



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El mite de l'Illa Blanca: les imatges d'Eivissa (1867-1919)

Maria Catalina Ferrer Juan

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

AGRAÏMENTS

Des que vaig decidir matricular-me als cursos del DEA –sense tenir gaire clar què significava embarcar-me en l’elaboració d’una tesi doctoral– fins avui han passat uns quants anys. Ara tinc clar que la tasca ha estat possible no només per la meva feina, sinó també, i sobretot, per l’aportació de les persones que m’han acompanyat durant tot el procés. Algunes persones han estat al meu costat durant tot el camí, altres intermitentment, i també hi ha hagut persones amb les quals només he coincidit part del trajecte. A totes elles els agraeixo el suport tant acadèmic com personal.

En primer lloc vull agrair a la Teresa-M. Sala l’haver-me engrescat en aquesta empresa: tinc molt clar que la primera llavor la va posar ella. També he d’agrair-li la paciència davant les meves anades i vingudes, però, sobretot, que m’hagi fet tocar de peus a terra quan ha calgut, i la il·lusió que en moltes ocasions m’ha encomanat. He de dir que admiro per igual la professional i la persona, la seva sensibilitat i generositat són un exemple a seguir. La distància geogràfica en cap moment s’ha convertit en distància personal.

He d’agrair, especialment, la generositat i l’ajuda que em va donar Martin Davies, sobretot quan la tesi encara només era un projecte. Em va obrir la seva biblioteca i em va oferir els seus contactes. Igualment, si he d’agrair generositat no puc oblidar la de Joan Graells, que em va obrir la porta de casa seva i em va deixar gaudir del món d’Alexandre de Riquer.

Crec que mereixen un reconeixement tots aquells professionals que des d’arxius, biblioteques i museus treballen dia a dia per a què la tasca dels investigadors sigui més fàcil. A tots amb els que he coincidit: moltes gràcies.

Per acabar, agrair als meus amics i amigues l’interès en la meva tasca, els ànims que m’han donat, i la paciència que han tingut amb mi. Als meus pares i a la meva germana l’haver estat sempre al meu costat, i al Joan l’acompanyar-me diàriament, i activament, amb consells i suport. La confiança en mi de tots ells m’ha ajudat a tirar endavant aquesta tasca.

PREFACI

El mite de l'Illa Blanca: les imatges d'Eivissa (1867-1919) és el resultat d'un llarg viatge. El trajecte va començar durant els darrers anys de carrera, amb diferents parades, la més decisiva de les quals va ser, durant el curs 2000-2001, el seminari de doctorat impartit per la doctora Teresa-M. Sala, *Art i literatura: del Romanticisme al Simbolisme*. Els meus interessos es dirigien cap a les relacions entre art i literatura del segle XIX i principis del XX. Els estudis d'aquells anys, també, es van centrar, durant un temps, en els canals de difusió d'imatges entre diferents tipus de públic. En aquest sentit van ser primordials els cursos de doctorat sobre patrimoni cinematogràfic impartits per la doctora Palmira González. Pintura, literatura, fotografia, gravat, etc. conflüen en la creació de determinats imaginari desenvolupats en diferents cercles intel·lectuals i culturals.

Així, d'entrada, la formació d'un imaginari relacionat amb Eivissa, lloc d'on provinc, em despertava una gran curiositat. Deixar l'illa temporalment per anar a estudiar a Barcelona m'havia posat en contacte, encara més, amb aquests imaginari, moltes vegades irreal. Eivissa és una petita illa del Mediterrani occidental, avui coneguda arreu del món, però durant segles amagada entre les costes nord-africanes i ibèriques. Conscient que el nom de l'illa, des de fa anys, suggereix pensaments i emocions relacionats amb les idees de llibertat, paradís, oci, evasió, naturalesa, etc. vaig anar reflexionant sobre quines havien estat les principals imatges que l'illa projectava. Sabent que eren unes imatges que, des de feia anys, circulaven d'una o altra manera, primer per Europa i més endavant per la resta d'Occident, m'interessava conèixer en quin moment i per què havia començat a desenvolupar-se aquesta mena de mite arcàdic o paradisiac.

0. INTRODUCCIÓ

L'Illa Blanca és el títol que va donar Santiago Rusiñol a una sèrie de set gloses publicades a *L'Esquella de la Torratxa* a principis de l'any 1913. En aquests articles, l'artista català fa una mena de compendi de les idees que anaven circulant al voltant de l'illa entre els viatgers d'aquells anys. Aquest títol va fer fortuna i va esdevenir tan popular que fins i tot en va ser oblidat l'autor, passant a designar una determinada visió de l'illa. Així és com se'ns feia evident, en un primer estadi, que tot allò que té a veure amb *L'Illa Blanca* s'origina en les imatges plàstiques i literàries d'Eivissa creades en el trànsit del segle XIX al XX. Solien ser imatges relacionades amb una idea que va anar desenvolupant-se al llarg de la primera meitat del segle XX: el temps a l'illa semblava haver-se aturat. Segons aquesta idea el passat es feia present en les formes de viure dels pagesos eivissencs, en el paisatge i en el descobriment, a principis del segle XX, dels jaciments arqueològics del Puig des Molins, de l'Illa Plana i d'Es Cuieram. Aquests descobriments va fer que arribessin a l'illa arqueòlegs i col·leccionistes d'arreu d'Espanya i Europa, però també van tenir a veure amb que a l'illa es comencés a donar importància al patrimoni com allò que definia la identitat eivissenca. Rusiñol a les gloses de *L'Illa Blanca* va fer referència a tot aquest món: va dedicar articles als costums eivissencs, al paisatge, al món arqueològic i a les muralles. La idea que connecta una glossa amb una altra és la de la troballa d'un món instaurat en el passat que està a punt de desaparèixer. Hem de tenir en compte que l'artista català representa un tipus de personatges que varen visitar l'illa a partir de la segona dècada del segle XX.

L'estudi que hem realitzat parteix d'imatges plàstiques i de textos literaris de diferents gèneres, és a dir, representacions de paisatges, persones i coses de l'illa d'Eivissa. Per tant, l'objectiu principal de la tesi és conèixer la gènesi de la construcció del mite, i la seva perdurabilitat, a partir d'unes idees que s'anaven transmetent plàsticament, literàriament i, també, encara que no en tinguem testimonis directes, oralment, d'un autor a un altre, d'un lector a un altre i d'un artista a un altre. Així és com s'arriba a conformar una imatge col·lectiva de l'Illa Blanca a molts indrets d'Europa i que, amb el temps, s'acabarà irradiant a molts altres indrets. No és del tot agosarat parlar del mite de l'illa d'Eivissa perquè se li atorguen tot un seguit de

característiques idealitzades, més properes als somnis dels viatgers que a la mateixa realitat del territori.

Estudis puntuals situen l'origen del mite d'Eivissa als anys trenta del segle XX. Durant aquella dècada van visitar l'illa nombroses personalitats de la intel·lectualitat europea com Walter Benjamin o Raoul Hausmann i també alguns destacats arquitectes del GATPAC, bàsicament interessats per l'arquitectura rural. Tanmateix, en aquesta investigació, com ja hem indicat, hem volgut situar-nos en els orígens, prenent com a data simbòlica l'any 1867, quan l'arxiduc Lluís Salvador va visitar per primera vegada Eivissa. És llavors quan l'Arxiduc va recollir la imatge de l'illa, tal com diu el títol de la seva obra *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, a través de la paraula i dels gravats, on tant les imatges escrites com gravades tenen la mateixa importància.¹ Les il·lustracions del volum dedicat a les Pitiüses, *Die Alten Pityusen*, són, que se sàpiga, les primeres imatges plàstiques del paisatge de l'illa.²

Per tant, la cronologia estudiada s'inicia el 1867 fins a l'any 1919, any en què va visitar l'illa Joaquim Sorolla, el qual, segons defensaré, va aportar la primera imatge moderna d'Eivissa. També, val a dir que tot just havia acabat la Primera Guerra Mundial i els europeus tornaven a viatjar. Així, l'augment de viatgers produirà uns canvis en el context social i cultural de l'illa. És llavors quan s'inicia una nova etapa caracteritzada pels inicis del desenvolupament de la modernitat artística que seguirà la seva singladura a la dècada dels trenta.³ D'altra banda, a finals de la dècada de 1920, ja havien anat arribant un nombre important de turistes.⁴ Per tant, les imatges que circulen i es difonen entre 1867 i 1919 van permetre l'elaboració d'un discurs, més o menys acceptat per tothom, que hem vingut a anomenar *el mite de l'Illa Blanca*.

¹ Obra publicada per primera vegada entre 1869 i 1884 a Leipzig pels editors F. Brockhaus.

² Va ser el primer volum de l'obra de l'Arxiduc dedicada a les Balears que es va publicar (1869).

³ L'any 1916, Narcís Puget va obrir la primera escola d'art a l'illa, així, a partir de 1920 van aparèixer un nombre important de pintors locals que van impulsar una certa vida artística a l'illa (Josep Tarrés, Narcís Puget Riquer, Antoni Marí Ribas «Portmany», etc.). A més a més, també s'hi van establir tot un seguit d'artistes valencians com Rigoberto Soler i Fernando Víscai, o més endavant, Amadeo Roca.

⁴ Com a exemple parlarem de l'edició l'any 1929 de la guia *Ibiza y Formentera* portada a terme per Joan B. ENSEÑAT, Bartomeu de ROSSELLÓ i Alexandre LLOBET i FERRER, i editada per la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona. O de les imatges d'unes vacances familiars enregistrades l'any 1927 pel metge català Francisco Bordas, que es troben a la Filmoteca de Catalunya. O, també, com dóna a conèixer Joan-Carles CIRER en el llibre *De la fonda a l'hotel*, un article de 1926 d'un periodista local que havia comptat que 200 persones de diferents països europeus havien passat per Eivissa aquell any.

I. L'ESPECIFICITAT DE L'OBJECTE D'ESTUDI

Des del començament de l'estudi, vam tenir molt clar que l'imaginari eivissenc que centrava la nostra recerca estava directament relacionat amb l'experiència del viatge i els primers viatgers. Van ser ells els que van projectar una imatge determinada d'Eivissa cap a l'exterior de l'illa. A Europa el viatge es va convertir en una pràctica cada vegada més valorada, per la possibilitat d'adquirir coneixements derivats de l'experiència directa. A partir del segle XVIII, quan els mitjans de transport van començar a viure les primeres revolucions, els viatges es van multiplicar. Durant la Il·lustració l'objectiu dels viatgers era conèixer els territoris visitats per poder elaborar propostes de millores seguint l'esperit de l'època de les llums. A més a més, l'interès per identificar noves espècies botàniques, animals, o formes de viure, movia molts científics de l'època. Gairebé tots els viatges eren de descoberta tan geogràfica com científica. Amb l'esperit romàntic l'objectiu dels viatges es va transformar, i ens trobarem amb viatges de descoberta personal, és a dir, els viatgers es descobrien a ells mateixos. Els romàntics, sobretot el romanticisme alemany, cercava el desenvolupament de l'experiència total en l'home, en què sentiment i raó suprimissin el temps i l'empenyessin a assolir l'absolut, com diu Antoni Marí:

L'estat suprem de l'home és aquell en què el seu destí es revela en ell en totes les seves dimensions, quan, en el mateix moment, és conscient de la seva llibertat i sent i experimenta la seva existència⁵

Molts d'aquests viatges es van publicar en forma de llibre, i així van anar despertant la curiositat i les ànsies de viatjar als lectors. El llibre de viatges es va convertir en un veritable gènere que va gaudir d'un èxit considerable durant els segles XVII i XVIII, un èxit que encara perdura avui dia. Per aquest motiu, hem cregut indispensable dedicar al llibre de viatge un dels apartats de la tesi, intentant establir una relació de citacions i relats des de les primeres referències conegudes sobre l'illa fins al període estudiat.

Hem d'inserir el viatge a Eivissa dins dels múltiples viatges que es van realitzar a l'època que no tenien altre objectiu que el de cercar pobles on no s'hagués perdut «l'estat originari». Els viatgers trobaven a l'illa costums d'èpoques remotes,

⁵ Antoni MARÍ. *L'home de geni*. Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 248.

l'origen dels quals es perdia en el temps, i un paisatge «verge». Era un lloc on semblava que home i natura convivien en harmonia. El progrés a Eivissa, aparentment, no havia arribat. La idea de progrés sense límits desenvolupada durant el segle XVIII ja va ser criticada per alguns il·lustrats com Jean-Jacques Rousseau o, de forma diferent, Denis Diderot.⁶ Mentre que el viatger il·lustrat pretenia portar la civilització al punt més recòndit de la Terra, el viatger romàntic del segle XIX pretén trobar societats *no civilitzades*, i d'alguna manera entrar en contacte amb el que serien les maneres de viure del passat. Hem de tenir en compte, però, que tal com diu Francisco Calvo Serraller:

para el romanticismo la identidad radica en la diferencia. [...] Aquellos primeros viajeros ilustrados, más o menos fantásticos, que soñaron países y civilizaciones desconocidos, anunciaban ya esa actitud romántica en la que lo exótico serviría para perfilar con justeza la identidad nacional. Los países imaginados por un Voltaire o un Swift surgían al amparo de una exigencia de contraste moral: se trataba de abrir un horizonte donde poder precisar los límites verdaderos de nuestro universo cultural; los países «románticos», que no van a ser menos fantásticos, carecen, sin embargo, de esa preocupación por la moraleja, sirven como una nueva ocasión de aventura, la cual existe por obra y gracia de lo misterioso: el viaje romántico es, por excelencia, iniciático.⁷

Durant el segle XIX la història tindrà un paper preponderant en tot el pensament europeu. Serà important per entendre l'art, el patrimoni, el paisatge, la identitat, etc. La Il·lustració havia donat molta importància al temps futur. Era on, els il·lustrats, situaven el progrés. L'home avançava vers temps millors, la Raó i la Ciència ajudaven l'home a anar endavant perfeccionant el coneixement del món i, per tant, dominant-lo. Però els esdeveniments van demostrar que no era així. La Revolució Francesa, i totes les revolucions, anteriors (Americana i Industrial) i posteriors (1830, 1848...), van ajudar els romàntics a adonar-se del període històric viscut, però, també, dels canvis que s'anaven succeint ràpidament i dels somnis que quedaven pel camí. Els ideals semblaven tenir vida orgànica, naixien, creixien, es reproduïen i morien. La velocitat

⁶ Per entendre aquesta qüestió reproduïrem unes línies del llibre *Las transformaciones de lo moderno* de Hans Robert JAUSS: «Sin embargo, ello sucedió al precio de que con la disolución de los viejos mitos pronto surgieron otros nuevos, acompañados por un vivo interés científico por el origen de la Mitología. Tal interés se anuncia ante todo en la cuestión por los orígenes de la historia humana y por la institución de la sociedad, la religión y el derecho. Es un proceso opuesto a la crítica oficial de los mitos de la Ilustración, que se puso en marcha en la medida en la que la fe desaparecida dejaba sentir un vacío en la organización de la razón, y en la que el evidente progreso del saber no parecía colmar las ansias de felicidad humana en un mundo desengañado y una naturaleza desdivinizada». Madrid: Visor, 1995, p. 25.

⁷ Francisco CALVO SERRALLER. *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995, p. 15.

dels esdeveniments va conscienciar del pas del temps. La França de finals del segle XVIII havia passat de la monarquia absoluta a la revolució, de la revolució a l'Imperi napoleònic, de l'Imperi a la Restauració, ja al 1815. Gairebé tots els francesos havien vist com els seus ideals, els que fossin, s'esfumaven. La resta d'Europa mirava França i es posicionava fent seus uns ideals o uns altres, i el mateix passava amb els fracassos. L'art de l'època reflecteix aquesta consciència del pas del temps, i així ens trobem com esdeveniments històrics contemporanis són plasmats pels pintors més reconeguts de l'època. No podem, en aquest sentit, deixar de parlar de Francisco Goya, tant pels seus quadres dels esdeveniments de maig de 1808 a Madrid, com pels gravats dels *Desastres de la guerra*. Tampoc podem oblidar les pintures del francès Jacques-Louis David *Jeu de pome* o *La coronació de Napoleó*. No són els únics, podríem parlar de molts altres. També es van representar fets que havien trasbalsat la societat en un determinat moment, com *El rai de la medusa* de Gericault o *L'incendi del parlament* de Turner. Els romàntics eren conscients de la caducitat del temps. No només els canvis polítics van ser ràpids, sinó que també es transformaven les ciutats, les condicions de feina, es modificaven els valors: tot es va veure sotmès a profundes transformacions. Les consideracions al voltant del pas del temps van marcar fortament el pensament romàntic:

El tiempo que vive no es, en efecto, realmente infinito. Ésta es la experiencia temporal del romanticismo: la experiencia no de la infinitud, sino de la caducidad del tiempo; solamente la muerte eterna, el incesante sacrificio de toda la vida, el eterno desvanecerse y morir parecen infinitos. Este espíritu debe por tanto tratar de redimirse en un infinito más allá de esta vida y más allá de la experiencia, más allá de las formas del espacio y del tiempo. Es infeliz, se consume por el deseo y huye del mundo.⁸

La realitat romàntica era melancòlica. Les conseqüències de les diferents revolucions, sobretot de la Francesa i la Industrial, no van ser les que s'esperaven. Les condicions de vida pels que menys tenien, si no empitjoraven, seguien igual. La mecanització de la feina tenia un costat fosc i la igualtat entre tots els estaments no va ser real. Allò de llibertat, igualtat i fraternitat s'havia esvaït. El poble seguia presoner, ara no només dels governants, sinó també de la feina a les fàbriques, de la vida a la ciutat, etc. Com diu Alfredo de Paz, el Romanticisme és producte de dos fracassos: el de les religions institucionalitzades i el dels somnis de la Il·lustració. El present era

⁸ Alfredo DE PAZ. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 2003. p. 52.

obscur, limitat, res no tenia sentit. Per tant, una de les vies va ser fugir del present. Imaginaven el passat i somiejaven amb el futur, el qual havia d'estar a l'alçada d'aquell passat ideal. Van deixar d'experimentar el món per experimentar l'ésser. El millor era deixar volar la imaginació o mirar cap al passat.

El passat es va reviuir de diferents maneres. Evidentment, es cercava un passat millor que el present. Alguns el van trobar en l'època clàssica, com es venia fent des de segles enrere; i d'altres en l'època medieval, contraposant dos visions del món diferenciades: el món de les normes i les regles, de l'harmonia i la bellesa de l'art grec i romà, i el món de l'espiritualitat medieval, sobretot del gòtic. L'art, igual que la literatura, plasmarà l'interès pel món medieval, com ja ho venia fent pel clàssic. L'arquitectura farà evident, a gairebé totes les ciutats europees, el nou gust pels edificis neogòtics. Però en aquesta cerca de temps gloriosos es trobaran altres civilitzacions i altres cultures, com les que provenien d'orient o del nord d'Àfrica, més properes, segons els europeus, als temps originaris, aquells en què home i natura convivia. El Romanticisme va imaginar, amb nostàlgia, un passat oposat a la realitat del present, definit, per sobre de tot, per una vida en llibertat. Per alguns aquells havien estat els millors dels temps possibles.

En definitiva, si el viatger il·lustrat tenia com a objectiu el coneixement del món, el romàntic cercava l'aventura personal, el misteri de la vida, allò nou i desconegut. Molts d'ells fugien d'una realitat que consideraven feixuga i avorrida. El desencís del segle XIX fa que es cerquin altres realitats, aparentment més engrescadores.

La crítica més estesa a la civilització europea era la que basava les relacions entre els homes en la propietat privada. L'obsessió per la possessió de béns espanyava qualsevol relació d'igual a igual; establia jerarquies basades en els diners; negava la llibertat als homes, els quals només podien pensar en com aconseguir més propietats; i creava tota una sèrie de regles innecessàries. Rousseau, al *Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes*, fa una crítica molt vehement al concepte occidental de propietat:

El primer que havent tancat un terreny gosà dir: «Això és meu», i trobà gent prou beneïda per creure'l, fou el veritable fundador de la societat civil. Quants crims, guerres, morts, quantes misèries i horrors no hauria estalviat al gènere humà el qui, arrencant les estakes o omplint el fossat, hagués cridat als seus semblants: «Guardeu-

vos d'escoltar aquest impostor; esteu perduts si oblideu que els fruits són de tots i que la terra no és de ningú!».⁹

Rousseau no pensava que el millor estat de l'home fos el natural, sinó el que, una vegada havent desenvolupat certs trets socials, encara el mantenia vivint segons els mandats de la naturalesa, sense arribar a l'artificiositat del món modern. En el mateix discurs més endavant diu:

L'exemple dels salvatges que hom ha trobat gairebé tots en aquest punt sembla confirmar que el gènere humà estava fet per a restar-hi sempre, que aquest estat és la veritable joventut del món, i que tots els progressos ulteriors han estat aparentment passos cap a la perfecció de l'individu, i en realitat cap a la decrepitud de l'espècie.¹⁰

Per tant, potser l'home com a individu havia millorat, sobretot en qüestions de comoditat, però com a espècie anava empitjorant. Aquest discurs, bastant estès al segle XIX, portarà els viatgers a cercar, per un o altre motiu, el *bon salvatge* i els salvatges en general. Hem de tenir en compte, així i tot, que encara que les descripcions dels salvatges servien per posar sobre la taula els defectes de la societat moderna, els romàntics valoraven la vida salvatge com a projecte irrealitzable. Per admirar, valorar i cercar des de fora. Eren conscients que la vida primitiva no tornaria mai i, probablement, aquest era el seu vertader valor.

El catàleg de viatgers que visitaren Eivissa durant el període estudiat és ampli, encara que no prou com perquè sigui inabordable. Evidentment, ens interessen els viatgers que fixen plàstica o literàriament el seu pas per l'illa. Així, en el període estudiat, trobarem viatgers il·lustres com l'arxiduc Lluís Salvador o Vicente Blasco Ibáñez, que la van visitar en diferents ocasions, o d'altres –la majoria– que només van fer-hi estada una vegada, com Mary Stuart Boyd o Joaquim Sorolla. També els que, havent conviscut entre els eivissencs una temporada més o menys llarga, van convertir la seva experiència en un relat de caire pintoresc, com Ramón Bordàs i Bages o Víctor Navarro. Així mateix, tenim el cas de Laureà Barrau, que va acabar, anys després de la seva primera visita, instal·lant-se a Sta. Eulària del Riu. De fet, tots

⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU. *Discurs sobre les ciències i les arts. Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes*. València: Universitat de València, 1990, p. 88.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 94.

ells aporten una mirada personal que conflueix en l'elaboració d'un discurs singular i, en certa manera, unitari al voltant de l'illa d'Eivissa.

Cal tenir present que el viatge a Eivissa és un viatge a una illa. Antigament el mar era l'única via d'entrada i de sortida de l'illa: una barrera molt important, no sempre franquejable. El coneixement del clima i la meteorologia han estat primordials per poder viatjar pel mar. A més a més, el Mediterrani ha estat un mar en constant conflicte. Per tant, navegar, durant segles, era tota una aventura. El viatge fins a Eivissa ha centrat un dels apartats de la tesi. Les comunicacions amb l'exterior sempre, fins a mitjans del segle XX, havien estat, obligatòriament, per mar, per tant, les vies marítimes eren estratègiques per l'illa. Pensem que és important tenir en compte aquest fet per entendre com de vinculada està la imatge d'una illa al viatge. En aquest sentit hem considerat igual d'importants les expectatives que comportava viatjar a una illa. Les illes han configurat al llarg de la història de la civilització europea un seguit d'imaginariis que pensem que, també, han tingut la seva influència en la creació del mite de l'*Illa Blanca*.

Les illes en si mateixes poden ser considerades mites i/o símbols,¹¹ alhora que són molts els mites desenvolupats a les illes. L'Illa Blanca és una illa mediterrània, cosa que es diferencia d'altres mars més allunyats del bressol de la cultura europea. Les illes mediterrànies remeten als orígens d'Europa. Aquestes terres envoltades de mar amaguen secrets dels déus de l'Olimp. Homer situa a les illes personatges que encara no estan civilitzats –perquè no han entrat en contacte amb el logos–, com els lotòfags o els ciclops, o, també, nimfes i éssers propers al món de la mort, com a l'illa de les dues Sirenes. Hem de tenir en compte, però, que la imatge que es va anar difonent de l'illa d'Eivissa no tenia gaire a veure amb aquest món de déus i herois grecs. El passat eivissenc estava més relacionat amb el món nord-africà que amb el clàssic. A finals del segle XIX la idea que existia sobre Eivissa tenia a veure amb històries al voltant de costums salvatges i perills desconeguts.¹² Costums i perills

¹¹ En el *Diccionario de símbolos* de Jean CHEVALIER, l'entrada *Isla* diu: «La isla es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado. La noción se une por ahí a la del templo y a la del santuario. La isla es simbólicamente un lugar de elección, de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. Representa un centro primordial, sagrado por definición y su color fundamental era el blanco [...] La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente: contra las olas del océano se busca el socorro del mar». Barcelona: Herder, 1986, p. 12.

