

LES JOGUINES DE LA VIUDA VIRENQUE: FOTOGRAFIA I JOC SIMBÒLIC A LA PALMA DEL 1900

Pere Capellà Simó

Universitat de les Illes Balears

Resum: El present estudi explora la presència de les joguines en els retrats infantils d'un dels gabinets fotogràfics de més fama a la Mallorca de la darrerria del segle XIX: la casa Viuda de Virenque. Gràcies a la consulta d'un fons de 2.606 negatius de vidre, propietat de la Societat Arqueològica Lul·liana, les fotografies permeten il·luminar un repertori variat de joguines de l'època. Al seu torn, les joguines s'erigeixen com un interessant instrument d'observació que permet revelar aspectes desatesos de la manera de treballar de qui fou, probablement, la primera fotògrafa de l'illa: Francesca Simó, viuda de Virenque.

Paraules clau: Història de la joguina, Història de la fotografia, Palma, segle XIX.

Abstract: The present study explores the representation of toys in children's portraits of one of the most celebrated photographic studios from Mallorca in the 19th Century: Viuda Virenque. Owing to the study of a collection of 2.606 glass negatives owned by the Societat Arqueològica Lul·liana, this paper presents a compendium of toys from the 1900s. Additionally, these toys are an important source of the work of Mallorca's first professional female photographer: Francesca Simó, who signed with the name Viuda Virenque.

Key words: History of Toys, History of Photography, Palma, 19th Century.

Un dels aspectes més determinants de la historiografia cultural de la fi del segle XX fou la descoberta de l'infant com a subjecte històric. Des de l'aparició de l'estudi pioner de Ph. Ariès,¹ la naixent història de la infantesa va permetre d'il·luminar altres camps afins com la història de la vida privada o la història de l'educació; també, va afavorir la revaloració de fonts documentals fins aleshores desateses, entre les quals sobresurten les joguines.

Paral·lelament, la història de la infantesa va perfilar un nou paradigma historiogràfic per a la història de la joguina pròpiament dita, la qual s'havia afirmat com a disciplina a la darrera del segle XIX, a remolc de l'aparició d'un primer col·leccionisme especialitzat. Més recentment, M. Manson ha assenyalat que la història de la joguina s'ha de bastir tant a partir de les fonts de la història econòmica i social (llibres de fàbrica, catàlegs, patents, etc.) com de les relatives a la història cultural (textos literaris i imatges).²

Aquestes últimes cobren un interès especial a l'hora d'escriure una història de la joguina des d'un marc geogràfic i cronològic com el que ens ocupa, la Mallorca del 1900,³ en el qual no va existir una indústria especialitzada o comparable, si més no, a la dels nuclis peninsulars capdavanters com Onil o Barcelona. D'altra banda, sense menystenir el valor dels testimonis literaris, cal assenyalar que les imatges –i, més concretament, les fotografies– són les fonts més fidels a l'hora d'identificar i descriure la diversitat de models que es comercialitzaven fora dels principals nuclis productors.

En el cas de Mallorca, la compilació d'una base de dades de retrats fotogràfics d'infants en els quals apareguin joguines és una tasca assequible, malgrat la dificultat aparent, gràcies a la publicació de treballs com la *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears (1840-1967)*⁴ elaborada per C. Aguiló i M.-J. Mulet o el llibre d'aquesta última autora, esdevingut clàssic, *Fotografia a Mallorca, 1839-1936*.⁵

Donant un cop d'ull als testimonis de l'època, Màrius Verdaguer, en una de les visions literàries més emblemàtiques de la Mallorca dels inicis del segle XX, *La ciudad desvanecida*, es refereix a la Viuda Virenque com “el fotógrafo de más fama de Palma”,⁶ un apunt que convida a prendre aquest gabinet com a punt de partença d'una recerca de més abast. A propòsit d'això, la Societat Arqueològica Lul·liana va adquirir, durant la dècada de 1940, un fons de 2.606 plaques de vidre procedents de la casa Virenque. La recent posada a disposició dels investigadors d'aquest fons⁷ ha fet possible l'empresa del present estudi: una de les primeres aproximacions, al capdavant, a la història de les joguines industrials a la Mallorca del 1900.

1 ARIÈS, Ph.: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, 1960.

2 MANSON, M.: “Écrire l'histoire du jouet: un défi scientifique”, a DEGUILLAUME, M.-P.; GORQUET, P. (dir): *Jeux et Jouets dans les musées d'Île-de-France*, París, 2007, p. 72-80.

3 Ens servim del terme “1900” per a designar el període comprès entre la darrera del segle XIX i l'esclat de la Primera Guerra Mundial. El prenem de SALA, T. (dir): *Barcelona 1900*, Amsterdam, 2007.

4 AGUILÓ, C.; MULET, M.-J.: *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears (1840-1967)*, Palma, 2004.

5 MULET, M.-J.: *Fotografia a Mallorca, 1839-1936*, Barcelona, 2001.

6 VERDAGUER, M.: *La ciudad desvanecida*, Palma, 1953, p. 23.

7 AGUILAR, R.; SABATER, J.: “Plaques de vidre del 'Fons Virenque' de la SAL: estabilització, registre i digitalització”, a ROSSELLÓ, G. (dir): *La Societat Arqueològica Lul·liana (1880-2008)*, Palma, 2008, p. 57- 122.

La Viuda Virenque

A la fi del segle XIX, l'estudi fotogràfic Viuda de Virenque era ubicat a la costa de Can Muntaner, on tot sembla indicar que va romandre fins a la Guerra Civil. El gabinet havia estat fundat pel pintor Jules Virenque, natural de Montpeller i establert a Mallorca pels volts de 1852. Virenque fou un artista de prestigi reconegut a la Palma vuitcentista. Va conrear el retrat, la pintura de gènere i el paisatge; participà a diferents exposicions locals i fou nomenat acadèmic de Belles Arts el 1871. Tampoc cal menystenir-ne la faceta d'escenògraf: realitzà els decorats per a *Il Trovatore*, de Verdi, estrenada en el teatre del Círculo Mallorquí el 1855. Tanmateix, la major part dels testimonis existents remeten a l'activitat de Virenque com a fotògraf, gràcies a la qual va col·laborar en projectes rellevants de divulgació del patrimoni, com els efectuats per l'arxiduc Lluís Salvador o el cèlebre Àlbum Artístico de Mallorca de Bartomeu Ferrà.⁸

Virenque morí prematurament el 1876. La vídua, Francesca Simó, va continuar el negoci. Simó fou una de les primeres fotògrafes de l'illa. I, seguint els records de Verdager, el fotògraf retratista de més fama de Palma. Jules Virenque i Francesca Simó van tenir vuit fills, quatre dels quals van morir d'infants. Dels restants, Juli fou funcionari d'Hisenda; Carme es va casar amb un oficial del Banc d'Espanya; per la seva banda, Clotilde i Lluïsa es van incorporar al negoci, i van continuar-lo després de la mort de Francesca Simó el 1922.⁹

