



RECERCA EN HUMANITATS 2019

Edició a cura de
Maria Bargalló

RECERCA EN HUMANITATS 2019

Coordinació de
Maria Bargalló Escrivà



Tarragona, 2020

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
Av. Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat
www.publicacions.urv.cat



1a edició: juny de 2020
ISBN (paper): 978-84-8424-863-7
ISBN (PDF): 978-84-8424-864-4

DOI: 10.17345/9788484248637
Dipòsit legal: T 572-2020

Imatge de coberta: *Larquitectura del buit i del ple*
Josep Maria Subirachs Sitjar
Litografia, 49 x 64,5 cm



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unió de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	7
El socialisme espanyol als setanta: de l'Hidra al Leviatan.....	9
<i>Gerard Cintas Hernández</i>	
Breu introducció a la filosofia postmoderna: incidència en la crisi identitària	21
<i>Laura Fabregat Aguiló</i>	
Unidades Fraseológicas: Lo idiomático del lenguaje.....	35
<i>Ana Belén Nágera Jiménez</i>	
Música i lletres: Idoneïtat del principi Pentatló per analitzar la traducció de cançons populars	47
<i>Joan Alfred Noll Obiol</i>	
La pragmática en las clases de ELE: qué enseñar, cómo y dónde	63
<i>Rebeca Ramírez Pérez</i>	
Estado de la cuestión de la capilla de Santa María o dels Sastres de la catedral de Tarragona	79
<i>Sara Sánchez Roig</i>	
Exotisme, novetat i extravagàncies estètiques a Tarragona al llarg de l'últim terç del segle XIX	95
<i>M. Teresa Velasco Osca</i>	

INTRODUCCIÓ

Els set treballs que s'inclouen en aquest volum corresponen a les presentacions realitzades a la quarta edició de les Jornades del Doctorand que es van celebrar, en el marc del Programa de Doctorat en Estudis Humanístics, els dies 7 i 8 de maig de 2018. Disposats per ordre alfabètic dels autors i autores, constitueixen una nova mostra de la recerca que es fa en l'àmbit de les Humanitats a les universitats del domini català i, molt especialment, a la Universitat Rovira i Virgili. Les temàtiques de les investigacions comprenen qüestions d'història i història de l'art, de filosofia, de patrimoni cultural i de llengua, camps representatius en els quals es desenvolupen les tesis que s'estan duent a terme dins del Programa.

En aquests darrers anys s'ha assenyalat freqüentment la importància de la formació doctoral i més específicament, en l'àmbit de les Ciències Humanes; així, Smith (2015: 164) assenyalava que la «[...] doctoral education must maintain its commitment to the scholarly and pedagogical values of the humanities. It must advance what produces and enhances value in the work of the humanities - nuanced and provocative readings, sophisticated interpretations, pleasure in Language, in images and sound, the rhythms of sentences, the arcs of paragraphs, and in narrative; commitment to large and yet-to-be found archives; engagement with consequential issues of this time and of times past; and excitement in the interpretations, theoretical insights, analytical methods, and arguments faculty communicate to diverse individuals and audiences»¹.

Les Jornades del Doctorand, que organitzem anualment des de la Comissió Acadèmica, ens permeten apropar-nos a aquests valors que acabem d'assenyalar i confirmen la riquesa permanent de les múltiples perspectives que s'inclouen dins dels Estudis Humanístics.

Per acabar, un cop més, volem agrair el suport incondicional del Servei de Publicacions de la URV per dur a terme aquesta publicació.

MARIA BARGALLÓ

¹ Smith, Sidonie (2015), *Manifesto for the Humanities. Transforming Doctoral Education in Good Enough Times*. University of Michigan Press.

EL SOCIALISME ESPANYOL ALS SETANTA:
DE L'HIDRA AL LEVIATAN

Gerard Cintas Hernández
Universitat Rovira i Virgili
gerard.hernandez@estudiants.urv.cat

Resumen. En una dècada en què es va viure el final d'una dictadura, una transició a la democràcia i els inicis d'aquesta nova etapa, ens trobem amb un socialisme espanyol bastant dispersat al principi de la dècada i molt concentrat al final. Un Partit Socialista Obrer Español (PSOE) que estava ofegat per la competència i per la seva pròpia estratègia va tornar a ser un referent i aglutinador de la resta de l'esquerra espanyola a mesura que va avançar la dècada. Tot això ens porta a reflexionar sobre els canvis ideològics i sociològics d'aquest partit històric reviscut, però també sobre quins suports va tenir i quines circumstàncies i decisions van possibilitar aquest ascens. Per fer-ho, recuperarem aportacions que s'han fet a la historiografia del socialisme espanyol en les últimes dècades.

Palabras clave: socialisme espanyol; transició; PSOE; periodització

Abstract. The 1970s in Spain saw the end of the dictatorship, the transition to democracy and the beginning of a new era. At the same Spanish socialism was in disarray at the start of the decade but had coalesced by the end of it. The PSOE (Spanish Socialist Workers' Party) went from being under pressure from its rivals and due to its own strategy to becoming a reference point and uniting element for the rest of the Spanish left by the end of the decade. All of this leads to reflection on the ideological and sociological changes that occurred in this rejuvenated historical party and to consider which support it had and which circumstances and decisions made its ascent possible. To do this, this study will examine the contributions made to the literature on Spanish socialism in recent decades.

Keywords: Spanish socialism; transition; PSOE; terms

0. Introducció

Si el que volem és entendre el socialisme espanyol del tardofranquisme i la transició, primer de tot ens hauríem de posar en context, ja que aquest el va condicionar força. El pas de la clandestinitat, on les idees sovint estaven per damunt d'altres factors determinants, a una transició marcada per una crisi econòmica i un escenari polític nacional i internacional determinat va fer que tot l'ecosistema de l'esquerra antifranquista s'hagués d'adaptar.

A priori, establim com a període d'estudi els anys que van del 1968 al 1982. Tot i que la fragmentació del socialisme espanyol la podríem trobar anys abans, fou a partir del 1968 que es pronuncià més aquesta tendència, tenint com a principal exemple el Partido Socialista del Interior (PSI) d'Enrique Tierno Galván. L'any 1982, en canvi, quedà marcat per l'arribada al govern d'Espanya del PSOE, en un escenari on ja no tenia rivals socialistes forts. No obstant això, en tot aquest recorregut identifiquem dues fites rellevants: la mort de Franco i les primeres eleccions generals el 1977.

El present article té dos blocs. En el primer faré unes pinzellades per conèixer punts que cal tenir en compte del context nacional i internacional; és a dir, conèixer l'escenari dels fets. El segon bloc, subdividit en tres parts, pretén tractar els subperíodes amb relació al socialisme espanyol dels setanta: el d'atomització (1968-1975), el de pugna pel lideratge (1975-1977) i el de reagrupament (1978-1982).

1. Context nacional i internacional

Si ens situem als anys seixanta, hem de ser conscients que partim d'una societat que ja no és com la que sortí de la Guerra Civil. L'auge econòmic assolit pels tecnòcrates i basat en la liberalització del règim va fer que la societat espanyola en rebés els efectes. En especial, la societat era més complexa en l'àmbit socioeconòmic, on es podia percebre un cert creixement de la classe mitjana i esdevenia més difícil marcar la diferència entre classe obrera i burgesia. A més, el sector primari estava en retrocés, però, en canvi, el secundari i, sobretot, el terciari estaven en plena expansió (Tezanos, 1983: 23-46). Parlem d'una societat, en definitiva, que cada cop més estava immersa en el consum.

Dins l'esfera internacional, existia en un escenari bipolar, on les dues superpotències, els EUA i l'URSS, amb els deguts pics de tensió, mantenien les seves zones d'influència. Espanya, evidentment, pertanyia a Oc-

cident per la situació geogràfica i pel clar posicionament en contra del comunisme per part del dictador Francisco Franco. Tot i això, sabem que l'Espanya franquista, pel seu caràcter no democràtic, estava limitada dins Occident: se'n va vetar l'entrada a l'OTAN, al Consell d'Europa i a la CEE. Un dels objectius compartits per bona part de la societat espanyola i de la classe política, tant franquista com de l'oposició, era la integració d'Espanya dins l'Europa occidental; encara que el sector franquista fos més reticent a l'obertura democràtica i l'oposició ho posés com a condició *sine qua non*. Això sí, que aquest Estat no canviés gaire geopolíticament durant el seu procés de democratització fou l'objectiu de bona part de poders fàctics tant estatals com internacionals.

En relació amb els últims moviments exteriors amb repercussió a l'Estat espanyol dels setanta, n'hem de recuperar, almenys, quatre. En primer lloc, el Maig del 68 exercí una forta influència per l'esquerra a escala mundial, on, a la vegada que es potenciava una certa radicalitat en termes de canvi, es qüestionava el bagatge d'una part de l'esquerra dels últims temps. En segon lloc, trobem un cop d'estat a Xile al setembre del 1973 que havia demostrat, un cop més, una esquerra que quedava frustrada pels militars quan intentava fer canvis que irritaven les elits econòmiques. En tercer lloc, una Revolució dels Clavells a Portugal, tot just un any abans que morís el dictador a Espanya, que posava en alerta el sector governant a Espanya, però també a la resta de l'Europa occidental i els EUA. Mentre que al principi la caiguda de la dictadura portuguesa havia començat sent aclamada per amplis sectors de la societat, aviat es veié monopolitzada pel Partit Comunista de Portugal, cosa que encengué les alarmes d'Occident. Finalment, molt més present durant les pròximes dues dècades, tenim una crisi econòmica, derivada del conflicte araboisraelià, que, a través del preu del petroli, sacsejà les economies del món, inclosa l'espanyola.

En l'àmbit estatal, la principal força opositora dins l'esquerra antifranquista era el Partit Comunista d'Espanya (PCE). A través del vincle amb Comissions Obreres (CCOO), de posicionaments amb predisposició a la reconciliació nacional i d'estratègies que buscaven connectar amb la societat espanyola, aconseguiren durant els seixanta un auge que els portà a l'hegemonia de l'esquerra espanyola. El PCE passava a ser un partit amb un creixement d'afiliació i una visibilitat que cap altra formació antifranquista havia assolit, a més de comptar amb quadres militants ben disciplinats i força actius. Situació, sens dubte, que contrastava amb un espai socialista dispers, cosa que portà el PCE a intentar ocupar el seu espai sociopolític.

Si passem a veure les altes esferes franquistes, ens adonem com la situació era també ben diferent respecte al final de la guerra. Si bé les famílies franquistes ja mostraven les seves diferències al principi de la dictadura, més tard un afegit a aquesta tensió era el posicionament sobre el futur del règim. Mentre que hi havia un sector, conegut com a búnquer, que optava per conservar el règim més enllà de la mort del dictador, hi havia un sector cada cop més important que era procliu a una reforma del règim. Malgrat que el sector reformista era també divers, on podíem veure un Carlos Arias Navarro partidari d'una "democràcia a l'espanyola" i un Adolfo Suárez favorable a una democràcia liberal, finalment s'aconseguí assolir una democràcia assimilable a les europees occidentals.

D'altra banda, també caldria veure com sectors del franquisme s'havien anat escindint, passant a formar part d'una oposició més o menys consentida. És el cas, per exemple, de Dionisio Ridruejo, que de la Falange passaria a acostar-se a la socialdemocràcia, i de força monàrquics, que haguessin preferit un canvi de règim en favor del seu pretendent, Juan de Borbón. De la mateixa manera, l'Església, un dels pilars del règim, havia canviat força des del Concili Vaticà II, cosa que havia permès que sorgissin grups cristians que participaven o col·laboraven amb l'antifranquisme. I és que el panorama europeu, amb els deguts grups de pressió, feia constants crides a una democratització d'Espanya. Això sí, l'exèrcit i bona part dels pseudoparlamentaris es mostraven força lleials al franquisme.

2. El socialisme espanyol als setanta: periodització

Si bé Eric Hobsbawm va desenvolupar la idea que el segle xx era un segle curt, que anava del 1914 al 1991, ens trobem que el socialisme espanyol dels setanta fou tot el contrari: anava més enllà dels límits de la dècada. La fragmentació del moviment socialista venia dels anys seixanta i podríem situar al 1968 un aprofundiment d'aquesta tendència, per la qual cosa començar l'estudi al 1970 esdevindria un error. De la mateixa manera, si bé el reagrupament socialista ja havia quedat prou complet a finals dels setanta, l'arribada al poder del PSOE i l'existència de grups socialistes resistents a aquest reagrupament permet anar una mica més enllà del 1980.

2.1 ATOMITZACIÓ (1968-1975)

Arran del fracàs del Pacto de San Juan de Luz (1948) entre els dirigents del PSOE i alguns líders monàrquics, el PSOE optà pel que anomenaren *cura de aislamiento*; en si, venia a significar una reafirmació del PSOE en el seu itinerari i una voluntat de no lligar-se a altres forces. La data de caducitat que marcaren els líders del PSOE per a aquesta política devia ser l'aparició d'una nova oposició amb la qual poder assolir pactes. No obstant això, quan aquesta oposició començà a sorgir i a organitzar-se, el PSOE no aconseguí enllaçar-s'hi degudament. Mentre que l'objectiu de la Unión de Fuerzas Democráticas (UFD) i l'Alianza Sindical (AS) era aplegar l'oposició democràtica, exceptuant el PCE, de la clandestinitat i de l'exili, ens adonem que només Izquierda Demócrata Cristiana (IDC) s'hi incorporà i el grup de Dionisio Ridruejo s'hi acostà (Mateos, 1993: 246-298); un cop més, esdevenia una aliança principalment de forces de la vella oposició antifranquista.

Davant d'això, grups de l'interior anaren marcant distàncies davant un PSOE que els semblava llunyà. El fet que els congressos de les organitzacions socialistes històriques es focalitzessin en el que calia fer un cop caiguda la dictadura, i no en com enderrocar-la, i que els seus dirigents fessin proclames en favor de la concòrdia i l'entesa amb les altres forces no dignes d'un partit de classe que pretenia assolir el socialisme van fer que les noves generacions pretenguessin un itinerari autònom, però igualment socialista.

Aquest socialisme de la nova oposició, sorgida sense vincle directe amb les forces a l'exili, tingué com a data d'aparició el 1956, amb les protestes universitàries. Dins el camp socialista, hi trobem una Agrupación Socialista Universitaria (ASU) que s'organitzà poc després dels fets del 1956. Aquesta agrupació, en un primer moment, s'acostà al PSOE, però aviat tingué força problemes per entendre's amb la directiva de Tolosa de Llenguadoc. Malgrat que finalment el gruix dels membres de l'ASU s'acabà integrant al PSOE, altres membres acabarien anant al PCE o al Frente de Liberación Popular (FLP). Parlem, sens dubte, d'una nova oposició que ja no es focalitzava tant en "debats bizantins", com la forma de govern, sinó que acabà preferint major activitat per fer caure la dictadura i adoptant proclames més d'esquerres. Bona part d'aquests militants de l'ASU pertanyien a una generació amb una nova cultura política. Si bé entenien i respectaven figures com Indalecio Prieto, últim gran líder del PSOE dels

anys trenta, també rescataven idees de teòrics marxistes, com ara Rosa Luxemburg o Antonio Gramsci, a la vegada que també eren més permeables a les noves idees d'esquerra, com els moviments en favor de l'alliberació de les colònies o, més tard, el Maig del 68 (Fuente, 2017: 46-140).

A més, podríem establir un vincle entre aquest sector trobat breument a l'ASU i futurs moviments que tenien com a objectiu substituir o canviar les organitzacions socialistes històriques. Un exemple el trobem en l'Alianza Sindical Obrera (ASO), que s'articulà a partir de dissidents de la UGT i CNT i membres d'altres organitzacions, com el Moviment Socialista de Catalunya (MSC). Aquesta organització, tot i que tingué uns cinc anys de vida, va tenir un auge que va alarmar els mateixos líders de la UGT; de fet, algunes formes de l'ASO van ser rescatades poc després per CCOO. Si més no, esdevé un exemple de com organitzacions de l'interior començaven a qüestionar l'estratègia de l'exili i obtenien un cert èxit. De la mateixa manera, Tierno Galván el 1968 s'aventurà a parlar de Partido Socialista del Interior, primer intentant no trencar amb el PSOE dirigit des de Tolosa de Llenguadoc i després consumant la separació adquirint una personalitat pròpia. Ambdós casos, el de l'ASO i el del PSI, són mostres de vies alternatives a les organitzacions històriques del socialisme espanyol que, si bé foren menys abundants de seguidors, pretenien desafiar i canviar estratègies del PSOE i la UGT des de fora.

Tampoc no hauríem de perdre de vista sectors del franquisme o del sector catòlic que començaren a acostar-se al socialisme i a la socialdemocràcia. No van mostrar gaire interès a vincular-se formalment al socialisme espanyol, sinó que pretenien aconseguir un espai entre l'esquerra i el centre, i intentar desplaçar les antigues formacions liberals republicanes. Ja hem mencionat el grup de Ridruejo (exfalangista), però també podríem incloure els seguidors de Ruiz-Giménez (antic ministre franquista d'educació) i els de Manuel Cantarero del Castillo (exfalangista); i, al marge del règim, tenim Francisco Fernández Ordóñez, que es proclamava socialdemòcrata i durant la transició aniria de la Unió de Centre Democràtic (UCD) al PSOE.

No obstant això, també les organitzacions històriques del socialisme espanyol presentaven convulsions internes. Els anys 1971 i 1972 van significar un gir per al PSOE i la UGT, ja que un bloc renovador va aconseguir imposar-se al sector que dirigia fins llavors les organitzacions. El sector que havia pertangut a l'ASU va aconseguir, progressivament, que molts dels seus missatges i demandes trobessin acollida en la segona generació de l'exili i les principals federacions de l'interior; a això, s'hi va sumar un

sector, representat per Arsenio Jimeno, que havia fet oposició a Llopis durant anys. Sens dubte, la poca capacitat de reacció dels dirigents de Tolosa de Llenguadoc als canvis de correlació de forces dins l'oposició portaren també un sector de l'exili a apostar pel canvi. Tanmateix, mentre que a la UGT es va aconseguir marginar el sector fins llavors dirigent, al PSOE es va donar una divisió entre els "renovadors" i els "històrics".

En definitiva, si ens parem a mirar l'espai socialista del tardofranquisme, ens trobem amb un panorama desolador. Entre les organitzacions històriques, les noves formacions socialistes, les procedents del sector esquerrà del règim i les esquerres cristianes, podem veure-hi una autèntica dispersió i, fins i tot, atomització de l'espai que temps abans havia estat en disputa entre republicans liberals i el PSOE. Si fem cas de les xifres de la Internacional Socialista (IS), al tardofranquisme hi havia constància, almenys, de 23 formacions socialistes (Santos, 1997: 473-477).

2.2 PUGNA PEL LIDERATGE (1975-1977)

En el moment que morí el dictador Francisco Franco, es va obrir la porta a un nou escenari que per a molts era desitjat des de feia anys. Si bé l'oposició ja s'havia organitzat en dos grans blocs —parlem de la Junta Democràtica, impulsada pel PCE, i de la Plataforma de Convergència Democràtica, fomentada pel PSOE—, ens trobem que el procés de democratització es farà des de les mateixes instàncies franquistes. Efectivament, el procés fou controlat en tot moment per la monarquia, en connivència amb bona part de les elits franquistes i la diplomàcia estrangera. L'oposició, mentrestant, va exercir pressió i va vetllar perquè s'assolís un mínim de garanties democràtiques de cara a les properes eleccions. En si, la cita electoral estava a la vista per totes les formacions polítiques, encara que no es concretà fins més endavant.

Així, doncs, es partia d'una situació ben diferent de la del país veí, tot i que força influïda pel que hi passà. A Portugal es va donar un aixecament que va enderrocar el règim que sostenia el deixeble d'António de Oliveira Salazar, Marcelo Caetano. Un sector de l'exèrcit va aconseguir el suport de l'oposició democràtica i de la ciutadania, tot i que aviat el comunisme portuguès assolí una preeminència que pertorbà Occident (Sánchez, 2015: 97-111). La situació a Espanya era ben diferent, ja que, per exemple, l'exèrcit majoritàriament era fidel al règim, variable força rellevant i explicativa del procés de democratització a Espanya; de la mateixa manera, la situació

colonial espanyola no era tan cruenta com la portuguesa. En tot cas, ens adonem que l'oposició espanyola anà emmotllant-se a una societat que no volia grans ruptures. En primer lloc, Carrillo intentà sense èxit una vaga general per fer caure el règim, tot just quan morí el dictador i desconeixent el nou rei, Joan Carles de Borbó. En segon lloc, tot i que l'oposició intentà el 1976 boicotejar el referèndum de la Ley para la reforma política, demanant l'abstenció, en sortí escarmentada quan la societat el votà massivament.

D'altra banda, sabem que alguns actors internacionals també van incidir en favor de la democratització. A banda d'organismes tan amplis com la CEE, podem veure actors amb cara i ulls que van donar suport al procés de reforma i, més concretament i entrant al terreny que ens interessa, al socialisme espanyol. A principis del 1975, podem comptar cinc opcions estatals socialistes, deixant al marge els socialdemòcrates i les formacions regionals (Mateos, 2017: 274). Totes aquestes opcions tenien matisos en les orientacions ideològiques o estratègiques que justificaven els seus itineraris per separat, però també esdevenien un maldecap per a una IS que volia un socialisme espanyol fort. Així, des de la IS es va intentar una aproximació entre les tres principals forces socialistes dividides el 1972: el PSOE renovat, el PSOE històric i el PSI de Tierno Galván, tot i que finalment no tingué èxit.

Quan diem de posar cara i ulls als actors que van incidir en el procés de reforma democràtica i d'auge del socialisme espanyol, podríem posar com a exemple Willy Brandt, de l'SPD. Aquest personatge històric alemany, que ostentà càrrecs com ara ministre d'Afers Exteriors, canceller d'Alemanya, president de l'SPD i president de l'IS, va permetre que el PSOE pogués exercir pressió al govern de Suárez durant la transició i, a la vegada, va fer que el PSOE quedés diferenciat de la resta d'opcions socialistes espanyoles. Malgrat que el PSOE renovat va ser el reconegut per la IS al gener del 1974, no va ser fins que rebé el suport de la socialdemocràcia alemanya que aconseguí sobresortir més. I aquest suport va venir de la mà de dos punts clau en relació amb l'estratègia del PSOE renovat: no volia cap pacte amb el PCE i acceptaria una reforma del règim si s'assolia una democràcia liberal. Evidentment, eren punts exposats a porta tancada, ja que llavors s'estilaven les proclames d'esquerra més aviat radicals.

Així, el PSOE, via el suport de l'SPD i sindicats afins, aconseguí revitalitzar una formació fins llavors raquíctica i poc visible en societat. El suport tingué dos vessants: el diplomàtic i moral i l'econòmic. En relació

amb el primer, sabem que la IS va fer una gran mostra de solidaritat en declaracions de premsa i en els congressos del seu partit germà; a més, el PSOE trobava un aliat fort que fes valdre les seves demandes, a la vegada que l'SPD s'ocupà que el govern franquista tingués com a interlocutor privilegiat el PSOE. També, sabem que, gràcies al capital alemany, via la Fundació Friedrich Ebert, el PSOE aconseguí desplegar una sèrie de sucursals per diverses províncies espanyoles, fer més cursos de formació i, finalment, i entre altres qüestions, preparar molt bé la campanya electoral del 1977 (Muñoz, 2012: 230-277). Si bé es cert que altres forces socialistes també van rebre suport econòmic de l'estranger, el volum dels ajuts donats per la socialdemocràcia alemanya no tenia punt de comparació. Parlem d'un factor, l'econòmic, que marcà la diferència entre les forces socialistes espanyoles durant la transició, ja que ideològicament la majoria apuntava a proclames d'esquerra força similars i, a la vegada, de cara a la societat presentava sempre la cara més moderada.

Dit això, sabem que dins i fora del socialisme espanyol es veia la primera cita electoral com a filtre de moltes formacions polítiques. El manteniment d'una infraestructura de partit passava per uns mínims de pressupost i el factor de visibilitat i efecte en la societat requeria l'activitat parlamentària; totes dues coses portaven a lluitar per aconseguir representació a les institucions. A més, calia sumar-hi el factor d'una llei electoral adversa a les minories i pensada per afavorir la representativitat dels conservadors. Per això, els diferents grups del socialisme espanyol s'anaren replegant per aconseguir, fos com fos, representació parlamentària. L'únic partit que es presentà en solitari fou el PSOE (tot i la peculiaritat del PSC-Congrés), mentre que el sector històric del PSOE i antics seguidors de Ridruejo formaren una fugaç Alianza Socialista Democrática i el Partido Socialista Popular (PSP) reunirà els elements restants de la Federación de Partidos Socialistas; altres grups, com els socialdemòcrates, s'acostaren a UCD, com els seguidors de Fernández Ordóñez, o al nacionalisme català, com els seguidors de Josep Pallach.

Tot i aquest replegament, sabem que la cita electoral fou devastadora per al panorama socialista espanyol: al cap de poc més d'un any, només quedava una força d'àmbit estatal amb representació parlamentària. El PSOE obtingué uns 118 escons el 1977, i passava a ser segona força al Congrés i, per tant, cap de l'oposició, a la vegada que passava a ser la força hegemònica de l'esquerra a Espanya. El PSP, que havia assolit 6 diputats, acabà ofegat pels deutes i passaria a reforçar el PSOE. Sens dubte, s'obria un nou període per al moviment socialista a Espanya.

2.3 REAGRUPAMENT (1978-1982)

Passades les eleccions del 1977, per tant, es produí aquest replegament forçat del socialisme espanyol. I diem forçat perquè la preeminència del PSOE amb relació als altres partits homòlegs era indiscutible. No obstant això, si bé veiem que aquest replegament era majoritari, hi hagué forces socialistes que es resistiren a aquesta tendència. Posant com a exemple el sector històric del PSOE, es negà a integrar-se al buc insígnia del socialisme espanyol, i passà a ser una força que mantingué els seus valors amb més o menys gràcia. Malgrat que temps després va ser partit d'acollida de sectors expulsats d'un PSOE cada cop més moderat, la seva trajectòria va ser força invisible i no fou fins que s'organitzà en Partido de Acción Socialista (PASOC) i s'integrà a Izquierda Unida que obtingué protagonisme de nou (Bueno, 2016: 230-277).

Però hem de ser conscients que el cas del PSOE històric va ser una de les poques excepcions. Fossin partits d'àmbit estatal, com el PSP de Tierno Galván, o partits d'àmbit regional, com el PSC (acabat de fusionar), a poc a poc anaren integrant-se al PSOE. Aquest, tenint com a irrenunciables les sigles històriques, que passaven a convertir-se en una marca electoral, va oferir algunes contrapartides, en forma de càrrecs sobretot, als partits que decidiren sumar-se al PSOE. Arribats a aquest punt, caldria puntualitzar el procediment d'aquesta integració: parlem d'absorció i no de fusiones. Si bé anys enrere el PSOE s'havia plantejat una reunificació amb el sector històric, ens trobem que els processos d'integració al PSOE posteriors a les eleccions del 1977 són en forma d'absorció; una excepció, això sí, la trobarem en el cas del socialisme català. Un partit que ja havia consolidat una directiva, tot i els incidents del 1979, i que havia estat legitimat per la societat en les passades eleccions, no veia cap motiu per fer gaires concessions a les forces interessades a unificar el socialisme espanyol.

Així, en uns set anys, del 1975 al 1982, passem de veure un socialisme espanyol dispers i clandestí a un moviment socialista quasi al complet reunit entorn del PSOE, el qual passava a formar govern a l'Estat espanyol. No obstant això, cal remarcar un factor clau que va ajudar a aquest ascens al poder. Mentre que cap al 1979 les principals forces socialistes ja s'havien integrat al PSOE, aquest no va variar gaire en quantitat d'escons al parlament espanyol, cosa que va accelerar un canvi d'orientació del partit. Res ja no amenaçava, doncs, el PSOE de quedar desbancat per l'esquerra, ja que les alternatives socialistes s'havien esfumat i el PCE també s'havia quedat

estancat electoralment. El PSOE, per tant, seguint la línia del discurs de la seva directiva en els últims mesos, decidí fer un gir cap a la dreta amb l'objectiu de treure suport al partit en el govern, la UCD. Aquest gir, que provocà un enfrontament entre directiva i militància i, a la vegada, entre la militància, acabà refermant el lideratge de Felipe González. Això sí, en aquest procés de moderació del PSOE, el sector oficialista va comptar amb el suport dels principals membres de la IS i dels poders fàctics, en especial la premsa (Andrade, 2012: 320-338).

Sens dubte, quedava enrere aquella pugna ideològica i estratègica del tardofranquisme entre forces socialistes i es donava pas a un partit socialista hegemònic que passava a ser un pilar del nou ordre constitucional. Una allau d'afiliacions al PSOE un cop passades les eleccions va afavorir que aquest gir moderat es fes efectiu i quedés marginat aquell sector que ambicionava una societat socialista. La nova afiliació, en majoria, estava menys formada políticament i, en general, menys informada, cosa que contrastava amb la militància que hi havia en el tardofranquisme (Tezanos, 2983: 121-134); a més, aquests nouvinguts al PSOE ja relacionaven el partit amb el lideratge de Felipe González, cosa que alimentava la seva figura i les seves postures. Esdevenia, per tant, una nova cultura política que entrava al PSOE amb molta força numèrica i que contrastava amb les cultures polítiques anteriors. I són precisament aquesta cultura política i el sector dirigent que sustentava els que validarien tant les polítiques socialdemòcrates i socioliberalis de la *década socialista* (1982-1993) com la naturalització d'aquest nou PSOE.

3. Conclusions

En definitiva, ens trobem que el període tractat esdevé d'especial canvi per al socialisme espanyol. Parlem d'una "dècada llarga" en què es passa de la dispersió a la unificació del moviment socialista, de la clandestinitat al govern i de la radicalitat a la moderació. Si bé la situació de dispersió del socialisme espanyol esdevenia inusual, ja que el PSOE sempre havia capitanejat l'espai socialista, és un fet que el lideratge del PSOE en el tardofranquisme era ben fràgil i, per tant, qüestionable. I, arran de les primeres eleccions, no només es resolgué aquesta dispersió, sinó que també, com hem vist, s'inicià un canvi cap a la moderació amb vista a arribar al govern. Canvi, d'altra banda, que diluïa l'essència del socialisme espanyol fundat cent anys abans.

Referències bibliogràfiques

- ANDRADE BLANCO, Juan Antonio (2012). *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Tres Cantos: Siglo XXI España.
- BUENO AGUADO, Mario (2016). «Del PSOE (Histórico) al PASOC. Un acecamiento a su evolución política e ideológica (1972-1986)», *Stud. Hist., H.^a Cont.*, 23, pp. 230-277.
- FUENTE RUIZ, Juan José (de la). *La invención del socialismo: radicalismo y renovación en el PSOE durante la dictadura y la transición a la democracia (1953-1982)*. Sotomonte-Cenero, Gijón: Ediciones Trea.
- GILLESPIE, Richard (1991). *Historia del Partido Socialista Obrero Español*. Madrid: Alianza.
- JULIÁ DÍAZ, Santos (1997). *Los socialistas en la política española, 1879-1982*. Madrid: Taurus.
- MATEOS, Abdón (1993). *El PSOE contra Franco: continuidad y renovación del socialismo español: 1953-1974*. Madrid: Pablo Iglesias.
- (2017). *Historia del PSOE en transición. De la renovación a la crisis, 1970-1988*. Madrid: Sílex.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio (2012). *El amigo alemán: El SPD y el PSOE de la dictadura a la democracia*. Barcelona: ABC.
- ORTUÑO ANAYA, Pilar (2005). *Los socialistas europeos y la transición española (1959-1977)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- SÁNCHEZ CERVELLÓ (2015). «La Revolución portuguesa y su impacto en la Transición española», a: MATEOS, Abdón; MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio (eds.). *Transición y Democracia: Los socialistas en España y Portugal*. Madrid: Pablo Iglesias.
- TEZANOS, José Félix (1983). *Sociología del socialismo español*. Madrid: Tecnos.