¹² Les referències a l'illa d'Antonio Flores, Gaston Vuillier, Mary Stuart Boyd, entre d'altres donen exemple de les històries extravagants i estranyes, segons ells mateixos, que es contaven al voltant de l'illa. Al capítol 7 desenvolupem aquesta imatge.

relacionats amb el passat islàmic de l'illa: els eivissencs, sobretot els pagesos, pensaven els viatgers, no s'havien adaptat del tot als costums cristians i mantenien formes de fer incomprendibles heretades dels moros.¹³ Aquesta imatge la trobarem desenvolupada en els diferents relats literaris, no així en la plàstica on les imatges seran més properes al pintoresquisme i al naturalisme. A principis del segle XX comença a generar-se un canvi en aquesta imatge: el passat eivissenc va anar més enllà del període islàmic per fixar-se en el púnic. La primera dècada del nou segle descobria importants jaciments fenicis i púnics. Així el món arqueològic va projectar una sèrie de idees que relacionaven home i terra. Ens trobarem que els mateixos costums que abans eren rebutjats passaren a ser considerats testimonis d'un passat gloriós. Els pagesos es convertiren en els "autèntics" eivissencs. Pintors i fotògrafs cercaven representar els detalls dels vestits i les joies eivissenques, de la mateixa manera que captar el moviment dels balls típics. Els mateixos eivissencs ho utilitzaven com a reclam de viatgers i turistes. Els viatgers volien pensar que les troballes es podien donar per atzar, llaurant el camp o a la vora del mar, transportades pels corrents marins.¹⁴ Les arquitectures, tacant el paisatge de blanc, recordaven les arrels nord-africanes de l'illa, així, també, es convertien en testimoni d'aquest món on passat i present es confonia.

Podríem dir que el segle XIX és el segle de la cerca de la diferència, de l'originalitat i, per què no, de l'alteritat. Els mateixos viatgers, o també els artistes, eren persones considerades diferents pel gruix de la societat. Així i tot, ara ens interessa parlar de la trobada amb aquell que és diferent a nosaltres, és a dir, aquells que pertanyen a la cultura occidental europea. Entenent per *nosaltres* la cultura occidental europea. Els antropòlegs han parlat de primitivisme, exotisme i orientalisme.

El primitivisme ve donat per la cerca, o trobada, de societats amb formes de vida considerades primitives. Els viatgers descrivien societats que no havien evolucionat com l'europea, i per tant, la gran majoria les consideraven inferiors. Al mateix temps s'hi sentien atrets. L'atracció venia donada perquè consideraven que aquestes formes de vida eren més properes al que coneixem com l'«edat d'or», l'època en què l'home i la dona eren immortals, purs i feliços, en una societat no

¹³ Encara que alguns viatgers fan referència a la gran pietat dels pagesos, en els costums, o inclús en el caràcter, trobaven reminiscències àrabs, com si no haguessin superat aquell període.

¹⁴ Les pintures de Joan Llaveries (fig. 173) i de Laureà Barrau (fig. 185) són exemples d'aquesta relació entre la terra, el passat i el present.

corrompuda pel desenvolupament. Els pobles més semblants al que consideraven que havia estat l'edat d'or, els *primitivistes* els trobaven en llocs llunyans i en cultures com més diferents a les seves millor. En aquest sentit, també, el terme *exotista*. L'exotisme es basava en la particular creença que qualsevol tradició diferent a l'europea (l'àrab, la xinesa, la japonesa, la mexicana, etc.) no havia *progressat* i, per tant, es mantenia en un estat més proper al primigeni, al dels primers temps de l'existència de l'home.

L'exotisme va evolucionar cap al que es coneix com a *orientalisme*. Durant el segle XIX a Europa va néixer l'atracció per tot allò que provenia de cultures llunyanes, però sobretot es va posar de manifest un clar interès per la cultura xinesa, la japonesa i les nord-africanes. Tant el viatge científic o comercial com el colonialisme van tenir molt a veure amb el desenvolupament d'un gust per les formes orientalizants a Europa.

L'exotisme i el primitivisme, així com en certa manera l'orientalisme, contraposen simplicitat a complicació, natura a artifici, origen a progrés i salvatge a civilitzat. En l'elogi de l'home primitiu, els viatgers el que feien era criticar la cultura de la qual provenien. La gran majoria de vegades no els interessava la realitat cultural que se'ls presentava al davant, perquè ja tenien una imatge prefixada del que es trobarien, o del que es volien trobar. Pensaven que la vida, sobretot a les ciutats, cada vegada era més complicada i més artificial. En canvi, aquestes altres societats es mantenien més properes al que havia estat, alguna vegada, l'*home natural*.

Així mateix, el Mediterrani és el bressol d'altres illes com la de Citera, on va néixer Afrodita, o l'Atlàntida, que encara que és una illa que molts situen més enllà de les columnes d'Hèracles, és a dir, passat l'estret de Gibraltar, no tothom hi està d'acord. Així, alguns estudiosos diuen que la situació de les columnes heraclianes a Gibraltar és d'època hel·lènica i que abans es situaven a l'estret de Sicília.¹⁵ Recordem, també, que Europa, la princesa fenícia segrestada per Zeus, va ser portada a l'illa de Creta on va donar llum a tres fills. El mite d'Europa remet a l'aparició de la civilització europea, recordant-nos les mútues influències entre orient i occident. Sigui com sigui, o l'illa que sigui, ens trobem que els mons illencs remetien als temps originaris, quan l'home seguia en contacte amb la natura, o millor, encara formava part d'ella. A Eivissa els viatgers començaren a trobar que home i terra no es podien

¹⁵ Umberto ECO. *Historia de las tierras y lugares legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013, p. 74.

deslligar. La forma de vida dels pagesos no diferenciava entre la casa i la terra, tot formava part del mateix.¹⁶ Els costums s'havien mantingut immutable gràcies a la, suposada, llunyania d'Eivissa. Mallorca havia passat pels diferents períodes històrics mantenint la centralitat del territori baleàric, les relacions amb la resta dels països catalans i la resta de l'Estat sempre havien estat fluïdes. La història de Menorca relacionava l'illa amb el món anglosaxó, amb França i amb Espanya. Però Eivissa havia quedat al marge de qualsevol paper determinant des del segle XIII. Des de l'arribada dels catalans havia anat quedant arraconada com un territori llunyà, no tant per la distància física com per una distància estranya, que la feia llunyana. Eivissa no tenia res que justificués el visitar-la, no tenia poder de decisió polític, ni econòmic ni administratiu; i no formava part dels relats històrics o literaris com altres illes de la Mediterrània (Itaca, Creta, Sicília, etc.). Eivissa havia estat abandonada pels recorreguts comercials marítims, així s'havia anat allunyant, augmentant el desconeixement al voltant de l'illa, alhora que augmentaven els misteris que podia amagar.

El mite de l'Illa Blanca també remet al mite primigeni de l'Edèn o Paradís Terrenal. El Gènesi descriu l'Edèn de la següent manera:

Quan el Senyor-Déu va fer la terra i el cel no hi havia cap matoll ni havia nascut l'herba, perquè el Senyor-Déu encara no havia fet ploure, ni existia cap home que pogués conrear els camps. Però de dintre la terra pujava una humitat que els amarava en tota la seva extensió.

Llavors el Senyor-Déu va modelar l'home amb pols de la terra. Li va infondre l'alè de vida, i l'home es convertí en un ésser viu. Després el Senyor-Déu plantà un jardí a l'Edèn, a la regió d'orient, i va posar-hi l'home que havia modelat. El Senyor-Déu va fer néixer de la terra fèrtil tota mena d'arbres que fan goig de veure i donen fruits saborosos. Al mig del jardí hi féu néixer l'arbre de la vida i l'arbre del coneixement del bé i del mal.¹⁷ (Gn 2, 4b-9)

L'Edèn és una terra fecunda on l'home viu feliç sense conèixer patiments de cap tipus. Encara que, també, és el jardí d'on va ser expulsat i on no tornarà. Per tant, és el territori de la nostàlgia al qual tot home vol arribar però que, per molt que cerqui, no trobarà mai. El Mediterrani va ser un pol d'atracció per molts viatgers nord-

¹⁶ L'arxiduc Lluís Salvador ja es va adonar de com les cases eivissenques eren la continuació de l'exterior o viceversa, la terra entrava dintre de la casa. Durant els anys 30 aquesta idea es va reprendre per un nombre important d'intel·lectuals que visitaren Eivissa, com per exemple alguns membres del grup d'arquitectura contemporània GATPAC o Walter Benjamin.

¹⁷ Hem utilitzat la *Bíblia Interconfessional Catalana*. Barcelona: Claret, 2005.

europèus no només per ser el bressol de la cultura clàssica sinó també, i potser igual d'important per poder gaudir d'una climatologia agradable al mig d'una natura amable. El sud d'Europa va ser relacionat per aquests viatgers amb el sol i la calor, amb els olivers, el vi, el blat, i la fruita fresca. Des de Grècia fins Espanya trobaven el seu propi paradís per gaudir de cada un dels sentits. *The Sunny South*¹⁸ es va convertir en el lloc on fugir, encara que fos momentàniament, del fred i el rigor de les terres del nord.

Potser l'altre mite més conegut relacionat amb les illes, després de les illes homèriques, és el d'Utopia. Etimològicament *utopia* vol dir 'no lloc'. Probablement Tomás Moro volia deixar clar que era una illa inexistente.¹⁹ El que convertia en especial Utopia era el tipus de societat que havia desenvolupat:

Las instituciones de esta república no buscan más que un fin esencial: rescatar el mayor tiempo posible en la medida en que las necesidades públicas y la liberación del propio cuerpo lo permiten, a fin de que todos los ciudadanos tengan garantizados su libertad interior y el cultivo de su espíritu. En eso consiste, en efecto, según ellos, la verdadera felicidad.²⁰

A nosaltres ens interessa aquest mite per diferents motius, però, principalment, perquè l'Illa Blanca tal com està concebuda també és una utopia, un «no lloc».

En definitiva, el mite de l'Illa Blanca respon al somni de trobar un lloc perfecte o ideal. La nostra idea és analitzar el mite de l'Illa Blanca però, tenint en compte que aquest s'alimenta d'imaginariis preexistents com els que acabem d'anomenar, també haurem d'analitzar-los, així mateix.

Ens veiem obligats a explicar perquè no establím una comparació entre el mite que podríem anomenar de *les illes mediterrànies* i el mite de l'Illa Blanca. El mite que nosaltres pretenem estudiar és l'específicament eivissenc, aquell que més endavant, durant la segona meitat del segle XX, va desembocar en el món dels hippies i del boom turístic. Pretenem explicar com el mite d'Eivissa existent als anys 30 del segle XX recollia les imatges creades al voltant de l'illa a finals del segle XIX i principis del

¹⁸ Un dels primers autors en utilitzar aquesta expressió i el primer en utilitzar-la al títol de la seva obra va ser el viatger anglès JW. Clayton: *The Sunny South: an Autumn in Spain and Majorca* (1869).

¹⁹ Thomas More, conegut com a Tomás Moro (Londres, 1478-1535), va ser jurista, teòleg i escriptor en llengua anglesa, i, també, home d'estat. A *Utopía*, publicada per primera vegada l'any 1516, Moro fa una crítica a la societat anglesa i proposa una societat ideal on el treball sigui obligatori per a tothom, l'educació universal i no hi hagi propietat privada. Una societat justa, fraternal i igualitària.

²⁰ Tomás MORO. *Utopía*. Madrid: Alianza, 2012, p. 156.

mateix segle XX. L'imaginari europeu al voltant de les illes mediterrànies fa referència al món clàssic. Illes on anar a cercar la pervivència dels mites grecs i romans, on els viatgers cercaven l'origen de la civilització europea. Eivissa no tenia res a veure amb aquests mites, com a molt, i potser forçant, ens podríem referir al mite de Tanit, la deessa púnica relacionada amb Astarté, de la que es coneix ben poca cosa, però que a Eivissa tenia diferents santuaris. Els viatgers a Eivissa cercaven precisament el contrari que el que cercaven a les illes que formaven part del que anomenem com a *illes mediterrànies*, cercaven un espai no-civilitzat, primigeni. Així l'*Illa Blanca* mira cap a Àfrica i no cap a Grècia. El mite d'Eivissa es crea sense ser un terra de mites, fins i tot, podríem dir que era una terra erma en mitologia clàssica. La mitologia eivissenca havia estat la cartaginesa, com és el cas de la deessa Tanit. L'àrea d'influència fenícia o púnica de l'oest del Mediterrani, va des de Malta fins a Cadis. El viatge a Eivissa era més aviat un viatge exòtic, no era un viatge culte. Tampoc el comparem amb les altres illes balears. Mallorca ja des de principis del segle XIX havia estat rebent reconeguts viatgers i visitants que van donar a conèixer la importància del seus monuments tant històrics com naturals, a part, evidentment, de ser la capital del territori balear. Igualment Menorca era reconeguda pel seu passat anglès, del qual havia diferents testimonis a l'illa, i per ser un dels ports estratègics del Mediterrani. Eivissa no compartia cap d'aquests reconeixements i, pràcticament, només es coneixia com a territori habitat per pagesos sense cultura, ni maneres o educació.

El salvatge, segons molts viatgers occidentals, va resultar ser qualsevol practicant de tradicions diferents de les occidentals, o millor, qualsevol poble que tingués uns costums diferents dels de les ciutats europees. Seguint el que explica Roger Bartra hem de tenir en compte que el salvatge no té per què situar-se fora de l'espai europeu. Diu l'etnòleg mexicà, referint-se a la noció de *salvatge* per la civilització grega:

la paraula *hemeros*, que significa 'domesticat' o 'dòcil', era usada per referir-se a la idea de civilització, és a dir a una societat, com la grega, regida per lleis justes. Això ens ha de fer remarcar la importància de la idea dels salvatges com a éssers que no han estat domesticats però que viuen dintre de l'espai grec: així *agriós* és l'antítesi d'*hemeros*.²¹

²¹ Roger BARTRA. *El salvatge europeu*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2004, p. 17.

De la mateixa manera trobarem homes no civilitzats, salvatges (o *agriots* en terminologia grega), dintre del territori europeu. Aquests salvatges es podien trobar a zones allunyades i incomunicades, com podien ser les muntanyes o les illes, on mantenien costums ancestrals en els quals es podien rastrejar reminiscències paganes.

Potser, però, el salvatge més temut era el bàrbar, el qual no només era salvatge sinó també foraster i, a més a més, no era cristià. Al segle XIX encara es mantenia un menyspreu típicament medieval pels bàrbars islàmics. Els eterns enemics del sud europeu, els àrabs, eren els pitjors de tots, els més agressius i perillosos. El cristianisme va afegir unes lleis noves a la civilització occidental: les religioses. Per tant, tot aquell que no seguís les lleis cristianes no era civilitzat i, per tant, era salvatge. Com explica Tzvetan Todorov fent referència als viatges de Chateaubriand, els europeus es plantejaven dos tipus de viatge: «El Occidente (América) es la naturaleza; el Oriente, la cultura».²² Per Orient entenien el Marroc, Egipte, Tunísia..., i els interessava o bé per les restes de civilitzacions passades, o bé per demostrar la superioritat de la cultura europea. És veritat que el nord d'Àfrica, així com Espanya, va atreure molts viatgers i artistes durant tot el segle, però l'atracció venia donada per l'exotisme, els atria la diferència. I, sobretot, el viatge era més senzill de fer perquè eren colònies europees (o, en el cas d'Espanya, perquè forma part del territori europeu). Així i tot, no eren els habitants d'aquests llocs els que cridaven l'atenció. Els àrabs eren considerats molt pitjors que els salvatges que pertanyien a pobles que mai havien assolit l'estat civilitzat. Els àrabs, després d'haver estat una civilització desenvolupada, culturalment i socialment, havien retornat a l'estat salvatge. Molts europeus, durant el segle XIX, creien que els àrabs eren mandrosos i ignorants, només pensaven en els plaers sensuals i, a més a més, eren cruels. La seva religió, segons els cristians, els empenyia a mantenir-se en l'estat salvatge.

Als viatgers romàntics els plaïa la diferència, en les formes de vida oblidades, o, fins i tot, en les estranyes. Per això, fos quin fos el seu punt de vista, en el fons no pretenien canviar ni la societat visitada ni la d'origen. La primera raó per no voler-les canviar era perquè menystenien l'estandardització que unificava les ciutats europees convertint tots els llocs en còpies els uns dels altres. A més a més, si els pobles primitius deixaven de ser-ho tindrien menys llocs per fugir a fantasiejar, encara que, després, podien arribar a ser despectius amb les cultures diferents. La segona raó és

²² Tzvetan TODOROV. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 2003, p. 325.

que eren conscients de la impossibilitat de retornar a unes formes de vida que ja formaven part d'un passat irrecuperable.

Dels viatgers que arribaren a Eivissa ens interessa la necessitat que tenien de transmetre la seva experiència. El descobriment de nous nous els portava a fixar, a través de les pintures, el dibuix, la fotografia, o dels relats escrits allò que consideraven de més interès. Els relats es podien concretar en un llibre il·lustrat, en un article a un diari, en una exposició, o en una targeta postal. Així, no només ens vam adonar de la importància dels viatgers, sinó també de com la imatge anava viatjant d'un lloc a un altre impulsant nous viatges i nous imaginaris. En aquest sentit va ser molt important l'aparició de la fotografia, la facilitat tècnica de la qual va permetre multiplicar el nombre d'imatges d'una forma mai vista. A més a més, com ja havia passat amb el gravat, les imatges fotogràfiques es reproduïen en diferents mitjans. De l'estudi de les tècniques ens ha semblat significatiu que la pintura aparegués més tard que altres tècniques.²³ L'arribada de pintors a Eivissa va ser tardana, comparada amb Mallorca Podem relacionar l'aparició de pintors en el context eivissenc amb dos esdeveniments: el primer és la implantació de línies regulars de vaixells que comunicaven l'illa amb altres punts de la geografia espanyola o, fins i tot, africana, com Alger o Orà.²⁴ El segon és el fet que fins als pintors de la segona meitat del segle XIX no va ser més assequible sortir a pintar fora del taller, a l'aire lliure, o fins i tot de desplaçar-se d'un lloc a un altre cercant inspiració, gràcies a l'aparició al mercat, l'any 1840, del tub d'estany, que va permetre comercialitzar els tubs de pintura a l'oli. Igualment, gairebé tots els pintors que arribaren a Eivissa durant el període estudiat, coneixien Mallorca²⁵ com a font d'inspiració, així Meifren va visitar per primera vegada Eivissa acompanyat pel pintor Bernareggi establert a Mallorca, Rusiñol

²³ Abans de principis de s. XX, només es coneix un oli del pintor mallorquí Joan Mestre Bosch. Aquesta pintura és una vista de Dalt Vila datada l'any 1853. La imatge en qüestió, nosaltres no la tenim en compte ja que pensem que no va ser coneguda fora de l'illa.

²⁴ Algèria va ser envaïda pels francesos el 9 de juny de 1830. Aquest fet va tenir com a conseqüència la desaparició dels pirates otomans del Mediterrani i, per tant, la tranquil·litat pels cristians per navegar d'un lloc a l'altre.

²⁵ Explica Eliseu Trenc: «Dans les années 1890, de nombreux peintres étaient présents à Majorque, Rusiñol, dans le chapitre de son livre [...] Il y parle, toujours avec humour des nombreux étrangers, attirés par la lumière spéciale de Majorque [...] Les espèces les plus fréquentes, d'après lui, sont les philologues, les archéologues, les astrologues, les herboristes, les météorologues et surtout les peintres. Parmi ces derniers, Rusiñol cite les Catalans Joaquim Mir et Sebastià Junyent, le Belge Degouve de Nuncques, Marius Michel et les Argentins Bernareggi et Quirós.» Eliseu Trenc. *Les peintres-voyageurs européens et catalans à Majorque a Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 2001, p. 183.

coneixia perfectament Mallorca, Barrau conegué en el mateix viatge primer Mallorca i després Eivissa, etc.

No és una casualitat que les primeres imatges plàstiques d'Eivissa apareguessin en aquest precís moment. La imatge, durant el segle XIX, arriba gairebé a tots els racons d'Europa. Hem de tenir en compte que el desenvolupament de la litografia, la recuperació de la xilografia, l'aparició de la fotografia i del cinema²⁶, però, també, l'aparició d'imatges en els periòdics i diaris habituals, l'aparició d'exposicions artístiques a les ciutats, les postals, els cartells, etc., es donen durant aquest segle. Diu William Mills Ivins que «Cuando la comunidad se vio sumergida en ese mar de imágenes impresas, buscó en ellas la mayor parte de la información visual. [...] este tipo impersonal de registro visual tuvo casi en seguida un efecto muy marcado sobre lo que la comunidad creía ver con sus propios ojos».²⁷ Evidentment, la inundació d'imatges en qualsevol àmbit de la vida de l'uropeu de classe mitjana genera una nova manera de mirar. Gian Piero Brunetta va estudiar aquest home nou avesat a aprehendre imatges provinents de diferents àmbits. L'anomena *homo cinematographicus*, el qual, segons l'autor, és la darrera baula de la cadena evolutiva d'una espècie anterior, que ell anomena *icononauta*, o viatger en imatges:

L'intera mappatura del DNA dell'uomo novecentesco rivela presenze ramificate del gene cinematografico, ma anche di geni che formano la sua visione che vengono da più lontano. Grazie alle continue epifanie offerte dallo schermo questo essere ha potuto compiere, da solo, o in compagnia di milioni di persone, una serie infinita di ascensus ad Superos lungo percorsi di luce simili alla scala di Giacobbe. Ha potuto ascendere alla porta del cielo, vedere da vicino il volto d'un gran numero di divinità, godere di un numero indefinito di «rivelazioni». Così come, innumerevoli altre volte, i suoi sono stati descensus ad Inferos, viaggi nelle profondità della mente e dei desideri collettivi, immersioni in zone oscure, in territori abitati da demoni di vario tipo e natura. In moltissimi casi le immagini, più che rispecchiare la realtà, sono state specchio dei dati primari della mente. Hanno tradotto emozioni e molteplici tipi di linguaggi, da quello dei sogni a quello dei miti.²⁸

²⁶ Probablement la primera imatge cinematogràfica d'Eivissa va ser la filmada per Albert Marro l'any 1906, el qual va realitzar un documental de curta duració sobre l'illa. Palmira GONZÁLEZ. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987. Així i tot, les primeres imatges filmades conservades són de finals dels anys 20 i pertanyen a un aficionat (Filmoteca de Catalunya).

²⁷ William M. IVINS. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 135.

²⁸ Gian Piero BRUNETTA. *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièere*. Venècia: Biblioteca Marsilio, 2009, p. 14.

Així i tot, també hem de ser conscients que el segle XIX no només va permetre la *democratització* de l'accés a les imatges plàstiques, sinó també a la lectura i, per tant, els textos escrits cada vegada arribaven a capes més àmplies de la societat. Tot plegat permeté el desenvolupament d'imaginari col·lectius que amb més o menys èxit han arribat fins als nostres dies. Molts d'aquests imaginari, com és el cas d'Eivissa, han sofert algun tipus d'evolució, però l'essència és la mateixa.

Les imatges que circulaven sobre l'illa a mitjans del segle XIX estaven realitzades per artistes estrangers (l'arxiduc Lluís Salvador, Charles Edwards, Gaston Vuillier, els editors de postals Hauser i Menet amb seu a Madrid, etc.). Per tant, eren els de fora els que projectaven una determinada imatge d'Eivissa i els eivissencs. La gran majoria de vegades eren imatges idealitzades, sobretot pel que fa a paisatge, però en ocasions, les descripcions d'aquests viatgers o persones de pas per l'illa no eren ben rebudes pels eivissencs. La gran majoria de vegades les discrepàncies sorgien a causa dels comentaris al voltant dels eivissencs i els seus costums.

En el moment en què els viatgers comencen a transmetre imatges de l'illa, positives i negatives, seran els illencs els que voldran emetre la seva pròpia versió. Els eivissencs es preguntaran per la seva idiosincràsia, de manera que apareixen així els primers estudis històrics moderns, els primers monuments, i la consciència de la necessitat de conservar i protegir el patrimoni. Durant aquest període sorgeixen els primers reculls de cançons, llegendes, costums, etc. A principis del segle XX les importants troballes realitzades en les excavacions de la necròpolis del puig des Molins, de l'illa Plana i de la cova des Cuieram, la darrera situada al nord de l'illa, al poble de Sant Vicent de sa Cala, situen l'illa en l'eix cronològic de la història antiga europea. Els eivissencs se sentien orgullosos del seu passat, i el volien donar a conèixer en publicacions de divulgació científica i en altres de caire menys especialitzat.

Per *patrimoni* entenem l'herència cultural que hem rebut del passat. El patrimoni no el podem deslligar ni de la història ni del lloc.²⁹ Tampoc de la identitat, perquè és un llegat dels avantpassats. Cada poble decidirà què és el que considera més representatiu a l'hora de declarar què és patrimoni i què no ho és. Hem de tornar a referir-nos a la nova sensació d'acceleració del temps que patien els homes del segle XIX. Les coses canviaven molt ràpidament, i la sensació de pèrdua era manifesta. La

²⁹ Aquí és més adient dir *lloc* que no *paisatge*, encara que la representació del patrimoni (muralles, esglésies, monuments, etc.) formarà part, en moltes ocasions, de les imatges paisatgístiques.

consciència del pas del temps amb la conseqüent adaptació al present, que en moltes ocasions comportava destruir testimonis del passat, tindria com a conseqüència la necessitat de conservar el que es considerava representatiu d'una comunitat. Ho explica clarament Beatriz Santamarina Campos:

El surgimiento de la modernidad, con todos los procesos asociados de aceleración, producción y destrucción, provocó una preocupación social por el medio natural y cultural que se manifiesta en la aparición de movimientos conservacionistas. La mirada hacia atrás, la búsqueda del pasado, es la manifestación ante la conciencia de la pérdida originada por la aceleración del mundo. El pasado se restituye como fuente de referentes identitarios. La entrada de la primera modernidad activará el pasado como base para la construcción del patrimonio clásico o histórico.³⁰

Així, van proliferar els museus i els monuments historicoartístics, que es relacionen amb la nostàlgia romàntica pel passat i als nacionalismes.