El fons Virenque-Simó de la SAL disposa de 95 negatius sobre plaques de vidre on apareixen joguines. Tret d'una sola excepció, la d'una clienta adulta que subjecta una nina,¹⁰ les joguines es mostren en mans d'infants. Les característiques de les joguines representades, així com la indumentària dels retratats, indiquen que aquestes 95 fotografies van ésser realitzades, sense excepció, entre els primers anys de la dècada de 1880 i la de 1920. Notem, així, que la casa Virenque va incorporar la iconografia que ens ocupa uns set anys després de la viduïtat de Francesca Simó i va continuar-la fins al seu traspàs el 1922. Tot plegat, confirma l'interès particular de la fotògrafa pels infants i, de retruc, envers el repte de representar-los. És més, una nota de 1883 pressuposa que l'exploració constant de les possibilitats del mitjà fotogràfic fou, en el cas de Simó, indissociable d'aquesta sensibilitat:

*Hemos tenido el gusto de examinar los retratos que por un nuevo procedimiento instantáneo saca en su establecimiento la Sra. Doña Francisca Simó, Viuda de Virenque. La precisión y claridad de los más mínimos detalles, juntamente con la suavidad de tintas y claroscuro, no dejan nada que desear á los más exigentes. Pero, lo recomendable de dicho procedimiento es sin duda cuando se trata de retratar niños de corta edad, difíciles de fijar por sus movimientos, pues bastan muy pocos segundos para reproducir su imagen.*¹¹

⁸ MULET, M.-J.: *Fotografía a...*, p. 92.

⁹ AGUILAR, R.; SABATER, J.: "Plaques de vidre...", p. 64-66.

¹⁰ SAL, Societat Arqueològica Lul·liana, fons Virenque-Simó, placa de vidre, inv. 2201. En endavant, els negatius esmentats d'aquest fons es referenciaran únicament amb el número d'inventari.

¹¹ *El Áncora: diario católico popular de las Baleares*, 2 d'abril de 1883, p. 3.

La joguina: requisit o pretext?

Al llarg del segle XIX, les joguines apareixen representades en les imatges d'infants: tant en els retrats com en les escenes de la vida quotidiana. Aquestes últimes no van absorbir plenament la iconografia de l'infant jugant fins al segle XVIII, de la mà d'un elenc de pintors francesos que es van fer ressò de la revaloració social de la infantesa que es derivava del pensament il·lustrat. Un exemple paradigmàtic és *L'enfant au toton* de Chardin, el qual, a l'alba del segle XX, havia d'inspirar Renoir en el retrat que féu del seu fill Claude jugant amb soldats de plom i, de retruc, tants altres pintors del període. En aquestes escenes, l'infant representat en la intimitat del joc simbòlic solia ésser familiar directe del pintor. I, a banda de l'interès que l'artista pogués demostrar envers la joguina, aquesta era primer de tot un pretext per a aconseguir que l'infant restés relativament quiet durant un temps determinat.¹²

Aquesta actitud, d'entrada, és la mateixa adoptada pel retratista professional en deixar que l'infant subjecti una joguina. Altrament, els infants dels retrats –i entrem ja en el cas concret del retrat fotogràfic– no són descoberts per un ull indiscret en el seu entorn privat sinó que es mostren a l'objectiu integrats en un espai de representació on gairebé tot obeeix a una funció simbòlica.

Fet i fet, el repertori de joguines representades en els retrats és força inferior al que apareix en les escenes de gènere. I, encara més, és ínfim en relació al que mostren els catàlegs comercials del període. Per tot plegat, advertim que les joguines representades en els retrats d'infants no obeeixen tant a la realitat que el mercat ofería com a la voluntat de continuar convencions pictòriques seculars. Ara bé, abans d'aprofundir en aquest punt, cal preguntar-se quin és el grau d'exigència al qual es veu sotmès el retratista a l'hora d'introduir una joguina en el retrat d'una criatura. En aquest sentit, la consulta exhaustiva d'un fons monogràfic de la magnitud del Virenque-Simó de la SAL¹³ convida, inevitablement, a indagar noves lectures.

D'entrada, cal remarcar que el fons disposa de 437 negatius corresponents a retrats d'infants. Com hem advertit, les imatges d'infants amb joguines sumen un total de 95, per la qual cosa en conformen poc més del 20%. Val a dir que gairebé un 30% del total correspon a retrats de comunitat, escolanies i grups escolars, els quals, per regla general, no s'acompanyen mai de joguines. Així i tot, les xifres indiquen clarament que les joguines no foren un element indispensable dels retrats d'infants de Viuda Virenque, si més no quantitativament. De manera paradoxal, però, van conformar un tret distintiu de la casa; altrament, no s'haurien instal·lat, com ho van fer, en la memòria col·lectiva.¹⁴ Per tot plegat, s'imposa centrar l'interès de la recerca en la forma i el context en què aquests objectes foren representats en detriment de la freqüència amb què van ser-ho.

¹² MASSÉ, M.-M.: "Le jouet, accessoire obligé du portrait d'enfant?", a BRÉON, E. (dir.): *Les enfants modèles*, París, 2009, p. 29.

¹³ Advertim que, si bé el present estudi es restringeix al fons esmentat, una part important del llegat de plaques de vidre de la casa Virenque es conserva, procedent de la col·lecció de J. Juan Tous, al Museu de Mallorca.

¹⁴ En referir-se a l'exhibició, a Palma, del primer cinematògraf, Verdaguer rememorava que fou quelcom tan insòlit com imaginar "los niños bobos salir corriendo detrás del aro que llevaban sosteniendo en sus manos inmóviles. Era absolutamente increíble para nosotros y para la Viuda Virenque". VERDAGUER, M.: *La ciudad...*, p. 23-24.

Un elogi de la infantesa

Un cop restat el 30% esmentat, els retrats d'infants del fons Virenque-Simó es concentren en 346 negatius: el 79% restant del total. En aquest corpus es distingeixen tres grans categories: el retrat de família, el de disfressa i l'infantil ordinari. En tots tres casos, si bé de forma distinta, les joguines s'hi fan presents.

Entenem per retrat de família aquella imatge en la qual els infants es mostren acompanyats d'una o diverses persones adultes. Conformen un total de 94 negatius, a 17 dels quals –tot just un 18%– apareixen joguines. En els retrats de disfressa, la presència de les joguines és encara més minsa: sols apareixen a 5 plaques de vidre de les 37 que conformen aquesta categoria, és a dir, poc més d'un 13%. Pel que fa al retrat ordinari, integren la categoria un total de 215 negatius. Les joguines apareixen en 73 casos; és a dir, en conformen un 33,9%.

Els percentatges indiquen que les joguines escassegen especialment en els retrats de disfressa. Les raons són òbvies, per tal com la joguina és un objecte d'ús exclusiu dels infants mentre que bona part de les disfresses infantils de l'època aspiren a caracteritzar les criatures com a individus adults. En els 5 casos en què les joguines apareixen, aquestes responen a tipologies molt concretes, que s'interpreten com un complement de la disfressa. És el cas del fuet que subjecta un infant caracteritzat com un cotxer, amb frac i barba postissa.¹⁵ La mateixa vara apareix en mans d'un infant disfressat de pagès mallorquí, que la subjecta com si fos una gaiata.¹⁶ Després, una pandereta roman en mans d'un clown.¹⁷ Altres dos, concretament dos pierrots, s'acompanyen d'un cercol: un s'hi recolza;¹⁸ l'altre, s'hi emmarca el rostre, tot evocant l'univers lunar del personatge.¹⁹

Tocant als retrats de família, tots responen a un mateix objectiu: registrar l'expressió dels afectes. Els nadons romanen a la falda de les mares o les dides. Els infants més grans adopten poses assajades. En una de les més habituals, l'infant posa dempeus, recolzant el rostre a l'espatlla d'un adult: aquest normalment roman assegut; en cas contrari, l'infant se'ns mostra dalt d'una cadira. A voltes, l'adult subjecta la mà de l'infant; adesiara, ambdós s'abracen o uneixen els rostres tot mirant a la càmera.