BREU INTRODUCCIÓ A LA FILOSOFIA POSTMODERNA: INCIDÈNCIA EN LA CRISI IDENTITÀRIA

Laura Fabregat Aguiló
Universitat Rovira i Virgili

laura.fabregata@estudiants.urv.cat / lau.fabregat91@gmail.com

Resum. En aquest estudi es presenta una perspectiva històrica de la concepció de la postmodernitat des del punt de vista de la filosofia, amb una incidència evident en l'assumpte identitari. La disjuntiva recent al voltant de la identitat prové d'un context mancat de referència, de grans relats, de fonaments i certeses, i d'una història coherent i objectiva. Per contra, és un escenari ple de ficcions que es confonen amb veritats, on preval la virtualitat ideal i on triomfa un pensament feble i un nihilisme que priven de la possibilitat d'afrontar fàcilment la situació ambigua que es presenta. Més concretament, s'explora l'existència de principis filosòfics relativistes, la crisi de valors socials, l'individualisme i la falta de comunicació interpersonal, la solitud, la fragilitat emotiva, la inestabilitat sentimental, la necessitat de canvi constant i de viure a l'instant, el buit generalitzat, l'angoixa existencial, la subjectivització de la veritat, la multiplicitat d'interpretacions sobre el món a causa de l'auge de mitjans i d'internet, el titubeig entre realitat i imaginació/ficció, la vigència d'una hiperrealitat mediàtica que substitueix la realitat ontològica i la feblesa de la memòria i del relat històric. Tot això convergeix en una crisi generalment notable en el subjecte que alguns han anomenat postmodern, el qual, davant de la falta de centres discursius forts, no sap trobar arguments per definir la pròpia identitat, ni tampoc aconsegueix sentir-se integrat en una definició identitària col·lectiva.

Parules clau: Postmodernitat; identitat; relativisme; fragilitat; angoixa

Abstract. This study presents a historical perspective on the conception of postmodernity from the point of view of philosophy and its evident effects on the issue of identity. The recent dilemma regarding the identity comes from a context that lacks frames of reference, grand narratives or metanarratives, foundations and certainties, or a coherent and objective history. On the contrary, it is a stage full of fictions that are confused with truths, where an ideal virtuality prevails and where weak thought and nihilism triumph, and all of this denies the possibility of easily facing the ambiguous situation that is presented. More specifically, the study explo-

res the existence of relativistic philosophical principles, the crisis of social values, individualism and the lack of interpersonal communication, loneliness, emotional fragility, sentimental instability, the need for constant change and living in the moment, the generalized emptiness, the existential anguish, the subjectivation of truth, the multiplicity of interpretations of the world due to the rise of the media and the internet, the hesitation between reality and imagination/fiction, the validity of a media hyperreality that replaces the ontological reality and the weakness of memory and historical account. All this converges in a generally notable crisis of the subject that some have called postmodern, which, given the lack of strong discursive centres, is unable to find arguments to define its own identity, and also fails to feel integrated into a collective definition of identity.

Keywords: Postmodernity; identity; relativism; fragility; anxiety

On pot raure la legitimitat després dels metarelats? (Lyotard, 2004: 21)

En la modernitat, l'ésser humà té una creença fundada envers els metarelats (o grans plantejaments explicatius, acordats amb la ciència, que garanteixen la veritat) que, com a subjecte crític que actua i pensa mitjançant la raó i la lògica, li proporcionen la base certa i objectiva de tot el que hi ha en el món. La postmodernitat, però, implica, per a la majoria de pensadors —amb excepcions com Gilles Lipovetsky—, la fi de la modernitat en el darrer quart del segle xx i, consegüentment, de totes les grans certeses que donen sentit a l'existència. Per a Jean-François Lyotard,¹ s'enceta una etapa d'ambigüitat pel que fa al saber (2004: 100), atès que s'extingeix “la potència unificadora i legitimadora dels grans relats” (2004: 99) en un moment de crisi profunda de la filosofia metafísica (2004: 99). Lyotard és clar: “una ciència que no ha trobat la seva legitimitat no es pot considerar una veritable ciència” (2004: 100), ja que s'han debilitat els fonaments i les dades objectives que la subjectaven en benefici de relats o veritats vulgars, poc creïbles i deslegitimades.

La condició postmoderna té a veure amb allò que en un altre lloc vaig proposar anomenar el debilitament del ser. (Vattimo, 1987: 19)

¹ Nascut el 1924 a Versalles (França), i defallit a París el 1998, Jean-François Lyotard s'ha centrat en l'estudi filosòfic del freudomarxisme, i ha posat el focus en l'anàlisi del discurs i de la postmodernitat, en una crítica a la raó il·lustrada.

Gianni Vattimo² coincideix amb Lyotard que l'era postmoderna representa l'extinció de la modernitat i també la superació de la metafísica. En efecte, Vattimo (2006) ha estudiat la concepció del *pensament dèbil* aplicat a les societats desenvolupades, en les quals, traspasada la modernitat i les seves categories fortes, legitimades i metafísiques, s'ha accedit a un raonament dèbil i a una visió vulnerable de la realitat. D'aquesta manera, per a Vattimo (2006), la condició dèbil del ser i de l'existència està condicionada per la manca d'estructures fixes i unitàries, de grans síntesis unificants i d'un fonament únic i normatiu. Per aquest camí s'accedeix, apunta Vattimo (2006), al triomf del *nihilisme*, en un món sense sentit, buit de garanties i de certeses i veritats supremes: "Atès que la noció de veritat ja no subsisteix i el fonament ja no obra, doncs no hi ha cap fonament per creure en el fonament" (1987: 147-148).

El món vertader s'ha convertit en falla. (Vattimo, 1987: 149)

El món esdevé gairebé una ficció personal a causa de la desvaloració dels valors absoluts i metafísics (Vattimo, 1987: 24), que no permeten, com atestava Lyotard, els relats únics. D'aquí sorgeix la vigència abusadora de la condició nihilista de l'ésser humà postmodern, que viu en l'absència de fonaments únics, enmig del no-sentit, després de la caiguda de les veritats estables i consensuades. En aquest sentit, Vattimo es mostra taxatiu: "la noció mateixa de veritat es dissol" (1987: 147), i el pensament deixa de "remuntar-se al fonament" (149). La veritat, per tant, ja no pot legitimar, ja no pot obrar com abans, no té fonament i esdevé subjectiva. És, com precisa Vattimo, l'època de la superació categòrica de la metafísica (1987: 148), de la veritat, del fonament, de l'estabilitat, del pensament fort, del saber incondicional, de la ideologia, de la credibilitat, de la legitimitat i de tota significació possible. En aquest nihilisme del no-sentit generalitzat, de la manca de fonament metafísic, s'ha de llegir la influència de Nietzsche i Heidegger sobre el pensament de Vattimo.

² Nascut el 1936 a Torí (Itàlia), i influenciat per Nietzsche i Heidegger, Gianni Vattimo s'ha centrat en l'estudi filosòfic del món postmodern i de la transformació que s'ha generat en el pensament social i cultural, que s'ha debilitat, sobretot a causa del paper dels mitjans de comunicació i de la mediatització.

On es troba, però, l'agent motivador d'aquest canvi en la concepció del saber postmodern? Lyotard (2004: 16 i 24) i Fredric Jameson³ (1991: 17) coincideixen a assenyalar la creixent informatització de la societat postindustrial. Més concretament, Lyotard, per la seva banda, parla de la incidència directa de l'auge de les tècniques i les tecnologies (2004: 25 i 99) i d'un "redesplegament del capitalisme liberal avançat" (2004: 99). Jameson, per l'altra, fa referència a un tipus de societat completament nova, la qual identifica amb diferents noms: de consum, dels mitjans de comunicació de massa, de la informàtica, de l'electrònica o de les tecnologies sofisticades (1991: 17). Per aquest fet defineix la postmodernitat com "una dominant cultural de la lògica del capitalisme tardà" (Jameson, 1991: 75).

Intensificar les possibilitats d'informació sobre la realitat en els seus aspectes més variats fa sempre menys concebible la idea mateixa d'una realitat. (Vattimo, 1994: 15)

De fet, el progrés de les tecnologies ha permès la multiplicació dels aparells d'informació i ha facilitat, per a Lyotard, els canvis que s'aperceben en la recerca i en la transmissió de coneixements (2004: 25). En aquest sentit, Vattimo atesta que ha irromput una societat dels mitjans de comunicació caracteritzada per la multiplicació i explosió de diferents interpretacions i concepcions del món; per aquest motiu parla de "dissolució dels punts de vista centrals" (1994: 13). És així com es generen dues polèmiques: la primera és que la societat actual fa de les imatges que mostren els mitjans la realitat vertadera o la postveritat absoluta⁴ i, la segona, estretament lligada a l'anterior, és que "la realitat, per a nosaltres, és més aviat el resultat de creuar-se i «contaminar-se» les múltiples imatges, interpretacions, reconstruccions que distribueixen els mitjans de comunicació en competència mútua i, per descomptat, sense cap coordinació «central»" (Vattimo, 1994: 15). Per tant, la realitat subjectiva de cada mitjà, que és dispar en relació de l'un amb l'altre, acaba essent la realitat objectiva

3 Nascut el 1934 a Cleveland (Ohio, EUA), Fredric Jameson ha desenvolupat la carrera professional dins dels camps de la teoria i la crítica literària i de la cultura en general. En aquest últim àmbit, s'ha centrat, des del marc teòric marxista, en l'estudi de la postmodernitat en la producció cultural, i la seva relació amb l'època del capitalisme avançat.

4 El concepte de *postveritat* fa referència a una interpretació subjectiva de la realitat, sostinguda a través d'informacions falses que s'escampen a la xarxa i que actuen com a base per a la concepció de veritat que es genera en cada individu, sempre atenent a sensacions, sentiments, i no a dades objectives.

per a uns individus concrets, els quals viuen en societat amb altres individus que creuen en la veritat subjectiva d'altres mitjans de comunicació, o que extreuen la pròpia veritat a partir d'interpretacions variables. D'aquí la greu erosió del principi de realitat i la pèrdua del saber únic, objectiu i consensuat.

No es tracta ja d'imitació ni de reiteració, ni tampoc de paròdia, sinó d'una suplantació de la realitat pels signes de la realitat, és a dir, d'una operació de dissuasió de tot procés real pel seu doble operatiu. (Baudrillard, 1978: 7)

Jean Baudrillard⁵ ha designat el fenomen de confusió entre l'objecte o dada real i la imatge o signe que vol representar-lo amb el concepte de *simulacre*, que, al seu torn, propicia el sorgiment de la *hiperrealitat*. Segons el seu punt de vista, la televisió, els mitjans de comunicació de massa i sobretot la virtualitat promulguen un reflex de l'objecte original, que aconsegueix anul·lar l'objecte primer. En paraules de Baudrillard: “el que ha estat en joc des de sempre ha estat el poder mortífer de les imatges, assassines de la realitat, assassines del seu model” (1978: 13). Així, la simulació defineix el fet de substituir la realitat pel seu signe, reflex o representació, fins al punt de superar-la, assassinar-la amb el triomf de la màscara o imatge difosa. També Jameson ha emprat el concepte de simulacre, fenomen que ell relaciona amb la “desrealització del món circumdant de la realitat quotidiana” (1991: 58), en el sentit que s'ha ocasionat una transformació generalitzada de la realitat per meres imatges i per pseudofets, pseudodades i representacions artificials espectaculars (37).

Ens aproximem cada vegada més a això que anomenen l'“alta definició” de la imatge, és a dir, a la perfecció inútil de la imatge. A força de ser real, a força de produir-se en temps real, com més aconseguida és la definició absoluta, la perfecció realista de la imatge, més es perd el poder de la il·lusió. (Baudrillard, 1997: 28)

En la hiperrealitat, per tant, la ficció supera la realitat i el signe és més important que la significació mateixa. Per a Baudrillard (1978), l'hiperrealisme lliga amb la virtualitat, perquè fa referència a la realitat augmentada que l'esfera virtual permet. Com indica el prefix *hiper-*, es tracta d'un excés

⁵ Nascut el 1929 a Reims (França), i defallit el 2007 a París, Jean Baudrillard ha estat un filòsof i sociòleg que ha desenvolupat el seu camp d'estudi entorn de la postmodernitat i la filosofia postestructuralista, i ha estat àmpliament reconegut per les seves investigacions sobre la hiperrealitat i el simulacre, les quals ha analitzat sobretot en la societat nord-americana.

de realitat, ja que el que és hiperreal esdevé més real que la realitat mateixa. L'extermi del que és vertader pel seu doble ficcional provoca, com també explica Baudrillard (1978), el desinterès de la societat per la realitat, atès que la imatge virtual n'és una representació perfeccionada, o que almenys permet la idealització. A causa d'això, Baudrillard observa també com decreix la il·lusió de l'ésser humà en relació amb la seva realitat palpable, però també amb la realitat virtual, vist que roman sempre en el terreny de la perfecció (2000: 21). En paraules de Baudrillard, “com més ens aproximem a aquesta definició perfecta, a aquesta perfecció inútil, més es perd la força de la il·lusió” (2000: 22). Ell és del parer que la hiperrealitat, és a dir, el fet de sumar més realitat a la realitat existent, mata la il·lusió en el sentit que impossibilita imaginar la imatge, anul·la l'abstracció de la representació, ja que en la virtualitat la imatge ideal de la realitat o la pseudorealitat es viu en tercera dimensió i, per tant, no cal imaginar-la (1997: 28 i 29). A més a més, com també apunta Baudrillard (1978), els objectius vitals de la població també s'acaben modelant en funció d'allò que veuen en pantalla, espai on abunden els personatges atractius, rics, amb molt temps lliure i parelles perfectes; escenes que no coincideixen amb la vida quotidiana i que acaben per menystenir-la en favor de la ficció. En aquest sentit, Jameson és taxatiu:

El món perd momentàniament la seva profunditat i amenaça de convertir-se en una superfície brillant, una il·lusió estereoscòpica, un flux d'imatges filmiques mancat de densitat. (1991: 58)

La multiplicació de les visions del món, juntament amb la manca de valors sòlids i estables, que es relacionen amb la proliferació de personalitats esquizofrèniques —enteses, per Jameson, com la pèrdua en la cadena de significat (1991: 48)—, generen també una fragmentació del subjecte i de la seva identitat, que no pot esdevenir unitària. Així, la identitat personal, en la postmodernitat, “s'ha de conformar com es conforma la imatge a partir de les peces d'un trencaclosques” (Bauman, 2005: 70) perquè, continua Zygmunt Bauman,⁶ la societat d'avui dia, que és fluida, no pot “mantenir la seva forma durant gaire temps” (74), sinó que canvia cons-

⁶ Nascut el 1925 a Poznan (Polònia), i defallit el 2017, Zygmunt Bauman ha estat un cèlebre sociòleg amb una obra molt prolífica que gira entorn dels moviments i conflictes socials. A partir de finals dels vuitanta, se centra en l'estudi de la modernitat i la nova societat que hi percep, en uns últims treballs basats en la *modernitat líquida* coetània.

tantment, va donant girs i modelant-se segons les situacions. És així com no interessen les identitats úniques, compactes, vist que “són per vestir-les i mostrar-les, però no per retenir-les i guardar-les” (Bauman, 2005: 122). Per això Bauman parla, també, de *flexibilitat* per referir-se a una actitud de canvi constant de tàctica i d'estil, que va perseguint noves oportunitats i refent compromisos en poc temps (2007: 12). La fragmentació del subjecte genera, endemés, la mort del subjecte mateix, atès que ha passat d'una psique ordenada i lògica al descentrament màxim, al món de la dissolució (Jameson, 1991: 31), on es dificulta l'accés al saber objectiu i on l'ésser humà, amb això, deixa de ser un subjecte de coneixement (Campillo, 2001: 259).

Designa una societat incapaç, com mai no ho havia estat, de decidir el seu curs amb un mínim grau de certesa i de perseverar en el seu projecte un cop triat un itinerari. (Bauman, 2007: 15)

De la mateixa manera que Lyotard defineix l'actual moment històric a través de la caiguda dels metarelats, Bauman és del parer que la modernitat ha passat d'una fase sòlida a una altra de líquida, en què les institucions, estructures i altres formes socials han perdut la seva estabilitat i han donat pas a un període d'inconsistència, desequilibris i vacil·lacions (2007: 9). Es tracta d'organitzacions que no es poden solidificar i que, per tant, no es poden utilitzar com a “marcs de referència per a les accions i estratègies vitals dels éssers humans” (Bauman, 2007: 9). És així com les perspectives vitals dels éssers humans esdevenen inestables, en sintonia amb els seus llocs de treball, les seves parelles o amics, la reputació que puguin tenir i la confiança que dipositen en ells mateixos (Bauman, 2007: 18). No es pot donar res per segur, i això genera una impotència generalitzada en què sembla que s'ha perdut el control sobre tot (Bauman, 2007: 36).

En la modernitat líquida, en efecte, l'ésser humà no es cohesionava, no s'ajusta a les normes ni a la lògica de la continuïtat i no segueix l'exemple del seu precedent, perquè viu en una societat absolutament individualista i hedonista, en què només importa pujar a l'onada de les oportunitats momentànies i el canvi constant (Bauman, 2005: 78). De fet, Bauman defineix l'*individualisme* com “l'esvaïment dels lligams humans i el defalliment de la solidaritat” (2007: 34), explicació que lligaria amb aquella que ofereix

Lipovetsky (2014) en al·ludir a un individualisme narcisista.⁷ I és que els individus fluids d'avui dia s'inventen realitats paral·leles per combatre la incertesa existencial, mons virtuals que a la vegada els facin sentir únics, protagonistes irrepetibles de les seves ficcions. D'aquí que deixin de veure necessari el fet de relacionar-se amb els seus iguals. La ciutat és plena de gent atenta al seu telèfon mòbil, que ignora els altres transeünts que li passen per la vora. Però, com observa Bauman (2007), les ficcions virtuals no són l'al·licient adient per lluitar contra la incertesa absoluta, i per aconseguir que la societat aprengui a viure sense por.

Però són la inseguretat del present i la incertesa al voltant del futur el que cova i engendra les nostres pors més terribles i més insuportables.
(Bauman, 2007: 35-36)

Certament, el subjecte líquid viu amb molta por, amb molta tensió i crisi, perquè sent una viva amenaça de canvi inexorable i inevitable que no sap per quins camins el portarà (Bauman, 2007: 19). Aquesta por, que per a Bauman "satura l'existència quotidiana de les persones" (2007, 26), sorgeix de la manca de fonaments col·lectius en forma d'associacions, sindicats o col·lectivitats (Bauman, 2007: 23 i 80), i de la insolidaritat contemporània. I és que la solidaritat ha deixat d'existir quan s'ha entrat en una etapa fortament individualista de lligams humans fluïdos i poc fiables (Bauman, 2007: 33), i en què cadascú ha de defensar la seva seguretat individual, la seva supervivència (Bauman, 2007: 23). En aquest sentit, hi ha una preocupació desproporcionada vers la seguretat física, perquè en la modernitat líquida no es pot assolir la justícia ni tampoc la pau (Bauman, 2007: 16), i es percep, per tant, una flaire constant de guerra i maldat. És un món en què no es pot estar en pau ni tranquil, on regnen els malsons, atès que està ple d'inseguretat i marcat per la impredictibilitat perquè, com sosté Bauman, la incertesa implica el verí de la por (Bauman, 2007: 19, 26 i 109).

⁷ Per a Lipovetsky (2014), malgrat tot, l'individu narcisista no busca només la consumició del desig, sinó l'autorealització, la recerca del ser o de miralls on reconèixer-se, en un món fragmentari ple d'imatges i informacions, i sense fonaments o veritats únics. És així com el nou Narcís va a la recerca constant de punts de referència que permetin llegir-lo i completar-lo en termes identitaris.

Nascut el 1944 a París, Gilles Lipovetsky s'ha dedicat a la sociologia i filosofia de la postmodernitat, i ha estudiat especialment els aspectes del consumisme, hiperindividualisme, hipermodernisme, hedonisme i *mass media* relacionats amb la societat postmoderna.

Relacionat amb la modernitat líquida, Bauman (2009) ha desenvolupat també el concepte d'*amor líquid* per anomenar la fragilitat dels vincles humans i la incapacitat de mantenir relacions de llarga durada, en un món completament provisional, ansiós de novetats. Els compromisos a llarga durada són vistos, per a l'individu modern líquid, com una càrrega que limita la seva llibertat d'elecció (Bauman, 2009: 8 i Bauman, 2005: 77) i que generen opressió davant la sospita d'una "dependència paralitzant" (Bauman, 2009: 70) i "la incapacitat per obrir la porta quan hi truqui la següent oportunitat" (Bauman, 2005: 77). En una època d'inseguretat aclaparadora, però, persisteix el dubte conflictiu entre el fet de comprometre's i l'altre de deslligar els nusos, entre "els plaers de la unió i els horrors de la clausura" (Bauman, 2009: 12). És el mateix sentiment generalitzat de por, d'incertesa pel que vindrà i pel que voldré demà, el que acaba prevalent, i el que aniquila totes les possibilitats d'unió.

Les connexions són "relacions virtuals". A diferència de les relacions a l'antiga [...] semblen estar fetes a la mesura de l'entorn de la moderna vida líquida [...]. A diferència de les "verdaderes relacions", les "relacions virtuals" són de fàcil accés i sortida. (Bauman, 2009: 13)

Bauman ha rebatejat les relacions en temps líquids com a *connexions*, atès que en l'esfera en xarxa l'usuari pot connectar-se i desconnectar-se quan vulgui, sense més maldecaps ni explicacions i, encara millor, sempre té la possibilitat de prémer la tecla d'esborrar (Bauman, 2009: 13), llevat, per ara, dels rastres o traces que deixa a Internet, en especial dins les xarxes socials. Com precisa Bauman, les connexions en xarxa "poden ser i són dissoltes molt abans de començar a ser detestables" (2009: 12). De la mateixa manera, també les ha anomenades *relacions de butxaca*, pel fet que són plaents i breus, i que de seguida es poden descartar de nou a la butxaca (Bauman, 2009: 38). En efecte, Bauman sosté que les relacions humanes es redueixen a les formes consumistes, atès que només se cerca la satisfacció immediata, i l'ésser humà, amb això, es converteix en un objecte de consum el valor del qual és donar plaer (Bauman, 2005: 90 i Bauman, 2009: 104). L'individu no busca el compromís, sinó la novetat i la varietat (Bauman, 2009: 72), i també la velocitat, ja que vol passar pàgina ràpidament, vol provar una altra cosa i tornar a començar (Bauman, 2005: 98). I és que així són precisament les mercaderies: "difonen i branden desigs sempre nous i temptadors per apaivagar i fer oblidar els desigs d'ahir" en

una cadena sense fi on “la llibertat per passar a una altra cosa n'és el premi” (Bauman, 2005: 98).

Atès que la relació ha de ser tan llarga com el que duri la satisfacció i que sempre hi ha d'haver la possibilitat de sortir-ne, els individus líquids prefereixen les cites per Internet (Bauman, 2005: 92 i 97). El motiu és que, si és cara a cara, resulta difícil posar punt final a una relació que s'ha complicat o embolicat, i la tecnologia ho posa més fàcil (Bauman, 2005: 97 i 128). Tanmateix, aquesta manera de procedir genera alguns handicaps: la substitució de les relacions profundes de sempre “per una massa de *contacts* insubstancials i superficials” (Bauman, 2005: 97), i el fet que cada cop costi més relacionar-se cara a cara, ja que creix la timidesa per afrontar les relacions interpersonals directes (128). Caldria matisar, a més, que la vulnerabilitat i transitorietat van més enllà de les relacions sentimentals o amistoses, ja que també afecten els vincles socials relacionats amb l'àmbit del treball i de les relacions professionals (Bauman, 2009: 121). Amb tot, però, aquests lligams líquids encara engendren una altra problemàtica més greu: les relacions que es neguen, les estableix en el temps i dignes de confiança, són justament aquelles que permeten la formulació de la identitat del subjecte i que li atorguen les eines per trobar la pròpia definició (Bauman, 2005: 96), ja que és en la interacció amb l'altre com es pot descobrir el ser.

L'absència del passat i la presència del present són dos requisits de la ficció i la història postmodernes. (Campillo, 2001: 178)

Un altre tret que defineix la filosofia postmoderna és l'experiència de la fi de la història o de la historicitat (Vattimo, 1987: 12-13 i Campillo, 2001: 15), en un moment de reivindicació del temps present (Campillo, 2001: 173). La postmodernitat, en efecte, s'associa a un domini absolut d'allò espacial i sincrònic, en detriment de les categories temporals i diacròniques tan característiques dels relats moderns (Jameson, 1991: 33 i Campillo, 2001: 176). D'aquesta manera, el passat deixa de postular-se com a referent històric per esdevenir “una vasta col·lecció d'imatges” (Jameson, 1991: 38), una representació de “les nostres idees i estereotips sobre aquell passat” (Jameson, 1991: 46), a través de “simulacres d'aquella història” (Jameson, 1991: 46). En aquest sentit, tal com explica Neus Campillo,⁸

⁸ Nascuda el 1945 a Sueca (València), Neus Campillo és catedràtica de filosofia al Departament de Filosofia de la Universitat de València. Actualment, el seu corpus d'investigació gira

el passat només es pot conèixer a través de la interpretació en els textos postmoderns, o sigui, a través de l'espai que ocupen els traços textuais en l'actualitat (2001: 178-179). Són ficcions, però, que no només han corromput les categories temporals, sinó que tampoc no representen el passat real, les dades objectives. És així com “allò esdevingut com a passat queda reformulat” (Campillo, 2001: 189), sense possibilitat d'accedir a un coneixement històric vertader i, amb això, es perd l'experiència de la temporalitat. Campillo és categòrica en afirmar que hi ha un “afany postmodern d'esborrar el passat, no sols d'oblidar-lo” (2001: 177), així com una “cultura deshistoritzant” en què la vàlua del present és un símbol del derroc de la temporalitat (176). Aquesta manca d'un passat cert, fonamentat, demostra així la degradació de l'esperit objectiu de la societat (Jameson, 1991: 46).

Si no hi ha un decurs unitari de les vicissituds humanes, ni tan sols es podrà sostenir que avancen cap a un fi, que realitzen un pla racional de millora, d'educació, d'emancipació. (Vattimo, 1994: 11)

El fet que s'esvaeixi la idea d'una història com a entitat unitària, compacta i col·lectiva provoca, per a Vattimo, una crisi del concepte de *progrés* (1994: 10-11). Com explica Bauman, les experiències i accions vitals dels individus líquids no es poden amalgamar en seqüències coherents o ascendents, i és per aquest motiu que es fa difícil parlar de progrés, carrera o maduració: “Una vida tan fragmentada estimula orientacions «laterals» més que no pas «verticals»” (2007: 11). A més a més, l'ésser humà actual defuig, també, tota referència al futur, perquè aquest traspasa tots els límits d'incertesa i es fa més incognoscible del que mai ho ha estat (Bauman, 2005: 95). També ho veu així Gilles Lipovetsky: “Quan el futur es presenta amenaçador i incert, queda la retirada sobre el present” (2014: 51). S'obre, així, una esclatxa creixent de por, ja que no hi ha un control sobre el que vindrà i no se'n poden trobar indicis sòlids. Per a Bauman, aquesta situació es deu al fet d'habitar en un món altament voluble i capriciós, amb canvis massa constants que ja s'han explicat llargament: de relacions, de desitjos, d'estat d'ànim, de treball, d'objectes fetitxe (2005: 95).

Malgrat tot, Francis Fukuyama⁹ llegeix en clau positiva la superació de la història, ja que per a ell representa la fi dels règims totalitaris fei-

entorn de la filosofia de Hanna Arendt i la teoria feminista com a teoria crítica.

9 Nascut el 1952 a Chicago, Francis Fukuyama és un influent politòleg nord-americà, doctor en Ciències Polítiques per la Universitat de Harvard, que treballa com a director delegat del

xistes i comunistes, de qualsevol règim polític ideològic, i la consegüent “universalització de la democràcia liberal occidental” com a forma de govern (1992: 4). Fukuyama (1992) aprecia una separació definitiva entre els mons de la història (socialisme) i de la llibertat (capitalisme econòmic i liberalisme polític) en favor del segon, en un triomf sense retorn de la idea occidental.

A tall de conclusió, s’ha observat, d’una banda, com la postmodernitat suposa una caiguda dels metarelats que, per a Lyotard (2004) i Vattimo (2006), es relaciona directament amb la fi de les grans certeses de la vida i la superació de la metafísica. Segons aquests filòsofs, s’ha acabat l’etapa de la modernitat en benefici d’un nou escenari dominat per l’ambigüitat del saber i la ciència (Lyotard) i el pensament dèbil, vulnerable, mancat de fonaments, al qual s’enfronta la realitat (Vattimo). La pèrdua dels valors absoluts genera, afegeix Vattimo, el triomf de la concepció nihilista de la vida, que es correspon amb la vigència d’un no-sentit generalitzat i la falta de veritats estables. Jameson (1991), a més a més, coincideix amb ells que l’aparició de tecnologies sofisticades, amb mitjans de comunicació de massa que difonen molta informació variada, tenen un paper important en la pèrdua de punts de vista centrals o, dit d’una altra manera, en la multiplicació d’interpretacions sobre qualsevol fet.

D’altra banda, s’ha explicat que aquests mitjans massius i sobretot Internet faciliten l’actitud del simulacre per part dels individus, atès que confonen l’objecte real i la imatge virtual que el representa, fins al punt d’anul·lar l’objecte primer, en un hiperrealisme idealitzat en què la ficció supera la realitat (Baudrillard, 1978). En aquest món ficcionalitzat i sense estructures estables, Bauman (2005, 2007 i 2009) és del parer que es desenvolupa una identitat fragmentària i voluble, així com unes relacions líquides, sempre canviants, a causa de l’hedonisme i l’individualisme imperants. Són unes relacions que, a més a més, es mantenen bàsicament a través de la xarxa, per tal d’evitar compromisos (Bauman, 2005 i 2009). Bauman (2007) parla també de la por creixent que neix en aquests subjectes líquids, atesa la inconsistència del període que viuen, en què perceben una amenaça constant de canvis imprevisibles, difícils d’esbrinar. I és que la idea de progrés també perd sentit en la postmodernitat, ja que s’elimina

cos de plantejament polític del Departament d’Estat dels Estats Units d’Amèrica. Ha publicat una polèmica obra en què teoritzava sobre la fi de la història, des d’un predomini ideològic liberal i neoconservador.

el fil progressiu i coherent de la història diacrònica, del temps, en favor d'una fixació per l'espacialitat i el present sincrònic (Campillo, 2001, i Jameson, 1991).

Bibliografia

- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Z. (2005). *Identitat. Converses amb Benedetto Vecchi*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- (2007). *Temps líquids. Viure en una època d'incertesa*. Barcelona: Viena Edicions.
- (2009). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- CAMPILLO, N. (2001). *El descrèdit de la modernitat*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- FUKUYAMA, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta.
- JAMESON, F. (1991). *Lo posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- LIPOVETSKY, G. (2014). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LYOTARD, J. F. (2004). *La condició postmoderna*. Barcelona: Centre d'Estudis de Temes Contemporanis (CETC) i Angle Editorial.
- VATTIMO, G. (1987). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Mèxic: Gedisa Mexicana.
- (1994). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- (2006). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

UNIDADES FRASEOLÓGICAS: LO IDIOMÁTICO DEL LENGUAJE

Ana Belén Nágera Jiménez
Universitat Rovira i Virgili
anabelen.nagera@urv.cat

Resumen. Dadas las dificultades que entraña el estudio sobre las unidades fraseológicas, esto es, qué características se aceptan como propias de las unidades fraseológicas y qué clasificación se propone o se suscribe, el siguiente trabajo muestra por qué son tomadas la fijación y la idiomaticidad como características más relevantes de las unidades fraseológicas y qué consecuencias tiene a la hora de establecer una clasificación. Como se expone brevemente en este artículo, las locuciones serán el objeto de estudio de una tesis doctoral que tiene como finalidad analizar su frecuencia de aparición a través de los corpus, así como realizar experimentos psicolingüísticos que nos ayuden a conocer la manera en que son procesadas. Tal vez entonces podamos saber si existe la necesidad de una enseñanza más temprana para los estudiantes de Español como Lengua Extranjera (ELE).

Palabras clave: fijación; idiomaticidad; locuciones; corpus; psicolingüística; ELE.

Abstract. Given the difficulties involved in studying phraseology, i.e., which characteristics are accepted as belonging to phraseological units and which classification is proposed or subscribed, the following study shows why fixation and idiomacity are taken as the most relevant characteristics of phraseological units and what consequences this has when we try to determine a classification. As is briefly outlined in this article, locutions will be the object of study of a doctoral thesis that aims to study the corpus in order to determine the frequency of appearance of these expressions and to conduct psycholinguistic experiments in order to determine how these locutions are processed. The hope is that this will tell us if teaching of these expressions needs to be introduced earlier for students of Spanish as a Foreign Language.

