer terç del segle XX. Cal recordar que de les set primeres investidures «noucentistes» del *Glosari* de Xènius –les del període que va de 1906 a 1909–, cinc recauen sobre dibuixants de Sant Lluc, també amics de El Guaiaba: Ismael Smith, Feliu Elias «Apa», Josep Maria Sert, Pere Inglada, Oleguer Junyent i Pere Torné Esquiús. El primer investit és Ismael Smith, el juliol de 1906. Al cap de pocs dies li toca el torn al caricaturista Feliu Elias, Apa; l'abril de l'any següent i el gener de 1908 concedeix la categoria a Laura Albéniz i Néstor Martín-Fernández de la Torre. A primers de 1909, li concedeix l'honor al caricaturista Oleguer Junyent i al dibuixant Pere Torné Esquiús. Finalment, el maig de 1914 Pere Inglada és el nominat. ¹⁵¹¹

També és a l'entorn de Sant Lluc que el jove Ors configura el seu perfil de d'intel·lectual preocupat per la reforma cultural. A primers de segle XX, després de la decadència d'Els Quatre Gats, Sant Lluc es converteix en un dels pocs llocs on s'estimula l'intercanvi d'idees i el debat, més enllà del dirigisme estètic de Torres i Bages. El proselitisme del bisbe, la seva figura d'animador espiritual i director d'intel·lectuals i artistes deu impactar un jove habituat a l'exaltació de la individualitat i a l'hermetisme de cenacle de Els Quatre Gats. A aquest respecte és significatiu que sigui el 1902 que Ors s'estreni com a crític d'art en dos articles que reclamen la transferència del debat artístic al context social. ¹⁵¹² A Sant Lluc el jove Ors comença a assumir el model de guia cultural i espiritual. Així s'entenen millor les complicitats de l'entitat amb el moviment cultural

¹⁵¹⁰ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 200.

¹⁵¹¹ Vid. «Glosari. Ismael Smith, esculptor noucentista». *LVdC*, 4 de juliol de 1906; «Glosari. L'«Apa», dibuixant noucentista». *LVdC*, 18 de juliol de 1906; «Glosari. Laura Albéniz, noucentista». *LVdC*, 12 d'abril de 1907; «Glosari. Néstor, noucentista». *LVdC*, 20 de gener de 1908; «Glosari. Néstor, noucentista». *LVdC*, 20 de gener de 1909; «Glosari. Torné-Esquiús, noucentista». *LVdC*, 3 de febrer de 1909; «Glosari. Pere Ynglada, noucentista». *LVdC*, 15 de maig de 1914.

¹⁵¹² Vid. «Discussions d'art [Als amics I.N. i J.P.]». *P&P*, vol. III, núm. 85 (febrer de 1902), p. 279-280; i [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91.

que Ors bateja com a «noucentisme», per exemple, amb el projecte de l'*Almanach dels Noucentistes*.¹⁵¹³

La participació d'Ors al primer Congrés Universitari Català el mes de febrer de 1903 està avalada pel Cercle. L'entitat l'envia com el seu únic representant. La convocatòria, organitzada per les associacions d'estudiants, busca debatre la configuració d'un espai universitari català per garantir la reforma espiritual del país.¹⁵¹⁴ La contundència en el to i l'erudició d'Ors a l'hora de defensar els seus arguments sobre la precarietat dels estudis filosòfics, el consagren com la promesa de l'especulació filosòfica a Catalunya. Almenys així ho entén Alexandre Galí unes dècades més tard quan el veu «com el predestinat a redimir la nostra filosofia».¹⁵¹⁵ En la ponència al Congrés, Ors utilitza per primera vegada la noció alemanya de *Kulturkampf* o lluita per la cultura que fonamenta la seva obra política posterior.¹⁵¹⁶ Quan el dia 21 de març de 1908 inaugura l'exposició col·lectiva dels membres del Cercle a la Sala Parés de Barcelona amb la conferència *Lliçó de Leonardo da Vinci i l'home visionari de la realitat* Ors segueix vinculat al Cercle, tot i que ja no exposa amb els artistes com fa l'any 1902 i el 1904.¹⁵¹⁷

La primera activitat en què participa Ors des que és elegit compromissari és l'exposició anual a la Sala Parés de Barcelona, la setena. S'inaugura a les tres del migdia del 15 de novembre de 1902. Els dibuixos d'Octavi de Romeu es presenten al costat d'obres dels companys joves, com Ricard Opisso, Francesc d'Assís Galí, Iu Pascual, Darius Vilàs, etc., i dels artistes consagrats, com Joan Llimona, Dionís Baixeras, Antoni Utrillo, Joaquim Vancells, Josep Berga i Enric Clarasó. Enlloc no ha quedat constància de quines i quantes obres exposa. Segons la informació que dóna el crític de *Catalunya*

¹⁵¹³ La tesi de Marchi es fonamenta en aquesta idea, vid. Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluc...*, p. 102 i ss.

¹⁵¹⁴ Vid. [s.n.]. «Congrés Universitari Català». *LVdC*, 1 de febrer de 1903; i la Convocatòria i Reglament al Congrés Universitari Català.

¹⁵¹⁵ Galí, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya*, p. 192.

¹⁵¹⁶ La ponència va ser publicada l'any 1903 a la revista *Catalunya* i després recollida a les actes del congrés. Vid. «L'experiment d'un congressista». *Catalunya*, any 1, núm. 3 (15 de febrer de 1903), p. CXXVI-CXXIX; i «Estensió de les ensenyances especulatives». A: *Primer Congrés Universitari Català. 1903*, p. 116-123. En aquest context la lluita per la cultura es concreta en la necessitat de restaurar l'Estètica com a disciplina de reflexió sobre la naturalesa de l'art i la noció de bellesa, amenaçada a Catalunya, segons el seu parer, per les corrents empiristes i positivistes des de la mort de Manuel Milà i Fontanals.

¹⁵¹⁷ Vid. Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluc...*, p. 102.

Artística, mostra una sèrie de dibuixos d'estil beardslità, majoritàriament caricatures.¹⁵¹⁸ Per tant, es pot tractar d'alguns dels dibuixos publicats a la revista *Auba* a principis de 1902 i també el dibuix *Al jardí*.¹⁵¹⁹

El crític de més prestigi que hi dedica unes paraules és l'Alfred Opisso, que comenta que els seus dibuixos estan: «trazados con mucho garbo y llenos de humorismo que atestiguan la posesión de una notable personalidad».¹⁵²⁰ El cronista del *Diario de Barcelona* només en recull el seu nom, juntament amb els altres joves de la casa: «Completan tan valioso conjunto Vilás, Vives, Rovellat, Opisso, Pascual, Romeu, Mercader, Martí, Civil, Amigó y Civil y Hoyos, Esteva y C^a, en punto al arte decorativo».¹⁵²¹ I ni Casellas, a *La Veu de Catalunya*, ni Carles Junyer Vidal, a *El Liberal*, en fan menció, malgrat dedicar comentaris a l'obra d'alguns dels joves participants.¹⁵²² A pesar del poc interès que mostren els crítics, segons informa Antoni Gil, Ors ven tots els dibuixos.¹⁵²³

Pocs dies després de la clausura de l'exposició, un dels seus dibuixos beardslians torna a participar en una activitat del Cercle. És la imatge d'una de les deu targetes postals que el Cercle imprimeix com entrada pel pessebre i diorama de Nadal, que per última vegada es munta a la seu del carrer dels Boters.¹⁵²⁴ Ors, amb Utrillo i Civil s'encarrega del muntatge, fet que demostra la seva implicació en totes les empreses en què participa. També indica que Miquel Utrillo és un altre dels responsables que Ors s'apropés al Cercle.

¹⁵¹⁸ Vid. Giraldo, F. «Notas d'Art. Al Saló Parés». *Catalunya Artística*, any 3, núm. 129 (4 de desembre de 1902), p. 795.

¹⁵¹⁹ Vid. fig. núm. 8, cap. 1.3.

¹⁵²⁰ Vid. Opisso, A. «Exposición del "Círcol artístic de S. Lluch"». *LV*, 19 de novembre de 1902.

¹⁵²¹ Vid. [s.n.]. «Barcelona». *Diario de Barcelona*, 22 de novembre de 1902, p. 13.785.

¹⁵²² Vid. C. «Exposició de "Sant Lluc"». *LVdC*, 23 de novembre de 1902; Juñer Vidal, C. «Exposición del Círcol Artístic de Sant Lluch». *El Liberal*, 23 de novembre de 1902, p. 1-2.

¹⁵²³ Vid. Ulsamer, F. «La vida azarosa de los antepasados de don Eugenio d'Ors». *Solidaridad Nacional*, 30 de juliol de 1955.

¹⁵²⁴ Aquesta empresa havia sorgit de la nova junta del Cercle després de l'elecció d'Enric Sagnier com a nou president, vid. Jardí, E. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, p. 62; i Marchi, M.B. *Cercle Artístic de Sant Lluc...*, p. 87.

Els altres nou dibuixos són d'Antoni Utrillo, Dionís Baixeras, Joan Llimona, Josep Llimona, Francesc d'A. Galí, Alexandre de Riquer, Joan Llaverias, Ricard Opisso i Ricard Mas i Fondevila.



9) Tarjeta postal d'Eugeni d'Ors, 1902



10) Tarjeta postal de Miquel Utrillo, 1902



11) Tarjeta postal de Dionís Baixeras, 1902

La revista *Hispania* informa de la iniciativa amb el següent breu:

«Notabilísimo es el espectáculo organizado por el *Círcol Artístich de Sant Lluch* como motivo de los días de Navidad. Se compone de un Diorama y un *Pesebre*, figurando este último instalado en un típico interior de *Masía* Catalana. Han trabajado en la preparación de este espectáculo los elementos artísticos más importantes con que cuenta el Círculo. / Como invitación para el mismo, se han repartido unas tarjetas postales que forman una colección de diez, dibujadas por los señores Antonio Utrillo, Dionisio Baixeras, Juan Llimona, José Llimona, Francisco Galí, Octavio de Romeu, Alejandro de Riquer, Juan Llaverías, Ricardo Opisso, y Mas y Fondevila». ¹⁵²⁵

A l'època són habituals aquests tipus d'iniciatives com a sistema de finançament. A més, les postals comencen a tenir un públic fidel, com ho demostra la constitució aquell mateix any 1902 de la societat cartòfila Hispània a Els Quatre Gats, una associació que aplega els col·leccionistes de postals.

Si fem cas a les paraules de la carta del 20 d'agost de 1904 a Amadeu Vives en què Ors li comunica l'alegria d'haver venut un quadre, ¹⁵²⁶ pot ser que les obres d'Octavi de Romeu formessin part d'alguna exposició del Cercle al llarg de 1904. ¹⁵²⁷ Segons informa ell

¹⁵²⁵ Vid. H.M. «Un espectáculo interesante». *Hispania*, tom IV, núm. 92 (15 de desembre de 1902), p. 535.

¹⁵²⁶ Vid. la carta a Vives del 25 de juliol de 1904 a Aulet, J. «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)». *Els Marges*, núm. 34 (1986), p. 91-107.

¹⁵²⁷ Sobre el quadre vid. cap. 1.1. i 2.3.

mateix quaranta anys després, alguns dels seus dibuixos de les sèries de la Conferència d'Algesires i les Cròniques de París també formen part d'algunes exposicions del Cercle Artístic de Sant Lluç. Afirmar que «Los croquis de este viaje [a Algesires], así como otros posteriores correspondientes a estancias en París y en Normandía, eran entonces publicados en algunas hojas de la Prensa local, o se incluían encuadrados en las Exposiciones anuales del Círculo de San Lucas». ¹⁵²⁸

Tal com ho he indicat en la primera part d'aquest estudi, l'any 1918, amb motiu de la celebració de les noces d'argent del Cercle Artístic de Sant Lluç, Ors escriu al llavors president del Cercle, Lluís Serrahima, per disculpar la seva presència a l'acte i aprofita per recordar-li la utilitat del dibuix per la seva pràctica intel·lectual. ¹⁵²⁹ Això ho confessa en la intimitat epistolar. L'any 1923 o 1925 a *Cincuenta años de pintura catalana*, el Cercle Artístic de Sant Lluç no surt gaire ben parat com a institució promotora de les arts en l'època en que ell en forma part:

«Por un momento pudo creerse que el Círculo, libre de las trabas que le habían caracterizado en sus comienzos, iba a reemplazar, como centro de atracción de la vida artística local, la función que, con su desaparición, había dejado vacante el famoso *hostal* o *cabaret*. No fue así, y las manifestaciones de inquietud tuvieron en el Círculo una existencia efímera». ¹⁵³⁰

La seva defenestració encara és massa propera perquè Ors pugui prendre la distància que requereix el reconeixement a una obra aliena. Deu anys després és capaç de fer-ho en el context del Convegno Internazionale d'Arte de Venècia del 25 al 28 de juliol de 1934, on és convidat com a representant espanyol de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, juntament amb Salvador de Madariaga, concretament per la Comissió d'Art i Lletres de la Societat de Nacions, l'entitat organitzadora del congrés sobre «L'Art et la réalité. L'art et l'État». Ors posa el Cercle Artístic de Sant Lluç com a exemple de model educatiu perquè l'autonomia de l'art es compagina amb la doctrina

¹⁵²⁸ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944.

¹⁵²⁹ Vid. cap. 1.1.

¹⁵³⁰ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 200.

espiritual.¹⁵³¹ Ors proposa, com en el Cercle, que «nadie estudie el dibujo en abstracto, sino practicando en seguida, a la vez, un oficio de arte».¹⁵³²

¹⁵³¹ «Folletón de El Debate. Monitor de la Cultura. A fines del siglo pasado, se fundaba en Barcelona el “Círculo Artístico de Sant Lluç”». *ED*, 23 de juliol de 1933.

¹⁵³² «La estética en góndola (Notas al “Convegno” de Arte de Venecia). XVI». *ED*, 4 d'octubre de 1934.

3.4. El dibuixant, El Guaiaba i Beardsley i Picasso

El mes d'abril de 1908, amb el pretext de la visita d'Alfons XIII a Barcelona, Ors publica a la revista *Empori* un dels seus articles més emblemàtics sobre el paper social de l'intel·lectual.¹⁵³³ Esbossa el perfil d'aquesta figura intervencionista en oposició amb el model del poeta esteticista, antisocial, refugiat a la torre d'ivori. Descartada la idea de quedar-se entre la multitud en espera del monarca, el narrador decideix tornar a la vida de cenacle d'un dels espais sectaris de la Barcelona del tombant de segle per saludar als amics d'antany:

«renovant certes formes de sociabilitat, un xic patològiques, que li van ser cares un jorn, i que ja judicava en ell quasi totalment abolides, puja els cent graons que separen el carrer i de les seves coses, d'un "taller" amic, d'un d'aquells "tallers", típics entre la nostra gent jovenívola, en què, entorn d'un pintor que treballa, sense gaire glòria, s'ajunten cada dia uns companys de professió diversa i comunes aficions, també orfes de glòria, per exercitar, amb espases d'objecció, amb bastons de sarcasme, amb florets d'ironia, el suprem esport d'ésser intel·ligent».¹⁵³⁴

Ja dintre reconeix aquell vell espai de la seva època d'estudiant:

«el fum de tabac que omple l'estada sent talment com en el seu record. La franca llibreria fidelment guarda aquells *Pan* i aquells *Simplicissimus* dolços de mirar. *La Bella Desconeguda* encara somriu. La branca d'escardot, color d'or i bronze, ocupa, sempre, decorativament el mateix angle. El piano obert es diria que vibra vagament amb el gemec últim d'aquella *suite* chopeniana que s'hi va executar fa tres anys. L'obra mestra del company pintor segueix sense vendre's».¹⁵³⁵



1) Fotografia de l'orla, c. 1903

La participació del narrador en el taller en què es reuneixen pintors, escriptors i joves universitaris és indiscutible: «fa cinc anys o sis, érem molts els qui dúiem aquest

¹⁵³³ «De les reials jornades». *Empori*, any 2, núm. 10 (abril de 1908), p. 16-20.

¹⁵³⁴ *Ibidem*.

¹⁵³⁵ *Ibidem*.

isolament fins a l'heroisme. I, d'ésser tants, ne sentiém el gran confort...». ¹⁵³⁶ Anys després, a *Cincuenta años de pintura catalana*, torna a referir-se a aquest taller de joventut en el context de Els Quatre Gats. Recupera un dels articles de la sèrie *Las hogueras*, publicat a *Las Noticias* l'any 1921, ¹⁵³⁷ on enumera tots els artefactes del taller que han d'anar a la foguera:

«Aquí arden las siete túnicas de las siete princesas y las siete ruecas de las siete Hijas del Rey. Y las siete puertas de cedro de los siete castillos encantados. Y todas las decoraciones, y todos los bastidores, y todas las bambalinas del *Pelleas*, y todos los juegos de luces del *Interior*. Y todos los sillones de rueda de parálitico teatral, y todas las butacas, para morir en el último acto. Y todos los carteles contorsionados, que anunciaban estas cosas.

Y estos otros, de Mucha, en que Sarah Bernhardt aparece entre lirios verticales. Y otros carteles. Y los “ex-libris”.