És interessant de subratllar que l'efecte d'aquestes expressions es dilueix en les imatges de grups familiars nombrosos, la representació dels quals, ben mirat, és poc freqüent. En aquests casos les joguines apareixen amb la intenció de refermar els vincles afectius. Un dels exemples més evidents és el d'una família de deu membres que apareix a tres negatius distints. En dos d'ells, el fill petit de la casa, al centre de la imatge, exhibeix una pilota.²⁰ En el tercer, l'infant ha avançat a primera fila i la joguina que subjecta en aquesta ocasió és un cercol.²¹ Igual que el diari que resta a les mans del pare de família, Simó presenta les joguines com un símbol de felicitat domèstica. Un cas similar és el d'una mare fotografiada

15 2333.

16 2279.

17 2567.

18 2566.

19 0998.

20 1257, 1270.

21 1266.

amb quatre infants. D'aquella sessió en resten dos negatius distints. En un primer, una de les filles posa amb una nina als braços;²² al segon, han deixat la nina a terra, dempeus, mostrant-la, irònicament, com un membre més de la família.²³ Entre una imatge i l'altra, les filles grans, serioses en primera instància, han cobrat un somriure.

Val a dir que, en altres ocasions, la joguina és tot just un pretext per a garantir la immobilitat de l'infant. Aquest és el cas del retrat d'un infant que resta amb una mà subjectada a la del pare i l'altra sobre un cercol que, recolzat a terra, li permet de mantenir la posa vertical.²⁴ En la mateixa línia, en trobem un altre que, en una composició familiar de cinc membres, recolza respectivament un braç i l'altre en el genoll del pare i en la figura d'un ocell.²⁵ En altres casos, l'actitud de l'infant convida a interpretar que la joguina apareix a l'escena com una mena de compensació. És el cas del cercol que subjecta amb desgana el jove que posa amb la mare i dues germanes²⁶ o del corresponent al petit abraçat, des de dalt d'una cadira, a una dona de mitjana edat.²⁷

Les joguines reservades per a garantir la quietud dels infants o per a fer-los suportable la posa eren propietat de l'estudi fotogràfic: no endebades el mateix cercol i el mateix ocell apareixen en un bon nombre de retrats, en mans d'infants distints. Ara bé, hi ha joguines que sols apareixen en una ocasió, cosa que sembla indicar que pertanyien a l'infant retratat. És més, en el cas dels retrats de família, conviden a ésser interpretades com un regal a la criatura de part de l'adult que es fotografia al seu costat. Així, en un grup familiar de deu persones, la filla posa orgullosa amb una nina de porcellana als braços;²⁸ aquell mateix dia, el pare va fotografiar-se sol amb el fill: el petit subjectava un globus de gas.²⁹ D'altra part, dues dones joves es van fotografiar dos cops amb un mateix infant: li havien donat un molinet de vent.³⁰

Juntament amb el retrat de disfressa i el de família, la tercera categoria que hem advertit és la que anomenem retrat ordinari. Pertanyen a aquesta categoria tots els retrats en què els infants, sols o en grup, posen amb roba diària i sense la presència de cap adult. Com ja hem indicat, els retrats infantils ordinaris apleguen un total de 215 negatius, en 73 dels quals –un 33,9%– hi ha joguines representades. Com era habitual en els retrats infantils de l'època, escassegen els retrats de bust o de mig cos: en distingim tot just 24. Pertanyen a aquest 11% del total de retrats ordinaris les úniques imatges enregistrades davant un fons neutre i sense objectes al voltant. De resultes d'això, constatem, d'una banda, que les joguines apareixen únicament en els retrats de cos sencer. De l'altra, notem que és també tot just en els retrats que responen a aquest enquadrament on

22 1989.

23 0224.

24 1829.

25 1245.

26 1263.

27 1721.

28 0472, 2542.

29 1665.

30 2435, 2442.

apareixen els objectes, propietat dels gabinets fotogràfics, que P. López Mondéjar definí com un “univers de cartró pedra”.³¹

Tot plegat convida a reconsiderar l'escassetat anunciada de les joguines representades. O més ben dit, a redefinir-les en el marc d'una família d'artefactes els quals, en fer-se presents en gairebé un 80% dels retrats ordinaris, es desprenen de la seva funció i es reconverteixen en atributs de la infantesa. D'entrada, sobresurt el mobiliari del gabinet. Perquè els infants es fotografien a sobre o al costat de mobles que els ressalten la petitesa. D'altra banda, les criatures s'acompanyen d'elements heretats de la tradició pictòrica: llibres, flors, instruments musicals, petits cistells, uns caminadors i, en dos casos, un gat viu al costat d'un nadó, una exhibició clara del procediment instantani distintiu de la casa Virenque que la premsa va divulgar. Així, doncs, les joguines dels fotògrafs fan part d'una simfonia d'objectes que contribueix a duplicar el sentit del retrat. Mentre que la fotografia enregistra el semblant d'uns individus, els objectes que els envolten en retraten una identitat compartida i efímera: la mateixa que, aquells anys, Rainer Maria Rilke definí com la pàtria de l'home.

Repertori de joguines

A les 95 plaques de vidre esmentades s'hi identifiquen un total de 35 objectes, classificables en 14 tipologies de joguines distintes: 3 pilotes, 1 globus, 1 molinet de vent, 3 cèrcols, 1 tricicle, 2 panderetes, 1 cavall de cartró, 1 pistola, 1 fuet, 1 tambor, 1 trompeta, 7 sonalls, 11 nines i 1 un ocell. Tot i que es tracta d'una xifra gens menyspreable, sobretot respecte al que podem trobar en altres estudis fotogràfics, el cert és que el repertori és limitat en proporció a la multitud de joguines que, també a Mallorca, exhibien els comerços del 1900.