Les ruïnes i les restes arqueològiques havien format part del món cultural europeu des del Renaixement i, com no, eren cercades pels viatgers, els quals buscaven *meravelles*.³¹ Qualsevol habitant o visitant de Roma convivía amb les ruïnes clàssiques i amb les descobertes arqueològiques. No serà fins al segle XVIII quan els europeus s'emocionaran davant de les restes d'un passat que dignifica el present, però que, també, el converteix en efímer. Les ruïnes mostren a l'home com el que ell construeix és absorbit pel temps. Manifesten la transitorietat de la vida dels objectes i de l'home. Les ruïnes, restes d'edificis o monuments del passat, gairebé sempre convertits en pedres embolcallades de vegetació, són la memòria d'altres temps. La natura retorna la construcció de l'home a la matèria de la qual havia sorgit. Les forces de l'home i de la natura interactuen. Els homes dels segles XVIII i XIX se senten fascinats per les ruïnes, però, també, els envaeix la malenconia davant de la devastació de l'antic esplendor d'una època remota. La devastació pot haver estat causada per conflictes armats entre civilitzacions o per desastres naturals, el resultat és el mateix. Fantasiejant i somiant entre pedres, la imaginació reconstrueix el que queda d'aquest passat desconegut.

Diu Georg Simmel que:

³⁰ Beatriz SANTAMARINA CAMPOS. Una aproximación al patrimonio cultural. En G.-M. HERNÁNDEZ, A. MONCUSÍ, M. ALBERT. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. València: Tirant lo Blanch, 2005, p. 33.

³¹ És a dir, sorpreses, coses inesperades que creessin estupor a l'espectador. Entra en aquesta categoria allò inversemblant. Poden provocar diferents estats emotius: sorpresa, curiositat, atracció, admiració, desig, etc.

Teniendo entre manos un objeto antiguo dominamos espiritualmente todo su curso temporal desde su misma creación: el pasado con todos sus destinos y mutaciones se concentra en un punto del presente intuible estéticamente. En el objeto antiguo, como en la ruina, donde se intensifica al máximo y se realiza la forma presente del pasado, entran en juego energías tan profundas y globales de nuestra alma que la separación tajante entre percepción y pensamiento deja de tener sentido.³²

L'objecte antic era experimentat com objecte estètic. La bellesa venia donada per la forma i la matèria, però el més valuós de tot era la possibilitat de tenir entre les mans un objecte de centenars, potser milers, d'anys. El col·leccionisme era habitual entre els *connaisseurs* i els amants de l'art i de la història. Aquests testimonis del passat guardaven part de l'essència de l'època en la qual havien nascut. La seva contemplació podia fer viatjar al passat des del present, connectant les dues èpoques. Les col·leccions podien provenir de restes de ruïnes o d'excavacions arqueològiques. Durant el segle XVIII neix l'arqueologia com una altra forma d'apropar-se als vestigis del passat.

La poètica de la ruïna, desenvolupada en l'art i la literatura, és convertida, pels arqueòlegs, en dades estudiades científicament per conèixer l'evolució de la història. Els il·lustrats van començar a apropar-se a les restes del passat per estudiar-lo, inventariar-lo i interpretar-lo intel·lectualment. Evidentment, això suposava un canvi en la mirada a les troballes. Ja no és la subjectivitat del sentiment i la imaginació la que dóna valor a l'objecte antic, sinó la possibilitat d'estudiar-lo amb precisió científica, de treure'n dades de valor històric. La història moderna es construeix sobre documents i, també, sobre les restes empíricament contrastades de l'època estudiada. Els objectes, a partir d'aquell moment, es convertiren en testimonis d'una època i un lloc concret. Aportaran notícies d'un poble determinat i, per tant, formaran part del que es considerarà el patrimoni del poble concret o de la humanitat.

El pas del col·leccionisme particular al món del museu, és a dir, el pas de l'objecte estètic a la dada científica no va ser fàcil. Sempre existirà la persona que voldrà gaudir de l'objecte individualment, posseint-lo, i no entendrà l'objecte com a dada de la història, com a llegat que pertany a una comunitat determinada.

³² Georg SIMMEL. *Filosofia del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013, p. 49.

Des de finals del segle XIX, es van establir a l'illa diferents fotògrafs que van captar imatges del paisatge, sobretot, de la ciutat i dels canvis urbanístics que s'estaven produint. També, evidentment, realitzaven molts retrats, entre els quals són importants tot un seguit de fotografies realitzades per donar a conèixer els tipus del país. Sovint, els fotògrafs tenen la necessitat de fixar allò que està desapareixent, i és en aquest sentit que van permetre estudiar els canvis que es produïen en els costums i vestits dels eivissencs. Així, alguns van participar en iniciatives que pretenien recuperar la imatge dels vestits del passat i donar-los a conèixer. Narcís Puget Viñas va ser un d'aquells fotògrafs, però, també, va ser el primer pintor eivissenc que coneixem. Les pintures de Puget capten el paisatge de l'illa i els eivissencs realitzant les seves tasques quotidianes. El pintor eivissenc s'ajuda moltes vegades, per realitzar els seus quadres, d'imatges fotogràfiques. La seva pintura té molt a veure amb els pintors que van arribar a l'illa durant la segona dècada del segle XIX.

Eivissa des del segle XVIII va patir tot un seguit de canvis en els costums, en l'urbanisme, en les comunicacions, en l'oci, en el paisatge, etc., que potser eren lents comparats amb els d'altres indrets espanyols o europeus, però que malgrat tot van comportar la desaparició de formes de fer particulars de l'illa. La modernitat es caracteritzava per la rapidesa amb què es succeïen els canvis. Era percebuda com arrasadora de tot allò que comportava la tradició. Per tant, es va produir una reacció nostàlgica de conservar i estudiar les arrels dels diferents pobles. Les nacions nord-europees les van trobar en el període gòtic, altres en el món grecoromà, i en canvi, els eivissencs van pensar que les seves arrels les trobarien en les peces púniques tot just descobertes.

Els eivissencs van aprofitar allò que atreïa els viatgers per posar en valor les particularitats que els definien. El paisatge, els costums i el patrimoni van passar a formar part dels interessos dels illencs, els quals van començar a ser conscients de la necessitat de fixar d'alguna manera tot allò que la modernitat estava esvaint.

Els viatgers aporten imatges plàstiques i literàries centrades en dos elements principals de l'illa: el paisatge i els seus habitants. Tant l'un com els altres els podem compartimentar per facilitar-ne l'estudi. Trobarem imatges urbanes i rurals; i imatges dels habitants de la ciutat, dividits entre els que vivien Dalt Vila, els que vivien als barris de la Marina i la Penya –aquests darrers solien ser pescadors– i els pagesos.

La ciutat mostrava un tipus d'urbanisme considerat propi de ciutat oriental. És a dir, els carrers es succeïen sense cap tipus d'ordre. A més a més, la gran majoria de

construccions també remetien a les que es poden trobar al nord d'Àfrica. Així i tot, sobretot la part alta contenia edificis representatius de la societat eivissenca, tant els de caire governamental com religiós, o els privats. Aquests edificis transportaven els viatgers a èpoques llunyanes en el temps. Les imatges dels viatgers aniran descrivint els carrerons i les places, la vida dintre de les muralles i al port, veurem amb el seus ulls com la ciutat, encara que s'anava desenvolupant, mantenia el temps aturat.

Tanmateix, el camp era diferent. Paisatge i pagesos eren indissolubles: formaven part d'una totalitat. El paisatge a Eivissa era amable. No existien grans alçades, ni grans valls, tot semblava fet a la mida de l'home. El pagès vivia del que aconseguia de la terra. El ritme del dia a dia el marcava la natura. Els moments de feina, de descans, d'oci i de ritus es desenvolupaven al ritme del sol i de la terra. Els viatgers descrivien costums desconeguts. Els atreïa la forma de viure senzilla, però moltes de les formes de fer, com ja hem comentat, eren considerades salvatges.

La contraposició de natura i cultura, durant el segle XIX, neix com a reacció a les idees il·lustrades. Els il·lustrats volien fer arribar la civilització –evidentment, es referien a l'europea– a qualsevol racó del món. Quan la Raó no va donar resposta a les preguntes dels joves romàntics, aquests es van girar a cercar respostes en l'espiritualitat, en l'interior dels éssers i en la sensibilitat. La natura apareixia com a lloc per anar a trobar-se amb Déu, però també per trobar-se amb un mateix i reflexionar lliure de traves. La naturalesa, com més se l'estudiava més misteriosa era.

Els romàntics van intentar allunyar-se de les ciutats, on la societat desplega normes complicades que corrompen la innocència de les persones, per anar a trobar sentit a la vida en contacte amb la natura. Allí voldran cercar la puresa dels primers temps. Ho explica millor Antoni Marí en *La voluntat expressiva* referint-se, precisament, a la crítica que un gran il·lustrat, Denis Diderot, realitza de la civilització europea:

Lluny de la ciutat –la civilització, com indica l'etimologia, neix a la ciutat–, i en relació amb la natura agresta i salvatge, és l'únic espai on es pot retrobar la innocència perduda i la felicitat d'Arcàdia. El Bé és la conformitat amb la Natura. I l'educació, malgrat que ens elevi a la vida moral, també ens perverteix, atès que reemplaça la natura per les convencions socials.³³

³³ Antoni MARÍ. *La voluntat expressiva*. Barcelona: La Magrana, 1988, p. 49.

Un dels primers a repudiar el món *civilitzat* va ser Jean-Jacques Rousseau. A *Les rêveries du promeneur solitaire*, l'autor fuig d'una societat que no l'entén per anar a trobar-se amb ell mateix en contacte amb la natura: «La meditació en el retiro, el estudio de la naturaleza, la contemplación del universo obligan a un solitario a lanzarse incesantemente hacia el autor de las cosas y a buscar con una suave inquietud el fin de todo lo que ve y la causa de todo lo que siente».³⁴ Un vertader contacte amb la natura suposava la solitud, la contemplació i la reflexió.³⁵ La reflexió davant d'un paisatge comportava pels romàntics trobar un espai on desenvolupar la llibertat creativa. En la natura els romàntics patien les inquietuds de l'amor i es deixaven portar per la malenconia. Els paisatges solitaris, els boscos espessos de vegetació, les altes muntanyes o el moviment del mar eren llocs on podien seguir els camins de la sensibilitat romàntica.

La natura també va ser el lloc on els romàntics es van refugiar de la frustració produïda pel desencís amb la tècnica i el suposat progrés que esdevindria. El problema de la Il·lustració era que confiava amb un futur que mai no arribava. El progrés no es pot assolir, sempre està situat en el futur. Ni la tècnica ni el racionalisme no van construir el món ideal que alguns havien esperat. D'aquí que es deixessin portar per la imaginació, disposats a viure en un món de fantasies i somnis més o menys realitzables. La natura tenia el poder de guarir les ferides. Així ens podem trobar, en la poesia o en altres manifestacions artístiques, amb paral·lelismes entre estats d'ànim i fenòmens naturals.

El paisatge és una mirada a la natura. Durant aquesta època, el paisatge pren importància com a gènere pictòric independent.³⁶ L'artista plasma en aquest gènere una particular manera de mirar i sentir la natura. El paisatge comporta un sentiment, no és objectiu. Encara que alguns estils cerquessin la reproducció de la realitat tal com aquesta es manifestava, la realitat no és una agrupació d'elements dispersos. En un escrit de 1913, Georg Simmel diu:

El artista es justamente quien realiza ese acto de conformación a través del ver y del sentir con tal fuerza y pureza que logra absorber completamente la materia dada por la naturaleza y recrearla de raíz desde sí mismo; mientras que nosotros, los espectadores,

³⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Barcelona: Losada, 2013, p. 40.

³⁵ Alguns il·lustrats es van adonar que l'educació i el progrés no asseguraven l'anelhada felicitat.

³⁶ Al segle XVII, a Holanda ja havia aparegut un paisatgisme pictòric independent, és a dir, sense la necessitat de justificar el paisatge representant algun tipus d'escena religiosa o mitològica, a causa de la idiosincràsia religiosa, social i econòmica del país.

estamos más ligados a esa materia, de modo que aún solemos ver los distintos elementos aislados ahí donde el artista solo ve y configura «paisaje».³⁷

Al segle XIX trobem dues categories estètiques lligades al paisatge: el pintoresc i el sublim. El primer suposa una mirada sentimental, afavorint una visió global. Com es pot suposar, *pintoresc* és un mot que parla del que és *pintable*, digne de ser pintat. El pintoresc consisteix en observar detalls, en sentir i gaudir de la varietat d'elements naturals. Presenta una natura amable, en la qual l'home està integrat. El podem relacionar amb les vistes de paisatges dels viatgers que realitzaven el *Grand Tour*, elaborant un paisatge intel·lectualitzat però, també, mostrant les meravelles del món. Com deia William Gilpin el gust pintoresc havia d'anar acompanyat d'una vertadera experiència de la natura, on sentiment i coneixement anessin de la mà.³⁸

El gust pel sublim uneix curiositat, terror, estupor, imaginació, passió, etc. Apareix quan ens sentim sobrepassats davant de la immensitat del paisatge, per la por al buit, pel silenci, per la foscor o per la solitud. La llum tènue, nocturna, o fortament contrastada, ajuda a representar el sentiment espontani que es produeix davant de la visió d'una muntanya de la qual no en veiem el cim, o davant de la profunditat de l'oceà. Dificilment explicable, s'entén millor en alguna de les cites dels artistes de l'època, per exemple Carl Gustav Carus en un passatge de les *Cartes sobre la pintura de paisatges* diu:

De pie, en lo alto de la montaña, contempla las largas hileras de colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos; ¿qué sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu yo, no eres nada, Dios lo es todo.³⁹

El paisatge mostra la incommensurabilitat del món i tot el que desconeixem de la natura.

La representació de la natura va començar a aparèixer en les pintures del Renaixement, primer només per contextualitzar escenes, però va agafar una importància especial en les pintures flamenques del segle XV, en les quals, igualment per contextualitzar, es representava una finestra des d'on es podia contemplar la vista

³⁷ Georg SIMMEL. *Filosofía del paisaje. Op. cit.*, p. 23.

³⁸ Raffaele MILANI. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p. 124.

³⁹ Cita extreta de Hugh HONOUR. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1994, p. 83.

exterior. Habitualment es consideren les pintures de vistes, *vedutte*, com les precedents a la pintura de paisatge. Exposem això aquí perquè ens sembla que les vistes, i més encara les panoràmiques, estan molt lligades als viatges. El viatge ha anat sempre molt lligat a la descripció del paisatge. Literàriament i plàsticament. Els viatgers representen el que es van trobant durant els itineraris. La sorpresa de la vista fa que es decideixin a reproduir-la en un dibuix, en una aquarel·la, a fotografiar-la o a explicar per escrit com s'han meravellat davant de la troballa. Cerquen les diferències ambientals, històriques, ètniques i artístiques dels diferents pobles. Ens trobem amb representacions on el paisatge s'estén davant de l'espectador, mostrant l'amplitud i els detalls de la vista. Els viatgers moltes vegades situen els llocs des d'on es prenen les panoràmiques i, a poc a poc, aniran apareixent el que coneixem com a *miradors*. Evidentment, mostren un punt de vista escollit per ells, del qual en dependrà la imatge. Encara que no només depèn del punt de vista, sinó que les condicions atmosfèriques, l'hora del dia i l'estació de l'any seran determinants per transmetre una sensació o una altra, un sentiment determinat o un estat d'ànim.

Viatgers que es converteixen en artistes o artistes que viatgen, sobretot a partir del segle XIX, es convertiran en testimonis d'un paisatge que es transforma cada vegada més ràpid. Un paisatge on cada vegada serà més complicat trobar el que diferencia cada territori. Com diu Raffaele Milani:

En el desastre de los lugares producido en nuestro último siglo quedan franjas mutiladas, asoladas, aterrorizadas por la intervención devastadora. El mito queda enterrado y degradado. Al igual que los pueblos migratorios en busca de nuevas patrias, nosotros, viandantes sentimentales frente al avance del horror, nos sentimos empujados al movimiento. Nos movemos algunos kilómetros, a veces pocos, otros muchos, para reencontrar la paz o el milagro de aquel primer lugar.⁴⁰

El paisatge es convertirà, així, en moltes ocasions, en una imatge nostàlgica del passat, però també en un crit conservacionista en un moment on comencen a aparèixer les primeres sensibilitats del que més endavant s'anomenarà *ecologisme*. En el mateix sentit sortir al camp, abandonar la ciutat, servirà per retrobar-se amb una natura *perduda* i amb unes formes de vida aparentment més plaents.

Com ja s'havia apuntat més amunt, el paisatge és una construcció subjectiva en la qual es transmeten sentiments. Les transformacions de les quals parlàvem

⁴⁰ Raffaele MILANI. *El arte del paisaje*. Op. cit., p. 88.

comporten pèrdues. Els habitants dels territoris quan veien i sentien, en el segle XIX igual que avui, aquestes pèrdues, projectaven sentiments de pertinença que connectaven directament territori i cultura. No es pot separar el paisatge del poble que l'habita. L'home s'ha d'adaptar a la natura habitada, igual que adapta aquesta a les seves necessitats, i la natura modela l'home segons el que li ofereix. En un moment en què els esdeveniments polítics, econòmics, industrials, etc. estaven modificant les societats europees, eren molts els que sentien amenaçada la idiosincràsia de la seva cultura. Els nacionalismes apareixen en aquesta època davant de la necessitat de definir la identitat. La història, la llengua i la literatura, l'art i, també, evidentment, el paisatge van ser claus en el desenvolupament de les diferents manifestacions identitàries que va viure el continent.

Els artistes viatjaran per trobar el lloc on poder desenvolupar la seva creativitat. Evidentment, influirà el desenvolupament dels mitjans de transport. L'aparició del tren i del vaixell de vapor permetia visitar llocs llunyans amb menys temps. Així, ens trobarem amb els paisatges de l'Escola de Barbizon, amb els viatges al nord d'Àfrica de Delacroix i Fortuny, o amb la representació de les diferents províncies d'Espanya de Sorolla per a la Hispanic Society de Nova York.

* * * *

II. QÜESTIONS DE MÈTODE

Pel que fa al mètode emprat, els requeriments del camp d'estudi han marcat en gran mesura el caràcter interdisciplinari de la recerca, que es planteja des del terreny de les arts i la literatura, però que també es complementa amb l'antropologia, la història i el pensament filosòfic. Estem convençuts que només així podem arribar a entendre com es van generar determinades imatges d'Eivissa i la repercussió que van tenir a la mateixa illa. Conscients com diu Peter Burke que «La tentación a la que no debe sucumbir el historiador cultural es la de tratar los textos y las imágenes de un período determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo»⁴¹ hem recorregut a imatges plàstiques de tot tipus i a fragments de textos de diferents orígens. Conscients que, per molt exhaustius que hàgim intentat ser, tant les imatges

⁴¹ Peter BURKE. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: ed. Paidós, 2006, p. 36.

plàstiques com els textos, podrien haver estat diferents. D'aquesta manera, pensem que la metodologia és perfectament vàlida per al nostre objectiu principal, que és veure com es va anar construint l'imaginari estudiat. La nostra posició tracta de trencar el paradigma historicista i estilístic per un "pensar en imatges", tal com ja propugnava Aby Warburg⁴² en el seu moment. La seva perspectiva esdevé essencial per entendre la imatge com a fenomen antropològic. En els nostres temps, el pensador Didi-Huberman parteix del model de Warburg⁴³ per elaborar un veritable laboratori visual, del qual ens en sentim partícips. Així, les fonts emprades són plàstiques i literàries, però les entenem com a instrument per obrir nous camins, idees i punts de vista dels creadors. Com una espècie d'*Atlas Mnemosyne*, que ha esdevingut una de les obres senyeres de la historiografia artística del segle XX, despleguem un univers de relacions insondables, un viatge per la memòria i l'art, una manera d'entendre i d'entendre'ns en imatges.

Tal com diu John Berger «Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio.»⁴⁴ *Lo que veíamos* ho hem d'entendre com l'objecte representat per l'artista i, alhora, com la representació en si mateixa. És a dir, hem de tenir en compte el punt de vista de l'artista, sense oblidar el del receptor de la imatge.

El nostre estudi es centra en les imatges plàstiques i determinats fragments literaris que de forma interrelacionada acaben configurant l'imaginari de l'Illa Blanca. La nostra intenció és establir un marc d'influències que s'estén més enllà de les disciplines, així com traçar un teixit de relacions entre unes i altres, exposant les idees que tenen en comú, sense deixar de banda les diferències. No debades les dues imatges, la plàstica i la literària, semblen fer-se ressò del pensament de Jean Starobinski:

La mirada se limita difícilmente a la mera confirmación de las apariencias. Está en su misma naturaleza exigir más. A decir verdad, esta impaciencia se apodera de todos los sentidos. Más allá de las sinestias habituales, cada sentido aspira a intercambiar sus poderes. [...] la mirada quiere convertirse en palabra, acepta perder la facultad de percibir de manera inmediata, para adquirir el don de *fijar* de modo más duradero lo que se le escapa. [...] Pues llamo aquí mirada más que a la facultad de recoger imágenes, a la de establecer una relación.⁴⁵

⁴² Vegeu José Emilio BURUCÚA, *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, México: FCE, 2007.

⁴³ Vegeu Georges DIDI-HUBERMAN. *La imagen superviviente*, Madrid, Abada, 2008.

⁴⁴ John BERGER. *Modos de ver*. Barcelona: ed. Gustavo Gili, 2000, p. 25.

⁴⁵ Jean STAROBINSKI. *El ojo vivo*. Valladolid: cuatro.ediciones, 2002, p. 11.

A finals del segle XIX apareixen un gran nombre d'imatges plàstiques de l'illa, en diferents tècniques (fotografia, gravat, pintura, etc.). Podem explicar la irrupció d'aquestes imatges tenint en compte que durant aquest període, la imatge va gaudir d'una presència en la societat contemporània fins aquell moment desconeguda (pintura, gravat, fotografia, cinema, il·lustracions de textos, cartells, postals, etc.). No podem deslligar aquest fenomen de l'aparició d'una nova tècnica: la fotografia. També ens ha interessat estudiar la sort de les dues disciplines, la plàstica i la literària, al llarg de la història per veure com les interrelacions i les diferències han interessat a pensador de totes les èpoques. Pensem que les reflexions que s'han anat aportant històricament ajuda a comprendre com la mirada i la paraula conviuen en la generació d'imaginari. Així des del segle V aC, quan Simònides de Ceos va afirmar, segons Plutarc va deixar dit, que la pintura és poesia silenciosa i la poesia pintura que parla, ja que «las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las escriben cuando ya han sucedido.»⁴⁶, les relacions entre una i altra art han estat en el punt d'interès de pensadors i artistes. Però va ser Horaci qui va dir «*ut pictura poesis*», una de les sentències més conegudes i discutides per la teoria de l'art. El lema horacià emfatitzava les correspondències entre les dues arts gaudint de gran vigència entre els segles XVI i XVIII. Tal com explica Ana Lia Gabrieloni:

Durante la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII, la comparación interartística siguió gravitando sobre tres postulados que se concebían como rasgos comunes de la literatura y la pintura: ambas perseguían el objetivo de una imitación «mejorada» de la naturaleza; utilizaban como material los temas clásicos; y debían crear un imaginario que pudiera ser percibido visualmente, ya fuera por medio de la mirada física o por medio del «ojo mental».⁴⁷

Així i tot alguns artistes, literats i filòsofs consideraven que un art podia limitar l'altre, així ens trobarem que en l'època del renaixement Leonardo da Vinci al *Trattato della Pittura* defensava la supremacia de la pintura per sobre de l'escultura, la poesia o la música ja que l'art ha d'apel·lar als sentits, i és la visió la que dona accés a l'ànima. El tractat més conegut en contra del que suposava el «*ut pictura poesis*» és el *Laocoont* de Lessing, en el qual el poeta alemany afirmava que la

⁴⁶ Ramón de la CALLE. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006, p. 153.

⁴⁷ Ana Lia GABRIELONI. Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad. *Saltana* [en línia]. 18 d'abril de 2008 [consulta: 3 de febrer de 2016]

literatura descrivia una successió d'instants mentre que la pintura representava cossos visibles i coexistents en l'espai. Segons Gabrieloni, Lessing limitava la pintura a l'esfera d'allò visible i la literatura, en canvi, podia arribar, també, a allò invisible. Fos com fos, defenien, eren mitjans diferents amb objectius diferents.