Y la Gioconda, en cromo, y la *Bella Desconocida*, en pasta. Y aquellas “tanagras” que, por su gentileza y relieves, más parecían “cantimpalos”. Y los muebles curvados y las sillas elipsoidales y los faroles con pistilos y estambres, y los ascensores entre orquídeas». ¹⁵³⁸

Aquest lloc de fantasia finisecular que descriu el 1908 i el 1923 és El Guaiaba, nom del taller del fotògraf i pirogravador Joan Vidal i Ventosa on el jove Eugeni d'Ors es converteix en Octavi de Romeu, l'artista beardslia. ¹⁵³⁹ Sens dubte es tracta del mateix lloc que Carles Soldevila descriu a l'article que dedica als cinquanta anys de la seva fundació: «La efígie repetida de Cléo de Mérode, el ideal femenino, en que la forma esbelta pero todavía carnosa adquiriría falsas languideces y se envolvía en transparentes enigmas. La Gioconda, también objeto de culto, le servía de precedente». ¹⁵⁴⁰

¹⁵³⁶ «De les reials jornades». *Empori*, any 2, núm. 10 (abril de 1908), p. 16-20.

¹⁵³⁷ «Las obras y los día. Otra». *LN*, 26 de juny de 1921, també vid. *U-turn-it*, p. 227.

¹⁵³⁸ *Cincuenta años de pintura catalana*, p. 94.

¹⁵³⁹ La identificació del taller de l'article *Les reials jornades* i el de El Guaiaba l'ha establert Enric Jardí, vid. Jardí, E. *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, p. 41.

¹⁵⁴⁰ Soldevila, C. «El cincuentenario de “El Guayaba”». *Destino*, any 16, segona època, núm. 753 (12 de gener de 1952), p. 3-5.

S'han conservat dues fotografies en què es pot apreciar el racó decorat amb la sèrie de postals de dones a què al·ludeixen tant Ors com Soldevila: la imatge de la ballarina belga Cléo de Mérode, la de la *Gioconda* de Leonardo i la de les *Tres gràcies* de Rubens, entre altres retrats femenins. Diane-Cléopatre de Mérode, dita Cléo de Mérode, que llavors triomfa al Folies Bergères de París, és una llegenda viva entre el públic masculí de l'època. En ambdues fotografies es tracta del taller de la Riera de Sant Joan de Barcelona, on el grup s'instal·la després que l'any 1905 la primera ubicació a la plaça de l'Oli es veiés afectada pel pla de Reforma de la Via Laietana.¹⁵⁴¹ En la fotografia en què Pere Inglada està treballant en una aquarel·la, a més del fris de postals de dones, també es veu la decoració ceràmica de les bigues i es pot apreciar la versatilitat de l'espai, que l'any següent, tal com mostra la foto de Vidal i Ventosa, compta amb una llarga taula de treball. La fotografia on apareixen Fernande Olivier, Picasso i Ramon Reventós és molt coneguda perquè està presa el dia abans de què Fernande i Picasso marxin cap a Gósol i dóna testimoni de l'amistat de Picasso tant amb Ramon Reventós, com amb Joan Vidal i Ventosa i molts dels membres de El Guaiaba.



2) Estampes de El Guaiaba, 1906



3) Pere Inglada a El Guaiaba, 1905



4) Vidal i Ventosa, Fernande Olivier, Picasso i Ramon Reventós a El Guaiaba, 1906

¹⁵⁴¹ La plaça de l'Oli desapareix el 1905 a causa de l'obertura de la Via Laietana arran del projecte de Reforma Interior de Léo Jausselay. En l'actualitat es correspon a la plaça de Berenguer el Gran. L'any 1905 el grup es trasllada a un taller de la Riera de Sant Joan. Aquest estudi, abans de ser llogat per Vidal i Ventosa, ho havia estat per Junoy, Lluís Bagaria i Esteve Monegal. També l'havia llogat Picasso amb Casagemas el 1900 i el 1903 amb Sebastià Junyent, vid. Soldevila, C. «El cincuentenari de "El Guayaba"». *Destino*, any 16, segona època, núm. 753 (12 de gener de 1952), p. 3-5 i Junoy, J.M. «Entre la vida y el recuerdo. Un taller en la desaparecida Riera de San Juan». *Destino*, any 16, segona època, núm. 779 (12 de juliol de 1952), p. 3-7.

Igual que passa en relació amb Els Quatre Gats, en ambdós episodis, el de 1908 i el de 1923, Ors obvia identificar el taller de les seves descripcions amb el local de El Guaiaba. La vinculació d'aquest cenacle amb l'esperit revoltat i bohemí de Els Quatre Gats en deu ser el motiu principal. Només un cop, camuflat rere Octavi de Romeu, insinua haver estat partícip de les activitats del grup. Quan l'any 1943 Ràfols publica l'article sobre els dibuixants de El Guaiaba en què l'inclou, Ors respon esmenant-li el fet d'haver format part dels dibuixants, però no defuig de la relació amb el grup.¹⁵⁴² L'any 1944 enlloc de dibuixant prefereix ser identificat com a enginyer:

«A mí mismo, hacia esta época, me conocían mejor mis amigos como ingeniero que en calidad de artista; mejor dicho: el dominio propio de lo que entonces se llamaba mi “arbitrariedad”, mi “arbitrarismo”, se encontraba allí donde las invenciones ingenieriles ofrecían la nota de lo inútil y aun de lo perverso; y las tentativas del arte al contrario, se aplicaban al beneficioso embellecimiento de la vida en forma de ilustraciones, ediciones, documentos de crónica, modelos para la elegancia, etcétera».¹⁵⁴³

De nou, com en el cas de Els Quatre Gats, aquí tampoc hi ha dubte, Ors no només hi passa llargues hores de gresca i tertúlia sinó que n'és un dels principals animadors. En la intimitat d'aquells murs Ors exerceix d'artista revoltat i de dibuixant a la Beardsley.

El Guaiaba neix el mes de gener de l'any 1902, quan «encara treia fum la cafetera d'Els Quatre Gats», en paraules de Josep M. de Sucre,¹⁵⁴⁴ en un sota terrat del número quatre de la desapareguda plaça de l'Oli. El jove Ors hi assisteix des del primer moment, encara que no forma part del grup de fundadors, integrat per Joan Vidal i Ventosa, Joaquim Borralleras, Salvador Ventosa i Enric Jardí. Com totes les tertúlies o penyes de l'època, molt aviat s'incrementa el nombre d'assidus i esporàdics.

¹⁵⁴² Vid. Ràfols, J. F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24; i « Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona», *Informaciones*, 1 de setembre de 1944.

¹⁵⁴³ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944, p. 3.

¹⁵⁴⁴ Vid. Sucre, J.M. de. «El “Guaiaba”». *Mirador*, any 2, núm. 54 (6 de febrer de 1930), p. 3.



5) Plaça de l'oli de Barcelona, abans de 1905

Els dirigents del grup són Borralleras i Vidal i Ventosa.¹⁵⁴⁵ Vidal i Ventosa és el responsable de mantenir-lo viu fins el 1906, «gràcies a ell [...] ha passat de la història local a la universal amb el seu nom burlesc de “El Guaiaba”», diu Carles Soldevila.¹⁵⁴⁶ Vidal i Ventosa era, com Josep Pla ha escrit, uns dels promotors artístics més actiu de la Barcelona del tombant de segle, un artista de segona, sociable, diplomàtic i escèptic.¹⁵⁴⁷ A pesar del protagonisme dels fundadors, no es pot desestimar el paper actiu d'Ors en el taller. Així ho recorda Josep Maria de Sucre, un dels seus membres:

«Els punts fermes, i els gran culs de cafè del “Guaiaba”, es deien Enric Jardí, Quim Borralleres [...], Pere Ynglada, el fotògraf Vidal, el marquès d'Olèrdola, el doctor Ventosa, el famós Xènius, Ramon Reventós, i de tant en tant i molt sovint, tots els poetes i pintors de l'època que se sentien una mica anarquistes, una mica musicals, o delicadament incendiàries».¹⁵⁴⁸

Entre 1902 i 1905, Ors és un jove polifacètic, emprenedor i amb temperament de lideratge intel·lectual. L'any 1904, en una carta que envia des de Madrid a Jaume Massó i Torrents, ell mateix s'autoretrata en aquests termes: «Suposo que [...] Vostès recordaran també encara a l'entusiàstic papanòfil, que, sense haver arribat als quaranta anys, s'atrevia a parlar de tantes coses».¹⁵⁴⁹ Josep M. de Sucre i Josep M. Junoy recorden algunes picardies d'aquell grup de joves entusiastes en què Ors és

¹⁵⁴⁵ Vid. Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans*, p. 123; Soldevila, C. «El cincuentenari de “El Guayaba”». *Destino*, any 16, segona època, núm. 753 (12 de gener de 1952), p. 3-5; i Jardí, E. *Quim Borralleras...*, p. 28.

¹⁵⁴⁶ Soldevila, C. (ed.). *Records i opinions de Pere Ynglada*, p. 171.

¹⁵⁴⁷ Pla s'hi refereix a partir de l'exemple d'Utrillo a Els Quatre Gats i de Pujols a Les Arts i els Artistes. Vid. Pla, J. *Santiago Rusiñol i el seu temps*, p. 198.

¹⁵⁴⁸ Sucre, J.M. de. «El “Guayaba”». *Mirador*, any 2, núm. 54 (6 de febrer de 1930), p. 3.

¹⁵⁴⁹ Carta del 29 de març de 1904 (Biblioteca de Catalunya. Epistolari de Jaume Massó i Torrents).

protagonista.¹⁵⁵⁰ De Sucre, quan parla de les aventures amoroses i les corredisses nocturnes que tenien escandalitzats als veïns de l'immoble, explica que «Un dia Eugeni d'Ors va fer pujar al taller una gran otomana, que jeia plena de pols en un casino polític de barriada. L'entrada de l'otomana volia dir l'entrada de l'amor i l'aventura en el niu de la plaça de l'Oli».¹⁵⁵¹ En les seves memòries concreta més les anècdotes a l'entorn d'aquest sofà que havia pertanyut a l'alcalde de Barcelona Bartomeu Robert, mort sobtadament l'abril de 1902:

«En ese momento barcelonés gozaban de la simpatía de las más destacadas damas de la ciudad tres personas, las tres estudiantes, José Pijoan, Eugenio d'Ors y Francesc Pujols.

Ello explica que se les acometiera con galanterías desde luego inofensivas pero que insistidas las solicitudes por una determinada dama ésta no parara hasta tratar de seducir a José Pijoan y a Eugenio d'Ors. El diván a que antes nos hemos referido fue obsequiado por los regentes de la Lliga Regionalista a las juventudes del Partido quienes para que ese diván no desmereciera con la acción del tiempo encargaron a Vidal Ventosa que lo ornamentara adecuadamente».¹⁵⁵²

Sempronio afegeix que el divan «fue declarado histórico por la Lliga Regionalista y entregado a Eugenio d'Ors para que lo conservara como una reliquia».¹⁵⁵³

El Guaiaba és un lloc de trobada, d'experimentació i diversió. No és ni una acadèmia d'art, ni una institució artística, ni una penya, associació o tertúlia. Tampoc es tracta d'un local públic, ni una sala d'exposicions entorn de la qual s'estimula el debat.¹⁵⁵⁴ El Guaiaba és un cúmul de tots aquests llocs. No respecta el caràcter institucional –públic o privat–, però respon a l'esperit associacionista i de tertúlia que s'imposa en l'ambient

¹⁵⁵⁰ Sobre la relació d'Ors i Pijoan amb Teresa Mestres de Baladia vid. Junoy, J.M.^a «Nuestro “Lyon d'Or”». *Destino*, segona època, any 19, núm. 913 (5 de febrer de 1955), p. 3-6.

¹⁵⁵¹ Sucre, J.M. de. «El “Guayaba”». *Mirador*, any 2, núm. 54 (6 de febrer de 1930), p. 3.

¹⁵⁵² Sucre, J.M. de. *Memorias II...*, p. 38.

¹⁵⁵³ Sempronio. «La semana en libertad. Medio siglo de vanguardismo se concentró en el antiguo Café Tost para rendir homenaje a José María de Sucre, Sócrates de nuestro mundo artístico y apasionado memorialista graciense». *Destino*, segons època, any 27, núm. 1.380 (18 de gener de 1964), p. 26.

¹⁵⁵⁴ Sobre El Guayaba, a més dels articles citats de Soldevila, Junoy i De Sucre, vid. Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans*, p. 121-124; Jardí, E. *Quim Borralleras...*, p. 27-33; Ràfols, J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24; i Torrella, R. «El Guayaba de Joan Vidal i Ventosa». *Revista de Catalunya*, núm. 71 (febrer de 1993), p. 101-112.

artístic i cultural de finals de segle a Barcelona.¹⁵⁵⁵ Segons Ràfols, és «un taller artístico-juvenil, un taller de entre clase y clase, un taller de entre tarde y vela, ya fuera de las noches de concierto, de conferencia o de mitin, ya fuera de las pesadas noches de preparación de examen».¹⁵⁵⁶

Aquesta heterogeneïtat converteix El Guaiaba en el principal local juvenil de Barcelona entre 1902 a 1906. Els seus membres procedeixen d'àmbits molt diferents, del camp de les arts i de les lletres, del món de la política i de la Universitat. Jacint Reventós, Quim Borralleras i Salvador Ventosa estudien a la facultat de Medicina, J.F. Ràfols a l'escola d'Arquitectura, Salvador Teyà a la de Farmàcia, Toni Homar, Enric Jardí i Eugeni d'Ors a la facultat de Dret. De l'àmbit literari hi acudeixen Arnau Martínez Serrià, Àngel F. de Soto, Josep M. Junoy, Diego Ruíz, Josep M. Folch i Torres i Antoni de Sabartés.¹⁵⁵⁷ Entre els artistes, a més del ja citat Pere Inglada, destaca la presència dels que després configuren la generació noucentista: Francesc Labarta, Esteve Monegal, Feliu Elias, Ismael Smith, Manolo Hugué, Domènec Carles, Iu Pascual i, esporàdicament, Nonell i Picasso. La major part dels artistes Ors els coneix de Els Quatre Gats (Nonell, Picasso, Hugué, Labarta) o del Cercle Artístic de Sant Lluc (Elias, Carles, Pascual). Però a El Guaiaba hi fiança amistats, sobretot amb Elias, Smith i Picasso. El pas per aquest estudi juvenil suposa una experiència ineludible pel desenvolupament de la carrera artística de molts d'ells, sobretot per la de Smith, Inglada, Labarta, Monegal i Junoy, que en aquella època també dibuixa, i la del mateix Ors.

L'atmosfera de El Guaiaba conserva l'esperit gregari i el caràcter excèntric d'Els Quatre Gats. El mateix Ors n'estableix els vincles: «Y no hay manera de considerar a los “dibujantes del Guaiaba” aislándolos de los dibujantes de los “Cuatro Gats”, ni siquiera de los que leían a Unamuno al soslayo de los pupitres de la clase de “Procedimientos

¹⁵⁵⁵ A aquest respecte vid. Carbonell, J.A. «L'aportació de les associacions al nostre art contemporani». A: *Associacions...*, p. 113-134. En aquest article Jordi Carbonell no tracta El Guayaba.

¹⁵⁵⁶ Ràfols, J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

¹⁵⁵⁷ Vid. Jardí, E. *Quin Borralleras i els seus amics*, p. 32.

judiciales”...». ¹⁵⁵⁸ Palau i Fabre precisa aquesta relació: «Sense pretendre de rivalitzar amb els “4 Gats”, que havia esdevingut una mena de casa pairal de tots els artistes, però que començava a declinar, el “Guaiaba” havia nascut de la fal·lera que sempre senten les noves generacions de fer alguna cosa per compte propi». ¹⁵⁵⁹ Els seus membres mantenen l'esperit reivindicatiu de la cerveseria, tots ells són, en paraules de Soldevila, «algo anarquistas, algo nietzscheanos, algo wagnerianos, algo sorelianos y bastante modernistas». ¹⁵⁶⁰ La derivació wagneriana del nom és un signe evident d'aquesta relació amb Els Quatre Gats.

Carles Soldevila informa que el nom de «“Guaiaba” es la corrupción paródica de “Walhall”, traducido al romance por “Walhala” y pronunciado incorrectamente “Gualala” por muchos barceloneses. [...] El wagnerismo, que por aquellas fechas estaba en su apogeo, pudo sugerir a cualquiera de los fundadores el nombre con que bautizaron el taller». ¹⁵⁶¹ Aquesta versió la confirmen Josep M. de Sagarra, Josep M. de Sucre, Josep Palau i Fabre i Enric Jardí. ¹⁵⁶²

D'acord amb la procedència wagneriana, El Guaiaba seria com l'Olimp dels joves artistes i intel·lectuals barcelonins. En la mitologia germànica i escandinava el Walhalla és el paradís on van a parar les ànimes dels herois morts en batalla gràcies a les valquíries, les verges guerreres i dames del Rin. Pot ser que no sigui una coincidència que el mateix any en què es funda El Guaiaba, l'Associació Wagneriana –instituída l'any anterior a Els Quatre Gats–, publica la traducció catalana del llibret de *L'or del Rin*, la primera part de la tetralogia de *L'anell del nibelung* de Richard Wagner. ¹⁵⁶³ El

¹⁵⁵⁸ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944, p. 3.

¹⁵⁵⁹ Palau i Fabre, J. *Picasso vivent...*, p. 286.

¹⁵⁶⁰ Soldevila, C. «El cincuentenario de “El Guayaba”». *Destino*, any 16, segona època, núm. 753 (12 de gener de 1952), p. 3-5.

¹⁵⁶¹ *Ibidem*.

