TEXTO E IMAGEN EN A. DE RIQUER. DOS LENGUAJES PARA UNA MISMA COSMOVISIÓN

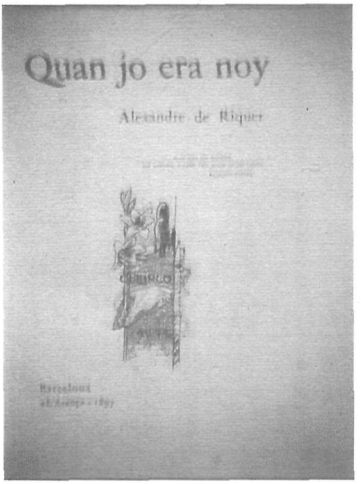
Eliseo TRENC
Universidad de Reims

Voy a estudiar la relación entre texto e imagen en la obra de Alexandre de Riquer, centrándome en sus libros de prosa poética y de poesía que ilustró y decoró él mismo, *Quan jo era noy* (1897), *Crisantemes* (1899) *Anyoranses* (1902) y *Aplech de sonets, Les Cullites, Un poema d'Amor* (1906). Todos estos libros, escritos en catalán, fueron editados en Barcelona por su autor.

A pesar de la diversidad de la obra plástica y de la obra literaria de Alexandre de Riquer, creo que hay un parentesco evidente entre toda su producción por el hecho de que se trata de la invención de un mundo artístico paralelo y distinto de la realidad, de un mundo que el artista plasma en imágenes y recrea con la escritura, un mundo que tiene una unidad ya que se trata de una cosmovisión.

A mi ver, el libro ilustrado, de gran tradición en nuestra cultura occidental, es el soporte material perfecto para esta relación entre lo textual y lo icónico ya que permite su reunión en un mismo espacio. Además, para el movimiento simbolista, el libro, como la ópera wagneriana, va a ser uno de los vehiculos de la concepción total del arte ya que va a permitir plasmar el mundo poético del creador a través dos lenguajes en el caso, bastante frecuente en la época, en que el creador era al mismo tiempo poeta, escritor y artista plástico. Sólo para Cataluña podemos citar los casos de Apel.les Mestres, auténtico precursor del Modernismo, Santiago Rusiñol, Adrià Gual y evidentemente Alexandre de Riquer. A nivel europeo se imponen como grandes antecesores Victor Hugo y William Blake, y como modelos inmediatos, sobre todo para Riquer, los prerafaelitas Dante Gabriel Rossetti y William Morris.

QUAN JO ERA NOY



Portada de *Quan jo era noy.*

A pesar de la fecha tardía de su publicación en el año 1897, el primer libro de Riquer *Quan jo era noy*, tiene mucho que ver con la primera época realista y esteticista de su arte. Se trata de una recopilación de recuerdos de su infancia, escrita e ilustrada casi totalmente entre 1894 y 1896, con la incorporación de ilustraciones anteriores de los años 1880. Esta recopilación tiene pues, apariencia de biografía. El narrador, sin embargo, no es casi nunca el protagonista de los dieciséis relatos; aparece a menudo como un testigo de acontecimientos que cuenta en tercera persona o como uno de los miembros de una pandilla de niños, y entonces se expresa a través de un *nosotros* colectivo. El narrador sirve de enlace en todas sus narraciones. Esta unidad del libro se ve reforzada por la reaparición de los mismos personajes en la mayoría de las narraciones y sobre todo por la unidad de lugar, la granja de la infancia del autor, la «*masia*» de Bassols, cerca de Calaf, y sus entornos. La obra pertenece a la literatura de recuerdos de niñez y se puede incluir en la narrativa corta, género característico del Modernismo donde precisamente el espíritu innovador del movimiento puede huir de marcos literarios demasiado forzados (Castellanos 1986).

La estructura literaria peculiar del libro, dieciseis capítulos, donde no hay progresión dramática, clímax en el relato, lo que supone un tratamiento parecido para todas las narraciones, se vuelve a encontrar en las ilustraciones, tres imágenes para cada narración, salvo cuatro excepciones, cuatro capítulos donde no hay colofón. La autonomía de cada relato aparece marcada por una separación clara, generalmente una página blanca al principio y otra al final aislan cada relato, que además viene enmarcado por dos imágenes al principio y otra al final. La busqueda de unidad, evidente en la escritura de la obra, se vuelve a encontrar en la ilustración. Cuatro de las portadas de capítulo sobre diez y seis obedecen al mismo esquema formal; una orla rectangular, en la cual se inscribe un paisaje, delimita en su centro un rectángulo blanco estampado donde aparece, aislado, en mayusculas y en negrita, el título de cada relato.

Desde el punto de vista literario, como cualquier obra de transición, *Quan jo era noy* es muy compleja (Trenc Ballester 1987). Riquer se basa en una doble

tradición catalana, el romanticismo y el realismo, pero modernizándolas mediante el punto de vista del narrador, es decir gracias a la ingenuidad de la visión infantil y a la interiorización de la experiencia que permite incluir la obra en una de las modalidades de la narrativa corta del Modernismo catalán. Esa misma complejidad se encuentra en las ilustraciones del libro. Riquer dedica 32 de los 45 dibujos a la pluma del libro a la naturaleza. 17 representan las plantas comunes, típicas de su comarca natal, la Segarra; 11 tienen como tema principal los pájaros de la región; 8 otros animales domésticos del campo, y 5 insectos. Se pueden leer estos dibujos a la vez como elementos decorativos y metonimias del paisaje catalán. Contribuyen a anclar el libro en una realidad, pero también son metonimias de la naturaleza y se ve aquí la deuda de Riquer hacia su amigo y compañero Apel.les Mestres que le transmitió su amor de las pequeñas cosas, insectos, pájaros, plantas puestos de relieve, aislados bajo la forma de colofones sobre el blanco y el vacío de la página (Prudon y Trenc Ballester). Si añadimos a estos fragmentos metonímicos, las cinco portadas de mayor formato que reproducen paisajes de los contornos de la «*masia*» de Bassols, propiedad de la familia de Riquer, podemos afirmar que la función de estas 32 composiciones es la de materializar una realidad geográfica precisa, la de la Segarra. El dibujo a la pluma, preciso, detallado, del ilustrador responde a la profusión de detalles y a la precisión de la descripción textual que emplea un léxico rico, preciso, característico del catalán de la Segarra, aspecto localista y realista que viene a reforzar la precisión de los topónimos. El tratamiento textual e icónico de los elementos naturales es más auténtico que el de los personajes donde Riquer cae a menudo en el costumbrismo o el drama romántico.

