

---

# DESPRÉS DE FLORDENEU. LA FADA MODERNISTA\*

## AFTER FLORDENEU. FAIRIES IN CATALAN MODERNISM

---

MAGÍ SUNYER  
*Universitat Rovira i Virgili*  
magi.sunyer@urv.cat

**Resum:** Aquest article examina la presència i la significació de les fades en la literatura modernista catalana. D'entrada, descarta els abundants personatges assimilables a les fades per via de metàfora, tant les dones-àngel com la versió negativa i perversa relacionada amb la prostitució i el vici. Un cop centrat en les fades d'origen folklòric, i després d'uns apartats contextualitzadors sobre la fada en el folklore, sobre la llegenda en el Modernisme català i sobre el poema *Canigó*, de Jacint Verdaguer, s'hi analitza el tema central de l'estudi. Llavors s'observa que, des d'estètiques i plantejaments diferents, les tres caracteritzacions bàsiques del personatge són la fada seductora d'homes, les que se simbolitzen com a esperits de la natura i, dintre d'aquestes darreres, les que formen part de textos que enfoquen la qüestió des d'un plantejament ecologista.

**Paraules clau:** fada, modernisme català, natura, simbolisme, Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer.

**Abstract:** This article examines the presence and the significance of fairies in Catalan Modernist literature. To start with, we discounted the numerous characters that could be understood to be fairies by way of metaphor such as women-angels and their negative, perverse version with its connections to prostitution and vice. Once the focus on folklore fairies has been made clear, and after providing some context on fairies in folklore, on the legend in Catalan Modernism

(\*) Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. S'ha actualitzat l'ortografia dels textos prenormatius.

and on Jacint Verdaguer's poem, the article moves on to analyse the main theme. It is observed that, from different aesthetics and approaches, there are three basic characterisations: those who seduce men, those who are spirits of nature and, a subgroup of this latter type, those who belong to ecological texts.

**Key words:** fairy, Catalan Modernism, nature, symbolism, Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer.



## 1. INTRODUCCIÓ

El Modernisme català destaca precisament per una gran varietat de propostes estètiques, ideològiques i de pensament. Seria un error intentar reduir-lo a una única línia, però unes de les imatges que l'identifiquen són el cartell de Miquel Utrillo que va anunciar la representació de *La fada*, amb lletra de Jaume Massó i Torrents i música d'Enric Morera, en la Quarta Festa Modernista i la il·lustració de la coberta del llibre, d'Alexandre de Riquer. No es tracta d'una iconografia anecdòtica sinó que la fada, amb les múltiples significacions que els escriptors i els artistes plàstics li van conferir, ocupa una posició privilegiada en l'ampli espectre de simbologies modernistes.

El tractament del personatge és ric i encara ho seria més si consideréssim altres figures assimilables que en aquest article, després d'una justificació prèvia, prefereixo deixar de banda per centrar-me en les fades «evidents». Amb la distinció entre fades «evidents» i «metafòriques» separo el personatge llegendari, d'arrels folklòriques, de les dones assimilables al tipus, per aspecte físic, per suposada semblança de caràcter o de comportament o, fins i tot, perquè els escriptors es refereixen als personatges humans amb el mateix nom que als fantàstics i als meravellosos. Fet l'aclariment, en convenen d'altres, perquè, en moltes ocasions, els mateixos escriptors i des de la mateixa estètica tracten dones com si fossin fades, i, si no es desbrossés aquest terreny, la confusió estaria servida.

En l'univers simbòlic preraphaelita, molt important en el tractament de la fada en la cultura catalana de canvi de segle, hi ha una sèrie de dones-símbol que es representen en les fronteres de la tangibilitat: la Verge Maria, Beatriu, Laura. Hem de creure que van existir com a dones però responen més a una essencialització de la puresa que a la caracterització de persones desenvolupades amb els atributs «humans». Sense circumloquis, la frontera se situa en l'erotisme i en el sexe. El personatge de la Verge Maria és el més evident, té caràcter religiós, està tipificat com a sobrenatural i, com a mínim des d'un moment històric, representa l'absència de sexe, fins al punt que concep sense

contacte amb home, d'aquí prové la seva denominació com a Verge, amb majúscula. No arriben a aquest punt les dues adolescents simbolitzades pels poetes italians, però responen al mateix concepte: l'amor ideal, pur, sense intervenció de sexe, amb el lliri com a símbol floral. Aquestes dones-àngel corresponen a la fase anomenada dantesca del preraphaelisme (Cerdà 1981: 26-28). Les *Beata Beatrix* i *The Blessed Damozel* de Dante Gabriel Rossetti, i l'*Ofèlia* de John Millais, per posar-ne exemples pictòrics i literaris cèlebres, van influir de manera evident sobre la Maria Laura de *La damisel·la santa*, de Raimon Casellas o la Maria de *Camí de llum*, de Miquel de Palol, de vegades, com en el darrer cas, amb la intervenció d'un altre element metafòric, la tuberculosi (Sontag 1997). Sense gaire esforç, es podria establir una connexió d'aquests personatges amb algun dels tipus de fades, però ja he avisat que no ho faré.

També evitaré la relació de la fada malèfica, o la bruixa, amb el negatiu del personatge, al qual els preraphaelites van assignar unes altres flors: les roses de colors vermell molt intens o les roselles, que representen el vici. Llavors hauria d'abordar les significacions d'un altre tipus molt més abundant en la literatura vuitcentista i d'inicis del segle xx, la prostituta. Són les Anti-Beatrius del preraphaelisme, l'*Herodies* de Gustave Flaubert, la *Salomé* d'Oscar Wilde o, des d'estètiques diferents, la *Nana* d'Emile Zola o tantes meretrius de les narracions de Guy de Maupassant. Com que no me n'he d'ocupar, no cal que estableixi distincions estètiques i ètiques. A títol indicatiu, es pot notar que la literatura catalana modernista proporciona personatges com la Roda-soques d'*Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas, la Fineta de *Josafat*, de Prudenci Bertrana, les putes del Raval de Juli Vallmitjana o les que poblen la poesia i la narrativa de Jeroni Zanné: «Cine-Mignon», «Una Cleo», «El meu viatge a l'illa de Lesbos» o «Rosa d'infern». També ben diferents les unes de les altres. Sense la caracterització directa com a prostitutes d'ofici però amb diversa intensitat d'un vermell fosc pecaminós, hi hauríem d'afegir personatges com, entre altres, la Nimiur de *L'adolescent*, d'Alfons Maseras. Entremig d'aquests dos models femenins extrems, se situa la dona «normal», representada per la rosa, en una àmplia gradació cromàtica que va des de la innocència fins a la transgressió, des del color rosat fins al vermell. La crítica feminista (Gilbert Gubar 1984; Miller 2021) ha interpretat d'acord amb els seus paràmetres tots aquests tipus de dona. No em correspon ara examinar-ne els matisos.

## 2. LA LLEGENDA EN EL MODERNISME

Fou amb l'esclat del Romanticisme quan la llegenda va ocupar l'espai que anteriorment havia estat reservat a dues prestigioses mitologies, la grecoromana i la

judeocristiana. La preferència dels romàntics per l'edat mitjana i per les èpoques més o menys determinades de naixement de les nacions i les cultures va ser considerada un signe de modernitat. En el context català, així es va manifestar ja en els articles inaugurals de Luigi Monteggia i Ramon López Soler a *El Europeo*, i des d'aleshores els personatges i les gestes medievals van predominar en la literatura i les altres arts, en perjudici dels clàssics, sobretot els grecollatins. El sentiment de nostàlgia dels romàntics va afavorir la recerca dels orígens (Berlin 1999: 144) i la (re)creació d'èpiques nacionals. Als arguments històrics, els germans Grimm hi van incorporar la tradició oral. Els romàntics catalans van recrear i crear llegendes amb abundància (Sunyer 2019).

La llegenda va constituir la base de la reorientació de la poesia catalanista liderada per Joan Maragall. Ja fa molts anys que Joan Lluís Marfany (1979) ho va subratllar per fer comprendre els mites de Serrallonga, el Mal Caçador, el Comte Arnau i Joan Garí de *Visions & Cants*. No és aquest l'àmbit propici per a les fades modernistes, però hi comparteixen l'ambientació fantàstica i una orientació en la reelaboració del llegendari que en els anys de principi de segle va donar resultats particularment interessants en les propostes de noves vies per a la constitució d'un teatre nacional català, com la conferència *La llegenda en el teatre* (1908), de Pere Prat i Gaballí (Gallén 2020; Sunyer 2021).