Més enllà de les teories artístiques i literàries la cultura occidental ha estat una cultura on tradicionalment la paraula s'ha considerat més rellevant que la imatge artística. No va ser fins el segle XIX que la presència d'imatges va anar tenint un paper cada vegada més significatiu a la societat, sense eliminar o reduir el de la paraula.

Al llarg del període estudiat ens hem anat trobant que els artistes i escriptors treballaven amb diferents tècniques i estils. Així i tot, les imatges trobades, tant les plàstiques com les literàries, són difícils d'ubicar en els corrents culturals europeus de l'època. Més que d'imatges realistes o romàntiques, simbolistes o noucentistes, haurem d'anar parlant de la influència d'aquests corrents. Així, amb l'arxiduc Lluís Salvador, Josep Maria Quadrado i Ramon Bordas i Estragués, podrem parlar de la *influència* del romanticisme; Gaston Vuillier podria ser el representant de la *influència* del realisme; Blasco Ibáñez aportarà una imatge d'Eivissa inserida dintre del naturalisme social; Rusiñol i, probablement, Alexandre de Riquer deixen rastre del que havia estat el simbolisme; Eliseu Meifrèn, Joan Llaverias (suposem que seria massa agosarat parlar d'una imatge noucentista), Laureà Barrau i Joaquim Sorolla captaran una Eivissa luminista, etc. No obstant, essent conscient que les etiquetes ens poden limitar, en alguns casos ajuden a situar i a entendre el discurs de canvis estètics que plantegem.

Pel que fa a l'estructura de continguts de la tesi, l'hem dividit en tres blocs: el primer l'hem anomenat *Imatge i identitat. Identitat de les imatges*; el segon *Itineraris pels camins de la creació*; i el darrer, *Eivissa en imatges*.

En el primer bloc s'estudia l'aparició d'imatges realitzades pels eivissencs tant per a reconèixer-se com per presentar-se davant dels altres. Són imatges nascudes de la necessitat d'explicar allò que *som*, en part a causa de l'aparició dels que ens expliquen des de fora. Aquestes explicacions foranes no sempre, com veurem, van ser ben rebudes. També, com ja hem comentat, servien per atreure la visita dels incipients turistes. En el segon bloc hem intentat establir un marc teòric pels diferents conceptes que expliquen la formació i aparició de les imatges de l'illa. En el tercer i darrer bloc s'analitzen les imatges, situant-les en el seu context i en l'evolució que van tenir posteriorment.

Després de realitzar un estat de la qüestió, l'enfocament metodològic va partir de l'anàlisi de textos i imatges d'Eivissa realitzats entre 1867 i 1919 per viatgers, artistes, escriptors i altres visitants de l'illa. L'objectiu d'aquesta anàlisi va ser conèixer les descripcions del paisatge (mar, camp, ciutat), del patrimoni (restes arqueològiques, muralles, arquitectura rural, etc.) i els costums eivissencs (habitants de la ciutat, pescadors, pagesos) que van realitzar aquests viatgers. I com, a partir d'aquests textos i imatges, es van crear diferents imaginaris que han influït tant en la imatge actual de l'illa fora de l'illa com en la pròpia.

En aquest context quan parlem d'imatge ens referim, com diu Peter Burke⁴⁸, a una imatge mental. Quan ens imaginem un lloc o una persona ens creem la nostra pròpia imatge, que es pot correspondre o no amb la realitat. A partir d'una fotografia, d'una pintura, d'una descripció escrita o d'un documental, posem en marxa un mecanisme mental pel qual processem la informació que ens arriba per tal d'arriba a determinades conclusions analítiques.

Pel que fa al procés de treball seguit al llarg de l'elaboració de la tesi, els estadis que l'han marcat han estat els següents:

En primer lloc, vam començar establint una sèrie de fonts primàries que ens van permetre escometre l'anàlisi d'imatges i textos sorgides del viatge a Eivissa. No tots els textos anaven acompanyats d'imatges plàstiques, encara que la gran majoria estaven il·lustrats amb gravats o fotografies, però tots van gaudir d'una certa repercussió a l'exterior de l'illa. El discurs de la tesi s'ha vingut desenvolupant amb la utilització de cites de les fonts primàries emprades. Sens dubte la utilització de citacions originals ajuda a concretar les idees principals. També, en la mesura que ha estat possible, els fragments o citacions no s'han traduït, només en el cas del text de l'arxiduc Lluís Salvador, *Die Alten Pytiusen*, s'ha utilitzat una traducció al català, ja que, malauradament, no tenim coneixements d'alemany. Les primeres fonts consultades van ser les següents:⁴⁹

- *Die Alten Pityusen*, 1869, arxiduc Lluís Salvador d'Àustria.

⁴⁸ « [...] el término «imagen» en el sentido de imagen mental, y la prueba de ello nos la ofrecerían los textos. Para recuperar o reconstruir esas imágenes mentales resulta indispensable a todas luces el testimonio de las imágenes visuales, pese a los problemas de interpretación puedan plantear.» Peter Burke. *Visto y no visto*. Barcelona: ed. Crítica, 2005, p. 156.

⁴⁹ Finalment, no hem tingut en compte el text de Paul-Jean Toulet *Le mariage de Don Quichotte* (1902) ja que considerem que és un cas molt particular i aïllat dintre de la bibliografia del període al voltant d'Eivissa.

- *La pagesa d'Eivissa*, 1877, Ramon Bordas i Estragués.
- *Les îles oubliées. Les Baléares, la Corse et la Sardaigne: impressions de voyage illustrée*, 1893, Gaston Vuillier.
- *España, sus monumentos y sus Artes. Su Naturaleza e Historia. Islas Baleares*, 1888, Pablo Piferrer i Josep M. Cuadrado.
- *Costumbres en las Pithiusas*, 1901, Víctor Navarro.
- *With a Camera in Majorca*, 1907, Margaret d'Este.
- *Catalonia and the Balearic Isles, an historical and descriptive account*, 1908, Albert Fr. Calvert.
- *Los muertos mandan*, 1909, Vicente Blasco Ibáñez.
- *Guía del turista*, 1910, Arturo Pérez-Cabrero.
- *The fortunate isles*, 1911, Mary Stuart Boyd.
- *Mediterranean Moods*, 1911, Crawford Fritch.
- *L'illa blanca*, 1912, Santiago Rusiñol.

En segon lloc, es van recollir i analitzar fotografies, postals de l'època i pintures. Cal remarcar que algunes d'aquestes imatges passaven d'un mitjà a un altre sense que se n'especificués l'autoria ni tampoc la cronologia. Una altra tasca important, i potser la que més complicacions ha comportat, ha estat la recerca de les pintures realitzades per diferents artistes al llarg de les dues primeres dècades del segle XX. Teníem notícies de la visita dels pintors Bernareggi, Meifrèn, Alexandre de Riquer, Laureà Barrau, Joan Llaverias, Santiago Rusiñol, Joaquim Sorolla i Santiago Martínez, ja que el viatge i/o l'exposició apareixien en la premsa local eivissenca o d'altres ciutats com Barcelona o Madrid, però les imatges han estat difícils d'aconseguir. En la gran majoria dels casos només hem aconseguit trobar algunes de les imatges, o reproduccions de premsa de l'època en blanc i negre. En altres casos ni tan sols això.

Al mateix temps també anàvem analitzant la premsa de l'època, per conèixer la repercussió dels textos referits, de les imatges i de les exposicions dels artistes. La consulta de revistes i periòdics ha estat, també, una de les fonts importants per conèixer quines eren aquestes imatges distribuïdes arreu de la geografia europea. El buidatge de premsa s'ha realitzat als bàsicament en els següents arxius:

- Arxiu Històric Municipal d'Eivissa.

- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Hemeroteca Nacional.

A part d'aquests tres arxius, també s'ha treballat a la Biblioteca de Catalunya, a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, a la Biblioteca d'Art del Museu Nacional de Catalunya, a la Biblioteca Nacional de Madrid, a la Biblioteca Pública Insular d'Eivissa, i a la Biblioteca de la Fundació Bartomeu March de Palma; s'ha consultat el fons del Museu Sorolla de Madrid, el fons de Can Saragossa de Lloret de Mar, l'Arxiu Adolf Mas, l'Arxiu del Centre Excursionista de Catalunya i l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Els originals dels llibres que no es trobaven a cap d'aquestes institucions s'han consultat a www.archive.org. Hem de comentar que la tasca realitzada els darrers anys, per alguns arxius i biblioteques, de digitalitzar gran part dels fons ens ha facilitat molt la feina. Investigar des d'Eivissa és especialment complicat ja que no només és difícil accedir a fonts primàries, sinó, i potser encara més, accedir a bibliografia especialitzada.

Val a dir que la imatge d'Eivissa en el context anterior als anys vint del segle XX, com ja hem comentat, no ha estat gaire estudiada. Tot i que aquest era el motiu que ens empenyia, realment, segueix pendent una història de l'art eivissenc. Tanmateix, en relació al tema que ens ocupa, els darrers quinze anys han anat apareixent títols que han vinculat l'art i la literatura a Eivissa amb els viatgers i turistes. La gran majoria d'aquests estudis solen centrar-se en el context cultural de l'illa a partir dels anys trenta del segle XX, encara que en alguns casos van més enrere per contextualitzar l'època. A més a més, s'han publicat títols al voltant dels viatgers que han passat per Eivissa, dels fotògrafs més importants i algun catàleg de pintors; i, també, articles sobre postals, pintors que van visitar l'illa a principis del segle XX, etc. Aquests estudis, que en cap ocasió se centren en la imatge de l'illa, ens han ajudat a comprendre l'edificació del mite de l'Illa Blanca.

Anteriors a les publicacions a les quals ens hem referit, hi ha dos llibres bàsics per situar el nostre estudi. El primer, publicat l'any 1979, és *Ibiza y sus pintores*, una relació de pintors que han passat per l'illa i han deixat amb més o menys mesura la seva empremta en el món artístic eivissenc.⁵⁰ El llibre ha suposat un punt de partida a l'hora d'estudiar les imatges plàstiques, encara que algunes dades no siguin correctes.

⁵⁰ Juan CABOT LLOMPART. *Ibiza y sus pintores*. Palma de Mallorca: Juan Cabot Llompart, 1979.

No és un llibre d'anàlisi artística ni d'imatges, sinó que bàsicament s'ocupa d'analitzar l'evolució de la vida artística a l'illa durant gran part del segle XX, aportant moltes dades que s'han hagut de contrastar. Un altre llibre que ens ha ajudat a trobar un fil des d'on estirar ha estat el llibre d'Antoni Costa Ramon, publicat l'any 1986, *Fitxes de bibliografia pitiüsa*.⁵¹ En aquest llibre apareixen, com indica el títol, les fitxes de gairebé totes les publicacions que han tingut a veure amb Eivissa fins al 1969.

No podem fer referència, òbviament, a tots els títols que han tractat alguna de les matèries que abordem en la tesi, però sí als títols que més ens han ajudat o s'han apropiat a la nostra línia d'estudi. La primera publicació que hem tingut en compte ha estat *Viajeros contemporáneos. Ibiza, siglo XX* de Vicente Valero.⁵² L'autor hi fa un recorregut no cronològic per diferents viatgers que van arribar a l'illa durant el segle passat; descriu la visita d'escriptors, filòsofs, pintors, etc. Des de l'arxiduc Lluís Salvador fins a Emil M. Cioran o Erwin Bechtold, Vicente Blasco Ibáñez, Rafael Alberti o Médard Verbugh tenen cabuda en aquest llibre que pretén explicar el mite, més actual, d'Eivissa:

Si tuviéramos que dar una fecha exacta a los comienzos del mito de Ibiza, sin duda deberíamos escoger el año 1933. Nunca anteriormente a este fecha la afluencia de viajeros y turistas había sido relevante.[...] Pintores y escritores forman una colonia cosmopolita y diversa: crean un ambiente propicio para el trabajo artístico, un ambiente que muy pronto será conocido internacionalmente.⁵³

Un altre treball, aquest més recent, situa la construcció del mite d'Eivissa durant la dictadura franquista: *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa, 1936-1975*, de Rosa Rodríguez Branchat.⁵⁴ L'estudi se centra en la convivència a l'illa, durant la dictadura, d'intel·lectuals estrangers i espanyols que cerquen una llibertat que no existia a la resta d'Espanya entre els eivissencs, que no podien gaudir de la mateixa llibertat. En el marc polític dictatorial el mite d'Eivissa es va consolidar. Arreu d'Europa i de l'Estat espanyol van aparèixer articles, pel·lícules,

⁵¹ Antoni COSTA RAMON. *Fitxes de bibliografía pitiüsa*. Eivissa: Consell Insular d'Eivissa i Formentera, 1986.

⁵² Vicente VALERO. *Viajeros contemporáneos. Ibiza, Siglo XX*. València: Pre-Textos, 2004.

⁵³ Vicente VALERO. *Viajeros contemporáneos... Op. cit.*, p. 219. Com venim justificant, nosaltres no compartim que el mite d'Eivissa comencés durant els anys trenta. Potser aleshores ja era àmpliament conegut, però la gènesi és anterior.

⁵⁴ Rosa RODRÍGUEZ BRANCHAT. *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa, 1936-1975*. Catarroja/Barcelona: Afers, 2014.

reportatges, etc. dedicats a l'illa, molts dels quals portaven per títol «L'illa blanca». En el capítol titulat *Una cultura cosmopolita*, en concret a l'apartat *La visió de l'illa que transcendeix a l'exterior*, l'autora parla del número 12 de l'any 1967 de la revista *Serra d'Or* on es van publicar una sèrie d'articles al voltant d'Eivissa, i transcriu uns paràgrafs de la presentació:

Dins dels Països catalans Eivissa és una comunitat certament petita però definida amb molta netedat.

Des del principat massa sovint l'hem considerada només com una terra per a les vacances i ens hem acontentat de conèixer-ne unes danses d'un arcaisme colpidor, la imatge de les grans savines vora la platja i la d'un camp amb uns casaments blanquíssims d'una senzillesa alliçonadora⁵⁵

Aquestes línies recorden, salvant les distàncies, les de Santiago Rusiñol dient:

Més enllà de Mallorca, seguint el camí blau del mar, aquest mar que borra les petjades dels barcos perquè la ruta sigui un misteri, s'hi troba una illa germana, un bocí més de Catalunya que hem casat mar endins, que sabem que està bé, que ha tingut sort i que's guanya bé la vida. Una filla de qui de vegades en rebem carta, donant-nos records; que'ns diu que'l vent del mar li prova, que ha tingut fills que han anat a Amèrica, que gaudeix de santa pau, que té arbres florits per a vendre el fruit, i que's recorda de la mare⁵⁶

Una de les diferències rau en el fet que en les línies de 1967 Eivissa ja era un poc coneguda i, en canvi, en les de 1913, Eivissa es volia donar a conèixer.

Encara que el període d'estudi del següent llibre és actual, l'objecte és el mateix: el mite d'Eivissa. El llibre en qüestió és *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir* del sociòleg francès Yves Michaux.⁵⁷ Com ja hem dit, l'autor analitza el mite de l'Eivissa actual, el de la diversió relacionada amb el món de les discoteques, la música electrònica, les drogues, el sexe, etc. Aquest és un estudi molt interessant per entendre, des del mite, una part de la vida actual de l'illa. Com és normal, va retrocedint en el temps per explicar determinats conceptes i per fer recorregut històric d'altres. Així trobem que en el primer paràgraf del quart capítol diu:

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 133.

⁵⁶ Santiago RUSIÑOL. Iviça, *L'Esquella de la Torratxa*, 28 de febrer de 1913, n. 1.783, p. 152.

⁵⁷ Yves MICHAUX. *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*. París: Nil, 2012.

Si dans l'imaginaire des visiteurs des années 1930, Ibiza, c'était la simplicité des mœurs, la pureté du paysage et la noblesse simple des constructions, si pour les visiteurs des années 1950 et 1960, Ibiza c'était la liberté, les paradis plus ou moins artificielles de l'absinthe et des drogues, la sociabilité d'un Babel cosmopolite, si dans les années 1970, ce fut la nature et la vie simple, depuis trente ans, Ibiza c'est avant tout la musique, la danse et la fête.⁵⁸

En el tercer capítol, on analitza la *marca* Ibiza, va esgranant els diferents elements que componen aquesta marca: la imatge de Dalt Vila, que, diu l'autor, és per Eivissa el mateix que la torre Eiffel per París; la possibilitat d'*experimentar* el més novell i el més antic; la bellesa natural; la tolerància i acolliment dels eivissencs; el sexe i la droga; i la festa. Nosaltres trobem tres diferències amb el mite que s'estava construint durant el canvi de segle que estudiem: les novetats de l'època eren complicades d'*experimentar* a Eivissa però era fàcil pels viatgers comparar la vida *moderna* que portaven a les ciutats amb el que trobaven a Eivissa, i ni el sexe ni la droga ni la festa no s'enaltien. La llibertat no s'entenia de la mateixa manera a principis del segle XX que a partir dels anys seixanta. Però la resta dels elements comentats en aquest paràgraf són els mateixos.

Degut a la manca d'obres generals sobre les arts plàstiques i/o literàries a Eivissa, s'ha recorregut a obres concretes d'estudis al voltant dels diferents artistes i viatgers. El punt d'inici van ser els estudis de l'obra i la vida de l'arxiduc Lluís Salvador, personatge molt estudiat a les Balears i del qual, per tant, existeix nombrosa bibliografia, sobretot des de Mallorca. A Eivissa Joan Marí Cardona va fer un estudi molt interessants dels recorreguts de l'Arxiduc per l'illa: *Els camins i les imatges de l'Arxiduc ahir i avui*. Marí Cardona va comparar les imatges de l'Arxiduc amb el que es trobaria a l'actualitat, a més a més, va estudiar a quin viatge pertanyia cada imatge, coneixent molt bé les diferents edicions de l'obra de l'Arxiduc.

Gaston Vuillier no és un personatge tan conegut, encara que existeixen diferents edicions, tant en català com en castellà, de la seva obra. En els darrers anys Daniel Fabre ha publicat una biografia de l'artista francès en línia, i amb Anna Luso, l'obra *Gaston Vuillier ou le trait du voyageur* l'any 2002.

El volum de *España, sus monumentos y sus Artes. Su Naturaleza e Historia* dedicat a les Illes Balears, va ser obra de Josep Maria Quadrado, concretament la part dedicada a Menorca i Eivissa. Quadrado, conegut historiador menorquí que va

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 53.

desenvolupar la seva tasca a Mallorca, degué viatjar a Eivissa encara que coneixem molt poc d'aquest viatge. Recentment l'historiador eivissenc Felip Cirer va publicar un article a la premsa local on deia:

La nota periodística del moment diu que «en el vapor del passat diumenge (7 d'abril de 1891) arribaren a Eivissa Quadrado i Aguiló. El primer era el cap de l'arxiu històric de Mallorca, savi escriptor i president del consell de les conferències de Sant Vicent Paül; glòria de la balear major i a qui es deu la continuació de l'obra de l'immortal Bossuet "Discurs sobre la Història Universal". [...] L'objecte de la visita d'aquest insigne literat mallorquí té per objecte la recol·lecció d'informació per a l'obra "Espanya", la part que fa referència a les illes Balears té encomanada tan il·lustre publicista».⁵⁹

Nosaltres hem consultat les obres *Josep Maria Quadrado i el seu temps* i *Josep Maria Quadrado: un arxiver del segle XIX a Mallorca* que ens han ajudat a apropar-nos a la tasca de l'historiador menorquí. Tampoc estan gaire estudiades, a Eivissa, les obres de Ramon Bordàs i Estragues i de Víctor Navarro. Els dos residiren uns anys a l'illa, el primer com a mestre i el segon com a registrador de la propietat, hem hagut de recorre a la informació trobada per internet i a alguns articles publicats a la premsa local.

Vicente Blasco Ibáñez és un cas a part. A Eivissa, tant ell com la seva obra, *Los muertos mandan*, són molt coneguts, sobretot per la polèmica generada arran de la publicació de la novel·la. Els intel·lectuals eivissencs sentiren que l'escriptor valencià menystenia els menystenia i es publicaren nombrosos articles defensant-se del que consideraven injúries. Els darrers anys s'han publicat articles de divulgació al voltant de la polèmica més que de l'obra en si. Així i tot, l'obra de Blasco Ibáñez ha estat molt estudiada, nosaltres hem utilitzats les actes del Congrés Internacional *Vicente Blasco Ibáñez: 1898 – 1998. La vuelta al siglo de un novelista*, celebrat a València l'any 1998.

Els pintors mes coneguts a Eivissa del període estudiat, degut a la visita que realitzaren a l'illa, són Laureà Barrau, Santiago Rusiñol, Joan Llaverias i Joaquin Sorolla. Les visites d'Eliseu Meifren i d'Alexandre de Riquer són poc conegudes tant a l'illa com fora de l'illa. Barrau va residir a Eivissa durant molts danys fins la seva mort. Al poble de Santa Eulària del Riu existeix una petita sala dedicada a la seva obra i molta gent del poble té pintures de Barrau. Pocs anys després de la seva mort l'esposa del pintor, Berta Vallier, va publicar una biografia, molt personal, del seu

⁵⁹ Felip CIRER. Josep Maria Quadrado i les Pitiüses. *Diario de Ibiza* [en línia]: 19 de juliol de 2015 [consulta: 26 de juliol de 2015]

marit: *Vida de Laureano Barrau*. S'han realitzat al llarg dels anys diferents exposicions, a l'illa, la més important de les quals va estar la de la Sala Cultural Sa Nostra l'any 1996, de la qual es va publicar un catàleg. L'any 2003 Isabel Coll publicava un catàleg raonat de l'obra del pintor català.

Santiago Rusiñol a Eivissa és més conegut per la seva faceta de col·leccionista o d'escriptor que no per la de pintor. Les cinc pintures que va realitzar a l'illa no són gens conegudes. Existeixen diferents articles al voltant de l'estada de Rusiñol a Eivissa, encara que cap estudi seriós. Nosaltres hem tingut com a obres de referència l'estudi de Margarida Casacuberta dels textos publicats per Rusiñol sobre Mallorca i Eivissa: *Des de les illes*; la biografia escrita per Vinyet Panyella *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*; i les diferents publicacions de Josep C. Laplana, entre elles, la darrera obra escrita amb Mercedes Palau-Ribes O'Callaghan: *La pintura de Santiago Rusiñol, obra completa*.

De l'estada a Eivissa de Joan Llaverias s'ha publicat ben poca cosa, encara que l'Ajuntament de Sant Antoni de Portmany té dues obres del pintor vilanoví, una propietat del Consell d'Eivissa i l'altra adquirida recentment per l'ajuntament. *Joan Llaverias, pintor de Lloret* de Joan Domèneche i Moner ha estat l'obra de referència per estudiar la figura de Joan Llaverias. L'any 2015 s'ha realitzat una exposició de l'obra referida al mar de Joan Llaverias a Can Saragossa de Lloret de Mar, al Museu Marítim de Barcelona i a la Biblioteca - Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú: *Llaverias al mar*, la qual ha comptat amb un catàleg.⁶⁰

La visita de Joaquín Sorolla el setembre de 1919 ha estat estudiada per diferents autors, els quals han publicat alguns articles. Nosaltres hem tingut en compte els més recents de M^a Lena Prats. Així i tot, el que més hem utilitzat ha estat la monografia publicada per Blanca Pons-Sorolla l'any 2001 i el catàleg de l'exposició *Sorolla. El color del mar* realitzada pel Museu Sorolla i el CaixaForum l'any 2014.⁶¹

Pel que fa a les fotografies estudiades existeixen algunes publicacions, la més interessant de les qual és *Eivissa: cent anys de llum i ombra*, encara que no es

⁶⁰ Anna FUENTES, Elvira MATA, Mireia ROSICH (com.). *Llaverias i el mar*. (Exposició celebrada a la Masia de Can Saragossa de Lloret de Mar entre el 2 de juliol i el 31 d'octubre del 2015 i al Museu Marítim de Barcelona entre el 23 de gener i el 1 de maig de 2016). Barcelona: Ajuntament de Lloret de Mar, Museu Marítim de Barcelona i Biblioteca Museu Víctor Balaguer-Vilanova i la Geltrú, juny de 2015

⁶¹ En el marc de l'exposició, al Caixa Forum de Palma de Mallorca, vaig donar una conferència al voltant de l'estada de Joaquín Sorolla a les Balears l'estiu de 1919: *Sorolla a les Illes Balears: l'última mirada al Mediterrani*, el 13 de Novembre de 2014. Allí es van donar a conèixer les darreres investigacions de com va arribar a Eivissa i què va realitzar a l'illa l'artista valencià.

presenten gaires imatges de l'època estudiada. També ens han ajudat les obres de M^a Josep Mulet *La fotografia a les Illes Balears: 1839 – 1970* i *Fotografia a Mallorca*.

Finalment, tornem a reiterar la importància que per al gruix del nostre estudi han tingut els materials d'arxiu i la consulta de les fonts primàries.

Els artistes-viatgers, o, a la inversa, els viatgers-artistes, aporten una visió de l'illa que confronta allò conegut amb el desconegut. Igual que confronta la realitat de les descripcions amb la idealització del que experimenten. Ens trobem així amb una multiplicitat de mirades que conflueixen en un pou d'imatges comú. Aquestes imatges tenen els seus recorreguts per les geografies mentals de viatgers i turistes, però també de persones que mai no van visitar Eivissa. Configuren un relat col·lectiu que en essència, i adaptant-se als temps, ha arribat fins als nostres dies. En definitiva en aquesta investigació hem intentat trobar i analitzar aquestes idees comunes al voltant de l'illa que viatjaven des d'Eivissa i fins a Eivissa.