El costumbrismo aparece en algunos relatos, «*El Manco, L'Isidro, Lo llop*», que constituyen verdaderas escenas de género que remiten a una Cataluña rural, tradicional, con costumbres y un folclore todavía vivos en los años 1870, pero vistos de manera idealizada y con nostalgia desde la perspectiva de la época de la escritura del libro; es decir, desde los años 1890. «*El Manco, L'Isidro*» son tipos pintorescos más que personajes dotados de una verdadera psicología. Además forman una pareja antinómica, el primero representa la bondad, la generosidad, el segundo la maldad, el egoísmo. En las viñetas que los representan, encontramos este mismo aspecto típico, caricatural del campesino catalán con su barretina, pero a «*El Manco*», el bueno, se le asocia su compañero de miseria, el burrito sufrido y manso reproducido en la portada del capítulo, mientras que en la portada que corresponde al relato «*L'Isidro*», cuatro murciélagos dotados por Riquer de una expresión a la vez malvada y astuta nos dan el retrato moral de l'Isidro.

El romanticismo aparece en la visión idealizada de la vida en la «*masia*». Se trata del paraíso perdido de la infancia, de la inocencia (uno de los relatos lleva de forma significativa el título de «*Santa ignocència*») impresión reforzada por la última narración, titulada *Després*, posterior a los demás relatos, todos fechados en los años 1870, último relato que parece corresponder al momento de la escritura y en el cual el narrador adulto vuelve a la «*masia*» abandonada, vacía, casi en ruinas. El paraíso desapareció pues definitivamente, el narrador no puede volver a encontrarlo ni espacialmente, ni todavía menos, cronológicamente, y eso acentua el sentimiento nostálgico y trágico de la obra. La portada del último relato, *Després*, presenta en su centro una pequeña viñeta muy romántica, una visión nocturna con una medialuna a mitad escondida por las ramas negras de un árbol, y en el primer término, sobre una rama, un ave de presa negra y funesta, como un símbolo del tiempo destructor. La contradicción entre el amor a la vida y el instinto de muerte está, por otra parte, presente en todo el libro, veremos que abre simbólicamente la obra en la portada. Esta antítesis va a estructurar más tarde la obra literaria y plástica de Riquer, apoyándose en los dos polos a la vez contrarios y complementarios de Eros y Tanatos, vitalismo y decadentismo. En *Quan jo era noy*, ese reino de la inocencia, Eros es todavía ausente, pero la muerte ya está presente, oponiéndose a la vida. El niño Alexandre está enamorado de la naturaleza y al mismo tiempo, ya es un cazador empedernido. El relato «*L'oreneta*» (la golondrina), muestra bien esta contradicción. El niño mata, sin quererlo, a una golondrina a la que ama. El dibujo describe a la golondrina muerta, extendida horizontalmente. Pero es sobre todo la enfermedad, causada por la miseria de esos pobres campesinos de la Segarra, la que es culpable de la muerte de seres inocentes como «*La Mariona*». El narrador nos presenta a esa joven

Cabecera del relato «Mariona», *Quan yo era noy*, pág. 107.

campesina como una víctima, cuya muerte viene simbolizada tanto en la portada como en el colofón del relato que le corresponde, por un pobre pajarito muerto.

Pero *Quan jo era noy*, como ya lo he indicado, no contiene sólo elementos románticos y realistas, ya que si no, no hubiera sido considerada por la crítica catalana del tiempo como una apertura hacia otra vía, que será la del Modernismo (Moliné y Brasés 1897; Perés 1897). El narrador no sólo describe, también da los estados de alma y los sentimientos de los personajes. Esta subjetividad es una interiorización de la experiencia y se considera en la época como una superación del realismo y del positivismo. Por otra parte, la ingenuidad inherente a la literatura de recuerdos de niñez se vuelve sinónima de pureza, de inocencia de una infancia hecha de autenticidad y de sinceridad, valores primordiales para los modernistas. Si existe una auténtica poesía en su libro, es porque, como lo escribe Riquer él-mismo en su prólogo, se ve en él la expresión de una sensibilidad, más allá de una forma realista o idealista. Incluso en los dibujos a primera vista más realistas de Riquer hay una deformación de la imagen de la realidad por una poética del dibujo que reside en una estilización muy sútil, una composición sin profundidad, una manera de aislar en medio del blanco de la página y de poner de relieve el motivo que se puede relacionar con la subjetividad de la escritura. En algunas ilustraciones, la opción anti-realista, expresiva de la línea que aisla la forma, como en el arte gótico, en particular las vidrieras, y compartimenta la composición, ya se aproxima al *Art Nouveau*. Por otra parte unos cuantos elementos de la flora y la fauna, además de su papel de metonimias de la naturaleza, tienen un valor simbólico como el lirio blanco que abre el relato «*Santa ignocència*» consagrado a la pureza y a la inocencia infantiles, o en otro relato, el conejito que huye, escapando a los tiros de la escopeta del narrador y que simboliza la vida y la libertad. Cuatro ilustraciones son claramente alegóricas. Dos son tradicionales, una abre el relato «*La vetlla de Nadal*» y representa a dos ángeles típicos de la iconografía cristiana, la otra se desplega vertical-