El corrent simbolista del Modernisme va recollir i reelaborar la preferència romàntica per la llegenda, i la imatge de la fada, icona i símbol, en forma part. Maria Àngela Cerdà ha explicat que el simbolisme francès i el preraphaelisme anglès van produir una «literatura refinada, imaginativa i, també, propícia a la llegenda» (Cerdà 1993: 20). L'arrel primera s'ha d'anar a buscar, com en la font romàntica, en el folklore, però la diversitat de formes que adopta procedeix d'orígens diferents. Per una part, la doble influència simbolista, anglesa i francesa, explica la literatura immersida en uns universos metafòrics amb personatges i elements carregats de significacions. Les mostres més completes de textos d'aquesta mena són poemes que després s'examinaran amb deteniment pel protagonisme que hi adquireixen les fades, entre altres personatges imaginaris: *Liliana*, d'Apel·les Mestres i el *Poema del bosc*, d'Alexandre de Riquer. És una literatura molt propícia a les manifestacions d'art total, amb la fusió de text i imatge, com en els dos esplèndids llibres de Mestres i de Riquer que s'acaben d'esmentar, i, en alguns casos, amb la incorporació de la música. La promoció d'un teatre líric català, que pretenia contrarestar la popularitat del «género chico» madrileny, es va produir en l'època del debat entre l'òpera de Richard Wagner i el *bel canto*. Quan es va estrenar *La nit al bosc* (1883), amb text d'Apel·les Mestres i música de Josep Rodoreda, *L'Avenç* en va elogiar l'ambició wagneriana (Aviñoa 1985: 262-263). Amb la fusió de música, paraula i imatge, el teatre musical podia recollir l'ideal preraphaelita i wagnerià d'art total més que qualsevol altre gènere (Cerdà 1981: 23). Els modernistes catalans van

fonamentar aquest teatre en el llegendari, el cançoner i el rondallari. El músic més important del Modernisme, Enric Morera, va col·laborar amb Àngel Guimerà en peces com *Les monges de Sant Aimant*. Es considera que fou en la Quarta Festa Modernista de Sitges quan les campanyes modernistes de teatre líric van començar.

D'altra banda, hi incideix la descoberta de l'orientalisme i, en general, manifestacions espirituals i estètiques destinades a exercir un influx de llarg abast sobre la vida i l'art occidentals, com són la teosofia, l'espiritisme i l'esoterisme. L'arquitectura i la decoració modernistes forneixen els exemples més coneguts de la potència de mons llegendaris, en els edificis d'Antoni Gaudí, per exemple, però també en les exquisides marqueteries de Gaspar Homar. La literatura s'impregna d'una boira llegendària en què intervenen universos referencials molt distants, com els que deriven d'*El somni d'una nit de Sant Joan*, de William Shakespeare, de l'art xinès i japonès, de l'hinduisme, de les narracions de *Les mil i una nits* i d'episodis bíblics, tant de l'Antic Testament com del Nou. No hi insistiré gaire més perquè no és aquí on trobem la presència de les fades de què m'ocuparé sinó, si de cas, d'aquelles que ja he advertit que descartava. En aquesta abundant literatura de climes llegendaris, s'hi produeix una delectació en l'erotisme, la crueltat, l'esoterisme i la perversió, de vegades associats als paradisos artificials (Litvak 1979: 83-156). Maria Àngela Cerdà (1893: 32) ho ha sintetitzat en aquest passatge: «llegenda amb tot l'encís extratemporal al voltant de seductores i inassequibles princeses llunyanes [...] misterioses divinitats ancestrals i torbadors mites femenins dotats d'aquesta descontextualització que crea, alhora, unes geografies idealitzades o sagrades [...] i recupera el mite d'un remot paradís terrenal».

### 3. LA FADA EN EL FOLKLORE

La rellevància de la fada en el folklore s'evidencia des de la denominació «contes de fades» que s'aplica a les rondalles meravelloses. L'entitat i la difusió d'aquestes narracions han induït a interpretacions polèmiques des de les crítiques psicoanalítica i feminista. Així, per exemple, Kay A. Stone (1996) manifesta el desacord amb l'opinió de destacats folkloristes que aquestes rondalles demostrin el poder de les dones perquè dominen l'acció de les històries; hi oposa l'argumentació que no es tracta de dones empoderades. La conclusió que treu, després d'observar les reaccions que provoquen en homes i dones, és que els contes de fades no són inherentment sexistes però molts lectors els reben com si ho fossin.

Interpretacions ideològiques, que solen ser reduccionistes, a banda, ens interessa, sobretot, conèixer com ha vist el poble aquests éssers fantàstics i meravellosos. Ramo-

na Violant, que l'any 1972 va dedicar la seva tesi doctoral a estudiar els matrimonis entre fades i mortals en el folklore pirinenc, posteriorment ens ha proporcionat una caracterització tant de les encantades com del seu món en els més diversos aspectes. Constata que apareixen en quasi totes les mitologies en llegendes, rondalles i contarelles, i que la denominació «fada» és rara en la terminologia folklòrica catalana, que prefereix dones d'aigua, goges, aloges, encantades i dones de fum (Violant 2002: 9-10). Viuen en indrets atractius i misteriosos on dansen, fan àpats de festa, senten músiques i s'hi veuen llums. És perillós arriscar-se a traspasar el fil imperceptible que separa el món de les fades i el dels humans (Violant 2002: 17). N'hi ha de benefactores i de malèfiques i utilitzen elements màgics —veus, fressa, oratge, tempestes— que les fan desitjables i temibles alhora (Violant 2002: 25). Entre les creences associades a les encantades, hi ha la que diu que la possessió d'una peça de roba de la bugada de les fades proporciona fortuna per a sempre. Moltes vegades es presenten amb aspectes enganyosos —en forma de vella, per exemple— per posar a prova els humans. Associades a rius, gorgs, estanys, pous, coves i roques, és especialment popular la versió marítima d'aquests éssers, les sirenes, amb cap i pit de dona i cos d'ocell o de peix, que sedueixen els navegants per la bellesa del rostre i la melodia del cant i els arrossegueuen a la mort per devorar-los; recordem les argúcies d'Ulisses per no sucumbir-hi a l'*Odissea*. Si en aquestes llegendes apareixen com a personatges terribles, en altres exerceixen funcions benèfiques i protectores: vetllen sobre el poble, curen els infants malalts o, en algunes cultures, es constitueixen en constructors (Violant 2002: 57). Aquesta dualitat es trasllada a les rondalles meravelloses, on intervenen fades bones, que ajuden l'heroi o l'heroïna amb la seva màgia, i fades dolentes, que utilitzen els seus poders sobrenaturals per entorpir-ne o impedir-ne l'èxit. Especial interès per al tema central d'aquest article és el dels amors entre homes i encantades. Violant (2002: 73) adverteix que si l'home menysprea la fada enamorada, les conseqüències solen ser fatals per a ell. En els amors compartits, amb variants, l'esquema de la relació acostuma a ser: la trobada entre tots dos deriva en enamorament instantani; el matrimoni s'acompleix prèvia imposició d'una condició per part de la goja; la unió comporta la fortuna del mortal; després d'un temps, l'home infringeix la prohibició pactada i això té com a conseqüència el trencament de l'enllaç i la ruïna absoluta de l'home. Les interpretacions literàries d'aquestes llegendes sobre encantades tenen fites rellevants en la Matèria de Bretanya, en el *Roman de Mélusine*, de Jean d'Arras i en *El somni d'una nit de Sant Joan*, de William Shakespeare. La valoració romàntica de la literatura oral, de la fantasia i del misteri va afavorir la proliferació d'aquests personatges en textos cultes. Sens dubte, la mostra més completa i il·lustre en la literatura catalana és *Canigó*, de Jacint Verdaguer.