El mateix Lluís Salvador d'Àustria, al cèlebre tractat *Die Balearen*, confirma que els fills de les famílies benestants de Palma jugaven amb les mateixes joguines que els de les principals capitals europees.³² En veritat, l'esplendor de les quincalleries de Palma que despatxaven joguines es posava de manifest amb motiu de dues festes assenyalades: l'Epifania i el Ram. De tot plegat en donen compte les cròniques aparegudes a la premsa. Especialment, cobren un interès especial les publicades als setmanaris *L'Ignorància* i *La Roqueta*, les quals compten amb l'al·licient d'anar signades per figures de la talla de Mateu Obrador, Pere d'A. Penya, Marcel·lina Moragues, Miquel dels S. Oliver o Gabriel Alomar.³³

A més d'esmentar els aparadors de les quincalleries, tots els cronistes van coincidir a destacar una barraca que, per la fira del Ram, s'instal·lava a l'atri del Teatre Principal i era coneguda amb el sobrenom de la “caseta dels catalans”. Moragues, per exemple, hi va veure nines, cavalls, capelles i soldats de plom, cuines, sofàs, llits, debanadores, guitarres, titelles i nans; Obrador hi afegeix tambors, sabres, escopetes, ratolins i conills amb corda i teatres de paper; Penya, per la seva banda, hi veié autòmats, cavalls de màquina, trompetes, acordions, cèrcols, sabres, globus de gas, llances, harmòniums, pilotes i arquers de Noè. Fet i fet, la imatge de les joguines enumerades pels poetes mallorquins perdura a les planes dels catàlegs conservats dels grans magatzems El Siglo de Barcelona, ciutat d'on provenien els

31 LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, 1989, p. 50.

32 ÀUSTRIA, L.S. d'.: *Les Balears*, 2, Palma, 1999-2003, p. 587.

33 Vegeu la referència d'aquestes cròniques a CAPELLÀ SIMÓ, P.: “Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París”, Tesi Doctoral dirigida per T.-M. Sala i J. de Córdoba, Universitat de Barcelona, 2012, p. 645-648, 679-685.

firaires de la famosa barraca del Ram. No endebades, la capital catalana s'havia consolidat, almenys per al mercat espanyol i colonial, com "la ciutat de les joguines".³⁴

A les fotografies de la casa Virenque, en canvi, hi trobem les joguines de mida gran, és a dir, aquelles amb les quals l'infant pot interactuar: cèrcols, armes, instruments musicals, globus, pilotes, nines i cavalls. Hi manquen, així, les miniatures com, per exemple, els soldats i capelles de plom, els mobles de cases de nines i els animals de les arques de Noè. Tal com hem avançat al començament de l'article, no fou fins al segle XIX, amb l'estètica del realisme-naturalisme, que les miniatures van fer entrada en les imatges d'infants. Encara així, la nova iconografia es va circumscriure a les escenes de gènere: els retrats van continuar fidels a un repertori de joguines, afí al de Viuda Virenque, que la tradició pictòrica occidental havia prefixat segles abans.

L'absència de les miniatures en les representacions plàstiques de la infantesa ha estat àmpliament analitzada per M. Manson, a partir d'un corpus de més de 500 imatges anteriors a la Revolució Francesa. Per a Manson, les joguines representades pels pintors del renaixement i del barroc són atributs que refermen una interpretació de la infantesa com un símbol complex que apel·la a la brevetat de l'existència humana i alhora a la idea de regeneració. No endebades, la iconografia de l'infant jugant va divulgar-se, a partir del gòtic, a través de les miniatures al·lusives a les edats de la vida. És més, la majoria de joguines escollides pels artistes són objectes que permeten un moviment efímer i circular, com el cèrcol, el molinet de vent, la baldufa o la pilota. D'altra banda, cal afegir a aquest repertori dos objectes icònics, la nina i el cavall, dels quals els pintors s'han servit secularment per a remarcar, en els infants representats, la diferència de gènere.

Entre els múltiples testimonis que Manson referencia, cobra un interès especial un dels frescos que Guariento efectuà a l'església dels Eremitani de Pàdua cap al 1360.³⁵ En el fresc, un nen cavalca un cavall de pal i una nena bressola una nina. Enmig dels dos infants, Selene es mostra asseguda entre les rodes del carro celeste que dictamina l'avenir cíclic de les edats de l'home. Aquesta i altres representacions medievals de la lluna conviden a ésser interpretades com l'origen d'un discurs iconogràfic que, durant els segles que segueixen, va prefixar les representacions pictòriques d'infants jugant. Així, els gabinets fotogràfics vuitcentistes com la casa Virenque haurien heretat els vestigis d'una iconografia que no partia de l'observació directa de la vida quotidiana sinó de la representació d'un mite.

Vestigis de la lluna

Una de les joguines més representades en els retrats de Viuda Virenque és el cèrcol. En una obra emblemàtica dedicada als jocs de l'Antiguitat, l'historiador vuitcentista L. Becq de Fouquières va apuntar que el terme llatí que definia el cèrcol era *trochus*, el qual servia també per a designar la baldufa.³⁶ Una joguina i l'altra consisteixen en objectes que es mouen gràcies a l'impuls. Però, per als antics, el cèrcol sintetitzava el moviment de rotació vertical, el propi de la roda o dels ulls humans; la baldufa, per la seva banda, l'horitzontal, que s'associava als remolins. En síntesi, totes dues joguines apel·len a la gènesi del moviment.

³⁴ Vegeu la reproducció dels catàlegs esmentats a CAPELLÀ SIMÓ, P.: *La ciutat de les joguines*, Maçanet, 2013, fig. 2-20.

³⁵ MANSON, M.: *Jouets de toujours*, París, 2001, p. 36.

³⁶ BECQ DE FOUQUIÈRES, L.: *Les Jeux des Anciens*, París, 1869, p. 170.

En el fons Virenque-Simó, identifiquem almenys tres cèrcols, que difereixen en funció de la mida del diàmetre i de la secció. El de dimensions més reduïdes apareix només a 2 negatius;³⁷ els altres dos, a 13 i 9, respectivament.³⁸ Les imatges de la baldufa, en canvi, escassegen en els retrats fotogràfics. Altrament, en els retrats de la casa Virenque descobrim un fuet, fotografiat en 7 retrats distints.³⁹ Si bé, el cèrcol és una evocació de la roda, el fuet és l'objecte per a fustigar els cavalls d'un carro imaginari que ens retorna la imatge de Guariento. Emperò, en les imatges renaixentistes de la infantesa –en els jocs dels *putti*, concretament–, el fuet és també l'artefacte amb què es cargola i es llença la baldufa.⁴⁰

El cèrcol i el fuet són joguines que, ja durant el barroc, van permetre als artistes de representar infants en infinitat d'actituds. Fou, però, amb el moviment romàntic, quan es va estendre l'ús d'aquests objectes en els retrats. Els infants retratats amb un cèrcol a la casa Virenque adopten, sense excepció, dues poses assajades: posen de front amb el cèrcol al davant o bé de tres quarts amb el cèrcol al costat. A tall il·lustratiu, ja trobem la primera d'aquestes poses en *L'enfant au cerceau* de Jean-François Millet; la segona, a un retrat afí d'Antonio María Esquivel, conservat al Museo Nacional del Romanticismo. Quant als infants amb fuet, tots adopten una posa frontal i subjecten l'artefacte amb la mà dreta, posa que identifiquem en l'oli *Louis Robert, enfant* de Corot.⁴¹

Un artefacte afí al cèrcol, que també és símbol del moviment efímer, és el molinet de vent, l'ús del qual s'estén també durant el renaixement tant a les escenes mitològiques com a les religioses. Francesca Simó hi fotografià un únic infant.⁴² Els tres cèrcols del gabinet, d'altra banda, es mostren sense excepció folrats de cintes de color. En algunes fotografies, un dels cèrcols apareix travessat per un filferro amb dos cascavells lligats. A partir d'aquest vincle amb l'univers sonor, és inevitable establir una lleugera correspondència entre el cèrcol i la pandereta, objecte que apareix a cinc retrats del nostre fons.⁴³

Tanmateix, les al·lusions al moviment efímer i a la transitorietat de l'existència es concentren en la pintura europea en un símbol inefable que perdura des del gòtic fins als impressionistes: les bombolles de sabó. A la casa Virenque, però, trobem altres esferes de tradició secular en la història de la pintura com són les pilotes⁴⁴ i els globus de gas. Igual que la pandereta, il·luminen l'univers de la festa i descobreixen la lluna plena. A l'objectiu de Francesca Simó, a més, el globus esdevé un mirall convex on es congela l'única imatge conservada de l'estudi, equipat amb una gran claraboia que l'il·luminava.⁴⁵

37 0802, 0832.

