

EN JOAQUIM MIR PINTA FIGURES, A MOLLET

Noves aportacions

Malena Cruells

L'any 1913, Joaquim Mir abandona la intensa lluminositat dels paisatges de L'Aleixar, al Camp de Tarragona, on hi havia passat sis anys. La seva mare, Isabel Trinxet, decideix traslladar la residència familiar a Mollet, una població més gran, no gaire lluny de Barcelona, de caràcter agrícola però amb una incipient indústria de pells adobades i de teixits de cotó, on viu Joana, la primera filla, ja casada, amb la confiança que així Pilar, la germana petita, podrà trobar un pretendent adequat a la seva condició social¹. La senyora Trinxet té un altre motiu per canviar de domicili: necessita alleujar periòdicament els seus mals reumàtics amb les propietats minerals i calorífiques de la celebrada aigua Thermion. Tal com mig segle abans havien fet la reina Isabel II i la seva mare Maria Cristina, la senyora Trinxet passava cada any uns dies al balneari Rius de Caldes, vila petita però amb una riquesa única en les seves termes, les quals *«tant per llur abundor, com per llur naturalesa, se situaven per damunt de totes les altres d'Espanya i de la majoria d'Europa»*.²

La senyora Trinxet feia el trajecte de Mollet a Caldes en el Calderí, tren que recorria els seus quinze quilòmetres de ferrocarril en paral·lel a la carretera de Moià, quatre vegades d'anada i quatre de tornada. En sortir de Mollet, a la llunyania, es veien els camps, les masies i les vaqueries de Gallecs, abans d'arribar a la seva estació, cedida pel senyor Humbert. Després es passava a prop d'uns fruiters i dels camps de blat de moro i d'ordi que envoltaven l'estació de «Palau i Plegamans». Un cop a Palau-Solità, es podia veure, al mig del camp, una immensa alzina voltada de bancs on la gent s'asseia quan hi havia ball. Després venia la caseta anomenada «Bosc Gran» al mig d'una extensa taca de pins, fins arribar a

prop de les oliveres i d'algun cirerer. En entrar a l'estació de Caldes, es trobaven, a ambdós costats del tren, unes grans moreres que a l'estiu feien una ombra que agradava especialment a la senyora Trinxet.

Aquests paisatges, Mir els viurà apassionadament. Com diu Josep Pla, Mir pintava la natura «*donant-se com un faune, ple de sensualitat*»³. No intenta representar exactament sobre el llenç els paisatges davant els quals se situa, sinó que introdueix, com a factor nou, l'exaltat sentiment de comunió amb la naturalesa, una entrega tan captivadora que sovint se l'ha qualificat de panteista. Un art, en definitiva, fet de sensibilitat i no pas de reflexió: «*colors, valors que s'armonisen, vaguetats que els ajunten, profundes y pacients recerques per a descobrir l'apariència de les coses en l'espai, el brillar dels objectes y dels cossos en l'escenari de la vida*»⁴. De fet, Mir considerarà que no hi ha cap altra concepció creativa que no sigui el sentiment natural ni cap altra tècnica que arribar a tenir els ulls i l'ànima inundats de color: «*no hi ha millor política, en aquestes coses, que sentir la naturalesa. Tinc cada dia un amor més gran pels arbres, no em donen les complicacions dels homes. Els arbres i jo ens entenem perfectament. No hi ha per a mi cap plaer més gran que trobar uns arbres de color de foc i tastar-ne amb llepolia, àvidament, el seu color en el llenç*»⁵.

La necessitat de comunió amb la naturalesa constituirà la raó d'ésser de la seva creativitat. La percep amb una lucidesa tan fascinada que resulta excessiva. Mir era freturós de l'apropiació artística del paisatge: gesticulava, cridava, besava la terra. Pla arriba a afirmar que «*Mir no hauria pintat si s'hagués pogut menjar el paisatge*». És sabut que aquest entusiasme acabà en folia i que Mir fou internat en l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus, entre 1903 i 1906⁶.

Després, fins l'any 1913, la dramàtica possessió de la naturalesa, que angoixa i oprimeix la seva vida i obra, esdevé una comunió feliç. El ritme dels quadres deixa d'ésser agitat i contort, les taques de color es converteixen en «*una pluja que ascendeix per romandre suspesa sobre el fons del paisatge velat*»⁷. No és que el paisatge com a informació es relegui a un últim terme, sinó que el color, a mesura que s'aproxima al primer pla, es fa més evident. El color, com un vel visual, dóna cohesió i densitat al conjunt de l'obra.