#### 4. FLORDENEU, LA REINA DE LES FADES

Crec que resulta inexcusable fer unes consideracions sobre *Canigó*, de Jacint Verdaguer. No és un poema modernista, el poeta pertany a la generació anterior a la dels primers modernistes i el poema es publica uns quants anys, no gaires, abans de l'inici del moviment, però va exercir una influència enorme sobre la matèria literària d'aquest estudi. Afegim-hi el «modernisme» de la coberta en color dibuixada per Lluís Domènech i Muntaner i dels dibuixos en blanc i negre d'Alexandre de Riquer a l'interior. Ni que s'hagi determinat que el Modernisme com a moviment cultural va començar el 1892 (Marfany 1979), resulta evident que algunes de les obres representatives de l'arquitectura i la decoració modernistes són de la dècada anterior, quan Domènech mateix o Antoni Gaudí ja projectaven i feien aixecar alguns dels seus edificis més coneguts.

Les fades a *Canigó* formen part del combat doble del cristianisme contra l'islamisme i el paganisme, de la victòria cristiana en el qual, segons Verdaguer, va néixer Catalunya. L'element pagà que representen les fades té una gran rellevància en la primera meitat del poema; després, no el recupera parcialment fins al cant dotzè, quan són expulsades dels seus dominis per monjos i frares. En la trama, aquesta presència es justifica per la seducció que la seva reina, Flordeneu —el nom en català d'*edelweiss*—, exerceix sobre el cavaller Gentil, personatge literari suposadament fill de Bernat de Besalú, conegut com a Tallaferro, i nebot de Guillem de Cerdanya i de l'abat Oliba, que constitueixen la família nobiliària més poderosa d'aquella Catalunya emergent. Gentil connecta el temps històric amb el llegendari. Verdaguer acaba complint amb la seva obligació eclesiàstica de castigar amb la mort el cavaller transgressor Gentil i de fer que monjos i frares expulsin les fades cap a l'orient d'on provenien, però es permet la delectació en l'àmbit del paganisme en cinc cants d'una bellesa extraordinària, sens dubte, els millors del poema. Des del primer contacte de Gentil amb les fades, es precipiten unes peripècies per a les quals Verdaguer va utilitzar els coneixements que havia adquirit amb la pràctica de dues de les seves activitats preferides, l'excursionisme i la recollida de material folklòric. Xevi Roviró, Ignasi Roviró Alemany & Jaume Ayats (1987) van mostrar fins a quin punt les fades del poema es corresponen amb les creences sobre les encantades que encara a finals del segle xx es podien recollir a la Plana de Vic. Van posar l'accent en la qualitat de personatges màgics d'aquests éssers i en els noms diversos amb què es coneixen: fada, encantada, goja, aloja, dona d'aigua.

Entre elles, algunes de les quals es designen amb nom propi, destaca la reina Flordeneu, que es presenta a la vista de Gentil envoltada d'altres fades bellíssimes, blanques «com l'escuma», que ballen «teixint i desteixint mística dansa» (Verdaguer

2003: 259). El seu aspecte físic és ideal, reuneix les suposades qualitats d'una «verge», tal com és anomenada: «De Flordeneu la cabellera rossa | rossola en cabdells d'or per ses espatlles, | com raigs de sol que en lo boirós desembre | la gebra pura dels restobles daura» (Verdaguer 2003: 259-260).

La relació entre Flordeneu i Gentil respon al model de la fada que atreu un mortal amb un desenllaç funest, ni que, en aquesta ocasió, la mort no sigui provocada per l'encantada. En la vigília de Sant Joan, el cavaller, enamorat de la pastora Griselda, veu en la màgia de la neu del Canigó, que un escuder li explica que són mantells d'ermini de les fades, la possibilitat de vèncer l'oposició del seu pare al seu amor. Gentil és víctima d'un llarg procés de seducció en el qual Flordeneu utilitza tota mena de recursos, inclòs l'engany, per enamorar-lo i retenir-lo. La reina de les fades adopta el semblant de Griselda i assegura que la pastora és ella, que s'hi va transformar per amor:

Astre del cel, tan sols per l'amor teva  
deixí l'atzur de l'estelada volta;  
fada, per tu me retallí les ales;  
per tu em lleví, regina, la corona,  
i de mes mans deixí esmunyir lo ceptre  
sols per posar-te a tu cadenes dolces. (Verdaguer 2003: 260)

El lector és avisat per Verdaguer de l'engany quan explica que la goja «traïdora, | estrafà la figura de Griselda» (Verdaguer 2003: 260-261), però és ben possible que ho oblidí, endut pels versos prodigiosos del poeta. En qualsevol cas, Gentil no ho pot saber i la contradicció entre la seva obligació de cavaller i el desig que l'ha dut fins a la presència de Flordeneu esdevé irresoluble. Amb l'atracció del jove gràcies al contacte visual amb els mantells d'ermini i amb la suplantació de la pastora comença una seducció que, amb l'únic parèntesi del cant èpic «Tallaferro» que interromp el temps mític per reintroduir el lector en el temps històric, es perllonga fins al cant setè del poema. Flordeneu es preocupa de retenir-lo amb totes les armes de què disposa: li mostra el seu palau, les seves possessions —el Pirineu— i les seves súbdites —les fades— i l'allunya cada vegada més del temps històric. Algunes de les encantades hi juguen papers importants: en el cant sisè fan els regals de noccs als nuvis; en el setè, l'entretenen amb la narració d'històries del Pirineu, mentre Flordeneu va a vestir-se per a la cerimònia del casament, per evitar que al cavaller li revingui el record del seu deure cavalleresc.

A *Canigó* hi ha goges anònimes, que acompanyen la reina o fan la funció de cor a la secció «Muntanyes regalades» i en el cant dotzè. Unes quantes tenen nom: la de Mirmanda, la de Galamús, la de Ribes, la de Banyoles, la de Roses, la de Fontargent i la de Lanós. Són les que fan els regals de noccs i les que reapareixen, amb Flordeneu,



en el cant dotzè per ser substituïdes per religiosos cristians abans d'acomiar-se de Catalunya, expulsades pel cristianisme. A més, la de Mirmanda, la de Fontargent i la de Lanós expliquen històries o canten cançons al cant setè, «Nuviatge». Totes recullen la tradició que les presenta com a personatges que utilitzen la màgia (X. Roviró, I. Roviró & J. Aiats 1987), i així, per exemple, la goja de Mirmanda regala als nuvis un espill encisat que enamora qui s'hi mira i la de Fontargent posa en l'anell de noces de la parella un robí en què ella prèviament ha convertit una maduixa, en ús del poder de transformar fruites i verdures en or o pedres precioses. De totes elles, exceptuada Flordeneu, qui obté una rellevància major és la fada de Lanós. A més d'intervenir en els cants centrals del poema, adquireix un protagonisme destacat en la codolada «Eixalada» que narra l'origen del monestir de Sant Miquel de Cuixà. La riuada que va negar el monestir d'Eixalada s'atribueix a una revenja de la goja. La narració de les circumstàncies de l'enamorament del cavaller d'Enveig proporciona un argument característic d'aquestes relacions entre encantades i homes. El cavaller queda posseït per la bellesa de la fada quan la veu nua:

massa amorós  
de l'encantada de Lanós,  
d'ençà que un dia,  
com lliri d'aigua que s'obria,  
dintre l'estany  
ell l'obirà prenent un bany. (Verdaguer 2003: 347)

L'esposa del cavaller demana al prior d'Eixalada que l'ajudi i ell amonesta el d'Enveig en presència de la goja, la qual es revenja: desvia un llac cap a la Tet, i la riuada destrueix el monestir. D'aquesta manera, la de Lanós es converteix en un exemple de fada seductora amb conseqüències funestes. Una altra fada malèfica apareix en el poema «La Malèida» inserit en el cant quart. Allí s'explica en clau llegendària un fenomen natural, les allaus de neu, com un resultat de l'acció d'una fada o sirena que atreu els vianants i els mata:

A voltes dins ses coves de vidre sona i canta;  
lo viatger ou música suau sota sa planta;  
ai d'ell, si no fa al càntic de la sirena el sord!  
Lo pont de neu se trenca que amaga la gelera  
i és la clivella on veure-la somia una rodera  
del carro de la mort. (Verdaguer 2003: 282)

Diferent és l'actuació de Flordeneu, malgrat que la història també tingui un desenllaç tràgic. Ja hem vist que ella sedueix Gentil amb tots els recursos possibles, inclosa la mentida, però Flordeneu demostra un amor intens cap al cavaller i fa tot el

que pot per casar-s'hi. És la reintroducció de l'acció històrica en la llegendària la que resulta fatal: el comte Guifre, oncle i padrí de cavalleria de Gentil, el busca i el troba precisament quan ell entona el cant de l'amor i de l'oblit i, en un atac d'ira, l'estimba per un precipici. Quan veu Gentil mort, Flordeneu agafa el cadàver i se l'endú per fer-li honres fúnebres, en un itinerari invers al del tercer cant, menys explicat i interromput per la irrupció d'aquell escuder que involuntàriament havia propiciat l'entrada de Gentil en el món de les fades. Sens dubte, Verdaguer, que després no vacil·la a aplicar la ideologia en la conclusió del poema amb l'expulsió de Flordeneu i les fades perquè deixin pas al cristianisme, va quedar fascinat per l'univers meravellós que el seu geni va construir, i en cap moment no condemna la reina de les fades per la seva acció.