Keywords: fixation; language; voice-overs; corpus; psycholinguistics; ELE

0. Introducción

Desde que la fraseología naciera como subdisciplina de la lingüística hace un siglo, esta ha tenido sus épocas de mayor y menor esplendor. No obstante, también es verdad que desde que Ch. Bally se centrara en estas unidades pluriverbales, hoy comúnmente conocidas como unidades fraseológicas (UF), y V. Vinogradov desarrollara y consolidara su estudio, nunca más se han vuelto a pasar por alto. De hecho, gramáticos y lingüistas vuelven a ellas reiteradamente con la intención de aclarar un poco más aquello que las caracteriza y sus principios taxonómicos. Precisamente porque aún nos encontramos batallando con esa definición del objeto de estudio, es común encontrarse con que los artículos sobre fraseología siempre empiecen poniendo de manifiesto aquellas carencias y dificultades que caracterizan su estudio, como, de hecho, hoy nosotros hacemos aquí. Todo aquel que se adentre en el mundo de la fraseología encontrará dificultades incluso para determinar cuál es el término adecuado para referirse a este tipo de construcciones, ya que aquello que se identifica como unidad fraseológica¹ es también aquello conocido como expresión fija, modismo, expresión pluriverbal o unidad pluriverbal, entre otras.

Sin pasar a detenernos demasiado en las diferentes propuestas definitorias que han ido apareciendo a lo largo de las últimas décadas (pueden encontrarse en casi todos los manuales y artículos que versan sobre el tema), no podemos dejar de señalar algunas de las más conocidas, entre las que se encuentran las aportaciones de Zuluaga, Casares, Corpas Pastor, Ruiz Gurillo e Inmaculada Penadés, cuyo repaso presentamos a continuación.

1. Fijación e idiomatidad, a pesar de la frecuencia, variación y gradación

Entre todos los rasgos característicos que se han ido proponiendo sobre las unidades fraseológicas, la fijación fue lo primero que llamó la atención de los lingüistas y es el rasgo que encontramos de manera constante en las propuestas de los diferentes autores –aunque muchos de ellos hayan destacado que no en todos los casos se encuentra de la misma manera y en el mismo grado-. La unión de dos o más palabras con un significado propio y una restricción combinatoria es, a rasgos generales, aquello que diferencia a estas unidades de las combinaciones libres. Así, podemos empezar

¹ Hoy en día este es el término más usual entre los filólogos y lingüistas de España.

afirmando que las unidades fraseológicas son unidades pluriverbales (de más de una palabra) que se caracterizan por su fijación. Pero esta característica no es suficiente para determinar que un grupo de palabras debiera considerarse como una unidad fraseológica. Como hemos señalado en el apartado anterior, vamos a exponer otras características que son propias de estas construcciones a través de las propuestas de algunos autores.

Autores como Zuluaga, Casares, L.Ruiz Gurillo o Inmaculada Penadés han señalado como otro de los rasgos característicos la idiomaticidad, rasgo semántico que se define por no la no composicionalidad del significado, en otras palabras, porque el significado de la unidad no corresponde a la suma del significado de las partes que la componen. Sin embargo, Corpas Pastor, García-Page o Zulategui han apuntado no solo a la idiomaticidad, sino también a otras características como la frecuencia, la institucionalización, la variación y la gradación.

La frecuencia se ha señalado como uno de los rasgos de las unidades fraseológicas (Ruiz Gurillo, 1997) dado que la repetición característica de los sistemas lingüísticos tiene como resultado, en este caso, que una combinación de palabras se fije e institucionalice. Esto significa que es reconocida por una comunidad de hablantes e, incluso, recogida por los diccionarios. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, tanto la frecuencia como la institucionalización son comportamientos propios de una comunidad en relación con el lenguaje: el ser humano repite, reproduce e institucionaliza. Eso da como resultado el rasgo sintáctico y semántico de la fijación. Si tenemos en cuenta la frecuencia, lo cual es más que preciso para seguir ahondando en el estudio de la fraseología, es para adentrarnos en el estudio de corpus. El estudio de corpus puede mostrarnos el uso real de dichas unidades por su frecuencia de aparición. Estos datos son necesarios para determinar la importancia de estas unidades para la lexicografía y la enseñanza de lenguas extranjeras. Por todo esto, creemos que la frecuencia es una característica relevante a la hora de aportar datos sobre el uso de estas unidades. Además, sirve para señalar la necesidad de un *input* que permita reconocer y producir dichas unidades -como demuestran algunos estudios psicolingüísticos²-. Además, debemos señalar que si se quiere tener en cuenta como característica definitoria debemos

2 Ellis, N; Simpson-Vlach, R; Maynard, C. (2008): «Formulaic Language in Native and Second Language Speakers: Psycholinguistics, Corpus Linguistics, and TESOL». En: *Tesol Quarterly*, Vol. 42 No. 3: 375-395.

previamente hacer frente a preguntas como: ¿cuántas veces debe aparecer una determinada unidad para que sea una unidad fraseológica?, si la frecuencia de uso que hace que una unidad sea aceptada y reproducida por una comunidad de hablantes convierte a esa unidad en institucionalizada, ¿cuántas veces debe usarse para reconocerla como tal?, ¿cuántas personas deben formar esa comunidad para que esa unidad se reconozca como unidad fraseológica?, ¿la institucionalización estaría marcada solo por la frecuencia de uso y de coaparición, o también por el hecho de estar recogida en el diccionario? Si quisiéramos responder a estas preguntas, deberíamos hacerlo a partir de un criterio que nos permitiera crear una lista de unidades fraseológicas aunque no fuese fiel ni al panorama actual de institucionalización de la lengua española, ni a aquello que los lingüistas entienden como unidad fraseológica.

La variación léxica permite que una misma unidad fraseológica tenga diferentes variantes. Esto quiere decir que dentro de esa unidad uno de los lexemas puede variar y ser sustituido por otro. En este caso, no puede sustituirse por cualquier sinónimo sino por unos sinónimos determinados que están fijados de la misma manera y que no hacen variar el significado de la unidad fraseológica. Por ello, a pesar de que en un primer momento la característica de la variación pueda evocar falta de regularidad, en realidad indica precisamente lo contrario (Corpas Pastor, 1996). Así pues, entendemos que la variación entraría dentro de la fijación, puesto que cuando se trata de unidades fraseológicas, las variantes posibles se hallan establecidas y, por tanto, fijadas.

La gradación es una característica que abarca todas las demás y es precisamente la que permite que resulte difícil establecer unas características y clasificación comúnmente aceptadas. Es cierto, por lo tanto, que la gradación afecta a la fijación, como ya hemos comentado en el párrafo anterior cuando hablábamos de la variación, también a la idiomatidad. Sin embargo, nosotros consideramos que cuando la unidad fraseológica presenta un significado totalmente literal, esta no debe considerarse como tal. Por lo que respecta a aquellas que son consideradas semi-idiomáticas, las consideramos esencialmente idiomáticas, como mostramos a continuación.

Como hemos visto con Lakoff (1987), en el lenguaje que utilizamos habitualmente encontramos significados motivados por la metáfora o por la metonimia como, por ejemplo: *disparamos preguntas* y *leemos a Freud*. Estas metáforas y metonimias las encontramos también en los refranes (A

cada cerdo le llega su San Martín). Saber de dónde procede el refrán, no es una cuestión sencilla y, además, no puede decirse que saber la procedencia del significado es condición *sine qua non* para interpretar y usar de forma correcta dicha expresión.

Imaginen que escuchamos o leemos la locución verbal “he caído enferma”, la cual encuentra su análogo en el *phrasal verb* “I have gone down with [sth]”. Cualquier nativo entenderá perfectamente que esa persona ha enfermado, mientras que solo aquellos que estén familiarizados con Lakoff sabrán que ambas expresiones están motivadas por la metáfora espacial según la cual la salud y la vida están arriba, y la enfermedad y la muerte están abajo³ (Lakoff, 1987). En este sentido, podemos decir que el conocimiento del significado idiomático es lo que hace posible que se pueda interpretar y utilizar de manera adecuada esa locución, independientemente de conocer aquello que ha motivado la metáfora.

Por otro lado, la mayoría de los fraseólogos dirán que el significado es más idiomático cuanto menos opaco sea y más motivación exista, es decir, cuanto más cerca está el significado idiomático del significado literal en, al menos, uno de sus componentes. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, aunque es cierto que la motivación muestra cierta conexión entre el significado literal e idiomático, no nos parece que ello demuestre que se niegue el significado idiomático, sino que, en un contexto en el que el significado literal quedaría descartado, buscaríamos otro posible significado apoyándonos en aquello que sus componentes pudieran ayudarnos a encontrar. Esta puesta en juego de todos los conocimientos que poseemos sería entendida dentro de la lingüística cognitiva como una característica propia de cómo el ser humano se relaciona con el lenguaje y con el mundo.

Para ilustrarlo de otra forma, presentamos el siguiente ejemplo: si un estudiante de ELE que tiene como lengua materna el inglés y escuchase o leyese la expresión “*más vale pájaro en mano que ciento volando*”, es probable que la relacionase con otra expresión inglesa dada su estructura y, seguramente, por el contexto en el que podría aparecer: “*a bird in the hand is worth two in the bush*”. El conocimiento de otra lengua, como el contexto, podría ayudar al estudiante a interpretar de forma adecuada el significado de dicha expresión. En este caso, más allá de la metáfora, la motivación vendría determinada por el conocimiento de otras lenguas y

3 «Health and life are up; sickness and death are down», p. 16.

la similitud entre ambos refranes. De nuevo, como sostiene la lingüística cognitiva, estaría utilizando mi conocimiento del mundo para interpretar de forma adecuada este refrán.

Queda claro que, como ya se había estipulado tradicionalmente, el rasgo de idiomaticidad, junto con el de fijación, son los rasgos definitorios por excelencia de las unidades fraseológicas. Por esta razón, al igual que Zuluaga o Ruiz Gurillo, consideramos que las colocaciones no forman parte de las unidades fraseológicas y apostamos por la siguiente clasificación: locuciones, que necesitan otros elementos para poder construir un enunciado; y enunciados fraseológicos (paremias, refranes, citas y fórmulas rutinarias), que constituyen ellas mismas un enunciado.

2. Locuciones

Son muchos los capítulos, artículos y libros que encontramos sobre las locuciones. Las diferencias que encontramos en lo que entendemos como unidades fraseológicas hacen necesario abordar el estudio de estas por separado. De hecho, seguimos encontrando muchas diferencias dentro de las propias locuciones o de los enunciados fraseológicos, tanto que al final nos vemos prácticamente obligados a entender el sistema lingüístico en términos de centro y periferia⁴ (Inmaculada Penadés 1996).

Las locuciones pueden ser vistas como un paradigma dentro de la lingüística, puesto que se encuentran entre la unidad simple, entendida como palabra, y las unidades pluriverbales. Estas comparten los rasgos de fijación e idiomaticidad con los enunciados fraseológicos, a la vez que se comportan como una unidad simple en tanto que corresponden a una clase de palabra y desempeñan una función sintáctica dentro de la oración.⁵ Esta correlación hace que las locuciones se encuentren insertas en el discurso como lo haría cualquier otra palabra y, por lo tanto, aparecen muy frecuentemente en textos de diferentes modalidades y registros.

Por supuesto, esta realidad compleja y difusa se ve reflejada en la enseñanza de ELE, dando lugar a un panorama desolador cuando queremos ver cómo son y deben ser tratadas en el aula las locuciones. Por lo que al

4 Conceptos introducidos por los Lingüistas del Círculo de Praga y que han desarrollado en relación a la fraseología autores como Corpas Pastor, Ruiz Gurillo e Inmaculada Penadés; entre otros.

5 ASALE 2010: XXXIV.

PCIC se refiere, su presencia se reduce a las locuciones adverbiales en el apartado de adverbios, dentro de la gramática; en el MCERL se hace referencia a las locuciones prepositivas dentro de los elementos léxicos que deben conocerse y saberse utilizar para poseer competencia lingüística. Entre las señalizaciones que se van haciendo a lo largo de estos documentos, deducimos que el nivel adecuado para introducir las locuciones es el mismo en el que debemos empezar a introducir todas aquellas expresiones que consideremos idiomáticas o coloquialismos: el nivel B2⁶. De esta manera, se puede tener un buen conocimiento de estas y usarlas de manera adecuada en los niveles C1 y C2. Sin embargo, podemos señalar que, dada su naturaleza, encontramos un buen número de locuciones de diferentes clases y diferente nivel de fijación e idiomaticidad en distintos manuales y a partir de niveles iniciales. Estas locuciones, tanto si aparecen en textos como si aparecen en ejercicios específicos en los que practicar su uso, nunca figuran de forma explícita en los objetivos específicos.

3. Locuciones y corpus: dificultades y propuestas

Los estudios de corpus que se han realizado a partir de las locuciones acostumbra a centrarse en una sola clase. Por ejemplo, el estudio realizado por Castillo (2000) sobre las locuciones verbales, adverbiales y marcadoras o el estudio de Ruiz Gurillo (1995), en el que se analiza la frecuencia de uso de los sintagmas prepositivos, que incluyen locuciones verbales, adverbiales, prepositivas y marcadoras. Otros analizan la aparición de ciertas palabras o familias lingüísticas, por ejemplo todas aquellas locuciones en las que aparezca un hipónimo recogido bajo el hiperónimo «animal».

Este hecho no es ni mucho menos extraño si tenemos en cuenta que ninguno de los corpus de la RAE contempla la búsqueda de ningún lema bajo la categoría gramatical de locución. Hecho que no queda justificado por la diversidad de clasificaciones que encontramos sobre las locuciones, puesto que el DLE (RAE) muestra una clasificación a partir de la concepción de *locución* para la academia en el diccionario. Esta clasificación acepta las locuciones que son lexemas plenos: nominales, verbales, adjetivales y adverbiales; y las que funcionan como unidades gramaticales: prepositivas y conjuntivas. Esta clasificación es la más útil porque coin-

⁶ Ruiz Gurillo (2001), también afirma que deben ser introducidas a partir de los niveles intermedio y avanzado, cuando el aprendiz ya ha adquirido en núcleo estructural del lenguaje.

cide, no solo con la Academia, sino también con autores como Zuluaga, Casares y Corpas Pastor, quienes sí difieren a la hora de considerar las participiales, pronominales, exclamativas, clausales y elativas (Ruiz Gurillo, 2001).

Como ya hemos señalado, el estudio de corpus resulta sumamente difícil por falta de herramientas. Las locuciones parecen ser las eternas olvidadas, a pesar del intento por recuperarlas desde que Casares diera el pistoletazo de salida gracias a su *Introducción a la lexicografía moderna* (1950), trabajo que tantos estudios ha motivado, sobre todo desde finales del siglo pasado. Para arrojar algo de luz sobre el tema de las locuciones es preciso empezar por realizar estudios de frecuencia. Probablemente será necesario crear un corpus que permita localizar las locuciones según las categorías propuestas.

4. Conclusiones

Es necesario definir un estudio de corpus para estudiar las locuciones. Si en un principio se había pensado en el uso del CREA anotado y del CORPES, ahora pensamos que estos dos corpus, muy útiles en otros casos, no podrían ayudarnos a obtener datos estadísticos sobre la frecuencia con la que aparecen las locuciones, datos sobre las diferencias con el uso de otras categorías gramaticales, contextos donde hay preferencia para el uso de locuciones en lugar del uso de unidades sinónimas de naturaleza no fraseológica o viceversa, datos de la frecuencia aportada por los manuales, o datos de un estudio basado en trabajos universitarios realizados por estudiantes nativos y no nativos⁷.

Además del estudio de corpus, creemos necesario realizar algunos experimentos psicolingüísticos para: conocer cómo reaccionan los aprendientes de ELE a la hora de deducir el significado y de reproducir combinaciones libres de palabras y locuciones, poder establecer similitudes y diferencias, saber qué ocurre si introducimos las locuciones desde niveles iniciales en la enseñanza de ELE, o conocer la importancia que tiene el uso de estrategias cognitivas a la hora de introducir este tipo de unidades.

⁷ María del Pilar Valverde Ibáñez (2015), realiza un estudio para determinar la frecuencia de uso de palabras gramaticales (determinantes, pronombres, preposiciones y conjunciones) en textos académicos realizados por estudiantes españoles nativos y estudiantes japoneses de ELE.

Creemos que a partir de estos estudios podremos entender mejor qué lugar ocupan las locuciones en la producción oral y textual de los nativos y así saber qué lugar deben ocupar en la enseñanza de ELE. El estudio de las unidades fraseológicas y, por lo tanto, de las locuciones es el estudio del significado idiomático, que, como el significado literal, está presente en cualquier lengua. Cada paso que damos para entender la riqueza del lenguaje es un paso que nos acerca a abrazar la compleja relación entre el lenguaje y la mente.

5. Referencias bibliográficas

- BATTANER, P. y de CASARES, J. (2006): «Inserciones en el discurso de los enunciados fraseológicos», *Paremia*, 15: 93-103.
- BOERS, F., & LINDSTROMBERG, S. (2008): «How cognitive linguistics can further vocabulary teaching». En: F. BOERS & S. LINDSTROMBERG (eds.): *Applications of cognitive linguistics: Vol. 6. Cognitive linguistic approaches to teaching vocabulary and phraseology*. Berlin, New York. Mouton de Gruyter: 1-61.
- CASARES, J. (1992): *Introducción a la lexicografía moderna*. 3ª edición. Madrid: C.S.I.C.
- CASTAÑEDA CASTRO, A. (1997): *Aspectos cognitivos en el aprendizaje de una lengua Extranjera*. Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones.
- CASTILLO, M^a A. (2000): «Lingüística de corpus y fraseología: algunas consideraciones sobre las locuciones verbales». En: CORPAS, G. (ed.): 95-126.
- CORPAS PASTOR, G. (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORPAS PASTOR, G. (1998b): «Criterios generales de clasificación del universo fraseológico de las lenguas, con ejemplos en español y en inglés». En: G. CORPAS PASTOR (ed.) (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Fráncfort de Meno/ Madrid. Vervuert /Iberoamericana: 125-154.
- CORPAS PASTOR, G. (Ed.). (2000): *Interlingua: Vol. 12. Las Lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Editorial Comares.

- CUENCA, M. J. y HILFERTY, J. (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel.
- DETRY, F. (2012): «Estrategias de aprendizaje e iconicidad fraseológica: claves cognitivas para el estudio de expresiones idiomáticas en una LE». *Paremia*, 21: 97-106.
- DÍEZ ARROYO, M. (2002): «Semantics and the lexicon: the problem of idiomatic expressions». En: ALEXANDRE VEIGA *et alii* (eds.): *Léxico y gramática*. Lugo. TrisTram: 147-154.
- ELLIS, N; SIMPSON-VLACH, R; MAYNARD, C. (2008): «Formulaic Language in Native and Second Language Speakers: Psycholinguistics, Corpus Linguistics, and TESOL». En: *Tesol Quarterly*, Vol. 42 No. 3: 375-395
- ESPINAL, T. (2007), «Argument Structure and Compositionality in Idiomatic Constructions», *The linguistic Review* 24, 1: 33-59.
- ESPINAL, T. y MATEU, J. (2010): «On classes of idioms and their interpretation», *Journal of Pragmatics* 42: 1.397-1.411.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (2008): *Introducción a la fraseología española*. Rubí: Anthropos.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (2010): «En torno a la locución y la colocación: semejanzas y diferencias», I Seminario de Fraseología de la Universidad de Brasilia (Brasilia, 11-15 de octubre de 2010).
- GIBBS, R. W. (1996): «What's cognitive about cognitive linguistics». En: E. H. Casad (ed.): *Linguistics in the Redwoods: The Expansion of a New Paradigm in Linguistics*. Berlin. Mouton de Gruyter: 27-53.
- GONZÁLEZ REY, M. (1998): «Estudio de la idiomatidad en unidades fraseológicas». En: WOTJAK, G. (1998): *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*. España. Iberoamérica: 57-73.
- IÑESTA MENA, E. M. y PAMIES BERTRÁN, A. (2002): *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*. Serie Granada Lingüística. Granada: Método.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LUQUE DURÁN, J.D. y PAMIES BERTRÁN, A. (1998): *Léxico y fraseología*. Granada: Método.
- PENADÉS, I. (2012): *Gramática y semántica de las locuciones*. Alcalá de Henares: UAH.
- PENADÉS, I. (2015): «La enseñanza de la fraseología vinculada a los contenidos de los manuales de ELE». En: P. MOGORRÓN y F. NAVARRO

- (coords.): *Fraseología, didáctica y traducción*. Frankfurt am Main. Peter Lang: 241-260.
- PÉREZ BERNAL, M. (2004): «Fraseología y Metáfora. Materiales para la Enseñanza de la Fraseología en una L2», *Las Gramáticas y los Diccionarios en la Enseñanza del Español como Segunda Lengua: Deseo y Realidad*. Sevilla, 2004 (Actas del XV Congreso Internacional de ASELE celebrado en Sevilla): 646-654.
- RAYMOND, W.; GIBBS, JR. (2007): «Idioms and formulaic language». En: *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford University Press.
- RUIZ GURILLO, L. (1995): *El español coloquial y su fraseología: los sintagmas fraseológicos y su incidencia funcional*. Universitat de Valencia (Tesis Doctoral).
- RUIZ GURILLO, L. (1998): *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.
- RUIZ GURILLO, L. (2001): *Las locuciones en español actual*. Madrid: Arco/Libros.
- RUIZ GURILLO, L. (2002): «Compuestos, colocaciones, locuciones: intento de delimitación». En: Alexandre VEIGA *et alii* (eds.): *Léxico y gramática*. Lugo. TrisTram: 147-154.
- SARDELLI, M. A. (2014): «La fraseología en las clases de traducción: aproximación metodológica y aplicaciones prácticas», En: J. SEVILLA MUÑOZ (ed.): *Fraseología y Léxico. Un enfoque contrastivo*. Lugo. AXAC: 199-212.
- SECO, M; ANDRÉS, O. y RAMOS, G. (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual: Locuciones y modismos españoles*. 2ª edición. Madrid: Santillana.
- TIMOFEVA, Larissa (2008): «Los principios definitorios de las unidades fraseológicas: nuevos enfoques para viejos problemas». ELUA, 22: 243-262.
- WOTJAK, G. (1987): «Uso y abuso de unidades fraseológicas». En: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, I*. Madrid: Castalia, págs.: 304-317.
- ZULUAGA, A. (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Tübingen: Max Hueber Verlag.

MÚSICA I LLETRES: IDONEÏTAT DEL PRINCIPI PENTATLÓ PER ANALITZAR LA TRADUCCIÓ DE CANÇONS POPULARS

Joan Alfred Noll Obiol
Universitat Jaume I
al367994@uji.es

Resum. En aquest article s'avalua la idoneïtat per analitzar traduccions de cançons del principi Pentatló, definit per Peter Low per a textos operístics de la tradició de música clàssica europea. Aquestes traduccions, destinades a la interpretació en escena, impliquen un gran nombre de limitacions que modelen la tasca de traducció i les característiques que ha de presentar la versió produïda. La metodologia duta a terme per efectuar aquesta demostració es basa en l'aplicació de cadascun dels cinc paràmetres integrants del principi Pentatló (significat, naturalitat, ritme, rima i cantabilitat). Després de definir cada principi, cosa que ens permet arribar a un terreny comú sobre com aplicar i utilitzar cada paràmetre, s'analitza un exemple.

El propòsit fonamental d'aquest estudi és, donat un mètode d'anàlisi útil per a un gènere determinat, comprovar la possibilitat de generalitzar-lo a altres gèneres com els adscrits a la música o arts escèniques de l'esfera anomenada popular. Els resultats de l'anàlisi permetran afirmar que el mètode, mitjançant algun canvi en la definició i ponderació dels paràmetres, es pot aplicar al gènere tractat: les cançons populars i folklòriques. Per tant, es podrà validar aquest mètode per a més gèneres i contribuir d'aquesta manera a sistematitzar el camp d'estudi.

Paraules clau: traducció enllaçada amb música; música popular; principi Pentatló; traducció de cançons

Abstract. This article evaluates the suitability of Peter Low's Pentathlon Principle to analyse the translation of songs. This principle was initially devised for operatic texts belonging to the European classical music tradition. These translations, intended for on-stage performance, convey a great number of restrictions which condition the translation task and the features that have to be included in the version produced. The methodology used to accomplish this demonstration is based on the application of the five parameters which make up the Pentathlon principle (meaning, naturalness, rhythm, rhyme and singability). After providing

a proper definition of each parameter in order to reach common ground on the application of the principle, the article then analyses an example.

Given that the method useful for analysing a particular genre such as the opera, the main purpose of this study is to test if it can be applied to other genres such as popular music and the performing arts. The results of the analysis confirm that the method, after minor changes in the definition and weighting of the parameters, is suitable for application to the intended genre of folkloric and popular songs. The method will thus be validated for a larger number of genres, which in turn will contribute to the systematization of this field of study.

Keywords: Music-linked translation; popular music; Pentathlon Principle; song translation.

0. Introducció

La recerca en traductologia ha tret molt de profit analitzant el concepte de *limitació* (*constraint* en anglès) en realitzar una traducció. La discussió ha fet sorgir un bon nombre de teories productives al voltant de la problemàtica per assolir una traducció que s'adeqüi a la finalitat per a la qual estigui destinada malgrat les dificultats en el procés. Aquest debat ha permès avançar més enllà de l'avaluació de traduccions segons la dicotomia clàssica expressada per Nida com a *equivalència formal* ("dissenyada per revelar tant com sigui possible de la forma i contingut del missatge original"¹) (1964: 165) vs. *equivalència dinàmica* (on "el focus d'atenció és dirigit no tant cap al missatge origen, sinó cap a la resposta del receptor", i s'intenta així una "equivalència de resposta" (1964: 166). Independentment de la teoria en què s'adhereixi un acadèmic per analitzar una traducció, o fins i tot un traductor "no intuïtiu" a l'hora de traduir, el procés es veurà afectat per una sèrie de limitacions que en modificaran el resultat final.

El tipus de text per traduir i la seva finalitat última també afecten el procés, òbviament. Així, la traducció d'un text científic pot tenir limitacions pel fet que la llengua destí (LD)² no disposi de la terminologia adequada per plasmar certs neologismes, i, per tant, caldrà superar aquesta dificultat adoptant termes forans o encunyant-ne de nous. D'altra banda, en

1 Per a totes les cites: traducció pròpia.

2 Acrònims utilitzats. LO: llenguatge origen, LD: llenguatge destí, CO: cultura origen, CD: cultura destí, TO: text origen, TD: text Destí.

una cultura destí (CD) on les llibertats siguin diferents de la cultura origen (CO), el traductor es podrà trobar amb la dificultat de no poder traduir tot el text origen (TO), potser per prohibicions o per trobar-se impel·lit a fer-ho segons el pensament dominant en la seva societat. Quan un traductor/traductora³ es disposa a traslladar una novel·la d'una cultura a una altra, no es pot limitar a traduir els texts paraula per paraula, sinó que ha d'intentar aconseguir un text en la seva llengua que sigui prou natural per poder atrapar el lector sense expulsar-lo de la narrativa subjacent.

Aquests exemples ens donen pistes sobre algunes de les innumerables limitacions que fan de la traducció un procés, d'altra banda, tan apassionant d'observar i analitzar. I malgrat totes aquestes dificultats, existeix un tipus de texts que incrementa les limitacions, per la seva complexitat semàntica: aquell que inclou paraula i música amb una relació de dependència mútua. En aquest article revisarem la traducció d'aquests materials on la música i la paraula es troben tan imbricats que condicionen tot el procés de traducció, donat que la paraula es troba en una posició habitualment subordinada respecte al sistema semàntic del llenguatge musical. Apter ho expressa dient que es tracta d'una empresa que "presenta tots els problemes de prosòdia plantejats per la traducció d'un drama en vers, més un nombre de problemes peculiars a si mateixa" (1985: 309). L'anàlisi d'aquesta problemàtica concreta fou abordada pel teòric Peter Low en la definició del seu principi Pentatló. Aquest principi aporta una metodologia d'anàlisi de les traduccions d'òpera, la qual pretenc demostrar que és aplicable a altres gèneres emparentats pel seu contingut multisemàntic, com poden ser les cançons populars i folklòriques. En ambdós casos es pot considerar, per tant, que l'anàlisi de texts complexos que incloguin música i lletra interdependents es podrà fer sota el marc del principi Pentatló, amb les adaptacions necessàries segons les dependències semàntiques de cada cançó/fragment amb la resta del text. Per demostrar aquesta afirmació, analitzaré un cas concret de cançó popular sota el prisma del principi Pentatló, justificant els resultats segons la metodologia emprada.

³ D'ara endavant s'utilitzarà el terme masculí genèric (traductor/traductors) per referir-se tant a traductors masculins com femenins.

1. Traducció enllaçada a la música. Tipus de texts

Per tal de referir-nos als texts que es componen de l'agregació de lletra i música, resulta adequat utilitzar el terme sistematitzat per Golomb "Music-Linked Translation (MLT)", que traduirem com a *traducció enllaçada a la música* (TEM). Segons la seva definició, es tracta de qualsevol tipus de traducció que combini música i paraules, "deixant de banda el seu propòsit, els seus «clients» o usuaris [...], la mida dels seus organismes de representació [...], els seus gèneres [...], etc." (2005: 124-125). Aquesta teoria es troba emmarcada sota una visió funcionalista de la traducció, que es pot considerar hereva de la teoria de l'*skopos* (o propòsit) proposada per Reiss-Vermeer (1984) i elaborada per altres teòrics com Nord (2006). Per aclarir aquest concepte, és útil tenir en compte els diversos tipus de TEM segons la funció. Així, podem trobar tot un rang de traduccions des d'aquelles que només pretenen oferir el significat del text fins a aquelles que permetran interpretar-lo sobre un escenari en una altra llengua.

En una subdivisió a grans trets d'aquests productes, els podem etiquetar com a traduccions asíncrones i síncrones (o sincronitzades). Les traduccions *asíncrones* abasten una varietat de propòsits que poden anar des de la creació de *librettos* d'òpera que permetin als espectadors seguir l'argument fins a la publicació de *librettos* col·leccionables, passant per la traducció amb canvi de gènere. Aquest últim tipus de traducció intergènere pot servir per convertir una obra musical en una novel·la, en un drama sense música o en altres gèneres multimediantics com una pel·lícula. Pel que fa a les traduccions *síncrones*, ens podem trobar amb la generació de *sobretítols* per a interpretació operística, de subtítols per a produccions audiovisuals o el tipus de traducció *interpretable*, que permet la producció d'un nou espectacle en la CD, per encaixar amb la música original.

Com veiem, aquesta àmplia definició i classificació inclou des de partitures amb lletra i música fins a productes multimèdia, però no és el propòsit d'aquest article tractar amb tota aquesta amplitud de possibilitats, sinó centrar-nos en els materials que permetran als intèrprets d'una peça amb música i lletra generar la seva versió o interpretació, en aquest cas en traducció per a la CD.

En l'esquema següent, hi trobem una proposta de subdivisió d'aquests tipus específics de texts destinats a ser interpretats. D'una banda, tenim les cançons independents, que poden contar o no una petita història autòctinguda i que es poden subdividir a grans trets en cançons populars

(incloent *folk songs*) i en *art-songs*, adscrites a l'àmbit de la música anomenada *clàssica*. D'altra banda, hi ha les parts musicades d'una obra teatral que poden ser a la seva vegada cançons ja existents prèviament a la creació del musical, o fragments que formen part de la trama i foren creats enllaçats a la música. Aquesta subcategoria inclou, més enllà de l'òpera, altres subgèneres com l'òpera, la sarsuela, la comèdia musical, el musical nord-americà i molts altres.

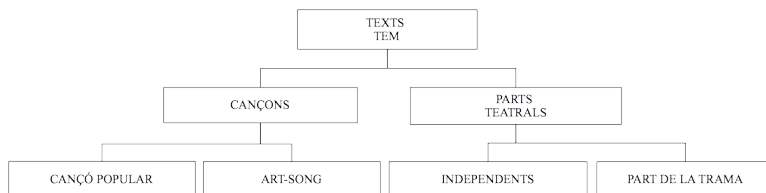


Figura 1: Texts musicotextuals “cantables”.

Centrant-nos en un gènere autocontingut com és la cançó, una definició del terme ens indica que és “[u]na peça de música per a veu o veus, acompanyada o no acompanyada, o l’acte o art de cantar” (Chew *et al.*, 2001). Així, una cançó, malgrat poder expressar una idea, contar una història o formar part d’una trama més extensa, és un text independent format per una combinació de lletra i música que, en aquesta forma, pot trobar-se aïllat o inclòs en altres gèneres musicoteatral. En qualsevol d’aquests casos, la traducció amb la finalitat d’oferir un text “interpretatable” en la CD, i, per tant, amb una funció anàloga a la del TO, representa igualment una tasca exigent que “encaixa malament en la definició tradicional, lingüística de la traducció” (Franzon, 2005: 264). La figura 2 ens mostra l’exemple de la cançó “Jingle bells”, de James Lord Pierpont (1857), on podem observar la interdependència entre la música i la lletra.