38 2014, 0773, 0986, 0995, 1266, 1361, 1381,1478, 1572, 1721, 1755, 2522, 2552; 0306, 0708, 0894, 0988, 1263, 1388, 1501, 1703, 1829.

39 0754, 1570, 1666, 1760, 2144,2279, 2333.

40 MANSON, M.: *Jouets...*, p. 61.

41 CAPELLÀ SIMÓ, P.: "Les joguines...", p. 708.

42 2435, 2442.

43 5020, 0835, 0946, 1434, 2143.

44 0896, 1257, 1270, 2143, 2557.

45 1665.

El record il·lusori de les guerres

Aquell cavall de cartó, mig esventrat i miserable, li du com una promesa de virilitat primerenca, com un record il·lusori de ses guerres

Gabriel Alomar⁴⁶

En reivindicar la singularitat dels testimonis iconogràfics, P. Burke advertí encertadament que les imatges contenen missatges que els artistes ignoren que saben.⁴⁷ Aquesta observació és determinant en el cas de la decoració dels gabinets fotogràfics vuitcentistes, els quals, com les diferents formes d'art popular, van esdevenir un calaix de sastre on van anar a parar infinitat de signes icònics, el significat dels quals s'havia dissolt amb el pas del temps.

Aquesta observació és del tot aplicable en l'ús dels objectes que ens hem permès d'anomenar "vestigis de la lluna". Ara bé, el cas del cavall de joguina planteja una altra panoràmica. Com veïem, la representació del cavall de joguina com una joguina masculina es remunta a l'època medieval. D'altra banda, prengué un nou accent en el segle XIX, amb la reformulació dels rols tradicionals assignats a l'home i a la dona que seguí les revolucions burgeses. En altres paraules, el cavall era identificat, a ulls de tothom, com un símbol de la masculinitat normativa.

Amb la revolució industrial, els primitius cavalls de fusta van començar a fabricar-se amb cartró emmotllat i van esdevenir una joguina emblemàtica fins a mitjan segle XX. És més, a la Palma del 1900, gairebé tots els gabinets fotogràfics disposaven del seu propi cavall de cartró, generalment d'origen barceloní. No obstant això, no podem afirmar que el gabinet Viuda Virenque disposés del seu propi model, per tal com en el fons de la SAL tot just n'apareix un, en una única imatge. Es tracta d'un exemplar de dimensions reduïdes, pintat de blanc amb clapes negres i una crinera de llana, que acompanya un infant de pocs anys.⁴⁸

Tanmateix, en els retrats de la casa Virenque, com en tants d'altres, el cavall de joguina sovint se'ns mostra en negatiu. Perquè el fuet, que també associem a la baldufa, sovint serveix per a evocar, en els jocs infantils, un cavall imaginari. Com dèiem, el fuet de la casa Virenque apareix en 7 retrats distints. Es tractava, tal vegada, del mateix fuet que Jules Virenque va incorporar al retrat imaginatiu que pintà del seu fill Lluís, finat a l'edat de cinc anys.⁴⁹ L'infant, vestit de soldat, subjecta un sabre i, a terra, l'acompanyen joguines diverses: una bala, una trompeta i el fuet. Els retrats d'infants vestits de soldats són una constant en la pintura de l'època. A Mallorca, concretament, sobresurten el que Faust Morell realitzà del seu fill Josep –equipat amb un fusell i un tambor de joguina– o el que féu

⁴⁶ ALOMAR, G.: "El Ram", *La Roqueta*, 312, 1900, p. 2.

⁴⁷ BURKE, P.: *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, 2005, p. 38-39.

⁴⁸ 2558. El Museu de Mallorca (inv.: 13211/1335) conserva un retrat infantil de la casa Virenque on apareix un cavall de cartró distint, completament blanc i de dimensions més grans. L'infant hi apareix a sobre.

⁴⁹ Vegeu-ne una reproducció a AGUILAR, R.; SABATER, J. (coord.): *Fons fotogràfic «Virenque-Simó» de la Societat Arqueològica Lul·liana, 1860-1920*, Palma, 2010, p. 14.

Vicenç Furió, ja en el canvi de segle, també del seu fill, Ignasi, amb una trompeta. Tots tres retrats, caracteritzats per un fons neutre, podrien estar inspirats en el retrat de l'infant José Costa i Bonells, de Goya, el qual també és a l'origen de diversos retrats infantils de Manet.⁵⁰

En el retrat de Goya, però, el cavall de juguina es mostra acompanyat d'una antologia de juguines afins, de tradició secular en les representacions pictòriques de la infantesa: les armes i els instruments militars. Un cop més, ha estat M. Manson qui ha apuntat la substitució habitual, a partir del segle XVII, del cavall per una altra juguina arquetípica: el tambor.⁵¹ Un dels negatius del fons Virenque-Simó de la SAL mostra una criatura que emergeix d'entre les plantes i amb l'esguard fixat a l'objectiu colpeja amb una baqueta un petit tambor decorat amb motius florals.⁵²

Les desfilades militars, inevitablement, van marcar l'imaginari de l'època, amb el rerefons de les guerres colonials. En un retrat familiar, en el qual una dona posa amb tres infants, el més petit subjecta una trompeta amb la mà dreta,⁵³ semblant a la que apareix al retrat, esmentat abans, del fill de Jules Virenque i Francesca Simó. D'altra banda, en tres ocasions i en mans d'infants distints, apareix una pistola.⁵⁴ Es tractava d'un artefacte força més sofisticat que els anteriors, que disparava de debò, com moltes de les armes de juguina que es van fabricar durant l'última dècada del vuit-cents.

Val a dir que les juguines del 1900 es van brindar a la iconografia bèl·lica ensems que es convertien en mirall de les noves formes d'oci que, de mica en mica, contribuïren a canviar el rostre de les ciutats. En aquest nou marc, convé recalcar que el cavall de juguina esdevé, en els retrats d'infants, el gresol de dos grans imaginaris generadors d'infininitat d'objectes lúdics: la guerra i el viatge. Els fabricants de juguines metàl·liques, concretament, van esdevenir veritables cronistes de l'evolució dels transports moderns, a través de miniatures de ferrocarrils, transatlàntics, tramvies, automòbils, etc.