## 5. LA FADA MODERNISTA

Els múltiples aspectes de les fades en la literatura modernista formen part d'uns universos rics de significacions. En cap moment no s'hi perd la connexió amb la procedència folklòrica i es manifesta en tots els gèneres i en la major part de les estètiques que conflueixen en el moviment. En algunes ocasions, i singularment en la literatura parnassiana, no es fa una distinció nítida entre les dones màgiques de la mitologia clàssica —nàiades, nimfes, sirenes—, les de la germànica —valquíries— i les de la tradició catalana. Per exemple, un escriptor extraordinàriament culte i refinat, wagnerià i sensible al preraphaelisme com Jeroni Zanné, dedica poesies a «Les valquíries», «El faune i la nàiada» i «El bany de les nimfes» que no presenten diferències substancials amb «Les sirenes», que recullen el tòpic dels navegants seduïts vençuts per l'amor que moren sobre els seus pits. De vegades, la utilització de motius rondallístics per part d'escriptors que alhora eren folkloristes, com Apel·les Mestres, és prou directa, com a *La viola d'or*, òpera amb música d'Enric Morera, en què la fada apareix en una forma tan característica de les rondalles com és la de la vella que demana caritat a l'heroi i, quan ell n'hi fa, ella es descobreix i li concedeix la gràcia que li acabarà proporcionant la felicitat. També és benèfica la fada protectora de «L'amistat» en una poesia d'Emili Guanyavents. Resultaria excessiu referir-se a tots i cada un dels textos amb presència de fades, escrits des de sensibilitats tan diferents com la poesia d'influència maragalliana de Joan Maria Guasch (Castellanos 1987: 282-283) en les seves visions del Pirineu, narracions de Lluís Via a *De lluny i de prop* o proses poètiques de Ramon Vinyes a *L'ardenta cavalcada*, característiques de la fusió entre decadentisme i vitalisme que s'opera en el grup d'El Poble Català. Més útil és l'examen dels principals trets del personatge en la literatura modernista.

## 5.1 LA FADA SEDUCTORA

El tòpic de la fada que s'encapricia o s'enamora d'un mortal, habitualment amb conseqüències pèssimes per a l'home, és molt habitual en el folklore. Ja hem vist que se'n va ocupar Ramona Violant en la seva tesi doctoral. Una versió excepcionalment feliç del tema apareix en la poesia de Joan Maragall sobre la llegendaria formació de «L'Empordà». El festeig entre el pastor i la sirena té com a resultat un acord fundacional:

La sirena se feu un xic ençà  
i un xic ençà el pastor de la muntanya,  
fins que es trobaren al bell mig del pla  
i de l'amor plantaren la cabanya...  
Fou l'Empordà! (Maragall 2010: 318)

Més inquietant és el desenllaç que s'insinua en «La cançó de la sirena», de Miquel dels Sants Oliver (1948: 80): «La bonança del meu port | és eterna com la mort... | Vine, vine, vine...». En aquesta línia menys positiva, que és l'habitual, desenvolupa el tòpic Víctor Català a *Solitud*. El pastor Gaietà, narrador popular per excel·lència, explica a través d'una rondalla un fenomen natural com és l'eco. El pretext és la pregunta que la Mila fa sobre què són les Lluferes. En una narració que mostra de manera extraordinàriament plàstica l'acte folklòric de contar una rondalla a un xiquet, una encantada s'entesta a seduir un vell eremita que sembla impossible de corrompre. La fada es transforma en ocell, clava al vell unes plomes màgiques i li promet successivament riqueses, poder i saviesa. L'home resisteix aquests encanteris però la goja aconseguix encisar-lo amb un petó. A partir del contacte, el vell vaga pels camps cridant-la fins que mor en pecat i es converteix en una ànima en pena. Les fades gaudeixen amb l'èxit de la seva companya i els crits amb què escarneixen el vell orat són l'explicació de l'eco:

Pararen l'oreia i oïren que aquella veu deia només «Floridalba...! Floridaalba...! Floridaalba...!» Eri la veu del vei, que corria desesperat d'una banda a l'altra, tan aviat per la Cresta del Follet, com per l'Anap del Rei, com pel Bau de les Olives, cercant pertot a l'encantada i preguntant-li que el volgués amb ella, que per un altre petó dels seus llavis donaria de grat, a més de totes les ventures de la terra, la mateixa glòria del cel... I a l'oïr tal cosa, les encantades, d'allò més divertides, s'expandiren per tots els indrets de la muntanya i es posaren a escarnir al vei, repetint lo mateix que ell deia amb unes gran riales... I d'ací les hi va vindre aqueix vici tan relleig que encara els hi dura... (Català 1990: 142-143)

Joaquim Ruyra, a «La Xucladora», relat analitzat per Alfons Gregori (2015: 375) en clau vampírica, també sembla que parteixi d'una superstició popular de prestigiosa ascendència que, per l'ambientació marinera, fa referència a una sirena. El narrador, que bada davant la mar, veu com se li acostava una jove nedadora gràcil i molt agradosa

que primer *s'arrepénja* als seus peus, després li puja pels genolls fins que ell s'adona de qui és i l'expulsa amb el senyal de la creu abans que li faci un petó que hauria tingut efectes definitius:

—No has guarnit prou bé el parany —li dic—. T'he coneguda: ets una Xucladora. La teva companya, la Fidela, com tu li dius per fer creure que parles amb una criatura batejada, és la Mort d'aigua; i l'he llucada al teu darrera, per més que procurava amagar-se. Has errat el tret. No, no seré per a tu! M'ho havien explicat alguns mariners vells i no ho creia. ¡Sembla mentida que un ser tan formós pugui tenir el cor de fera! Ah! Ja fan bé, d'enramar amb llor beneït les proes dels llaguts! Ets dolenta, ets falsa com la mar traïdora. Però t'he ben coneguda. El teu barret és teixit d'una herba que no ha vist mai el sol. Les dues agulles que te l'aguanten al cap són dues banyes de llobregant. M'ho havien explicat i no ho sabia veure, ni tenint-ho davant dels ulls. Ai, si t'hagués besada!... Ja no em desclavava dels teus llavis! Me volies al mar per beure't la meua sang i per lliurar el meu cos escolat als corrents i llimarols, privant-lo de sepultura sagrada. (Ruyra 1980: 36-37)

En la seva notable evolució estètica, la poesia de Miquel Costa i Llobera conté un ampli repertori de fades. Encara no podem considerar dintre del Modernisme la goja invocada per la donzella bella i pobra que li provoca la desgràcia a «La font», en el seu primer llibre, d'un romanticisme contingut. En canvi, sí que ja pertany al període modernista el relat d'un pastor vell a un de jove a «Les dones d'aigua». El jove s'estranya de sentir cançons i tonades meravelloses en la nit i el vell li explica que són les encantades condemnades a la foscor pel cristianisme. Sembla una continuació de la peripècia de les goges a Canigó que, en comptes de fugir cap a l'Orient, un cop bandejades, s'encauen en les coves i intenten atreure els joves amb els cants:

Ai del pastor solitari,  
ai del perdut caminant  
qui segueix com en desvari  
les passades de llur cant!  
Pararà, l'esma perduda,  
dins cova desconeguda,  
i morint-hi sense ajuda,  
de pedra anirà tornant. (Costa 2020: 214)

La millor representació d'aquest tipus de fada malèfica en la poesia de Costa és «Na Ruixa-mantells». Una pobra noia que ha embogit i no es mou de la platja amb l'esperança que torni el seu enamorat, un pescador mort a la mar, explica qui és i com actua la sirena que ella creu que reté el seu home:

Na Ruixa és la fada d'aquestes riberes,  
que allà a les grans coves, endins, té l'hostal  
amb arcs i figures, amb llits i banyeres  
de nacre i coral.  
[...]