A Mollet, un cop aconseguida la màxima dissolució formal i major llibertat expressiva, Mir inicia el procés invers: les formes prenen cos. L'enfrontament amb nous paisatges fan créixer la seva crisi i, malgrat que les terres vallesanes són més suaus que les del camp de Tarragona, els quadres es revesteixen d'una duresa i d'una sequedat creixent. Cristal·litza la manera realista, més temàtica, encara que un cert grau de llibertat expressiva és ja irrenunciable. El lirisme desmesurat, orgiàstic, del Safrà i del període mallorquí, es mitiga; el sentit

cromàtic se cenyeix i s'allunya de la fluïdesa pastel de l'etapa anterior. Tot és més controlat; el color, més viu i sencer, és dipositat amb gruixudes pinzellades verticals, la representació recupera la visió tridimensional i apareixen les figures.

Aquesta etapa vallesana té tres moments: Mollet (1914-18), Montornès (1916), Caldes de Montbui (1919-21), i es tanca l'any 1922, un any després del casament d'un Mir ja madur amb Maria Estalella, filla d'Antoni Estalella i Trinxet, emparentat amb la mare del pintor i propietari d'un comerç de bastons, joguines i ventalls a Vilanova i la Geltrú, localitat on el pintor establirà la llar familiar.

Malgrat que les obres que pinta a Mollet o durant les seves curtes estades a Caldes ja no passaran per grans transformacions, durant algun temps trobem una característica molt especial: la introducció de la figura. Pintor de paisatges, com era realment Mir, pintà escassíssimes figures en el decurs de la seva vida, i no arribà a superar la 'nino-teria'⁸. Certament, en la seva joventut va fer retrats per guanyar algun cèntim, i a vegades en la seva vellesa, per gust, amb una tècnica d'agilitat i encert molt discutible. A la primera època, la presència de la figura és una excusa per arraconar definitivament l'academicisme i la retòrica vuitcentista i per treballar el fons paisatgístic⁹. A l'Aleixar, quan la seva pintura s'acostava netament a l'abstracció, les figures tornen a aparèixer de sobte i sense cap justificació teòrica. Són figures centrades, allargades i frontals, estàtiques, atemporals. Figures de vells, fins i tot de mida natural, «*que es fonen en el paisatge, que no tenen volum, que no projecten ombres, com els arbres, els campanars i les construccions, i semblen suspeses en l'aire*»¹⁰. Són personatges que expressen el seu caràcter amb les mans i el rostre, més que no pas amb la configuració anatòmica, una expressivitat sobretot *literària*. «*¿Fruit de la sociabilitat dels homes tal vegada aquest canvi?*»¹¹

En el període molletà (1915-1920), les figures presenten diferències molt notables: tenen pes i volum, actuen, s'asseuen, es desplacen i se situen en un conjunt, generalment en el medi ramader o agrícola, un paisatge modificat per les activitats de l'home. A *Can Gallecs (1915)*, tela pintada prop del 1915, tots els elements del conjunt estan col·locats no per atzar, sinó per significar aquest ordre divers del món agrari: nens, església, masia, gossos, ànecs, paller i una *dona* vestida de negre que aguanta un fus en una mà i, en l'altra, llana per filar. A *La sega (1915-17)*, *El xerroteig* (c. 1915) i a *Bous a l'era*, els personatges relaten clarament la crònica de la vida camperola.

En aquesta etapa Mir pinta, igualment, la figura femenina. És, novament, dins la totalitat de la seva producció, un tema únic i imprevisible, i més encara si es tracta de la dona jove i mig nua. El pintor havia usat vagament la seva mare com a model referencial; de les germanes no

existeixen retrats i, en l'únic de la seva dona, el jardí de fons surt més ben parat que l'esposa. A Mollet, la figura femenina queda representada en *maternitat* (1917) i en un altre quadre de la mateixa època, en què una dona jove sosté un ànec. A *Noia* (Caldes, 1919), apareix una temptativa de nu, probablement única de Mir al llarg de tota la seva carrera artística¹². Després, amb el trasllat definitiu a aquesta localitat i fins a la seva mort (1940), la visió de la naturalesa torna a eludir la presència humana; paisatges i figures se separen definitivament.