III. IMAGINARIS, SÍMBOLS I MITE

Des de fa anys, en el context intel·lectual de l'illa d'Eivissa es parla del «mite d'Eivissa». Així, no som nosaltres els primers en interessar-nos per esbrinar en què consisteix. El mite d'Eivissa des del nostre punt de vista va evolucionar, com ja hem comentat, a partir de diferents mites, adaptant-se a cada època.

El mite de l'Illa Blanca és un mite modern. Plenament vigent a partir dels anys trenta, quan nombrosos intel·lectuals europeus, sobretot alemanys i espanyols, van passar per l'illa.⁶² Vertaderament serà a partir d'aquesta època que l'illa es coneixerà fora de l'illa. Aquests intel·lectuals divulgaran el mite per Europa i Amèrica del Nord, en un moment de la història en què viatjar es posa a l'abast de gairebé tothom i el turisme es converteix en un fenomen de masses.⁶³

La poca gent que coneixia i parlava d'Eivissa, fins a la segona meitat del segle XIX, ho feia com d'una illa on la civilització no havia arribat. A principis del segle XX, aquest discurs evoluciona, de manera que Eivissa passa de ser una illa on la civilització no ha arribat a ser una illa on la *modernitat* no ha arribat i, per tant, s'hi conserven unes formes de vida ancorades en el passat.⁶⁴ Era un passat remot, com si el temps s'hagués aturat a l'illa, fent-li mantenir unes condicions de vida semblants a les del paradís perdut.⁶⁵ Com tothom sap en el paradís l'home és lliure, només ha de complir una norma: no menjar la fruita prohibida. Fruita que quan és menjada fa conscient l'home i la dona de la seva nuesa, és a dir, d'allò que diferencia l'home civilitzat de l'home no civilitzat. La fruita prohibida separa l'home de Déu, per tant, també de la natura. Aquesta separació entre natura (Déu) i cultura (home) es manifesta clarament al llibre d'Ezequiel de l'Antic Testament:

Eres un model de perfecció, ple de seny i de bellesa acabada; habitaves a l'Edèn, el jardí de Déu, i pedres precioses de tota mena ornaven el teu mantell: robí, topazi i diamant, crisòlit, ònix i jaspí, safir, turquesa i beril·le; els teus joiells i penjolls eren

⁶² Entre aquests intel·lectuals trobem Raoul Haussmann, Walter Benjamin, Jean Selz, Erwin Broner, German Rodríguez Arias, Josep Lluís Sert, Rafael Alberti, Irene Polo, etc.

⁶³ Encara que el desenvolupament del turisme pròpiament dit a Eivissa va començar durant els anys trenta, l'esclat de la Guerra Civil espanyola i de la Segona Guerra Mundial va retardar el *boom* turístic fins als anys seixanta, quan les condicions polítiques i socials d'Europa ho van permetre .

⁶⁴ La *civilització* neix a les ciutats. Una societat és civilitzada quan les relacions entre iguals segueixen una sèrie de normes que permeten desenvolupar-la a nivell moral, intel·lectual i social. En canvi, la *modernitat* va suposar unes transformacions en les relacions humanes, basades sobretot en la tècnica i la tecnologia, que acceleraria el temps i donaria més importància a l'individu que a la comunitat. La modernitat suposarà, doncs, la científicitat i l'abandonament del món tradicional.

⁶⁵ Hem fet referència al paradís terrenal uns apartats més amunt. Vegeu: *La importància de ser una illa*.

cisellats en or, preparats per a tu des del dia que fores creat. Vora el querubí protector d'ales esteses, jo et vaig donar un lloc; feies estada a la muntanya sagrada dels déus, on passejaves entre pedres de foc. Des del dia que fores creat mantenies una conducta íntegra, però et vas fer culpable. La prosperitat del teu comerç t'omplí de violència i vas pecar; llavors et vaig fer fora de la muntanya dels déus, el querubí protector et va treure d'entre les pedres de foc. La teva bellesa t'ha omplert d'orgull, la teva esplendor t'ha fet perdre el seny. (Ez 28, 12_b-17_a)

El mite del paradís perdut ens fa saber que l'home, allunyant-se de Déu i de la natura, s'allunya del veritable coneixement, i així cau en el pecat i el mal. En última instància el mite de l'Illa Blanca, com tot mite, mostra la tensió entre cultura i natura.⁶⁶

Encara que sembli que l'home modern occidental hagi perdut el coneixement dels mites, l'essència d'aquests perdura en el substrat cultural de la societat. Bronislaw Malinowski va fer una definició del mite que a nosaltres ens serveix per entendre el que estem estudiant: «el mite és un resurrecció en la narració d'allò que va ser una realitat primordial, la qual es narra per satisfer profundes necessitats religioses, anhels morals, submissions socials, reivindicacions i, àdhuc, requeriments pràctics», encara que l'antropòleg polonès l'aplicava per explicar la funció del mite a les societats primitives creiem que ens serveix igualment per qualsevol tipus de societat.⁶⁷ El mite d'Eivissa apareix en una societat, l'europea dels segles XIX i XX, que vol fugir d'un dia a dia difícil, on costa trobar sentit a la vida, i que moltes vegades se sent constreta a perdre la capacitat per desenvolupar-se en llibertat.⁶⁸ Per això cada vegada s'incrementa la fugida a paradisos naturals o artificials. La pèrdua del món tradicional deixava l'home a la deriva, sense arrels que el sustentessin. Una pèrdua sentida sobretot a les ciutats, que va ser cantada, potser plorada, a partir del Romanticisme. Els viatges van permetre trobar paradisos desconeguts, on formes de vida basades en la tradició seguien sent vàlides. Això donaria valor a la següent afirmació de Malinowski: «La funció del mite consisteix a enfortir la tradició i dotar-

⁶⁶ L'evolució d'aquest mateix mite durant la segona meitat del segle XX i principis del XXI és el que estudia, des d'un altre punt de vista, Yves Michaux al llibre *Ibiza mon amour*.

⁶⁷ Citació extreta de Lluís DUCH. *Mite i interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 63.

⁶⁸ El procés de modernització de la societat cada vegada separarà més l'home de la natura. Les diferents revolucions industrials, les emigracions del camp a la ciutat, l'aparició de la burgesia i del proletariat, etc. deixaran l'individu cada vegada més sol i alienat.

la d'un valor i d'un prestigi encara més grans pel fet de referir-la a la realitat dels temps passats, que era més elevada, millor i més sobrenatural». ⁶⁹

El cas que ens ocupa és un poc més complicat. Hem de tenir en compte que el mite de l'Illa Blanca no explica l'Eivissa de finals del segle XIX i principis del XX, sinó que més aviat explica el substrat cultural de l'Europa d'aquell moment. A les ciutats europees el món tradicional ja s'havia perdut, cosa que provocava un sentiment de pèrdua irreparable. Per això cercaven altres llocs on, encara, no havia passat. Per tant, el mite de l'Illa Blanca no enforteix la tradició, sinó que li dóna un valor d'idealitat des del desconeixement de les tradicions idealitzades. La realitat eivissenca no és la que expliquen els viatgers: ells expliquen la seva realitat particular a través d'una experiència eivissenca.



Eivissa. Lacoste y Borde, 1900-1915. IPCE.

El mite de l'Illa Blanca parla d'un lloc evidentment irreal, encara que amb coordenades geogràfiques concretes, on el passat és present a través de les restes materials del passat, sobretot les arqueològiques, però, més que res, a través de les formes de vida dels seus habitants. Hem dit que és un lloc irreal: Eivissa és un lloc real, concret; l'Illa Blanca no existeix, és la construcció d'un lloc ideal basada en un lloc real. Per tant, l'Illa Blanca és una utopia.⁷⁰ Per exemple, dintre de l'imaginari eivissenc hi ha una imatge que és, més que cap altra, el símbol de l'illa. La imatge que

⁶⁹ Lluís DUCH. *Mite i interpretació...* Op. cit., p. 65.

⁷⁰ Ja ens hem referit a *Utopia* de Tomás Moro. Vegeu la nota 20.

l'identifica. Actualment, la marca. És la imatge de Dalt Vila des del port. Començant amb els barris mariners vora el mar, pujant fins la muralla i culminant amb la torre de la Catedral. La imatge de Dalt Vila s'ha reproduït des de l'Arxiduc fins avui dia milers de vegades, amb diferents tècniques: gravat, fotografia, oli, aquarel·la, cine, etc.; literàriament se l'ha descrit tantes altres vegades, la gran majoria, fent referència a una qüestió plàstica: la seva blancor. Les glosses de Santiago Rusiñol marquen en aquest darrer sentit una inflexió important, la imatge de la ciutat va quedar tenyida de blanc per sempre més. Encara que no era real. La pedra de les muralles i d'algun altre edifici, com la Catedral, predomina en moltes vistes. Però les imatges mentals no tenen per què ser reals, en moltes ocasions es situen entre la realitat i la imaginació, o el somni. Un altre exemple: els pagesos mantenien formes de vida basades en la tradició, això era real; però, evidentment, no eren formes de vida que s'haguessin mantingut inalterades des dels púnics o des dels àrabs. Això formava part d'allò que es volien trobar els viatgers, era una construcció creada pel seu desig. És en aquest sentit que l'Illa Blanca és irreal.

Els mites, segons molts mitòlegs, ordenen l'existència perquè connecten amb el sentit interior de la vida. Els intentem explicar a través d'imatges i de paraules, de símbols o d'idees, però és complicat, o impossible, explicar-los. Tota definició limita, i els mites, seguint el que diu Lluís Duch al voltant de la interpretació dels mites de Friedrich Creuzer, són «un compost harmònic entre la idea, el símbol i la paraula, fa possible que l'ànima expressi els seus pensaments i els seus sentiments més pregonos, els quals, com ja hem vist, no poden ser ni copsats ni formalitzats pel concepte».⁷¹ En els primers temps de l'existència del mite, aquest s'explicava a través de narracions orals i d'imatges i/o símbols, amb l'aparició dels temps històrics va utilitzar, també, la paraula escrita. El mite de l'Illa Blanca neix a partir d'imatges plàstiques i literàries, però té com a punt de partida altres mites com el del paradís perdut o com el de l'Atlàntida, o altres evocacions mítiques com les de l'illa de Citera o l'Arcàdia. El realisme de les imatges plàstiques o de les descripcions literàries, finalment, perd importància, és el que evoquen el que va interessar al públic lector o d'exposicions del segle XX.

Potser ens servirà fer un exercici d'anàlisi de l'Illa Blanca com a signe, símbol i mite. Si ho considerem com un signe no ens aporta cap dada científica, perquè no

⁷¹ Lluís DUCH. *Mite i interpretació...* Op. cit., p. 154.

existeix cap lloc anomenat *Illa Blanca*; en canvi, podem considerar que els mots *Illa Blanca* són símbol d'Eivissa, ja que ens transporten a l'illa concreta; però aquest símbol no parla d'aquesta illa concreta, sinó que més aviat ens mena a un lloc ideal on podem trobar una natura plaent amb la qual l'home conviu plàcidament, segons formes de vida transportades des d'un passat llunyà.⁷² Aquest és el mite de l'Illa Blanca.

⁷² No podem obviar que l'Illa Blanca també va ser una destinació de vacances i, ara més que mai, un lloc d'oci i evasió.

IV. EIVISSA, 1867-1919: LA MODERNITAT EN EL CONTEXT DE L'ILLA

La modernitat a Eivissa va anar arribant molt lentament. El fet de ser una illa no massa destacada d'entre les Balears a nivell econòmic o polític, i la seva situació geogràfica, molt a prop de les costes africanes, de tal manera que els atacs barbarescos eren continus, va fer que l'illa estigués pràcticament aïllada, durant segles, de qualsevol esdeveniment exterior. Com diu Isabel Tirado «Les Pitiüses portaven ritme propi, lent, molt lent, com corresponia a una realitat física de terres petites, pobres i aïllades».⁷³ Malgrat tot *la modernitat* va anar arribant, i a partir de la segona meitat del segle XX, l'illa comença a ser coneguda arreu del món occidental com un dels enclavaments turístics més importants. No avancem esdeveniments, perquè a principis de segle XX encara hi havia molta feina a fer: tot just s'estava començant i, a nosaltres, ens interessa entendre com es va començar a posar en funcionament tot aquest engranatge.

A començaments del segle XIX l'únic nucli de població important era la ciutat d'Eivissa, la qual estava dividida en dos sectors confrontats: Dalt Vila i la Marina. El barri de Dalt Vila era el que es trobava dintre de la muralla, estava format per aproximadament 800 habitants, els quals eren propietaris rurals, funcionaris estatals, civils o militars, i altres persones lligades a aquests grups. I el barri de la Marina estava format per uns 1600 habitants dedicats a la construcció naval, la marina i la pesca. La resta de població es trobava dispersa pel camp eivissenc. Només un conjunt de poques cases formaven els nuclis de Sant Antoni de Portmany i Santa Eulària del Riu. El pagès vivia en cases rurals concentrades a les valls centrals, allunyades de la costa per evitar els atacs dels pirates otomans i barbarescos.⁷⁴ Per això mateix, en moltes ocasions terres de bona qualitat eren conreades deficientment o no es conreaven. Tal com van exposar Ernest Prats, Francesc Ramon i Rosa Vallés, la distribució de l'espai agrícola estava condicionada per la situació de la ciutat d'Eivissa; així trobem que com més lluny quedava el nucli urbà menys intensa era l'explotació agrícola.⁷⁵ Les terres de més qualitat eren les que tocaven la ciutat, és a

⁷³ Isabel TIRADO. *Aproximació històrica a les Illes Balears*. Barcelona: Magrana, 1999, p. 248.

⁷⁴ Més endavant explicarem que els atacs de corsaris islàmics van desaparèixer quan França va ocupar Algèria l'any 1830.

⁷⁵ Ernest PRATS, Francesc RAMON, Rosa VALLÈS. *Les activitats agràries*. Eivissa: Institut d'Estudis Eivissencs, 1984.

dir, ses Feixes, situades al pla de Vila que s'estenia cap a Sant Jordi i Jesús. També les planes de Sant Antoni de Portmany, de Santa Eulària del Riu i de Santa Gertrudis comptaven amb terres per conrear, encara que una part important de la producció era de secà. Els propietaris de les terres podien ser senyors de Vila, les terres dels quals estaven ocupades per majorals i arrendataris, o pels mateixos pagesos. L'economia, a principis del segle XIX, i malgrat els intents dels il·lustrats de canviar les coses, seguia sent una economia de subsistència basada en l'agricultura. Eivissa, per tant, era una illa petita i molt pobra. Un altre fet marca la vida dels eivissencs dels segles XVIII i XIX: els conflictes camp-ciutat. Els inicis de les revoltes de pagesos a Eivissa –la primera que tenim documentada és de l'any 1689– té a veure amb l'augment de preus en els productes de primera necessitat, provocat per l'exportació d'aquests, i la seua carestia al camp.⁷⁶

Una de les activitats més importants de l'illa era la portuària i comercial. Hem de pensar que, fins al 1950, any en què va començar a posar-se en funcionament l'aeroport des Codolar, l'única possibilitat de comunicació que tenia Eivissa amb la resta del món era la via marítima. Així i tot, l'activitat al port d'Eivissa es pot llegir des de diferents vessants. La construcció naval eivissenca va experimentar durant les darreres dècades del segle XVIII i les primeres del XIX un fort increment –entre 1765 i 1800 surten de les drassanes de l'illa com a mínim 144 embarcacions mitjanes o grans–. Aquesta activitat, potser més minvada, va perdurar fins al 1860.⁷⁷ La bona qualitat dels vaixells eivissencs feia que fossin sol·licitats per armadors mallorquins, de Màlaga, Cartagena o Cadis. Però la importància de la construcció naval no es pot comparar amb l'activitat del port en quant a comerç. Si deixem de banda la sal, el comerç de la qual restava íntegrament a mans de naus estrangeres, l'activitat comercial del port era relativament poc important. Sembla ser que les condicions del port no eren massa bones. Era un port de poca fondària i sense molls. Per tant, la comunicació amb l'exterior era difícil. Pocs eren els eivissencs que anaven fora de l'illa i pocs els de fora que arribaven a l'illa. Igualment, la xarxa de camins (en molt mal estat) era molt reduïda, cosa que implicava l'existència de línies marítimes de cabotatge entre les diferents cales de l'illa. Aquest sistema permetia transportar la

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁷⁷ Joan-Carles CIRER. *L'economia d'Eivissa i Formentera en el segle XIX*. Mallorca: Documenta Balear, 1998, p. 24-25.

majoria dels pocs productes que constituïen el comerç de l'illa. Petites embarcacions, que utilitzaven qualsevol platja com a lloc de càrrega i descàrrega, resultaven suficients per afrontar la mínima demanda de transport existent.

Una altra activitat provinent del mar molt important per l'illa era l'explotació de ses Salines. Les Salines havien estat font de riquesa per Eivissa durant segles, però l'any 1715, com a conseqüència de la guerra de Successió, van passar a mans de la monarquia espanyola. L'apropiació es va fer «por justo derecho de conquista» i, només després de diverses sol·licituds per part d'Eivissa, el rei va deixar una petita part per a l'economia de l'illa com a almoïna.⁷⁸ Si hi havia alguna possibilitat de recuperar aquesta riquesa, durant el segle XIX es va esvaïr. La desamortització de Madoz, l'any 1871, va suposar la venda de ses Salines a mans privades, que van anar a parar a l'empresari que havia fet la millor oferta: Josep Astier, mallorquí, el qual va remodelar les instal·lacions, va modernitzar la maquinària, va introduir la força del vapor i va posar encarregats i administradors eficients. Encara que la riquesa de ses Salines no va tornar a Eivissa, sí que el fet d'estar a mans d'un empresari va crear llocs de feina temporals, en què els pagesos podien anar a treballar una vegada que s'havien acabat les feines del camp de l'any.

Resumint, l'illa aleshores tenia una població molt pobra, sense gairebé contactes amb l'exterior i amb poques possibilitats d'aconseguir un canvi real, ja que els governants i els propietaris rurals no eren massa partidaris dels canvis que, pensaven, els podrien fer perdre el seu poder econòmic.

A finals del segle XVIII s'havien intentat portar a terme certes transformacions a l'illa que, malgrat les bones intencions dels seus promotors, no van aconseguir gaires resultats. Els canvis venien de les mans de la Junta d'Autoritats, creada pel primer bisbe d'Eivissa, Manuel Abad i Lasierra (1724-1806), la qual va impulsar un Pla de Millores, iniciat el 1786. El Pla de Millores s'entén contextualitzant-lo dintre de l'ideal de la Il·lustració. L'objectiu de Manuel Abad i Lasierra i d'altres, com Miquel Gaietà Soler, en aquell temps assessor de la Cúria de governació i, finalment, la persona que va redactar el Pla de Millores i que més va fer per portar-lo endavant, era pal·liar el subdesenvolupament de les illes d'Eivissa i Formentera.

Malgrat totes les crítiques que es puguin fer als il·lustrats –que pretenien millorar la societat sense fer perdre a la noblesa el caràcter de classe dominant–, no es

⁷⁸ Bernat JOAN MARÍ. *Història d'Eivissa*. Eivissa: Mediterrània, 1997, p. 55.

pot negar que van representar un intent seriós de renovació. Els objectius del Pla de Millores eren incrementar la producció de tots els rams i aconseguir el benestar del poble en general, mitjançant el desenvolupament de l'agricultura, dels teixits industrials (artesanals) i del comerç. Una de les actuacions més importants va ser la concentració de la població al voltant de divuit parròquies que, actualment, formen els diferents pobles de l'illa. Una altra va ser la introducció del cultiu de l'ametller i la vinya; la millora de la salut pública mitjançant la creació d'un hospici a la ciutat. Van oferir als nens de l'hospici la possibilitat de conèixer alguns dels oficis artesanals; també van intentar establir diferents artesans a la ciutat (teixidors, telers, gerrers, etc.); van millorar la conducció d'aigües a Eivissa i van crear-hi un col·legi. El Pla de Millores va ser un fracàs, bàsicament perquè suposava l'autofinançament mitjançant impostos sobre els béns de primera necessitat (vi, oli, peix...), cosa que va contrariar els pagesos, els quals es van manifestar amb contínues revoltes. Hem de dir que aquest pla tampoc comptava amb l'aprovació dels propietaris de Dalt Vila, els quals temien perdre el poder econòmic i polític.⁷⁹ Encara que no van aconseguir portar endavant la gran majoria dels projectes, es va posar sobre la taula la necessitat de reestructurar algunes coses per millorar la situació econòmica dels eivissencs.

La pràctica inexistència d'una burgesia activa va fer que molts dels canvis que s'estaven vivint arreu d'Europa no arribessin a l'illa fins al segle XX. Hem comentat que el Pla de Millores de Miquel Gaietà Soler contemplava l'establiment a l'illa de tot un seguit d'artesans que permetessin l'autoabastiment de productes com teixits, calçats, gerres, etc.: això vol dir que fins al moment no existien. A més a més, fins al segle XIX, el comerç només es podia establir de fora a dintre de l'illa, és a dir, es podien adquirir productes a l'exterior, però hi havia una prohibició que no permetia la venda de productes eivissencs fora de l'illa. Per tant, els diners sortien de l'illa però

⁷⁹ Una de les claus per entendre la societat eivissenca de principis de segle XIX és la conflictivitat camp-ciutat, com ja havia passat durant el XVIII, ja que normalment els pagesos eren els que patien les contínues pujades d'impostos i anaven a la ciutat a protestar davant les autoritats. Ho explica molt clarament Félix JULBE: «Las causas serán las mismas que en épocas anteriores pero agravadas por el constante aplazamiento en erradicarlas y la inestable situación política general. La miseria estructural generalizada y las malas cosechas como la de 1817, terribles sequías como las de 1828 y 1846 y los temporales y aguaceros periódicos. La poca rentabilidad de las exportaciones agrícolas que se limitan en esta época a algarrobas, almendras, carbón vegetal y leña. Los intentos de ampliación del término municipal de Ibiza y la absorción de los ayuntamientos foráneos. La escasez de monedas de oro y plata en el campo, que dará lugar a la circulación de la moneda local denominada "cinquena", falsificación de esta por los payeses y su no aceptación como pago de sus compras en la ciudad. A estas causas hay que unir las periódicas expulsiones de payeses emigrados a la ciudad, devolviéndoles a su pueblo de origen». Félix JULBE i Rafael PASCUET. *Introducción al análisis histórico de la ciudad de Ibiza (De la ciudad púnica a 1912)*. Eivissa: Demarcació Eivissa-Formentera del Col·legi d'Arquitectes de Balears, 2001 (5a ed.), p. 55.

no entraven. Així era molt complicat que existís una classe burgesa com a tal, acumuladora de capital. I hem d'admetre que els canvis produïts al segle XIX arreu d'Europa tenien molt a veure amb la puixança social de la burgesia.

És a partir del segon quart del segle que hi comença a haver una lenta transformació. Joan-Carles Cirer n'explica les causes:

Potser el 1884 és l'any en què podem situar el punt d'inflexió de l'economia eivissenca. [...] El pagès eivissenc s'adapta a poc a poc a les exigències derivades d'una producció enfocada a mercats llunyans i deixà de banda l'autoconsum. L'exportació de productes eivissencs i la importació de queviures creà una nova demanda de transport i permeté l'aparició d'una nova burgesia comercial fins aquell moment inexistent.⁸⁰

Hi haurà novetats a nivell urbà, a nivell de comunicacions, tant interior com exterior, i a nivell cultural. La conquesta d'Algèria pels francesos, l'any 1830, va suposar un canvi per a la història de l'illa i de les navegacions: va desaparèixer el perill pels pescadors, pels vaixells i per les costes eivissenques; s'havien acabat els saquejos i les intrusions dels pirates a l'illa. També, amb la desaparició del perill pels vaixells es va acabar l'activitat corsària, bastant estesa entre els illencs. La tranquil·litat marítima va permetre establir, l'any 1834, un servei de correus entre Palma i Eivissa, amb la condició de realitzar quatre viatges mensuals. No serà fins al 1878 que aparegui una línia regular de vapors entre Eivissa i Barcelona, i, en canvi, la comunicació diària amb Formentera havia començat l'any 1862. És en aquest moment quan els eivissencs s'adonen de la importància del port. A mitjans de segle es comencen les obres per dotar la ciutat d'un port adequat. L'any 1861 comencen a funcionar els fars del Botafoc a Eivissa i el de la Mola a Formentera. El 1862 es declara el port d'interès general o de refugi, i es designa l'enginyer don Emili Pou per redactar el projecte de millora. El 1885 es col·loca la primera pedra del port. Es tardaran 61 anys en acabar aquestes obres: l'any 1912 es donarà per acabat el port. El port modern obrirà l'illa al tràfic exterior i dinamitzarà les activitats rurals, al temps que facilitarà l'emigració. Les obres que es van realitzar van estimular la construcció urbana, modificant la vista de la ciutat d'Eivissa. El tancament dels illots de l'illa Plana i del Botafoc va diferenciar dues àrees: el port i Talamanca.