Perdut és el naufrag quan ella el socorre  
i el pren entre els signes del vel florejat...  
La roca feresta serà ja la torre  
on quedi encantat.

Allà té na Ruixa mon bé, nit i dia,  
on ell cosa humana no veu ja ni sent.  
Ai, si ell m'escoltava, bé prou sortiria  
de l'encantament! (Costa 2020: 226-227)

Abans hi he fet referència. Si no la millor mostra literària, la més cèlebre de les goges modernistes és la protagonista de l'òpera *La fada*, amb lletra de Jaume Massó i Torrents i música d'Enric Granados, representada en la Quarta Festa Modernista de Sitges celebrada el 14 de febrer de 1897. Malgrat l'ambientació històrica en el segle XIII, en el pròleg, l'escriptor mostra interès específic a remarcar-ne l'origen folklòric, perquè la presenta com una llegenda pirinenca que li havia contat un pastor d'Èvol a la seva barraca. Enric Gallén (2020: 236) subratlla el wagnerisme de l'òpera, entre altres aspectes, «en mitificar la llegenda i la geografia catalanes». El text recrea la relació entre l'encantada i el cavaller, resolta en clau tràgica. En un episodi previ al central, la fada intenta atreure un pastoret a qui només l'advertiment del pastor vell impedeix de llançar-se a l'Estany Negre. Tot seguit arriben els dos enamorats Jausbert i Gueralda, que fugen del pare d'ella perquè s'oposa al seu amor, i s'adormen. La fada, gelosa, jura que Jausbert serà seu viu o mort i encanta l'espasa de Jausbert perquè no li serveixi en el combat. Sense resistència, el pare de Gueralda mata Jausbert i el fa penjar en una roca perquè se'l mengin els corbs. És llavors quan la fada l'abraça i l'acaricia; mort, li pertany.

## 5.2 L'ESPERIT DE LA NATURA

En determinades obres, les fades es presenten com l'essència d'uns àmbits privilegiats —el bosc, les coves— per la seva bellesa o per la seva puresa. Aquesta assignació no és exclusiva d'una estètica, malgrat que apareix amb més freqüència i propietat en el simbolisme. No és difícil reconèixer un dels hàbitats freqüents de les encantades en el poema narratiu parnassià de Miquel Costa i Llobera «La deixa del geni grec». Costa descriu l'interior de les coves d'Artà amb l'elegància i l'èmfasi d'uns alexandrins parnassians en un passatge sobre el qual, com sobre altres de les poesies sobre fades, tal com ha mostrat Maria Antònia Perelló (Costa 2020: 70), opera la impressió que li va provocar la lectura de *Canigó* de Jacint Verdaguer. Les fades intervenen en funció d'esperits de les coves quan la sacerdotessa Nuredduna mor:

Reposa entre nosaltres, reposa, verge humana,  
 enfora de les vides que el temporal se'n du...  
 Dins la fondària pura que el teu gran cor demana,  
 alabastrines verges te volem dir germana,  
 intactes dones d'aigua volem plorar per tu. (Costa 2020: 298)

Immortals, troben a faltar la vida dels humans, tal com ho proclamen en dos bellíssims versos dedicats a la jove sacerdotessa: «Per un batec de l'ansia amb què ton cor expira | dariem les centúries de calma que tenim» (Costa 2020: 299).

Aquestes són fades positives, si de cas amb unes recances, com les d'Artà, però sense rancúnies. També «La goja blanca», de Jeroni Zanné, surt a l'alba del reialme tenebrós per dirigir l'orquestra dels cantaires del matí. Un caràcter explicatiu i també positiu té la breu narració de Joaquim Ruyra «Les Senyorettes del Mar». Les sirenes encarnen l'espirit de la mar i l'inoculen a uns vailets que s'adormen quan pesquen a les penyes. Llavors apareixen les Senyorettes del Mar, al galop «unes sobre vermells llagostins, i altres al damunt de crancs grossos, vells revestits de molsa marina» (Ruyra 1980: 10). La descripció d'aquestes sirenes és meticulosa: «Són blanques com carn de peix; llurs cabells finíssims tenen tons irisats; brillen en llurs capets pintetes d'estaca; sos mantells són verds i llargs llargs, arrossegadissos; sos ulls són gotetes de llum com les que produeix de vegades en el mar el fregadís dels remes. Al passar escampen una agradosa flaire de marisc.» (Ruyra 1980: 11). Són minúscules, fins al punt que una s'asseu al llavi d'un noi i una altra es penja a les pestanyes d'un altre. Inspiren als pescadors la passió per la mar, de la qual ja mai més no es podran deslliurar. Acomplerta la seva missió, les sirenes marxen abans que ells es despertin: «Però l'encís ja s'és realitzat. Ja ni temporals ni penalitats de cap mena podran destruir en el cor d'aquells xicots l'afició a la vida marinera. Deu-los el benestar a muntanya, i sempre els veureu tristos i enyoradissos» (Ruyra 1980: 12).

Ho apuntava abans, és en el simbolisme que es manifesta plenament aquesta exaltació d'una natura que conté l'essència de la poesia. Sobre aquesta base es va escriure una literatura plena de significats, d'ensomnis i de desig de bellesa absoluta que va trobar una formulació esquemàtica en les oposicions entre poesia i prosa que Apel·les Mestres i Santiago Rusiñol van glossar repetidament: cigales/formigues, roselles/espigues, art/burgèsia. Vertebren el discurs que Rusiñol va pronunciar en la Tercera Festa sitgetana i peces com *L'alegria que passa* o *Cigales i formigues*. La relació de textos que desenvolupen la dicotomia és extensa, entre ells, el més cèlebre és *L'auca del senyor Esteve*, novel·la i drama. En *El jardí abandonat*, aquestes antítesis s'estableixen en l'oposició entre el jardí antic, bell i decadent i l'exterior prosaic. Ja la primera acotació, que constitueix un poema en prosa decadentista, es descriu un indret d'autèntica bellesa: «un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides

pel descuit i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats [...] desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes» (Rusiñol 1900: 5). És l'escenari adequat perquè se senti un cor de fades convertides en guardianes de la bellesa decadent:

Dels vells jardins del món  
som la veu cadenciosa,  
som l'eco d'altres temps  
plorant on tot reposa.

[...]

Som el ressò apagat  
de la vella memòria;  
som l'antiga cançó  
contada per la història.