A l'etapa vallesana, aquestes figures, els camperols, els infants, els joves, les dones, constitueixen, per primer cop, el tema, mentre que el paisatge queda al fons. Però, més que personatges, són caricatures, ninots, tipus humans lleigs que el pintor malforma arrossegant la pasta per exagerar-ne els trets. ¿Perquè totes les figures d'aquest període, acoblades en el conjunt rural i agrari de Mollet-Montornès-Caldes, semblen inacabades, forçades, com si Mir no treballés de gust?

En la segona dècada del segle Catalunya experimenta un dinàmic procés social i cultural en el qual participen, a més dels polítics, l'església, els poetes i els filòsofs, especialment Eugeni d'Ors. D'Ors propugna ordenar les formes d'expressió, superant els personalismes i les anècdotes, per trobar valors o categories *nacionals* de validesa col·lectiva. Aquesta aspiració ideològica fomenta una producció iconogràfica basada en la finalitat d'obtenir imatges que encarnin la simbologia nacional. L'únic text que Joan Maragall escriví sobre art, les *Impressions de l'exposició Sunyer*, va contribuir decisivament a consagrar aquesta actitud: «...Y así llegué ante aquella «Pastoral» (una de les teles de l'exposició que representava una jove nua dins un paisatge mediterrani) *donde me pareció ver resumida, aclarada y sublimada toda la obra del artista. Me pareció encontrarme en una encrucijada de nuestras montañas, de estos montículos característicos de nuestra tierra catalana, áspera y suave al mismo tiempo, simplemente enjuta como nuestra alma...*»¹³.

El simbolisme plàstic noucentista entronitzà, sobretot, tres temes: la figura femenina, caracteritzada com a dona jove, de tipus mediterrani, vestida o nua, i presidint un paisatge, aspre i suau com l'ànima catalana o l'interior domèstic; la maternitat i les activitats agrícoles tradicionals, la sega i la verema. En aquest context d'imposició cultural, Mir, considerat un modernista pels artistes joves, sent la necessitat d'assajar els temes de la nova política cultural de signe nacionalista. Però ho fa a disgust, d'una manera vaga, sense intensitat, insatisfet. No semblen retrats que permetin identificar als personatges.

La mort de Prat de la Riba el 1917 i, poc després, la dictadura de Primo de Rivera reduïren l'ímpetu nacionalista. Aleshores, Mir abandonà definitivament la possibilitat de col·locar una figura amb pretensió simbòlica en el paisatge¹⁴. La naturalesa torna al seu cosmos més íntim.

NOTES

1. Jaume Boix, *Joaquim Mir a Mollet*, Notes, 7, (Mollet), 1993, pàg. 145-150.
2. Raimundo Garcia, *El Calderí. Història del ferrocarril Mollet-Caldes de Montbui*, Ajuntament de Caldes de Montbui, 1984, p. 16.
3. Josep Pla, *Tres artistes*, OC, vol. XIV, Ed. Destino, Barcelona, 1981, p. 769.
4. Pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, 16 de gener de 1913.
5. Josep Amat, «*Recuerdos del maestro*» en *Joaquim Mir*, Serra d'Or, Barcelona, agost 1972.
6. Alexandre Cirici, *Construcció i destrucció de Joaquim Mir*, Serra d'Or, Barcelona, agost 1972.
7. José Corredor-Matheos, «*Mir: la comunió amb la natura*», en *Joaquim Mir, cinquanta anys després*, catàleg d'exposició BBV-Ajuntament de Barcelona, 1973, p. 18.
8. Josep Pla, op. cit., p. 766.
9. Enric Jardí. *Joaquim Mir*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1.^a edició, p. 12.
10. M.^a Teresa Camps i Miró, «*Itinerari artístic i humà del pintor Joaquim Mir*» en el catàleg exposició BBV, op. cit., p. 35.
11. Raimon Casellas: «*En Mir pinta figures*», pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, Barcelona, abril de 1911.
12. Marc Betriu, «*El món simbòlic mirià*» en Catàleg de l'exposició *Mir a Caldes de Montbui*, Ajuntament, març-juny 1988.
13. Joan Maragall, *Museum*, VII, Barcelona, 1911, op. cit. en M.^a Teresa Camps i Miró, op. cit., p. 38
14. *Ibidem*, p. 38.