Tanmateix, el pes de convencions pictòriques seculares vetava, com hem vist, l'entrada de les miniatures en els retrats d'infants. Ara bé, la ràtzia de la modernitat no va poder impedir que en un moment donat els cavalls dels retrats es convertissin en velocípedes. A casa la Viuda Virenque, un infant vestit de mariner es retrata dalt d'un tricicle,⁵⁵ en uns anys en què també la ciutat de Palma s'abocava a la febre dels velòdroms. Per espai de pocs anys, altres estudis, com el de Josep Truyol, van adquirir els primers automòbils per a infants. Paral·lelament, amb la desclosa de l'*art nouveau*, tant el velocípede com l'automòbil foren els motius preferits dels artistes a l'hora de remarcar el naixement d'una nova feminitat, la qual, en els retrats d'infants, trigaria encara unes dècades a fer-se visible.⁵⁶

50 CAPELLÀ SIMÓ: "Les juguines...", p. 738-739.

51 MANSON, M.: "Le tambour et la poupée", a BROUGÈRE, G.: *Le jouet: valeurs et paradoxes d'un petit objet secret*, Paris, 1992, p. 148-158.

52 2565.

53 1545.

54 0247,1669, 2124.

55 2121.

56 CAPELLÀ SIMÓ, P.: "Les juguines...", p. 738-739.

L'escola de la maternitat

*Ses nines son pe'ses nines [...]
Es axò, sa verdadera escola de sa maternitat*

Miquel dels S. Oliver⁵⁷

En el fresc de Guariento, els infants que segueixen el carro de la lluna porten una nina i un cavall. I, a partir del renaixement, la nina esdevé l'accessori propi dels retrats infantils femenins. Val a dir, que aquesta pertinença a l'univers de la feminitat és, durant l'edat moderna, una convenció exclusiva de l'àmbit de les representacions pictòriques, per tal com abunden els referents literaris que situen nines en mans d'infants mascles.⁵⁸ Realment, la restricció definitiva d'aquesta joguina als jocs femenins no es va produir fins a l'esclat del moviment romàntic, cosa que va determinar la revaloració de la iconografia que ara ens ocupa: la de la noia amb una nina als braços.

A la fi del segle XIX, la nina és un objecte que es fa present a tots els gabinets fotogràfics. Realment, s'entenia com una joguina primigènia. En el marc de l'Exposició Universal de París de 1855, el pedagog Hippolyte Rigault va assenyalar que "à l'âge de l'hochet succède l'âge de la poupée".⁵⁹ Rigault, anticipant-se a les interpretacions psicoanalítiques del segle XX, observà que la nina marca el pas dels estímuls orals i sonors a la primera experiència il·lusòria i que, per tot plegat, la primera nina és un sonall.

Al fons Virenque-Simó n'apareixen 7, de sonalls. La tipologia més usual consisteix en una argolla de vori de la qual suspenen un o dos cascavells d'argent.⁶⁰ En canvi, un dels més singulars consisteix en un bergansí de grans dimensions, probablement de cautxú.⁶¹ També n'identifiquem un amb forma de campana.⁶² En els casos esmentats, el sonall es mostra suspès del coll del nadó per una cadena. Resta, però, un exemplar amb mànec, que l'infant sacsejava en l'instant del retrat.⁶³

Les correspondències entre els universos del sonall i la nina es fan evidents des de múltiples punts d'observació. Tanmateix, la preeminència de la nina en els estudis fotogràfics no obeeix tant al caràcter primigeni que li és atribuït com a la instrumentalització ideològica a què fou sotmesa al llarg del segle XIX. La premsa, els tractats d'educació, la literatura sentimental i també les imatges foren els canals de divulgació d'una forta campanya mediàtica que advertia les famílies de la conveniència de regalar nines a les filles petites. I la raó fonamental d'aquesta prescripció fou la interpretació del joc simbòlic amb la nina com un assaig de les funcions maternals i, de retruc, com un garant de l'educació moral femenina.⁶⁴

⁵⁷ OLIVER, M. S.: "Darrere el Ram", *La Roqueta*, 89, 1890, p. 1.

⁵⁸ MANSON, M.: *Jouets...*, p. 232-234.

⁵⁹ RIGAULT, H.: *Conversations littéraires et morales*, París, 1859, p. 4.

⁶⁰ 0425, 0720, 0841,1420, 2575.

⁶¹ 0337.

⁶² 1540.

⁶³ 0896.

⁶⁴ CAPELLÀ SIMÓ, P.: "A Prescriptive Toy: Interpretations of Dolls in the last 19th Century", a *II International Congress «coupDefouet»*, Barcelona 25-28 Jun. 2015 [en línia] http://www.artnouveau.eu/ca/congress_mainstrands_2nd.php?strand=2.

Com era d'esperar, la consideració de la nina com un article de primera necessitat va estimular la invenció d'infinat de dissenys. De tot plegat en donen compte les fotografies de Francesca Simó. Perquè, si bé el conjunt de joguines integrades en els retrats infantils tot just continuaven una convenció pictòrica, el cert és que les nines de la Viuda Virenque conformen el que probablement és el testimoni més ric de la diversitat de models d'aquest objecte que les botigues de Palma van despatxar. En distingim 11 models distints, repartits entre 24 negatius.

D'entre tots, sobresurt el *Bébé Jumeau* que una criatura somrient agafa de la mà.⁶⁵ Es tractava d'un disseny registrat el 1886 a París pel reputat fabricant Émile-Louis Jumeau. El model disposava d'un rostre de porcellana amb ulls de vidre, extret d'un model de Carrière-Belleuse, i d'un cos articulad de fusta i paper maixé.⁶⁶ Fou el model més insigne d'un nou tipus de nina, el bebè, que els fabricants francesos havien llançat al mercat a la darrera dels anys setanta. La característica principal dels bebès és que van ser les primeres nines que van reunir les proporcions del cos d'un infant. Perquè, anteriorment, la caracterització d'una nina com una criatura es devia tan sols a la indumentària i no tant a l'aspecte anatòmic. D'altra banda, el bebè va permetre de posar fi a la moda de les nines de forma adulta, a través de les quals, segons Rigault, les noies corrien el risc d'aprendre "à poser devant le genre humain".⁶⁷ Una d'aquestes dames de joguina, anomenades *parisiennes*, féu entrada a la casa Virenque. La subjecta una nena d'uns set anys i l'exhibeix com una mena de premonició de la seva imatge futura.⁶⁸ Aquesta fotografia contrasta amb una altra, també dels anys vuitanta, en la qual la jove model porta un nou bebè francès i el bressola com si fos una criatura.⁶⁹

Les primeres documentacions relatives a la venda de bebès a Palma daten del 1880, per la qual cosa podem establir que van arribar al mateix temps que a la resta de ciutats europees. Deu anys més tard, Miquel dels S. Oliver ja s'hi refereix amb el mot francès bebè: "sa nina, es *bebé*, com diuen ara totes ses atletes".⁷⁰ Tanmateix, els bebès no representaven nadons sinó infants d'una edat aproximada a la de les seves destinatàries, cosa que permetia desplegar un joc simbòlic de gran complexitat. Havia estat Jules Michelet qui havia advertit que la nina no era únicament una imitació de la maternitat sinó que representava, per a la nena, una "petite confidente, avec qui elle soupire".⁷¹

Conscient d'aquesta versatilitat, Francesca Simó integra els dos bebès abans esmentats en dues poses assajades: en una, la nena bressa la nina; en l'altra, li dóna la mà. Totes dues poses perduraran en retrats de nenes amb nines realitzats a la casa Virenque durant

65 1445.