Figura 2: Transcripció de “Jingle bells” (pricipi)

Cal remarcar que, com veiem per la varietat de gèneres que s'ajusten a la definició, s'inclouen tant els que formen part de la traducció de música clàssica europea com els assignats a la música popular i folklòrica. Per a Middleton i Manuel, el terme *música popular* s'utilitza habitualment per referir-se a “tipus de música que són considerades d'un valor i complexitat més baix que la música d'art, i que són accessibles a grans quantitats d'oients sense coneixements musicals, en lloc de fer-ho a una «elit»” (2001: 1). Tot i això, cal tenir en compte que el terme no s'ha mantingut en un significat exacte, al llarg del temps ni de les geografies. Diferents gèneres han pogut ser considerats populars en un moment i lloc donats per situar-se totalment a l'altre cantó de l'espectre més endavant.

2. Lanàlisi de traduccions enllaçades amb la música (TEM)

La recerca sobre la traducció musicotextual interpretable s'ha centrat generalment en els gèneres de l'anomenada *música clàssica* o *culta* europea, on el llenguatge musical juga un paper preponderant respecte a la lletra. Malgrat això, aquesta relació desigual no és absoluta ni es dona sempre en el mateix sentit. Tal com Bosseaux indica, “hi ha diferents tipus de cançons i cada tipus individual requereix estratègies de traducció diverses” (2011: 1). Aquesta visió on la música és predominant s'anomena *musicocentrisme*, mentre que la que defensa el domini de la paraula en la música vocal s'anomena *logocentrisme* (ibíd.) Es pot argumentar que la visió musicocèntrica és més generalitzada en gèneres relacionats amb la música culta, mentre que la visió logocèntrica, tot i donar-se en tot tipus de música, es pot assignar més fàcilment a peces de la música anomenada *popular*.

Prenent com a exemple els musicals nord-americans, encara que inicialment eren clarament considerats com un gènere popular, en contraposició amb la música d'art, han arribat a situar-se en el món de la música culta. Anàlogament, també una òpera, que avui dia s'etiqueta com a música clàssica o culta, va néixer com un espectacle popular dedicat a l'entreteniment de tota la societat. En la figura 3 hi podem observar un exemple de text musicotextual corresponent al musical nord-americà *Into the woods*, de Sondheim/Lapine (1986), un tipus de material complex que podem anomenar *teatral* però que també inclou fragments amb lletres musicades, juntament amb indicacions escenogràfiques i text parlat.

(Marc de Jack)

There's a lump on her rump big e-nough to be a hump! JACK

But...

The image shows a musical score for a vocal line. It is in 2/4 time and G major. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: "There's a lump on her rump big e-nough to be a hump!". The name "JACK" is written at the end of the line. Below the staff, the text "But..." is written.

Figura 3: Transcripció fragment *Into the woods* (Vocal Score: 221).

Centrant-nos en la tendència més estudiada en la recerca sobre TEM, ens trobem que la traducció de texts musicats destinats a ser interpretats s'ha realitzat tradicionalment sota una visió musicocèntrica de la música i, tal com la defineix Golomb, “no és traducció estàndard, donat que no és una preservació de significats predominantment orientada a la semàntica, encara que es reemplacen els significats d'una llengua [...] amb els d'una altra” (Golomb 2005: 121). En qualsevol cas, malgrat insistir que la poc freqüent literatura relacionada amb la investigació en TEM s'ha trobat tradicionalment en l'òrbita de la tradició clàssica europea, es pot afirmar també que les mateixes metodologies d'anàlisi utilitzades (com el principi Pentatló) són aplicables amb pocs canvis a qualsevol text que inclogui els dos tipus de sistema semàntic, és a dir: música i lletra.

3. Cantabilitat segons el principi Pentatló de Low

El principi Pentatló, segons el defineix Low (2003, 2005), es basa en la cerca de l'equilibri entre cinc factors que intenten quantificar fins a quin punt la traducció d'una cançó és adequada per ser interpretada, sota una visió funcional del procés. La proposta de Low, per tant, ofereix “estratègies pràctiques per realitzar bé tasques com aquestes” (2003: 87). Malgrat que també es cuida d'afirmar que “cantar cançons traduïdes és una mala idea” (ibíd.: 88), el seu principi té com a objectiu “ajudar els traductors en el seu pensament estratègic general i la tasca pràctica d'escollir quina de diverses paraules o frases és la millor opció en general” (Low, 2005: 189). Low considera, de fet, que mitjançant l'ús d'estratègies de traducció, com “paràfrasi, transposició i modulació”, així com “paraules afegides per resoldre problemes rítmics i la substitució de rima amb assonància” es poden superar moltes de les dificultats trobades en el procés (ibíd.: 191).

Els cinc factors proposats són el significat, la naturalitat, el ritme, la rima i la cantabilitat. Un bon compromís entre aquests cinc elements faria segons Low que la traducció d'una secció d'òpera fos cantable i, per tant,

interpretable. En conseqüència, el mètode ens permetria tant traduir una peça musicotextual cercant-ne la “interpretabilitat” com analitzar una traducció ja existent per veure si ha estat reeixida en aquesta empresa. En tot cas, cal tenir en compte que l’avaluació d’aquestes traduccions “s’hauria de fer no en termes d’un o dos criteris, sinó com un agregat de tots cinc” (ibíd.).

3.1 SIGNIFICAT

El significat d’un text és genèricament el factor més important en traduir un text, però el tractament que se’n fa sota el paraigua de la TEM, i més concretament del principi Pentatló, fa que la seva importància quedi modulada. La traducció d’una cançó pot tenir un *skopos* que doni al traductor llibertat gairebé d’escriure un nou text, sempre que encaixi amb la música, malgrat allunyar-se del missatge original. Low ho expressa dient que el factor, malgrat això, “encara mereix un rang elevat, malgrat tot, simplement perquè estem parlant sobre traducció” (Low, 2005: 194). És clar, si la cançó o part musicada forma part d’una trama més àmplia, com en un musical, aquesta traducció ho hauria de tenir en compte per no perdre informació necessària en la trama.

3.2 NATURALITAT

La concepció de naturalitat utilitzada com a factor per Low, que deriva de la *traducció dinàmica* definida per Nida, exigeix que el text destí soni “natural” en la cultura per a la qual s’ha generat. Concretament, Nida considera que una “traducció d’equivalència dinàmica apunta a una naturalitat d’expressió completa, i intenta posar en relació el receptor amb maneres de comportament rellevants dins el context de la seva cultura” (Nida, 1964: 129).

Tenint en compte que ens trobem analitzant textos musicats, i, per tant, sovint escrits en vers amb ritmes marcats derivats de les regles rítmiques i d’accentuació de la música, sembla obvi que la naturalitat del llenguatge no serà tan important en TEM com en altres tipus de traducció. Per tant, es justificarà la modulació de la naturalitat en aquest context i la consegüent presa de llibertats en la traducció. Tot i així, en paraules de Low, el text d’una cançó ha de “comunicar eficaçment a la primera, i a la vegada tenir en compte el registre i l’ordre de les paraules” (2005: 196).

3.3 RITME I ACCENTUACIÓ

El ritme, en TEM, és un dels factors més importants i que rarament es podrà modificar profundament en la traducció, donada la preponderància de la visió musicocèntrica en el camp. El ritme musical, així, estructura tant la velocitat en què es representarà la peça com la duració de cada paraula i fins i tot síl·laba. En paraules de Low, “el ritme preexistent no és intocable”, malgrat que requereix “un alt grau de respecte” (2005: 196), i “fins i tot canvis a la melodia no són completament fora de la qüestió” (ibid.: 197).

Per tal de definir i analitzar el ritme, s'utilitzaran eines relacionades amb el llenguatge musical, que organitza les peces en compassos amb un patró de polsos forts i dèbils, als quals s'ajustarà el ritme de la parla (cantada). Aquests ritmes musicals seran els que la traducció haurà de respectar, malgrat que “[l]es restriccions del ritme del compositor distorsionin el text traduït” i que “de vegades els traductors fins i tot adaptin la música al text traduït” (Low 2012: 73).

3.4 RIMA

La rima, tot i ser una de les característiques més representatives dels texts en vers, i moltes vegades de les cançons populars, és un factor que es pot modificar fortament sota el marc de la TEM i concretament del principi Pentatló. Per a Low, fins i tot si en la traducció “la rima és l'opció escollida, això no significa que cada rima hagi de ser una rima perfecta” (2005: 199). Per tant, veurem com en el text traduït ens podem trobar amb desplaçaments de la rima, conversions de rima assonant a consonant (i viceversa) o fins i tot la pèrdua d'algunes rimes, sempre que encaixin amb el ritme i duració de la música preexistents.

3.5 CANTABILITAT (ASSEQUIBILITAT TÈCNICA)

Malgrat la indubtable utilitat del principi Pentatló, quan Low inclou la “cantabilitat” com un dels factors per tal de mesurar la “cantabilitat” d'una cançó, està donant el mateix nom a una part i al tot, i provoca així una certa confusió terminològica. És cert que, un cop definits cadascun dels termes, es pot assolir un bon enteniment de les diferències, però em sembla útil utilitzar un mot diferent per a aquest factor i mantenir cantabilitat com a terme general per designar l'objectiu últim de la traducció.

Deixant inicialment de banda aquesta discussió terminològica, podem afirmar que per a Low el factor cantabilitat és un dels cinc que una cançó ha de complir perquè el text sigui cantable. En la seva opinió, la cantabilitat implica enllaçar els moments clau musicals i semàntics, així com evitar afegir dificultat per al cantant en la traducció (Low 2005: 193). Destacant d'aquesta definició el fet que la traducció no ha d'afegir dificultats per al cantant, permet etiquetar aquest factor com a “asequibilitat tècnica”, de manera que indica clarament allò que volem ponderar en aquest cas.

4. Aplicant el principi Pentatló per a cançons independents

Tal com afirma Franzon, els canvis semàntics en traducció de cançons són “tan evidents en la traducció de cançó popular com en traducció de teatre musical, on en general caldria esperar una major fidelitat al text origen”. (Franzon 2005: 267). Tot i així, es pot afirmar que el cas de les cançons independents representa l'exemple amb menys limitacions dins d'un gènere tan complex a l'hora de sotmetre's a la traducció.

Prenem el cas de la cançó “Jingle bells”, que ha arribat a ésser considerada una nadala tradicional. Aplicar el principi Pentatló a l'anàlisi segons s'ha detallat en l'apartat anterior ens permetrà, així, assolir una millor comprensió de les decisions preses en cada traducció realitzada i el seu efecte en el TD i la CD. En la taula 1 hi podem observar les dues primeres estrofes —intercalades per la tornada— en l'original anglès i en traduccions al català i l'espanyol (anònimes).

Text anglès	Traducció en català	Traducció en castellà
[...]	[...]	[...]
Dashing through the snow in a one-horse open sleigh, through the fields we go laughing all the way. Bells on bob-tail ring making spirits bright, what fun it is to ride and sing a sleighing song tonight.	Per damunt la neu lleuger dalt d'un trineu, pels camps corro rebent alegre i somrient, fent dringar els cascavells com argentins joiells res bo no trobareu com viatjar dalt d'un trineu.	Ha llegado Navidad, la familia alegre está, celebrando Nochebuena en la paz del santo hogar. Ha llegado Navidad, la familia alegre está, celebrando Nochebuena en la paz del santo hogar.
Jingle bells, jingle bells, jingle all the way, oh what fun it is to ride in a one-horse open sleigh, O. Jingle bells, jingle bells, jingle all the way, oh what fun it is to ride in a one-horse open sleigh.	Ding, dang, dong, ding, dang, dong, dringueu sens parar; anar amb trineu és divertit tant de dia com de nit. Ding, dang, dong, ding, dang, dong, dringueu sens parar; anar amb trineu és divertit tant de dia com de nit.	Cascabel, cascabel, lindo cascabel, con sus notas de alegría va anunciando él. Cascabel, cascabel, lindo cascabel, con sus notas de alegría va anunciando él.
A day or two ago I thought I'd take a ride and soon Miss Fanny bright was seated by my side; the horse was lean and lank, misfortune seemed his lot, we ran into a drifted bank and there we got upset. [...]	Tot cobert de neu llevat dels nostre cors, per això ara cantem tots, la cançó dels trineu; i voli la il·lusió amb aquesta cançó i així de molt bon grat s'afermi la nostra amistat. [...]	Ha llegado Navidad, la familia alegre está, celebrando Nochebuena en la paz del santo hogar. Ha llegado Navidad, la familia alegre está, celebrando Nochebuena en la paz del santo hogar. [...]

Taula 1: Text original i traduccions

“Jingle bells” va ser inicialment escrita en un context sense relació directa amb les festes de Nadal, més enllà de l'època de l'any en què transcorre. En paraules del mateix autor, “a la gent semblava agradar-li la seva

cançó d'«hivern»" (Collins 2001: 141). Malgrat això, ha arribat a ser considerada com una de les cançons més representatives de l'època nadalenca, i no tan sols en la llengua original.

Parant-nos a analitzar la tornada, veiem clarament que el vers parla sobre l'hivern i sobre passar-s'ho bé amb un trineu, però no hi apareix cap referència nadalenca concreta: "Jingle bells, jingle bells, / jingle all the way. / Ah what fun it is to ride / in a one horse open-sleigh" [Dringueu campanes, dringueu campanes, / dringueu tot el camí. / Oh, que divertit que és muntar / en un trineu obert d'un sol cavall].

Aplicant el primer dels cinc factors de Low —el significat— per al fragment escollit, ens adonem, per tant, de la transformació que s'ha produït en la cançó, a causa d'allò que se n'espera en la cultura destí. En la traducció en català, la primera estrofa és molt fidel a l'original: "Dashing trough the snow" esdevé "Per damunt la neu" o "laughing all the way" es torna en "alegre i somrient". I, malgrat perdre "making spirits bright" [fent brillar els esperits], la idea de diversió que comporta viatjar en trineu es manté totalment: "res bo no trobareu / com viatjar dalt un trineu".

La solució trobada és diferent en la versió en castellà. Mentre que el traductor al català va mirar de transmetre el mateix missatge, el traductor a l'espanyol sens dubte va considerar més important remarcar l'ambient nadalenc, tal com s'esperava de la música associada. Així, la neu i el trineu queden substituïdes des del primer moment pel Nadal: "Ha llegado Navidad", "celebrando Nochebuena", "la paz del santo hogar", etc., sense correspondències amb el text original.

La tornada en català, malgrat afegir algun component, també transfeix aproximadament el mateix missatge: "Jingle bells" esdevé "Ding, dang, dong", expressant així el dringueig de campanes, mentre que el "one-horse open sleigh" es converteix en un "trineu", que és divertit de muntar "tant de dia com de nit". Si ens fixem a continuació en la versió en castellà, aquesta vegada sí que trobem més similituds amb l'original: "Jingle bells" serà "Cascabel", que sona "con sus notas de alegría", però no hi trobem un trineu ni, és clar, ningú muntant-hi o cantant. A més, el cascavell s'interpreta com l'anunciador (del Nadal) que ja hem vist, de fet, arribar en la primera estrofa.

Quant al segon factor, la naturalitat, ens trobem també amb algun compromís. El text en català, considerat ja tradicional, es llegeix gairebé com un text actual. Tot i això, podem notar l'ús de vocables com "argentins joiells", que, més enllà de l'hipèrbaton utilitzat, representen termes poc

comuns per descriure les campanes. La versió castellana, per la seva part, també fa algun sacrifici en la naturalitat del llenguatge: “Ha llegado [la] Navidad” no inclou l'article, i en “la familia alegre está” també hi trobem un hipèrbaton, amb el verb al final de la frase, en lloc de darrere el subjecte, per conservar la rima. Tant en una llengua com en l'altra, la solució, malgrat perdre naturalitat fins a cert punt, encaixa amb la melodia de la cançó a la vegada que transmet el missatge i, per tant, assoleix l'objectiu.

“Jingle bells” és una tonada musicalment coneguda i que ha viatjat sense canvis d'una llengua a una altra malgrat les múltiples versions fins i tot a dins de cada llengua, com veiem exemplificat a la figura 4. Per tant, el ritme en aquest cas ha estat un component fonamentalment respectat per sobre dels altres, com havia raonat en l'apartat anterior. Tot i així, trobem que s'utilitzen els finals en nota llarga (blanca o negra) per tal d'afegir (o treure) algunes síl·labes en la traducció.

Dash - ing through the snow, in a one - horse o - pen sleigh.
 Per da - munt la neu, lleu - ger com un tri - neu,
 (Ha lle-) ga - do Na - vi - dad, la fa - mi - lia - le - gre - es - tá. (Ce-le-)

Figura 4: Fragment inicial de “Jingle bells” en tres idiomes.

La taula 2, que inclou els dos primers compassos de la cançó, mostra un exemple de com es pot revisar la divisió de síl·labes d'una manera equivalent a la del llenguatge musical, mitjançant una comprovació visual de la correspondència dels texts amb els temps forts i els accents del llenguatge musical.⁴

(D)	Compàs 1				Compàs 2				
	F	D	SF	D	F	D	SF	D	F
	Dash-	ing	through	the	snow,			in a	one-
	Per	da-	munt	la	neu			lleu-	ger
[H a lle-]	ga-	do	Na-	vi-	dad,			la	fa-

Taula 2: Revisió de la correspondència rítmica.

⁴ Els temps musicals s'indiquen com a F: fort, SF: semifort i D: dèbil. Cadascun es pot subdividir a la vegada en parts forts i dèbils.

Observant el principi de la cançó, podem comprovar com la versió catalana respecta el ritme en la major part del text, tot i que ometent una síl·laba (“lleu/ger” en lloc de “in/a/one”). Pel que fa a la versió castellana, es pren una llibertat encara major, ja que fins i tot el principi de la cançó es produeix de manera anacrúsica⁵ en lloc de tètica com en la versió anglesa (Ha lle-ga-do, on “Ha lle-” és anacrúsic). Aquest motiu es repetirà a partir d’ara.

En fixar-nos a continuació en el factor rima, podem veure com el TO rima consistentment, amb rima assonant, el primer vers amb el tercer i el segon amb el quart:

- the snow – we go (1,3)
- open sleigh – all the way (2,4)
- bobtail ring – ride and sing (1,3)
- spirits bright – song tonight (2,4)

Quant a la traducció catalana, s’ha trobat una solució que conserva rimes en tots els versos, encara que desplaça les rimes, en aquest cas consonants, als versos consecutius (primer-segon i tercer-quart).

- la neu – trineu (1,2)
- rabent – (som)rient (3,4)
- cascavells – (-tins) joiells (1,2)
- trobareu – d’un trineu (3,4)

El cas amb la traducció castellana és també diferent en aquest factor, ja que en la primera secció es produeix una rima assonant entre els versos primer, segon i quart, i una rima consonant (amb repetició) entre els mateixos versos de la tornada.

- Navidad, está, hogar. (1,2,4). Rima assonant 3 vegades.
- Cascabel, cascabel, anunciando él. (1,2,4). Repetició i rima consonant.

Com veiem mitjançant aquesta breu anàlisi, les rimes no es mantenen en cap cas en la mateixa posició ni grau, sinó que es traslladen entre versos; en tot cas, s’aconsegueix encaixar-les amb el gènere de la cançó popular.

⁵ Començament anacrúsic: Comença abans del primer temps fort del primer compàs sencer de la peça. Començament tètic: Comença al primer temps fort del primer compàs sencer de la peça.

Finalment, queda tractar el cinquè factor de la cantabilitat de Low, prenent-lo en l'adaptació de dificultat tècnica. Cal dir, però, que una cançó popular, en qualsevol de les traduccions i tenint en compte la baixa dificultat del component musical associat i la senzillesa de les melodies, no presenta problemes tècnics per als cantants amateurs o professionals que vulguin interpretar la peça. Per tant, aquesta dificultat interpretativa de les cançons no resulta un paràmetre que calgui tenir en compte en aquest cas.

6. Conclusions

En definitiva, un cop revisats els cinc factors que componen el principi Pentatló, i per parlar de la cantabilitat de les versions traduïdes de "Jingle bells", podem afirmar que tant la catalana com la castellana mostren un nivell moderat de compromisos en els cinc factors per poder ser cantades en la llengua destí. Tot i això, sembla demostrat que, malgrat que tant la versió catalana com la castellana afegeixen components nadalencs inexistents en la versió original, la traducció catalana és més fidel a l'escena que ens conta l'original, almenys en l'estrofa analitzada, on el traductor es va esforçar per dibuixar la imatge de l'*alegre trineu*, per després escriure una nadala gairebé nova, com de fet passa en la totalitat de la versió castellana. Podem afirmar, així, que sota una perspectiva funcionalista on l'objectiu de la cançó seria aconseguir una cançó nadalenca en la CD, les traduccions són reeixides, i que no ho haurien estat tant si s'haguessin limitat a traduir la lletra original, sense establir o afegir una intencionada relació directa amb l'època nadalenca.

En una conclusió general sobre la metodologia testejada, es pot afirmar que el principi Pentatló resulta vàlid per a l'anàlisi de cançons populars, de la mateixa manera que ho és per a la música clàssica europea, tal com s'argumenta en aquest article. L'exemple que hem vist detalladament permet comprovar com, malgrat poder descartar el factor dificultat tècnica, la comparació de la resta de paràmetres ens ofereix informació valuosa per revisar les decisions en la traducció i afirmar fins a quin punt la traducció analitzada és fidel a la funció per a la qual havia estat destinada.

7. Bibliografia

- APTER, R. 1985. «A peculiar burden: some technical problems of translating opera for performance in English». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 30 (4): 309-319.
- BOSSEAU, C. (2011). «The translation of song», a: MALMKJÆR, K.; WINDLE, K. [eds.]. *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford University Press.
- CHEW, G.; MATHIESEN, T.; PAYNE, T.; FALLOWS, D. (2001). «Song», a: *Grove Music Online*. (05.02.2018). <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>>.
- COLLINS, A. (2001). «Stories behind the best-loved songs of Christmas». Grand Rapids: Zondervan.
- GOLOMB, H. (2005). «Music-linked translation [MLT] and Mozart's operas: theoretical, textual, and practical perspectives». *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*, vol. 25: 121.
- LOW, P. (2003). «Singable translations of songs». *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 11 (2): 87-103.
- (2012). «Purposeful translating: the case of Britten's vocal music». A: MINORS [ed.] (2012). *Music, text and translation*. Londres: A&C Black.
- MIDDLETON, M.; MANUEL, P. (2001). «Popular music», a: *Grove Music Online* (11.02.2018). <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>>.
- NIDA, E. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill Archive.
- NORD, C. (2006). «Translating as a purposeful activity: a prospective approach». *Teflin Journal*, vol. 17 (2): 131-143.
- REISS, K.; VERMEER, H. J. (1986). «Towards a general theory of translational action. Skopos theory explained». (C. Nord, trad. 2014). Londres: Routledge.

LA PRAGMÁTICA EN LAS CLASES DE ELE:
QUÉ ENSEÑAR, CÓMO Y DÓNDE

Rebeca Ramírez Pérez
Universitat Rovira i Virgili
rebeca.ramirez@estudiants.urv.cat

Resumen. El trabajo que presentamos se centra en la enseñanza/aprendizaje de la pragmática en las clases de español como Lengua Extranjera (ELE). Nuestro objetivo es mostrar cómo es tratada la competencia pragmática en dos de los textos referentes en aprendizaje, enseñanza y evaluación de lenguas extranjeras: el *Marco Común Europeo de Referencia (MCER)* y el *Plan Curricular* del Instituto Cervantes. Consideramos también el antecesor de estos textos: *Un nivel umbral*.

Palabras clave: pragmática; referencia; *MCER*; enseñanza; aprendizaje.

Abstract: The work we present focuses on the field of teaching Spanish as a Foreign Language (SFL). Our goal is to show how pragmatic competence is treated in significant documents regarding learning, teaching and evaluating foreign languages: the Common European Framework of Reference for Languages (CEFR) and the Plan Curricular of the Instituto Cervantes. We also consider the forerunner of these texts: *Un nivel umbral* (Threshold Level).

Keywords: pragmatic; reference; CEFR; teaching; learning

Introducción

Centrándonos en el plano de la enseñanza/aprendizaje del Español como Lengua Extranjera (ELE), nos disponemos a analizar los dos documentos de referencia dedicados a la enseñanza, aprendizaje y evaluación del español como LE para observar cuál es el trato que recibe la competencia pragmática como componente básico de la competencia comunicativa.

Con la elaboración del *MCER* y el *Plan Curricular*, el Consejo de Europa y el Instituto Cervantes han pretendido «garantizar la coherencia con las descripciones que se desarrollan para otras lenguas europeas» para «consolidar la calidad de la enseñanza y mantener una línea de vanguardia y de prestigio en todo lo relacionado con el aprendizaje, la enseñanza y la evaluación de español» (García Santa-Cecilia, 2007) y así, regular la enseñanza/aprendizaje de profesores y alumnos. Teniendo en cuenta que estos documentos no son manuales de enseñanza sino guías para autores de futuros manuales y para profesores de español, hemos querido comprobar su utilidad y ver hasta qué punto cumplen con las expectativas marcadas por los propios autores.

Nos hemos limitado durante muchos años a atribuirle a las competencias gramaticales todo el peso de la lengua, cuando el aprendizaje de ésta y su buen uso se componen de la convergencia de competencias lingüísticas (o sistemáticas) y competencias pragmáticas, sociales y culturales. En los principios de la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras, surgieron métodos y manuales enfocados al aprendizaje de estructuras y vocabularios que dejaban de lado todas esas competencias básicas que permitían una correcta comunicación. Junto a estos métodos, se publicó el primer documento de referencia en inglés titulado *Threshold Level*, que seguía esa idea de aprendizaje de la lengua sistemática y que permitía determinar cuál era el nivel mínimo que debía tener un hablante de cualquier LE sin importar qué necesidades comunicativas quedaban fuera de su aprendizaje.

Poco después, *Threshold Level*, se tradujo al español como *Un nivel umbral* pasando a ser un referente para la enseñanza/aprendizaje del español. Desde la publicación de este documento a la aparición del *MCER* pasaron treinta años en los que se pudo reflexionar sobre las implicaciones de la idea de uso social de la lengua y del concepto de competencia comunicativa. El *Marco* introdujo y englobó todos esos elementos con los conceptos de plurilingüismo y pluriculturalismo dando así, un paso im-

portante en la enseñanza/aprendizaje de LE con el objetivo de conseguir hablantes interculturales. Aunque fue El Instituto Cervantes con el *Plan Curricular* y, más tarde, con *Niveles de Referencia para las Lenguas* quien consiguió el objetivo de crear un documento de referencia enfocado, especialmente, a la interculturalidad.

El *Plan Curricular. Niveles de Referencia para las lenguas* publicó el contenido de las especificaciones para los niveles del *Marco*, considerando a los alumnos sujetos de aprendizaje y convirtiéndolos en el centro de decisiones, en hablantes autónomos y responsables de su propio proceso de aprendizaje, y se nombró el complemento descriptivo del *MCER*.

A día de hoy, el *MCER* y el *Plan Curricular* son dos documentos referentes que se complementan proponiendo enfoques orientados a la acción y que, consideran a los usuarios de una lengua como agentes sociales que se desenvuelven con ella en un contexto real.

1. Pragmática: Qué se enseña...

1.1 UN NIVEL UMBRAL

A mediados de los años setenta, los expertos del Consejo de Europa desarrollaron una especificación en términos operativos, primero de lo que un alumno debería poder hacer cuando usa el lenguaje de forma independiente para la comunicación en un país en el que ese idioma es el vehículo de comunicación en la vida cotidiana, y luego de los conocimientos y habilidades necesarios. Proporcionando, así, un instrumento descriptivo para idiomas específicos.

La especificación del nivel umbral inicial para el inglés, junto con la especificación desarrollada para el francés (*Niveau Seuil*), proporcionó los modelos básicos que se han adaptado para otros idiomas teniendo en cuenta su situación lingüística particular. El modelo, conocido como *Threshold Level*, ha tenido una gran influencia en la planificación de programas de idiomas, proporcionando una base para nuevos planes de estudio nacionales, libros de texto más interesantes y atractivos, cursos multimedia populares y formas de evaluación más realistas y relevantes.

Fue en esa misma época en la que Peter J. Slagter tradujo este documento al español, *Un nivel umbral*, para capacitar al aprendiente a «establecer y mantener relaciones sociales con hablantes de LE y así, pasar el umbral que le separa de la comunidad de habla de la LE» (Slagter, 1979).

En el prólogo que le dedicó a este documento el Dr. J.A. Van Ek, director del sub grupo de los niveles “umbral”, explicó cuál era el papel del alumno, y destacaba que había que centrarse en las necesidades de éste:

«Cada grupo de alumnos e, incluso, cada alumno, es una entidad única. A la hora de preparar sistemas de aprendizaje, debemos plantearnos el problema de cuál es la mejor manera de hacer justicia a la naturaleza y las necesidades de cada uno de los alumnos que está bajo nuestra responsabilidad» (Van Ek, 1979).

El anterior argumento del Dr. Van Ek se asemeja a ese enfoque actual de la enseñanza centrada en el alumno y sus necesidades, pero si seguimos leyendo, vemos cómo se aleja de nuestra concepción actual de ser intercultural, y de la importancia que tiene que esos aspectos a los que se refiere como socio-culturales no son tan homogéneos como dice:

«Uno de los supuestos en los que se basa el concepto de nivel umbral es que independientemente de dónde viva un adulto, en cualquiera de los estados miembros del Consejo de Europa, e independientemente de cualquiera que sea la lengua europea que el alumno quiere aprender, sus necesidades de comunicación básicas serán idénticas, si su fin es el empleo de las mismas, en términos lingüísticos en contactos temporales con hablantes extranjeros en situaciones cotidianas, bien sea como visitantes o en su propio país, y para establecer y mantener contactos sociales. En otras palabras, se presupone que, a pesar de toda su variedad, la escena socio-cultural en los estados democráticos de Europa es suficientemente homogénea como para poder generalizar» (Van Ek, 1979).

En el texto, deja constancia de que se puede llegar a tener un nivel lingüístico intermedio para comunicarse en cualquier situación cotidiana y entablar o mantener contactos sociales sin necesidad de aprender aspectos sociales, culturales y, cabría decir, pragmáticos. Es más, en la introducción que hace posteriormente, Slagter confirma que no ha querido especificar este tipo de aspectos para homogeneizar el aprendizaje del idioma: «Conscientemente se ha intentado garantizar —si es que puede usarse este término aquí— un grado máximo de independencia ante cualquier idioma concreto, incluso al tratar las nociones específicas» (Slagter, 1979).

Fue un documento innovador en su época -a pesar de no hacer referencia a la competencia pragmática-, y el precedente del *Marco Común Europeo de Referencia* -además de ser uno de los niveles que estableció

éste como B1-, de exámenes de DELE, del *Plan Curricular y los Niveles de Referencia para el español*.

1.2 MARCO COMÚN EUROPEO DE REFERENCIA

El documento que marcó de manera significativa el desarrollo de la enseñanza a nivel europeo, y que sustituyó el modelo de cuatro destrezas (escucha, lectura, escritura y habla) propuesto por Robert Lado en 1961 fue el *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas (MCER)* publicado en 2001 en inglés y traducido al español en 2002. El *MCER* propuso cuatro modos de comunicación: recepción, interacción, producción y mediación, alejándose así del método tradicional y adoptando un enfoque dirigido al significado o, más bien, a la construcción del significado: un enfoque dirigido a la acción.

Estableció la división por niveles (A1-A2, B1-B2, C1-C2), y marcó la diferencia respecto a los documentos antes descritos complementando la competencia puramente lingüística con las competencias sociolingüística y pragmática: «decir lo que se quiere decir y producir significado en el contexto» (Cores Bilbao, 2017) para asumir el lenguaje como una actividad colaborativa, y destacando conceptos como plurilingüismo y pluriculturalismo.

Uno de los conceptos que definen de la mejor manera esta idea del lenguaje como actividad colaborativa es *la mediación*, que el *Marco* definió como una actividad en la que «el usuario de la lengua no se preocupa de expresar sus significados, sino simplemente de actuar como intermediario entre interlocutores que no pueden comprenderse de forma directamente, normalmente, hablantes de distintas lenguas» (Consejo de Europa, 2002).

Con todas estas aportaciones, el *Marco* pretendía y pretende que los hablantes se conviertan en agentes sociales para ser individuos responsables, autónomos y capaces de actuar en cualquier contexto. Para ello debía incluir y esquematizar las competencias sociolingüística y pragmática, que diferenció de las competencias lingüísticas como si fuesen tres bloques independientes no interrelacionados.

En lo que a la competencia pragmática se refiere, el *MCER* no se refirió a ella como una competencia independiente, sino que la incluyó como un apartado perteneciente a la competencia comunicativa, y que se subdividía en otras competencias:

Las competencias pragmáticas se refieren al conocimiento que posee el usuario o alumno de los principios según los cuales los mensajes:

- a) se organizan, se estructuran y se ordenan («competencia discursiva»);
- b) se utilizan para realizar funciones comunicativas («competencia funcional»);
- c) se secuencian según esquemas de interacción y de transacción («competencia organizativa») (5.2.3. Las competencias pragmáticas; Consejo de Europa, 2002).