¹⁵⁶² Vid. Sucre, J.M. de. «El “Guayaba”». *Mirador*, any 2, núm. 54 (6 de febrer de 1930), p. 3; Sagarra, J.M. *Memòries*; Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans* i Jardí, E. *Quim Borralleras i els seus amics*.

¹⁵⁶³ Per a la significació de Wagner a Catalunya vid. Alié, R. «La música del temps del Modernisme». A: *El temps del Modernisme...*, p. 67-86.

desenllaç de l'últim acte de la primera òpera, *L'or del Rin*, acaba, precisament, amb l'entrada dels déus al Walhalla.¹⁵⁶⁴

Trenta anys després del primer testimoni, Josep Maria de Sucre torna a referir-se a la procedència del nom de El Guaiaba, però aquesta vegada li atribueix un origen diferent. Recorda que *Guaiaba* prové del nom de la fruita tropical que es menjava a casa d'Eugeni d'Ors pels orígens cubans de la seva mare:

«La denominación de “Guaiaba” fue originada porque así se llamaba una jalea con frutos traídos de Cuba y como Eugenio d’Ors tenía vinculaciones con Santiago de Cuba, el equipo de amigos que se reunían en el taller de Vidal Ventosa encontraron apta dicha denominación porque en realidad lo que ellos querían era pasar su época de estudiante de la manera más suave y dulce posible».¹⁵⁶⁵

El mateix Ors recorda que a casa de la seva àvia es podien menjar guaiabes, entre altres fruites tropicals:

«mi maravilla infantil estaba pendiente [...] del complicado juego que, regido, en parte por el calendario, llevaba la sucesión y regalo de las frutas cubanas, de sus confituras y almíbares con la dulcura diversa y ya viciosa de cocos, piñas y Guaiabas –entonces en España de consumo sumamente raro».¹⁵⁶⁶

Sense més informació que corrobori una o altra versió, és probable que ambdues convisquessin durant algun període i que, finalment, s'institucionalitzés la derivació culta, la de Wagner, que atorga cosmopolitisme i modernitat al grup. Amb tot, al marge de la veracitat del nom frugal, el record de De Sucre constata el paper protagonista d'Ors en el local. En aquell cenacle finisecular, Ors aporta erudició, discussió i la fascinació per l'obra de l'artista i poeta britànic Aubrey Beardsley.

Si Wagner inspira el nom, Beardsley aporta un model d'art i vida: la sofisticació i excentricitat del dandi, la passió pel dibuix i la seva autonomia respecte de la pintura i l'actitud rebel a través de l'art. Tot això serveix d'exemple per a aquells joves artistes

¹⁵⁶⁴ Vid. l'anunci de la publicació a Zanné, G. «Notas bibliográficas». *Juventut*, any 3, núm. 147 (4 de desembre de 1902), p. 787, on explica la significació de Walhalla.

¹⁵⁶⁵ Sucre, J.M. de. *Memorias II...*, 1963, p. 37.

¹⁵⁶⁶ «Recuerdos sobre México y Cuba». *Revista de avance*, núm. 19 (15 de febrer de 1928), p. 40-43.

amb ganes de «guerrear, millorar el món, de tant en tant dibuixar o escriure, però, sobretot viure la seva vida»,¹⁵⁶⁷ com defineix Ràfols els dibuixants de El Guaiaba. A banda de la seva obra, és la personalitat extravagant de Beardsley la que captiva aquells joves moderns. Beardsley personifica l'autèntic dandi baudelairià, impassible, afectat i de paraula poc prolífica. De Beardsley se sabia que si volia parlar d'algun tema, era de si mateix: «Quiero hablar de un tema interesante: de mí mismo».¹⁵⁶⁸ L'any 1913 Octavi de Romeu declara que des de 1902, any en què comença a freqüentar El Guaiaba i que es dona a conèixer com a dibuixant a les pàgines d'*Auba*, «Desde 1902 cuido especialmente de que el poema de mi vida tenga un autor único, que soy yo».¹⁵⁶⁹ Beardsley pertany a aquella *coterie* de dandis anglesos que, com J.A.M. Whistler i Oscar Wilde, tenen un contacte directe amb el París que fa apologia d'aquesta figura. L'any 1907, Ors es refereix a la proximitat de l'obra gràfica de Beardsley amb la literària de Wilde (al·ludeix a la *Salomé* de Wilde) a raó del dandisme mutu: «Cosa, altrament, ben explicable, no sols per analogies de temperament, més per la comunitat ètnica entre aquells artistes».¹⁵⁷⁰

Beardsley, dandi, poeta, caricaturista mordaç de la vacuïtat de la vida moderna, ingeni de l'humor i la ironia gràfica, té part de responsabilitat en la configuració d'Octavi de Romeu. Beardsley va exercir la viva imatge de l'artista dandi. Viu en un «palau» a l'estil de Des Esseintes de Huysmans, amb habitacions decorades amb tapissos i pintades de negre. Treballa sota la llum de les espelmes, perquè, com ell mateix deia, «es que no puedo trabajar con luz diurna».¹⁵⁷¹ Octavi de Romeu també viu en l'obscuritat:

«conviene a la mágica de mi mágico una condición indispensable: necesita de la noche, y que el lugar donde él habla sea asaz sombrío, alumbrado nada más que por el suave resplandor de lámparas bajas, recogido al abrigo de las pantallas discretas. Cuando no es así, cuando le lleva el azar a un salón donde cae del techo una luz intensa, múltiple y cruda, él no sabe decir una palabra. Se recoge, dando la espalda, en lo posible, a la

¹⁵⁶⁷ Ràfols J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

¹⁵⁶⁸ Vid. Hofstätter, H.H. *Aubrey Beardsley*, p. 10.

¹⁵⁶⁹ «Conversaciones con Octavio de Romeu XVII». *EDG*, 27 de desembre de 1913. Sobre la figura d'Octavi de Romeu vid. cap. 2.3. i sobre el dandisme d'Ors el 2.1.

¹⁵⁷⁰ «Cròniques de París. Strauss y “Salomé”». *LVDC*, 21 de maig de 1907.

¹⁵⁷¹ Vid. Hofstätter, H.H. *Aubrey Beardsley*, p. 17.

ruidosa reunió, en el ventre de una butaca esquiva; cruza las piernas displicentes; hunde la mandíbula en la pechera, como en la postura de un pájaro aterido, y en esta guisa, silencioso, la frente abrumada, extinta la pupila, soporta el paso y el peso del tiempo que se va...». ¹⁵⁷²

El gust per l'obra de Beardsley és un dels motius de cohesió del grup. El situen, per tant, a la mateixa categoria d'ídol que Wagner, Ibsen o Nietzsche. Ors recorda fins a quin punt tots ells viuen en les ànimes d'aquells joves estudiants: «Wagner no influyó menos entonces en los arquitectos que en los músicos; Oscar Wilde confundía su influencia estética, y aun moral, con la de Aubrey Beardsley». ¹⁵⁷³

El jove Eugeni d'Ors és el principal responsable de la devoció de Beardsley al taller El Guaiaba, al costat d'Ismael Smith, Pere Inglada i Josep Maria Junoy. Tots quatre contribueixen a la difusió de l'estil lineal i a la mordacitat del vocabulari visual de Beardsley:

«ello fué por gracia de Ors y por gracia de otros tres jóvenes –de entonces...–, pues pensamos que, bien cribado, son los que pueden ostentar en pleno rigor el nombre de dibujantes del *Guaiaba*: José María Junoy, Ismael Smith y Pedro Ynglada. [...]. *Octavio de Romeu* trazaría, en sus ocios del *Guaiaba*, sus caligrafías a lo Aubrey Beardsley». ¹⁵⁷⁴

Per a l'art català de principis de segle el referent de Beardsley implica el culte al dibuix, a la línia i als contrastos de blanc i negre. Aquests dibuixants liderats per Ors substitueixen la grafia naturalista de Steinlein per les formes més estilitzades de Beardsley, Auguste Roubille o els dibujants de *Simplicissimus*. ¹⁵⁷⁵ La influència de l'obra de Beardsley en la plàstica catalana no es manifesta de forma immediata, sinó que s'ha d'esperar a la dècada de 1910 per veure els seus efectes més importants. Durant aquest primer període finisecular Eugeni d'Ors encapçala la difusió de l'obra de Beardsley. A partir de 1905 Ismael Smith relleva un Ors ja més preocupat per la seva carrera d'escriptor i reformador espiritual. Smith arrossega Inglada i dos joves artistes

¹⁵⁷² «Conversaciones con Octavio de Romeu I». *EDG*, 14 d'octubre de 1913.

¹⁵⁷³ «Conversaciones con Octavio de Romeu. Obras de Octavio de Romeu en el Museo de Barcelona». *Informaciones*, 1 de setembre de 1944, p. 3.

¹⁵⁷⁴ Vid. Ràfols J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*.

que comencen el seu treball gràfic, Laura Albéniz i Josep Mompou. Finalment, pels volts de l'any 1908, l'artista canari Néstor –que acaba d'arribar a Barcelona procedent de Londres–, juntament amb el mataroní Marià Andreu, són els que acaben d'impulsar la recuperació de la línia decadent i refinada del simbolisme de la fi de segle que encara no s'havia manifestat plenament en la plàstica catalana.¹⁵⁷⁶

On coneixen Beardsley els membres de El Guaiaba? Quasi indiscutiblement a casa d'Alexandre de Riquer. Ràfols reconeix en Riquer el mestre dels artistes d'El Guaiaba, la majoria socis de Sant Lluc.¹⁵⁷⁷ Riquer coneix Beardsley personalment durant el seu viatge a Londres l'any 1894. El 1900 és el primer a Catalunya a parlar extensament de la seva obra gràfica i la seva personalitat.¹⁵⁷⁸ A més, a la biblioteca del seu estudi es poden consultar els seus llibres il·lustrats més importants, també les primeres biografies sobre ell i tots els números de la revista londinenca *The Studio*, principal mitjà de difusió de la seva obra.¹⁵⁷⁹ Per tant, la primera onada de fervor beardslia ve de la mà de Riquer i la lideren els membres de El Guaiaba, amb Ors al capdavant. El retrat que Alexandre de Riquer fa de l'artista britànic el 1900 es podria correspondre perfectament al del jove Eugeni d'Ors de l'any 1902: «sentia dintre d'ell les aspiracions de l'artista; apassionat

¹⁵⁷⁶ Respecte a aquest nou grup de joves beardslians vid. Mercader, L. «Modernistes o noucentistes?... els darrers simbolistes decadents». A: Fontbona F. (dir.). *El Modernisme. Pintura i dibuix*, p. 301-316 i Quiney, A. «Els Refinats. A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català». *EMBLECAT. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, núm. 3 (2014), p. 115-132.

¹⁵⁷⁷ Vid. Ràfols J.F. «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern de 1943), p. 17-24.

¹⁵⁷⁸ Vid. Riquer, A. de. «Aubrey Beardsley». *Juventut*, núm. 1 (15 de febrer de 1900), p. 6-11.

¹⁵⁷⁹ Segons Eliseu Trenc i Alan Yates, la biblioteca d'Alexandre de Riquer era l'única a Catalunya i Espanya que contenia volums sobre literatura artística britànica i nord-americana. Malgrat que la majoria de les adquisicions les fa en la visita a Londres del 1906, a finals de segle ja compta amb molts exemplars. Beardsley hi ocupa una plaça important, gairebé posseeix tots els seus millors llibres il·lustrats: John Malory. *La morte d'Arthur*. Londres: J.M. Dent & Co., 1893; Oscar Wilde. *Salomé*. Londres: Elkin Mathews & John Lane, 1894; Alexander Pope. *The Rape of the Lock*. Londres: Leonard Smithers, 1896; els treballs del *Yellow Book*. Londres: núm. abril 1894-abril 1897 i els del *The Savoy*. Londres: 1896. També estudis sobre la seva obra: A.E. Gallatin. *Aubrey Beardsley's Drawings*. Londres: Elkin Mathews, 1903; Robert Ross i Aymer Vallance. *Aubrey Beardsley*. Londres: John Lane, 1909. I La majoria de les revistes en què va col·laborar, a banda de *The Studio*, *The Graphic*, *The Green Sheaf*, *The Dome*, *The Elf*, *The Quest*. Vid. Trenc Ballester, E.; Yates, A. *Alexandre de Riquer (1856-1920)*.

per la literatura, entusiasta de la música, fervent devot de la pintura i el dibuix en què resumia totes les esperances de la seva ànima», diu Riquer de Beardsley.¹⁵⁸⁰

Per a Beardsley, com per a Ors després, el dibuix és l'essència de l'art. L'entén com a element constructor de la realitat artística. La seva obra gràfica significa la culminació del conegut pels historiadors de l'art com a «modernisme lineal», la tendència formal, abstracta i decorativa que inicia el moviment de les Arts & Crafts de Gran Bretanya, i que converteix el dibuix en arabesc, el limita a les escales del blanc i el negre i l'institueix com la forma més idònia per demostrar la supremacia de l'art sobre la naturalesa. L'any 1891 Beardsley diu del dibuix unes paraules molt orsianes:

«Yo debería decir algo sobre el tema de la línea y del dibujo lineal. ¡Qué poco conocen, incluso los más grandes pintores, la importancia del controno lineal! Fue su sensibilidad para conseguir la armonía de las líneas la que prestó a los antiguos maestros su gran ventaja sobre los modernos, que parecen creer que sólo debe prestarse atención a la armonía de los colores».¹⁵⁸¹

L'obra de Beardsley és cerebral, freda i distant. El seu elogi a l'artifici representa el zenit de la puresa de la línia, contraposada al lirisme i anecdotisme del color. Els dibuixos de Beardsley refermen el procés d'autonomia del dibuix respecte de la pintura. En l'article de 1900, Riquer subratlla la importància que té el dibuix per a Beardsley i inclús el separa de la pintura; dibuix i pintura són mitjans completament diferents, autònoms: «l'expressió d'una idea per pura línia o per medi de tons és cosa diametralment oposada».¹⁵⁸² Per a Beardsley la imatge gràfica s'ha d'alliberar dels ornaments superflus, de qualsevol «ratlla que no obeeixi a un propòsit»,¹⁵⁸³ per esdevenir ella mateixa un ornament. Ors segueix aquests pressupòsits tant en la teoria sobre el dibuix com en la pràctica d'aquesta època.¹⁵⁸⁴

El període de descobriment de Beardsley a Catalunya, etapa que va de 1900 a 1911 aproximadament, corre paral·lelament a la valoració de l'artista per part de la crítica

¹⁵⁸⁰ Riquer, A. de. «Aubrey Beardsley». *Juventut*, núm. 1 (15 de febrer de 1900), p. 6-11.

¹⁵⁸¹ Cito de Shmutzler, R. *El modernismo*, p. 107.

¹⁵⁸² Riquer, A. de. «Aubrey Beardsley». *Juventut*, núm. 1 (15 de febrer de 1900), p. 6-11.

¹⁵⁸³ *Ibíd.*

¹⁵⁸⁴ Sobre la teoria orsiana del dibuix vid. cap. 1.2.

britànica i francesa.¹⁵⁸⁵ A partir del 1899, a Gran Bretanya, els comentaris sobre Beardsley adquireixen una aproximació més reflexiva. S'abandona la crònica dels escàndols de la seva vida a favor de valorar la seva contribució a la història de l'art. Es comencen a publicar les primeres monografies i se celebren les primeres exposicions individuals. La crítica formalista, encara que en negatiu, el converteix en l'alternativa a l'art de Cézanne. Roger Fry, per exemple, és el primer a parlar de la seva línia «mesquina». A partir de 1905 a França, gràcies a la segona generació de poetes simbolistes, es recupera i fiança el gust per l'artista irreverent. Els principals responsables d'aquesta nova fase de reconeixement de Beardsley són el comte Robert de Montesquiou (l'aristòcrata que inspira el personatge de Des Esseintes d'*À rebours* d'Huysmans) i el crític i pintor Jacques-Émile Blanche. L'any 1905, Montesquiou li dedica el capítol «Les Pervers» del seu assaig sobre els artistes de la bellesa, *Professionnelles Beautés*. Aquest nou fervor parisenc per Beardsley es tradueix en una exposició monogràfica a la galeria Shirleys del Boulevard Malesherbes de París l'any 1907, la primera que s'organitza fora de territori britànic, en què es poden veure vuitanta-vuit dibuixos i quatre cartells.

Aquesta és l'exposició que tant emociona Ors i, probablement, també clau per a molts dels artistes que llegeixen la seva crònica entusiasta a *La Veu de Catalunya*.¹⁵⁸⁶ Inclús sembla que Ors adquireix un dels dibuixos de l'exposició, ja que en una carta a Casellas, escrita dies després de la visita, el 17 d'abril de 1907, li reclama «el gravadet d'Aubrey Beardsley que us vaig incloure ahir».¹⁵⁸⁷ Un any abans, en la crònica del Saló de Tardor de París de 1906, Ors situa Beardsley entre les figures més destacades del certamen, juntament amb Van Dongen, Anglada i Naudin. L'any 1907, a propòsit de l'exposició de la galeria Shirleys, la crònica de Xènius es rendeix als seus peus: «És, simplement, meravellosa. Mai s'ha concentrar tant ensomni en tan pura, tan lacònica forma...».¹⁵⁸⁸

¹⁵⁸⁵ Vid. Desmarais, J.H. *The Beardsley Industry...*

¹⁵⁸⁶ Vid. «Cròniques de París. Aubrey Beardsley a la Galeria Shirleys». *LVdC*, 6 de març de 1907.