Som les fades resant  
al fons dels arbres foscos,  
la llegenda contant  
què ens expliquen els boscos. (Rusiñol 1900: 23)

La jove Aurora, quan la vella Marquesa mor, resta al jardí perquè estima la soledat d'aquell univers tancat i les fades, com a esperits que representen l'essència del jardí, glossen la seva decisió:

Filla dels vells jardins,  
no ploris d'enyorança;  
vine al niu de verdor,  
que és el niu d'esperança. (Rusiñol 1900: 82 i 86)

El poema dramàtic de Santiago Rusiñol no buscava altra declaració explícita que no fos el cant de la bellesa d'una aristocràcia espiritual enfrontada al prosaisme de la societat industrial i, més en general, del materialisme de les persones comunes, que les fa desinteressar de l'art. Es manifesta en textos decadentistes immersos en un ambient d'ensomni. El poema en prosa decadentista inaugurat per *Oracions*, de Santiago Rusiñol, és un espai propici a aquesta acumulació de poesia en què els presentiments, les sensacions i la hipersensibilitat fan aflorar els éssers reals o imaginaris que creen poesia amb la delicadesa que es desprèn del «frec d'ales de les fades» (Rusiñol s. d.: 183). En una prosa explícita des del títol, «Oració», Hortensi Güell (1902: 33) desenvolupa el tòpic amb imatges emmanllevades de Rusiñol: «Avença, negra fada de la nit, avença somniadora a encantar la terra, a omplir-la de misteris sublimes, de vaguetats i tenebres, de llum de celístia i febles raigs de la melangiosa lluna». A *Boires baixes* (1902), de Josep Maria Roviralta, també hi ha la cançó d'una dona que només

existeix en la fantasia d'un univers explícitament oposat a la realitat burgesa i, a més d'aquesta dona-símbol, uns boscos en què «hi nien les fades» (Roviralta 1990: 120) i en què un castell està «ple d'encantats i monstres i dones misterioses, mig fades mig bacants, que l'atrauen amb ses danses per adormir-lo sota els boscos gegants, vora les rítmiques grotes cantadores» (Roviralta 1990: 131). A partir de la mateixa base prerrafaelita, dos artistes excepcionals van fer un pas més en aquest discurs d'exaltació ja no tan sols de la bellesa sinó, més concretament, de la superioritat de la natura salvatge, del bosc, sobre la domesticada. Roger Miret, a propòsit del *Poema del bosc* d'Alexandre de Riquer, argumenta que no l'hem de veure com una natura simbolista enemiga de l'home «ni una natura decadentista, reflex dels abismes de l'inconscient, sinó més aviat com un microcosmos que és una profusió de forces generadores, un esclat constant de bellesa, un espai fascinator de misteri i revelació que resisteix a la racionalitat i el materialisme» (Riquer 2019: 32).

Alexandre de Riquer, un d'aquests grans artistes totals —pintor, gravador, escriptor, exlibrista, cartellista, dissenyador de mobles— de l'època, que es va relacionar amb William Morris i Eduard Burne-Jones, va esdevenir, després d'Apel·les Mestres, de qui va rebre l'influx determinant, el poeta de la natura bella, feréstega i misteriosa en oposició a la civilització i el progrés. Una natura amagada, poblada d'éssers fantàstics i meravellosos que en el centre tenen, com a símbol de perfecció, les encantades. La figura de la fada era gairebé connatural en els preciosos dibuixos de Riquer: «a favourite image from Riquer's graphic work of the period, that of flowing female hair merging into widening ripples of water» (Trenc & Yates 1988: 59). En va dibuixar quatre en l'exlibris del rei Alfons XIII, i no va poder evitar que actués la maquinària de la censura per esborrar-les —ateses les aficions pornogràfiques avui conegudes d'aquest monarca, no li devia molestar la nuesa sinó la puresa. Metafòricament, la seva esposa morta cantada a *Enyorances* i a *Petons* correspon a la dona-àngel que hem d'interpretar tal com explica Maria Àngela Cerdà: «L'obra poètica d'Alexandre de Riquer esbossa la figura de l'estimada com una *dona-fada*, en certa manera signe de l'època. Però no es tracta d'aquella fada protectora que mena les històries vers el “happy end” després de les proves superades pels herois, no. Aquí és el mateix poeta enamorat de la Fada, del principi femení etern» (Cerdà 1978: 113). L'encantada és l'essència d'un univers ple d'una poesia que no tenen les ciutats; el poeta es presenta, en to de disculpa, com un «pelegrí de la ciutat populosa» (Riquer 1899: 9) quan s'endinsa en aquell àmbit en què «l'oreig gronxa alenades frescals de dones invisibles que murmuren temptadores melodies» (Riquer 1899: 14). Les dones d'aigua entonen cants enyoradissos i hi destaca l'erotisme baudelairià dels cabells: «fades de cabell d'or arrossegant brocats per les bosquíries sembrades totes de cabelleres que arriben fins a terra» (Riquer 1899: 77). Això a *Crisantemes*; a l'*Aplec de sonets*, els éssers fantàstics i meravellosos formen un



decadent paisatge hivernal: «Goges, Ondines, traspasant fan al alçar-se un reso intern: la boira tota està formada pel desnú pàl·lid de l'Ondina i de les nimfes nebuloses. És la sardana de l'hivern» (Riquer 1906: 62). En el *Poema del bosc*, escrit en dues fases els anys 1901 i 1909, amb una extraordinària i potser excessiva acumulació d'elements mitològics, expressa el seu amor per la natura feréstega i misteriosa «símbol fecund de vida, d'amor» (Cerdà 1978: 117) poblada per una munió de nimfes, bruixes, follets, herois llegendaris i símbols —un dels cants es titula «Excalibor»— amb un protagonisme destacat de les fades. Per a Riquer, el bosc s'activa en la foscor de la nit, quan s'obre el misteri d'un món antic que no té relació amb la civilització moderna, i en què regna la pau i l'amor: «soc misteriós recer de faules i balades | que canten sota els trèmols les Nimfes i les Fades» (Riquer 2019: 50), «El bosc és l'harmonia suavíssima de vida» (Riquer 2019: 99). Les fades dansen en les fonts al so de les arpes i en la nova harmonia Riquer convoca les músiques més il·lustres, els personatges de totes les mitologies i la bellesa universal. Les goges són les que coneixen els secrets més íntims del bosc i les que poden explicar-ne les històries més antigues. El cant VI, «El camí perdut» enregistra de manera força evident l'admiració pel «Passatge d'Hanníbal» del *Canigó* de Jacint Verdaguer —recordem que Riquer en va il·lustrar la primera edició—, en aquesta ocasió per explicar l'origen d'un camí de lloses. En el cant IX, la «Fada Doralissa», és presentada en una imatge tòpica, cantant al peu d'una fontana: «l'hermosa Doralissa amb veu amorosida | cantava, i el contorn desnú de son bell cos | brillava entre les flors | fent un esclat de vida» (Riquer 2019: 113). Enamorada d'un poeta, mor d'una mort ideal i Morgana transforma el cos en alabastre:

L'hermós cabell finíssim en cintes ondulantes  
 cobreix la vena blava que solca el rosa pit,  
 eixampla els daurants bucles caient com a cascades  
     amb un art exquisit,  
     i la forma immortal  
     de la fada ideal  
     s'anuncia amb puresa,  
 com d'himne que consagra Natura a la Bellesa. (Riquer 2019: 116)

El poeta canta davant l'estàtua fins que —com en el mite d'Orfeu— unes fades rancunioses el maten, i llavors l'escultura s'esmicola. En el cant X, «Aquelarre», ressona el *Faust* de Goethe; en el cant XIII, «El llac de les goges», retrobem l'assumpte ja examinat de la seducció d'un home per una goja.

Apel·les Mestres explica al «Monòleg» d'*Aplec de sonets* la seva amistat amb Alexandre de Riquer des de la primera joventut. Recorda que junts van anar a l'Acadèmia de Belles Arts, van escalar muntanyes «i ens perdiem gustosos boscos a través sentint veus misterioses, veient línies i colors que ens fascinaven, que ens feien batre