Un altre dels temes pendents era la comunicació interior. Entre una població i una altra, explica Cirer, no hi havia una xarxa de camins que facilités el transport.

⁸⁰ Joan-Carles CIRER. *De la fonda a l'hotel*. Mallorca: Documenta Balear, 2004, p. 46.

Abans d'acabar el segle, s'aprovarà la construcció d'un nombre important de nous camins, tant a Eivissa com a Formentera. L'any 1869, després de vuit anys d'obres, s'acaba la primera carretera d'Eivissa: unint la ciutat amb Sant Antoni; quinze anys després, 1885, s'acaba la carretera Eivissa-Sant Josep. Sembla ser que l'any 1909 ja hi havia diligències que feien diàriament el transport de persones, mercaderies i correu entre Vila (Eivissa ciutat) i Sant Antoni, Santa Eulària i Sant Joan.

La població durant el segle XIX va augmentar, sobretot a la primera meitat del segle. El creixement de la població es va traduir en un moviment cap a l'exterior (eren molts els eivissencs que emigraven), i en una redistribució de la població dintre de la mateixa illa. La part que més transformació va patir va ser Eivissa ciutat. Per tant, l'ordenació urbanística de la ciutat es va modificar. L'any 1836 es va aprovar la construcció de l'eixample del barri de la Marina, sol·licitat per l'Ajuntament. Es van realitzar dues operacions urbanes simultànies: la reforma interior del casc urbà i l'eixample. La reforma interior va consistir en la remodelació de la zona immediata a les muralles, el portal de ses Taules i la plaça de sa Marina. Al portal de ses Taules es va construir un nou accés, el que coneixem ara: una rampa que porta directament des del portal a la plaça del Mercat Vell.⁸¹



Accés al Portal de ses Taules abans de la seva reforma. Arxiduc Lluís Salvador, 1867

La realització de l'eixample va consistir en l'ordenació de nou petites illes, en el terreny lliure immediat a l'antiga «estacada» (mur que tancava el barri de la Marina) al costat oest de la població. Aquesta estacada serà substituïda per una altra construïda l'any 1860, encara que

les dues coexistiran més de deu anys. És estrany que una vegada desaparegut el perill d'atacs exteriors es construeixi una nova muralla. Segurament, es pot explicar a causa de la por a les contínues insurreccions del camp i, per la conveniència d'establir un

⁸¹ AAVV. *Introducción al análisis histórico de la ciudad de Ibiza...* Op. cit., p. 60-61.

control d'entrades i sortides de la ciutat, per recaptar impostos sobre mercaderies. La segona estacada es va enderrocar l'any 1885, per raó del creixement continu del barri de la Marina. El nou eixample es va ordenar tenint com a eix el conegut passeig de s'Alamera, actual Vara de Rey, al voltant del qual es va situar, durant el segle XX, el poder econòmic de la ciutat.

No seran, aquests, els únics canvis. N'hi haurà d'altres igualment importants, sobretot si estem cercant elements que reflecteixin l'arribada de la modernitat. El primer artefacte que atorgarà una certa modernitat a l'illa serà la impremta. L'aparició de la impremta va permetre, l'any 1846, la publicació del primer periòdic setmanal eivissenc *El Ebusitano*, a càrrec d'Antonio Manuel García, propietari de la impremta. La primera publicació, el mateix any de 1846, editada en aquesta impremta de la qual tenim notícia va ser un follet de don Juan de Dios Carrasco López: *Proyecto para fomentar en estas islas de Ibiza y Formentera la cría de animales de labor*. *El Ebusitano* es va publicar durant dos anys i, després va tornar a aparèixer entre 1885 i 1889. Aviat aparegueren altres periòdics com *La Caridad* (1859), *El Ibicenco* (1874-1875, 1890-1892), *Ibiza* (1890-1893), *La Isla* (1883-1885), *La Peladilla*, el setmanari republicà *Las Pithyusas* (1885-1886), *La Revista Mercantil* (1885), *El Tiempo* (1859) i el primer periòdic diari *Diario de Ibiza*, publicat des de 1893. A aquesta llista hi podríem afegir *El Heraldo de Ibiza*, *La Bandera de Ibiza*, *El Correo de Ibiza*, *El Resumen*, *El Porvenir*, etc. Per tant, trobem que entre 1846 i 1893 es publiquen a Eivissa, normalment durant curts períodes de temps, més de quinze periòdics. El fet que no tinguin gaire continuïtat es pot explicar probablement perquè no devia ser un negoci gaire rendible si tenim en compte l'alt índex d'analfabetisme de la població. Així i tot, amb cert retard respecte altres llocs, la premsa va arribar a Eivissa. Aquest va ser un signe important de comunicació, de deixar d'estar tancat a l'exterior i, també, el signe de la introducció d'algun element cultural a l'illa.

La introducció de la impremta, que va suposar el desplegament de la premsa periòdica, i les reformes educatives van permetre l'aparició gradual d'una cultura laica, encara que només fos a la ciutat. L'any 1857 apareix la Llei d'Instrucció Pública del ministre Claudio Moyano, la qual estableix, per primera vegada, l'obligatorietat de l'ensenyament primari. Aquesta llei va fer possible l'aparició de més centres educatius a Eivissa. L'any 1861 l'Ajuntament decideix obrir dues escoles públiques al barri de la Marina; el primer col·legi de segona ensenyança apareix l'any 1865, amb disset alumnes matriculats el primer any. No vol dir això que la situació

millorés massa. Si ens fixem en les dades veurem que l'any 1860 un 93,53 % de la població pitiüsa era analfabeta (el 80,52 si descomptem els menors de sis anys), el 0,89 % només sabia llegir, i el 5,58 % sabia llegir i escriure (1.310 persones); el 1877 el 8,29 % sabia llegir.⁸² Hem de tenir presents aquestes xifres a l'hora de valorar la realitat cultural del segle XIX a les Pitiüses i, inclús, de la primera meitat del segle XX. La immensa majoria de la població no participava dels corrents culturals urbans.

L'any 1837 Morse va patentar el telègraf, aparell que va arribar a Eivissa l'any 1862, establint comunicació entre Eivissa i València, i Eivissa i Mallorca. El primer telèfon eivissenc es va instal·lar l'any 1881, establint comunicació entre les oficines de ses Salines i La Canal de l'empresa Salinera Española. No tenim notícies que arribés el fonògraf a Eivissa fins al 1896. Sembla ser que les primeres audicions varen ser a càrrec d'un foraster desconegut. El primer fotògraf del qual tenim notícies és Pere Escandell, actiu vers l'any 1866. L'arribada del cinema es va fer esperar fins al 1904.

La primera representació teatral que coneixem a l'illa va ser l'any 1842 a un magatzem conegut com La Quartera.⁸³ Fins a l'últim any del segle, 1899, que es va construir el teatre Pereyra, no hi havia cap centre dedicat exclusivament a l'oci i la cultura ciutadana. El teatre Pereyra es va convertir en la primera catedral de l'oci burgès erigida a la ciutat d'Eivissa. Així i tot, abans de la construcció del teatre Pereyra, hi havia els casinos, seus dels diferents grups polítics i que funcionaven com a sales de festa, com a teatres o sales de concert. L'any 1866 estaven en marxa tres casinos a la ciutat: el Liceo, situat Dalt Vila, seu del partit moderat i punt de reunió de l'alta societat; el Casino del Comercio, al barri de la Marina, seu del partit progressista; i la Sociedad Artística, també a la Marina, de caràcter recreatiu. El teatre Pereyra va ser el primer cinema de l'illa. L'any de la inauguració apareixia al periòdic la intenció dels seus fundadors d'adquirir un cinematògraf, però aquest no es va instal·lar fins al 1904. La primera projecció, durant la temporada 1906-1907, va ser la de *Jesús de Nazaret o Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*.⁸⁴

El canvi de segle es va presentar a Eivissa d'una manera bastant optimista, si fem cas del que diu Joan-Carles Cirer.

⁸² Isidor MARÍ. *La cultura a Eivissa i Formentera (segles XIX i XX)*. Palma de Mallorca: Documenta Balear, 2001, p. 14.

⁸³ Felip CIRER COSTA. Notes sobre el teatre del segle XIX a Eivissa. *Eivissa*, n. 31, 1997, p. 34.

⁸⁴ Carles FABREGAT. Cent anys de cinema a les Pitiüses: somnis de cel·luloide. En Catalina AGUILÓ, Josep Antoni PÉREZ DE MENDIOLA (coord.). *Cent anys de cinema a les Illes*. Palma: Sa Nostra Obra Social, 1995, p. 119.

En començar el nou segle, Eivissa i Formentera es troben immerses en un procés de canvi estructural important. El camp eivissenc emprèn una autèntica revolució que implica l'abandonament de l'objectiu de l'autosuficiència alimentària. Al mateix temps, a la ciutat d'Eivissa, Vila, apareix una mínima activitat semi-industrial. Les Salines, en mans d'una empresa privada, multipliquen la seva producció després de realitzar unes obres llargues i costoses. La incorporació de les Salines de Formentera poc abans d'acabar el segle permet crear una unitat d'explotació a gran escala.

A la vegada, les condicions de vida dels eivissencs milloren apreciablement. El tradicional dèficit de cereals panificables és substituït per les importacions de farina de blat i d'arròs, i el consum de llegums, sucre i oli forasters creix d'una manera notable.

Però segueix dient més endavant:

la pobresa continua essent un element definidor de la situació econòmica. Les epidèmies de diftèria, malària i tifus encara eren freqüents, les condicions de vida dels més pobres eren força difícils. Els pescadors i mariners vivien a Vila confinats a les casetes mínimes i insalubres de sa Penya, mentre que molts de pagesos sense terra romanien arrambats, vivint sense habitatge propi sota coberts miserables.⁸⁵

Durant els anys del tombant de segle assistim, també, als inicis de la recerca arqueològica a les Pitiüses, de les quals parlarem amplament al llarg de la tesi. El 1903, a iniciativa d'Arturo Pérez-Cabrero (1870-1916) i Joan Roman i Calbet (1849-1910), es constitueix la Sociedad Arqueológica Ebusitana. El mateix any iniciaren les excavacions a la necròpolis púnica del puig des Molins. El 1907 la Societat va fer donació de les seves troballes a l'Estat per a constituir el Museu Arqueològic. Arturo Pérez-Cabrero, durant molts anys secretari de l'Ajuntament, publicaria, poc després de les primeres troballes, diferents estudis sobre arqueologia i el llibre *Ibiza. Guía del turista* (1909), mostra de l'inici significatiu de l'activitat turística.

L'aparició de la nova classe social, la burgesia, comporta l'aparició de tot un seguit d'intel·lectuals que es preocupen per la història i la cultura de l'illa. A part de l'aparició del teatre Pereyra i del Museu Arqueològic, aquells mateixos anys es va posar en marxa la construcció dels dos primers monuments urbans de l'illa: el primer, el monument a Vara de Rey, general nascut a Eivissa i mort a la guerra de Cuba, inaugurat l'any 1904; el segon, el monument als corsaris eivissencs, celebrant el

⁸⁵ Joan-Carles Cirer. *L'economia d'Eivissa i Formentera en el segle XX*. Mallorca: Documenta Balear, 2002, p. 5.

centenari d'una gesta d'Antoni Riquer,⁸⁶ i inaugurat l'any 1915. Els dos monuments van ser projectats i realitzats per l'arquitecte August Font. El monument a Vara de Rey amb l'escultor Eduard B. Alentorn. També van aparèixer diferents intel·lectuals locals que es van començar a interessar per la història d'Eivissa: el metge Enric Fajarnés, el militar José Clapés, el canonge Isidor Macabich, etc. Per tant, veiem que els canvis a nivell econòmic van comportar canvis a nivell cultural, probablement, també, influenciats pel contacte amb l'exterior.

Tot això no ha de fer pensar que Eivissa s'havia modernitzat ja a principis del segle XX. Precisament quan estaven començant a arribar els primers estrangers turistes a l'illa va esclatar la Primera Guerra Mundial; quan l'illa tenia engegat el desenvolupament turístic i comptava amb un nombre important de visitants va ser la Guerra Civil espanyola la que truncà el negoci; per tant, no va ser fins als anys cinquanta del segle XX quan realment patí les transformacions que afectaven no només a la ciutat sinó a tota la seva geografia. Els canvis, importants i ràpids, alguns per bé i d'altres no tant, han fet que s'idealitzés l'època en què el turisme encara no havia arribat i l'illa conservava la seva idiosincràsia.

⁸⁶ Antoni Riquer, corsari eivissencs, l'any 1806 va apressar el corsari italià Miquel Novelli, conegut com *el Papa*, navegant amb patent anglesa a bord del vaixell *Felicity*, en les immediacions del port d'Eivissa. En un altre apartat explicarem més sobre aquesta gesta i les implicacions que va tenir per a Eivissa.

V. MIRADES PARTICULARS

Les imatges d'Eivissa a les quals ens referim són les que formen part d'un àlbum col·lectiu compartit entre molts europeus. Però aquestes imatges han estat realitzades i donades a conèixer per una sèrie d'autors i artistes que han projectat la seva mirada particular. En aquest apartat tenim la intenció de donar a conèixer les personalitats dels principals personatges que van donar a conèixer la imatge d'Eivissa durant el període estudiat. Encara que només anomenarem els més representatius, ja que al llarg de la tesi ens referirem a articles de diari o a imatges puntuals dels quals no tenim notícia de l'autor.

a) **ARXIDUC LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA (Florència, 1847 – Bohèmia, 1915)**



L'arxiduc Lluís Salvador va néixer el 4 d'agost de 1847 al Palau Pitti, a Florència. Fill de Leopold II de Toscana, pertanyia a la família dels Habsburg, i estava emparentat directament amb l'Imperi austrohongarès. La segona meitat del segle XIX va ser convulsa per aquesta família, que es va veure obligada a abandonar Florència definitivament l'any 1859. Ell va créixer en un ambient relativament liberal: la seva mare, Maria Antonieta de Borbó-Dues Sicílies, donava molta importància al desenvolupament de la personalitat individual, i el seu pare era un gran amant de la naturalesa i els animals. Potser per la seva educació, potser per la seva personalitat, Lluís Salvador es va convertir, amb el temps, en un gran científic, en un gran viatger i en un gran amant de la llibertat. Des de molt jove es va allunyar de la cort de Viena i de les seves estrictes convencions socials.

L'11 d'agost de 1867 arribava per primera vegada a Eivissa, procedent de València. Aquell any diferents esdeveniments desgraciats van capgirar la vida de Lluís Salvador. Primer, la seva jove promesa, l'arxiduchessa Matilde, va morir cremada, i després, el 19 de juny, es va executar a Querétaro (Mèxic) l'arxiduc Maximilià, emperador de Mèxic i germà de l'emperador austrohongarès. Al voltant de la mort de Matilde hi ha molta literatura, igual que al voltant de si realment estaven o no promesos, però el que és segur és que va morir perquè el seu vestit de gasa es va

encendre. Segons Sebastià Trías Mercant l'Arxiduc va guardar sempre en la seva memòria aquest lamentable succés.¹⁰⁶ El jove arxiduc, que aleshores tenia dinou anys, havia estat preparant durant mesos un viatge a Dalmàcia, però l'emperador li va denegar el permís d'anar-hi a causa de la situació política. Finalment, el va deixar viatjar a les illes Balears.

Probablement, durant tota la seva vida va fugir de tot el que envoltava la vida a la cort. Solia refugiar-se en els viatges i en els estudis científics, en la natura, la literatura i l'art. Va ser un exemple d'heroi romàntic: va defensar les seves idees, els seus sentiments i les seves inquietuds davant de la incomprensió tant de la família com de la gent amb qui convivia.

L'any 1869 publicava, a Leipzig, el primer volum de la seva obra dedicada a les illes Balears, *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*. En aquest primer volum, *Die Alten Pityusen*, donava a conèixer tota la informació que havia recollit a Eivissa i Formentera. *Die Balearen in wort und bild geschildert* constava de cinc parts, de les quals la tercera i la cinquena tenien dos volums cada una. La primera part, com ja hem comentat, es va publicar l'any 1869; la segona l'any 1871, dedicada a la part general de Mallorca; la tercera, l'any 1880, dedicada a la descripció de la ciutat de Palma; la quarta, el 1882, tracta dels pobles de l'illa i els seus costums, folklore, etc.; i la cinquena, el 1884, dedicada a Menorca. Els dos primers volums de l'obra van ser guardonats a l'Exposició Universal de París de l'any 1878 amb una medalla d'or.

Va ser un dels investigadors de la Mediterrània més importants de finals del segle XIX. Va publicar més de setanta llibres, la gran majoria dels quals (més de quaranta) estaven dedicats a descobrir aquest mar: «interessat per totes les seves costes, fascinat pels conjunts insulars, atret per la màgia dels volcans o seduït pel món nord-africà, la Mediterrània és el seu espai vital, el motiu de la seva curiositat i l'objecte a descobrir que ens vol transmetre».¹⁰⁷ Les obres de l'Arxiduc solien incloure tres capítols interrelacionats: descripció geogràfica, estudi de la flora i de la fauna i, per últim, anàlisi etnogràfica. Si agaféssim els seus estudis particulars sobre la flora i la fauna dels diferents llocs, podríem formar una vertadera enciclopèdia natural del Mediterrani. Així ho van reconèixer distintes institucions de l'època anomenant

¹⁰⁶ Sebastià TRÍAS MERCANT. *L'Arxiduc Lluís Salvador, una història de vida*. Palma de Mallorca: Cort, 1993.

¹⁰⁷ José M. PARDA. Lluís Salvador d'Àustria, il·lustrador de la Mediterrània. Aproximació a la seva tasca com a dibuixant. En *Lluís Salvador d'Habsburg i Lorena. Dibuixos*. Palma de Mallorca: Fundació La Caixa, 1994, p. 12.

l'arxiduc Lluís Salvador membre d'honor de les seves respectives societats: membre de les Societats Geogràfiques de Londres (1881 i 1899), de Budapest (1882 i 1890), de Jena (1883), de Roma (1884), de Lima (1896); membre de la Societat Entomològica Italiana (1889), de la Societat Espanyola d'Història Natural (1899) i del Museu d'Història Natural de Nova York (1909).¹⁰⁸ Des de l'illa d'Alboran, entre Almeria i Melilla, a la Mediterrània occidental, fins a Xipre i Alexandreta, a la Mediterrània oriental, va investigar i va donar a conèixer el que trobava en el seu estimat mar.

Pocs anys després de la primera visita a les illes Balears, l'any 1872, va establir a Mallorca una de les seves residències, on hauria de passar gran part de la seva vida durant els següents anys.

A Eivissa hi va tornar dues vegades més. La primera el 1885, visita que va aprofitar per ampliar les descripcions, tan escrites com plàstiques. La segona va ser l'any 1898, any en què va abandonar les Balears (fins al 1908). Va visitar per darrera vegada Mallorca l'any 1913. Dos anys després moria al castell de Brandýs nad Labem-Stará Boleslav (Bohèmia –actual República Txeca).

b) GASTON VUILLIER (Perpinyà, 1845 – Gimel, 1915)



Gaston Vuillier va ser un reconegut il·lustrador francès, viatger, etnògraf i, encara que en el moment no s'anomenés així, *activista ecològic*. Com a viatger es va interessar per llocs tan diferents com els Pirineus, Marsella, Orà i el Mediterrani. Els seus viatges no eren els d'un simple turista, sinó que solien anar acompanyats de descripcions, literàries i plàstiques, més o menys acurades, dels llocs que visitava.

Dues persones el van influir per desenvolupar el seu interès en l'estudi etnogràfic. Durant el primer viatge a Mallorca, l'any 1888, va conèixer l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, qui ja coneixia profundament les Balears, a part de ser un reconegut científic i erudit de l'època, com ja hem explicat. L'Arxiduc el va animar a visitar les altres illes. D'aquest viatge en sorgirà la publicació, uns anys després, el

¹⁰⁸ Nicolau CAÑELLAS, Sebastià TRIAS. Lluís Salvador, naturalista. Notes sobre els seus treballs de botànica. *Estudis Baleàrics*, Palma de Mallorca, 1991, n. 41, p. 47-60.

1893, de *Les îles oubliées. Les Baléares, la Corse et la Sardaigne*, encara que, anteriorment, ja havia publicat la gran majoria dels textos i de les imatges a la revista *Tour du Monde*. L'altra persona la influència de la qual probablement va ser molt més important és Giuseppe Pitré, iniciador de l'etnografia siciliana, amb el qual va coincidir a Palerm. El biògraf de Vuillier, Daniel Fabre, diu: «Louis Salvador et, surtout, Giuseppe Pitré amplifient le regard de Vuillier, suscitent chez lui une réelle acuité ethnographique qu'il va très vite mettre en œuvre sur les lieux où il a, vers 1892, choisi de vivre, se métamorphosant donc en observateur du plus proche».¹⁰⁹

El seu estil literari no destaca per la qualitat ni per la científicitat. Els textos són descripcions personals del que es va trobant i de les experiències que té durant el viatge. En canvi, les imatges demostren un gran domini del dibuix. Mostra molta precisió a l'hora de traçar les línies i definir els volums, sense deixar de costat l'elegància. El seu desenvolupament com a artista va ser lent. Amb catorze anys els pares el van enviar a Marsella per estudiar dret. Allí, també, va entrar en contacte amb el món de l'art. Va començar les classes de dibuix i pintura amb Philippe Auguste Jeanton, el qual li va presentar Léon Gambetta, que va exercir de primer mecenes i li va encarregar diferents retrats. Durant la dècada de 1870 es va enrolar a l'armada. Uns anys després el van nomenar cap de gabinet del prefecte d'Oran. Va restar sis anys a Algèria, on va conèixer un món d'estímuls visuals desconeguts i va entrar en contacte amb pintors orientalistes. El 1876 va marxar a París per continuar amb els seus estudis artístics, allí es va inscriure al taller d'un deixeble de Courbet, Emmanuel Lansyer. Així i tot, no va destacar amb la pintura de cavallet. Va ser en el món de la il·lustració, de la mà de l'editorial Hachette, primer lligat a la revista *Le Magasin pittoresque* i, més endavant, a *Tour du Monde*, on va aconseguir els seus primers èxits.

A Eivissa hi va viatjar en la segona visita a les illes Balears, però no es va atrevir a anar a Formentera. Probablement les imatges i les descripcions de l'illa de Vuillier van ser les primeres que van arribar a molts països europeus, ja que *Les îles oubliées* va ser traduït ràpidament a diferents idiomes.

¹⁰⁹ Daniel FABRE. Gaston Vuillier (1845-1915). Biographie. En *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, París: Lahic-iiac, UMR 8177, 2007.

c) **JOSEP MARIA QUADRADO (Ciutadella, 1819 – Palma, 1896)**



Josep Maria Quadrado va escriure la part d'Eivissa del volum dedicat a les illes Balears de l'obra iniciada per Pau Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España*. Nascut a Menorca, va créixer a Palma, ja que la seva família s'hi va traslladar l'any 1823. En aquesta ciutat hi va desenvolupar la seva tasca, sobretot lligada al càrrec d'arxiver de l'Arxiu Històric de Mallorca, com a historiador i escriptor. Juntament amb Tomàs Aguiló i Antoni Montes, l'any 1840 va fundar la revista *La Palma*, iniciadora de la Renaixença literària a Mallorca.

Poc després va conèixer Pau Piferrer, escriptor i periodista català, i Francesc Parcerisa, pintor i litògraf, també català, els quals aspiraven a resumir en una obra tots els monuments d'Espanya. *Recuerdos y Bellezas de España*, inserida en el Romanticisme arqueològic i medieval del moment, comptava amb deu volums que van ser publicats entre 1839 i 1865. Parcerisa va ser l'encarregat de les reproduccions litogràfiques. El primer volum va ser el dedicat a Catalunya i el segon a Mallorca. Aquest darrer es va publicar l'any 1842, amb els textos de Piferrer. Probablement Quadrado i Piferrer es van conèixer en el viatge a Mallorca de Piferrer, de dos mesos de durada. Aquest primer contacte va ser l'inici de la col·laboració de Quadrado en diferents volums. Concretament en els dedicats a Aragó (1844), a Castilla la Nueva (1853), a Astúries i León (1855) i un darrer volum de l'obra dedicat a Salamanca, Àvila i Segovia (1865).

Pau Piferrer va morir l'any 1848, i Josep Maria Quadrado, gairebé cinquanta anys després, va decidir ampliar el volum dedicat a Mallorca amb les illes de Menorca i Eivissa, i també Formentera. Així, el volum, passa a anomenar-se *Islas Baleares*, publicat l'any 1888. A la introducció del volum Quadrado ho justifica així:

El propio título del tomo limitado a Mallorca, resulta hasta cierto punto en mengua de Menorca y de Ibiza, que por menos favorecidas del arte y de la naturaleza y menos esclarecidas en sus anales que su hermana mayor, no han perdido sin embargo el derecho de figurar por lo que son y lo que valen, en el cuadro general de España.¹¹⁰

¹¹⁰ Pau PIFERRER i Josep M. QUADRADO. *Recuerdos y belleza de España. Islas Baleares*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cia., 1888, p. XVII.