En el apartado “5.2.3 *Las competencias pragmáticas*” se dedicó a definir brevemente las otras competencias que se incluían en el apartado y a complementar con listados de funciones que implicaban su desarrollo. Lo mismo sucedió con el apartado “5.2.2. *La competencia sociolingüística*”.

En septiembre de 2017, apareció una revisión del *Marco* de 230 páginas en la que se actualizaban las escalas y los descriptores de niveles como el A1, C1 y C2; se añadían escalas analíticas para la fonología; se describían nuevas áreas, particularmente, de mediación, interacción y de las competencias plurilingüe y pluricultural; y se incidía en una visión plurilingüe en lugar de multilingüe porque, como explica el propio *Marco*, «esta competencia implica la capacidad de usar con flexibilidad un repertorio plurilingüístico interrelacionado y desigual para cambiar de un idioma o dialecto a otro, expresarse en una lengua y entender a una persona que habla en otra, mediar entre individuos sin un idioma en común, aun cuando se tenga poco conocimiento del mismo...» (Cores Bilbao, 2017). Pero no hubo ninguna modificación en relación a la competencia pragmática y su apartado.

1.3 PLAN CURRICULAR

El *Plan Curricular. Niveles de Referencia para el Español* del Instituto Cervantes se considera un complemento al *Marco*. Este documento se publicó en 2006 para describir las especificaciones de los objetivos de aprendizaje de los distintos niveles recogidos en la serie de documentos de *Un nivel umbral* (*Threshold Level*, en su versión original en inglés), y que están directamente ligados al *MCER* (Instituto Cervantes, 2007).

Entre sus principales objetivos está la regularización de la enseñanza de los Institutos Cervantes para así crear rasgos comunes dentro de la diversidad de los centros; desarrollar los niveles de referencia para poder

dar un conocimiento sociocultural adaptado a cada país; e impartir una enseñanza/aprendizaje basada en la interculturalidad.

El *Plan Curricular* nos explica que «los niveles de referencia han trasladado las descripciones del *Marco* a su documento y los han especificado en español teniendo en cuenta todos sus elementos y características»; que «la selección de materiales se ha hecho pensando en adultos, y que los inventarios están interrelacionados con referencias para una mejor comprensión y coherencia del contenido» (Instituto Cervantes, 2007).

En cuanto a los rasgos comunes, esta guía recomienda tratar, si es posible, las dimensiones comunicativas del discurso (componente pragmático-discursivo), la cultura (referentes, saberes y comportamientos), las destrezas fonéticas y prosódicas, y las estrategias de aprendizaje.

Lo que diferencia a este documento del resto es que se centra en desarrollar contenidos de carácter pragmático-discursivos, concretamente, funciones lingüísticas, aspectos pragmáticos y géneros discursivos, además de tratar, ampliamente y de manera matizada, los aspectos culturales, socioculturales e interculturales ya que, intervienen en el proceso de aproximación a una nueva realidad lingüística y cultural (Instituto Cervantes, 2007).

De hecho, tiene varios apartados que cabe destacar por su especial interés en todos esos factores y competencias a los que hacemos referencia a lo largo de este artículo: *Tácticas y estrategias pragmáticas*, *Géneros discursivos y productos textuales*, *Referentes culturales, saberes y comportamientos socioculturales* y *Habilidades y actitudes interculturales*.

La inclusión de todos estos apartados mejora el *Plan Curricular. Niveles de Referencia para la lengua* respecto a los anteriores documentos de referencia ya que destaca todos esos factores comunicativos necesarios para complementar al resto de aspectos puramente lingüísticos como la gramática o la pronunciación.

En la introducción del apartado *Tácticas y estrategias pragmáticas* nos explica qué pretende aportar este bloque y defiende cómo debe ser una buena enseñanza/aprendizaje:

«El inventario de *Tácticas y estrategias pragmáticas* pretende incorporar al análisis de la lengua los recursos que están a disposición del alumno y las estrategias que puede activar para usar la lengua de forma efectiva y eficaz en contexto. En este sentido, el inventario que nos ocupa entronca con el de *Gramática* en cuanto que Gramática y Pragmática comparten un mismo objeto de estudio, aunque difieren en la perspectiva de análisis. Si la primera

describe y explica la estructura de la lengua, sus elementos constitutivos y las reglas de construcción de las oraciones, la segunda tiene por objeto describir y explicar las reglas que rigen la actuación lingüística de los hablantes, así como las estrategias que estos utilizan para que los mensajes resulten adecuados y eficaces según los destinatarios a los que se dirigen y el contexto en que tienen lugar» (Instituto Cervantes, 2007).

En cuanto a la competencia pragmática, hace una explicación ejemplificada de lo que se pretende obtener de ella:

La Pragmática permite, en definitiva, explicar por qué determinados aspectos fonéticos, morfológicos o sintácticos parecen no responder a las reglas gramaticales. Justifica, por ejemplo, que un enunciado como *Libros, tiene muchos* transgreda aparentemente la lógica de la distribución sintáctica para ofrecer una información distinta de la que pediría el orden canónico (*Tiene muchos libros*). Del mismo modo permite saber que cuando un hablante dice *Ayer vi a Rosa salir de una casa* no se está refiriendo a la casa de Rosa, o que cuando alguien entra en una habitación y dice *Aquí hace mucho frío, ¿no?* no está constatando una realidad, sino sugiriendo que se encienda la calefacción. Aprender a usar una lengua extranjera supone aprender a categorizar e interpretar las situaciones y las relaciones sociales tal y como las categorizan e interpretan los hablantes nativos; implica también aprender a interactuar de manera adecuada en función del contexto y del interlocutor, de acuerdo con esquemas de actuación y recursos propios de la comunidad de hablantes a la que se accede. Dicho de otro modo, el desarrollo de una competencia pragmática supone necesariamente el conocimiento de los recursos de que dispone la lengua para emitir e interpretar enunciados con una determinada intención comunicativa, así como la interiorización de los procesos que permiten activar tácticas y estrategias para lograr el éxito en la comunicación (Instituto Cervantes, 2007).

2. Pragmática: Cómo y dónde se enseña...

Hay que tener en cuenta que en la época en la que se publicó *Threshold Level* imperaban métodos en los que el objetivo principal era enseñar gramática, estructuras sintácticas y vocabulario sin tener en cuenta el contexto ni las competencias comunicativas.

Un nivel umbral fue la base de la creación de documentos de referencia para el aprendizaje de lenguas a pesar de demostrarse que era en muchos aspectos poco útil a la hora de aplicarlo a la lengua española ya

que, al ser una traducción directa del inglés, los ejemplos no eran válidos en el nivel pragmático-cultural.

La primera referencia que tenemos sobre pragmática aparece en el *MCER* cuando:

«habla de la competencia comunicativa y se refiere a la misma como las competencias pragmáticas relacionadas con el “uso funcional de los recursos lingüísticos” (producción de funciones de lengua, actos de habla) sobre la base de guiones o escenarios de intercambios comunicativos y destaca el gran impacto que estas competencias tienen en las interacciones» (Consejo de Europa, 2002).

A pesar de ser la primera mención «oficial» del término, el Método Comunicativo ya englobaba ésta y otras competencias comunicativas desde los años 80 promoviendo una enseñanza de lenguas completa y mucho más eficiente.

2.1 EL MARCO Y LAS COMPETENCIAS PRAGMÁTICAS

Como ya hemos comentado anteriormente, la publicación del *MCER* fue un punto de inflexión en la enseñanza/aprendizaje de las lenguas extranjeras, y con la revisión de 2017 solventaron muchos de los aspectos problemáticos de la primera propuesta, pero a pesar de las mejoras no llegó a ser del todo claro ni extenso especialmente en la competencia en la que nosotros nos centramos: la pragmática.

La primera mención que se hace en el *Marco* sobre competencia pragmática es en el *Capítulo 2: Enfoque adoptado*, donde se enumeran las competencias, actividades, ámbitos, tareas y estrategias de la lengua. Concretamente, en el apartado “2.1.2. *La competencia comunicativa*”, en el que nos dice que:

«Las *competencias pragmáticas* [...] tienen que ver con el dominio del discurso, la cohesión y la coherencia, la identificación de tipos de formas de texto, la ironía y la parodia. Respecto a este componente, incluso más que en el caso del componente lingüístico, apenas es necesario resaltar el gran impacto que ejercen las interacciones y los entornos culturales en el que se desarrollan las mencionadas capacidades (Consejo de Europa, 2002:14).

No volvemos a encontrar nada relacionado con esta competencia hasta la página 120 en el *Capítulo 5: Las competencias del usuario o alumno*

en el que, como ya he comentado anteriormente, se le dedica un pequeño apartado titulado “5.2.3. *Las competencias pragmáticas*”.

En este apartado, le dedican 8 páginas en las que se definen brevemente las competencias que la componen como la discursiva y la funcional, y en las que se añaden cuadros descriptores sobre fluidez oral, turnos de palabra, precisión, coherencia y cohesión, y flexibilidad.

Por último, volvemos a encontrar en el *Capítulo 6: El aprendizaje y la enseñanza de la lengua* un breve apartado (de 13 líneas) titulado “6.4.9. *El desarrollo de las competencias pragmáticas*” en el que plantea la siguiente pregunta: «¿Debería suponerse que el desarrollo de las *competencias pragmáticas* del alumno se puede transferir a partir de la educación y la experiencia general en la lengua materna (L1), o se debería facilitar...?», y da una serie de opciones entre las que se incluyen la siguiente: «mediante la enseñanza explícita y el ejercicio de las funciones, los modelos de conversación o intercambio verbal y la estructura del discurso».

A lo largo del *Marco*, observamos el poco desarrollo que hay respecto a cualquiera de los aspectos lingüísticos o no lingüísticos e, incluso, algunos argumentos que pueden provocar confusión en sus usuarios.

A continuación, vamos a ver algunos ejemplos de ello a pesar de no estar relacionados estrechamente con la competencia pragmática. En relación a los conceptos de plurilingüismo y pluriculturalismo, podemos ver en el documento defender que es «normal» que un individuo sea plurilingüe, pero no pluricultural y a la inversa. Pero si consideramos que la persona competente es la que domina tanto la lengua como la cultura que le corresponde, ¿cómo debemos enseñar estos aspectos para que el discente sea competente?:

El perfil pluricultural difiere del perfil plurilingüe (por ejemplo: un buen conocimiento de la cultura de una comunidad, pero un conocimiento pobre de su lengua; o un pobre conocimiento de una comunidad cuya lengua predominante, sin embargo, se domina).

Estos desequilibrios son totalmente normales. Si el concepto de plurilingüismo y el de pluriculturalismo se amplían para tener en cuenta la situación de todos lo que en su lengua y cultura nativas están expuestos a distintos dialectos y la variedad cultural inherente a toda sociedad compleja, queda claro que, también en estos casos, los desequilibrios (o, si se prefiere, diferentes tipos de equilibrio) son la norma (Consejo de Europa, 2002: 131).

Otros ejemplos analizados en el *Marco* que muestran posibles confusiones son los siguientes:

1) «Las competencias comunicativas son la que posibilitan a una persona a actuar utilizando específicamente medios lingüísticos» (2. Enfoque adaptado; 2.1. Un enfoque orientado a la acción; p. 9).

¿Qué entendemos aquí por «medios lingüísticos»? ¿Se incluye la pragmática? Una competencia comunicativa se compone de niveles sistemáticos como la sintaxis o la morfología y de niveles pragmáticos y paralingüísticos.

2) «Se puede considerar que la competencia comunicativa comprende varios componentes: el lingüístico, el sociolingüístico y el pragmático» (2. Enfoque adaptado; 2.1.2. La competencia comunicativa; p. 13).

Esta explicación de competencia comunicativa nos confirma (y contradice) el planteamiento anterior, ya que nos aclara que la pragmática no forma parte del componente lingüístico. Consideramos que, a diferencia de la sociolingüística, la pragmática debe formar parte del componente lingüístico.

3) «El uso de la lengua se hace necesario cuando alguien del grupo no sabe qué es lo siguiente que hay hacer, o cuando por algún motivo la rutina establecida no funciona» (2. Enfoque adaptado; 2.1.5. Tareas, estrategias y textos; p. 16).

Con este ejemplo, nos cuestionamos ¿qué entendemos con «el uso de la lengua»? ¿qué es la rutina establecida? El ejemplo lo encontramos en un contexto en el que se habla de una situación en la que unos alumnos realizan una actividad relacionada con el montaje de una tienda de campaña. Nos dice que mientras realizan esta actividad en grupo no van a necesitar el lenguaje a no ser que necesiten preguntarse algo, cuando una necesidad puede ser, perfectamente, el expresar en voz alta lo pesado que es montar la tienda. Las necesidades de uso de la lengua las marca el hablante en los contextos o situaciones en los que se encuentra y no una norma predeterminada.

4) «Las normas de cortesía proporcionan una de las razones más importantes para alejarse de la aplicación literal del “principio de cooperación”. Varían de una cultura a otra y son una fuente habitual de malentendidos interétnicos, sobre todo, cuando las normas de cortesía se interpretan literalmente» (5.2.2. La competencia sociolingüística; 5.2.2.2. Las normas de cortesía; p. 116).

Las normas de cortesía se consideran un aspecto perteneciente a la competencia pragmática no sociolingüística, aunque esté relacionada con

la interacción entre hablantes y dependa de ellas. Vemos con este ejemplo y su referencia correspondiente que el apartado «Las normas de cortesía» está incluido en el de «La competencia sociolingüística». Otra de las cosas que pueden confundir al usuario.

5) Para hablar, escribir, escuchar o leer, el alumno tiene que llevar a cabo una secuencia de acciones realizadas con destreza. Para hablar el alumno debe saber:

- a) Planear y organizar un mensaje (destreza cognitiva);
- b) Formular un enunciado lingüístico (destreza lingüística);
- c) Articular el enunciado (destreza fonética).

(4.5. Procesos comunicativos de la lengua; p. 88)

En este último ejemplo, ¿debemos entender que cuando se refiere a «hablar» no se refiere a «comunicar»? Puedo comunicar, hablar, y no tener una buena pronunciación o equivocarme en el tiempo verbal, pero hacer llegar mi mensaje sin problema. Aquí nos describe el acto, pero teniendo en cuenta que está dentro del apartado de «Procesos comunicativos de la lengua», no hace referencia a ningún aspecto comunicativo.

Estos son solo algunos ejemplos de las incongruencias que podemos encontrar en el *Marco Común Europeo de Referencia*. Las carencias que presenta el *Marco* en relación a las competencias estrechamente ligadas al aspecto comunicativo y la poca atención que se les ha prestado, conlleva que éste no ofrezca una descripción general e intercultural, necesaria y que sí ofrece el *Plan Curricular*.

2.2 EL PLAN CURRICULAR. NIVELES DE REFERENCIA PARA EL ESPAÑOL Y LA COMPETENCIA PRAGMÁTICA

La introducción del *Plan Curricular. Niveles de Referencia para el español* reza de la siguiente manera:

El planteamiento general se asienta en las bases del modelo de enseñanza de lenguas que se ha ido conformando, en los últimos treinta años, como resultado de la integración de las aportaciones de distintas ciencias relacionadas con el lenguaje. Estas aportaciones incluyen teorías que pueden considerarse externas a la lingüística propiamente dicha, como la filosofía del lenguaje, la sociolingüística o la psicolingüística, y teorías que se sitúan en el desarrollo de la lingüística como la pragmática o el análisis del discurso.

Se añaden trabajos sobre las relaciones entre lengua y cultura en general y sobre los elementos de carácter sociocultural e intercultural que intervienen

en el proceso de aproximación o una nueva realidad lingüística y cultural (Instituto Cervantes, 2007).

Con estas palabras podemos ver que, a diferencia del *Marco*, los *Niveles de Referencia para las lenguas* pretende centrarse en todos esos componentes que siempre «han girado» alrededor de la lingüística gramatical y que ahora, pasan a un primer plano junto a ésta.

La guía recomienda un tratamiento específico de dimensiones relacionadas con aspectos comunicativos como el discurso: componente pragmático-discursivo (géneros discursivos y productos textuales, tácticas y estrategias pragmáticas y funciones); la cultura: referentes culturales, saberes y comportamientos socioculturales y habilidades y actitudes interculturales; las destrezas fonéticas y de la entonación, así como de las formas gráficas (pronunciación y prosodia, y ortografía); y los procedimientos de aprendizaje: estrategias de aprendizaje.

En cuanto al componente pragmático-discursivo, el documento lo describe, como veremos a continuación, argumentando que para una obtener una comunicación eficaz entre hablantes se deben aprender estrategias pragmáticas y convirtiéndose en hablantes interculturales:

La idea central de la que se parte es que la capacidad de participar eficazmente en intercambios comunicativos, poniendo en juego las habilidades necesarias para desenvolverse en la interacción social, implica el uso de tácticas y estrategias pragmáticas y un análisis adecuado de la correspondencia entre las funciones —actos de habla— y las nociones generales y específicas que permiten realizar de forma eficaz, en cada situación comunicativa, las intenciones del hablante. Los factores de naturaleza extralingüística —como las creencias y las expectativas de los interlocutores, sus conocimientos previos sobre sí mismos y sobre el mundo o las características de la situación en la que interactúan—, presentes en cualquier intercambio comunicativo, son decisivos en la interacción social y han de tenerse muy en cuenta a la hora de identificar los elementos relevantes de la comunicación. De manera que, además de producir enunciados y oraciones correctos y ser conscientes de las relaciones intraoracionales —que sería el ámbito propio de la gramática—, el dominio de la lengua implica también reconocer y producir enunciados que funcionen desde un punto de vista pragmático, lo que requiere un análisis de funciones comunicativas, el registro, el estilo las variedades de la lengua, etc. (Instituto Cervantes, 2007).

A nivel estructural, el documento, concretamente del apartado correspondiente a la competencia pragmática, *Tácticas y estrategias pragmáticas*,

podemos decir que, a diferencia del *MCER*, se compone de muchos apartados en forma de inventarios —cuadros descriptivos— en los que se identifican y desarrollan muchos aspectos pertenecientes a dicha competencia con indicaciones, ejemplos y referencias directas (*links*) a otros apartados.

A pesar de que este documento considera mucho más que el *MCER* los aspectos pragmáticos, sociolingüísticos, culturales y extralingüísticos, y que ofrece un enfoque puramente intercultural, podemos ver que desarrolla los descriptores del *Marco*, pero no incluye explicaciones explícitas de cómo o por qué se producen de esa manera los fenómenos y ejemplos que allí salen especificados.

Por otro lado, como apunte general y menos relacionado con la competencia pragmática, los *Niveles de Referencia para el español* «no incluyen las especificaciones relacionadas con las orientaciones metodológicas y con los criterios de evaluación, que son también elementos constitutivos del *Plan Curricular*, sino que se limitan a la descripción del material que es objeto de enseñanza y de aprendizaje» (García Santa-Cecilia, 2007). Por tanto, si echábamos en falta en el *Marco* que no hubiese descriptores y especificaciones como en el *Plan Curricular*, ahora, echamos en falta que se teorice sobre la lengua y se nos informe de cuáles son sus características.

Para finalizar, podemos observar después de leer la descripción que nos da sobre pragmática, que no es un documento que pueda consultar cualquier usuario, como en un primer momento se pretendía con el *Marco*, sino que se centra en el docente. De hecho, el mismo *Plan Curricular* indica que ofrece «una guía para todos los *enseñantes* del español en el mundo, estableciendo niveles de conocimientos y referencias de capacidades» (Instituto Cervantes, 2007: 9).

Conclusiones

Un análisis adecuado de la lengua desde la perspectiva de la comunicación solo puede llevarse a cabo si se tienen en cuenta los distintos planos y dimensiones que se ponen en juego en cualquier intercambio comunicativo, por sencillo que sea, o en cualquier experiencia de aprendizaje, en la que se entra en contacto no sólo con un código nuevo sino con un modo diferente de entender el mundo (Instituto Cervantes, 2007).

La creación de documentos de referencia ha contribuido a la evolución de la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras, aunque aún nos quede mucho por mejorar.

Un nivel umbral pretendía describir el material lingüístico para conseguir un nivel medio en lengua extranjera; el *Marco* surgió de la necesidad de facilitar la movilidad y el intercambio en Europa por la consciencia de unión que tenía el Consejo de Europa; y el *Plan Curricular* (1994) y los *Niveles de referencia para la lengua española* (2006) surgieron para regularizar la enseñanza de los Institutos Cervantes, crear rasgos comunes dentro de la diversidad de sus centros, y para complementar y describir al *Marco Común de Referencia*.

Hemos analizado qué ofrecen estos documentos, de qué carecen y qué incongruencias aparecen en ellos en relación a la competencia pragmática, pero también hemos podido ver qué es lo que ellos consideran que se debe enseñar, cómo y dónde. Intentan ofrecer un compendio de competencias lingüísticas, extralingüísticas y culturales que se «modifican mediante el conocimiento de la otra lengua y contribuyen a crear una conciencia, unas destrezas y unas capacidades interculturales» (Landone, 2004), porque lo que necesitamos son hablantes que sean agentes sociales y, especialmente, interculturales.

Bibliografía

- CONSEJO DE EUROPA (2001): *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Secretaría General Técnica del MEC, Anaya e Instituto Cervantes, Madrid, 2002.
- CORES BILBAO, Esther (2017): «La mediación en el nuevo *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*». *ReALL: Research in Affective Language Learning Centre*.
- CORES BILBAO, Esther (2017): «El nuevo *MCER* ya es una realidad». *Re-ALL: Research in Affective Language Learning Centre*.
- EUROPEAN CENTRE FOR MODERN LANGUAGES: <<https://archive.ecml.at/help/detail.asp?i=124>>
- FIGUERAS, Neus (2008): «El *MCER*, más allá de la polémica». *Monográficos marcoELE*. N. 7.
- GARCÍA SANTA-CECILIA, Álvaro (2007): «Plan Curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español». *Monográficos marcoELE*. N. 5.
- GONZÁLEZ PORTO, Javier (2005): «Una visión del *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas* a través de mapas conceptuales.» *Glosas Didácticas. Revista Electrónica Internacional*. N. 14.

- HELLSTROM-GROTH, Bodil (1982): «Un nivel umbral» y la enseñanza del español». *Boletín Asociación Europea de Profesores de Español*. Año XIV. N. 26, Madrid.
- INSTITUTO CERVANTES (2007): *Plan Curricular del Instituto Cervantes. Niveles de Referencia para el Español*, Biblioteca Nueva.
- INSTITUTO CERVANTES (1994): *Plan Curricular del Instituto Cervantes*.
- LANDONE, Elena (2004): «Plurilingüismo y pluriculturalismo en el Portfolio Europeo de las Lenguas». *Mots Palabras Word*. N. 5.
- NEIRA GONZÁLEZ, Xosé Manuel (2005): «La influencia del Marco en los currícula y en la docencia de las Escuelas Oficiales de Idiomas». *Glosas Didácticas. Revista Electrónica Internacional*. N. 14.
- PUERTAS MOYA, F. Ernesto (2009): «A propósito de *Claves para comprender el Marco Común Europeo*». *Revista redELE*. N. 17, Instituto Cervantes de Orán.
- PUIG, Fuensanta (2008): «El Marco Común Europeo de Referencia, el Portfolio de las lenguas y la evaluación en el aula». *Monográficos marcoELE*. N. 7.
- RUIZ GURILLO, Leonor (2008): «El lugar de la ironía en la clase de ELE: más allá del Marco y del Plan Curricular». *Revista redELE*. N. 14
- SÁNCHEZ-CASCADO NOGALES, Rosa; GARCÍA LLAMAS, Belén; MARCO OQUERANZA, Josune y MARESMA DURÁN, Joan (2007): «El nuevo “Plan Curricular del Instituto Cervantes”: los niveles de referencia para el español». *Actas del IV simposio internacional José Carlos Lisboa de didáctica del español como lengua extranjera del Instituto Cervantes de Río de Janeiro*.
- SLAGTER, Peter. J. (1979): *Un nivel umbral*. Consejo de Europa, Estrasburgo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA CAPILLA DE SANTA MARÍA O DELS SASTRES DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Sara Sánchez Roig
Universitat Rovira i Virgili
sara.sanchez@urv.cat

Resumen: La capella de Santa Maria dels Sastres va viure una profunda remodelació durant la segona meitat del segle XIV. Va constituir una fita majúscula en el gòtic català i un cas molt especial dins la catedral de Tarragona, ja que gairebé es va arribar a equiparar amb l'altar major per centralitat litúrgica i sumptuositat (es dedueix que va ser molt poderosa econòmicament). En un espai aparentment homogeni conviuen dos llenguatges formals del gòtic: un de consuet i radiant i un altre de conopial i flamíger. Això porta a assegurar un canvi de plantejament i una intervenció de diferents promotors i artífexs, en què se sobreentenen personalitats artístiques i poderosos clients coneixedors de les novetats artístiques. A més, el gòtic flamíger que singularitza la capella dels Sastres resulta innovador (i, alhora, moderat), precoç i sense repercussió a posteriori.

L'objectiu d'aquesta comunicació és presentar l'estat de la qüestió dels estudis sobre aquesta capella i analitzar com la historiografia ha abordat la documentació conservada i a quines conclusions ha arribat, valent-se també de la informació que ofereix l'anàlisi directa.

Palabras clave: Capella de Santa Maria dels Sastres; gòtic flamíger; Reinard Fonoll; Aloi de Montbrai; Mestre de Santa Coloma de Queralt; arquebisbe Sancho López d'Ayerbe; arquebisbe Pere de Clasquerí

Abstract: The chapel of Santa Maria or dels Sastres was profoundly renovated in the second half of the fourteenth century, becoming a major achievement in the Catalan Gothic tradition and a very special case within the cathedral of Tarragona, where it came to rival the main altar for liturgical importance and sumptuousness, thus indicating that it was economically very powerful. At first sight the space seems homogeneous, but two formal languages of Gothic coexist in it: one of them is radiant and the other is ogee and flamboyant. This indicates a change of plan and an intervention by different patrons and artists who were clearly familiar with the artistic innovations of the time. Furthermore, the Flamboyant Gothic that

singles out the Chapel dels Sastres is at once innovative and moderate, an early development that had few subsequent repercussions.

The objective of this article is to examine the literature concerning this chapel and to analyze how historiography has approached the surviving documentation and which conclusions have been arrived at, whilst also making use of the information offered by direct analysis.

Keywords: Chapel of Santa Maria or dels Sastres; Flamboyant Gothic; Reinard de Fonoll; Aloy de Montbray; Master of Santa Coloma de Queralt; Archbishop Sancho López de Ayerbe; Archbishop Pere de Clasquerí.

1. Breu descripció

La capella de Santa Maria, coneguda amb l'apel·latiu *dels Sastres*, amb un programa iconogràfic marià i messiànic, es troba a l'absidiola nord de la capçalera de la catedral de Tarragona. Consisteix en una construcció poligonal regular de cinc cares coberta per una volta de creueria semies-trellada definida per vuit claus hexagonals.¹ Queda il·luminada per tres finestrals amb vidrieres: només tres cares són exemptes, les dues de la dreta no ho són perquè són tangents al presbiteri i per evitar el desequilibri visual se simularen amb un joc de traceries flamejants cegues junt amb pintures murals.² Al costat de cada finestral, hi ha parelles d'escultures de cos rodó, més dues d'isolades als extrems desaparegudes.³ A mitja altura es veu una tribuna volada i amb una balustrada que consisteix en una successió d'arcs conopials calats i a cada flexió, una petita imatge; per sobre, una cornisa amb la representació d'una cort celestial i per sota, una altra d'orlada amb éssers enmig d'una garlanda de fullatge. Just a sota, una sèrie d'arcuacions cegues de tipus conopial amb impostes sobre mènsules

1 Antoni Conejo (2016: 230-233, nota 141 i 151) atestà que la clau major està perforada i comunica amb el pinacle del mig de la coberta, que està buit. Opina que dins hi devia haver un torn per poder usar enginyers escenogràfics, de manera que es confirma que s'hi representaven drames parateatral. També afirmà l'existència d'un orgue, desaparegut, col·locat entre el tram recte previ i el claustre.

2 Les vidrieres que ara veiem no són les originals, però se n'aprofitaren petits fragments i imitaren molt bé el seu estil; l'anàlisi retardà la factura a l'inici del segle XVI (AINAUD 1952: 378; BAZZOCCHI 2013: 220-240). Hem perdut el pseudovitrall de més a l'esquerra, però el de la dreta es conserva pràcticament sencer.

3 Antoni Conejo (2016: 241) assenyala que algunes d'aquestes estàtues no són les originals: les alçades oscil·len entre els 1,38 i els 1,60 metres, una diferència notable si pensem en un programa unitari.

antropomòrfiques.⁴ A la vista del visitant, dues portes motllurades, la de la dreta comunica amb l'altar major i l'altra, amb una petita cambra com a sagristia privada; una tercera porta, més aviat un portell, dóna accés a l'escala de cargol que condueix a la tribuna volada. Destaquen el retaule gòtic de pedra i el conjunt funerari de l'arquebisbe Pere de Clasquerí.

És segur que d'origen la capella tenia la mateixa estructura que la capella de Sant Oleguer, l'absidiola que li fa de parella al costat sud. Però a la segona meitat del segle XIV visqué una profunda remodelació que convertí l'absis romànic en un de completament gòtic. A primeres sembla un espai homogeni, però hi conviuen dos llenguatges formals: la tribuna volada amb els arcs conopials i les traceries flamejants dels dos envans tapiats són solucions que no pertanyen al gòtic radiant i consuet present a la resta de la capella. Les solucions flamígeres i conopials són moderades, però precoces i innovadores, i sense un ressò immediat a posteriori: a la mateixa catedral no es tornaren a donar fins al segon quart del segle XV amb l'obra del retaule major de Pere Joan i les tres obres catalanes considerades representatives són les donades al palau de la Generalitat entre el 1416 i el 1434, quan en va assumir la direcció Marc Safont, a qui Marià Carbonell (2012: 103) li concedí el títol honorífic de «paladí del flamíger local».



Figura 1. Capella de Santa Maria. Sara Sánchez Roig (2016).

⁴ Antoni Conejo (2016: 241-242, nota 183) considerà que algunes d'aquestes mènsules tampoc són les originals sinó reutilitzacions de les que sostingueren els arcs cecs apuntats que tancaven el rerecor. Montserrat Canela (2007: 31) donà constància d'un trasllat de mènsules del rerecor esmentat.



Figura 2. Capella de Sant Oleguer. Ramón Escobar Hervás a *Maravillas ocultas de España* (internet).

2. Mostres cronològiques, promotors i artistes

La primera prova documental sobre la capella data del 22 d'agost de 1359: l'arquebisbe Pere de Clasquerí ordenà al vicari general, Pere Toloni, que manés a l'obrer de la seu, Bertran Albí o Albió, liquidar el deute que tenien amb el mestre vidrier normand Guillem Lantutgard pels vitralls que havia fet per a la capella de Santa Maria.⁵ Deduïm que si les vidrieres ja estaven fetes i col·locades, la nova fàbrica també estava tancada. Les pintures murals dels dos pseudovitralls s'han datat al voltant d'aquesta data i han estat atribuïdes al cercle del Mestre de Santa Coloma de Queralt, el qual establí a Tarragona una escola plenament italianitzant i aportant certa continuïtat amb la tradició figurativa prèvia (Coll, 1994: 263-265; Buttà, 2014: 21); Emma Liaño (2006: 243) proposà identificar aquest mestre amb Guillem Timor.

Partint d'aquest document i tenint en compte que a la capella hi ha el conjunt funerari del mateix arquebisbe, i que el seu escut també apareix

⁵ AHAT (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona), Registrum Negotiorum, 1358-1359, VII, f. 140.

repetides vegades, sembla innegable el seu paper com a promotor de la nova obra, però Pere de Clasquerí prengué possessió de la càtedra tarraconina el febrer de 1358 i és impossible que en tan sols un any i mig es pogués dur a terme. Ara bé, fou ell qui la consagrà el 31 de desembre de 1367, acció ratificada perquè conservem el pergamí que dona fe de l'acte (Sánchez, 1962-1963: 21-23), fet que també demostra que els treballs s'allargaren una dècada més, un cop acabada la fàbrica.

El seu conjunt funerari és l'última actuació que hi va haver: l'ossari i les pintures murals són contemporànies i pertanyen a un moment posterior al corrent marcadament italianitzant de mitjan segle XIV, al qual pertanyen les pintures murals dels dos pseudo-vitralls, i Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1986: 103, cat. 295) les consideraren el primer testimoni de l'estil internacional a Tarragona. Cert és que l'obertura del nínxol suposà la mutilació d'una part de la pintura mural, una cosa que no entenem a causa del valor artístic de la capella, al qual se suma el perfil poligonal inusual, encara que es pogué deure a una modificació del projecte o a un simple error de càlcul (CONEJO 2016: 238). El conjunt encara no ha estat atribuït a cap artífex: Pere Beseran (2007: 311) suggerí Jordi de Déu com a autor de l'ossari.