el cor i ens abrusaven la fantasia» (Riquer 1906: 10). Aquesta complicitat també es va manifestar en una concepció molt similar de la natura i de les fades. Apel·les Mestres va escriure sobre el tema molt abans que Riquer i de l'inici del Modernisme. Artista total —poeta, prosista, dramaturg, dibuixant, folklorista i músic— des de molt aviat, *Microcosmos* és de 1876, en les miniatures que dibuixava i en les poesies, es complaïa a recrear els personatges fantàstics i meravellosos que poblen els boscos en què habita la poesia, «un univers no antropocèntric [...] en què la natura és redimida de la condició de mer mecanisme subhumà» (Domingo 2018: 437). A «La nit al bosc», musicada per Josep Rodoreda (Mestres 1908a: 64), que es va estrenar a Barcelona el 1883, excepcionalment sense fades, els personatges són un riu, una roca, un espiadimonis, lluernes, un rossinyol, salzes, erugues, granotes, canyes, un roure i una oreneta que parlen, a més de dos enamorats. A «El gorg», ja no hi falten tres dones d'aigua, Lliri-jonc, Vidalba i Falzia que renten «llurs meravelloses i transparents vestidures (Mestres 1908b: 97). Lliri-jonc, una altra d'aquestes fades seductores i fatals, està trista perquè el silenci, la soledat i la fredor de l'aigua l'exasperen i voldria viure com els humans, a la claror del sol. Intenta atreure els homes que passen, un metge, un lladre, un poeta i l'home d'una parella d'enamorats però tots fugen. Només un boig es tira al aigua i mor per ella: «Només els boigs estimen! [...] Només els morts no enganyen!» (Mestres 1908b: 130-131). A *Noves balades* (1893), en la «Nit de Sant Joan», les dones d'aigua es pentinen amb pintes d'or i, envejoses de la felicitats de dos enamorats, no poden evitar de sospirar: «Les Dones d'aigua amb afany | tot mirant i escoltant callen, | i sospiren tendrament | i murmuren en veu baixa» (Mestres s. d.: 120). El llibre en va ple, d'éssers naturals, com una aranya, i de sobrenaturals com un follet, les ànimes que passen i «La dona d'aigua» que, a la vora de l'estany, fila amb fus d'argent el fil de la plata que són els raigs de lluna «per teixir-se un vel d'estiu | per temptar ànimes» (Mestres s. d.: 98). Com a variació substancial, en l'«idil·li cíclic» «La dona d'aigua», la goja representa una modernitat fi de segle de la qual el poeta renega: «Ton pare —un pobre anèmic— és el llot, | ta mare —una arcavota— és la neurosis... | ¿i tu vols fer-me teu?... ¡Valenta hipnosis!» (Mestres 1908b: 161).

### 5.3 LA CONSCIÈNCIA ECOLÒGICA

En els poemes més importants d'Apel·les Mestres i d'Alexandre de Riquer sobre el bosc, essencialitzat en les fades, es desenvolupa una argumentació que puja un esglaió més en la simbolització de la natura. Transcorregut més d'un segle des de la

publicació d'aquests textos, en aquesta època nostra de canvi climàtic i de creixement incontrolat, el matís proporciona una altra actualitat. Avui la preservació de la natura és l'assumpte més rellevant i urgent que té plantejat l'espècie humana, en la mesura que en depèn la supervivència. Les grans formulacions ecologistes del segle XXI posen l'accent en la inconsciència, la maldat i la temeritat de l'ésser humà, incapaç de controlar-se ni davant el perill evident d'extinció. Aquest discurs, que entronca amb una línia de pensament romàntica, es desenvolupa en alguns textos d'aquests poetes.

De seguida entraré en l'anàlisi de l'assumpte en l'obra dels seus màxims formuladors, Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer, però abans vull fer notar que aquesta sensibilitat també afectava escriptors que se situaven en una posició programàtica contrària al Modernisme, com Guerau de Liost. No hi entraré a fons, només vull subratllar que *La muntanya d'ametistes*, en la primera edició (1908), està poblada per fades i altres éssers fantàstics i meravellosos. És obvi que, malgrat els esforços d'un Eugeni d'Ors en funció de prologuista per conferir un sentit urbà al poemari, desacreditats pel poeta enamorat del Montseny, *La muntanya d'ametistes* és un llibre de natura en què la civilització és l'enemiga: «Ja pels fondals ressona l'etern destralejar | i tomben els pollancren en comunal estiba» (Guerau de Liost 1983: 181). El ressò del discurs d'Apel·les Mestres sobre el bosc, ni que resultés inconfessable en plena campanya antivuitcentista i antimodernista del Noucentisme, és evident. No hi insistiré, els versos següents, referits a la natura salvatge amenaçada per la civilització, parlen sols:

De ton sagrat misteri s'haurà perdut l'encís  
i esdevindrà la serra com un sepulcre llis,  
i el sol, amb un esclat de venjatiu menyspreu,  
damunt les teves soques proclamarà la guerra,  
i estroncarà les fonts i assolarà la terra  
i aixafarà la humana cobdícia sota el peu. (Guerau de Liost 1983: 181)

L'home mata el bosc, físicament i espiritual; el bosc és la poesia i la ciutat la prosa. Ja hem vist que l'autoria d'aquest discurs en la poesia premodernista i modernista, corresponia a Apel·les Mestres. Tornem a «El gorg» i a altres «idil·lis» dels anys vuitanta, abans que el preraphaelisme es conegués a Catalunya. Quan Lliri-jonc manifesta que anhela el món els homes, Falzia exclama: «¡Oh prodigi! Com els homes, | com el darrer mortal, la Dona d'aigua | ha perdut la raó» (Mestres 1908: 100). La humanitat és l'enemiga del bosc: «¡Oh la insensata! | ha mudat l'odi i el menyspreu que l'home | deu inspirar-nos, per l'enveja!...» (Mestres 1908: 100-101). A «La selva», del mateix llibre, el bosc prega «potser per la ciutat que al lluny sent agitar-se | i qual baf de gangrena li du el vent» (Mestres 1908: 188).

A la tercera part de *La rondalla de l'amor*, «Heine», que representa l'amor romàntic, panteista, el poeta romàntic s'endinsa en la selva encantada poblada per la Fada de la Selva, «elfes, nicses, kobolis i demés genis del bosc» (Mestres 1910: 105). Les elfes duen ales d'espiadimonis i les nicses tenen cabelleres verdes com algues. Heine penetra en el bosc, l'únic indret aïllat d'un món «tot mesquindat i prosa» (Mestres 1910: 114) fugint de la ciutat: «Allà baix m'hi ofegava, i vinc en busca | d'una felicitat que he somiada | i que, segons una rondalla antiga, sols se troba aquí dins» (Mestres 1910: 116).

El poema de Mestres que sintetitza aquest univers és *Liliana*, publicat per Oliva de Vilanova el 1907, «una fita enlluernadora del llibre d'art modernista a Catalunya, delicadament il·lustrat per l'autor» (Domingo 2018: 446). El va adaptar al teatre el 1911 amb música d'Enric Granados, decorats de Miquel Moragas, Maurici Vilomara i Salvador Alarma i figurins d'Apel·les Mestres (Vidal 2005: 119). Sens dubte, com assenyala Joaquim Molas (1986: 484), s'hi projecta l'empremta del prerafaelitisme però no hauria calgut perquè, tal com hem vist i assenyala Francesc Fontbona (1985: 51), «el seu món habitual de fantasia coincidia temàticament amb els motius preferits pel Simbolisme plàstic, consolidats a nivell popular de seguida per l'*Art Nouveau*». A *Liliana*, la vida plàcida dels tres gnoms savis i vells, guardians del bosc, es veu pertorbada per l'aparició de la bellíssima silfa Liliana, l'essència de la natura:

—Al fons del fons de l'aigua,  
allà on el Sol no abrusa;  
allà on el vent no assota  
ni les tempestes brunzen;  
allà on és iris l'ombra  
i és el silenci música;  
on tot hi viu en somnis,  
on tot suaument ondula,  
on se teixeix dels lliris  
la delicada túnica,  
allà he nascut; dels lliris so germana  
i el meu nom és Liliana. (Mestres 1907: 77)

L'idil·li impossible entre els vells i la silfa es resol amb l'aparició del silf Flor-delli, que la sedueix i se l'endú cap a la plana. La desolació dels gnoms dura mentre no cal que reaccionin contra el perill exterior; a partir d'aquest moment, la decepció és substituïda per la defensa del bosc contra l'enemic. La lluita contra l'home destructor de la natura també és comuna en els dos poemes llargs de Riquer i Mestres sobre el tema.