¹⁵⁸⁷ Castellanos, J. «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas), seguit de Cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas». *Els Marges*, núm. 22-23 (maig i setembre de 1981), p. 73-95.

¹⁵⁸⁸ «Cròniques de París. Aubrey Beardsley a la Galeria Shirleys». *LVdC*, 6 de març de 1907.

Després d'aquestes dates, el nom de Beardsley encara és present, si bé de manera secundària, en algunes gloses dels anys següents. Però arriba un moment en què Ors condemna el britànic. L'any 1913, en una glosa programàtica titulada *Un Amiel vigatà*, Xènius enterra qualsevol espurna del que «En deien per antonomàsia “la fi del segle”. I de la seva decadència i del seu mal, cínicament els homes que el vivien se'n feien una manera d'orgull». ¹⁵⁸⁹ Llavors Beardsley apareix com: «Vet aquí Aubrey Beardsley, vet aquí Félicien Rops i el vescomte de Toulouse-Lautrec, corromputs de Japó i de Prostitució». ¹⁵⁹⁰ És significatiu que en el mateix moment en què Ors exclou Beardsley del *Glosari*, neixin les *Conversaciones con Octavio de Romeu*, l'espai literari del dandisme beardslià. L'any 1946 rememora el dandisme de Beardsley, la modernitat del seu art i la versatilitat de la seva ploma, en uns termes que són fàcilment intercanviables amb la figura d'Octavi de Romeu:

«Sobre el gran dibujante inglés Aubrey Beardsley se cuenta que nadie le vio nunca trabajar. Beardsley murió a los veinte y seis años, y dejaba una obra enorme y, lo que es más, una influencia decisiva en todo el arte moderno [...]. Mas la preparación de este resultado hubo de transcurrir en un total y recorrido secreto. El lápiz de Beardsley únicamente le servía en público para pincharse continua y viciosamente la yema de los dedos con la agudeza de su punta». ¹⁵⁹¹

Durant les hores de descans dels estudis de Dret i Filosofia Ors dibuixa a El Guaiaba. L'època d'efervescència del local coincideix amb la seva afiliació a Sant Lluc, per això cal suposar que molts dels dibuixos d'aquest moment els idea en un lloc i acaba en l'altre o a l'inrevés.

Seguint el model de Beardsley, Ors prefereix el dibuix a la tinta negra o al llapis carbó que les tintes de colors: el negre subratlla el límit entre els objectes en una superfície plana. Però la curiositat fa que Ors també provi les tintes de colors, la sanguina, per

¹⁵⁸⁹ «Glosari. Un Amiel vigatà». *LVdC*, 9 de maig de 1913.

¹⁵⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁵⁹¹ «La metropoli del trabajo púdico». *Feria de Sevilla*, 22 de gener de 1946.

exemple, l'aiguatinta o els pinzells de colors. N'és un exemple el retrat de la seva futura esposa Ana María Pérez-Peix, la sanguina de Charlotte Rower i el dibuix d'un dandi.¹⁵⁹²



6) *Ana Maria*, c.1902

En els seus dibuixos Ors assimila el sentit incisiu de l'obra de Beardsley, encara que no arriba a l'extrem de la perversitat i l'acidesa del britànic. Les imatges de Beardsley escenifiquen de manera eloqüent la crisi espiritual que viuen alguns artistes i escriptors europeus del tombant de segle. Ho mostra amb el retrat frívol de les perversitats i malalties de la vida i la societat del seu temps i a través d'una col·lecció de personatges grotescs, satírics o exòtics, procedents de la literatura, de la fantasia o de la quotidianitat teatral i vàcua.



7) *Cavaller i bufó* (detall), 1902



8) Beardsley, *La dansa del ventre* (detall), 1894



9) *Quinze cançons* (detall), 1904



10) Beardsley, *Bon-Mots*, 1893

Ors manlleua alguns dels elements iconogràfics més recurrents de la imatgeria grotesca de Beardsley. Pren els bufons de la cort que es mofen dels seus amos, les columnes amb capitells de dones esfinxs que amenacen amb enigmes irresolubles, petites figures monstruoses i deformades, vampiresses impassibles i aristòcrates o cortesans decadents. També utilitza vestits preciosistes i opulents o figures estilitzades sense referències anatòmiques.

¹⁵⁹² Vid. fig. núm. 12 cap. 2.3. i fig. núm. 9 cap. 2.1., respectivament.



11) *Petit monstre*, 1902



12) *El Rabadà* (detall), 1905



13) *Al jardí* (detall), c.1902



14) Beardsley, Vinyeta de *Bon-Mots*, 1893



15) Beardsley, *El petó de Judes* (detall), 1893



16) Beardsley, *Els crims del carrer Morgue* (detall), 1894



17) *Cervantes* (detall), 1903



18) Beardsley, il·lustració *The Yellow Book* (detall), 1895



19) *Caldellàntia*, 1903



20) Beardsley, Vinyetes de *Bon-Mots*, 1893



21) *Príncip decadent*, 1902



22) Beardsley, *The Savoy*, núm. 1, 1895



23) *Cavaller i bufó* (detall), 1902



24) Beardsley, *The Wonderful History...*, 1893



25) *Madona Blanca Maria*, 1905



26) Beardsley, *La capa negra*, 1894

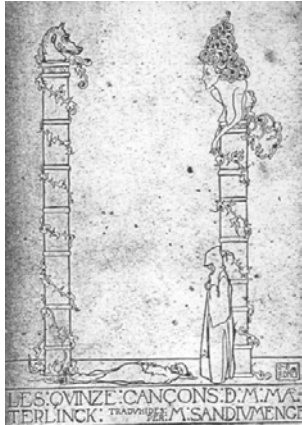


27) *Exlibris* (detall), 1902

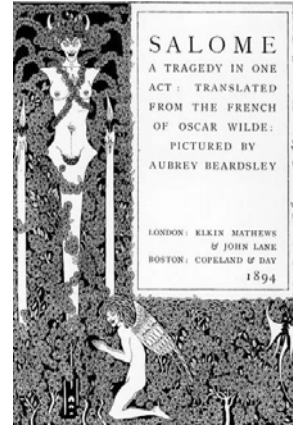


28) Beardsley, Detall de cartell 1894

A diferència de Beardsley, en els dibuixos d'Ors sempre hi ha un espai buit on descarregar la visió, on descansar de l'*horror vacui*. La portada de la *Salomé* d'Oscar Wilde, il·lustrada per Beardsley i la portada de les *Quinze cançons* de Maurice Maeterlinck d'Ors són un clar exemple d'aquesta forma diferent d'operar.



29) Coberta de *Quinze cançons*, 1904



30) Beardsley, portada del llibre d'Oscar Wilde, *Salomé*, 1894

Els dibuixos d'Ors més directament relacionats amb la iconografia i amb l'estil de Beardsley daten de 1902 a 1905, l'època que coincideix amb l'apropament a Alexandre de Riquer.

Amb el referent de Beardsley Ors manifesta visualment que no li interessa la proposta artística que domina entre el grup de joves més vinculats a Els Quatre Gats, com Pitxot, Nonell, Picasso, Sunyer, Mir o Casagemas. El sector jove de Els Quatre Gats defensa el culte a l'individualisme, l'espontaneïtat creativa, l'expressionisme i la temàtica social, temes contra els quals Eugeni d'Ors comença a escriure l'any 1902. *La fi de l'Isidro Nonell* és el text més emblemàtic a aquest respecte. Però igual com s'ha vist amb els escrits, els dibuixos d'Ors també són permeables a altres models. En capítols anteriors he mostrat la proximitat que algunes il·lustracions orsianes d'aquesta època tenen amb els dibuixants de la revista muniquesa *Simplicissimus*, revista de referència a El Guaiaba, o amb l'expressionisme de Nonell, Goya o El Greco, sobretot les il·lustracions de *El Poble Català*.¹⁵⁹³

¹⁵⁹³ Vid. cap. 1.3.

Ja m'he referit a l'impacte que la narració *La fi de l'Isidre Nonell* té en Picasso. La influència és recíproca. Altres dibuixos d'aquesta època denoten la referència de Picasso, la relació amb el qual es reforça durant aquest període. Aquest és el motiu pel qual en l'època de més fervor retratista del Picasso jove, entre 1899 i 1901, no retrata Ors i respon a la pregunta de Palau i Fabre: «amb tanta gent com arribà a retratar i amb tanta amistat com hi tingué més tard? [al·ludeix a Ors]». ¹⁵⁹⁴ La fundació de El Guaiaba coincideix amb el retorn a Barcelona de Picasso després del seu segon viatge a París. Des del gener de 1902 fins a l'octubre, període en què resideix a Barcelona, Picasso visita sovint el taller de Vidal i Ventosa. ¹⁵⁹⁵

La relació amb Picasso es fa explícita en els retrats i autocaricatures que Octavi de Romeu publica a *Auba*. En lloc de caracteritzar-se fisonòmicament com faria després, ¹⁵⁹⁶ Ors es representa com s'interpreta Picasso, amb barret i abric llarg, a la manera dels artistes bohemis. En un fragment publicat a *Auba* el 1902, declara que, quan es disposa a fer de memòria el retrat d'artistes barcelonins, només se'ls pot imaginar amb barret i roba de carrer: «Tot fent de memòria caricatures dels nostres artistes, hi reparat que és impossible figurar-se'ls d'altra manera que en roba de carrer i amb barret i tot». ¹⁵⁹⁷ Així és com representa la figura arquetípica de l'artista barceloní en una imatge que publica en el mateix número d'*Auba* i que sembla il·lustrar literalment aquestes paraules. L'al·lusió de la figura al *Personatge modernista* de Picasso és evident.

31) *Artista modernista*, 190232) Picasso, *Personatge modernista*, 1900

¹⁵⁹⁴ Palau i Fabre, J. *Picasso i els seus amics catalans*, p. 95.

¹⁵⁹⁵ Vid. Cirlot, J.-E. *Picasso. El nacimiento de un genio*, p. 127. Sobre aquesta època de Picasso també vid. Fontbona, Francesc. «Picasso, aspectes desconeguts de la seva joventut». *Serra d'Or*, núm. 262-263 (25 de juliol de 1981), p. 51-56.

¹⁵⁹⁶ Vid. cap. 2.4.

¹⁵⁹⁷ [s.t.]. *Auba*, any 1, núm. 5-6 (març-abril de 1902), p. 90-91. Sobre la identificació dels artistes amb el barret vid. cap. 1.1.

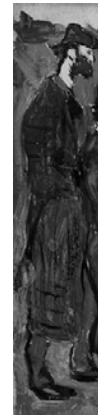
Amb barret i abric de carrer Ors dissenya la imatge gràfica d'Octavi de Romeu, a mig camí entre el Picasso vestit de gala de l'autoretrat de 1901 i el perfil llargarut de Ramon Pitxot d'un retrat de grup de 1900 del mateix Picasso. Octavi de Romeu també retrata Eugeni d'Ors amb barret i abric, com el dibuix en què Picasso s'autoretrata amb els estris de pintor a París. Ors substitueix la paleta del pintor pel bastó del dandi.



33) Octavi de Romeu, 1902



34) Picasso, Autoretrat, 1901



35) Picasso, Grup a Montmartre (detall de Pitxot), 1900



36) Eugeni Ors, 1902



37) Picasso, Autoretrat davant del Moulin Rouge, 1901

Totes aquestes referències picassianes dels dibuixos d'Eugeni d'Ors demostren un aspecte nou de la relació entre ambdós personatges. Aquesta relació ha interessat sobretot els biògrafs catalans i espanyols de Picasso. Alguns s'han fixat en la possible influència que el pensament d'Ors ha pogut tenir en el pintor malagueny abans que aquest s'instal·li definitivament a París. Aquesta línia l'encapçala Palau i Fabre, el qual, com he dit més amunt, no només apel·la a la influència del conte d'Ors *La fi de l'Isidre Nonell* (1902) sinó que també al·ludeix a la influència de l'idealisme clàssic d'Ors en el Picasso de Gósol:

«Quan Picasso visità el Guaiaba [...], devien acabar d'omplir-li el cap amb aquesta programàtica i devien donar-li a llegir alguna de les gloses recents de l'Ors que hi fa referència. [...]. Estèticament, són aquestes fites les que pesaran d'una manera decisiva sobre la producció picassiana de Gósol». ¹⁵⁹⁸

Si les gloses d'Ors pesen sobre Picasso, els dibuixos de Picasso segueixen pesant en la memòria visual d'Ors. Moltes de les il·lustracions de les cròniques de la Conferència Internacional d'Algesires publicades a *La Veu de Catalunya* el mes de gener de 1906 recorden els dibuixos picassians amb llapis gruixut propers a Steinlen i Ramon Casas.



38) M. Radowitz i M. Visconti Venosta, 1906



39) Sr. Almodóvar, 1906



40) Picasso, Autoretrat, 1901

El model de Picasso torna a ser present en la targeta de felicitació de l'any nou amb què Ors obsequia els lectors i lectores del *Glosari* el 1907. Ors s'hi autoretrata amb un cos encongít, amb barret de copa alta i cònica, abric fins als peus, el nas tapat i paraigua en mà. Per a aquesta imatge sembla haver-se inspirat en un autoretrat de Picasso i un retrat del seu amic Casagemas de 1900. La diferència és que l'any 1907 Xènius ja no va de modernista desmanegat sinó d'elegant dandi noucentista.



38) La targeta del glosador, 1907



39) Picasso, Autoretrat, 1900



40) Picasso, Picasso i Casagemas, 1900

La relació entre Picasso i Ors també ha interessat autores i autors que han estudiat la recepció crítica del pintor a Espanya, ja que Ors és el primer de l'Estat a escriure una

¹⁵⁹⁸ Palau i Fabre, J. «L'or de Gósol». A: *Picasso 1905-1906...*, p. 75-88.

monografia sobre Picasso l'any 1930.¹⁵⁹⁹ En aquest cas destaca l'obra de Natalia Bravo Ruiz, que es fixa en la interpretació clàssica que Ors fa de Picasso, motiu del primer distanciament del pintor. El segon vindria amb la carta oberta que Ors escriu a propòsit de l'exposició de Picasso a Barcelona el 1936, en què s'acomiada d'ell per persistir en el surrealisme;¹⁶⁰⁰ i el posicionament d'Ors al bàndol franquista durant la Guerra Civil i la postguerra.¹⁶⁰¹ A pesar de la insistència d'Ors en què Picasso no abandoni el nou classicisme, no es pot resistir a l'experimentació gràfica, tal com mostra l'autoretrat de la revista francesa *Le Crapouillot* l'any 1928.¹⁶⁰² Amb Picasso Ors investiga el rostre humà i presenta l'única imatge del seu repertori visual que s'adequa a les seves teories sobre l'estètica clàssica. Es tracta del dibuix *Cap de noia* que envia a l'exposició d'escriptors que organitza l'*Heraldo de Madrid* l'any 1928.¹⁶⁰³ Ors fa un homenatge al Picasso que ha recuperat la tradició d'Ingres i el classicisme grecollatí, el Picasso que comença a elogiar durant la dècada de 1920, i al qual dedica la monografia de 1930.¹⁶⁰⁴



41) *Cap de noia*, 1928 42) Picasso, *Sara Murphy*, 1923 43) Autocaricatura "*Speculation graphique*", 1928 44) Picasso, *Cap d'home*, 1925-1926

¹⁵⁹⁹ La primera versió és en francès i la publica l'editorial Chroniques du Jour de París amb traducció de Francisco Amunategui, la versió castellana ampliada la publica Aguilar de 1946.

¹⁶⁰⁰ Vid. «Epístola a Picasso». *D'Ací i D'Allà*, vol. XXIV, núm. 185 (juny de 1936), s.p.

¹⁶⁰¹ D'aquesta primera època Natalia Bravo només es refereix a la menció que Ors fa de Picasso en una de les gasetes d'art de *El Poble Català* Vid. Bravo Ruiz, N. «Eugenio d'Ors y la construcción-destrucción de un Picasso imaginario». A: *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*, p. 55-68; i Bravo Ruiz, Natalia. *Bárbaros e italianos...* L'article d'Ors és «Gazeta d'Art». *EPC*, any 1, núm. 5 (10 de desembre de 1904), p. 2.

¹⁶⁰² Farnoux-Reynaud, Lucien. «Le philosophe sur le trapèze. Le drame d'Adam et la peinture». *Le Crapouillot*, any 19 (1 de novembre de 1928), p. 9-11, reprod. p. 2. Sobre aquesta imatge vid. cap. 2.4.

¹⁶⁰³ Sobre aquesta exposició vid. cap. 1.1.

¹⁶⁰⁴ Vid. «Las Obras y los Días. Picasso». *LN*, 31 d'octubre de 1920; «Glosas. Pablo Picasso». *ABC*, 5 de març de 1926; «Glosas. Síguese en comento del clasicismo de Pablo Picasso». *ABC*, 11 de març de 1926; *Pablo Picasso* (1930).

