

Strand 2. The Eye of an Era: Art Nouveau Interpretations of the Feminine

**UNA JOGUINA PRESCRIPTIVA: INTERPRETACIONS DE NINES A FINALS
DEL SEGLE XIX**

Pere Capellà-Simó

Resum

Aquesta comunicació explora la construcció de la feminitat des de l'òptica de les nines i les joguines infantils. Al llarg del segle XIX, la nina fou objecte d'una allau de textos pedagògics que van interpretar les pràctiques que acompanyaven l'objecte com un assaig de la maternitat. Per consegüent, en prescrivien l'ús a les nenes de totes les classes socials. La desclosa de l'art nouveau a Europa va tenir lloc en un moment en què l'exaltació d'aquests valors arribava al punt més àlgid. La repercussió més representativa de l'art nouveau en l'àmbit de la nina fou, de fet, l'assumpció per part dels fabricants del cànon d'un infant de pocs mesos, fruit d'una reforma iniciada a Alemanya per artistes com Arthur Lewin-Funke. D'altra banda, les dones van assumir en la indústria de la nina un rol de cada cop més visible com a dissenyadores i empresàries. Paral·lelament, els artistes –i molt especialment les artistes– van seguir de prop aquest canvi cultural, tot convertint els retrats de nenes amb una nina les mans en un distintiu de l'època.

A Prescriptive Toy: Interpretations of Dolls in the last 19th Century

Abstract

The present study explores the construction of feminity from the perspective of the history of toys and dolls during the Art Nouveau movement years. During the 19th century many essays in pedagogy interpreted doll games as a maternity practise. Therefore, dolls were prescribed to girls of the whole range of social classes. The emergence of Art Nouveau in Europe took place when the exaltation of these values reached their peak. The main impact of Art Nouveau in the field of dolls was to set the standard age of a doll to an infant by doll makers. This standard was a consequence of a reform process initiated in Germany by some artists such as Arthur Lewin-Funke. In addition, women were gaining more visible roles in the doll industry as designers and managers. Artists, especially female artists, attested this cultural change with portraits of girls where the doll became an essential attribute of the Art Nouveau period.

La història de la joguina és un camp que, des de la fi del segle XIX, ha estat objecte d'un procés, lent però constant, de revaloració i d'estudi. Ja el 1893 el periodista Léo Claretie, en un dels estudis pioners sobre l'àmbit¹, va imaginar un futur en el qual els historiadors serien capaços de d'interpretar la història de la vida quotidiana d'una època a través de les joguines infantils. A partir de la dècada de 1970, l'interès per la història de la infantesa, desvetllat pel treball pioner de Philippe Ariès², fou la causa d'una nova posada en valor de la joguina com a font documental. Realment, les joguines testimonien el lloc que cada societat reserva a la infantesa. D'altra banda, presenten un repertori de representacions en miniatura de tot allò que cada societat decideix de mostrar als infants per tal que s'hi afeccionin. Per consegüent, esdevenen una valuosa font iconogràfica per a la història de la cultura, per tal com recullen la imatge de tot allò que cada generació desitja que perduri o bé que s'esdevingui en vida dels seus descendents. A tall il·lustratiu, les joguines testimonien la percepció social dels conflictes bèl·lics, els canvis de gust en les decoracions d'interiors, la història dels espectacles, dels transports, etc. Així mateix, les joguines antropomòrfiques, és a dir, les nines, conformen una font de valor inestimable des de l'òptica de la història del cos, tot considerant les pràctiques culturals que l'envolten i la seva representació.

A Europa, la nina, acompanyada dels seus paraments, ha estat objecte de fabricació i comerç de manera ininterrompuda des dels inicis de l'Edat Moderna. Si bé fou, fins ben entrat el segle XIX, una joguina adreçada tant als nens com a les nenes, aquestes últimes en van fer ús encara durant la joventut, servint-se'n com a maniquí de costura. Per tot plegat, és un objecte associat tradicionalment a l'univers femení, fins al punt que, en molts casos, esdevé la representació plàstica d'un ideal de feminitat.