Cabecera del relato *L'Oreneta, Quan yo era noy*, pág. 11.

mente en la primera página del relato «*La gavia*» y representa, en un estilo neogótico idealista, el ángel de la guardia del narrador, un ángel majestuoso, de divina belleza, descrito por otra parte en el texto como una visión luminosa, de sueño. Las otras dos ilustraciones, más simbólicas que alegóricas, constituyen una de las primeras indicaciones del paso de Riquer al simbolismo. La figura femenina que abre el último capítulo del libro *Després* es una de las primeras apariciones de esas ninfas y musas que van a simbolizar en la obra de Riquer sus estados de ánimo. Aquí, la figura de la melancolía se inclina literalmente sobre su pasado; por consiguiente mira para la izquierda, es decir hacia los recuerdos de su niñez que constituyen toda la parte izquierda del libro abierto, los quince primeros relatos. Su actitud de abandono, su cabello deshecho, sus brazos que salen del marco para abrazar algo pero que no encuentran más que el vacío, muestran de forma elocuente que el alma del pintor-poeta se encuentra huerfana del paraíso perdido de su infancia, de su pasado. Sin embargo, si no se puede volver a vivir, ese paraíso sobrevive en la memoria, asociado a la nostalgia, y para Riquer una de las funciones del arte y de la escritura, como lo dice él mismo en el prólogo, es «...de fixar, per retrobar-los y reviur-ls, aquests records de nen fantasiats per l'home» (pág. 8).

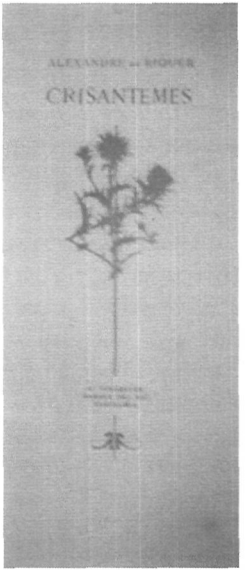
La viñeta vertical que adorna la portada del libro constituye un comentario, como ya lo he dicho, de la contradicción que va a estructurar toda la obra riqueriana, la antítesis vida-muerte. El deseo de vivir, de poseer, expresado por esa mano metonímica del hombre que está a punto de coger una flor, va a matar a ésta, como el lema lo indica sin ambiguidad alguna : «*cullirlo es matarlo*». Pero la cita de François Coppée situada justo encima de la viñeta : «*... et ce sont des fleurettes que peut être il valait bien mieux ne pas cueillir*», incita a otra lectura de la viñeta que se añade a la primera y que es de orden estético. Los simbolistas consideran la experiencia poética como una experiencia personal inefable, indecible, próxima del éxtasis y tratar de comunicarla puede traducirse por un fracaso; siempre es, en alguna manera, un fracaso. Esa experiencia íntima y profunda de la naturaleza –del bosque, de la fauna– que posee Riquer, que forma parte de su sensibilidad y que le permite sentir su misteriosa belleza, ¿se puede transmitir?, ¿no muere cuando el artista trata de transmitirla? Ese es el dilema planteado por la portada del libro, dilema profundamente simbolista.

Para que el libro se convierta en auténtica obra de arte, tiene que existir una fusión entre el texto y la imagen; es decir, que la página debe ser pensada como un todo donde van a convivir texto e ilustración; es decir, que el ilustrador va a transformarse también en decorador del libro. Un cuadernito que encontré en los archivos familiares en Palma de Mallorca indica que Riquer decidió la distribu-

ción de las viñetas en función del conjunto del libro. En *Quan jo era noy*, Riquer recoge su experiencia de más de quince años de ilustrador y la pone al servicio de la integración del texto y de la imagen en el rectángulo de la página. En las portadas de capítulo, el equilibrio entre la tipografia y la ilustración es notable. Las primeras páginas de los relatos son muy trabajadas, siempre se encuentran tres elementos, un dibujo, el título en mayusculas y el texto que empieza siempre por una gran mayuscula que cubre dos líneas. El dibujo a menudo se expande por la página y se abre sobre el texto. Riquer emplea técnicas peculiares de la ilustración de la segunda mitad del siglo XIX muy frecuentes pero que nadie ha codificado hasta ahora, como el medallón que funciona como un primer plano fotográfico y que permite superponer dos imágenes diferentes pero relacionadas en la narración, o bien la utilización del blanco de la página como fondo y parte integral de la ilustración, como aparece en los colofones. Haría falta mencionar también todo lo que contribuye a hacer de este libro un objeto artístico que se inscribe en una tradición del libro de arte de finales del siglo XIX, con todos los requisitos, cubierta, portadilla, portada, colofón, pero que, al mismo tiempo, innova y anuncia la libertad del libro modernista catalán por una série de transgresiones de la norma como el formato casi cuadrado, pequeño, intimista, la portada asimétrica que no obedece a la paginación tradicional en foma de vaso de Médicis. Este primer libro de Riquer, *Quan jo era noy*, es todavía imperfecto y debe aún mucho al arte del libro tradicional y a la fabricación industrial, pero por la coherencia entre texto e imagen, la implicación del autor en la realización del libro, el paralelismo y la fusión entre lo textual y lo icónico, ya anuncia esas dos joyas del arte del libro modernista que serán sus próximas obras, *Crisantemes* y *Anyoranses* donde Riquer va a crear un mundo para evadirse de la realidad, como todos los artistas simbolistas.