Altres autors mencionen algun episodi biogràfic que comparteixen Ors i Picasso. Ainaud de Lasarte, per exemple, parla dels contactes entre ells a París i reproduceix una conversa segons paraules d'Ors:

«Me acuerdo de una mañana de 1909, todavía en la rue Ravignan, en plena época azul; el artista acababa de terminar uno de sus cuadros de arlequines, y me lo enseñaba. *Esto ya no se parece a Steinlein*, me dijo en scherzo, aludiendo a sus comienzos de dibujante, patronados por el ejemplo del famoso ilustrador del “Gil Blas”. *No*, hube de contestarle, *esto, a quien se parece, es a Rafael*. Picasso me contestó, tras de un instante de silencio: *Es verdad...»*.¹⁶⁰⁵

Ainaud creu que la conversa entre Ors i Picasso té lloc el mes de maig de 1906 al Bateau-Lavoir, just en arribar Eugeni d'Ors a París, enlloc del 1909. Tot i que l'any 1909, Picasso torna a Barcelona i Ors proposa que integri un projecte d'exposició de pintors catalans a París.¹⁶⁰⁶ Un altre testimoni dels vincles d'amistat d'Ors i Picasso el dona Alexandre Cirici, que es refereix a un encontre a Cadaqués l'estiu de 1910 quan Picasso visita el poble empordanès amb Fernande Olivier.¹⁶⁰⁷

L'any següent, el 1911, Picasso participa en el projecte de l'*Almanach dels Noucentistes*, una publicació de luxe impulsada i dirigida per Ors, encara que no figuri enlloc, amb què es pretén exhibir la proposta literària i gràfica de la nova generació d'escriptors i artistes plàstics, promocionar la renovació de les arts del llibre i homenatjar l'ofici d'impressor.¹⁶⁰⁸ La major part dels artistes que col·laboren en el projecte provenen de El Guaiaba, i si no, del Cercle Artístic de Sant Lluc. A banda de Picasso, hi ha obra de Mir, Smith, Nonell, Torné Esquius, Canals, Nogués i Torres-García. L'impressor Joaquim

¹⁶⁰⁵ Ainaud i de Lasarte, J. *Eugeni d'Ors i els artistes catalans...* Ainaud omet la procedència d'aquestes paraules.

¹⁶⁰⁶ Vid. «Glosari. Coses a fer». *LVD*, 18 de maig de 1909.

¹⁶⁰⁷ Vid. Cirici, A. «La irradiació de Picasso a Barcelona». A: *Picasso i Barcelona 1881-1981*, p. 15-20; també vid. Ainaud i de Lasarte, J. *Eugeni d'Ors i els artistes catalans...* i Richardson, J. *Picasso. Una biografia...*, p. 56.

¹⁶⁰⁸ El llibre surt el mes de febrer de 1911, però el projecte data de l'any anterior. La primera vegada que s'anuncia a la premsa és el febrer de 1910, vid. «Crònica. El Calendari dels Noucentistes». *LVD*. *Pàgina Artística*, núm.8 (10 de febrer de 1910). En aquesta crònica, que no tenen en compte cap dels autors que han estudiat l'*Almanach*, ja es dona la llista de col·laboradors. Sobre l'*Almanach*, vid. Fontbona, F. «Pròleg». A: *Almanach dels Noucentistes*, s.p. i Castanyer i Angelet, X. *Josep Aragay...*, p. 29-33 i Comadira, N. *Forma i prejudici...*, p. 34-38.

Horta també procedeix de El Guaiaba, tal com recorda Carles Soldevila en la necrològica que li dedica el 1956.¹⁶⁰⁹

Joaquim Horta i la major part dels membres de El Guaiaba també són els responsables que les gloses de la sèrie de *La Ben Plantada* que Xènius ha anat publicant a *La Veu de Catalunya* l'estiu de 1911 es recullin en llibre. L'any 1911 els amics de El Guaiaba ja no es troben en aquell taller bohemí i rònec sinó en el luxós cafè restaurant Lyon d'Or. En aquest famós local barceloní situat a la plaça del Teatre, Quim Borralleras fa d'amfitrió de la coneguda com a penya del Lion d'Or, un precedent de la de l'Ateneu Barcelonès.¹⁶¹⁰ Al Lion d'Or Eugeni d'Ors es converteix en el glosador i *Pentarca* de la cultura catalana, allà hi corregeix el *Glosari* abans d'anar a *La Veu*, tal com recorden Màrius Aguilar i Rafael Moragas.¹⁶¹¹

Per celebrar el setè aniversari de la columna quotidiana de Xènius que estimula el debat diari els seus amics organitzen una recol·lecta per subvencionar la publicació de les gloses de *La Ben Plantada* en un llibre de l'edició del qual s'encarrega el refinat impressor Joaquim Horta. La imatge femenina de la portada és la troballa del jove Junoy, també encarregat de redactar el text d'homenatge.¹⁶¹²



45) Portada de la primera edició en llibre de *La Ben Plantada* de Xènius, 1912

Els membres de la penya, Joaquim Borralleras, Joan Vidal i Ventosa, Josep M. Junoy, Pere Inglada, Enric Jardí, Antoni Homar, Josep Maria Folch i Torres, Antoni de

¹⁶⁰⁹ Soldevila, C. «Obituario». *Destino*, segona època, núm. 996 (18 de setembre de 1956), p. 23.

¹⁶¹⁰ La penya del Lyon d'Or és el precedent de la de l'Ateneu; vid. Casassas, J. *L'Ateneu Barcelonès...*, p. 95.

¹⁶¹¹ Vid. Cavañas Guevara, L. *Cuarenta años de Barcelona...*, p. 94.

¹⁶¹² Vid. la història d'aquesta empresa a Junoy, J.M.^a «Nuestro "Lyon d'Or"». *Destino*, segona època, any 19, núm. 913 (5 de febrer de 1955), p. 3-6. La imatge de la coberta és una figureta de porcellana d'Alcora que el pintor Oleguer Junyent tenia en la seva col·lecció particular.

Sabatés i Josep M. de Sucre, formen part de la llarga llista d'amics, artistes, polítics i escriptors, que subvencionen i regalen a Ors el llibre *La Ben Plantada*.¹⁶¹³

Si a Els Quatre Gats neix l'escriptor, poeta o narrador, al Cercle Artístic de Sant Lluc es forma el dibuixant i l'intel·lectual. Què aprèn el jove estudiant Eugeni d'Ors a El Guaiaba? A El Guaiaba es consolida com a escriptor, artista i intel·lectual, i es gesta el tertulià, conversador infatigable, l'animador i promotor cultural. A El Guaiaba Ors coneix i es deixa conèixer pels joves més inquiets de la seva generació, els que a partir de 1906 comença a invertir com a «noucentistes» en funció de la proximitat amb el seu programa artístic i cultural. A El Guaiaba Ors somia amb ideals masculins de bellesa femenina que l'ajuden a configurar la imatge de Teresa, la Ben Plantada, paradigma de la iconofília orsiana. A El Guaiaba la generació jove que encapçala Ors comença a guanyar el pols dels jocs de poder del «camp artístic» barceloní, i a forjar-se les filies i fòbies entre els seus col·legues. Les paraules a mig camí entre iròniques i sarcàstiques de Màrius Aguilar i Rafael Moragas sobre els papers que representa Ors en la penya de l'Ateneu Barcelonès, successora de la del Lion d'Or, són un bon exemple per concloure:

«En aquella peña José M.^a Sagarra representaba la poesía; Pedro Rahola, la política; Joaquín Aguilera, secretario del Fomento, la economía; Alejandro Plana, la crítica; Francisco Pujols, la filosofía; Joaquín Montaner, la rima clásica; Román Jori y Mario Aguilar, el periodismo; José M.^a Junoy, entonces, el snobismo; y *Xenius*, el Pentarca, todo». ¹⁶¹⁴

¹⁶¹³ Vid. el «Pròleg dels ofertors», redactat per Josep Maria Junoy, tot i que no consta i la introducció de Xavier Pla a l'edició de 2004: *La Ben Plantada*, p. 3-4 i p. VIII-XIX, respectivament.

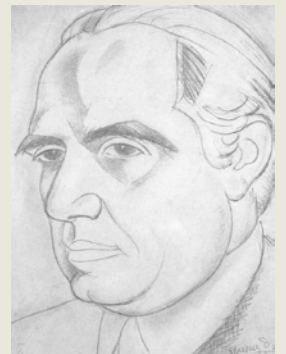
¹⁶¹⁴ Cavañas Guevara, L. *Cuarenta años de Barcelona...*, p. 93-94.

Conclusions

**Fragments d'un
alter Ors**



1) *Autocaricatura*, c. 1928



2) D. Vázquez-Díaz, *Eugeni d'Ors*, 1926

I

(postil·la per acabar)

He tancat la introducció general amb les paraules d'Ors sobre la inutilitat del repòs com a recepta del descans, en el context d'*Oceanografia del tedi*. Aquest sentit de la novel·la sembla inspirat en el paràgraf dels *Pensées* en què Pascal especula sobre la incapacitat humana pel repòs.¹⁶¹⁵ Diu Pascal que aquell que aconsella el repòs ignora la naturalesa dels homes. Els homes necessiten distracció per oblidar la seva condició de mortals. Per no pensar-hi busquen estar sempre actius. El que importa de l'activitat que practiquen, la caça per exemple, no és l'objectiu (fer-se amb la presa), sinó la pràctica en si, la caça pròpiament dita.

Ors descarrega l'activitat supèrflua, la distracció, del pes existencial que li dóna Pascal i, seguint Kant i Schiller, la porta al terreny estètic, a l'espai de la llibertat pròpia de l'art i la creativitat. En una glosa de l'any 1911 estableix aquesta connexió amb Kant i Schiller: «Les concepcions intel·lectuals més austeres deuen servir encara d'element estètic, de llibertat, de “joc” –en el sentit kantian i schillerian de la paraula...».¹⁶¹⁶ Luciano Anceschi ha identificat la relació orsiana entre art, joc i llibertat amb la tradició intel·lectualista moderna: «Come per il Valéry, dunque e per molti intellettualisti l'arte è, per il d'Ors, la manifestazione spirituale, in cui si afferma, sopra tutte le altre, l'attività libera del gioco».¹⁶¹⁷

De la mà de Schiller, Ors converteix el joc, l'estat estètic, en principi antropològic o, encara més, en el principi antropològic, perquè ambdós creuen que l'home només és complet quan juga.¹⁶¹⁸ Igual que per a Schiller, per a Ors el joc és l'element mediador entre l'impuls formal (Schiller) o coneixement lògic (Ors) i l'impuls material (Schiller) o treball (Ors). Entre l'*homo sapiens* i l'*homo faber* hi ha l'*homo ludens*, l'element definidor de l'ideal d'home orsià. En paraules de Manuel García Morente en la introducció a *La filosofía del hombre que trabaja y que juega* (1914):

¹⁶¹⁵ Vid. Pascal, B. *Pensamientos*, § 136.

¹⁶¹⁶ Vid. «Glosari. Europa». *LVdC*, 9 de març de 1911.

¹⁶¹⁷ Anceschi, L. «Estetica del D'Ors». *Le Arti Plastiche*, 16 de febrer de 1933, p. 7.

¹⁶¹⁸ Sobre el joc en Schiller vid. Feijóo, J. «Estudio introductorio». A: Schiller, F. *Kallias...*, p.VII-CX; i Gregori, E. «Individuo y naturaleza en Schiller. La noción de juego». *Matèria*, núm. 2 (2002), p. 35-55.

«El hombre completo trabaja y juega, porque en todo trabajo ve el juego y lo comprende, como asimismo en todo juego siente el trabajo y lo ama. No es mero contemplador, ni tampoco simple actor. Es contemplador de su acción. Acción y contemplación son dos aspectos de una y la misma realidad íntima».¹⁶¹⁹

Si seguint Kant i Schiller, Ors associa el joc amb l'art i la llibertat, seguint Karl Groos, el relaciona amb el procés de civilització.¹⁶²⁰ La teoria de Groos sobre la repressió dels instints i l'aprenentatge infantil a través del joc li permet interpretar el joc com un mitjà per assolir el grau de civilització: «“El Joc –diu Schiller– ve de la sobreabundància de forces, en relació ab les necessitats.” “El Joc –diu Groos– serveix per a organitzar els instints”... Tot jugant, jugant, les democràcies antigues organitzaven els instints de civilitat».¹⁶²¹ Finalment, gràcies a Henri Poincaré i a través de la noció de «curiositat», Ors trasllada el joc, la dimensió estètica de l'acció humana, al camp de la ciència.¹⁶²² Seguint Poincaré, incorpora el plaer, la contemplació, el fer sense finalitat pràctica, en la recerca científica, investigació determinada pel grau d'aplicació i utilitat social tant pel positivisme com pel pragmatisme del vuit-cents.¹⁶²³

En la introducció he dit que observaria els dibuixos i les màscares orsianes tenint en compte la seva naturalesa lúdica. El concepte de joc és problemàtic perquè qualsevol activitat pot esdevenir lúdica, es pot jugar sense jugar a un joc, diu Stéphane Chauvier.¹⁶²⁴ Chauvier distingeix dos conceptes sota la mateixa etiqueta lingüística de joc: el que es refereix al comportament i el que al·ludeix als dispositius. Aquí no m'ha interessat posar l'accent en el primer, en allò que empeny Eugeni d'Ors a dibuixar o emmascarar-se, ni en les virtuts que li aporten aquestes activitats sinó en allò que es posa en joc quan dibuixa o es disfressa: m'he fixat en què s'expressa, no en qui s'expressa, en les relacions entre les pràctiques i la seva conceptualització, en funció d'allò que diuen de l'escriptor que dibuixa o del filòsof que pensa en imatges o

¹⁶¹⁹ García Morente, M. «Introducción». A: *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, p. 35-47.

¹⁶²⁰ Karl Groos publica els seus estudis més importants sobre l'aprenentatge a través del joc a *Die Spiele der Tiere* (Jena: G. Fischer, 1896) i *Die Spiele der Menschen* (Jena: G. Fischer, 1899).

¹⁶²¹ «Glosari. Joc». *LVdC*, 17 de febrer de 1909.

¹⁶²² Sobre la relació entre joc i curiositat vid. Martínez Carrasco, A. *Espíritu, inteligencia y forma*, p. 103-109 i l'edició de Xavier Pla de l'estudi inèdit d'Ors, *La curiositat*.

¹⁶²³ L'obra on Poincaré planteja aquesta dimensió desinteressada de la ciència és *La valeur de la science* (1904), vid. Ordine, N. *La utilitat de l'inútil...*, p. 104-108.

¹⁶²⁴ Vid. Chauvier S. *Qu'est-ce qu'un jeu?*, p. 12-13.

reflexiona sobre el dibuix. El subjecte del joc, com indica Gadamer, no són els jugadors sinó el joc mateix.¹⁶²⁵

El joc, afegeix Johannes Huizinga a *Homo ludens* (1938), no és una tipologia cultural sinó que és el fonament de la cultura, el nucli primari de la vida social.¹⁶²⁶ La cultura es juga i és en el joc on la comunitat expressa la seva interpretació de la vida i del món.¹⁶²⁷ La lectura del llibre de Huizinga va provocar que Ors substituís la locució *homo aulicus* per la d'*homo ludens*,¹⁶²⁸ en aquest context, el llibre de Huizinga ajuda a significar la naturalesa lúdica de dibuixos i màscares amb què Ors juga sense jugar a cap joc. Huizinga distingeix cinc aspectes que fan del joc una activitat diferent de qualsevol altra activitat humana. Primer, considera que es tracta d'una acció lliure, no d'una tasca o una obligació, sinó que la finalitat està en ella mateixa. Segon, el joc no forma part de la vida quotidiana, la completa i l'ornamenta. Tercer, es du a terme dintre uns límits temporals i espacials concrets, amb consciència que es tracta d'un joc. Quart, es desenvolupa a partir d'unes regles que sistematitzen i ordenen l'activitat. I, per últim, es practica com a simulacre, això és, «com si» fos realitat.¹⁶²⁹

El darrer aspecte, el de simulació de realitat, és clau. El joc crea un món propi dintre del món comú, un món extraordinari –no ordinari– que atura el rellotge rutinari.¹⁶³⁰ Amb les caracteritzacions caricaturesques dels seus amics i amigues o amb les figuracions de vides de literatura, Ors crea un món que corre paral·lelament al del treball quotidià en despatxos institucionals, aules acadèmiques o redaccions de diaris, un món que rebaixa la tensió d'aquests llocs de la premsa. Però encara més important, en incorporar Octavi de Romeu en la quotidianitat de les gloses, en convertir-lo en el principal interlocutor de Xènius –l'home que treballa–, Octavi de Romeu –l'home que juga– fa del treball un espai de joc i a l'inrevés, del joc un lloc de treball quotidià. En aquesta doble operació es despleguen totes les dimensions de la filosofia de l'home que treballa i que juga d'Eugeni d'Ors.

¹⁶²⁵ Gadamer, H.-G. *Verdad y método*, p. 148-149.

¹⁶²⁶ Vid. Huizinga, J. *Homo ludens*, p. 8.

¹⁶²⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹⁶²⁸ *El secreto de la filosofía*, p. 371.

¹⁶²⁹ Vid. Huizinga, J. *Homo ludens*, p. 11-42.

¹⁶³⁰ Vid. Huizinga, J. *De lo lúdico y lo serio*, p. 23.

II

Aquesta mateixa relació entre teoria i vida amb què interpreto la figura d'Octavi de Romeu es produeix també en altres aspectes que mostra el recorregut del dibuixant i l'autor emmascarat. El mètode de llegir aquestes pràctiques d'Ors a la llum de les seves pròpies teories sovint descobreix una coherència entre biografia i filosofia, entre pensament i vida. Ors sembla haver portat fins a les últimes conseqüències el seu projecte filosòfic d'integració de la raó i la vida. Sembla que moltes de les seves idees neixin directament de l'experiència vital o que la justifiquin.