En l'època de l'Art Nouveau, no obstant això, la nina es va veure afectada per la transformació de tot un univers de sentit. Perquè, mentre els artistes exploraven la representació de la feminitat amb un abast sense precedent, les figures femenines adultes van desaparèixer, paradoxalment, dels catàlegs de joguines. En concret, foren substituïdes per un nou repertori de figures que representaven infants d'edats compreses entre els sis mesos i els set anys. Aquest canvi de sistema de representació en la

¹ Léo CLARETIE, *Les jouets. Histoire. Fabrication*, París, Librairies-Imprimeries Réunies, 1893, p. 285-286.

² Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, Plon, 1960.

indústria de la nina es va desenvolupar en diferents etapes durant la segona meitat del segle XIX. I, de fet, fou el resultat d'un canvi de mentalitats que havia arrencat en el XVIII i que va suposar la instrumentalització de la nina en favor d'un ideal de feminitat que, en l'Època de l'Art Nouveau, es refermava com a normatiu.

La nina en el segle de les llums

És a Jean-Jacques Rousseau a qui devem una de les primeres reflexions al voltant de l'ús de la nina com a eina pedagògica. Al Llibre V d'*Émile ou de l'éducation*, el filòsof introdueix el personatge de Sophie, el qual es converteix en un pretext per a exposar les diferències i les semblances entre les nenes i els nens. D'entrada, Rousseau reconeix l'existència de pràctiques comunes: “Les enfants des deux sexes ont beaucoup d'amusements communs, et cela doit être; n'en ont-ils pas de même étant grands?”³. Malgrat això, la natura atorga a un i altre sexe “de goûts propres qui les distinguent”⁴. Així, “les garçons cherchent le mouvement et le bruit, des tambours, des sabots, de petits carrosses”⁵; altrament, els gustos de les noies es concentren al voltant d'allò que Rousseau anomena “l'art de plaire”, una pràctica de la qual –almenys durant la infantesa– la nina és el màxim exponent:

“[...] les filles aiment mieux ce qui donne dans la vue et sert à l'ornement, des miroirs, des bijoux, des chiffons, surtout des poupées: la poupée est l'amusement spécial de ce sexe; voilà très évidemment son goût déterminé sur sa destination. Le physique de l'art de plaire est dans la parure; c'est tout ce que des enfants peuvent cultiver de cet art.

Voyez une petite fille passer la journée autour de sa poupée, lui changer sans cesse d'ajustement, l'habiller, la déshabiller cent et cent fois, chercher continuellement de nouvelles combinaisons d'ornements bien ou mal assortis, il n'importe, les doigts manquent d'adresse, le goût n'est pas formé, mais déjà le penchant se montre: dans cette éternelle occupation le temps coule sans qu'elle y songe, les heures passent, elle n'en sait rien, elle oublie les repas mêmes, elle a plus faim de parure que d'aliments. Mais, direz-vous, elle pare sa poupée et ne se voit pas, elle ne peut rien faire pour elle-même, elle n'est pas formée, elle n'a ni talent ni force, elle n'est rien encore, elle est

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, vol. 3. Paris, Lecointe, 1834 (La Haia, 1762), p. 150.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

toute dans sa poupée, elle y met toute sa coquetterie. Elle ne l’y laissera pas toujours, elle attend le moment d’être sa poupée elle-même”⁶.

De les reflexions de Rousseau al voltant de la nina sobresurten dues conclusions fonamentals. La primera, que tindrà gran acceptació durant l’època romàntica, és l’atribució d’un origen natural a la predilecció que les nenes senten envers aquesta joguina. La segona conclusió, molt pròpia de l’Època Moderna, és la interpretació de la nina com un adult en miniatura en el qual l’infant assaja el que serà la seva pròpia imatge. En altres paraules, ni Rousseau ni cap dels filòsofs del segle de les llums van interpretar la nina com un assaig de la maternitat⁷. Les dues últimes línies del fragment subratllat esdevenen fonamentals, per tal com Rousseau exposa clarament que la nena és una dona que encara no existeix, que tot just es manifesta en l’artefacte: “elle est toute dans sa poupée”. I hi restarà, com una crisàlide, fins al moment legítim en què les pràctiques d’ornar-se converteixin el seu propi cos en el suport d’un art d’encantament.