CRISANTEMES

Crisantemes, libro de poemas en prosa escrito en catalán, como toda la obra de creación de Riquer, fue editado en Barcelona en 1899. Si toda obra literaria constituye un mundo cerrado sobre sí mismo, la presentación material del libro refleja esto, con su encuadernación que lo protege, lo encierra, lo aisla y guarda y esconde al mismo tiempo su contenido. En el caso de *Crisantemes* percibimos primero un objeto oblongo, dos veces más alto que ancho, de pequeño formato (18,6 cm x 9 cm). Este formato alargado le permite a Riquer inscribir en la página ilustraciones verticales ascensionales que derivan por su formato y su estilización de los kakemonos del arte japonés. Este formato oblongo había aparecido en Inglaterra en 1892, empleado por Charles Ricketts en su libro «*Silverpoints*» y por el editor Laurence Housman en el libro en octavo estrecho y alargado de



Portada de *Crisantemes*.

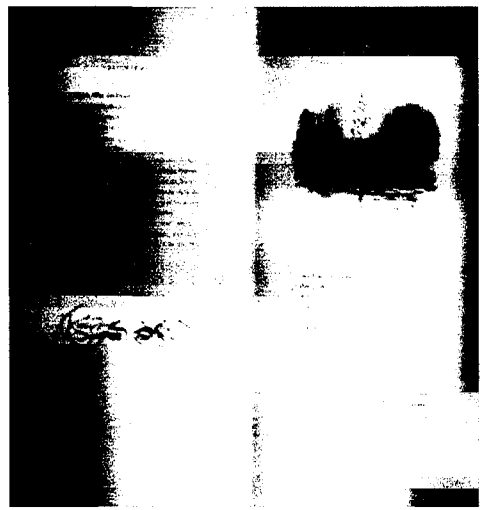
«*Goblin Market*». Este formato, que se armoniza perfectamente con el refinamiento de la poesía decadente y el elitismo de los estetas de la época, está de moda igualmente en París, a finales del siglo XIX, bajo el nombre de «*Régence*». El editor E. Dentu edita en este formato la «*Petite Collection Guillaume*» y la librería Borel la «*Colección Lotus Alba*», una de las obras maestras de la cual es la edición de «*Byblis*», de Pierre Louys (1898). Este pequeño formato alargado, intimista, que recuerda el de un estuche, muestra ya el carácter refinado, elegante de un libro que se presenta como una obra de arte, una joya literaria, admirablemente definida en el paratexto de «*Byblis*» por estas líneas firmadas E.G. (Guillaume):

> «Il faut que le «Lotus alba» soit un bijou littéraire, la perle fine entre les perles, sertie dans l'or vierge et parée des diamants que l'art lui prodiguera.»

Crisantemes tiene una encuadernación industrial en cartrón, estampada en leve relieve, en la cual una composición floral de colores evanescentes, malva y verde pálido de los crisantemos que se armonizan con el crema del fondo, se desplega sobre las dos tapas. La imagen aparece aquí como redundante respecto al texto del título situado arriba a la derecha, bajo el nombre del autor, pero por su estilización, su refinamiento formal, su armonía cromática, la impresión de delicadeza y de sueño que transmite, nos permite una comprehensión más exacta del significado de la palabra *Crisantemes*, que no viene asociada aquí a la necrofilia del Decadentismo, como algunos comentadores de la obra que sólo han leído el título lo han escrito, sino al japonesismo, al refinamiento estético y a la utilización de las flores por Riquer como un medio privilegiado de presentar sus estados de alma. *Crisantemes* se debe de entender igualmente como una sinécdoque del conjunto del mundo de las flores, las cuales funcionan a su vez como metonimias de la naturaleza. La decoración floral de la cubierta a base de crisantemos se repite en dos páginas sucesivas de derecha, como un eco que se pierde, de color cada vez más apagado, hasta llegar a la portada en la que se desplega sobre un eje vertical central, una composición ascencional de cardos muy estilizados, de un verde amarillo que enlaza el nombre del autor y el título escritos en rojo, color complementario del verde, en la parte superior, con el nombre del editor y su dirección en la parte inferior. El talle del cardo se prolonga abajo y su base viene enmarcada por dos R mayúsculas góticas simétricas que recuerdan dos siluetas masculinas. El libro tiene 120

páginas, divididas en 34 poemas en prosa, precedidos por un epígrafe muy significativo del novelista francés Maurice Barrès: «L'esprit souffle où il veut, nul ne sait d'où il vient, où il va.», y un prólogo que se presenta también bajo la forma de un poema en prosa. En el colofón, con el lugar, Barcelona, y la fecha, 1899, de la edición, tenemos el nombre del impresor y fotograbador responsable de la gran calidad material del libro, en particular de la belleza y de la delicadeza de la gama cromática pastel, J. Thomas, uno de los pioneros de la introducción de los procedimientos fotomecánicos de reproducción de la imagen en Cataluña.Todos los poemas empiezan en la página de derecha con una viñeta que precede al texto y todos acaban con un colofón icónico. Nueve poemas empiezan con una mayúscula florida y quince tienen viñetas intermediarias en el texto y hay tres ilustraciones fuera de texto, en una página entera.

La publicación de *Crisantemes* se situa cronológicamente en un momento en que el Simbolismo europeo ya es conocido en Cataluña y empieza a ejercer una influencia en la literatura catalana a través significativamente del poema en prosa. Este nació en Francia como resultado de una revolución contra las reglas convencionales de la poesía tradicional que impedía al poeta crear su propia voz individual, personal. Corresponde a una corriente muy fuerte inherente a la literatura simbolista y al Modernismo. Por consiguiente es normal su adopción por poetas modernistas como Santiago Rusiñol, Adrià Gual o Alexandre de Riquer (Cerdá 1990; Arenes i Sampera 1998). Esto permitía a la literatura catalana realizar el nuevo objetivo estético definido por Casellas, la intensidad del sentimiento y de la técnica, ya que el poema en prosa, como lo había subrayado Huysmans, es un modelo de concisión, de concentración de la expresión (Huysmans 1907). El poema en prosa adoptado por los escritores catalanes es el poema en prosa artístico que se fundamenta en el sentimiento de una armonía universal y en el deseo del poeta de participar de ella. Rusiñol con *Oracions*, Gual con *Llibre d'Horas* y Riquer con *Crisantemes* se inspiran del modelo del poema en prosa musical de Beaudelaire, de gran intensidad de sentimiento y de técnica. Riquer se podría



Crisantemes, pags. 36-37.