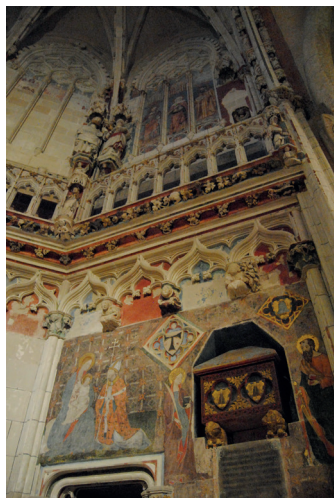


Figura 3. Capella de Santa Maria. Pintures murals del pseudovitrall i del conjunt funerari. Sara Sánchez Roig (2017).

A priori podem descartar la confraria dels sastres com la impulsora de la nova obra: l'apel·latiu indica que l'escollí com a seu religiosa, però ho feren quan les obres ja estaven acabades perquè el primer cop que es documenta la fórmula «capela de la Verge Maria dels Sastres» és el 1490 (Conejo, 2016: 233-234). No sabem quan es fundà aquest gremi tèxtil a Tarragona, encara que Eduard Juncosa (2013: 429, nota 3) dóna per segur que sorgí cap al darrer terç del segle XIV, pels volts de 1369. Tanmateix, part de la crítica ha insistit a mantenir la seva atribució: Maria Bonet (2009: 577) i Emili Morera (1904: 45).

Donada la reiteració de l'escut del Capítol, suposem que aquest tingué un protagonisme i la confraria de preveres, que es trobava sota l'advocació de la Mare de Déu, degué fixar la seva seu en una capella homònima: en una notícia de 1528 podem llegir «la santa confraria de la Verge Maria dels preveres de la Seu de Tarragona, instituïda en la capella de la gloriosa Verge Maria sota la invocació de la Nativitat de la dita Verge Maria»⁶. El 28 de desembre de 1345 l'arquebisbe Arnau Sescomes fundà aquesta confraria, però el seu emblema heràldic no apareix a la capella dels Sastres; per tant, la nova obra tingué lloc després de la seva mort el 1346 i el seu successor fou fra Sancho López de Ayerbe (Conejo, 2016: 234-235, nota 156). Cal centrar l'atenció en l'emblema heràldic estampat al segon pany començant per l'esquerra: Josep Vives (1969: 138) el relacionà amb la família Saportella per similitud amb el que podem veure al sepulcre de Francesca Saportella Pinós, una atribució vàlida per a la historiografia posterior (Companys & Montardit, 1982: 255; 1983: 67-70; Liaño, 2002: 355; 2013-2014: 47). El cognom Saportella no era insòlit al Tarragonès, si bé no podem figurar cap membre entre les dignitats eclesiàstiques o canòniques documentades (Conejo, 2013b: 138-139). Faustino Menéndez (1999: 249-284) ja anuncià que pertanyia a l'arquebisbe Sancho López de Ayerbe, però ha estat Antoni Conejo (2011: 22; 2013a: 104-105; 2013b: 138-140) qui més ressò n'ha fet, ja que li ha atorgat ser el primer promotor de la nova obra dels Sastres. Emma Liaño (2013-2014: 47) defensà que no tenim constància que aquest arquebisbe mostrés interès pel seu patrocini i remeté a la descripció del seu escut donada per Juan del Corral (Nicolás-Minué, 2006: 75) i José Gramunt (1946: 89): «De oro, con cuatro palos gules y una cruz de argent, sobre el todo con cinco escuditos en ella, de oro, con sendas fajas azules. Unos atraviesan la cruz todo el escudo». Antoni Conejo (2013b:

6 ACT (Arxiu Capitular de Tarragona), Llibre de Caixa, 1528, 1.

139, nota 62) oposà que aquesta descripció corresponia al llinatge reial i ell era fill bastard, per la qual cosa es podia veure privat d'usar-lo i optar per l'esportella. Si donem per cert aquest últim plantejament, aleshores deduïm que l'inici de la nova obra hagué de produir-se durant els seus anys de prelatura i el 1348 pogué ser un bon moment perquè, superada la pesta negra, una obra com la donada allí hauria ajudat a revitalitzar la catedral (Conejo, 2016: 234-235). No obstant això, no pogué veure-la acabada perquè morí dos anys abans del seu tancament i aleshores se'n va fer responsable el seu successor, l'arquebisbe Pere de Clasquerí.⁷



Figura 4. Capella de Santa Maria. Emblemes heràldics: Pere de Clasquerí, Sancho López de Ayerbe, família Anglesola i Tau del Capítol. Sara Sánchez Roig (2016).

⁷ Emma Liaño (2013-2014: 47) també atribuí la nova obra a la confraria de Santa Maria de preveres, però en fixà l'inici al voltant del 1341, que és confús perquè la confraria es va fundar el 1345. Afirmà que la remodelació es va fer en dues fases no gaire distanciades en el temps. La primera començà al voltant del 1341 fins a la pesta negra, quan els treballs es paralitzaren sense haver-se col·locat les vidrieres, i la pluja i el vent erosionaren part de l'escultura ja realitzada. El 1361 l'arquebisbe Pere de Clasquerí impulsà la segona fase amb la intenció de fer-la més luxosa perquè havia de ser la seva capella funerària, una obra que finalitzaria a mitjans de la dècada de 1370.

Una altra incògnita és l'emblema heràldic relacionat amb la família Anglesola: és segura l'atribució però no la seva participació ni el moment que ho va fer. Fou una nissaga important de la Tarragona de mitjans del segle XIV i alguns dels seus membres ocuparen diversos dels càrrecs més importants del Capítol (Conejo, 2013b: 139-140). Emma Liaño (2002: 354) proposà que la família posseís drets sobre la capella, però que el 1361 els perdé a causa d'un incident sagnant (Blanch, 1985: 49-52).

Sobre qui realitzà la fàbrica de la capella dels Sastres, Emma Liaño (2013-2014: 47 cfr. 1991: 382; 2002: 354) proposà la intervenció d'artífexs vinguts del monestir de Santes Creus, encara que en un principi atribuï l'obra al mestre Ramon Albert defensant que consta al capdavant de la catedral aleshores. Però a la barana de l'exterior de la capella s'entreveu una nova heràldica, junt a la del Capítol i a la de l'arquebisbe Pere de Clasquerí, que ha estat relacionada amb el canonge obrer Bertran Albí o Albió, el mateix a qui se li ordenà liquidar el deute amb Guillem Lantutgard (Conejo, 2016: 239) i no era inusual que els canonges obrers estampessin el seu escut en les estructures aixecades durant el seu càrrec; Josep Vives (1969: 139) el vinculà amb el llinatge dels Castre, però és impossible perquè significaria retrocedir al primer quart del segle XIV.

Sobre les solucions flamígeres i conopials, la historiografia les ha atribuït a Reinard de Fonoll, ja que el consideren l'introduïdor del gòtic flamíger a Catalunya (Puig, 1931: 129; Cirici, 1968: 170 i 217; 1979: 14; Vives, 1969: 62; Liaño, 1991: 383): un document datat el 1373, on consta «Randus de Fonol magister operis sedis Terracone»,⁸ confirmava el seu paper com a artífex, abans de la consagració. Antoni Conejo (2016: 243-244) defensà que el document no especifica quina o quines foren les seves tasques; per tant, se'l podia suposar actiu en qualsevol de les capelles que s'estaven fent aleshores: la capella de Santa Maria, però també la de Santa Bàrbara, la de Sant Miquel i tots els àngels i la de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges. Plantejà que Reinard de Fonoll assumí la direcció de la capella dels Sastres i que les solucions més innovadores foren obra del seu taller o d'algun col·laborador seu, i Emma Liaño (2013-2014: 33; 2017: 301 i 313) ha suggerit que un dels seus col·laboradors fou el mestre normand Aloi de Montbrai, un dels primers a usar l'arc conopial en escultura i els arcs conopials de la capella tenen un valor més escultòric que arquitectònic. Dos

⁸ AHNM (Archivo Histórico Nacional de Madrid), Clero, Llibre 14.497, s.f.

documents relacionen Aloi de Montbrai amb ella: el 27 de març i el 19 de maig de 1368 els procuradors de l'obra de la catedral, Guillem Sala i Guillem de Vilatriada, li pagaren deu lliures barcelonines en cada data per la venda d'un retaule. Al primer document no s'especifica quin, però al segon consta «retrotabuli quod feci capelle Beate Marie Sedis Tarraconensis»;⁹ la proximitat entre les dates i la coincidència en la quantitat satisfeta fan pensar que ambdós parlen del mateix retaule, pagat fraccionadament (Conejo, 2016: 237). Però el retaule presenta certes anomalies estilístiques que fan suposar que el mestre el va cobrar i en va derivar la talla al seu taller, cosa plausible perquè Aloi de Montbrai controlà el mercat escultòric català del segon i tercer quart del segle XIV. Ara bé, sí que sembla intuir-se la mà d'Aloi de Montbrai en part de l'escultura que recorre les parets de la capella: Emma Liaño (2013-2014: 41 i 47) constatà que fou l'artífex de les estàtues de la tribuna volada i dels éssers de la cornisa inferior. Això últim es troba en el terreny hipotètic perquè no hi ha documentació que ho confirmi.



Figura 5. Capella de Santa Maria. Retaule gòtic de pedra. Sara Sánchez Roig (2017).

⁹ AHAT (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona), Arxiu Notarial, 1367-1368, f. 26v i 56r. El retaule fou construït abans d'aquests pagaments perquè devia presidir la capella el dia de la consagració.

3. *Reinard de Fonoll i el gòtic flamíger*

Josep Vives (1969) presentà Reinard de Fonoll com un activíssim arquitecte i escultor, un discurs molt discutit a posteriori: Josep Recasens (1969: 569) ja ho qüestionà just després. Donem per descartada la participació d'aquest mestre al monestir de Pedralbes i a la Seu Vella de Lleida, però hi ha qui considera plausible el seu pas per Morella (Recasens, 1969; Alanyà, 2000: 111-119); Francesca Español (1985: 126 i 131) suggerí que pogué treballar a Santa Coloma de Queralt perquè el novembre de 1342 consta que esdevingué vassall del comte Pere de Queralt i hauria pogut realitzar per a ell alguna obra.¹⁰ La documentació conservada i coneguda només permet assegurar que treballà, per aquest ordre, al monestir de Santes Creus, a l'església de Santa Maria la Major de Montblanc i a la catedral de Tarragona.

Coneixem un contracte signat el 3 de febrer de 1332 entre «Raynardus des Fonyll, anglicus, lapicida» i l'abat de Santes Creus, Pere Alegre, junt a l'obrer Guillem de Lillet, per la construcció del claustre, el refetor i la resta d'espais que la comunitat considerés escaients. En el contracte s'especifiquen clàusules interessants com que el monestir no podia disposar de cap altre mestre i ell es comprometia a dedicar-s'hi exclusivament junt al seu taller (dos deixebles d'identitat anònima),¹¹ però enlloc s'especifiquen els treballs que feu. És segur que no començà de zero les obres del claustre i del refetor perquè el primer consta en marxa el 1313 i el segon el 1302. Josep Puig (1931: 129-138) i Josep Vives (1969: 84-100) sobreentengueren que quan el mestre arribà ja estaven fetes les galeries septentrional i oriental perquè l'habitual era aixecar primer la paral·lela a l'església i la situada davant de la sala capitular; deduïren que obrà a les dues crugies restants, que destaquen pels seus calats flamejants. Per a Antoni Conejo (2016: 216), tal consideració suposa reconèixer una sorprenent precocitat pel que fa a l'ús de motius ornamentals flamígers en un espai arquitectònic, i no només a Catalunya i Espanya, sinó arreu d'Europa, una cosa que ja subratllaren Núria de Dalmases i Antoni José (1984: 116). La historiografia justificà aquesta precocitat atribuint-li un origen anglès, dependència

¹⁰ AHT (Arxiu Històric de Tarragona), Santa Coloma de Queralt, Manual notarial, 3862, s.f.

¹¹ AHAT (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona), Fons Monacal, Santes Creus, Manual Notarial, 1311-1351, f. 33v-34. Al document llegim 3 de febrer de 1331, però és 1332 perquè està datat segons l'any de l'Encarnació.

necessària perquè és a Anglaterra on se n'atesten els primers exemples.¹² És cert que en el contracte amb Santes Creus, junt al seu nom hi ha l'acceptació «anglicus», però només el trobem aquí. El nom el podem relacionar amb Anglaterra, però el cognom és més català que anglès i era comú a les comarques ponentines de Catalunya, com la Segarra, el Penedès o la Conca de Barberà.¹³ Francesca Español (2002: 50; 2011: 22) proposà una procedència d'Aquitània i Antoni Conejo (2016: 211) de Normandia, dos territoris francesos que en aquell moment estaven estretament lligats a Anglaterra.

Joaquín Yarza (1982: 303) ja es qüestionà el protagonisme de Reinard de Fonoll al monestir de Santes Creus, però ha estat Francesca Español (1980: 41-47; 1985: 123 i 129-130, nota 3; 2002: 49-50; 2011: 20-22) qui hi ha mantingut un discurs contrari contundent: els calats flamejants no són originals del segle XIV sinó de principis del XVI i fets per Guillem Moreu en una intervenció per reparar els danys soferts amb les obres de fortificació de l'últim quart del segle XIV o per una simple voluntat de modernització. Teoria que recolza amb dos documents datats el 1502 i el 1503: al primer consta que Guillem Morer i Miquel Borrell estaven treballant al claustre i al segon torna a constar Guillem Moreu «obrat en las claravollas de la claustra del present monestir».¹⁴ Testimoni que a principis del segle XVI s'estava tornant a treballar allí i per a Antoni Conejo (2016: 218-220, nota 93) aquesta cronologia és molt més coherent.

El 1345 Reinard de Fonoll i la seva esposa Domenja vengueren algunes de les terres que posseïen a prop del monestir, cosa que fa pensar que preveïen un canvi de residència:¹⁵ s'apropava la pesta negra i el monestir perdria el favor reial. En un document del 1352 consta «Magistro

12 Camille Enlart (1910: 125) cregué demostrat que el gòtic flamíger d'origen anglès donà les formes que s'introduïren als països del continent: a França fixà com a data d'aparició l'any 1370 a la catedral de Roan i a Castella, en temps d'Enric III (1379-1406) al claustre de Santa Maria de Nieva.

13 Sanç Capdevila suggerí que el mestre podria haver assumit el cognom després de casar-se amb una noia de Blancafort o de la Guàrdia dels Prats (PUIG 1931: 126-127). Antoni Conejo (2016: 210, nota 55) insistí en l'arrelament del topònim Fonoll a la comarca tarragonina de la Conca de Barberà, on existeix un agregat del municipi de Passanant i Belltall conegut com el Fonoll, que casualment pertanyé a Santes Creus des de 1383.

14 AP (Arxiu de Poblet), Armari V, Calaix 26. BPT (Biblioteca Pública de Tarragona), ms. 167, f. 77v-78.

15 AHNM (Archivo Histórico Nacional de Madrid), Clero, ms. 1194, doc. 132, f. 191-193.

Rodolfo Fonyol, magistro operis ecclesie Montis Albis»: era mestre d'obres de l'església de Santa Maria la Major de Montblanc, però el document no explicita la seva contribució.¹⁶ Segons Emma Liaño (1991: 385-387), fou l'artífex de la traceria flamejant de les dues finestres altes del primer tram de l'església, dels capitells de la capçalera i de les mènsules que decoren les portes de la sagristia, i també participà en la desapareguda porta gòtica. Francesca Español (1985: 128) desconeixia que aquestes dues finestres tinguessin aquesta traceria i això fou decisiu per a ella: per què no tornà a usar les solucions flamígeres en aquesta obra posterior? Antoni Conejo (2016: 225-226) puntualitzà que només sabem que aleshores s'estaven fent algunes capelles laterals i desconeixem quan se'n va fer el cobriment; creu que les dites finestres foren fetes en un moment posterior, durant el mestratge de Pere Perull (1416-1423) i coincidint amb la presència a la zona de Pere Joan, autor de la barana i del medalló de sant Jordi de la façana cap al carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat, obra representativa del gòtic flamíger català.

Antoni Conejo (2016: 227) es feu ressò d'una notícia que ja havia donat a conèixer Josep Alanyà (2000: 118) però que la historiografia havia ignorat: el 1353 Reinard de Fonoll perdé la mà esquerra en una baralla amb Bernat de Mutlen, un dels escultors amb qui treballava a l'església de Santa Maria la Major de Montblanc. Sembla que continuà treballant perquè el 1359 testificà en una compravenda i signà com «Raynaldus deç Fonoll lapicida vicini villi Montisalbi» i el 1362 legitimà els dos fills que havia tingut amb Elisenda, la seva segona esposa, i tornà a signar com «magistri operis Montisalbi».¹⁷ Sorprèn l'afirmació d'Emma Liaño (2010: 108), que diu que el 1360 abandonà Montblanc per establir-se a Tarragona. Cert és que ho acabà fent perquè el 1373 era mestre d'obres de la catedral, però desconeixem quan ho començà a ser, suposant que s'hi devia traslladar el mateix 1362 o poc després. Feia quaranta-un anys que treballava a Catalunya.

16 AHNM (Archivo Histórico Nacional de Madrid), Clero, lligall 6737, f. 28.

17 AHNM (Archivo Histórico Nacional de Madrid), Pergamins, Santes Creus, núm. 1519, carpeta 34. ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó), Cancelleria, reg. 1178, f. 128v-129r.

4. Conclusions

Per entendre una remodelació com la que visqué la capella dels Sastres no només hem de perfilar el paper que tingueren els artífexs que hi intervingueren sinó també el dels promotors que la impulsaren, perquè no només deduïm que és el resultat de la col·laboració entre uns tallers especialitzats en diferents tècniques i dirigits per personalitats artístiques destacades, com Reinard de Fonoll, Aloi de Montbrai o el Mestre de Santa Coloma de Queralt, sinó que també hi influí, i en gran manera, la voluntat d'uns promotors poderosos i coneixedors de les novetats artístiques europees, els arquebisbes Sancho López de Ayerbe i Pere de Clasquerí. Sobre això, cal centrar l'atenció en Anglaterra i el nord de França com a centres impulsors de les formes flamígeres i conopials, sense obviar, però, la mediació que aleshores exercia el sud de França: a Avinyó arribaven les novetats artístiques i Pere de Clasquerí acostumava a traslladar-se a la cort pontifical avinyonesa. En aquest sentit, Tarragona era, des de mitjan segle XIV, un important focus d'atracció d'artistes: estaven en obres la seu metropolitana i primada i els dos monestirs cistercencs de Poblet i Santes Creus, i tots dos gaudiren del favor reial. En conclusió, la capella dels Sastres esdevé un exemple del paradigma que fou el panorama artístic aleshores. Amb tot, la seva sumptuositat feu que quasi s'equiparés amb l'altar major per centralitat litúrgica i, precisament, els dos arquebisbes esmentats foren dinamitzadors dels actes litúrgics i festius de la catedral de Tarragona i de la seva relació amb el món civil. En contrast amb aquesta rellevància, són quantitativament escassos els estudis i resulta alarmant que no hi hagi hagut ningú que l'hagi afrontat de manera monogràfica.

5. Bibliografia

- AINAUD, J. (1952). *Cerámica y vidrio*. Madrid: Plus-ultra.
- ALANYÀ, J. (2000). *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*. Morella: Ajuntament i Associació d'Amics de Morella i Comarca.
- BAZZOCCHI, F. (2013). *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*. Universitat de Barcelona [<http://www.tdx.cat/handle/10803/97218> 26/05/2018>].
- BESERAN, P. (2007). «Jordi de Déu, entre la tradició trescentista i l'estil internacional». A: A. PLADEVALL (dir.). *Escultura I. La configuració de*

- l'estil (L'art gòtic a Catalunya)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 304-318.
- Blanch, J. (1985). *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*. Tarragona: Diputació Provincial / Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, vol. 2.
- BONET, M. (2009). «Un centro económico regional: Tarragona en el siglo XV». A: M. I. DEL VAL i P. MARTÍNEZ (dirs.). *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid, vol. 1: 565-583.
- BUTTÀ, L. (2014). «Un maestro para el ciclo de la Vera Cruz: nuevas observaciones sobre las pinturas murales del trascoro de la catedral de Tarragona». *Medievalia*. Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 17: 9-38 [<http://raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/292459/26/05/2018>].
- CANELA, M. (2007). «Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*. Barcelona, núm. 62: 29-38 [<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/17/16/26/05/2018>].
- CARBONELL, M. (2012). «Consuetud i canvi en l'arquitectura del Principat de Catalunya a l'entorn de 1400». A: R. CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El gòtic internacional*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya: 95-107.
- CIRICI, A. (1968). *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen.
- CIRICI, A. (1979). *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*. Barcelona: Edicions 62.
- COLL, G. (1994). «Les pintures murals del rerecor de la catedral de Tarragona: arguments per a una filiació trescentista italianitzant». *D'Art*. Universitat de Barcelona, núm. 20: 253-265 [<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100434/26/05/2018>].
- COMPANYS, I.; MONTARDIT, N. (1983). *Els embigats gòtic-mudèixars al Tarragonès*. Tarragona: Diputació Provincial.
- COMPANYS, I.; MONTARDIT, N. (1982). «Un alfarrage de coro mudéjar en Tarragona». A: *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel: 253-260.
- CONEJO, A. (2013a). «De cor a sostre. El teginat de la sala del tresor de la catedral de Tarragona». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*. Vic:

- Museu Episcopal de Vic, vol. 6: 99-118 [<http://raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/279727> 26/05/2018>].
- CONEJO, A. (2016). «Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant». A: M. R. TERÉS (ed.). *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Roma: Viella: 197-280.
- CONEJO, A. (2011). «L'antic cor pintat de la Catedral de Tarragona». *Tauïll*. Tarragona, núm. 33: 20-22 [http://cataloniasacra.cat/taull/browse/l_ca 26/05/2018>].
- CONEJO, A. (2013b). «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)». A: L. BUTTÀ (ed.). *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol: 127-162.
- DALMASES, N.; JOSÉ, A. (1984). *L'art gòtic*, ss. XIV-XV. Barcelona: Edicions 62.
- ENLART, C. (1910). «Origine anglaise du style gothique flamboyant». *Bulletin Monumental*. París, núm. 74: 125-167.
- ESPAÑOL, F. (2002). *El gòtic català*. Manresa: Caixa Manresa / Angle.
- ESPAÑOL, F. (2011). «La política artística de Jaume II: els sepulcres reials i al claustre de Santes Creus portantveus àulics». *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*. Santes Creus, vol. XXIV: 11-34.
- ESPAÑOL, F. (1985). «Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll i una revisió del *flamíger* de Santes Creus». *D'Art*. Universitat de Barcelona, núm. 11: 123-131 [<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99996> 26/05/2011].
- ESPAÑOL, F. (1980). «Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)». A: E. A. SOLER; T. FORTEZA; A. GUARDIAS (eds.). *Recull Joaquim Avellà Vives: 1901-1967*. Tarragona: Guardias: 40-47.
- GRAMUNT, J. (1946). *Armorial de los arzobispos de Tarragona*. Barcelona.
- GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa.
- JUNCOSA, E. (2013). *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona. Creación y evolución de un dominio compartido (ca. 1118-1462)*. Universidad Complutense de Madrid.
- LIAÑO, E. (2013-2014). «Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV». *Locus Amoenus*. Universitat

- Autònoma de Barcelona, núm. 12: 29-53 [<http://raco.cat/index.php/Locus/article/view/290841> 26/05/2018>].
- LIAÑO, E. (2017). «Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV». A: M. A. CASTIÑEIRAS (ed.). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Alacant: Círculo Rojo Editorial: 299-314.
- LIAÑO, E. (2002). «La catedral de Tarragona». A: A. PLADEVALL (dir.). *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1 (L'art gòtic a Catalunya)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 346-355.
- LIAÑO, E. (2006). «Pere Johan y la escultura gòtica en Santa María de Montblanc». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Saragossa, núm. 108: 239-256.
- LIAÑO, E. (2010). «Poblet y Santes Creus: nuevas precisiones cronológicas y terminológicas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Saragossa, núm. 106: 79-123.
- LIAÑO, E. (1991). «Reinard de Fonoll maestro de obras de la seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra». A: *Separata de Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*. Tarragona: Diputació: 379-402.
- MENÉNDEZ, F. (1999). *Leones y castillos: emblemas heráldicos en España*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MORERA, E. (1904). *Memoria o descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona: desde su fundación hasta nuestros días*. Tarragona: Establecimiento Tipográfico de F. Arís e Hijo.
- NICOLÁS-MINUÉ, A. J. (2006). «El nobiliario original, linajes de Aragón de Juan del Corral». *Emblemata*. Saragossa, núm. 12: 71-141.
- PUIG, J. (1931). «Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. Barcelona, vol. 7: 123-138.
- RECASENS, J. M. (1969). «A propòsit de la possible intervenció de Reinard des Fonoll en la construcció de l'església arxiprestal de Morella». *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*. Santes Creus, vol. 3, núm. 29: 569-579.
- SÁNCHEZ, J. (1962-1963). «Exploraciones en la catedral». *Boletín Arqueológico*. Tarragona: Reial Societat Arqueològica Tarraconense, època IV, any LXII-LXIII, fasc. 77-84: 17-23.
- VIVES, J. (1969). *Reinard des Fonoll. Escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*. Barcelona: Blume.
- YARZA, J. (1982). *La edad media II*. Madrid: Alhambra.

EXOTISME, NOVETAT I EXTRAVAGÀNCIES ESTÈTIQUES A TARRAGONA AL LLARG DE L'ÚLTIM TERÇ DEL SEGLE XIX

M. Teresa Velasco Osca
Universitat Rovira i Virgili
mariateresa.velasco@urv.cat

Resum. Tarragona també es va convertir, en l'últim terç del segle XIX, en una ciutat seguidora de les tendències i gustos refinats que triomfaven al cor d'Europa. Via París, la ciutat de Tarragona celebrava la modernitat deixant-se seduir per estètiques innovadores, sofisticades i de bon gust. La ciutat va sucumbir a l'originalitat, al capritx i a les extravagàncies que determinats articles procedents d'horitzons culturals nous i llunyans —la Xina, el Japó, l'Índia, Amèrica i els països del món islàmic— proporcionaven a Occident.

Els espectacles, el comerç, els balls i reunions de societat, la moda, l'art, les exposicions, el folklore i moltes altres pràctiques culturals contribuiran a demostrar que Tarragona seguia models cosmopolites, s'interessava per les cultures del món i assimilava els gustos estètics que dominaven l'art finisecular europeu.

Palabras clave: exòtic, modernitat, orientalisme, japonisme, pràctiques culturals, Tarragona finisecular, cosmopolitisme

Abstract. During the last third of the 19th century, the city of Tarragona became an avid consumer of the trends and refined tastes that were popular in the heart of Europe. Following the lead of Paris, the inhabitants of Tarragona celebrated modernity and let themselves be seduced by innovative, sophisticated and refined aesthetics actually. The city succumbed to the originality, fancy and extravagance that particular products from far-off lands and cultures —China, Japan, India, America and the Islamic countries— supplied to the western world.

Shows and entertainment, trade, glamorous balls and social gatherings, clothes and fashion, exhibitions, arts and folklore, and many other cultural practices confirm that Tarragona followed cosmopolitan patterns and became interested in the cultures of the world whilst also assimilating the leading aesthetics of European art in the late 19th century.

Keywords: exoticism; modern times; Orientalism; Japonism; cultural practices; late 19th century Tarragona; cosmopolitanism

0. Introducció

Aquest article de temàtica patrimonial és una primera versió d'un capítol de la meua tesi doctoral, que actualment es troba en curs de redacció i que pertany al programa de Doctorat en Estudis Humanístics de la URV. L'aportació va ser presentada a les IV Jornades del Doctorand, celebrades els dies 7 i 8 de maig del 2018, a la Facultat de Lletres d'aquella mateixa universitat.

A partir de l'estudi de bibliografia específica i d'una sèrie de publicacions periòdiques locals, la present investigació analitza l'entrada a la modernitat de la ciutat de Tarragona. En aquesta ocasió, es plantegen els vincles directes entre els gustos seguits i promoguts per la seua societat al llarg de l'últim terç del segle XIX i determinades estètiques o influències culturals —especialment marcades per la novetat, l'originalitat i l'exotisme— que triomfaven al cor d'una Europa pròspera i vigorosa que, immersa en la seua segona Revolució Industrial, conqueria i dominava el món a través dels seus imperis colonials.

Europa vivia plenament oberta al món i la seua burgesia empenedora, d'espirit modern i comercial augmentava la força i influència representant-se en ambients cada cop més dinàmics i cosmopolites. Les ciutats creixien i es renovaven; s'hi executaven obres i s'hi impulsaven grans projectes, que havien de transformar per complet els espais urbans, sovint dotant-los d'arquitectures innovadores i impactants.

A les grans ciutats europees s'hi construïen magnífiques avingudes i esplendorosos bulevards, orientats al benestar i a atorgar més protagonisme al lleure, per popularitzar l'entreteniment. Les ciutats disposarien dels seus nous espais oberts a tothom, llocs amables i de gaudi, on fer-se veure en temps d'esbarjo i en els descansos dominicals. S'obrien cafès, s'inauguraven sales de concert, galeries d'art i teatres; els restaurants s'escampaven per les urbs com a elements indispensables en aquest context de modernització camí del canvi de segle; la ciutat també reivindicava els seus parcs públics i espais oberts i la modernitat ho transformava tot. S'evidenciaven noves pràctiques culturals que tendien a homogeneïtzar-se per tots els racons del continent europeu.¹

¹ Es produïa una homogeneïtzació a escala continental d'importants canvis culturals i, de manera simultània, es manifestaven fortes tensions identitàries que Europa patia internament al llarg del segle XIX. Jacques Dugast ens parla del continent europeu com "un mosaic

Aquestes noves pràctiques culturals —equivalents a experiències innovadores a través de les quals la vida cultural de les comunitats s'anava configurant d'una manera moderna i diferent— afloraven arreu d'Occident, afavorides pel progrés científic i tecnològic, pels beneficis industrials, per l'embranzida del comerç internacional i per una economia pròspera, desenvolupada en el context d'un Occident imperialista, que fomentava l'expansió europea. En aquest sentit, Jacques Dugast (2003: 205) ens ofereix una valuosa consideració: “si es cierto que la civilización europea impuso sus modelos culturales casi por doquier, también se percató en los últimos años del siglo XIX de la riqueza de las demás culturas del mundo.”

A partir d'aquest plantejament, el compromís de l'actual recerca és el de posar en valor aquest marc de canvis a escala europea per entendre —especialment a partir de fonts d'hemeroteca— fins a quin punt Tarragona rebia notícia d'aquests canvis i transformacions que afectaven bona part de les principals capitals europees. De manera anàloga, es pretén esbrinar quins elements estètics, culturals o referents arribaven a la ciutat i com els assimilava passada la meitat del segle XIX. Per aquest propòsit, seran presentades una sèrie d'evidències i de fets socials curiosos —en clau tarragonina— que de ben segur ens permetran demostrar l'obertura d'aquesta capital a les cultures del món.

de culturas”. L'autor destaca que “las reivindicaciones de identidad se fueron manifestando cada vez con más fuerza durante el periodo romántico” i assenyala d'una manera especial que “la Europa cultural del fin de siglo [...] también fue la de la exacerbación de los nacionalismos, de la formulación doctrinal del antisemitismo y de la aparición de la xenofobia [...]”; l'autor observa que les tensions tenien un origen comú: “una inadecuación profunda entre las realidades culturales del continente y su política” (Dugast, 2003: 14, 20, 27).

1. Estat de la qüestió

Paral·lelament a la tasca de documentació centrada un extens corpus d'articles, cròniques locals i publicitat de la premsa i que permet il·lustrar el període històric de l'últim terç del segle XIX, la present investigació requeria l'estudi de les aportacions d'autors especialitzats en temàtiques afins a l'actual recerca, sobre la qual gravita de manera molt significativa la condició exòtica, revelada a Occident per mitjà de la influència de les cultures del món.²

En primer lloc, voldria fer referència als qualitius treballs d'investigació del Dr. Jordi À. Carbonell. Entre les nombroses publicacions de gran interès que l'acadèmic dedica a la pintura catalana del vuit-cents, destaca la seva recent monografia *Josep Tapiró. Pintor de Tànger*, amb la qual va rescatar de l'injust oblit l'obra artística de l'esmentat pintor reusenc, per difondre-la i celebrar-la.³ Les seves publicacions ens permeten descobrir les qualitats de l'orientalisme, gènere artístic tradicionalment associat a la pintura de consum burgès, carregat d'estereotips referits al món islàmic i producte directe del romanticisme; on la idea de cercar l'orient exòtic i desconegut representava, amb paraules del Dr. Jordi À. Carbonell (2014: 15), “una fugida en l'espai i en el temps; per trobar el lloc on romanien els valors simples de les societats primitives, on l'home vivia en harmonia amb l'entorn i gaudia d'una existència més plena i lliure.”