66 CAPELLÀ SIMÓ, P.: *La ciutat...*, p. 106-111.

67 RIGAULT, H.: *Conversations...*, p. 8.

68 Aquest negatiu no fa part del fons Virenque-Simó de la SAL. Es conserva a l'arxiu Nicolau Tous. Sabem, tanmateix, que prové de la casa Virenque pel teló de fons i per la cadira italiana, que identifiquem en un bon nombre de retrats del fons de la SAL. Agraïm a C. Colom la informació relativa a aquest negatiu.

69 1439.

70 OLIVER, M. S.: "Darrere el...", p. 1.

71 MICHELET, M.: *La femme*, París, 1860, p. 35.

les dues dècades següents. D'altra banda, la posa que veïem en el cas de la *parisienne* –amb la figura subjectada verticalment contra el pit– reapareix de nou en fotografies en les quals la nina és un bebè. En dues ocasions, les nenes posen al costat d'una àmfora que es desclou en un coll ortogonal i que es plega com les ones.⁷² Subjecten el bebè, una nina vestida de puntes, damunt el coll de l'àmfora, talment una Afrodità de juguina en la qual emmirallar-se. I és que malgrat l'adopció del cànon infantil, el bebè continuava presentant una imatge ambigua, que adesiara es prestava a ésser interpretada com el semblant d'una adolescent. I, de fet, el cançoner popular recull sovint l'expressió “parèixer un bebè” en al·lusió a la dona jove que atrau les mirades.⁷³

Aquesta Afrodità de juguina apareix a 7 negatius distints, per la qual cosa deduïm que feia part dels objectes de la casa Virenque. I apareix adoptant diverses actituds, sempre en funció de les poses abans descrites. En tres ocasions, les nenes la bressen i esdevé un nadó.⁷⁴ En altres, és una criatura més gran, que les nenes subjecten de la mà o de la cintura, tal com els infants són fotografiats en els retrats de família.⁷⁵ Amb tot, notem de quina manera Francesca Simó –seguida de Clotilde i Lluïsa Virenque– esdevé una veritable artista-guia a l'hora d'il·luminar la complexitat de l'univers simbòlic de la nina a l'Europa del 1900.

El bebè que acabem de descriure comptava amb un cap de porcellana d'origen alemany. A partir de 1890, les indústries alemanyes iniciaren una important exportació de caps de porcellana que, en els països importadors, es muntaven amb cossos de fabricació nacional. A l'Estat espanyol, les fàbriques de bebès que van proliferar de manera gairebé simultània a Barcelona i a Onil es bastien de caps alemanys. Els cossos, per la seva banda, podien disposar de 4 o de 10 articulacions. A banda dels dos bebès francesos esmentats, en trobem només un de deu articulacions, fotografiat en una sola ocasió.⁷⁶ Vestit com una jove dama, no apareix en braços dels dos infants fotografiats sinó a terra, en primer terme. Al darrera, amagat rere unes plantes, s'entreveu un ridícul soldat de juguina que l'empaita, cosa que dóna compte, de bell nou, del sentit de l'humor de les tres fotògrafes.

D'altra banda, trobem dos nous bebès amb quatre articulacions, propietat de l'estudi. Un apareix a 6 negatius distints.⁷⁷ Vestit tot just amb una camisola, és de dimensions inferiors al que hem descrit al costat de l'àmfora, per la qual cosa es mostra sempre com una criatura de juguina que els infants bressolen. Tot just en una ocasió, apareix assegut a terra, com si es tractés d'un petit Eros de juguina. Aquesta composició i aquest nou rol són els que corresponen, ben mirat, a l'altre bebè de la casa. En dues ocasions, es mostra dempeus al costat dels infants; en una tercera, assegut damunt d'unes roques, com un entremaliat company de jocs.⁷⁸

72 1841, 1913.

73 CAPELLÀ SIMÓ, P.: “Les juguines...”, p. 752-753.

74 0472, 2542.

75 0770, 1707.

76 1911.

77 0226, 0242, 0413, 0826, 0916,1527.

78 0416, 0629, 2529.

Tal com succeeix amb el *Bébé Jumeau*, aquesta última nina té una fisonomia fàcilment cognoscible. Disposa d'un cap de porcellana que la societat alemanya Lehmann y Cia, instal·lada a Barcelona el 1894, va patentar a Espanya l'any 1905.⁷⁹ A banda d'aquest model propi, Lehmann distribuïa arreu d'Espanya i Amèrica les millors marques alemanyes i franceses: com *Bébé Jumeau*, entre d'altres. A Palma, Lehmann proveïa un únic establiment: la quincalleria d'Antoni Fàbregas, situada al Pas d'en Quint, on Francesca Simó probablement hauria adquirit les nines del seu gabinet.⁸⁰

Malgrat la diversitat de preus amb què s'expedien, els bebès eren nines de luxe. Aquest fet es féu evident a la dècada de 1880, abans de l'aparició dels models alemanys, menys costosos. I, realment, era una circumstància que entrava en contradicció amb el discurs pedagògic que prescrivía de regalar nines a les nenes de totes les classes socials. Com a resposta, els fabricants barcelonins van introduir en el mercat unes nines fabricades íntegrament amb paper maixé, cosa que en permetia l'expedició a un preu mòdic. Aquestes nines foren tan populars que la gent va començar a designar-les amb un antropònim: Pepa.⁸¹ El fons Virenque-Simó compta amb un sol negatiu en el qual aparegui una pepa. La subjecta pels braços, a la manera d'un infant que aprèn a caminar, una criatura que roman dempeus dalt d'una cadira. L'infant, al seu torn, és subjectat per la cintura per una dona jove, acompanyada d'un noi que, amb l'esguard fixat en l'objectiu, es recolza en un dels cercols del gabinet.⁸²

L'any 1904, la companyia de Manheim Rheinische Gummi und Celluloid Fabrik va patentar a Espanya les primeres nines de cel·luloide.⁸³ I, de manera pràcticament immediata, una d'aquestes nines apareix en el gabinet Viuda Virenque, tot animant dues escenes familiars a les quals ja ens hem referit anteriorment.⁸⁴ El nou segle inaugurava una nova plana per a la història del cos, amb la vindicació, tant des del sector sanitari com des de l'educatiu, de les pràctiques esportives i de la higiene. I, com a representació del nou infant, el cel·luloide va permetre la fabricació de nines irrompibles que, a més, es podien rentar. D'aquesta manera, les noves nines van combatre la fragilitat dels bebès de porcellana i el perill que l'aigua suposava per a les pepes de cartró.

Tanmateix, un dels canvis més substancials en la història de la nina s'havia de produir a les portes de la Primera Guerra Mundial. La premsa d'arreu d'Europa se'n féu ressò. I, des de *La Vanguardia*, J. Escofet es planyia del que, al seu entendre, no era més que "una inaudita precocidad".⁸⁵ El cas és que els bebès vuitcentistes, d'edat indeterminada, van adoptar la forma d'un nadó de pocs mesos, representat, a més a més, amb un grau de realisme fins

79 CAPELLÀ SIMÓ, P.: "La Compañía del Eden-Bébé en la Barcelona de 1900", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 447, 2013 [en línia] <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-447.htm>.