«La darrera fada», *Crisantemes*, pág. 45.

incluir en un tipo de poetas simbolistas así definidos por Suzanne Bernard (1959):

> «Muchos escritores, todavía impregnados de Simbolismo, siguen estableciendo, hacia 1894, equivalencias entre los paisajes y los estados de ánimo, fluidificando y sensibilizando a la materia.» (págs. 439-440).

Todo el aspecto narrativo, anecdótico de *Quan jo era noy* desaparece en *Crisantemes* y por consiguiente el sentimentalismo relacionado con la infancia, el costumbrismo romántico y el realismo. Cada poema se presenta como una fulguración instantánea, como un mundo cerrado que se basta a sí mismo. La naturaleza, el universo son el gran tema de *Crisantemes*, pero se trata de una visión totalmente subjetiva. Ya en el prólogo, Riquer nos da el contenido del libro:

> «Somnis o fantasies, faules o descripcions, notes de sentiment o d'anyoransa ...Sou tot allo que viu endintre d'un mateix ab recel d'exteriorisarse.» (pág. 9).

El mundo poético que crea Riquer se interioriza a medida que reelabora sus experiencias del mundo sensible, un mundo en el cual la descripción de los elementos naturales toma un cariz espiritual, convirtiéndose así la naturaleza en un mundo idílico, paradisíaco. Como lo tradujo al inglés con tanto acierto Alan Yates (Trenc Ballester y Yates 1988), el «*landscape*», el paisaje, se transforma en «*inscape*», visión del mundo interior. La imaginación y la fantasía artística de Riquer se aplican al mundo sensible a través tres filtros literarios: la cultura griega clásica y su panteismo, el medievalismo y la recuperación del folclore catalán y el Prerrafaelitismo y su sacralización de la naturaleza. Como los Simbolistas, Riquer interioriza el mundo externo, pero lo hace a la manera de los Prerrafae-litas; es decir, creando un mundo interior que se basa sobre la imaginación y una rica tradición acerca de lo desconocido y de lo sagrado. Otro aspecto que relaciona Riquer con la poesía prerrafaelita es el parentesco entre texto e imagen como dos expresiones de un mismo mundo poético, lo que llamo cosmovisión.

Como lo hemos observado para la cubierta del libro, existe un estrecho paralelismo entre el tema de cada poema en prosa y la ilustración principal que puede ser la que abre el poema o una viñeta interior. Uno tiene la impresión de que la visión externa o interna, venida del exterior o nacida en la mente del poeta,

precede a la escritura. Esta visión se plasma en una imagen, una ilustración, lo que evita a veces, pero no siempre, una descripción textual de la imagen redundante. En el poema XIII, la imagen de la bellísima y última hada no se describe en el poema, éste cuenta la historia de su varilla mágica que ha perdido y que, siendo al mismo tiempo una flauta encantada, simboliza todo el cancionero popular catalán, el espíritu de la patria. Muchos poemas tienen como marco al bosque que es una catedral, un templo para Riquer, donde el vitalismo reviste un carácter sagrado al sublimarse en un sentimiento panteista. En las ilustraciones, esta visión es todavía realista ya que Riquer utiliza dibujos de los años 1880 muy anteriores a la escritura del libro, ilustraciones descriptivas y detalladas. En este tipo de composición (hay quince), el dibujo es la base de la experiencia vivida que la escritura interioriza y espiritualiza. Pero al lado de esos dibujos a la pluma realistas donde tenemos una visión externa de la naturaleza, muchos otros, treinta y seis, más del doble, ofrecen un tratamiento formal de la naturaleza, particularmente de la flora, muy estilizado. Asistimos a una deformación de la imagen de la realidad mediante una poética del dibujo que reside en una estilización muy sutil, una composición bidimensional, sin profundidad, una manera de aislar en medio del blanco de la página y de poner de relieve el dibujo, lo que llamo una puesta en escena, que se puede relacionar con el subjetivismo de la escritura, la interiorización del punto de vista y el lirismo. En estas composiciones, la elección expresiva, anti-realista de la línea que aisla la forma y compartimenta la imagen, como en el arte gótico, particularmente las vidrieras, es típica de *l'Art Nouveau*, así como el empleo de una gama cromática arbitraria, que se reduce generalmente a una o dos tintas pastel muy armoniosas que traducen de forma sinestésica en el campo del cromatismo el sentimiento psicológico expresado por el texto. Por otra parte, como ya lo habíamos visto en *Quan jo era noy*, algunos elementos de la flora y la fauna, además de su papel de metonimias de la naturaleza, tienen un valor simbólico codificado en la iconografía tradicional como el lirio blanco que simboliza la pureza (poema X). A veces es la forma de la composición en sí-misma como en el maravilloso colofón floral, circular, concéntrico, del poema VII, la que evoca los círculos concéntricos descritos por el texto, provocados por la saeta del amor que, como une piedra en la superficie de un lago, turbará profundamente el corazón de la joven virgen todavía tranquila:

> «La seva conciencia està tranquila com lo llac encantat ahont se reflexan rosa-veres y lliris, esclats de llorers-roses, garlandes de ribalda ; y axò durará tant com l'amor no vinga.... Y espera la sageta que, al caure dins lo llach trontollarà les aygues dibuxant circols concèntrics quíhan de seguir axamplantse, axamplantse.» (pág. 29).