Comptem, d'altra banda, amb les rellevants publicacions del Dr. Ricard Bru, particularment l'article “El col·leccionisme d'art de l'Àsia oriental a Catalunya, 1868-1936”, recollit a Bassegoda i Domènech (2004), en el qual l'acadèmic s'endinsa en la fascinació per l'art japonès posant l'accent en la dècada de 1880, moment clau en la difusió del japonisme arreu d'occident. L'especialista avalua les col·leccions i els treballs dels artífexs més influents en la renovació artística que es va produir a les acaballes del segle XIX; també en aquesta línia, destaquem el catàleg *Japonisme, la fascinació per l'art japonès*, obra col·lectiva que incorpora, sota la coordinació

2 Donada la curta extensió d'aquest article, tan sols s'ofereix una breu entrada d'obres i d'autors rellevants que han aportat llum i nous coneixements a l'actual recerca centrada en l'àmbit tarragoní.

3 Va assumir el comissariat de l'exposició “Josep Tapiró. Pintor de Tànger”. MNAC, 17 d'abril – 14 de setembre, 2014.

de Ricard Bru, les substancioses aportacions de les veus intel·lectuals de Fernando García Gutiérrez, Mabuki Akiko i Teresa M. Sala.

Significativament, al llarg del darrer terç del segle XIX, el gust per l'art xinès va ser reemplaçat pel triomf de l'art nipó. Per comprendre com es va arribar a produir el canvi de l'estètica xinesa cap al japonisme, resulta imprescindible la lectura de l'article de David Almazán Tomás "La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al japonismo".

D'altra banda, la Dra. Mònica Giner, que va dedicar la seva tesi doctoral a investigar *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)*, aprofundeix en l'estudi de les relacions entre els mercats espanyol i xinès examinant com afectaven el col·leccionisme d'art a Catalunya i posant en valor la figura d'Eduard Toda i Güell (Reus, 1855 – Poblet, 1941), gran impulsor i difusor a casa nostra de les manifestacions artístiques i culturals de la Xina.⁴

El llibre *Understanding Britain. A history of the British people and their culture*, de John Randel, ens ha permès revisar quines van ser les circumstàncies que van convertir la Gran Bretanya en la primera potència política, econòmica i industrial del món.⁵ Aquesta obra, igual que *An illustrated history of Britain*, de David McDowald, ens permeten descobrir de manera complementària la realitat pròspera i puritana del món victorià, marcat en essència pel desenvolupament industrial i per una societat prou complexa, que acceptava tibats patrons de conducta propiciats per una rígida atmosfera moral.⁶ Ambdues obres examinen la gran influència que la majestuosa capital de l'Imperi britànic, amb el seu característic estatus insular, exercia sobre el món. En aquesta fi de segle, Londres es projectava com a paradigma de la societat avançada, com una autèntica capital del món, magnètica i universal.

No obstant això, París era sens dubte la capital més internacional en l'àmbit artístic i cultural del moment. Són nombroses les publicacions que ho determinen i que descriuen el prestigi i la notorietat de la *Ville Lumière* com a metròpoli intel·lectual i artística per excel·lència d'Occident; en trobem un interessant exemple en l'obra de l'italià Edmondo de Amicis (*One-*

4 Cfr. "Art xinès i el col·leccionisme d'art de l'Àsia oriental a la Catalunya del segle XIX", "El comerç d'objectes d'art xinès a Barcelona" i "Art xinès i japonisme" (p. 64-72).

5 Cfr. capítols 7-8: "The Victorian age"; "The twentieth century to 1960" (p. 110-141).

6 Cfr. capítols 19-22: "The nineteenth century"; "The years of self-confidence"; "The end of an age"; "The twentieth century: Britain at war" (p. 131-159).

gla, 1846 – Bordighera, 1908), *Recuerdos de Londres y París*. En aquesta obra, l'autor obsequia els lectors amb tot un seguit d'experiències personals que resulten de la seva visita als dos centres cosmopolites més influents de finals del segle XIX; en primer lloc, l'autor ens presenta Londres com una “ciudad disparatada, un maremagno, una babilonia, un caos, algo fabuloso; un placer nuevo que [...] ocupa incontestablemente el grado supremo en el mundo” (De Amicis, 2008: 60) i que descobreix tot passejant, inspirat per la lectura d'una guia impresa de la ciutat, que l'acompanya i el distingeix com a viatger autònom i independent l'any 1874. L'autor veia en Londres la ciutat paradigmàtica del treball i del progrés aconseguit gràcies a l'esforç de la seva població; una ciutat plena de riquesa i dotada d'un port magnífic, que la feia colossal: “el puerto de todos los países, el centro comercial de la tierra, el lugar de encuentro de pueblos de toda raza y latitud” (De Amicis, 2008: 60). En contrast, el París que el mateix autor ens presenta queda reflectit per la cita següent:

la pompa suprema, es la metrópoli de la metrópoli, la corte abierta y perpetua de París [...] Aquí la calle se convierte en plaza, la tienda, en museo; el café, en teatro; la elegancia, en fasto; el esplendor, en fulgor; la vida, en fiebre [...] todo se levanta, se ensancha, se vuelve plata y oro, se ilumina. Es una carrera de ostentación y apariencia que raya la locura. Se mezcla [...] toda la variedad de colores de un bazar oriental. (De Amicis, 2008: 73.)

L'autor ens trasllada la seva particular visió del París que visità amb motiu de la celebració de l'Exposició Universal l'any 1878, i que descrivia en diverses ocasions De Amicis (2008: 66, 87-88, 90, 93) “como una gran fiesta oriental”, “llena de luz”, “de mil colores”, “una fiesta eterna donde todo es espectáculo”.

Destaca també l'obra de Robert L. Herbert, *El Impresionismo. Arte, ocio y sociedad*; en aquest cas, l'autor parteix d'un extens conjunt d'obres pictòriques de la fi de segle per explicar de manera contextual la història social de la capital francesa. Finalment, *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, de Jaques Dugast, ens permet comprendre en essència que la vida cultural i artística promoguda per la capital francesa s'anava homogeneïtzant arreu del continent, fet que contribuiria a la consolidació d'altres pols culturals —Praga, Berlín, Weimar, Munic, Budapest, Viena, Barcelona, Roma, Madrid, Estocolm, Brussel·les, Copenhaguen, Sant Petersburg...— on també s'hi deixaria sentir tot l'entusiasme de la modernitat.

Entre els investigadors que han treballat a través de les seves obres en l'àmbit local aquest període històric i que, en el cas que ens ocupa, han aportant coneixements enriquidors, llum intel·lectual i motivació per al desenvolupament d'aquesta recerca, voldria especialment destacar les publicacions i els autors següents: *El Modernisme a Tarragona*, de Josep Maria Buqueras; *El crecimiento de Tarragona en el siglo XIX*, de Jaume Aresté; *La Rambla de Tarragona. Un passeig al llarg del temps, 1854-2004*, de Rafael Vidal i Ramon Giner, i *Tarragona, el canvi de segle, 1890-1918*, del Dr. Antonio Salcedo.

2. Tarragona receptiva a la modernitat

Seguint Jaume Aresté (1981: 122), “la premsa periòdica també experimenta un auge en la localitat durante la dècada de 1850”. Al llarg de l'últim terç de segle, seguint aquesta tendència, es palesa l'augment i la consolidació del nombre de publicacions; l'any 1888, la província de Tarragona comptava exactament amb un total de vint-i-tres publicacions periòdiques, fet que denota en aquest context una certa familiaritat amb les pràctiques de lectura.⁷ Articles, cròniques, publicitat, suplementos culturals i revistes servien per estimular la curiositat intel·lectual dels lectors, als quals els permetien descobrir de quina manera s'anava articulant la modernitat fora d'aquesta capital. Els següents subtítols presenten, en conjunt, una sèrie d'evidències representatives d'aquella modernitat practcada al cor d'Europa, que ultrapassava fronteres i, en aquest cas, arribava a Tarragona per via periodística.

2.1 EXPLORANT FETS INSÒLITS

Precisament en aquest context centrat en les polítiques colonials i en l'expansió territorial, Occident persistia en la cerca de nous espais de conquesta i de domini. Calia allunyar-se del vell continent europeu per explorar i per conèixer el món; fins i tot circumstancialment, per cercar destins on poder renovar les oportunitats de futur. La premsa tarragonina finisecular donava fe d'aquesta realitat estimulando l'afany dels lectors per descobrir fets insòlits que succeïen a les regions més ignorades del planeta:

⁷ *La Provincia de Tarragona*, núm. 59 (10.03.1888), p. 1. A partir d'ara, citat com a *LPT*.

El profesor Nordenskiöld ha dirigido al sabio francés Mr. Daubr e una carta en que enumera algunas de las colecciones que ha tra ido a Europa la expedición del *Vega*. Una rica colección de animales invertebrados, cogidos en el mar glacial de Siberia, pues resulta que la fauna más rica en individuos es la que se halla entre 30 y 100 metros de profundidad, no en el mar de los trópicos, sino en el Oce no Glacial y en el mar de Behring. Colecciones de fanerógamas, líquenes y algas, de huesos de ballenas, subfósiles de la península de los Tchukes y de la *Rhytina Stelleri* de la isla de Belwins. Colecciones de plantas fósiles terciarias, piedras talladas, utensilios, armas, trajes, etc., de Tchukes y esquimales. Estos emplean ahora, al mismo tiempo, armas del periodo de piedra y fusiles Romington. Tambien trae el profesor un curiosísimo museo de dibujos, grabados y esculturas de marfil que tienen mucho parecido con los dibujos paleolíticos de Europa. En el Japon, el profesor Nordenski ld pudo reunir hasta 1.040 obras en cinco   seis mil tomos de libros y manuscritos japoneses, impresos   escritos antes de que los europeos tuviesen entrada en el país. Más de la mitad de estas obras tienen dibujos muy instructivos para el estudio de las artes y oficios de los japoneses, sus antiguas costumbres, su teatro, etc.⁸

La notícia que hem inserit ens permet sintonitzar amb l'esperit aventurer d'herència romàntica, evocat per la figura d'aquest c lebre expedicionari. La publicación freqüent de cròniques i notícies d'aquesta mena ens permet corroborar que hi havia certa voluntat de fer pedagogia i divulgar nous coneixements de car cter científicocultural. La referència al Japó i a les seves sublimes manifestacions artístiques i culturals que consta a la cloenda d'aquesta crònica posa de manifest el fort desig que enva ia Occident per descobrir la gran riquesa de les civilitzacions orientals; fet que ve a demostrar que, efectivament, tal com indica Almaz n (2003: 90), "en una  poca caracteritzada por la expansión europea por el mundo [...] lo oriental se transform , m s que nunca, en un símbolo de riqueza y de poder."

2.2 ESCURÇANT LES DISTÀNCIES PER CONÈIXER DEL MÓN

La premsa tarragonina inclo ia vistosos anuncis dels serveis marítims de vapor, que arribaven a una multiplicitat de destinacions, entre les quals Egipte, el Llevant mediterrani, l' ndia, el Japó i la Xina; la publicitat de les empreses de navegación també informava que els seus vapors permetien

⁸ La cita manté l'ortografia original. *Diario de Tarragona*, núm. 71, 08/04/1888 p.1. A partir d'ara, citat com a *DT*.

transports ràpids i econòmics i que el servei d'emigració s'oferia a preus reduïts.⁹ La Compañía Trasatlántica de Barcelona, representada a Tarragona per D. Gavino de la Maza, especificava a la seva publicitat que es podien adquirir passatges a Manila a preus especials “para emigrantes de clase artesana o jornalera con facultad de regresar gratis dentro de un año, si no encuentran trabajo”.¹⁰ Així mateix, la companyia oferia descomptes importants en el cas de concertar viatges familiars i aplicava preus convencionals en totes les reserves de cabines de luxe. Depenent de les circumstàncies dels clients, la companyia oferia diverses modalitats de serveis a través de les quals es podia pràcticament arribar a tots els ports del món.¹¹

2.3 LA CREATIVITAT ARTÍSTICA I LA NATURA COM A FONT D'INSPIRACIÓ

La modernitat del canvi de segle, especialment en l'àmbit artístic, va arribar a Europa des de l'Àsia oriental, que va obsequiar Occident amb el seu món de llum i de fantasies naturals;¹² un món peculiar envaït pel color, pels contrastos i per les formes sinuoses, capricioses i imaginatives, pròpies dels paisatges més extraordinaris i de la vegetació més exuberant que hom pugui somniar. La recepció d'aquest conjunt de valors estètics de llunyana procedència es fonia amb el gust del moment a Occident per tot allò rar, exòtic i extravagant, i contribuïa, d'aquesta manera, a definir la identitat de l'*art nouveau*.

Així ho palesa el següent fragment extret d'una curiosa columna de varietats científiques apareguda a la premsa tarragonina, on constava el següent doble sumari: “Muñecos hechos con raíces de árboles. Los volcans del Japón.” La columna s'iniciava amb tot un seguit d'associacions establertes entre l'entorn natural i els trets característics de determinats éssers vius. El text anava embolcallant els lectors en una singular experiència creativa, que consistia a confeccionar figures artístiques a base de manipular determinades arrels d'arbre:

⁹ *La Opinión*, núm. 178 (28.07.1878), p. 4. A partir d'ara, citat com a *LO*.

¹⁰ *DT*, núm. 71 (24.03.1891), p. 4.

¹¹ *DT*, núm. 26 (30.01.1890), p. 4.

¹² “Muchas de las grandes exposiciones, como la de la Unión central de las bellas artes aplicadas a la industria de 1873 en París, las Exposiciones universales de Viena de 1873 y de París 1878, las exposiciones de las Artes Decorativas de 1882 y 1884 en París, reservaron un lugar importante a las obras que procedían del Extremo Oriente” (Dugast, 2003: 206).

La imaginación popular se ha complacido siempre, en todas partes, en crear ciertas semejanzas entre las formas humanas y determinadas especies vegetales; y si cuando hay tempestad algunas personas no se acercan por nada del mundo a los añosos árboles de un bosque, no es solamente por miedo á las quejas y lamentos que parecen exhalar cuando los sacude el huracán, si no principalmente, á causa de su semejanza, más ó menos grande, con hombres de forma gigantesca que agitaran sus miembros al choque de la tempestad. [...] los dibujos fantásticos de Gustavo Doré y de Granville, por ejemplo, nos muestran árboles que tienen formas humanas de una gran espresion [...] En algunos países se obtienen árboles que efectúan formas humanas y de animales por medio de ciertas combinaciones de cultivo y poda. Así pasa, por ejemplo, con los árboles verdes de los jardines japoneses y chinos, podados en forma de pájaros, elefantes, perros, etc. [...] Todos hemos visto en Europa objetos de nuestro uso, tales como pipas, puños de baston y otros, que tienen formas de animales ó de cabezas humanas, en las cuales se ven extravagancias propias del vegetal de donde han sido extraídas [...] Pero los ejemplares de esas semejanzas de aspecto, entre animales y vegetales, ninguno tan curioso como el de la mandrágora (*Atropa mandrágora*) llamado árbol de cara de hombre, y cuyas raíces velludas, á veces bifurcadas, han hecho que desde los tiempos más remotos se le compare á un cuerpo humano [...] Esta planta tiene propiedades narcóticas muy peligrosas, entraba en la composición de los filtros que hacían las brujas, y en la Edad Media era objeto de las más absurdas supersticiones [...] Sin ir a buscar la mandrágora [...] a cualquiera le es fácil [...] hacer muñecos que tienen gran parecido con las personas; ese vegetal es la vid [...].¹³

Comprovem que els lectors tarragonins quedaven directament exposats a la imatge romàntica d'un fantasiós bosc animat;¹⁴ s'hi incloïa una referència valuosíssima als dissenys artístics dels jardins xinesos i japonesos, on els arbres prenien formes artístiques capricioses, emulant ocells i altres espècies exòtiques del regne animal; tal com destacava aquell doble sumari, també es donaven a conèixer dades documentals referents als volcans del Japó i els resultats de les investigacions del savi francès M. Milue, acadèmic vinculat a la Societat Sismològica del Japó.¹⁵

13 La cita manté l'ortografia original. *DT*, núm. 71 (08.04.1888), p. 1.

14 Altres exemples curiosos de la premsa històrica local, que incideixen en la idea del bosc animat i que no he inserit aquí per manca d'espai: "La planta andariega de la India", *DT*, núm. 268 (13.11.1894), p. 2; "Árbol gigante", *LO*, núm. 47 (24.02.1886), p. 1.

15 Només hem inserit fragments de l'inici de la columna per limitació d'espai en la present publicació.

2.4 LA IDENTITAT DEL JAPÓ I DE LA XINA

Són nombroses les notícies aparegudes a la premsa local del moment referides a l'esperit de progrés del Japó com a nova potència emergent;¹⁶ es difonien curioses dades estadístiques amb referència a la seva població, que ratllava els divuit milions d'habitants l'any 1888; es publicaven per primera vegada a Occident dades específiques de gran rellevància informativa referents a les seves vuitanta-cinc províncies, que aglutinaven dotze mil ciutats i cinquanta-nou mil pobles. Reiteradament, apareixien belles descripcions de Tòquio i d'Osaka, entre d'altres poblacions que també es donaven a conèixer; es documentaven els seus espectacles i els seus curiosos costums i tradicions ancestrals.

Les publicacions periòdiques locals també paraven atenció al poble xinès. A tall d'exemple, inclourem un breu fragment del contingut de l'article "Un recuerdo del Celeste Imperio", aparegut l'any 1879 a la premsa tarragonina, que succintament donava una visió viva i directa del país asiàtic, per abordar la realitat històrica i social del país, la llibertat de culte, determinades qüestions dels àmbits de la política i de l'economia, igual que tota una sèrie de curiositats de caràcter cultural. Al fragment triat, també s'hi debatien qüestions referents a l'àmbit de l'estètica i a la producció artística:

Sus tejidos de seda, que atraían á sus costas á los mercaderes de Asia; sus porcelanas, cuya perfección ningún pueblo ha llegado a imitar; sus lacas, su tinta y sus telas de vivísimos colores, son aún hoy productos que les compran todos en Europa. Ellos han conocido antes que nosotros la pólvora, la imprenta, la brújula, el grabado sobre madera y hasta el papel-moneda. Los chinos son pintores; pero no saben pintar. Los paisajes de sus mesas, las figuras de sus jarrones, las escenas de sus telas carecen de claro-oscuro, de perspectiva, de luz. Su talento se reduce á copiar con una minuciosidad de mono las flores más complicadas, los pájaros, el plumaje mas vivo, los paisajes de líneas más difíciles; pero con unas figuras encima de las otras y sus personajes con cara de luna llena y con túnicas flotantes que no señalan las partes del cuerpo. [...] La belleza china es una belleza distinta de la europea. Un hombre grande, gordo, con frente dilatada, ojos horizontales y orejas desproporcionadas tiene

16 "La apertura de Japón a los europeos a partir de 1858 reveló progresivamente a los aficionados al arte la riqueza de la cultura japonesa. En las décadas de 1860-1890 se observa la curiosidad y el interés [...] por todo lo que venía de Japón [...]. Los años 1890-1900 confirmaron esta devoción por el arte japonés, que se reflejaba en todos los aspectos de la vida cultural" (Dugast, 2003: 206).

que ser por fuerza un héroe. La mujer en cambio tiene que ser esbelta, aérea, que parezca que el viento la puede tronchar [...].¹⁷

Respecte a la importació de determinats productes, els fabricants de Barcelona exigien, per exemple, que la seda crua o teixida que arribava de la Xina i del Japó anés acompanyada de les oportunes certificacions que n'acreditessin la procedència i exclusivitat.¹⁸ Curiosament, els tarragonins de finals de segle descobrien a les notícies generals de premsa que aquest tradicional i preuadíssim producte asiàtic també servia a Occident per construir invents moderns d'una gran aparatositat:

El día 28 de julio el célebre astrónomo Camilo Flammarion salió de París acompañado de su esposa y de varios amigos, en el globo aereostático de su propiedad, con objeto de efectuar un largo viaje aéreo, que debía durar dos noches y un día, si la atmósfera no le oponía dificultades insuperables. El globo construido en su totalidad con seda de China, y que mide 1.500 metros cúbicos, se elevó majestuosamente á las diez de la noche, desde la fábrica de gas de la Villette, desapareciendo en el horizonte en dirección á Alemania.¹⁹

2.5 ELS ÈXITS DEL PROGRÉS

En una època que rebia amb entusiasme la modernitat, les cròniques locals divulgaven entre els tarragonins els èxits que el desenvolupament científic anava aconseguint. Per damunt de tot, brillava la creativitat i triomfaven les sàvies idees reeixides d'enginy. Els científics i moderns inventors somniaven grans canvis en el món que els envoltava; per aquest motiu, treballaven activament a fi de poder materialitzar els seus somnis inspiradors i convertir-los en fets genials i originals; es tractava d'imaginar, de crear i d'innovar, aportant propostes representatives d'aquells nous temps de canvi i de progrés, que fossin útils per a la seva societat:

Un inglés, el doctor Paget Higgs, ha hecho una felicísima aplicación de los condensadores ó acumuladores de electricidad, de reciente invención. El invento consiste en acumular en un baston, construido expresamente, electricidad bastante para alimentar durante algunas horas una pequeña lámpara que hace de puño. Hé aquí, pues, que la lámpara maravillosa de Aladino, del

17 La cita manté l'ortografia original. *LO*, núm. 103 (30.05.1879), p. 2.

18 *DT*, núm. 77 (30.03.1878), p. 2.

19 La cita manté l'ortografia original. *DT*, núm. 171 (03.08.1880), p. 1.

cuento de las “Mil y una noches”, ha pasado á ser un hecho científico. El portador del baston eléctrico, cuando se encuentra en la oscuridad, no tiene más que hacer girar un poco, á manera de tornillo, el puño del baston, con lo cual la luz eléctrica se enciende y alumbra sus pasos. El mismo físico inglés ha propuesto transformar los bastones de los “policemen” en unas varitas, que serian verdaderamente maravillosas; en un extremo llevarian el acumulador eléctrico y en el otro la lámpara correspondiente.²⁰

No podem passar per alt que la notícia inserida més amunt incorpora en el redactat una interessant pinzellada d'exotisme cultural; la notícia ens remet al tema del somni oriental servit, en aquest cas, per la referència al relat de *Les mil i una nits*, difós de manera universal, especialment, a partir de la traducció francesa realitzada per Antoine Galland a principis del segle XVIII i que tant va captivar Occident al llarg del vuit-cents.

2.6 ENTORNS EXÒTICS I COSMOPOLITES

La primavera del 1892, *El Correo de la Provincia*, a primera plana, amb titular “Desde Venecia”, que introdueix “De regreso de las Indias,” donava a conèixer als lectors tarragonins la figura de l'artista impressionista Ralph Curtis (Boston, 1854 – Bèuluc de Mar, 1922), que, en coincidir a Venècia amb Don Carlos, el duc de Madrid, va tenir l'honor de poder mostrar-li els seus qualitativs treballs pictòrics realitzats a Orient:

Un distinguido joven inglés, el señor Ralph Curtis, cuya familia posee uno de los más hermosos palacios en Venecia, y que casi todos los años pasa algunos meses en España llevado por su afición á la pintura, que cultiva con gran talento, acaba de regresar á esta ciudad de un viaje al extremo Oriente, donde ha pasado el invierno con sus padres, trayendo preciosos recuerdos que Don Carlos, á ruego suyo, ha ido á visitar á su palacio. El duque de Madrid ha admirado mucho la magnífica colección de acuarelas que el joven pintor ha ejecutado en Japón y en las Indias, y en que reviven, reproducidos con asombrosa verdad, los sitios principales recorridos por Don Carlos en su viaje á la gran colonia inglesa, los palacios y templos de Benarés, el Taj Mahal, Agra, etc., etcétera [...].²¹

20 La cita manté l'ortografia original. *LO*, núm. 94 (21.04.1882), p. 2.

21 La cita manté l'ortografia original. *El Correo de la Provincia*, núm. 64 (15.05.1892), p. 1; citat a partir d'ara com a *ECP*.

Sèries de gravats artístics, acompanyats d'instructives explicacions, apareixien a la primera plana de diverses publicacions periòdiques locals. D'aquesta manera, s'oferia als encuriosits lectors tarraconins la possibilitat de gaudir d'una experiència documental molt més viva i intensa; envernissada de nous escenaris mítics, exòtics i cosmopolites, que en determinats casos calia cercar ben lluny d'aquell vast Orient geogràfic; s'ha optat aquí per referenciar el gravat del parisenc Boulevard des Capucines, el del palau de les Termes Romanes de París, Westminster i el Pont de Londres sobre el riu Tàmesi, Roma vista des de Trastevere, l'encís de l'Alhambra, el pont de la Ciutat del Sol de Srinagar al Caixmir, el poble i castell de Kodshú a Palestina i els exuberants paisatges de Bogotà.²² És necessari puntualitzar que el diari local *El Orden* disposava d'un suplement especialitzat anomenat *Los Martes Literarios de El Orden*, on setmanalment es publicava en aquest mateix format, i en espai privilegiat al primer full, la secció "Nuestro grabado".

2.7 L'ESPECTACULARITAT DE LES EXPOSICIONS UNIVERSALS

Ara bé, aquell enorme interès que mostrava Occident per les influències que exercien les cultures del món es posava plenament de manifest a les grans exposicions universals; eren producte d'un temps i d'una societat que les creava i vivia amb fervor els triomfs aconseguits per la industrialització i per l'expansió colonial.

L'escriptor Edmondo de Amicis (2008: 129) definia el concepte d'exposició universal com "un enorme Ateneo internacional que por veinte monedas nos da todo el saber humano". Comprovem, tot seguit, en què consistia aquell particular escenari, que era capaç de reproduir amb augmentada espectacularitat tot un món en miniatura; es tractava de la recreació de tot un univers ple de meravelles, de tresors d'incommensurable riquesa, al qual l'erudit viatger ens trasllada per mitjà del seu relat en primera persona, com a visitant de l'Exposició Universal de París l'any 1878:

[...] sobre una colina, aquella enorme fanfarronada arquitectònica del palacio del Trocadero, con una cúpula más alta que la de San Pedro [...] el campana-

²² *El Gubernamental*, núm. 27 (17.04.1887), p. 1, citat a partir d'ara com a *EG*; *El Orden*, núm. 4 (05.07.1887), p. 3, citat a partir d'ara com a *EO*; *EO*, núm. 86 (02.06.1887), p. 1; *EO*, núm. 34 (09.08.1887), p. 3; *EG*, núm. 24 (14.04.1887), p.1; *EO*, núm. 117 (15.11.1887), p. 1; *EO*, núm. 46 (23.08.1887), p. 3; *EO*, núm. 99(25.10.1887), p. 1; *EG*, núm. 63 (29.05.1887), p. 3.

rio, el minarete y el faro; [...] con sus cien columnitas griegas, con sus pabellones moriscos, sus arcos bizantinos, coloreado y decorado como una corte hindú [...] un mundo en miniatura; una llanura sobre la cual cada pueblo de la tierra ha puesto su juguete; un belén internacional, poblado de bares y cafés africanos y asiáticos [...] una ciudad berberisca, [...] tejados chinos, [...] los quioscos de Siam, las terrazas persas, los bazares de Egipto y de Marruecos [...] formando como una maqueta de ciudad cosmopolita, fabricada por experimento, dentro de un jardín botánico [...] imaginaos este espectáculo [...] un espectáculo único en el mundo inmenso [...] que enamora [...] una ciudad en fiesta [...] una doble procesión sube y baja por las escaleras de aquel bizarro palacio indio [...] tesoros [...] oro, plata y piedras preciosas [...] de las leyendas árabes, de caprichos inmensos e inagotables, que consumen las varitas omnipotentes de los genios [...] aquel vestibulo lleno de tesoros [...] (De Amicis, 2008: 96-99).

Anàlogament, Barcelona va saber aprofitar l'oportunitat de promoure i celebrar amb majúscules la diversitat cultural dins el marc de la seva Exposició Universal. Van ser molt variats els actes que l'universal certamen del 1888 va oferir, i va delectar tots els públics i assistents. No obstant això, centrarem l'atenció en la gran desfilada de carros al·legòrics que representaven les cinc parts del món anomenada "Cabalgata històrica en honor a Colón" i que els dies 8 i 19 d'octubre va recórrer els principals carrers barcelonins. El següent fragment de crònica mostrava fins on arribava el grau d'espectacularitat amb què es va desenvolupar des de la Ciutat Comtal aquesta singular manifestació d'obertura cap a les riques i meravelloses cultures del món:

Europa.- Una locomotora movida por la electricidad, sobre la máquina atributos decorativos de las Bellas Artes y de la Ciencia, la Industria y el Comercio. Carroza chica que representará España llevando en lo alto la figura colosal de la matrona clásica, rodeada de figurantes luciendo pintorescos trajes de las más típicas regiones españolas. En este carro irá la corona de hierro simulando laurel, que ha de fijarse en el pedestal del monumento á Colón. Asia.- Un elefante de tamaño natural lujosamente encubertado y soportando un palanquín donde despliegan la pompa de sus trajes un príncipe indio y su comitiva [...] muestras de la vegetación de aquella tierra y algunos objetos y adornos chinos. África.- En la delantera un león en reposo; en medio una tienda de campaña con su familia de árabes en el desierto. Un avestruz, una palmera y otras muestras de la fauna y flora del país; la arquitectura del carro, egipcia. América.- Delante de la proa de una de las carabelas que condujeron los europeos á aquel continente irán escritos los nombres de los principales descubridores y conquistadores [...] sobre un pedestal con los bustos de Edison,

Fulton, Washington y Lincoln, la estatua de la Libertad iluminando el mundo con su foco eléctrico en la diestra. Figurantes vestidos á usanza de los aztecas y junto al carro, gauchos argentinos á caballo. Oceanía.– Representación de la naturaleza poderosa y agreste de aquella región, e indígenas con sus atractivos y armas características [...].²³

L'aspecte exageradament exuberant i el magnetisme que projectava Barcelona era indescriptible; aquella particular atmosfera de la ciutat engalanada causava emoció al cronista, i li evocava novament una visió re-creadora de l'èncis oriental. La immensa aura lumínica, que irradiava la ciutat, vestia d'opulència tots els carrers del centre cosmopolita en el transcurs de la fastuosa desfilada i contribuïa a potenciar el missatge cultural de profund reconeixement des d'Occident cap als pobles i prodigis escampats arreu dels continents:

Barcelona toda y el crecido número de forasteros que en ella se albergan, se echaron, como vulgarmente se dice á la calle, cubriendo en apiñada masa las anchurosas vías por donde pasó la cabalgata. En calle Cortes ó Granvia presentaba un aspecto sólo comparable á los cuentos de “las mil y una noches” [...] Barcelona parecía un ascua de fuego; tal era la profusión de luces que en sus calles brillaban [...].²⁴

3. Tarragona celebra l'exotisme provinent de les cultures del món

Tarragona expressava el seu reconeixement cap a la diversitat cultural del món a través de nombroses experiències de caràcter extravagant originades en aquesta capital. Es presenten en aquest bloc pràctiques concretes protagonitzades per una Tarragona que admira i celebra les cultures del món i que permet que s'hi arrel·li l'èntusiasme de la modernitat, plenament consolidat als grans centres cosmopolites del continent europeu.

3.1 LES MIL I UNA NITS... TARRAGONINES

Una breu però sorprenent notícia apareguda a la premsa local informava que la rambla de San Juan del 1862 havia servit d'escenari ideal per a un

²³ Es manté l'ortografia original. *LO*, núm. 268 (03.10.1888), p. 4; *DT*, núm. 110 (10.05.1888), p. 2.