80 A la documentació fabril conservada, Antoni Fàbregas apareix com l'únic client mallorquí de la firma. ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, fons Lemanos/ 630, Llibre de Caixa Lehmann y Cia, núm. 1 (1894-1897), p. 45.

81 El terme 'pepa' va patir un procés d'habilitació en el parlar quotidià de Mallorca, ja ben entrat el segle XX. Encara avui s'empra, en sentit genèric, com a sinònim de nina. CAPELLÀ SIMÓ, P.: "Les joguines...", p. 749-754.

82 2100.

83 CAPELLÀ SIMÓ, P.: "Les joguines...", p. 609-610.

84 0224, 1989.

85 ESCOFET, J.: "Muñecas o muñecos", *La Vanguardia*, 3 de febrer de 1914, p. 9.

aleshores inaudit. Es tractava d'una iniciativa orquestrada per la firma alemanya K & R,⁸⁶ que portava al punt més àlgid l'objectiu vuitcentista de restringir el joc simbòlic de les nenes a l'assaig de la maternitat. Val a dir que l'aparició d'aquests nadons va tenir lloc en uns anys en què els efectes del moviment sufragista arribaven, amb major o menor mesura, al peu del carrer.

Amb tot plegat, l'última nina fotografiada del fons Virenque-Simó –la imatge data dels anys de la Gran Guerra– és un nadó de joguina.⁸⁷ El subjecta una nena vestida a la moda. Al costat, una àvia endolada, amb rosari i missal, accentua la funció primigènica de les joguines en l'art: assenyalar les edats de la vida.

Recapitulació

Una postal, signada a Tarragona el 1912, mostra una nena amb un nadó de joguina als braços i, al costat, una cigonya.⁸⁸ Al gabinet Viuda Virenque també va haver-n'hi una.⁸⁹ Aquesta, però, no era un animal dissecat –com l'exemplar de la postal– ni tampoc una joguina pròpiament dita. Es tractava d'una figura de jardí, feta probablement de ferro i guix. De fet, representava una espècie híbrida, entre la cigonya, la grua i el martinet, com tantes altres imatges d'ocells que, sota l'influx del japonisme, envairen les arts industrials i decoratives. Fou doncs, un objecte de moda que es dispersà en l'"univers de cartró pedra" del gabinet. Altrament, Francesca Simó va reservar-lo exclusivament per als retrats d'infants, cosa que ens permet recordar que una joguina és, primer de tot, un objecte amb què un infant s'entreté, amb el benentès que no sempre ha estat fabricat per a aquest fi.

La cigonya, ben mirat, és un símbol complex, que apel·la l'amor filial i la longevitat. La qüestió de fins a quin punt Simó era conscient d'aquesta simbologia és traslladable a tot el discurs iconogràfic que hem atribuït a cada una de les joguines del gabinet. Com hem advertit, la interpretació dels documents visuals exigeix l'anàlisi d'informacions que s'hi revelen i que sovint el mateix artífex ignorava. I en el llindar d'aquesta escletxa, els símbols són imatges residuals que s'esdevenen, tant a l'hora de produir com a l'hora de contemplar altres imatges. D'aquí que, parafrasejant J. E. Cirlot, "nuestro interés por los símbolos tiene un múltiple origen; en primer lugar, el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que, detrás de una metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad".⁹⁰

Francesca Simó, auxiliada pel testimoni dels poetes, ens ha permès d'il·lustrar amb fotografies l'observació de l'arxiduc Lluís Salvador, segons el qual a Mallorca es despatxaven les mateixes joguines que en qualsevol nucli europeu. Inversament, les joguines esdevenen fars que il·luminen caires desatesos del gabinet Viuda Virenque, dignes d'ésser considerats de cara a futures aproximacions.

86 CAPELLÀ SIMÓ, P.: *La ciutat...*, p. 135-137.

87 2355.

88 Es conserva a la col·lecció de Ton Boig Clar, a Palma.

89 Apareix a un total d'11 fotografies: 0347, 0350, 0752, 0754, 0958, 1245, 1470, 1567, 1570, 1760, 2144.

90 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1998, p. 13.

La preeminència de les nines respecte a les altres joguines, justificada d'acord amb el context històricoeducatiu, exigeix d'ésser analitzada en relació al que suposa, a la Palma del 1900, un gabinet regentat per tres dones. En altres paraules, tot apunta que la mirada envers les nines podria emmarcar-se en una representació de la feminitat amb un abast molt més ampli, que situa la fotografia de gabinet molt a prop de la gràfica publicitària. En aquesta empresa de divulgació d'un ideal femení, les filles de Francesca Simó haurien estat també protagonistes. Entre els retrats femenins del gabinet, que són la majoria, Carme, Clotilde i Lluïsa són fàcilment identificables per la naturalitat amb què posen, vestides amb sumptuosos vestits de nit o alternant la indumentària tradicional de Mallorca amb la del Japó.

Per últim, els retrats d'infants del gabinet se'ns han mostrat com una part indissociable dels estudis i perfeccionaments constants duts a terme per Simó en el camp de la fotografia. La tècnica li permeté de retratar infants de pocs mesos. Tanmateix, l'expressió de les criatures, serena en tots els casos, era obra d'altres esforços dels quals ha restat, tot just, un testimoni. Es tracta del retrat d'un nadó bru assegut dalt d'una columna, amb un sonall penjant del coll. Hi ha tires de paper enganxades en el negatiu, que indiquen que la còpia havia d'ésser retallada. Al fragment descartat, uns braços femenins subjecten el nadó, encara inestable. I un rostre somrient, el de Francesca Simó, insinua les paraules que es van dir. Sols en queda l'efecte: l'expressió de l'infant que es revela en el vidre.



Fig. 1 Infant amb cercol. 1880-1900
Negatiu de vidre, 13 X 18 cm (SAL-CPV-1572)



Fig. 2 Home i infant amb globus. 1900-1914
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-1665)



Fig. 3 Infant amb cavall de cartró. 1890-1910
Negatiu de vidre, 9 x 13 cm (SAL-CPV-2558)



Fig. 4 Infant amb una pistola. 1890-1900
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-0247)



Fig. 5 Infant amb una nina de la casa Jumeau, de París. 1890-1900
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-1445)



Fig. 6 Infant amb una nina de la casa Lehmann, de Barcelona. 1905-1915
Negatiu de vidre, 9 x 13 cm (SAL-CPV-0629)



Fig. 7 Família amb nina de cel·luloide. 1905-1915
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-0224)



Fig. 8 Dona i infant amb un nadó de juguina. 1910-1920
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-2355)



Fig. 9 Infants amb ocell. 1890-1900
Negatiu de vidre, 13 x 18 cm (SAL-CPV-2144)



Fig. 10 Infant amb sonall, subjectat per Francesca Simó. 1900-1914
Negatiu de vidre, 09 x 13 cm (SAL-CPV-0425)