Para la fauna, siempre representada de forma estilizada, al lado de animales reales moradores del bosque, pájaros, abejas, caracoles, mariposas, serpientes, ciervas, encontramos animales de fuerte connotación simbólica como el buho o el murciélago, o bien animales fantásticos como las salamandras y los dragones de las viejas leyendas. Algunas de las ilustraciones representan a personajes femeninos, particularmente las tres ilustraciones fuera de texto en las que Riquer nos da tres modelos de ideal femenino, la primera, situada entre la portada y el epígrafe, parece ser la mujer soñada, la mujer amada. Su rostro sensual, enmarcado por largos cabellos rubios, visto como en un primer plano cinematográfico, emerge de un ramo de crisantemos con el que viene asociado en esa tradicional relación entre la belleza de la mujer y la de la flor. La segunda, totalmente idealizada y vestida a modo de princesa medieval es la última hada de Cataluña, ya desaparecida como el folclore catalán que en ella se encarnaba. Como la primera viene asociada a un tallo de crisantemos amarillos que desplega su elegante arabesco al lado de la visión idealizada, prerafaelita del hada. La tercera es muy diferente. Se trata de una pintura realista reproducida en colores por el procedimiento de la fototipia, donde vemos la silueta vertical de una bella y fuerte campesina montañesa atravesando el claro de un bosque cubierto de amapolas. El sentimiento del poeta ante la experiencia real de esta visión maravillosa es tan fuerte que la joven campesina se transforma para él, a través el filtro de su educación literaria, en una diosa pagana, en Ceres:

> «Alta, robusta y d'esplèndida forma, exuberant de vida y d'indiferencia, cadenciant al compás de son andatge la distreta cansó que tral.lejava, va atravessar pe'l bosch esporuguint insectes, reptils y aucellades.
>
> Collvinclant les roselles, va perdres en la brolla pel caminet que conduheix al poble ; y en ma pensa va quedarse surant la visió d'una Deua, de la Ceres altiva de les nostres montanyes.» (págs. 92-93).

Flores y mujeres llenan los poemas de un erotismo difuso pero presente, un libro escrito por una voz poemática claramente masculina. Hay que recalcar al respecto que el único personaje masculino del libro es el dios Pan, cuya imagen, glosada en el final del poema IX, se reduce a sus ojos y su extraño poder. En este poema, Riquer aconseja a la hermosa ciudadana adolescente que se aleje de la vía sembrada de flores que penetra en el bosque ya que los ojos de Pan brillan en la frondosidad:

> «Apartat de la vía sembrada d'aromers y llorers-roses, hermosa adolescent, digna de Fidias, filla de Praxiteles, que'ls ulls de Pan brillan entre'l fullatge.» (pág. 36).

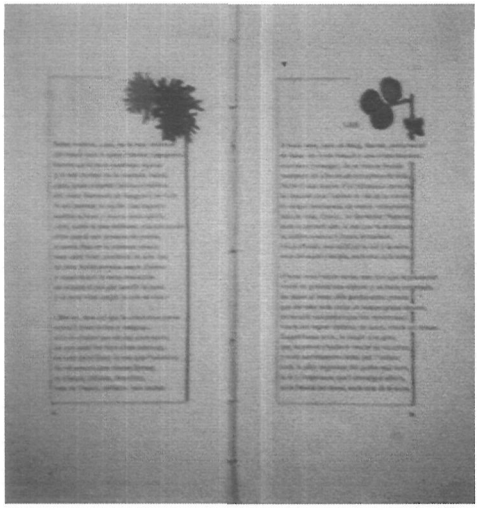
Al igual que en el texto, en las imágenes, cultura y naturaleza se mezclan como fuentes de inspiración, pero interiorizadas, estilizadas.

Como en *Quan jo era noy*, pero de forma aún más evidente en *Crisantemes*, Riquer no es un mero ilustrador de sus propios textos. Es un verdadero decorador, quien, con la ayuda de los tipógrafos y los fotograbadores del taller de Josep Thomas, va a responsabilizarse de la fabricación material del libro que se transforma en un objeto de arte, un auténtico libro de artista. Antes de analizar como Riquer consigue la integración del texto y de la imagen en el rectángulo oblongo de la página, hay que notar que la distribución del texto en el poema en prosa aparece fragmentada por espacios blancos o signos tipográficos, seguramente para que se parezca visualmente al poema versificado y siguiendo los preceptos establecidos desde su orígen por el poeta romántico Aloysius Bertrand en su primera edición de *Gaspard de la nuit*. Riquer moderniza esta fragmentación en *Crisantemes* mediante marcos rectangulares que parecen tomados de la compaginación de William Morris, pero que emplea con una gran libertad como en la página 31 donde dos estrechos rectángulos verticales como kakemonos, el uno para el texto, el otro para una estilizada imagen de un paje, se destacan sobre un tercer rectángulo vertical a base de motivos florales que les sirve de fondo, tercer rectángulo aislado en el medio del rectángulo de la página por amplios margenes. Texto e imagen se integran perfectamente en un conjunto. El sutil equilibrio formal entre los dos elementos se nota de forma evidente en las dobles páginas donde hay un texto en lo alto de la página de la izquierda, un colofón abajo de la misma página, una viñeta de encabezamiento de un nuevo poema en la página de la derecha, una letra florida en el centro de la página y el texto abajo. Textos e imágenes se equilibran así en una distribución en quiasma. El blanco de la página se utiliza como fondo y parte integrante de la ilustración. Lo mismo que para *Quan jo era noy,* hay que mencionar también todo lo que contribuye a hacer de este libro un objeto artístico que se inscribe en una tradición del libro de arte de finales del siglo XIX, con todos los requisitos, cubierta, portadilla, portada, colofón, pero que, al mismo tiempo, innova y anuncia la libertad del libro modernista catalán por una série de transgresiones de la norma como el formato, pequeño y muy alargado, intimista, refinado y elegante, la portada que ya no obedece al esquema del vaso de Médicis, esquema que curiosamente se encuentra en el colofón, cuando la norma de éste es la píramide invertida, empleo de dos tintas para la portada y el colofón y sobre todo la introducción del color que da a la imagen su musicalidad, su resonancia sensual, su erotismo y al mismo tiempo su espiritualidad.