A més a més, a la introducció de la quarta part del volum, la dedicada a Menorca i Eivissa, explica per què Piferrer no havia inclòs les altres dues illes:

así las asiduas comunicaciones de isla á isla, fiadas no há medio siglo á humildes y raros jabeques; y faltó entonces oportunidad más que deseo a Piferrer, tan diligente investido de las antiguas ciclópeas, para extender a vosotras su provechosa visita.¹¹¹

Segons Felip Cirer, a l'hora de recollir informació per redactar la part dedicada a Eivissa i Formentera, Quadrado va realitzar, com a mínim, una visita d'una setmana a Eivissa. Hi va arribar acompanyat d'un altre arxiver, Estanislau de Kostka Aguiló, amb qui col·laborava en moltes de les seues obres:

La nota periodística del moment diu que «en el vapor del passat diumenge (7 d'abril de 1891) arribaren a Eivissa Quadrado i Aguiló. El primer era el cap de l'arxiu històric de Mallorca, savi escriptor i president del consell de les conferències de Sant Vicent Paül; glòria de la balear major i a qui es deu la continuació de l'obra de l'immortal Bossuet 'Discurs sobre la Història Universal'. Pujaren a bord del vaixell per saludar-lo Joan Torres Ribas, canonge secretari del govern eclesiàstic; Toribi Puget, canonge; Joan Palau, rector del Seminari i els senyors Cardona i Mayans, president i vicepresident de les conferències de Sant Vicent de Paül a Eivissa. L'objecte de la visita d'aquest insigne literat mallorquí té per objecte la recol·lecció d'informació per a l'obra *Espanya*, la part que fa referència a les illes Balears té encomanada tan il·lustre publicista».¹¹²

La part dedicada a Eivissa consta de vuit làmines, la gran majoria de les quals són fotografies i gravats, probablement donats a l'erudit mallorquí per l'arxiduc Lluís Salvador.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 1174.

¹¹² Felip CIRER. Josep Maria Quadrado i les Pititüses. *Diario de Ibiza*, 19 de juliol de 2015.

d) RAMON BORDAS I ESTRAGUÉS (Castelló d'Empúries (Girona), 1837 – 1906)



Ramon Bordas i Estragués va ser professor del col·legi d'ensenyament secundari d'Eivissa entre 1872 i 1879. Quan va arribar a l'illa, on va ser destinat després d'haver-se presentat a una selecció per enviar un professor de retòrica i llatí a les illes Balears, Ramon Bordas ja havia estrenat quatre obres al Teatre Romea de Barcelona, amb un èxit considerable. També havia publicat poesia. Des que va arribar a Barcelona per estudiar Filosofia i lletres a la Universitat, va relacionar-

se amb el món del teatre català, liderat en aquell moment per Frederic Soler *Pitarra*.

Durant els set anys que va viure a l'illa va seguir relacionant-se amb el món cultural barceloní, però també va exercir influència en l'eivissenc. Segons Isidor Marí la seva arribada a l'illa va enllaçar la literatura local amb la Renaixença catalana, encara que uns anys abans el poeta i polític eivissenc Felip Curtoys ja hi havia entrat en contacte. Ramon Bordas va influenciar, a l'illa, Jacint Aquerza i Loayza (el qual va ser el primer eivissenc en recuperar el català en la literatura culta), i, probablement, Pere Escanellas i Sunyer.¹¹³

Es va casar amb Trinitat de la Cuesta i Falau, natural de l'illa, i van tenir tres fills. El 1879 va retornar a Barcelona, probablement per seguir en contacte amb el món literari i teatral de la ciutat, ja que seguia estrenant allí les seves obres.

La pagesa d'Eivissa la va dedicar al seu sogre, Joaquim de la Cuesta. És un drama rural situat en una casa pagesa de Sant Jordi de ses Salines. Segons Isidor Marí «l'obra és interessant sobretot per la contraposició que s'hi fa entre els costums rurals eivissencs –presentats globalment com a salvatges i primitius– i la gent de la ciutat i Catalunya, instruïda i de bona voluntat. És una nova mostra de la valoració pejorativa de la cultura tradicional per part de les classes benestants».¹¹⁴ Va ser estrenada al teatre Romea de Barcelona l'any 1877. A Eivissa s'hi va estrenar el 1896.

Altres obres seves són *Les dues nobleses* (1867), *La flor de la muntanya* (1871), *Un home polític* (1882), i *Política i honra* (1883), entre d'altres. Les obres de Bordas i Estragués van gaudir de molt èxit a l'època, tant que moltes de les seves

¹¹³ Isidor MARÍ. *La cultura a Eivissa i Formentera... Op. cit.*, p. 15-16.

¹¹⁴ *Ibíd.*

obres van recórrer els escenaris de Catalunya en més d'una ocasió. Tota la seva obra teatral va ser publicada.

Va morir a Castelló d'Empúries el dia 14 de gener de 1906, amb 68 anys.

e) HAUSER I MENET

Els fotògrafs suïssos Oscar Hauser Muller i Adolf Mener Kusteiner van fundar, l'any 1890, una empresa d'arts gràfiques coneguda com Hauser i Menet, dedicada a la popularització de les seves fotografies mitjançant la venda d'àlbums i làmines numerades de vistes de ciutats i monuments. L'obra més important d'aquesta etapa va ser *La España Ilustrada*.¹¹⁵ A partir de 1892 van començar l'edició de targetes postals amb gran èxit. Hauser i Menet es pot considerar la pionera en la impressió de targetes postals a Espanya. La postal més antiga conservada està datada l'any 1892, reproduïx una imatge de Madrid, i va ser enviada a Pisa.

La tècnica que utilitzaven per a la reproducció d'imatges va ser la fototípia. Una tècnica de reproducció fotomecànica mitjançant la qual quan s'observa amb comptafils es veu una estructura reticular característica, i no el gra de la fotografia. Com que efectuaven tirades molt nombroses de les imatges, coincidint amb un moment de gran demanda de vistes de ciutats i pobles, van aconseguir abaratir considerablement el preu de les imatges.

A principis del segle XX la casa Hauser i Menet disposava d'unes cinc mil imatges, obra dels dos socis i d'altres fotògrafs com Christian Franzen, Manuel Company o Antonio Cánovas del Castillo (Káulak). Per exemplificar la importància de les targetes postals per aquesta casa, direm que l'any 1900 n'editava 500.000 exemplars i, cinc anys després, la seva producció arribava als cinc milions.¹¹⁶

Les primeres imatges d'Eivissa, datades l'any 1894, que la casa Hauser i Menet va editar, les va comercialitzar primer com a làmines i, més endavant, l'any 1902, com a targetes postals. Els títols d'aquestes imatges són: *Vista de la isla Llana*, *Vista de la carretera de Santa Eulàlia* i *Calle de la Virgen* (fig. 11, 13, 14, 43, 44). Probablement són imatges fetes pels mateixos editors o per col·laboradors molt propers.¹¹⁷ Les imatges es van reeditar els anys 1904 i 1905. També van produir una

¹¹⁵ Obra publicada a Madrid l'any 1899, formada per 200 fototípies amb imatges d'Espanya.

¹¹⁶ www.flickr.com/photos/nicolas1056/6863373957.

¹¹⁷ Ana COLOMAR. Eivissa en les primeres targetes postals il·lustrades. *Fites*, Eivissa, 2012, n. 12, p. 48.

postal d'una fotografia de Narcís Puget, amb una imatge del monument tot just inaugurat de Vara de Rey, l'any 1904.

Aquestes imatges podien ser editades per altres persones. Així ens trobem que l'any 1899, Josep Tous havia realitzat una tirada. Tous, l'any 1902, va utilitzar imatges de Hauser i Menet per editar una sèrie numerada de postals de les illes Balears i, també, les va utilitzar en l'edició del *Portfolio de las Islas Baleares*. Igualment, Hauser i Menet van realitzar tirades per l'editor Antonio Riera, propietari d'un estanc a Eivissa.¹¹⁸ A partir de 1902 també es van editar les següents imatges: *El Castillo, La Peña desde el Soto, El Soto desde la Peña i Plaza de las Herrerías* (fig. 178, 179, 180, 181...).

f) VÍCTOR NAVARRO (València, 1875 – 1918)

Víctor Navarro va ser registrador de la propietat valencià, a part d'escriptor interessat en el dret foral i l'etnografia. Va ser investit doctor en dret per la Universitat de València l'any 1869. Va ser destinat a Eivissa entre 1897 i mitjan 1900. Mentre residia a l'illa va ser molt exigent a l'hora de demanar la no supressió del dret foral de les Pitiüses.¹¹⁹

L'any 1901 va publicar *Costumbres en las Pithiusas*, acabada d'escriure el setembre de 1898, va rebre el cinquè premi del concurs especial de Dret Consuetudinari i Economia Popular de la Real Acadèmia de Ciències Morals i Polítiques el mateix any. Segons l'enciclopèdia d'Eivissa i Formentera, Navarro va beure de fonts orals (pagesos, lletrats, notaris) i escrites. Al final de l'obra hi ha un extens apèndix de documents. L'obra també conté set imatges fotogravades, tres de tipus del país i quatre de vistes de diferents llocs de l'illa.

A part d'aquesta obra, en va escriure al voltant de dotze més. Entre elles *Arroz a la valenciana* (1896), la qual conté vint-i-quatre maneres de cuinar l'arròs; *Esbozos novelescos* (1893); *Del contrato literal* (1869); *Játiva-Albaida*, sobre els costums electorals; o *La Pau dels poblets* (1913), novel·la escrita en català.

¹¹⁸ Segons Ana Colomar era pràctica habitual que els llibreters, botiguers i similars editessin targetes postals.

¹¹⁹ <http://www.eeif.es/intro/intro.html>.

g) MARGARET D'ESTE (Villa d'Este, Cernobbio (Itàlia), 1876 – Great Bedwyn, Wiltshire (Regne Unit), 1930)

Sabem poques coses de la vida de Margaret d'Este. El que sabem segur és que va publicar tres llibres de viatges: *Through Corsica with a camera* (1905), *With a camera in Majorca* (1907) i *In the Canaries with a camera* (1909).

Filla de Robert Moss King, militar destinat a l'Índia, i d'Elizabeth Augusta Moss King, la seva mare, que havia acompanyat el marit fins a l'Índia, havia publicat l'any 1884 *Diary of a Civilian's Wife in India 1877-1882*, llibre il·lustrat amb dibuixos de la mateixa autora realitzats durant el viatge.

L'autora de *With a Camera in Majorca* viatjava, sempre, acompanyada d'una tal Mrs. R. M. King, qui, sembla ser, era la que realitzava les fotografies. Les inicials de l'acompanyant indiquen que era algú de la seva família, Moss King, encara que no tenia cap germana que respongués a aquestes inicials. Pensem que podria ser la mare, de la qual tenim notícies que, l'any 1911, vivia a Ashton Hill. Margaret va romandre soltera fins al 1925, cinc anys abans de la seva mort.¹²⁰

Encara que el títol del llibre només faci referència a Mallorca, la viatgera anglesa va visitar durant tres mesos, a la primavera de l'any 1906, tres illes: Mallorca, Menorca i Eivissa. Al començament del text fa referència a «les îles oubliées», per tant hem de suposar que coneixia el text de Gaston Vuillier. A Eivissa li dedica la tercera part del llibre, dividida en quatre apartats. A més a més, aquests apartats estan il·lustrats amb deu fotografies.

h) VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (València, 1867 – Menton (França), 1928)



Vicente Blasco Ibáñez va ser probablement el viatger que més controvèrsia va aixecar a l'illa. L'any 1888 va llicenciar-se en dret a la Universitat de València, va ser un reconegut escriptor, traduït a molts idiomes, i un conegut polític d'ideari republicà federal fins al 1906, any en què va abandonar la política activa encara que es va seguir relacionant amb el món polític. La seva tasca com a escriptor la va portar a

¹²⁰ http://www.natgould.org/robert_moss_king_1832-1903.

terme tant en el camp de la novel·la com en el del periodisme. També es va atrevir amb el cinema: l'any 1917 va estrenar a París la versió cinematogràfica d'una de les seves novel·les més populars: *Sangre y Arena*. Va ser un gran viatger, va residir a diferents llocs, entre ells a Argentina i a França.

Va viatjar a Eivissa diverses vegades. Encara que l'autor, l'any 1923, diu que ha visitat l'illa en dues ocasions, probablement van ser més. La primera l'any 1902, aprofitant una invitació dels republicans mallorquins per conèixer primer Mallorca, i després Eivissa:

Luego, al volver a la Península, me detuve en Ibiza, sintiéndome igualmente interesado por las costumbres tradicionales de este pueblo de marinos y agricultores, en lucha incesante durante mil quinientos años, con todos los piratas del Mediterráneo.

Segons el *Diario de Ibiza*, també l'any 1903 va passar per l'illa, com a diputat valencià.¹²¹ La visita de l'any 1908, va durar cinc dies:

Corrí las montañas de Ibiza y navegué ante sus costas rojas y verdes en barcos valientes para el mar, que unos meses del año van a la pesca y otros son dedicados al contrabando. Cuando regresé a Madrid, con el rostro ennegrecido por el sol y las manos endurecidas por el remo, me puse a escribir *Los muertos mandan*; y eran tan frescas y al mismo tiempo tan recias mis observaciones, que produje la novela «de un solo tirón», sin el más leve desfallecimiento de mi memoria de novelista, en el transcurso de dos o tres meses.¹²²

A principis de l'any següent es publicava *Los muertos mandan*, encara que el mateix any 1908 havia publicat, al periòdic argentí *La Nación*, alguns articles relacionats amb els costums eivissencs. A Eivissa tant aquests primers articles com la novel·la van ser molt mal rebuts. Els eivissencs es van sentir ofesos per moltes afirmacions que es feien, sobretot dels seus costums.

Alguns dels títols més celebrats de Blasco Ibáñez van ser *Arroz y tartana* (1894), *La Barraca* (1898), *Cañas y barro* (1902), *Sangre y arena* (1908), *Los argonautas* (1914), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), i *Mare Nostrum* (1918),

¹²¹ Miguel Ángel GONZÁLEZ. Los muertos no mandan. *Diario de Ibiza*, 20 de gener de 2013.

¹²² Juan Bautista CODINA BAS. Los viajes de Blasco Ibáñez: causas y consecuencias. En *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional*. València: Generalitat Valenciana, 2000, p. 96.

entre d'altres. La seva obra es sol incloure dintre del naturalisme, encara que algunes obres presenten elements costumistes i regionalistes.

i) MARY STUART BOYD (Escòcia, 1861 – Nova Zelanda, 1937)¹²³

Mary Stuart Boyd va ser una exitosa escriptora escocesa. Els llibres de viatges que escrivia eren il·lustrats pel seu marit, Alexander Stuart Boyd (1854-1930), amb qui es va casar l'any 1889. Els dos eren escocesos, però es van traslladar a Londres l'any 1890. Allí van desenvolupar la seva vida professional i social, freqüentant els cercles literaris de la ciutat. Eren amics de James Barrie o, també, de Rudyard Kipling.

Alexander Stuart Boyd era artista, exposava habitualment a la Royal Academy, i havia treballat, durant molts anys, com il·lustrador a *Punch* i a *The Graphic*. Ella una reconeguda escriptora de l'època a Anglaterra. El matrimoni va assolir molt d'èxit arran d'un viatge a Nova Zelanda, l'any 1898. Ella va escriure el text de *Our Stolen Summer: the Record of a Roundabout Tour* (1900), on explica el viatge, i ell l'il·lustrà amb unes 170 imatges. Per tant, quan el matrimoni, i el seu fill «the Boy», decideixen, el 8 d'abril de 1910, viatjar a Eivissa, els precedeix la fama com a escriptors de llibres de viatges. Ella ja havia publicat sis novel·les i dos llibres de viatges. L'altre llibre de viatges el van publicar l'any 1901, seguint la mateixa fórmula: ella es va encarregar del text i ell de les imatges, *A Versailles Christmas-tide*.

La família va viatjar per les tres illes. Primer es desplacen a Mallorca, després coneixen Menorca, tornen a Mallorca i, per últim, viatgen a Eivissa. El llibre dedicat a les illes, *The fortunate islands. Life and travel in Mallorca, Minorca and Iviza*, va ser publicat l'any 1911 a Londres. A Eivissa li dediquen quatre apartats il·lustrats amb una imatge en color i cinc a tinta.

Durant la Primera Guerra Mundial el seu fill, Stuart, the Boy, va morir. L'any 1920 el matrimoni es va retirar a Nova Zelanda, on van viure fins a la seva mort.

j) JOHN ERNEST CRAWFORD FLITCH (1881 – 1946)¹²⁴

John E. Crawford Flitch és conegut per haver traduït a l'anglès l'obra *El sentido trágico de la vida* de Miguel de Unamuno. Però no sabem gaire de la seva vida. Va escriure nombroses obres, on es pot rastrejar el seu interès per l'art, la dansa, la

¹²³ http://www.liveibiza.com/ibiza_literature/mary_stuart_boyd_ibiza.htm.

¹²⁴ http://www.liveibiza.com/ibiza_literature/j_e_crawford_flitch_ibiza.htm.

filosofia i la mística: *Manet and French Impressionists* (1910), *The National Gallery* (1912), *A little journey in Spain: notes of a Goye pilgrimages* (1914), etc.

L'any 1911 va publicar *Mediterranean Moods. Footnotes of travel in the islands of Mallorca, Menorca, Ibiza and Sardinia*. Dos capítols estan dedicat al seu viatge a Eivissa i també a Formentera, i apareixen il·lustrats amb quatre fotografies: dues imatges de processons a Sant Antoni, una de pageses tornant de missa i una vista de Dalt Vila.

k) JOAN LLAVERIAS (Vilanova i la Geltrú, 1865 – Lloret de Mar, 1938)

Joan Llaverias i Labró va ser un artista polifacètic. Reconegut com a il·lustrador, va ser un dels fundadors de la revista satírica *Cu-Cut!*, col·laborava assíduament a la revista infantil *En Patufet* i va il·lustrar publicacions com *De quan les bèsties parlaven*, *Les mines de Salomó*, etc. Com a pintor va destacar en la pintura a l'aquarel·la, encara que també dominava l'oli.

Tothom sabia que estimava els animals, la natura i el mar. Aquest darrer el va captivar des de ben jove. Primer, el va representar a l'oli, però va ser amb l'aquarel·la com va aconseguir els efectes que el van portar a rebre el reconeixement de la crítica i del públic.

L'any 1906 va realitzar la seva primera gran exposició: *Catalunya Grega*. En l'exposició el pintor mostrava tot un seguit d'aquarel·les amb motius de la Costa Brava: Blanes, Roses, l'Estartit, etc. Alguns historiadors situen l'inici del Noucentisme a Catalunya en aquesta exposició de Llaverias. La concepció d'un paisatge bell, harmònic, sense grans penya-segats ni paisatges feréstecs, remetia a una visió poètica del Mediterrani com a bressol de la civilització europea. Aquesta idea, a l'època, es contraposava amb l'estètica romàntica i simbolista, que havia predominat



durant gran part del segle XIX. També l'exposició de l'any 1910, amb el títol de *Montserrat*, va tenir molt d'èxit. L'exposició tornava a connectar amb el noucentisme, a través del nacionalisme del moviment cultural i polític.

Les aquarel·les de Joan Llaverias van ser molt ben rebudes pel públic anglès, el qual sempre ha tingut molta consideració envers aquesta tècnica. D'aquí que l'any 1911 exposés a la galeria londinenca *Victory Gallery*. S'ha de

destacar que la mateixa sala li va dedicar una altra exposició l'any 1955, quan ja feia setze anys que l'artista era mort.

L'any 1912 va visitar Eivissa per primera (i que nosaltres sapiguem darrera) vegada. És veritat que es coneix una nota, de l'any 1910, al seu amic Martínez, dient que vol anar a Eivissa, però no en tenim cap altra notícia. En canvi, tenim documents que acrediten la seva visita a l'illa el 1912: diaris catalans i eivissencs se'n fan ressò; igualment, es conserva una postal enviada a la família des de l'illa, datada el 12 de juliol de 1912.

Així i tot, l'exposició *Iviça* a la Sala Esteva, una de les sales expositives més importants de la Barcelona d'aquell moment, no va ser fins a l'any 1914, entre el 23 de març i el 8 d'abril. Va exposar trenta-set quadres, la gran majoria aquarel·les, encara que hi havia nou olis. Entre les imatges hi havia paisatges de costa, retrats dels carrers de Vila, pageses, cases, imatges de la necròpolis, etc. Per les postals enviades a la seva família, sembla ser que l'artista estava més interessat en pintar figures que paisatge, però no li devia ser gaire fàcil ja que es queixava que no trobava la possibilitat. Segons Blanca Giribet i Teresa-M. Sala:

A partir d'aquest moment es produeix un major interès per la introducció de la figura humana, perquè a Eivissa s'havia sentit captivat no només pel paisatge sinó per tot un ambient. Alguns crítics veien en aquesta nova introducció un defecte que només era justificable pel fet que d'aquesta manera introduïa una nota de color. Altres veien incorreccions en les figures, que es justificaven com una acció voluntària amb la finalitat de no distreure l'atenció de l'observador de les seves aquarel·les.¹²⁵

L'exposició de Llaverias la podem incloure dintre d'una sèrie d'exposicions que hi va haver a Barcelona entre 1912 i 1916 amb imatges eivissenques. El pintor vilanoví, amb Barrau, Riquer i Rusiñol van ser els primers que van exposar pintures amb motius eivissencs. Però l'única exposició amb el títol *Iviça* va ser la de Llaverias. A l'illa es va interessar pels pagesos, l'arqueologia i el paisatge.

A partir de l'any 1914, Joan Llaverias es va establir a Lloret de Mar, on va viure i va seguir pintant fins a la seva mort.

¹²⁵ Blanca GIRIBET, Teresa-M. SALA. El mar pintat. *Llaverias i el mar*. Barcelona: Ajuntament de Lloret de Mar, Museu Marítim de Barcelona i Biblioteca Museu Víctor Balaguer-Vilanova i la Geltrú, juny de 2015, p. 30.

I) ALEXANDRE DE RIQUER (Calaf, 1856 – Palma de Mallorca, 1920)



Alexandre de Riquer va ser un reconegut, i prolífic, il·lustrador, dibuixant gràfic i pintor. També va ser poeta. Procedia d'una família benestant, i encara que el seu pare es va oposar a les seves inclinacions artístiques, amb vint anys ja estava a Barcelona començant la seva carrera en el món del dibuix i la pintura. L'any 1890 va aconseguir realitzar la seva primera exposició individual. L'èxit de públic, crítiques i vendes el va consolidar en la seva trajectòria. Es va relacionar amb el món polític i religiós catalanista de Barcelona, va ser membre de la Lliga de Catalunya de la mà de Domènech i Muntaner i, el 1893, va ser un dels fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluç.

Es va formar en el realisme, alineant-se en les posicions de l'època, la seva pintura seguia el característic pintoresquisme, entretenint-se en els detalls, i de caire populista. Deia Alexandre Cirici:

El contacte amb la cultura anglesa li havia de fer possible una intervenció decisiva en la fecundació del nostre món mediterrani per tot aquell altre món nòrdic que ens arribava de lluny. Era un món llunyà però que havia de trobar una receptivitat assedegada al si de tots els decebuts per la pèrdua del sentit del misteri a la qual el realisme i, darrera seu, el naturalisme, havien abocat l'art plàstic i la literatura.¹²⁶

Per tant, tan aviat com va poder va abandonar el Naturalisme per adherir-se a les files del Modernisme, després de conèixer a Anglaterra els preraphaelites de caire simbolista i l'Art Nouveau. Des d'aquest nou moviment va poder donar forma a les seves necessitats transcendents. Com ja hem dit, va ser molt prolífic, va treballar moltíssim i, fins al 1906, va ser un artista molt reconegut. Llavors va arribar el Noucentisme i no va ser capaç, o no li va interessar, d'adaptar-se al nou estil, tan allunyat del Romanticisme i el Modernisme. El Noucentisme valorava la serenitat, l'ordre i la claredat.

¹²⁶ Alexandre CIRICI PELLICER. Alexandre de Riquer, capdavanter de corrieres., En AA.VV. *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta*. Calaf: Comissió Organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, 1978, p. 71.

A Eivissa hi va arribar durant la seva darrera etapa artística i vital. A finals de març de l'any 1912, va desembarcar a l'illa acompanyat de la seva segona esposa, l'escriptora francesa Marguerite de Laborde. Durant l'estada, els diaris de l'illa anaven fent un seguiment de la seva producció. Les obres d'aquesta visita a Eivissa es van exposar a finals d'any a la sala del Fayans Català. L'exposició no només estava dedicada a Eivissa, sinó que es dividia en quatre seccions: *España, Ibiza y Mallorca, Basses-Pyrénées-Francia* i *Varia*. D'Eivissa s'exposaven, com a mínim, onze pintures.