²⁴ La cita manté l'ortografia original. *LO*, núm. 286 (21.10.1888), p. 1.

curiós esdeveniment. El gran passeig d'Eixample tarragoní de la meitat del vuit-cents, projectat com el modern eix vertebrador de la ciutat futura —ja en plena fase de construcció—, es va veure transformat de manera inexplicable en un exòtic paisatge africà:

Ayer por la mañana nuestra Rambla se vió por un momento convertida en un arenal africano. Un camello magno, un oso negro y un mono, todos llevados como en trailla por dos semi-salvajes tambor al hombro, se presentaron en ella en forma de caravana. La fascinación fué tan completa que á no ser la vista de las campanas del Santo Hospital, el gacetillero, creyéndose un héroe de las Mil y una noches, iba á trocar pluma y sombrero por turbante y cimitarra. No sabemos si la comparsa exótica estuvo solo de paso, ó si se ha quedado para lucir sus habilidades.²⁵

Seguint en aquesta línia que ens condueix a cercar l'èncis del conte oriental en aquesta ciutat, aportem el següent fragment de crònica que directament ens situa a l'Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, rellevant institució que naixia l'any 1863 amb una doble finalitat: oferir formació acadèmica a obrers i artesans i servir com a seu recreativa —de categoria— per a tots ells.²⁶ Tenim notícia que en una ocasió el seu saló va ser elegantment transformat a l'estil àrab per celebrar-hi, amb ambientació luxosa, un ball – certamen de màscares ben exclusiu:

La sociedad humorística Lo Bolit acordó el domingo último decorar el salón Teatro del "Ateneo" transformándolo en un salon árabe, para el baile certámen que tendrá lugar el sábado de la próxima semana, habiendo ya comenzado con gran actividad los trabajos de carpintería. Sabemos tambien que para que sea una verdadera obra de arte se ha encargado la parte de pintura al reputado artista y paisano nuestro D. José Folch [...].²⁷

3.2 ESPECTACLES I EXTRAVAGÀNCIES

Els diaris relaten la notícia de l'arribada a Tarragona de Mademoiselle Benita Anguinet, una destacada figura internacional de la màgia artística, que va oferir cinc extravagants funcions al Coliseu tarragoní l'any 1866.

²⁵ La cita manté l'ortografia original. *DT*, núm. 229 (27.08.1862), p. 4.

²⁶ [...] y pueda El Ateneo llegar á la altura y lucimiento que su importancia requiere [...]. *DT*, núm. 264 (22.09.1863), p. 1.

²⁷ La cita manté l'ortografia original. *DT*, núm. 24 (28.01.1880), p. 2.

Ens consta que la cèlebre prestidigitadora actuava habitualment al Teatre del Pré Catelan, de París, un espai escènic situat al bell mig del parc públic més gran de la capital francesa, el Bois de Boulogne.²⁸ L'enginyer civil Adophe Alphand explicava a *Les promenades de Paris* que es tractava d'un encisador "teatro de cuento de hadas, iluminado por candilejas cuyos reflectores estaban disimulados entre macizos de flores y matorrales".²⁹

La premsa local anunciava la celebració de la primera *soirée* artística conduïda per Mlle. Benita a Tarragona el dia 5 de novembre del 1866, que prometia delectar el públic amb un programa extraordinari, incloent-hi la "Representacion fantástica de las Mil y una noches".³⁰ Amb motiu de l'èxit d'aquella nit, es van pactar noves actuacions.

La segona *soirée*, celebrada dos dies més tard, aportava encara més càrrega exòtica, ja que una gran part del programa s'ambientava en els mítics entorns de l'Índia i de la Xina. La premsa lloava la carrera de la jove Mlle. Benita i difonia el seus èxits als teatres de La Zarzuela i al Variedades de Madrid.³¹ La tercera *soirée* fantàstica —probablement la més elèctrica i estrafolària de totes— es va celebrar el vespre del 10 de novembre, incorporant-hi un "gran panorama eléctrico ó Naturaleza animada". El programa de la funció també destacava altres números formidables com "el genio", "una hora en Pekín", "cuadro de la torre de Oro de Sevilla", "vista de S. German sobre el lago Neuchatel en Suiza", "vista de un convento de Cintra en Portugal", "vista de Jerusalén y del monte Gólgota", "efectos de postura del Sol", "el paso de un tren para París", "la torre de Belén en Lisboa", "el interior de la iglesia de San Marcos en Venecia" i "las Flores camaleónicas".³²

Aquell 12 de novembre, a dos quarts de vuit seguint l'horari habitual, va tenir lloc la penúltima actuació de la Benita amb més novetats i més mostres artístiques insòlites com "palacio encantado", "las pirámides", "un sueño en China", "las frutas encantadas", "el nacimiento de las flores", "figuras cómicas y grotescas por la fantasmagoría", "las Siete maravillas del

28 "un jardín de variados placeres destinados a los habitantes de la ciudad [...] convertido en un parque de atracciones [...] contenía un café, un restaurante, una tienda para fumadores, un teatro para niños, juegos diversos y un "teatro de flores" con capacidad para 1.800 espectadores" (Herbert, 1989: 146).

29 Herbert cita Adolphe Alphand (1989: 146).

30 *DT*, núm. 299 (05.11.1866), p. 2.

31 *DT*, núm. 301 (07.11.1866), p. 2.

32 *DT*, núm. 304 (10.11.1866), p. 3.

mundo”, “los jardines de Babilonia”, “la pirámide de Egipto” i “el árbol de Alejandria”. Aquell tercer espectacle va concloure amb “París á vista de pájaro”.³³ Dos dies més tard, Mademoiselle Benita s'acomiadava del públic tarragoní entre números fabulosos, entusiastes aplaudiments i la rifa de set exultius regals. Altra vegada, al Teatre de Tarragona noves emocions amb “templo de ilusiones”, “una fiesta en Cantón”, “un viaje al país de los encantos”, “poliscopeo universal o los prodigios de la luz eléctrica” i “la ciudad de Nápoles y la erupción del Vesubio”. Els set valuosos regals repartits entre els afortunats assistents consistien en “un lindo neceser de señora con todos los objetos de plata”, “una elegante sombrilla de seda para señora”, “un bonito abanico de señora con pintura fina”, “un bonito álbum de fotografía, con adornos dorados con el retrato de Mlle. Benita” i, finalment, “tres regalos cómicos para reir”.³⁴ Per uns dies, Mademoiselle Benita Anguinet va desplegar davant el públic tarragoní tot l'encís artístic de la seva màgia, directament importat d'aquell exclusiu *ressort* del progrés en què s'havia convertit el *Bois* de París; un espectacular laboratori de l'oci i de la diversió, que era vist —per alguns— com un “resonante *rendez-vous* de las vanidades y las insolencias de la turbamulta cosmopolita”.³⁵

Una altra notícia que hem trobat, igualment rellevant per a la ciutat, té a veure amb les set formidables actuacions que la Compañía Imperial Japonesa va oferir al públic tarragoní entre els dies 7 i 14 de setembre del 1884. Sis d'aquestes actuacions van tenir lloc al Teatre Principal. Sabem que la prestigiosa companyia la componien homes i dones, que reeixidament duien a terme arriscats exercicis de gimnàstica i d'equilibrisme, dirigits per Mr. Shonoske; sabem també que hi actuaven nens; les cròniques destacaven especialment les qualitats i l'autèntica destresa d'un nen —artista— anomenat Co-Ta-Ke. La funció amb la qual la Compañía Imperial Japonesa es va acomiadar del seu entregat públic al Coliseu tarragoní s'anomenava *Las maravillas del Mundo*. Tan alt va ser l'èxit aconseguit per la *troupe* japonesa que de manera improvisada es va encabir una nova funció extraordinària a l'espai de lleure per excel·lència dels Campos de Recreo tarragonins.³⁶

33 *DT*, núm. 306 (12.11.1866), p. 1.

34 *DT*, núm. 308 (14.11.1866), p. 3.

35 Herbert (1989: 146) cita Daniel Stern.

36 *EO*, núm. 36 (07.09.1884), p. 3; *DT*, núm. 216 (07.09.1884), p. 2; *LO*, núm. 216 (09.09.1884), p. 1; *LO*, núm. 217 (10.09.1884), p. 3; *DT*, núm. 218 (10.09.1884), p. 3; *LO*, núm. 219 (12.09.1884), p. 3; *LO*, núm. 220 (13.09.1884), p. 3; *LO*, núm. 221 (14.09.1884), p. 3.

3.3 TARRAGONA, SEGUIDORA DE L'ORIENT MUSICAL

Diverses informacions ens permeten posar en valor el vincle entre Tarragona i les extravagàncies musicals. La premsa tarragonina difonia a la primavera del 1876 que el jove músic de la província Felip Pedrell va tenir l'oportunitat de cursar un any d'estudis a l'estranger, pensionat per la Diputació de Tarragona, amb la finalitat de perfeccionar les seves habilitats en l'art musical.³⁷ El viatge acadèmic a Itàlia li va motivar la creació d'un extens repertori, integrat per bellíssimes peces de la seva autoria, d'inspiració oriental, que van contribuir a consolidar internacionalment el seu prestigi com a compositor modern.

Felipe Pedrell [...] se propone escribir las “Noches de Venecia y Nápoles”, ramillete de las esencias que ha inspirado su reciente y fecundo viaje al país cuna de las artes [...]. La crítica italiana, bajo firmas tan ilustres como la de Filippi, dice que el compositor español se revela en sus características composiciones y en la espontánea manera de reflejar los ritmos populares y las melopeas árabes: que su música es bellísima y de efecto seguro en los salones, y que en sus melodías resaltan los pensamientos de esas encantadoras leyendas cuya forma es original y la armonía siempre elegante y acentuada. Cítanse de las “Orientales”, Sara, Granada, La cautiva, Adieux, Clair de lune, y de las “Consolaciones”, Echelle, Papillons y Mahmoud en cuyos cantos parece transportado el músico-poeta á las regiones de Oriente, por las que vuela y se inflama derramando en sus notas la inspiración hija del cielo. Pedrell respira el amor ardiente del harem, impugna sus sentidos de odorantes aromas del serrallo y llora con ese llanto que eleva la religión santa del dolor [...] Nadie en España ha producido una colección tan completa de melódicas y sentidas canciones en ese género de inspiración popular [...].³⁸

Seguim centrats en la temàtica musical, ja que tenim notícia que, a l'estiu del 1880, la gran marxa “Indiana”, de l'òpera *L'Africaine*, de G. Meyerbeer, i *Semiramide*, de G. Rossini, serien hàbilment interpretades, en versió concert, per la música del regiment de Biscaia, al Café Clará, de la rambla de Sant Joan. Es tractava, en els dos casos, d'òperes que triomfaven a Occident a finals del segle XIX. El primer exemple ens remet contextualment als viatges d'exploració de Vasco da Gama; malgrat titular-se *L'Africaine*, l'òpera se situa especialment a l'Índia perquè era l'autèntic lloc d'origen

³⁷ DT, núm. 112 (11.05.1876), p. 2.

³⁸ La cita manté l'ortografia original. DT, núm. 207 (05.09.1877), p. 2.

de la protagonista, l'esclava Sélíka. Amb referència a la segona òpera, hi afegirem que el punt exòtic i llegendari el plantejava el personatge de Semiramis, reina d'Assíria.

Ens consta que l'any 1883 la “Sinfonía de Semiramide” va ser interpretada per una companyia d'òpera al Teatre Principal; també a principis de desembre de l'any 1885, una “fantasia sobre motivos de la ópera *Semiramides*” va ser interpretada al Salón Ayné, de la Rambla tarragonina; en aquella ocasió, també s'hi feia constar al programa una altra peça de reminiscència oriental per a violí i piano, anomenada “Adiós a la Alhambra”.³⁹

No és d'estranyar que, a les darreres dècades del segle, aquestes delicades obres en boga sovint formessin part dels repertoris particulars d'estudi, de les seleccions musicals escollides per les associacions culturals de la ciutat o bé dels programes de concerts celebrats als *cafés* Suizo, Gran del Centro i Clará de Tarragona.⁴⁰ El fet que, l'any 1876, al senyor Don Juan Ayné se li concedís la representació de dues grans firmes editorials de música —la madrilenya Casa Editorial de Don Andrés Vidal Hijo i Casa Ricordi, de Milà— facilitava l'adquisició i la circulació en aquesta capital de partitures d'obres completes, *libretti*, reduccions i arranjaments impresos —a preus molt populars— de les novetats i de les obres de més tradició.⁴¹ D'aquesta manera, la interpretació musical camí del canvi de segle, més enllà de practicar-se en els cercles privats, s'anava canalitzant cap als nous espais de diversió pública, molt ben representats en aquesta capital.

3.4 CAPRICIS DE LA MODA, PERFUMS ORIENTALS I ALTRES REMINISCÈNCIES EXÒTIQUES

La prestigiosa casa de modes Fourcade y Soler, situada a la baixada de Misericòrdia, núm. 7, de Tarragona, venia per 60 pessetes elegants vestits de seda japonesa, que, si es desitjaven guarnits amb rics brodats, ascendien al preu final de 90 pessetes.⁴² De camí cap al canvi de segle, també la moda era analitzada periodísticament. Les columnes destacaven novetats tèxtils

³⁹ *DT*, núm. 287 (06.12.1885), p. 2.

⁴⁰ *El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*, núm. 4 (23.04.1880), p. 18, citat *EATCO*; *DT*, núm. 47 (24.02.1883), p. 3; *LO*, núm. 160 (07.07.1885), p. 2; *LO*, núm. 245 (15.10.1885), p. 2; *LO*, núm. 307 (09.01.1886), p. 2; *DT*, núm. 37 (12.02.1887), p. 2.

⁴¹ *LO*, núm. 81 (04.04.1876), p. 2.

⁴² *LO*, núm. 155 (01.07.1885), p. 4.

i indumentàries exòtiques com ara el “foulé de la India”, “foulé de la China”, “cachemir”, “punto de Venecia”, “damascos”, “caftán”, “levitas”, “otomano”, “hilo filipino”, “botones de nácar”, “el dibujo turco”, “seda y encaje japonés”, “manga japonesa” i, per descomptat, el preuadíssim “pañolón de Manila”.⁴³

Inserim un fragment de crònica referent al ball de màscares per a la joventut celebrat al saló social d’El Círculo de Tarragona al febrer del 1885, que ens permet interpretar el tipus d’ús que se li concedia en aquesta capital al femení “mantón de Manila” —xinès— confeccionat artesanalment en rica seda brodada amb motius orientals de vius colors.⁴⁴

[...] en este día, el rico manton de Manila, elegante y artísticamente colocado de modo que todo lo tape y no cubra nada, era el que más predilección tuvo entre el bello sexo, si bien á los pocos minutos todas estas mascaritas se despojaban de su envoltorio de seda y quedaban con elegante traje de sociedad [...] entre los brillantes colores del pañolon de Manila [...].⁴⁵

Efectivament, es tractava d’una peça molt llamenera. La premsa local es feia ressò del robatori de diversos *mantons* al carrer de Méndez Núñez, núm. 6, de Tarragona, concretament al domicili de la vídua de Jurià, Valentina Montagut; aquí s’hi insereixen els detalls següents:

Un mantón de Manila grande con fleco de unos dos palmos, blanco, nuevo, bordado seda forma chinos. Otro mantón de Manila más pequeño, con fleco de un palmo, de color blanco hueso bordado de seda formando ramos [...] Otro negro de seda, de regular tamaño, formando hojitas con ondas regulares. Otro mantón semejante al anterior, pero un poco más pequeño. Otro mantón negro de Guipur negro regular y nuevo [...] Otro mantón de Manila con fleco seda, negro de regular tamaño y, bastante usado y fondo liso [...].⁴⁶

Lextensa enumeració d’exquisides peces robades també incloïa “capa de paño negra, con forro de algodón chino igual color, a medio uso”; també un “corte de vestido Ñipis de color rosa traído de Filipinas. Otro corte de vestido de seda brochada. Diez y ocho pañuelos, bolsillo blancos de seda de Filipinas, unos con iniciales R. S. y otros P. S. blancos al realce”.

43 *LO*, núm. 36 (11.02.1886), p. 2-3; *LO*, núm. 179 (30.07.1882), p. 1.

44 Vegeu detalls sobre l’origen i comercialització del *mantón* de Manila a Almazán (2003: 93, 100).

45 La cita manté l’ortografia original. *EO*, núm. 08 (22.02.1885), p. 3.

46 La cita manté l’ortografia original. *Diario del Comercio*, núm. 6724 (16.12.1903), p. 2. Citat a partir d’ara *DC*.

Introduïm addicionalment dues breus notícies, també contextualitzades en aquesta capital; la primera, amb referència a un sorteig per captar o fidelitzar la clientela en una botiga del carrer de la Merceria; la segona, sobre l'intent de furt d'un mocador de seda:

En el sorteo de un pañuelo de lanzú bordado verificado en la tienda del Sr. Hernández, Mercería, 5, ha salido premiado el núm. 674.⁴⁷

Una joven de unos quince años trató de apoderarse ayer mañana de un pañuelo de seda de una tienda de la bajada Misericordia, cuya maña le valió un buen sofocón por parte de los dueños del establecimiento.⁴⁸

La premsa local donava publicitat a determinats productes de cosmètica, que triomfaven a París i que podien ser adquirits a farmàcies, perfumeries, perruqueries, fins i tot a les quincalleries locals; un dels exemples ens l'ofereix l'anunci següent: “*Veloutine Chles Fay*. Polvo de arroz especial, preparado con bismuto, invisible y adherente dá al cutis frescura y transparencia.” A través d'aquest anunci es podia contactar amb el creador del producte: “Inventor *Charles Fay*, 9, Rue de la Paix, Paris.”⁴⁹ Els perfums orientals amb notes olfactivas d'*Ylang-Ylang*, mussolina de l'Índia o heliotropi del Japó eren anunciats a la premsa tarragonina del moment; cal destacar “L. Legrand, perfumista de París proveedor de varias Cortes estrangeras [...] con perfumes nuevos [...] adoptados por la moda[...]”⁵⁰ i el perfum oriental “Agua del Congo para tocador.”⁵¹

Podem assegurar que el caprici i l'exclusivitat a la Tarragona de l'últim terç de segle XIX duia per nom “Quincalleria Janini.”⁵² El propietari de l'acreditada botiga, ubicada al carrer del Portalet núms. 1-2 d'aquesta capital —Don Cayetano Janini Martinelli—, importava directament de París objectes artístics de la prestigiosa firma Christofle.⁵³ També volem destacar que La Tienda de Ricardo, al carrer de l'Hospital núm. 5, de Tarragona, donava a conèixer entre la seva clientela preciosos articles de gran novetat

47 La cita manté l'ortografia original. *DT*, núm. 21 (24.01.1880), p. 2.

48 La cita manté l'ortografia original. *LO*, núm. 28 (01.02.1880), p. 2.

49 La cita manté l'ortografia original. *EO*, núm. 30 (04.02.1888), p. 4.

50 La cita manté l'ortografia original. *LO*, núm. 107 (07.05.1881), p. 4.

51 *DT*, núm. 204 (28.08.1892), p. 2.

52 *DT*, núm. 25 (25.01.1861), p. 2

53 Vegeu detalls de l'especialització de Christofle en obres exòtiques d'estil japonès a Bru (2003: 35).

importats del Japó, de la Xina, de Nord-amèrica i tota una sèrie d'objectes de fantasia, com ara “bandejas, juegos de café, jarros, biombos, tapices, etc., etc.”,⁵⁴ que anaven destinats a l'Exposició Universal de Barcelona.⁵⁵ La “librería de Eduardo García”, del carrer Major, núm. 17, d'aquesta capital, venia devocionaris exclusius, “entre 2 i 1.000 reales, con encuadernaciones de piel, percalina, terciopelo, piel de Rusia, chagrín fino y corte cincelado, búfalo, marfil con alegorías, marfil y broche marfil, con una cruz de plata, carey de la India y nácar liso”.⁵⁶

En l'àmbit farmacèutic hi trobem també la referència exòtica dels Cigarrillos Indios, especialment recomanats per als asmàtics; les Píldoras Orientales, purgants; la reconstituent Revalenta Arábiga, els higiènics Polvos Egipcios, el “Café Nervino Medicinal, acreditado e infalible remedio árabe para el padecimiento de cabeza, del estómago, del vientre, de los nervios, etc.”,⁵⁷ o, fins i tot, “un único descubrimiento [...] recomendado por [...] médicos alópatas, homeópatas y farmacéuticos de las cinco partes del mundo para hacer salir el pelo en calvas recientes o crónicas [...]”⁵⁸ que s'anomenava “aceite de bellotas con savia de coco ecuatorial”. No podem concloure aquest apartat sense almenys recordar la popularitat també a Tarragona de la Tinta Japonesa Comunicativa Moderna de N. Antoine & Fils⁵⁹ i d'altres productes de consum, igualment de llunyana procedència, que inclouen l'exòtic te selecte, el café, la tapioca, les sopes colonials i la xocolata.⁶⁰

3.5 UN GRAN MUSEU UNIVERSAL A LA RAMBLA DE SANT JOAN

Tenim notícia que l'any 1886 va arribar a Tarragona una sorprenent exposició ambulat anomenada “Gran Museo Universal artístico, histórico y oleo-óptico”, propietat de Mr. Luis Estrade Berdot, que recollia un conjunt

54 Dues versions de publicitat complementàries: *EO*, núm. 280 (24.11.1888), p. 1, i *El Mercantil*, núm. 276 (24.11.1888), p. 4, citat a partir d'ara com a *EM*.

55 *EM*, núm. 108 (06.05.1888), p. 4.

56 *El Tarraconense*, núm. 93 (03.04.1871), p. 2. Citat a partir d'ara com a *ET*.

57 *LO*, núm. 210 (05.09.1877), p. 4

58 *ET*, núm. 128 (09.05.1871), p. 4.

59 *DT*, núm. 186 (06.08.1882), p. 4.

60 *DT*, núm. 201 (28.05.1872), p. 8.

de 250 obres artístiques, valorat en 300.000 pessetes, per un jurat habitual de les exposicions de la capital francesa. Els cronistes tarragonins que documenten aquest fet destacaven l'interès en especial d'una magnífica sèrie de quadres de temàtica alhambresca i d'una pintura commemorativa d'un gran esdeveniment diplomàtic de la fi de segle. Informaven, per tant, que es posaria en "exhibicion óptica [...] el lienzo del gran Congreso de Berlín, con los principales plenipotenciarios de Europa, para tratar de arreglar la enmarañada cuestión de Oriente".⁶¹ Aquest preciós museu, on s'hi contemplaven múltiples obres pictòriques d'arreu del món, per mitjà de determinats procediments de refracció òptica, va estar situat per uns mesos "en la secció occidental de la rambla de San Juan", concretament als baixos de la moderna casa Dalmau.

3.6 L'EXÒTIC I ENTRANYABLE PATRIMONI DE TARRAGONA

Hem reservat aquest darrer subtítol de l'article als gegants i *nanos* de la ciutat perquè es tracta d'importants referents iconogràfics de les festes religioses i populars tarragonines. En aquest cas, posarem en valor totes les característiques que els vinculen a la temàtica abordada en aquesta recerca, la qual ens permet presentar sis d'aquests apreciats emblemes patrimonials sota una mirada profundament exòtica.

Obrint pas als gegants majors de la ciutat, s'hi troba l'afable icona del *Negríto*, que va lluir el barret *panamá* des de la seva primera sortida l'any 1856 fins a l'any 1881; posteriorment, el *panamá* va ser-li temporalment substituït per un de nou, d'estètica més convencional. L'any 1859, els tarragonins van conèixer la seva geganta acompanyant "de babilònies ribes [...] bruna, Sultana [...]",⁶² que calçava *xinel·les* blanques i exhibia a la mà un *lloro reial*. Lòcell va ser-li substituït per un vano durant cinc anys i finalment, l'any 1929, la *Negríto* recuperarà definitivament la seva au exòtica. Afegirem que la *bruna* geganta també va dur "un airoso turbante en armonía con los colores de su vestido", entre els anys 1882 i 1915.

Presentem també sota aquest prisma d'extravagància i d'exotisme la parella dels gegants majors que des de l'any 1851 custodien la ciutat amb carisma i elegància; fins a cert punt, representen ser estrangers, però "són

61 *DT*, núm. 199 (28.08.1886), p. 2; *EO*, núm. 135 (27.08.1886), p. 3; *LO*, núm. 200 (24.08.1886), p. 3; *DT*, núm. 189 (17.08.1886), p. 2.

62 Salvat (1951: 68-76).

tan tarragonins com nosaltres mateixos”⁶³ Barba, collar, arracades i un ric turbant amb pedreria i perles lluaia, des de l’origen, l’icònic gegant d’aquesta capital. La seva fidel parella amb “el empaque y presencia de una verdadera reina y señora” va exhibir entre els anys 1851 i 1887 un peculiar mirall rodó, guarnit amb plomes de vius colors. Aquesta extravagància estètica, que més tard va ser-li reemplaçada per un ram floral, s’ha tornat a recuperar en plena actualitat, en el segle XXI.

La comparsa de dotze *nanos*, en la versió que es coneix actualment, va ser adquirida per commemorar l’arribada l’any 1865 del nou arquebisbe de Tarragona, D. Francisco Fleix i Solans; cap del bisbat de l’Havana i excanonge d’aquesta seu metropolitana. Destaquem la representació en aquesta luxosa comparsa dels dos *nanos* negres de la Guinea Espanyola que, amb pompositat i simpatia, caricaturitzaven els dos servents de casa de Simón Lloveras, que havia estat alcalde i cònsol de Veneçuela en aquesta capital.

4. Conclusions

La ciutat de Tarragona apareixia descrita a la guia local del 1889 com una bellíssima ciutat habitada per 28.500 habitants, “que tiene clima temperado y un cielo azul purísimo con salidas y puestas de sol incomparables, como las famosas de Nápoles” (*Guía...*, 1889: 34). La mateixa publicació presentava a potencials visitants de la ciutat una magnífica catedral, i posava en valor l’arquitectura del seu claustre, “de gusto bizantino” i que “visto desde el jardín, ofrece gran semejanza con los patios de las mezquitas del Cairo” (*Guía...*, 1889: 27).

En efecte, es tractava d’una petita capital mediterrània, enriquida socialment i econòmicament pel seu port; oberta i receptiva a novetats i a influències estètiques de caràcter exòtic i extravagant que, en molts casos, via París —la capital més internacional aleshores en l’àmbit artístic i cultural— arribaven de llunyans horitzons, dispersos entre la Xina, el Japó, l’Índia, Amèrica i una extensa franja geogràfica que també incloïa els països del món islàmic.

L’actual investigació ha presentat un recull parcial de significatives experiències culturals protagonitzades per la burgesia tarragonina al llarg

63 Salvat (1951: 75) cita Bernabé Martí Bofarull.

de l'últim terç del segle XIX, la qual promovia l'arrelament al context local de tot l'entusiasme cosmopolita, ja consolidat a les grans urbs d'occident. D'aquesta manera, es revela una Tarragona singular, oberta al món, involucrada a reproduir els nous ritmes i models de la vida finisecular, plenament definits al cor d'Europa.

La societat tarragonina, especialment la que estava familiaritzada amb la pràctica lectora, descobria de primera mà a través de les nombroses publicacions periòdiques locals de quina manera s'articulava la modernitat fora d'aquesta capital. Des d'aquí es prenia contacte amb moltes novetats científiques i culturals que arribaven a través dels emocionants testimonis de viatgers i aventurers i de les cròniques apassionants d'aquells expedicionaris, que introduïen al continent europeu insòlites meravelles de remota procedència.

Tarragona veia en l'exotisme de l'estètica oriental tot un símbol de sofisticació i de riquesa. Les composicions musicals creades i interpretades sota aquests paràmetres, les òperes de moda també ambientades en contextos exòtics, igual que tot tipus d'espectacles o esdeveniments carregats d'extravagàncies, atreïen poderosament el públic tarragoní.

El Teatre Principal i els Campos de Recreo aplegaven una nombrosa assistència d'entusiastes espectadors que, en ocasions, van poder gaudir d'estrabòtiques *soirées* artístiques de màgia oriental à la française i d'increïbles acrobàcies presentades per una *troupe* japonesa que causava una enorme sensació. Els decorats i les artístiques ambientacions de salons i espais d'institucions rellevants com l'Ateneo Tarraconense o el Círculo de Tarragona, on puntualment també s'hi celebraven balls – certàmens de màscares i reunions de societat, manifestaven, amb motiu d'aquests entreteniments, el gust pels refinaments estètics i pels capricis orientals. També la moda vestida de vegades per la burgesia tarragonina seguia modernes línies extravagants.

Determinats establiments acreditats de la ciutat oferien productes cosmètics i perfums de l'Orient. S'importaven de París objectes de la prestigiosa firma Christofle, tan vinculada a l'exòtic estil artístic japonès; altres articles exclusius de gran novetat importats del Japó, de la Xina i de Nord-amèrica, que eren introduïts a l'Exposició Universal de Barcelona, també s'exhibien i es comercialitzaven a Tarragona. Infal·libles remeis farmacèutics provinents dels llocs més exuberants del món, articles d'escriptori com la *tinta japonesa comunicativa* i altres selectes productes de consum podien ser fàcilment adquirits a la ciutat finisecular.

Sorprenents entreteniments artístics ambulants, que feien ús de formats innovadors d'exhibició òptica, arribaven a Tarragona per donar a conèixer amb gran espectacularitat les meravelles del món i, en el cas concret del "Gran Museo Universal", sabem que va estar temporalment situat al vell mig de la ciutat; als baixos de la casa Dalmau de la moderna Rambla tarragonina.

Finalment, trobem evidències de la fusió de totes aquestes estètiques foranes i exòtiques clarament introduïdes al patrimoni de la ciutat a través d'entranyables referents iconogràfics que formen part del Seguici tarragoní. Apreciades parelles de gegants i *nanos* han fet ús, especialment des de la segona meitat del vuit-cents fins a l'actualitat, de vistosos elements exòtics, lluïts i passejats de manera molt popular a les celebracions festives d'una ciutat com Tarragona, que ha estat tradicionalment oberta i receptiva a les riqueses culturals del món.

Referències bibliogràfiques

- ALMAZÁN, D. (2003). «La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo». *Artigrama*, núm. 18: 83-106. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=927159>> [Consulta: 22.02.2018.]
- ARESTÉ, J. (1982). *El crecimiento de Tarragona en el siglo XIX. De la nueva población del Puerto al plan de Ensanche*. Tarragona: Publicacions del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona i de l'Excm. Ajuntament.
- BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (2004). *Mercat de l'art, col.leccionisme i museus: estudi sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Barcelona: UAB.
- BRU, R. [coord.] (2013). *Japonisme, la fascinació per l'art japonès*. Catàleg Fundació La Caixa. Barcelona: Edicions 62.
- BUQUERAS, J. M. (2015). *El Modernisme a Tarragona*. Tarragona: Silva Editorial i Col·legi d'Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d'Edificació.
- CARBONELL, J. A. (1999). *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica: els dibuixos de la guerra hispanomarroquina, 1859-1860*. Tarragona: Columna.
- (2014). *Josep Tapiró. Pintor de Tànger*. Barcelona: MNAC i URV.
- DE AMICIS, E. (2008). *Recuerdos de Londres y París*. Madrid: Páginas de Espuma.

- DUGAST, J. (2003). *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GINER, M. (2013). *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)*. UB. Tesi doctoral inèdita. <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/130925>> [Consulta: 10.05.2018.]
- Guía de Tarragona. Reseña general de la provincia* (1889). Tarragona: Establecimiento Tipográfico de Adolfo Alegret.
- HERBERT, R. L. (1989). *El Impresionismo. Arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza.
- MCDOWALL, D. (1989). *An illustrated history of Britain*. Harlow: Longman Group UK.
- RANDLE, J. (1981). *Understanding Britain. A history of the British people and their culture*. London: Filmscan Lingual House.
- SALCEDO, A. (1986). *Tarragona, el canvi de segle. 1890-1918*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- SALVAT, J. (1951). *Los gigantes y enanos de Tarragona. Estudio histórico y costumbrista*. Tarragona: Talleres Tipográficos Suc. de Torres & Virgili.
- VIDAL, R; GINER, R. (2004). *La Rambla de Tarragona. Un passeig al llarg del temps, 1854-2004*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona i Gabriel Gibert, SA.

HEMEROTECA

- Diario de Tarragona* (DT): 1861-1863, 1866, 1872, 1876-1878, 1880, 1882-1887, 1890-1892, 1894.
- Diario del Comercio* (DC): 1903.
- El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* (EATCO): 1880.
- El Correo de la Provincia* (ECP): 1892.
- El Gubernamental* (EG): 1887.
- El Mercantil* (EM): 1888.
- El Orden* (EO): 1884-1888.
- El Tarraconense* (ET): 1871.
- La Opinión* (LO): 1876-1879, 1880-1882, 1884-1886, 1888.
- La Provincia de Tarragona* (LPT): 1888.

Els set treballs que s'inclouen en aquest volum corresponen a les presentacions realitzades a la quarta edició de les Jornades del Doctorand. Aquests textos constitueixen una nova mostra de la recerca que es fa en l'àmbit de les Humanitats a les universitats del domini català i, molt especialment, a la Universitat Rovira i Virgili. Les temàtiques de les investigacions comprenen qüestions d'història i història de l'art, de filosofia, de patrimoni cultural i de llengua, camps representatius en els quals es desenvolupen les tesis que s'estan duent a terme dins del Programa.