Crisantemes es el libro donde Riquer investiga más a fondo esta relación entre la imagen y el texto y donde consigue mejor la fusión entre los dos lenguajes.

ANYORANSES

Anyoranses, libro de poesías de 1902, conserva el mismo formato elegante, alargado, pero la función decorativa de la ilustración prima sobre todo intento directo de paralelismo con el texto. Es imprescindible recordar que la muerte de la esposa de Riquer, Lolita, el año 1899, trasbalsó su vida y su inspiración poética. *Anyoranses,* como su título ya lo indica, evoca esencialmente la presencia del amor perdido en unos poemas donde la nostalgia y la tristeza se mezclan con la esperanza de una reunión con la mujer amada en un amor transcendente, «post mortem». Riquer se inspira en la poesía de Dante Gabriel Rossetti, un «Dante moderno y luminoso», como lo califica, y particularmente de *The Blessed Damozel* (Rossetti 1891). Este tema principal de *Anyoranses* no aparece en las ilustraciones, estas recogen y amplifican otro elemento, siempre presente en la obra poética de Riquer, la Naturaleza que en el libro tiene como doble función haber sido el marco privilegiado del amor y la felicidad perdidos, con las nostálgicas evocaciones de los paseos amorosos por el bosque, y ser también un símbolo de eternidad, ya que vuelve a renacer sin fin a través el ciclo de las estaciones, constituyendo así una fuerte antítesis de la desaparición de Lolita, que no volverá. La cubierta del libro representa, en una composición equilibrada, simétrica, una vista frontal de un árbol, un roble majestuoso que nos introduce directamente en el espacio privilegiado del amor y la vida, el bosque, antitético de la muerte. El texto se encuentra inserto, impreso en negro sobre el verde de la imagen, como perteneciendo a ella. Hay un fuerte contraste entre la cubierta majestuosa y la portada, cuya imagen vuelve a las pequeñas cosas, al microcosmo del bosque, un friso central vertical de caracoles como ensartados



Anyoranses, págs. 68-69.

en un tallo, de color marrón pálido, totalmente plano. Forma una pura mancha decorativa a la manera de la estampa japonesa y divide horizontalmente en dos el texto de color amarillo muy pálido. Todas las páginas del texto vienen adornadas lateralmente, en la parte derecha, con un tallo floral que corresponde al cuarto lado de un rectángulo de filetes que enmarcan el texto y delimita unas márgenes muy anchas. El tallo, el único elemento decorativo de la página, se abre en una flor o un ramo, manchas monocromas bidimensionales acompañadas en algunos casos por una delicada mariposa que vuela hacia la planta. Tanto el dibujo de una delicadeza y exactitud muy japonesas como los colores elegidos, el amarillo pálido, el verde tierno de la hierba, el castaño dorado, el malva apagado, el naranja y el oro, contribuyen a otorgar una poesía refinada al conjunto del libro, un sentimiento elegíaco y melancólico que compagina perfectamente con el texto sin constituir nunca una representación literal del sentido. La ilustración simbolista prefiere a menudo evocar un sentimiento, una atmósfera semejante a los que se desprenden del texto, a hacer de él un comentario redundante, figurativo.

Sin embargo, hay un elemento icónico exterior al libro, pero directamente relacionado con él, el cartel que lo anuncia, que sí puede considerarse como una síntesis y una plasmación del anhelo de reunión con el amor perdido glosado en los poemas. Se trata, a mi ver, de una de las composiciones más poéticas de Alexandre de Riquer, que también existe bajo la forma de un aguafuerte para un ex-libris de poseedor misterioso AL, que Joan-Lluís de Yebra (1983) identifica con Augusta Laborde, la hermana de la segunda esposa de Riquer, Marguerite Laborde, pero que se podría leer también «A Lolita», una forma solapada de recordar al gran amor de su vida. En el cartel no existe ninguna ambigüedad, la figura femenina central tiene como función simbólica representar los estados de ánimo del pintor-poeta, a la vez su nostalgia profunda, su anhelo de elevarse hacia el cielo donde está su amada y la imposibilidad de hacerlo. El marco de la escena es el bosque y la montaña, es el templo de la vida y el paraíso terrenal, el ser femenino idealizado(tiene la cabeza envuelta por estrellas, signo de divinización para Riquer como el aureola empleada por Rossetti para su *Blessed Damozel*), se encuentra en medio de un prado de angélicas, y alza una copa, que parece llorar expresando así un sentimiento de tristeza, copa que es también el ideal inaccesible, el «graal». Pero esta personificación del alma del poeta está encadenada a la tierra, simbolizada por una gran piedra, no puede desprenderse de la materialidad de su cuerpo, de ahí su desesperación. El cartel parece una visualización de los sentimientos expresados por el «yo» poemático en el poema XXVI (págs. 34-35):

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

Los procedimientos de espiritualización y de intensificación de los sentimientos del texto, la musicalidad, el ritmo, la versificación, la confluencia entre misticismo y sensualidad, el papel metáforico de las flores, tienen como equivalentes en las imágenes, la estilización, la perfección de la línea, el carácter bidimensional, plano de la composición que refuerza el aspecto idealista y sobre todo el cromatismo de gran delicadeza. En el cartel de *Anyoranses* el texto se destaca en rojo pálido sobre el fondo verde oscuro, mientras que la blanca y esbelta silueta femenina, de cabellera eróticamente roja, sobresale sobre el verde azul del prado. La armonía del cromatismo, la elegancia de la línea en arabesco y el carácter atrevido de la composición vertical estrecha, contribuyen a dar a las ilustraciones y el cartel del poemario, este aire evanescente, esta trascendencia, este aspecto de sueño hacia un mas allá que permite incluir Riquer en la nómina de los verdaderos artistas visionarios simbolistas.