La pràctica del dibuix, per exemple, il·lustra la convicció de la dimensió figurativa del pensament, la idea de la imbricació entre imatge i raonament i la importància de l'imaginari en la vida espiritual. Ho exemplifica la significació que ell mateix dóna a la seva activitat com a dibuixant, també l'ús del dibuix en el seu treball literari, i en general el lloc principal que ocupa el dibuix en la seva vida relacional.

Les figures d'Octavi de Romeu, Miler i Xan són altres proves d'aquesta dimensió figurativa del pensament: són projeccions formalitzades del jo; la naturalesa exterior de les quals nega el món interior del romanticisme i proposa, com el dandisme finisecular, una forma d'unió de l'ànima amb el cos. Les màscares són una il·lustració de la teoria angèlica sobre la configuració de la personalitat humana. Es tracta de dobles que exemplifiquen l'origen social de la personalitat humana. A més, Octavi de Romeu, un personatge amb dosis de realitat i ficció, assumeix la dimensió ideal, sintètica i essencial de naturalesa angèlica.

Dibuixos i màscares diuen i teoritzen la mateixa vida d'Ors. En realitat tota la seva obra és una mescla de tractat filosòfic i llibre de memòries, com reconeix de l'obra *Introducción a la vida angélica*:

«Mi verdad [...], está pidiendo desarrollo en un libro como los de teoría, que filósofos y teólogos escriben. Está pidiendo, a la vez, con reclamación que se junte a la otra, una especie de explicación autobiográfica [...] aquí serán, si el día llega, de una parte, el tratado teórico; de otra, el libro de memorias».¹⁶³¹

Els dibuixos d'Ors representen el diari de la vida social, dietari visual de relacions; les màscares són el diari de les fantasies de ser, de l'aventura de viure vides d'altres.

¹⁶³¹ *Introducción a la vida angélica...*, p. 12.

III

La figura d'Octavi de Romeu se situa en aquest doble context lúdic i biogràfic que acabo d'exposar. Des d'aquesta perspectiva és un personatge insòlit en el si de la literatura occidental de la modernitat. El seu hàbitat habitual no és ni la poesia ni la literatura de ficció sinó la literatura periodística, la prosa d'idees del *Glosari*, un espai en què la identificació de la veu del text amb el subjecte de l'escriptura no es posa en dubte. La incursió de la ficció d'Octavi de Romeu a l'espai real dels diaris d'opinió de la primera meitat de segle XX provoca l'alteració formal i conceptual de la prosa periodística. D'una banda, li dóna entitat literària i demostra, a pesar de Mallarmé, que en el diari es poden fer exercicis literaris. De l'altra, hi introdueix la ironia, no com a recurs retòric sinó com a posició del discurs.

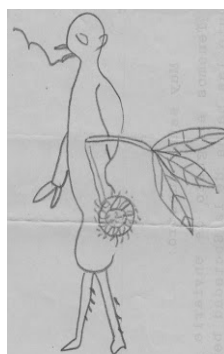
Com a fals personatge, Octavi de Romeu introdueix un element que posa en dubte la credibilitat del text periodístic i, en conseqüència, provoca que els lectors haguem d'estar constantment renovant el pacte de lectura, segons l'expressió de Philippe *Lejeune que ha fet fortuna*. Amb Octavi de Romeu Ors juga mentre treballa, però també posa en joc els lectors, els exigeix que treballin per seguir el seu joc.

Octavi de Romeu encara exerceix dos papers més: el de la suposició d'autor i el de la figura de la prosopopeia. Conceptualment, Octavi de Romeu forma part del context de crisi de l'autoria de la literatura moderna, però cap dels autors de paper que neixen en aquest context representa el paper d'actor secundari com Octavi de Romeu. Els heterònims de Pessoa, Juan de Mairena de Machado o Barnabooth de Larbaud (amb aquest últim personatge Octavi de Romeu té moltes similituds) tots tenen obra escrita, poemes o diaris. D'Octavi de Romeu només se'n coneix allò que Xènius o Eugeni d'Ors diuen o transcriuen d'ell. La particularitat d'Octavi de Romeu de ser home de citació –d'autocitació– o figura prosopopeica atorga un caràcter específic al personatge. En el *Glosari* Octavi de Romeu sempre és invocat perquè les seves paraules completin o exemplifiquin l'argument que està exposant Eugeni d'Ors. És un recurs de la intertextualitat que permet a Ors reforçar la funció autor i establir encara més distància entre la signatura i l'individu Eugeni d'Ors. Octavi de Romeu autoritza Eugeni d'Ors. Aquesta última observació, que Octavi de Romeu ajuda a crear Eugeni d'Ors com a figura autoral, és una de les conclusions a què remet el recorregut de la vida del personatge de 1902 a 1954.

IV

Un altre aspecte que posen sobre la taula aquestes pràctiques lúdiques és la cara menys dogmàtica d'Eugeni d'Ors. Descobreixen un Ors molt més obert a l'experimentació pròpia de les avantguardes que al classicisme modern que defensa en els seus judicis crítics. L'últim trajecte que he resseguit amb els models picassians d'alguns dels seu dibuixos, els diferents episodis que he narrat de la construcció de la figura d'Octavi de Romeu, el muntatge o simulacre fotogràfic que fa amb el personatge de Miler, les autocaricatures i la mascarada visual que configura amb el retrat d'Erasmus de Rotterdam o la desnaturalització caricaturesca del retrat que li fa Rosario de Velasco, són els exemples més significatius.¹⁶³²

Se sap que la carta oberta que Ors va dirigir a Picasso l'any 1936 on criticava el seu apropament al surrealisme va ofendre el pintor.¹⁶³³ Què hauria fet si després de llegir-la hagués vist el dibuix de l'ocell hominoide d'Ors? Probablement li hagués retirat definitivament la paraula.



3) Croquis surrealista, s.d.

Totes aquestes pràctiques mostren un Ors més modern com a creador que com a crític, igual que ho és més amb l'experimentació dels gèneres que amb els continguts literaris, amb les impostures de la veu narrativa que amb les paraules de la narració; o pel mètode crític que utilitza que pels criteris o interessos artístics. En general és més modern en les formes que en les idees, si fem servir la mateixa expressió del títol del llibre, *Las ideas y las formas* (1928). Quan dic modern, em refereixo al gust que demostra per la novetat o per l'interès de dur a la pràctica nous sistemes de

¹⁶³² Vid. cap. 3.4., 2.3., 2.1. i 2.4., respectivament.

¹⁶³³ Vid. «Epístola a Picasso». *D'Ací i D'Allà*, vol. XXIV, núm. 185 (juny de 1936), s.p. N'he fet al·lusió en el capítol 3.4.

representació amb què estan treballant alguns artistes contemporanis, artistes que neguen la màxima orsiana que diu que allò «que no és tradició és plagiu».

Aquesta amplitud de mires que mostren els jocs de representació i autorepresentació d'Ors no desmenteix el seu antimodernisme, subratllat en diverses ocasions per Eduard Cairol a partir de les tesis d'Antoine Compagnon.¹⁶³⁴ No nega el lloc de la seva proposta estètica i dels seus judicis crítics al costat dels «antimoderns» de Compagnon, és a dir, els autors que se senten incòmodes amb la modernitat articulada a partir de la noció de novetat i progrés. No el nega, només afegeix un grau de complexitat tant a la figura d'Ors com a la modernitat mateixa, o mostra la ironia de la realitat, que desborda qualsevol categoria inventada per classificar-la. La sèrie de projectes que acabo d'esmentar o els dibuixos que poso en relació aquí sota (fig. 3-10) confirmen aquestes ironies de la vida.



4) Caricatura, s.d.



5) Miró, Autoretrat, 1919



6) Caricatura, c. 1928



7) Gris, Retrat, 1928



8) Caricatura, c. 1928



9) Barradas, Rafael Cansinos-Assens, 1923



10) Professor de ball, 1928



11) Bores, Montes, 1921-1923

L'Ors que es mostra en aquestes pràctiques: el que dibuixa caricatures dels seus col·legues, el que construeix la personalitat literària d'Octavi de Romeu o Miler, el que ironitza amb la seva cara és l'exemple que el joc és l'espai per antonomàsia de l'experimentació. Quan se sent lliure de la càrrega d'haver de guiar l'educació del

¹⁶³⁴ Vid. Cairol, E. «La trama del tapís. Antimodernitat i avantguarda en l'estètica d'Eugeni d'Ors». A: Marí, A. (ed.). *La Imaginació noucentista*, p. 95-107; i «El descrèdit de la Modernitat. Dalí, d'Ors i l'estètica ultrafigurativa». A: Larios, J. (ed.). *La cara fosca de la cultura catalana...*, p. 279-291. Compagnon, A. *Los antimodernos*, p. 11-27.

gust o dels deures socials que comporten la reforma i modernització de la cultura catalana i espanyola, juga a ser modern entre els moderns, tempteja, es distreu amb les novetats dels seus contemporanis.

V

Encara en el terreny de les categories de la modernitat, la fascinació que Ors mostra pel dandisme vuitcentista en els primers anys del *Glosari* o les figures de l'artifici que suposen les màscares autorals afegeixen més arguments a la naturalesa antimoderna de la seva proposta estètica.

Amb Octavi de Romeu Ors simula ser un *philosoph* il·lustrat del set-cents amb trets del dandi refinat del vuit-cents; amb Miler fingeix ser un dibuixant mundà, dandi en el paradís dels esnobs; i amb Xan representa el paper d'un aristòcrata de l'antic Imperi austrohongarès arruïnat, convertit en esnob. Totes elles són figures aristocràtiques d'esperit o de sang, figures enemigues de l'igualitarisme burgès. Per a Compagnon la rebel·lia individualista, refractària i antiburgesa del dandi el converteix en figura antimoderna per excel·lència.¹⁶³⁵ La teatralitat d'aquestes figures de l'alteritat, l'elogi wildià a la mentida que impliquen o la suposició d'autor que interpreten posen en dubte els principis de veritat ingènua o primigènia de l'art modern, inclús el mateix sostrat neoplatònic que hi ha rere la proposta d'Ors de fer de l'art l'espai de veritats revelades.

En aquest aspecte perviu l'artificiositat de la cultura finisecular on es forma. Ho advertia Rafael Benet l'any 1953: «D'Ors, no hay que olvidarlo –puesto que él, a pesar de todo, nunca lo ha olvidado–, procede del simbolismo decadentista».¹⁶³⁶ La relació entre dandisme i arbitrarisme que he establert en el capítol 2.1. confirma l'origen finisecular de l'estètica noucentista, com han demostrat Jaume Vallcorba i Martí Peran, Alícia Suárez i Mercè Vidal.¹⁶³⁷ Però en lloc de situar-se en la tradició

¹⁶³⁵ Compagnon, A. *Los antimodernos*, p. 204-208.

¹⁶³⁶ Benet, R. *El simbolismo*, p. 53.

¹⁶³⁷ Vallcorba, J. *Noucentisme, mediterranisme i classicisme...*; i Peran, M.; Suárez, A.; Vidal, M. «Opcions i models per a un art modern. Noucentisme i context internacional». A: *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, p. 53-67.

clàssica d'alguns àmbits de la cultura francesa, enllaça amb la línia de l'artifici decadentista britànic de Wilde i Beardsley.¹⁶³⁸

Amb tot, el dandisme de l'Octavi de Romeu de 1908 o 1914 pren el model de la versió menys esteticista i més moral de Barbey d'Aurevilly. Octavi de Romeu no és antisocial sinó antiburgès, antiliberal i antidemocràtic. No pot ser antisocial si és home de gust, home de saló i de conversa. El dandi orsià conserva la memòria de l'ideal de sociabilitat de l'home cortesà, de l'*homo aulicus* que Ors connecta amb l'*homo ludens*:

«La denominación *áulico* indicaba hasta qué punto en esta región interviene el factor del “aprecio”, del “gusto”, generalmente promulgado en las cortes e inspirador, históricamente, de las «modas», que sólo muy indirecta y lentamente suelen penetrar en las regiones de la sabiduría y de la artesanía. Inspiraciones como la que, en el Renacimiento, provocan la aparición de una serie de manuales a la vez literarios y preceptivos, en la guisa de *Il Cortegiano*, de Castiglione».¹⁶³⁹

Aquest és un fragment del passatge del capítol de *El secreto de la filosofía* on Ors es refereix a la substitució de l'*homo aulicus* per l'*homo ludens*. En aquest mateix capítol justifica la necessitat de preservar en la nova denominació els factors morals que conserva l'expressió *homo aulicus*. Això implica que el dandisme, Octavi de Romeu o en general l'*homo ludens*, sigui el model de l'home de gust, no de l'home de geni. L'home que juga no és l'artista sinó l'esteta (que també pot ser artista). La modernitat substitueix el gust per l'experiència estètica. En això Ors també és antimodern. La doble dimensió ètica i estètica de l'home que juga el connecta amb l'aurora setcentista de l'estètica moderna, quan el gust encara apel·lava al refinament dels sentits, quan encara no s'havia expulsat la sociabilitat del territori de l'experiència de plaer, en l'època en què «La fruïció de les arts tenia altre temps els caràcters d'una diversió delicada. Avui ha adquirit els d'un culte».¹⁶⁴⁰ El dandisme d'Octavi de Romeu enllaça la teoria il·lustrada del gust de naturalesa social.

¹⁶³⁸ Mercader, L. «Modernistes o noucentistes?... els darrers simbolistes decadents». A: Fontbona, F. (dir.). *El modernisme. Pintura i dibuix*, p. 301-316.

¹⁶³⁹ *El secreto de la filosofía*, p. 370.

¹⁶⁴⁰ «Glosari. Vernissatge». *LVdC*, 22 d'abril de 1920. Sobre això vid. Shiner, L. *La invención del arte...*, p. 187-213.

El joc és social per naturalesa. Huizinga primer i Roger Caillois després coincideixen en aquest fonament social del joc, jugar sempre implica l'alteritat, jugar amb alguna cosa o amb algú. El joc reuneix i fa comunitat¹⁶⁴¹. Gadamer també subratlla l'espai relacional del joc. En el capítol de *Warheit und Methode* (1975) en què se serveix del joc per explicar el funcionament de l'obra d'art, afirma que la primera condició perquè el joc es produeixi és l'existència de l'altre: «Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún “otro” que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador».¹⁶⁴²

Octavi de Romeu, Miler, Xan i els dibuixos que Ors regala a amics i amigues són els jocs amb què implica l'altre, els jocs amb què Ors fa comunitat: comunitat lectora, comunitat amiga –i enemiga–, reunió d'alteritats autorals o angèliques.

¹⁶⁴¹ Morillas González, C. «Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego». *Enrahonar*, núm. 16 (1990), p. 11-39.

¹⁶⁴² Gadamer, H.-G, *Verdad y método*, p. 148-149.

[introducció part 1.]

- 1) Detall de la fotografia d'Eugeni d'Ors que il·lustra la coberta del llibre d'Albert Schneeberger, *Eugène d'Ors. Le philosophe & l'artiste* (Barcelona: «Messidor»), 1920.
- 2) Fotografia d'Eugeni d'Ors, 1933; exemplar a l'Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 3) Fotografia d'Eugeni d'Ors que il·lustra la coberta del llibre d'Albert Schneeberger, *Eugène d'Ors. Le philosophe & l'artiste* (Barcelona: «Messidor»), 1920.
- 4) Fotografia d'Eugeni d'Ors, 1933; exemplar a l'Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 5) Joaquim Torres-García, *La mula*, 1911; oli sobre taula, 32 x 49 cm. Col·lecció particular, Madrid.

capítol 1.1.

- 1) *Paisatge amb palmeres*, s.d., vid. cat. núm. 5.95-ANC.
- 2) *Ocell*, s.d., vid. cat. núm. 5.76-ANC.
- 3) *Paisatge*, 1925-1930, vid. cat. núm. 5.38.
- 4) *Paisatge de Valldemossa*, c. 1903, vid. cat. núm. 6.1.
- 5) Detall de la signatura apòcrifa del *Paisatge de Valldemossa*, vid. cat. núm. 6.1.
- 6) Fotografia d'Ors al jardí botànic de Buenos Aires, 1921; la fotografia es va publicar al diari *Arriba España* el 2 de desembre de 1950; exemplar a l'Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 7) Fotografia d'Ors a la plaça de toros de Granada, 1948. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 8) *Guetho*, 1906, vid. cat. núm. 5.25.
- 9) *Giovanni Malfitano*, 1910, vid. cat. núm. 5.121-ANC.
- 10) *Parella i senyor observant-la*, c. 1910, vid. cat. núm. 5.35.
- 11) *Acadèmia de ciències*, c. 1910, vid. cat. núm. 5.29.
- 12) *Üsetzliche fumant*, 1910, vid. cat. núm. 5.33.
- 13) *Catòlic de cabaret*, 1910, vid. cat. núm. 5.31.
- 14) *Cavernes*, 1925, vid. cat. núm. 5.1-ANC.
- 15) *Edat de Ferro*, 1925, vid. cat. núm. 5.2-ANC.
- 16) *Home del corn*, 1925, vid. cat. núm. 5.3-ANC.
- 17) *Princesa de la copa*, 1925, vid. cat. núm. 5.4-ANC.
- 18) *Haarlem*, 1925-1930, vid. cat. núm. 5.7-ANC.
- 19) *Personatge*, c. 1930, vid. cat. núm. 5.36-ANC.
- 20) *Noia en un bar*, 1925-1930, vid. cat. núm. 5.16-ANC.
- 21) *Noi del cercle*, 1925-1930, vid. cat. núm. 5.50-ANC.
- 22) *Esportista*, 1925-1930, vid. cat. núm. 5.84-ANC.
- 23) *General Bruce*, c. 1926, vid. cat. núm. 5.20-ANC.
- 24) *El general Bruce*, 1926, vid. cat. núm. 2.70.
- 25) *Keyserling i Chesterton*, c. 1926, vid. cat. núm. 5.97-ANC.
- 26) *Keyserling*, 1926, vid. cat. núm. 2.74.
- 27) *Noia del s. XIX*, c. 1926, vid. cat. núm. 5.25-ANC.
- 28) *Nena del s. XIX*, c. 1926, vid. cat. núm. 5.48-ANC.
- 29) *1845*, 1926, vid. cat. núm. 2.78.
- 30) *La pastoral*, c. 1906, vid. cat. núm. 5.23.