En la primera part del *Poema del bosc*, Alexandre de Riquer ja havia denunciat que un home amb la destal havia tallat una alzina i matat una dríada, però llavors la defensa del bosc havia activat els escurçons, que n'havien expulsat l'home. En canvi, la «Destrució» és inevitable quan els carboners abaten les alzines i els llenyataires i els

segadors completen la feina. El bosc desapareix, reemplaçat pels conreus, a l'indret s'hi planten vinyes en una monotonia de línies paral·leles i, mort el bosc, «No queda un sol misteri dessota la claror | d'un sol revelador» (Riquer 2019: 180). Al poeta només li resta el consol d'escriure l'elegia i explicar el que hi ha vist i hi ha sentit i de preservar en els versos el misteri, la poesia i les llegendes, entre les quals, les de les fades. D'aquí sorgeix la consciència ecològica:

Adéu per sempre més, oh bosc extasiat!  
tot és un erm amplíssim, és un immens llaurat;  
s'han esborrat els rastres de la fontana amiga  
i cau sobre la costa un sol roent d'istiu,  
un sol canicular que cansa i que fatiga! (Riquer 2019: 183)

En el pròleg de *Liliana*, Apel·les Mestres (1907: 11) identifica l'home com el destructor que «du l'estigma del mal com emblema en front» des del moment que va fabricar la primera destrat per tallar els arbres. L'existència d'un depredador fa imprescindible l'organització de la comunitat del bosc. És davant una nova amenaça, l'entrada de l'home amb escopeta, que cal activar la defensa amb un núvol de vespes que ataquen l'home armat. És el moment en què el poeta, tan sensible a les injustícies, aclareix la dimensió metafòrica d'un poema en què, una altra vegada, la fada representa la millor essència del bosc i el bosc una metàfora de la societat. Mestres, precursor en el tractament modernista del tema, fou qui el va dur fins a les últimes conseqüències:

I vosaltres, els forts, els grans, els poderosos,  
soberans i magnats, vosaltres que podeu  
dur la pau a tants cors, eixugar tantes llàgrimes,  
alentar tant d'esforç, fer tant bé que no feu;

vosaltres que, ben lluny d'esmerçar vostres forces  
en alçar els humils que us confia l'atzar,  
brutals les malverseu en festins sanguinaris  
on feriu per ferir i mateu per matar;

no mireu amb desdeny la turba enverinada,  
l'estol gran dels petits, l'enfurismat torrent  
de fiblons amagats! ¡Són les Vespes! ¡El Poble!  
Sa fiblada és mortal, son ala, omnipotent. (Mestres 1907: 193)

MAGÍ SUNYER

*Universitat Rovira i Virgili*

magi.sunyer@urv.cat

ORCID 0000-0003-1966-060X

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AVIÑOÀ, X. (1985) *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial.
- BERLIN, I. (1999) *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- CASTELLANOS, J. (1986) «La poesia modernista», dins J. Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, p. 247-323.
- CATALÀ, V. (1990) *Solitud*, edició crítica de Núria Nardi, Barcelona, Edicions 62.
- CERDÀ I SURROCA, M. À. (1978) «Alexandre de Riquer, poeta pre-rafaelita», dins Josep M. de Riquer i Palau *et al.*, *Alexandre de Riquer. L'Home, L'Artista, El Poeta*, Calaf, Comissió Organitzadora de l'homenatge a Alexandre de Riquer, p. 91-126.
- CERDÀ I SURROCA, M. À. (1981) *Els preraphaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial.
- CERDÀ I SURROCA, M. À. (1993) *Mites del Modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès.
- COSTA I LLOBERA, M. (2003) *Poesies 1885*, edició crítica de Joan Mas i Vives, Palma, Leonard Muntaner.
- COSTA I LLOBERA, M. (2020) *Tradicions i fantasies*, edició crítica de Maria Antònia Perelló Femenia, Palma, Leonard Muntaner.
- DOMINGO, J. M. (2018) «Apel·les Mestres. 1875-1907», dins E. Cassany & J. M. Domingo (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. v, Barcelona, Enciclopèdia Catalana & Barcino, p. 433-447.
- FONTBONA, F. (1985) «El dibuixant», dins *Apel·les Mestres (1854-1936). En el cinquantenari de la seva mort. 1936-1986*, Nadala de la Fundació Jaume I, p. 28-56.
- GALLÉN, E. (2020) «El teatre (1892-1918)», dins Jordi Castellanos & Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. VI. Literatura contemporània (II), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 189-250.
- GILBERT, S. M. & S. GUBAR (1984) *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- GREGORI, A. (2015) *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznan, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- GUANYABENS, E. (1903) *Voliaines*, Barcelona, Tobella & Costa.
- GÜELL, H. (1902) *Florescència. Colecció d'assaigs literaris*, Barcelona, Oliva.
- GUERAU DE LIOST (1983) *Obra poètica completa. Proses literàries*, Barcelona, Selecta.
- LITVAK, L. (1979) *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- MARAGALL, J. (2010) *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Edicions 62.
- MARFANY, J. L. (1979) *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial.

- MESTRES, A. (s. d.) *Odas serenas y Novas balades*, segona edició, Barcelona, Antoni López.
- MESTRES, A. (1907) *Liliana*, Vilanova i la Geltrú, Oliva.
- MESTRES, A. (1908a) *Idilis. Llibre primer*, tercera edició, Barcelona, Antoni López.
- MESTRES, A. (1908b) *Idilis. Llibre segon*, tercera edició, Barcelona, Antoni López.
- MESTRES, A. (1910) *La rondalla de l'amor. Trilogia*, Barcelona, Bartomeu Baxarias.
- MESTRES, A. (1914) *La viola d'or. Rondalla bosquetana en tres actes*, Barcelona, J. Santpere.
- MILLER, K. (2021) *Política sexual*, València, Càtedra / Universitat de València.
- MOLAS, J. (1986) «*La crisi del romanticisme: la poesia*», dins J. Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona, Ariel, p. 459-504.
- OLIVER, M. dels S. (1948) *Poesies completes*, Barcelona, Selecta.
- PLANELLAS SAUMELL, M. (2019) «Entre el cinisme i la ironia. Apeles Mestres: una poètica contra la modernitat», tesi doctoral, Universitat de Barcelona, director i tutor: Francesco Ardolino.
- PLANELLAS SAUMELL, M. (2020) «En mort de Laura. Paral·lelismes elegíacs entre Alexandre de Riquer i Apeles Mestres», dins C. Gregori, G. López-Pampló & J. Malé (eds.), *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 315-327.
- RIQUER, A. de (1899) *Crisantemes*, Barcelona, J. Thomas.
- RIQUER, A. de (1906) *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor. Ab un monòlech d'Apeles Mestres*, Barcelona, J. Thomas.
- RIQUER, A. de (2019) *Poema del bosc*, edició i introducció a cura de Roger Miret, Barcelona, Adesiara.
- ROVIRALTA, J. M. (1990) *Boires baixes*, dins *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, a cura de Maria Àngela Cerdà, Barcelona, La Magrana, p. 115-163.
- ROVIRÓ, X., I. ROVIRÓ & J. AYATS (1987) «Les encantades a "Canigó"», *Anuari Verdager*, 2, p. 119-131.
- RUSIÑOL, S. (s. d.) *Oracions. Am música d'Enric Morera*, tercera edició, Barcelona, Antoni López.
- RUSIÑOL, S. (1900) *El jardí abandonat, quadro poemàtic en un acte. Decorat amb música per Joan Gay*, Barcelona, L'Avenç.
- RUYRA, J. (1980) *Pinya de rosa*, 2, Barcelona, Selecta.
- SONTAG, S. (1997) *La malaltia com a metàfora*, Barcelona, Empúries.
- STONE, K. F. (1996) «The Misuses of Enchantment: Controversies on the Significance of Fairy Tales», dins R. A. Jordan & S. J. Kalcik (eds.), *Women's Folklore, Women's Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania, p. 125-145.
- SUNYER, M. (2019) «La llegenda històrica romàntica», dins M. Sunyer & E. Samper (eds.), *La llegenda*, Kassel, Reichenberger, p. 55-69.

- SUNYER, M. (2021) «La llegenda en el modernisme català», dins M. Sunyer Molné & J. R. Veny-Mesquida (eds.), *Llegenda i mite*, Kassel, Reichenberger, p. 97-111.
- VERDAGUER, J. (2003) *Canigó. Llegenda pirenaica del temps de la reconquesta*, dins *Poemes llargs. Teatre*, a cura de Joaquim Molas & Isidor Cònsul, Barcelona, Proa, p. 239-399.
- VIDAL, C. (2005) «La representació teatral», dins *Liliana. El món fantàstic d'Apel·les Mestres*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 119-120.
- VIOLANT RIBERA, R. (2002) *El món màgic de les fades*, Sant Vicenç de Castellet, Farell.
- ZANNÉ, J. (2019) *Poesia original completa*, edició a cura de Martí Duran, Barcelona, Tríode.