Crisantemes y *Anyoranses*, estas dos joyas literarias y plásticas del modernismo catalán, quedan pues, por su estilización, elegancia y delicadeza tanto material como espiritual, como testimonios de esa simbólica aspiración ascencional, de ese impulso hacia lo desconocido, hacia esa luz del ideal que Riquer persiguió toda la vida.

APLECH DE SONETS

Quisiera acabar con el último libro suyo que Riquer ilustró y decoró, *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*, publicado en 1906, que marca una inflexión tanto en su obra poética como plástica. Este volumen, de formato rectangular clásico (14,5 cm x 19,5cm) muestra una evolución hacia cierto clasicismo, subrayado paralelamente por la elección única del soneto en la escritura. Como Joaquim Molas (1974) lo ha recalcado, el soneto se vuelve a partir de 1900 una forma poética privilegiada para los poetas modernistas. Según él, el soneto se adopta por que permite oponerse a la anarquía formal espontánea y localista de la poesía catalana del siglo XIX, y por otra parte es una forma armoniosa, universal, al mismo tiempo clásica y moderna, empleada por los Simbolistas franceses y Rossetti. A una forma única y clásica de poema, el soneto, corresponde una única ilustración que, respondiendo a una norma clásica de la ilustración, se repite en cada página, un friso azul frío, mezcla de dibujo floral barroco y Art Nouveau. El libro consta de tres portadas, que corresponden a los tres poemarios del título. La portada inicial es equilibrada, densa y simétrica, muy alejada de las composiciones asimétricas y ascencionales anteriores. Como en los poemas hay mucho vitalismo y erotismo en esta composición abarrocada, donde en un medallón central, Riquer situa en primer plano, los rostros de una pareja besándose. La portada de *Les Cullites* es como el texto un himno vitalista a la germinación de la naturaleza, la fecundación, representado en la imagen por una sana y vital alegoría femenina de la madre tierra. *Un poema d'amor*, la última parte del libro, es cronológicamente la primera, es de 1903 y es la continuación de *Anyoranses*, al mismo tiempo que recoge gran parte de un libro que Riquer finalmente no publicó *Petons*. Por eso, su portada, como el texto, es la más próxima por su medievalismo que recuerda el mundo de Dante y su composición circular, del Art Nouveau. Pero su cromatismo y su equilibrio anuncian ese paso a una estética más clásica que ya hemos notado en las dos otras portadas del libro. Es curioso notar como Riquer, que nunca será un «Noucentiste», se ve sin embargo influido los años 1905, 1906 por ese retorno hacia un arte más clásico, y eso se nota tanto en la escritura como en la presentación material del libro y su ilustración, verificándose una vez más ese postulado que establecimos de entrada, es decir el estrecho paralelismo entre texto e imagen en la obra de Riquer.

A mi ver, Alexandre de Riquer se inscribe en una tradición del libro que tiene quizás en William Blake a su más ilustre representante, la del artista, poeta y artista plástico a la vez, creador de un mundo imaginario, onírico, que el libro, ese microcosmo, permite plasmar. En todos las obras que hemos estudiado, hemos visto la coherencia entre texto e imagen y la implicación de Riquer en la

realización material del libro. Por consiguiente, éste es el soporte material de una creación poética global, parecida a la concepción del arte total de la ópera de Wagner, es decir la materialización de un mundo ideal que el artista imagina y ve, su cosmovisión, gracias a la confluencia entre la imagen, *opsis* y el texto, *lexis*.

BIBLIOGRAFÍA

ARENES I SAMPERA, Paulí. 1998. *Una aventura poética moderna. El poema en prosa en la literatura catalana*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Monserrat.

BERNARD, Suzanne. 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.

CASTELLANOS, Jordi. 1986. «La narrativa curta en el modernisme», *Actes del VII Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Tarragona-Salou, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, págs. 159-189.

CERDÁ, Maria Ángela. 1990. *Boires i Crisantemes. El poema en prosa modernista*, Barcelona, Edicions La Magrana.

HUYSMANS, J.K. [1884] 1907. *A Rebours*, Paris, Eugène Fasquelle ed.

LOUYS, Pierre, 1898. *Byblis*, Paris.

MOLAS, Joaquim. 1974. «Notes per a la prehistòria poètica de Carles Riba», *Marges*, num. 1.

MOLINÉ Y BRASES, E. 1897. «*Quan jo era noy*, per Alexandre de Riquer», *La Renaixença* (Barcelona), 27 de febrer.

PERÉS, R. D. 1897. «Un nuevo escritor catalán», *La Vanguardia*, 13 d'abril.

PRUDON, Monserrat y TRENC BALLESTER, Elisée. 1993. «A propos de *Margaridó*», oeuvre d'Apel.les Mestres, poète et dessinateur pré-moderniste catalan», *Actes du XXVe Congrès de la Societé des Hispanistes FranÁais*, Universite Lumière Lyon 2.

ROSSETTI, Dante Gabriel. 1891. *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis and Elvey.

TRENC BALLESTER, Eliseu. 1987. «*Quan jo era noy* d'Alexandre de Riquer o la complexitat de la narrativa curta del Modernisme», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. XV,* Publicacions de l'Abadia de Monserrat, págs. 167-174.

TRENC BALLESTER, Eliseu y YATES, Alan. 1988. *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernisme*, Sheffield, ACSOP.

YEBRA, Joan Lluis de. 1983. *Alexandre de Riquer i l'exlibrisme*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.