- 31) *Isaac Albéniz*, c. 1909, vid. cat. núm. 5.21.
- 32) *Rusiñol*, s.d., vid. cat. núm. 5.20.
- 33) *Teófilo Ortega*, c. 1938, vid. cat. núm. 5.11-ANC.
- 34) *Croquis de personatges*, 1899-1901, vid. cat. núm. 5.101.
- 35) *Croquis de personatges*, 1906-1908, vid. cat. núm. 5.26.
- 36) *Figures en carta a Vives*, 1904, vid. cat. núm. 5.19.
- 37) *Perfil amb perilla*, s.d., vid. cat. núm. 5.74-ANC.
- 38) *Personatge*, 1906-1908, vid. cat. núm. 5.28.
- 39) *Croquis*, c. 1949, vid. cat. núm. 5.122-ANC.
- 40) *Un elegant*, 1901, vid. cat. núm. 5.2.
- 41) *Càntic del llaurer*, 1901, vid. cat. núm. 5.1.
- 42) *Parella*, 1902, cat. núm. 5.32.
- 43) *La targeta del glosador*, 1907, vid. cat. núm. 2.46.
- 44) *Raimon Casellas*, c. 1907, vid. cat. núm. 5.24.
- 45) Raimon Casellas en el paper de l'avi de l'obra *La intrusa* de Maeterlinck estrenada a Sitges, 1893.
- 46) Ors en l'obra *La intrusa* de Maeterlinck, 1899-1903. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 47) *Homenatge a Laura Albéniz*, 1911, vid. cat. núm. 5.36.
- 48) *Autocarikatura*, 1945, vid. cat. núm. 5.49.
- 49) *Autocarikatura*, 1951, vid. cat. núm. 5.62.
- 50) Fotografia dedicada a Marès, 1945. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 51) Sala de la casa de Madrid, 1945. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 52) Frederic Marès, *Àngel custodi*, 1945. Fusta de noguera. Col·lecció família d'Ors, Madrid.
- 53) Frederic Marès, *Àngel custodi*, c. 1944. Terracota, 50 x 14 x 15 cm. Col·lecció Carlos d'Ors, Madrid.
- 54) Pati interior de la casa, Vilanova i la Geltrú. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 55) Portada del catàleg *Sueños de Quesada* de Zabaleta, 1944, vid. cat. núm. 1.4.
- 56) *Ortega y Gasset*, 1945-50, vid. cat. núm. 5.54.
- 57) *Ortega y Gasset*, 1945-50, vid. cat. núm. 5.85-ANC.
- 58) *Fray Sempronio i Miguel de Unamuno*, s.d., vid. cat. núm. 5.22.
- 59) *Alfredo Javaloyes*, c. 1944, vid. cat. núm. 5.57-ANC.
- 60) *Pancho de Suiza*, s.d, vid. cat. núm. 5.53-ANC.
- 61) *Christian Bérard*, c. 1949, vid. cat. núm. 5.109-ANC.
- 62) *Louise Michel*, 1904, vid. cat. núm. 2.12.
- 63) *Doña Inés de Ulloa*, 1905, vid. cat. núm. 2.17.
- 64) *Cigne*, 1905, vid. cat. núm. 2.18.
- 65)) Pàgina de la columna de «La "Veu" a Algesiras», de *La Veu de Catalunya*, 30 de gener de 1906.
- 66) *Paul Révoil*, 1906, vid. cat. núm. 2.22.
- 67) *Duc d'Almodovar del Río*, 1906, vid. cat. núm. 2.24.
- 68) *Christian von Tattenbach*, 1906, vid. cat. núm. 2.26.
- 69) *Hamet Ben Mahomet Torres*, 1906, vid. cat. núm. 2.25.
- 70) Pàgina de la columna de les *Cròniques de París* de *La Veu de Catalunya*, 23 de novembre de 1906.
- 71) Pàgina de la columna de les *Cròniques de París* de *La Veu de Catalunya*, 30 de novembre de 1906.
- 72) Pàgina de la columna de les *Cròniques de París* de *La Veu de Catalunya*, 13 de novembre de 1907.
- 73) Porada del catàleg, 1921.
- 74) Interior del catàleg amb la relació de noms i obres, 1921.

- 75) *Cap de noia*, 1928, vid. cat. núm. 5.41.
 76) Coberta del llibre de Rafael Santos Torroella. *Altamira*. Palma de Mallorca: Còbalto, 1949.
 77) *Vinyeta*, 1949, vid. cat. núm. 1.6.
 78) *El novio ideal*, 1945-54, vid. cat. núm. 5.63.
 79) *El pretendiente tímido*, 1945-54, vid. cat. núm. 5.64.
 80) *El pretendiente lanzado*, 1945-54, vid. cat. núm. 5.65.

capítol 1.2.

- 1) *Cogitación*, 1950-1954, vid. cat. núm. 5.61.

capítol 1.3.

- 1) *Caricatures de personatges*, vid. cat. núm. 5.18-ANC.
 2) *Caricatures de personatges*, vid. cat. núm. 5.19-ANC.
 3) *Caricatures de personatges*, vid. cat. núm. 5.82-ANC.
 4) *Caricatures de personatges*, vid. cat. núm. 5.117-ANC.
 5) *El Rabadà*, 1905, vid. cat. núm. 1.2.1.
 6) *La copa del rei de Tule*, 1905, vid. cat. núm. 1.2.2.
 7) *Concert*, 1902-1903, vid. cat. núm. 5.9.
 8) *Al jardí*, 1902, vid. cat. núm. 5.6.
 9) *Pau Casals*, 1904, vid. cat. núm. 2.13.
 10) Joseph Karl Stieler, *Retrat de Ludwig von Beethoven composant la Missa Solemnis*, 1820; oli sobre tela, 62 x 50 cm. Beethoven-Haus, Bonn.
 11) Ramon Casas, *Retrat de Pau Casals*, c. 1902-1904; carbonet i pastel sobre paper, 62,6 x 48 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 12) *La Morera*, 1904, vid. cat. núm. 2.14.
 13) Isidre Nonell, *Res d'una infeliç*, 1898; Llapis litogràfic, aquarel·la i vernís sobre paper, 24,4 x 19,9 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 14) Isidre Nonell, il·lustració de l'article d'Eugeni d'Ors «La fi de l'Isidro Nonell». *P&P*, vol. III, núm. 84 (gener de 1902), p. 248-253, fig. p. 253.
 15) *Les leproses de Sant Llützer*, 1904, vid. cat. núm. 2.15.
 16) Francisco de Goya, *Dos vells menjant*, 1820-1823; oli sobre tela, 49,3 x 83,4 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.
 17) Isidre Nonell, *Pobres esperant la sopa*, 1899; oli sobre cartó, 51 x 65,5 cm. Museu de Montserrat.
 18) *Espectres de Toledo*, 1904, vid. cat. núm. 2.16.
 19) El Greco, *Sant Francesc d'Assís i el germà Lleó meditant sobre la mort*, 1600-1614; oli sobre tela, 160,5 x 103 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.
 20) Thomas Theodor Heine, *In der Zuchthauskirche (Al penitenciar de l'Església)*, a *Simplicissimus*, any 9, núm. 34 (15 de novembre de 1904), p. 333.
 21) Thomas Theodor Heine, *Loie Fuller-La Serpentine*, 1900.
 22) *Soldat catòlic*, 1910, vid. cat. núm. 5.32.
 23) *Concurrència de sexes (Alemanya)*, 1910, vid. cat. núm. 5.34.
 24) Richard Graef, *Soldatenmisshandlungen (Al penitenciar de l'Església)*, a *Simplicissimus*, any 15, núm. 22 (9 d'agost de 1910), p. 371.
 25) *Leandre*, 1907, vid. cat. núm. 2.53.
 26) *Abel Faivre*, 1907, vid. cat. núm. 2.55.

- 27) *Willette*, 1907, vid. cat. núm. 2.54.
- 28) *Apa*, *Peix noucentista*, 1911; *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.680 (10 de març de 1911), p. 147. Sota del dibuix figuren les paraules següents:
 «—Noi, quin llus més exquisit!... Deu ser revolucionari.
 —En què't fixes?
 —Home, en Xènius diu que'l més revolucionari és el que té més bon gust...»
- 29) [s.n.]. *Biblioteca de la Mancomunitat*, 1920; *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2.133 (23 de gener de 1920), p. 5. Sota del dibuix figuren les paraules següents: «—Sí, si pel sant!... Per defunció!...».
- 30) *Anatole France*, 1922, vid. cat. núm. 2.58-2.
- 31) *Guillem August Tell Lafont*, 1902, vid. cat. núm. 2.6.
- 32) *Artista modernista*, 1902, vid. cat. núm. 2.7.
- 33) *Émile Verhaeren*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.18.
- 34) Félix Vallotton, *Émile Verhaeren*, c. 1896, publicada a Gourmont, Remy, *Livre de masques*, París, 1898.
- 35) Fotografia d'Émile Verhaeren, c. 1903-1805.
- 36) *Paul Verlaine*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.15.
- 37) Félix Vallotton, *Paul Verlaine*, c. 1896, publicada a Gourmont, Remy, *Livre de masques*, París, 1898.
- 38) Pablo Picasso, *Poeta decadent*, 1900; carbonet i aquarel·la sobre paper, 48 x 32 cm. Museu Picasso, Barcelona.
- 39) *L. Tolstoi*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.14.
- 40) Fotografia de Lev Tolstoi, 1896
- 41) Fotografia de Gabriele d'Annunzio, c. 1904.
- 42) *G. d'Annunzio*, 1903-1905
- 43) *F-Nietzsche*, 1903-1905
- 44) *Nietzsche*, c. 1887
- 45) *Rubén Darío*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.16.
- 46) Fotografia de Rubén Darío, 1890.
- 47) *Joaquim Torres-García*, 1944, vid. cat. núm. 1.5.
- 48) *Henrik Ibsen*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.13.
- 49) Edvard Munch, *Henrik Ibsen al Gran Cafè*, 1902; litografia sobre on paper, 44 x 59,4 cm. The Munch Museum, Nova York.
- 50) Félix Vallotton, *Ibsen*, c. 1902; *Bibliothèque des Arts Decoratifs*, París.
- 51) *William Morris*, 1903-1905, vid. cat. núm. 5.17.
- 52) George Frederic Watts, *William Morris*, 1870; oli sobre tela, 6,48 x 5,21 cm. National Portrait Gallery, Londres.
- 53) *La princesa Lucien Murat*, 1926, vid. cat. núm. 2.73.
- 54) Fotografia de Lucien Murat publicada a *ByN*, any 36, núm. 1.822 (18 d'abril de 1926), s.p.
- 55) *Ludmila Pitoeff com a Joana d'Arc*, 1927, vid. cat. núm. 2.110.
- 56) Fotografia de Margarita Xirgu com a Joana d'Arc publicada a *ByN*, any 36, núm. 1.855 (5 de desembre de 1926), s.p.
- 57) *Gigiotti Zanini*, 1950, vid. cat. núm. 5.60.
- 58) Pàgina de *El Sol* on es publiquen les caricatures de Romains, Ors i Bagaria, 1922, vid. [s.n.]. «Banquete madrileño. Romains y Xenius caricaturistas». *El Sol*, 30 d'abril de 1922, p. 1.
- 59) *Jules Romains*, 1922, vid. cat. núm. 2.58.
- 60) *Jules Romains*, 1922, vid. cat. núm. 2.59.
- 61) *El Segoviano*, 1928, vid. cat. núm. 2.138.
- 62) Pàgina de *La Gaceta Literaria* on es publiquen les caricatures de Lluís Bagaria i Eugeni d'Ors de "El Segoviano", vid. [s.n.]. «Banquete madrileño. Romains y Xenius caricaturistas». *El Sol*, 30 d'abril de 1922.
- 63) *Mauvais caractère*, s.d., vid. cat. núm. 5.114-ANC.

- 64) *Avitaminosis*, s.d., vid. cat. núm. 5.54-ANC.
- 65) *Valetudinario*, s.d., vid. cat. núm. 5.127.
- 66) *Achacoso*, s.d., vid. cat. núm. 5.128.
- 67) *Pachucho*, s.d., vid. cat. núm. 5.129.

capítol 2.1.

- 1) Fotografia d'Ors i Maria Pérez-Peix passejant, [1905-1906]. Arxiu Nacional de Catalunya Fons Eugeni d'Ors ANC.1-255-N-176, accessible a: <http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat>.
- 2) Detall de la fotografia d'Ors al costat del retrat d'Erasmus de Han Holbein, c. 1906. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 3) Fotografia d'Ors davant d'un edifici. Al revers figura, "La Fosca, 1914", per tant es deu tractar d'algun edifici de la platja de La Fosca vora Palamós. Arxiu Nacional de Catalunya Fons Eugeni d'Ors ANC.1-255-N-2, accessible a: <http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat>.
- 4) Fotografia d'Ors al Jardí botànic de Buenos Aires, 1921. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 5) Fotografia d'Ors remant al llac Uri de Suïssa, juliol de 1926. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 6) Fotografia d'Ors a Santander, estiu de 1948, publicada al cat. expo. La Escuela de Altamira, p. 30, no figura l'arxiu d'origen.
- 7) Feliu Elias, Apa, *Caricatura del Glosador*, 1907. Il·lustració de la portada del llibre *Glosari 1906. Amb les gloses a la conferència d'Algeciras y les gloses al viure de París*. Barcelona: Llibreria de Francesc Puig, 1907.
- 8) *Caricatura del Glosador*, targeta de felicitació de Nadal, obra d'Ismael Smith, publicada a *LVdC*, 24 de desembre de 1907, p. 1.
- 9) *Dandi d'època*, 1902-1903, vid. cat. núm. 5.3.
- 10) *Dandi*, 1902-1903, vid. cat. núm. 5.10.
- 11) *Caran d'Ache*, 1907, vid. cat. núm. 2.56.
- 12) *Sem*, 1907, vid. cat. núm. 2.57.
- 13) Pàgina del setmanari *ByN*, any 35, núm. 1.793 (27 de setembre de 1925), s.p.
- 14) *Edward J. Dent*, 1925, vid. cat. núm. 2.61.
- 15) *Gaspar Casado*, 1925, vid. cat. núm. 2.62.
- 16) *Arthur Honegger*, 1925, vid. cat. núm. 2.67.
- 17) *José Bergamín*, 1927, vid. cat. núm. 2.116.
- 18) *La princesa Liou*, 1926, vid. cat. núm. 2.72.
- 19) *El príncep de Gales*, 1925, vid. cat. núm. 2.63.
- 20) *Reinald B. Miler*, 1927, vid. cat. núm. 2.117.
- 21) Fotografia trucada de Miler a «Su casa en Arromanches-les-Bains», segons el peu de foto, publicada com a il·lustració de «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.
- 22) Fotografia trucada de Miler a «Su deporte», segons el peu de foto, publicada com a il·lustració de «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.
- 23) Fotografia trucada de Miler a «Su trabajo», segons el peu de foto, publicada com a il·lustració de «La Vida Breve». *ByN*, any 37, núm. 1.874 (17 d'abril de 1927), s.p.
- 24) Fotografia d'Ors al cementiri de guerra de Cortina d'Ampezzo, signada per Xan al peu de foto, il·lustració del «Palique». *NM*, any 32, núm. 1.654 (2 d'octubre de 1925), s.p.
- 25) *Caricatura d'Eugeni d'Ors*, 1928, vid. cat. núm. 5.39.
- 26) *Autoretrat de Xan*, 1925-1928, vid. cat. núm. 5.40.
- 27) *Maître de Gurnigelbad*, 1928, vid. cat. núm. 2.159.
- 28) *Figura 1*, 1928, vid. cat. núm. 2.154.
- 29) *Figura 2*, 1928, vid. cat. núm. 2.155.
- 30) *Figura 3*, 1928, vid. cat. núm. 2.156.
- 31) *Figura 4*, 1928, vid. cat. núm. 2.157.

- 32) *Figura 5*, 1928, vid. cat. núm. 2.158.
 33) *Figura 1. Un highbrow*, 1925, vid. cat. núm. 2.65.
 34) *Figura 2. Un Lowbrow*, 1925, vid. cat. núm. 2.66.

capítol 2.2.