Alexandre Cirici diu, d'aquesta darrera etapa:

el Formalisme fou com una revolució que ràpidament, entre el 1906 i 1911, infantà la gran aspiració clàssica del Noucentisme. Riquer era massa gran, a la cinquantena, per ésser encara un capdavanter. Per a ell, el canvi va ésser sofert passivament. Abandonà els transcendentalismes, els somnis i els preciosismes i, els últims quinze anys de la seva vida, va refugiar-se en un plàcid paisatgisme que, triat, no necessitava canviar les coses reals per a donar una imatge superior. El món escollit era el de la bellesa, la pau horaciana, el refugi en petits paradisos visibles, com els que trobà a la Mallorca dels seus darrers temps.¹²⁷

L'any 1917 es va instal·lar a Mallorca, on va morir pocs anys després.

m) LAUREÀ BARRAU (Barcelona, 1863 – Santa Eulària del Riu (Eivissa), 1957)



De tots els viatgers que nosaltres estudiem, Laureà Barrau és el que més relació va tenir amb l'illa d'Eivissa. Com tants altres artistes barcelonins de l'època, els seus començaments estan relacionats amb l'Escola de Belles Arts. Allí va tenir com a mestres a Claudi Lorenzale, Antoni Caba i Lluís Rigalt, entre d'altres. Des dels anys de formació va viatjar per diferents llocs, com Madrid, Granada, Tànger o París, per aprendre o cercant noves inspiracions. Després d'un incident en el concurs d'oposició per aconseguir la beca Fortuny, finalment, va aconseguir passar tres anys estudiant a Roma. La darrera obra que va enviar des de la capital italiana va ser la que més èxit li va aportar en la seva carrera professional: *La capitulació de Girona*, 1886-1888.

¹²⁷ Ibíd., p. 74.

El seu art va estar molt relacionat amb el realisme i el naturalisme. Durant un període es va interessar per l'orientalisme, i més endavant per l'escola d'Olot i el realisme rural francès. Aquest darrer descobriment va ser molt important per la seva formació. Així, els seus paisatges es van omplir d'escenes camperoles, on les figures van anar prenent cada vegada més importància. Encara que coneixia els pintors catalans de l'època, com Ramon Casas, amb el qual va viatjar a Granada l'any 1883, no mantenia gaire relació amb l'ambient bohemi dels modernistes.

A principis de segle trobem, en la seva obra, un gran canvi. La llum i les escenes de mar, sobretot de platja, seran el nou focus d'interès de l'artista català. La cerca del moviment, dels matisos i de les transparències de l'aigua, així com els efectes canviants de la llum, l'apropa a l'impressionisme, però tant la tècnica com la temàtica estan allunyades d'aquest moviment. El canvi l'acostarà a Sorolla, amb el qual no sabem si tenia cap tipus de relació, però segur que sentia admiració pel pintor valencià.

Laureà Barrau va arribar per primera vegada a Eivissa el setembre de 1912, el mateix any que hi havien arribat Alexandre de Riquer, Joan Llaverias i Santiago Rusiñol. Segons explica Berta Vallier, esposa de l'artista, el matrimoni hi va arribar interessat pels comentaris que els havia fet de l'illa el seu amic Frederic Rahola, el qual estava intentant implantar una línia directa de vaixells entre Eivissa i Barcelona. A principis de setembre van anar fins a Mallorca, on van romandre una setmana, després van iniciar el viatge per Eivissa. A partir d'aquesta data, els dos, Laureà i Berta, van iniciar tot un seguit de visites periòdiques que van acabar amb la instal·lació de la parella a Santa Eulària del Riu, l'any 1931.

La primera visita a l'illa va acabar dos mesos després de l'arribada, segons Berta Vallier. La primera notícia que tenim d'una exposició de Barrau amb imatges d'Eivissa apareix al *Diario de Ibiza*, el 21 de juny de 1913, on el periodista eivissenc Torres Nin, que havia traslladat la seva residència a Buenos Aires, informa d'una exposició de l'artista a la ciutat argentina. No era la primera vegada que Barrau exposava a Buenos Aires: l'any 1909 ja hi havia exposat, amb molt d'èxit tant de públic com de crítica. Per això darrer va decidir tornar-hi quatre anys després. La carta del periodista eivissenc publicada a Eivissa explica l'exposició i els quadres:

Hace unos quince días recibí una agradable visita: la del entendido artista catalán D. Laureano Barrau. Traíame una carta de D. Arturo Pérez Cabrero. Barrau había llegado

a Buenos Aires pocos días antes, con objeto de exponer unos setenta lienzos. [...] La sorpresa fue mayúscula. En el fondo del aristocrático salón, se destacaba un gran cuadro, tamaño casi natural, figurando una campesina ibicenca. Toda una obra de arte. [...] Otro cuadro (que fue vendido el mismo día), retrato de otra ibicenca, con unos ojazos como puños, hízome recordar el original, una simpática y atractiva criada que vivía cerca del Hotel de Sebastián Roig. Una notable vista de Ibiza, tomada en la hora del ocaso, un bellissimo cuadro de las Feixas y otros y otros, todos de mano maestra con una riqueza de colorido espléndida.¹²⁸

En les primeres estades a l'illa, Barrau i la seva esposa havien llogat un pis a Dalt Vila, amb la intenció d'anar-hi a passar temporades relativament llargues cada any. Temporades que, amb el temps, es van allargar fins que el matrimoni es va comprar una casa a Santa Eulària del Riu. A Eivissa, Barrau va pintar totes les facetes de la vida del camp i del mar, la del pagès i la dels mariners. Les obres sempre incloïen figures, el paisatge emmarcava les escenes, però no era el tema principal del quadre. Trobem nens pescant, pageses cosint, aiguaderes, segadors, etc. Això no ens ha de fer pensar que la seva pintura intentés reflectir la duresa de la vida al camp o al mar, les escenes que representa no pretenen fer crítica social. Els seus pagesos treballen durament, però no pateixen, no són esclaus, treballen per viure.

La relació de Laureà Barrau amb Eivissa va ser la més llarga d'entre tots aquests pintors que ens ocupen. Va morir l'any 1957 a casa seva, a Santa Eulària del Riu.

n) SANTIAGO RUSIÑOL (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931)



Santiago Rusiñol i Prats era el que podríem dir *tot un personatge*. Reconegut com a pintor i escriptor, havia triomfat també als escenaris, i des de molt jove, en els seus viatges, havia anat replegant una col·lecció d'antiguitats importantíssima. A més a més, Rusiñol era un viatger, un rodamón convençut. Tenia una personalitat encisadora, era enginyós i alegre cap enfora, encara que per dintre tenia un esperit poètic, malenconiós, que poques vegades deixava que guanyés la batalla, perquè el seu bon humor podia més. Va ser en les pintures on va demostrar més el seu desencant amb la vida.

¹²⁸ TORRES NIN. «Cartas a mi pueblo». *Diario de Ibiza*. Eivissa, 21 de juny de 1913.

Orfe des de molt petit, la seva formació, al costat del seu avi, Jaume Rusiñol, anava encaminada a la continuïtat del negoci familiar. Però Rusiñol ben aviat descobriria la vocació artística i assistiria a classes de pintura d'amagat del seu avi.

Així, amb disset anys, va exposar el seu primer quadre al Museu de Girona, i el 1879 va presentar la primera obra en una exposició a la Sala Parés de Barcelona. Per aquests anys inicia una fructífera i duradora amistat amb Enric Clarasó i Ramon Casas. Amb el darrer, l'any 1889, volta Catalunya amb carro a la recerca de bells paratges, i arran del viatge, escriu els seus primers textos literaris. Amb Clarasó comparteix taller, al carrer Muntaner de Barcelona, que anomenen El Cau Ferrat, on col·lecciona ferros artístics. La passió pels objectes antics li venia de molt jove, quan Santiago va començar a formar part, amb el seu germà Albert, de l'Associació d'Excursions Catalana l'any 1878. L'interès incipient per l'excursionisme li va permetre gaudir de dues aficions que el temps convertiria amb dues grans passions, amb la de viatjar: la natura i el col·leccionisme. El mateix any, amb el seu mestre, el pintor Tomàs Moragas, va formar part de l'Associació Artístico-Arqueològica, la qual aplegava socis provinents del món de l'excursionisme, el col·leccionisme i les arts.

Decidit a trencar amb la imposició familiar, va marxar a París el 1888, on va residir llargues temporades per espai de set anys. El 1894, en una de les visites des de París, va traslladar el Cau Ferrat a Sitges, on celebraria, en anys posteriors, concerts, conferències i alguns dels actes de les Festes Modernistes. El Cau Ferrat, doncs, va erigir-se com a un dels eixos del naixement i va ser una potent plataforma de difusió d'un nou moviment, el Modernisme, que carregava contra el Romanticisme decadent i la rutina de la societat burgesa. Tot i això, l'obra de Rusiñol no va prendre gairebé mai un to social de denúncia, sinó que va tendir a entendre l'art com a religió, l'art per l'art, l'adoració absoluta de la bellesa.

El Modernisme en general preconitzava la tornada als treballs artesanals deixant la mecanització de costat, però mirant endavant, al futur. Estaven a favor del progrés, de la fotografia, del cinema, dels cotxes, de l'electricitat, etc., però no del treball en cadena, que feia que els objectes fossin freds, i no tinguessin cap valor espiritual una vegada acabats. L'utilitarisme havia acabat amb la bellesa dels objectes, una bellesa fruit de l'amor pel treball artesanal, realitzat amb unes mans que cercaven la perfecció de la forma. En canvi, la industrialització creava objectes amb màquines. Per això, totes les peces que formaven part de la col·lecció del Cau Ferrat eren

admirades i estimades, totes tenien una petita història, totes havien estat creades per artistes i artesans que estimaven el seu treball.

Com també van fer en el cas d'Alexandre de Riquer i altres simbolistes i modernistes, a partir de 1906 els joves literats i pintors del Noucentisme comencen a qüestionar tant l'obra literària com la plàstica de Santiago Rusiñol. Malgrat seguir sent molt reconegut, ja no era l'artista capdavanter d'altres temps.

Rusiñol visita Eivissa en aquest darrer període. Hi va arribar per primera vegada el 23 de juliol de 1912, amb cinquanta-un anys. Ja feia anys que havia deixat enrere l'etapa bohèmia. Havien aconseguit que tornés al cau familiar a conseqüència d'una greu malaltia provocada per la dependència a la morfina, després d'haver estat separat de la dona i la filla durant anys. L'arribada a l'illa va ser tot un esdeveniment. Els èxits artístics i literaris el precedien. Va estar dues vegades a l'illa, la primera entre el 22 d'agost i el 6 de setembre de 1912; la segona, l'any següent, entre el 13 de febrer i el 20 de març. Va arribar interessat en els jaciments arqueològics, dels quals li havia parlat el seu amic Josep Costa (Picarol), i dels quals va extreure una important col·lecció que va conservar al Cau Ferrat de Sitges, on encara es troba. No només es va interessar per l'arqueologia, sinó que va publicar set articles a *L'Esquella de la Torratxa* i un altre, que nosaltres sapiguem, a la revista *Sóller* i al *Diario de Ibiza*; a més a més va pintar, l'any 1913, cinc teles segons explica l'artista al periodista Salvador Bonavia, de les quals només se'n coneixen quatre.¹²⁹

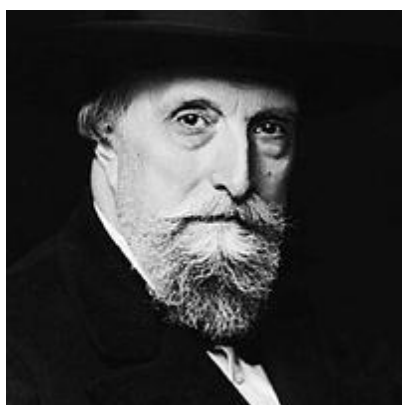
En la primera visita va arribar acompanyat de Picarol i del mallorquí Joan Sureda. La va dedicar a conèixer l'illa. Sembla ser que els matins els passava al puig des Molins i a d'altres jaciments arqueològics, i les tardes les dedicava a fer excursions per l'illa. Durant aquesta estada estava preparant el llibre, dedicat a Mallorca, *L'illa de la calma*, i a les nits, a les tertúlies que es realitzaven a la Fonda de la Marina, llegia als seus contertulians fragments de l'obra. Els diaris de l'època ens permeten anar seguint les passes de Rusiñol pels camins de l'illa, així podem conèixer quins eren els paisatges la bellesa dels quals més el van impactar, i com van ser els primers contactes amb l'arqueologia eivissenca. El dia 5 de setembre de 1912 es va celebrar un banquet de comiat a l'hotel La Marina. Allí, després d'un bon àpat, es van pronunciar diferents discursos en honor a l'artista.

¹²⁹ Salvador BONAVIA. Els nostres artistes en l'intimitat. *El Teatre Català II*. 5 de maig de 1913, n. 58, p. 224.

El 13 de febrer de 1913 tornava a Eivissa. Aquesta vegada, l'estada es va allargar més d'un mes, fins al 20 de març. Per tant, va tenir temps per dedicar-se a pintar, a escriure i a excavar. Al *Glossari de L'Esquella de la Torratxa* hi van aparèixer les glosses sobre Eivissa que va titular *L'illa blanca*, per la impressió que li havia causat la llum eivissenca reflectint sobre les cases encalades de blanc.¹³⁰ Però en aquestes glosses no només va parlar de llum, sinó que va descriure el port d'Eivissa, va parlar de les muralles, va explicar l'experiència d'excavar, i va parlar dels eivissencs. En les glosses va utilitzar el seu to característic: descripcions poètiques no exemptes d'ironia ni d'escepticisme. L'Illa Blanca amb el temps es va convertir en eslògan turístic i en marca de l'illa.

Santiago Rusiñol va morir el 13 de juny de 1931 a Aranjuez, mentre pintava noves versions sobre el tema de jardins.

o) ADOLF MAS (Solsona, 1860 – Barcelona, 1936)



Adolf Mas Ginestà va estudiar Lletres i Dret. Com el seu pare, va ser procurador, però ben aviat va deixar aquesta professió per dedicar-se a la fotografia a Barcelona, on s'havia traslladat cap al 1885. Blanca Giribet ha arribat a la conclusió, per les dades aconseguides, que probablement cap al 1896 ja tenia el seu propi negoci com a fotògraf. Es va relacionar amb l'ambient cultural barceloní de l'època. Així, per exemple, Ramon Casas li dissenyava la majoria de les seves targetes comercials. A la ciutat freqüentava la tertúlia del cafè Els Quatre Gats, situat als baixos de la Casa Martí, construïda per l'arquitecte Puig i Cadafalch, el qual també n'era un contertulià assidu. Com també ho era Santiago Rusiñol i l'eivissenc Josep Costa (Picarol). La seva tasca com a reporter, sobretot a la revista *La Il·lustració Catalana*, on tractava temes polítics, culturals, socials, etc., el va situar com un dels primers representants catalans del fotoperiodisme.

Segons Blanca Giribet:

¹³⁰ Les glosses de *L'illa blanca* estan formades per set articles: *Iviça*, 28-02-1913; *La Badia*, 7-03-1913; *L'illa interior*, 14-03-1913; *Els excavadors*, 21-03-1913; *La força de l'ensaimada*, 29-03-1913; *Els murs d'Iviça*, 04-04-1913; i *Els ivicencs*, 18-05-1913. Així i tot, el primer article publicat sobre l'illa és l'aparegut el 02-09-1912 al *Diario de Ibiza*, titulat *Ibiça. Impressió*. Aquest article és la base de la primera glossa.

La seva passió per la fotografia i per la preservació de l'art català el portà a ser el fotògraf escollit per realitzar, el setembre de l'any 1907, la Campanya Arqueològica pel Pirineu, organitzada per l'Institut d'Estudis Catalans. L'expedició estava formada per dos membres fundadors de l'IEC, J. Puig i Cadafalch i Guillem M. de Brocà i Montagut, pel director del Museu Episcopal de Vic, Mn. Josep Gudiol i Cunill, per l'arquitecte Josep Goday i Casals i pel fotògraf Adolf Mas i Ginestà.¹³¹

Aquesta experiència va ser cabdal per rebre, el 1909, l'encàrrec de l'Institut d'Estudis Catalans de realitzar l'*Inventari Iconogràfic de Catalunya*, base de l'Arxiu Mas i que, al cap de pocs anys, s'ampliaria i passaria a convertir-se en l'*Inventario Iconográfico de España*.

A partir de la segona dècada del segle, el seu fill Pelai Mas (Barcelona, 1891 – 1954), va començar a col·laborar amb ell. La primera campanya va ser per Mallorca i la resta de les illes Balears. El treball rigorós i d'innegable qualitat de l'Arxiu Mas va assolir un ampli reconeixement en el món editorial, i també en el científic i l'acadèmic, cosa que li va permetre establir una intensa relació comercial i atendre comandes de diverses institucions internacionals, com ara la Hispanic Society of America, la Frick Art Reference Library i la Universitat de Harvard. Gràcies a tots els encàrrecs que rebien va ser necessari contractar col·laboradors com, per exemple, Joaquim Castells o Alejandro Antonietti.¹³²

Les fotografies d'Eivissa més antigues que es troben a l'Arxiu Mas són de l'any 1915. Encara que no tenim cap notícia de l'estada d'Adolf Mas a l'illa, suposem que la relació amb Rusiñol i amb Picarol a Barcelona, o inclús amb Mn. Josep Gudiol, el va poder influenciar per plantejar-se visitar i fotografiar l'illa.¹³³ Les fotografies d'Eivissa segueixen els mateixos criteris que la resta de fotografies seves, i les mateixes pautes que a altres llocs:

- primer, vistes generals de la capital i els seus carrers;
- segon, fotografies d'edificis religiosos;
- tercer, fotografies d'edificis civils notables;
- quart, edificis particulars.

¹³¹ Blanca GIRIBET. Adolf Mas i Pelai Mas, fotògrafs d'art a Vilanova i la Geltrú. *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, octubre de 2012, p. 100.

¹³² Fotògraf que, també, va acompanyar l'excursió a Eivissa de l'Ateneu Enciclopèdic i la Colònia Ibissenca de Barcelona. Les seves fotografies es va publicar a *La Il·lustració Catalana* l'any 1913 als números 530 i 532.

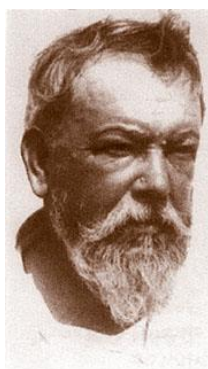
¹³³ Segons *La Veu de Catalunya* del 2 d'abril de 1913, Mn. Josep Gudiol havia visitat Eivissa «per anar a veure unes interessants descobertes arqueològiques».

Però a Eivissa, en aquesta primera visita, a més a més, van documentar vint-i-set peces del Museu Arqueològic, i també són molt interessants les fotografies de parets de les muralles renaixentistes.

Una gran part de les fotografies estan fetes en placa de vidre de 9×12 cm, tot i que en alguns casos arribaven a fer servir el format 13×18 cm. Tenint en compte la finalitat última de les fotografies, els Mas seguien uns criteris determinats a l'hora de fotografiar l'arquitectura: no s'inclouïen persones en les fotografies d'edificis, tant si eren religiosos com civils. Igualment, els retrats que van realitzar són frontals, en posa. No es van interessar per fotografiar escenes de la vida quotidiana.

Tal com diu Blanca Giribet, l'Arxiu Mas era, i és, un arxiu viu. No només serveix per ésser consultat, sinó que des del seu naixement s'han organitzat exposicions de diferents temàtiques per tal de donar a conèixer l'arxiu.

p) JOAQUIM SOROLLA (València, 1863 – Madrid, 1923)



Joaquim Sorolla i Bastida ha estat un dels pintors espanyols que ha gaudit de gran èxit de crítica i públic en vida. Com gairebé tots els artistes, la seva primera formació va ser acadèmica, a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, a València. L'any 1884 va obtenir una pensió de la Diputació Provincial de València per anar a Itàlia. L'any següent, ja des de Roma, va visitar París per primera vegada, on va conèixer el Naturalisme.

L'any 1889 va tornar a París per visitar l'Exposició Universal. Va descobrir els pintors nòrdics i el seu particular tractament de la llum. Això farà que comenci l'obsessió per representar els diferents matisos de la llum. A més a més, comencen a aparèixer noves temàtiques relacionades amb el costumisme mariner o el realisme social. El primer èxit internacional va arribar l'any 1895 amb *La vuelta de la pesca*.

El començament de segle va suposar l'inici de l'etapa de culminació: apareix el Sorolla més brillant, el que sap captar els diferents registres de la llum i utilitzar diferents tècniques, des del detall més precís fins a gairebé l'abstracció, per aconseguir els efectes desitjats. Va viatjar assíduament a París, de manera que es va posar en contacte directe amb les noves avantguardes, encara que ell s'hi va interessar massa. Però això li va servir per introduir novetats en la seva tècnica. A part de les escenes marítimes, també era molt reconegut com a retratista. El 1904 iniciarà les

escenes de platja, probablement les pintures més conegudes de l'artista. I, a partir de 1907, també apareixeran els estudis de jardins, sobretot dels andalusos.

També és l'època de les exposicions individuals: a París, l'any 1906; Berlín, Düsseldorf i Colònia l'any següent; a Londres, el 1908, i a Nova York, el 1909. A l'exposició de Londres coneix un personatge que marcarà els següents anys: Mr. Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society of America l'any 1904, i gran coneixedor de l'art i la cultura espanyola. Gràcies a ell va poder exposar l'any següent a Nova York, exposició que va rebre una quantitat de visitants mai vista abans a la ciutat. Però a part de l'èxit americà, va rebre l'encàrrec de realitzar els panells per decorar la biblioteca de la Hispanic Society, encàrrec que el va mantenir ocupat des del 1911 fins al 1919 de forma gairebé exclusiva i que li dóna molta feina, molts mals de caps i moltes alegries.

Mentre realitzava els plafons per la biblioteca americana, es va plantejar en diferents ocasions viatjar a les illes Balears. Sobretot, perquè en els primers projectes era una de les províncies que apareixia als plafons. Però finalment no va poder ser. Així que, poc després de donar per acabat l'encàrrec, el 29 de juny de 1919, es va embarcar amb la seva dona, Clotilde, la seva filla, Elena, i el metge Sandoval, en direcció a Mallorca. Durant el viatge la casualitat el va fer coincidir amb el director del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, Carlos Roman, i sembla ser que l'artista valencià es va interessar per les excavacions que s'estaven portant a terme a Eivissa. El Museu Sorolla conserva una carta del director del museu eivissenc contestant, suposadament, a una anterior de l'artista valencià, on li explica quina és la situació de les excavacions i de l'illa:

Ibiza, 6 de Sept. 1919

Sr. D. Joaquín Sorolla.

Mi distinguido amigo hace unas horas al llegar del sitio donde estamos practicando las excavaciones, he recibido una carta muy grata que me apresuro a contestar para aprovechar el vapor de hoy.

Comenzamos los trabajos arqueológicos a mediados del pasado agosto y no acabaremos la tarea hasta mediados de octubre.

En cuanto a Hotel, en Ibiza no hay más que una fonda regular, sin lujo ni confort modernos pero con mucha limpieza, comida abundante y trato bastante bueno. El precio de la pensión es de 6 pesetas y media por persona, sin comprender el desayuno.

Las habitaciones son regulares y viniendo Vds. en este mes, creo que si me avisan con anticipación podrán disponer de las mejores de la casa. [...]

Por lo que a las excavaciones hace referencia, no he de ocultar a V. que en el sitio donde trabajamos, en pleno campo, se carece de toda clase de comodidades. A su disposición estará la tienda de campaña que tenemos y puede estar segurísimo de que yo haré cuanto sepa y pueda para que la obligada vida de campaña que por allí hay que hacer, resulte para V. lo más grata posible. Combinaremos una fiesta payesa para que V. vea los bellos colores de los trajes de las mujeres campesinas, armaremos conciertos y danzas del país [...]

¿Fecha para su viaje a esta?

El mes de septiembre es el mejor; acaso le conviniera aprovechar el vapor del martes 16 o el del jueves 18.¹³⁴

L'onze de setembre partia cap Eivissa, on va estar fins al 25. L'arribada de Sorolla va ser molt aclamada. Com ja havia passat amb Rusiñol, els diaris de l'època ens permeten seguir les passes de Sorolla per l'illa. El 19 de setembre apareix una notícia al *Diario de Ibiza* on s'informa que l'artista valencià porta tres dies pintant un quadre a s'Aranyet destinat a la col·lecció d'un hispanòfil nord-americà. L'assumpte del quadre és un desembarcament de contraban. Un altre americà que li va realitzar diferents encàrrecs va ser Mr. Thomas Fortune Ryan, l'any 1913 havia encarregat a Sorolla un quadre sobre *El ball en el cafè Novedades* i *Los contrabandistas*. Aquest darrer quadre va ser el que va pintar a Eivissa. No va ser l'única pintura que va realitzar a l'illa: destaquen, també, una vista d'Eivissa i una altra del far del Botafoch.

Encara que no se li coneixen aficions arqueològiques, sembla ser que a Eivissa es va interessar pel tema de les excavacions. Així, a més a més de visitar el museu i la necròpolis, va visitar la finca de can Cardona, situada al municipi de Sant Josep, on en aquell moment Carlos Roman estava dirigint excavacions per compte de l'estat.

Eivissa va ser el darrer lloc on va pintar mirant el Mediterrani que tant va estimar. Poc menys d'un any després va patir un atac d'hemiplegia que el va deixar invàlid, sense poder pintar més. Malgrat els esforços de la família, el pintor va anar apagant-se fins a morir el 10 d'agost de 1923.

¹³⁴ Carta de Carlos Román Ferrer dirigida a Joaquim Sorolla, datada el 6 de setembre de 1919. N. catàleg: CS5005.