- 1) Fotografia d'Ors amb disfressa de Goethe i Joaquín Calvo Sotelo amb disfressa de Napoleó, 1947. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
 2) Fotografia d'Ors amb disfressa de Goethe i Darío Valcárcel amb disfressa de l'arxiduc Rodolf d'Àustria, Joaquín Calvo Sotelo amb disfressa de Napoleó, Mariano Rodríguez de Rivas, amb disfressa d'Alfons XII i Tomás Borrás, amb disfressa de Luis Candelas, 1947. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
 3) Silueta d'Ors, c. 1930
 4) Silueta de Goethe, 1779
 5) Silueta d'Ors, c. 1940
 6) *Autocaricatura*, 1928, vid. cat. núm. 2.153
 7) Jean-Antoine Gros, *Primer Cònsul Bonaparte* (detall), 1802. Oli sobre tela, 205 x 127 cm. Musée de la Légion d'honneur, París.
 8) Fotografia de Rodolfo Valentino en el paper de Don Alonso Castro a la pel·lícula *A Sainted Devil*, 1924, accessible a: https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolph_Valentino.
 9) *Autocaricatura*, 1942-1945, vid. cat. núm. 5.47.
 10) El Greco, *Retrat d'un cavaller ancià* (detall), 1587-1600. Oli sobre tela, 46 x 43 cm. Museo del Prado, Madrid.
 11) *Àngel beneïnt*, s.d, vid. cat. núm. 5.87.
 12) *Àngel de l'Apocalipsi*, 1932, vid. cat. núm. 5.44.2.1.
 13) *Jacob i el àngel*, c. 1930, vid. cat. núm. 5.44.

capítol 2.3.

- 1) *Parella*, 1902, vid. cat. núm. 5.7.
 2) *Concert*, 1902-1903, vid. cat. núm. 5.9.
 3) *Dues generacions*, 1902, vid. cat. núm. 5.9.1.
 4) Signatura autògrafa, 1902, vid. cat. núm. 2.4.
 5) Coberta i contracoberta *Auba. Revista d'Arts i Lletres*, núm. 5-6 (març-abril de 1902).
 6) *Figura principesca i gos*, 1902, vid. cat. núm. 2.1.
 7) Marca: «0. de Romeu / 1902», vid. cat. núm. 2.1.
 8) *Petit monstre*, 1902, vid. cat. núm. 2.2.
 9) *Autoretrat*, 1902, vid. cat. núm. 2.4.
 10) *E. Ors*, 1902, vid. cat. núm. 2.5.
 11) *Retrat de Carlota Rower*, 1902, vid. cat. núm. 2.3.
 12) *Retrat de Charlotte Rower*, 1902, vid. cat. núm. 5.5.
 13) Capçalera de *El Poble Català* signada per «0.R.», 1905, vid. cat. núm. 2.16-2.
 14) *Pau Casals*, dibuix original 1904, vid. cat. núm. 2.13.
 15) *Oració a Madona Blanca Maria*, 1905, vid. cat. núm. 1.2.3.
 16) *Primavera portàtil*, 1934, vid. cat. núm. 1.3.1.
 17) *Homenaje a Debussy*, 1934, vid. cat. núm. 1.3.2.
 18) *Toros en Sevilla*, 1934, vid. cat. núm. 1.3.3.
 19) *Mundo sin tranvías*, 1934, vid. cat. núm. 1.3.4.
 20) *Augustin Gazier*, 1922, vid. cat. núm. 2.60.

21) *Octavi de Romeu visitant a Àngel Zàrraga*, 1930, vid. cat. núm. 2.186.

capítol 2.4.

- 1) Racó de la casa de l'ermita a Vilanova i la Geltrú, 1945-1954.
- 2) *Eugeni d'Ors (Autocarikatura)*, 1932, vid. cat. núm. 2.208.
- 3) *Autocarikatura*, 1932, vid. cat. núm. 5.71-ANC.
- 4) Fotografia de les mans d'Ors dibuixant una caricatura, c. 1933. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 5) *Autocarikatura "Speculation graphique"*, 1928, vid. cat. núm. 2.162.
- 6) Dibuix del procés d'envelliment, vid. cat. núm. 5.9-ANC.
- 7) *Autocarikatura*, 1945-49, vid. cat. núm. 5.53.
- 8) *Autocarikatura*, 1946, vid. cat. núm. 2.212.
- 9) *Autocarikatura*, 1951, vid. cat. núm. 2.213.
- 10) Postal d'homenatge a Eugeni d'Ors, 4 de juliol de 1922. Col·lecció particular.
- 11) Rafael Barradas, caricatura d'Ors, publicada a *Nuevo Mundo*, 4 d'agost de 1922.
- 12) Rafael Barradas, caricatura d'Ors, publicada a *Alfar*, febrer de 1923.
- 13) Sileno, caricatura d'Ors, publicada a *Nuevo Mundo*, 7 de juliol de 1922.
- 14) Lluís Bagaria, caricatura d'Ors, publicada a *Nuevo Mundo*, 13 d'agost de 1926.
- 15) Sirio, caricatura d'Ors, publicada a *Nuevo Mundo*, 29 de setembre de 1922.
- 16) Fresno, caricatura d'Ors, publicada a *ABC*, 4 de juny de 1922.
- 17) Fresno, caricatura d'Ors, publicada a *ABC*, 22 de desembre de 1945.
- 18) René Noriega, caricatura d'Ors, 1950, col·lecció particular, Madrid.
- 19) Córdoba, caricatura d'Ors, publicada a *Arriba*, 25 de juliol de 1954.
- 20) Savoi, caricatura d'Ors, publicada a *Arriba*, 25 de juliol de 1954.
- 21) Cronos, caricatura d'Ors, publicada a *Arriba*, 25 de juliol de 1954.
- 22) *Autocarikatura*, 1928, vid. cat. núm. 2.153.
- 23) *Autocarikatura* per María del Pilar L. Freire, 1947, vid. cat. núm. 5.55.
- 24) *Autocarikatura*, 1945-1949, vid. cat. núm. 5.53.1.
- 25) *Autocarikatura*, 1945-1949, vid. cat. núm. 5.52.
- 26) *Autocarikatura amb un jove*, c. 1953, vid. cat. núm. 5.59-ANC.
- 27) Rosario de Velsaco, *Eugenio d'Ors*, 1943; col·lecció particular, Madrid.
- 28) Ernesto Furió, gravat del retrat d'Eugeni d'Ors de Rosario de Velasco, 1943-45; col·lecció particular, Madrid.
- 29) *Caricatura del retrat*, c. 1943-45, vid. cat. núm. 2.211.
- 30) Fotografia d'Ors amb la reproducció del quadre d'Erasmus de Rotterdam de Hans Holbein. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>. L'exemplar de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona està dedicat a Josep Maria López Picó.
- 31) Hans Holbein, *Retrat d'Erasmus de Rotterdam*, 1523; oli i tempera sobre oli, 43 x 33 cm. Musée du Louvre, París.
- 32) Fotografia d'Ors publicada a *Nuevo Mundo*, 23 de juny de 1922.
- 33) Maria de Cardona, *Eugeni d'Ors com a Erasmus de Rotterdam*, 1926. Arxiu familiar d'Eugeni d'Ors, accessible a: <http://www.unav.es>.
- 34) Albrecht Dürer, *Erasmus de Rotterdam*, 1526; gravat, 24.9 x 19.3 cm. Col·lecció particular.
- 35) *Autocarikatura*, 1922-1932, vid. cat. núm. 5.51
- 36) Fotografia de la tomba d'Ors al cementiri de Vilafranca del Penedès, 2008, foto particular.

capítol 3.1.

- 1) Fotografia d'estudi d'Eugeni d'Ors amb quatre anys, 1885; Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Eugeni d'Ors, caixa núm. 1; accessible al web: <http://www.unav.es>.
- 2) Fotografia d'Eugeni d'Ors c. 1897 Arxiu Nacional de Catalunya Fons Eugeni d'Ors, caixa núm. 1; accessible al web: <http://www.unav.es>.
- 3) Fotografia d'Eugeni d'Ors tocant la guitarra amb el seu germà Josep Enric, c. 1904. Arxiu Nacional de Catalunya Fons Eugeni d'Ors, caixa núm. 1; accessible al web: <http://www.unav.es>.
- 4) *Croquis de personatges*, c. 1899, vid. cat. núm. 5.103.
- 5) *Croquis de personatges*, c. 1899, vid. cat. núm. 5.102.
- 6) *Croquis de personatges*, c. 1899-1901, vid. cat. núm. 5.101.

capítol 3.2.

- 1) Fotografia de l'estudi d'Eugeni d'Ors a la casa de les Punxes de Barcelona, 1916, publicada com il·lustració de l'article El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Eugenio d'Ors, "Xenius"». *La Esfera*, any 3, núm. 128 (10 de juny de 1916), p. 8-9.
- 2) Pablo Picasso, *Menú de Els Quatre Gats*, 1899-1900. Museu Picasso de Barcelona, núm. 110.995.
- 3) Dibuix de Ricard Opisso, *Picasso, Ors i Junyer Vidal*, c. 1899-1900, publicat a l'article Opisso, Ricard. «Evocación a Corina». *Diario de Barcelona*, 1 d'agost de 1950.
- 4) Ricard Opisso, *Pablo Picasso i Eugeni d'Ors*, c. 1899-1900; llapis sobre paper, 20 x 14 cm. Col·lecció particular, Madrid.
- 5) *Cigne*, 1905, vid. cat. núm. 2.18.
- 6) Fotografia de l'escena on apareixen la els actors Domus, Jiménez i Gual interpretant l'obra de Goethe *Ifigènia a Tàurida*, representada pel Teatre Íntim al temple neoclàssic del Laberint d'Horta de Barcelona el 10 d'octubre de 1898; il·lustra l'article Llopis, A. «Ahora hace cincuenta años. Goethe, Maragall y Gual en Horta». *Destino*, 2a època, núm. 583 (9 d'octubre de 1948), p. 3-4.
- 7) Miquel Utrillo i Joan Maragall en el temple del Laberint d'Horta el dia de la representació de l'obra de Goethe *Ifigènia a Tàurida* pel Teatre Íntim al temple el 10 d'octubre de 1898; il·lustra l'article Llopis, A. «Ahora hace cincuenta años. Goethe, Maragall y Gual en Horta». *Destino*, 2a època, núm. 583 (9 d'octubre de 1948), p. 3-4.
- 8) Portada de la traducció d'Ors de la segona part del primer acte d'*Edip rei* de Sòfocles, 1902, vid. cat. núm. 5.4.
- 9) Joaquim Mir, *Palacio de loco*, 1905, il·lustració pel capítol homònim del llibre d'Eugeni d'Ors, *La muerte de Isidro* Nonell. Madrid: El Banquete, 1905.
- 10) Santiago Rusiñol i Ignacio Zuloaga, *Gàrgoles*, 1905, il·lustració pel capítol homònim del llibre d'Eugeni d'Ors, *La muerte de Isidro* Nonell. Madrid: El Banquete, 1905.
- 11) Antonio Barrios, "Poliario", 1922, vid. cat. núm. 2.215.

capítol 3.3.

- 1) Alexandre de Riquer, *Ex-libris d'Eugeni d'Ors*, 1902
- 2) *Càntic del llorer*, 1901, vid. cat. núm. 5.1.
- 3) *El príncep i la Dolça*, 1903, vid. cat. núm. 2.10.
- 4) *Cervantes*, 1903, vid. cat. núm. 2.8.
- 5) *Criats*, 1903, vid. cat. núm. 2.9.
- 6) *Culdellàntia*, 1903, vid. cat. núm. 2.11.
- 7) *Ex-libris de Joan Rosselló*, 1903, vid. cat. núm. 2.11-2.
- 8) *Ex-libris d'Emmanuel Alfonso*, 1902, vid. cat. núm. 2.7-2.
- 9) Targeta postal d'Eugeni d'Ors, *Cavaller i bufó*, 1902, vid. cat. núm. 3.1.
- 10) Targeta postal de Miquel Utrillo, una de les 10 postals editada pel Cercle Artístic de Sant Lluç com entrada pel pessebre del Nadal 1902.

11) Targeta postal de Dionís Baixeras, una de les 10 postals editada pel Cercle Artístic de Sant Lluç com entrada pel pessebre del Nadal 1902.

capítol 3.4.

- 1) Fotografia de l'orla, c. 1903.
- 2) Estampes de El Guaiaba, 1906.
- 3) Fotografia de Pere Inglada a El Guaiaba, 1905.
- 4) Fotografia de Fernand Olivier, Picasso i Ramon Reventós a El Guaiaba, feta per Joan Vidal i Ventosa, 1906.
- 5) Fotografia de la plaça de l'oli de Barcelona on hi havia el primer local de El Guaiaba, abans de 1905.
- 6) *Ana Maria*, c. 1902, vid. cat. núm. 5.8.
- 7) Detall de la targeta postal d'Eugeni d'Ors, *Cavaller i bufó*, 1902, vid. cat. núm. 3.1.
- 8) Aubrey Beardsley, *La dansa del ventre* (detall), 1894.
- 9) Detall de la portada de *Quinze Cançons* de Maurice Maeterlinck, 1904, vid. cat. núm. 1.1.
- 10) Aubrey Beardsley, *Bon-Mots*, 1893.
- 11) *Petit monstre*, 1902, vid. cat. núm. 2.2.
- 12) Detall de *El Rabadà*, 1905, vid. cat. núm. 1.2.1.
- 13) Detall de *Al jardí*, 1902, vid. cat. núm. 5.6.
- 14) Aubrey Beardsley, Vinyeta de *Bon-Mots*, 1893.
- 15) Aubrey Beardsley, *El petó de Judes* (detall), 1893.
- 16) Aubrey Beardsley, *Els crims del carrer Morgue* (detall), 1894.
- 17) *Cervantes* (detall), 1903, vid. cat. núm. 2.8.
- 18) Aubrey Beardsley, il·lustració *The Yellow Book* (detall), 1895.
- 19) *Culdellàntia*, 1903, vid. cat. núm. 2.11.
- 20) Aubrey Beardsley, Vinyetes de *Bon-Mots*, 1893.
- 21) *Figura principesca i gos*, 1902, vid. cat. núm. 2.1.
- 22) Aubrey Beardsley, *The Savoy*, núm. 1, 1895.
- 23) Detall de la targeta postal d'Eugeni d'Ors, *Cavaller i bufó*, 1902, vid. cat. núm. 3.1.
- 24) Aubrey Beardsley, frontispici de *The Wonderful History of Virgilius the Sorcerer of Rome*, 1893.
- 25) *Madona Blanca Maria*, 1905, vid. cat. núm. 1.2.3.
- 26) Aubrey Beardsley, *La capa negra*, 1894.
- 27) *Detall de l'Ex-libris d'Emmanuel Alfonso*, 1902, vid. cat. núm. 2.7-2.
- 28) Aubrey Beardsley, Detall d'un cartell 1894.
- 29) Portada de *Quinze Cançons* de Maurice Maeterlinck, 1904, vid. cat. núm. 1.1.
- 30) Aubrey Beardsley, portada del llibre d'Oscar Wilde, *Salomé*, 1894.
- 31) *Artista modernista*, 1902, vid. cat. núm. 2.7.
- 32) Picasso, *Personatge modernista*, París, 1900; tinta sobre paper, 14 x 7 cm. Col·lecció particular.
- 33) *Autoretrat d'Octavi de Romeu*, 1902, vid. cat. núm. 2.4.
- 34) Picasso, *Autoretrat*, 1901.
- 35) Picasso, Pitxot en un detall de *Grup de persones a Montmartre*, París, 1900.
- 36) *Eugeni d'Ors*, 1902, vid. cat. núm. 5.
- 37) Picasso, *Autoretrat davant del Moulin Rouge*, 1901.
- 38) *La targeta del glosador*, 1907, vid. cat. núm. 2.46.
- 39) Picasso, *Autoretrat*, 1900.
- 40) Picasso, *Picasso i Casagemas*, 1900.

- 41) *Cap de noia*, 1928, vid. cat. núm. 5.41.
- 42) Picasso, *Sara Murphy*, 1923; tinta sobre paper.
- 43) *Autocarikatura "Speculation graphique"*, 1928, vid. cat. núm. 2.162.
- 44) Picasso, *Cap d'home*, París, hivern de 1925-1926; gravat en placa de zinc sobre paper, 11,9 x 7,9 cm. Museu Picasso, Barcelona, núm. inventari MPB 112.651.
- 45) Portada de la primera edició del llibre de *La Ben Plantada* de Xènius, Barcelona: Joaquim Horta, 1912.

conclusions

- 1) *Autocarikatura*, c. 1928, vid. cat. núm. 5.52-ANC.
- 2) Daniel Vázquez- Díaz, *Eugeni d'Ors*, 1926; grafit sobre paper, 35 x 26,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- 3) *Croquis surrealista*, s.d., vid. cat. núm. 5.93.
- 4) *Carikatura*, s.d., vid. cat. núm. 5.25-ANC.
- 5) Joan Miró, *Autoretrat*, 1928; oli sobre tela, 73 x 60 cm. Musée Picasso, París.
- 6) *Carikatura*, c. 1928, vid. cat. núm. 5.23-ANC.
- 7) Juan Gris, *Retrat*, dedicat a Eugeni d'Ors.
- 8) *Carikatura*, c. 1928, vid. cat. núm. 5.120-ANC.
- 9) Rafael Barradas, *Rafael Cansinos-Assens*, publicat a *Alfar*, núm. 35, desembre de 1923.
- 10) *Professor de ball del balneari de Gurnigel*, 1928, vid. cat. núm. 2.161.
- 11) Bores, *Eugenio Montes*, 1921-1923; tinta sobre paper, 140 x 118 cm. Col·lecció particular, Madrid.