D’altra banda, l’endemà de la Revolució Francesa, trobem a *La Morale du deuxième âge, ou Idylles morales tirées des jeux de l’enfance* de Mercier de Compiègne el germen d’una nova interpretació d’aquest objecte que perdurarà durant més de cent cinquanta anys. L’“Idyle VI” de Mercier de Compiègne es titula la “La poupée”, i té com a protagonista una nena, Constance, la qual sent vertadera devoció envers una nina. Aquesta li ha estat regalada per la dida i, així que la pren entre les mans, Constance exclama: “Mais tiens, donc, elle a du fard comme maman, des pompons, de falbalas et une belle robe d’or, avec de paniers; maman lui ressemble comme deux gouttes d’eau...”⁸. Emperò, la veu de la mare li corregeix al final del relat aquesta visió esbiaixada –que no és altra, ben mirat, que la de Rousseau–, tot demostrant als lectors els profits que l’artefacte podia generar de cara a la instrucció:

⁶ J.-J. R., *Émile...*, p. pp. 150-151.

⁷ Per a més informació, vegeu Michel MANSON, *Jouets de toujours. De l’Antiquité à la Révolution*, París, Fayard, 2001, p. 331-250.

⁸ Claude-François-Xavier MERCIER DE COMPIEGNE, *La Morale du deuxième âge, ou Idylles morales tirées des jeux de l’enfance*, París, chez l’auteur, 1794-95, p. 50

“Examinons maintenant, Constance, pourquoi toutes les citoyennes de ton âge aiment les poupées; tu n’en sais rien... Heureuse innocence! Un jour, Constance, tu serais mère, tu auras des enfants, et la nature te dispose déjà aux travaux, aux [fonctions] précieuses que tu auras à remplir. Ta poupée est ton enfant, et tu fais, sans le savoir, l’apprentissage de son éducation. Tu aimes déjà à commander, et ne pouvant commander à tout ce qui t’environne, parce qu’il sont plus grands que toi, il te faut une poupée. Constance, vois comme elle est docile ta poupée; il faut que tu sois comme elle: elle ne parle pas, elle se met pas en colère, comme toi, pour un rien. Tu dois faire de même avec ta maman et tes maîtres. Mais elle n’est pas vivant, elle; eh bien! Puisque tu l’es, toi, tu dois être plus sage encore”⁹.

Realment, l'espai de trenta-dos anys que separa la publicació d'*Émile* de Rousseau, el 1762, i *La Morale* de Mercier de Compiègne, el 1794, defineix l'escenari de les convulses transformacions que, en tots els ordres, van posar fi a l'Antic Règim. En l'àmbit que ens ocupa és inevitable que ens referim a la publicació d'un dels textos fundacionals del feminisme: *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft. En resposta al discurs naturalista de Rousseau, Wollstonecraft exposa:

“As for Rousseau's remarks, which have since been echoed by several writers, that they have naturally, that is from their birth, independent of education, a fondness for dolls, dressing, and talking, they are so puerile as not to merit a serious refutation. That a girl, condemned to sit for hours together listening to the idle chat of weak nurses, or to attend at her mother's toilet, will endeavour to join the conversation, is, indeed, very natural; and that she will imitate her mother or aunts, and amuse herself by adorning her lifeless doll, as they do in dressing her, poor innocent babe! is undoubtedly a most natural consequence”¹⁰.

Mes endavant, Wollstonecraft remarca que el gust per la nina és tot just el resultat del confinament a què les nenes es veien sotmeses, i es refereix, sense embuts, al fet que les nenes i els nens compartirien els mateixos esbargiments si hom no els inculqués una educació segregada:

⁹ C.-F.-X. M. C. *La Morale...*, p. 53-54.

¹⁰ Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral subjects*, Dublin, J. Stockdale, 1793, p. 47.

“I have, probably, had an opportunity of observing more girls in their infancy than J. J. Rousseau. I can recollect my own feelings, and I have looked steadily around me; yet, so far from coinciding with him in opinion respecting the first dawn of the female character, I will venture to affirm, that a girl, whose spirits have not been damped by inactivity, or innocence tainted by false shame, will always be a romp, and the doll will never excite attention unless confinement allows her no alternative. Girls and boys, in short, would play harmless together, if the distinction of sex was not inculcated long before nature makes any difference”¹¹.

Una de les conseqüències immediates del pensament il·lustrat fou la vindicació dels drets de la dona. Figures com Poullain de Labarre o la mateixa Wollstonecraft van establir els fonaments del feminisme sufragista que es desplegà al llarg del segle XIX. No obstant això, les vindicacions feministes foren ofegades durant la Revolució. Com dèiem, *La Morale* de Mercier de Compiègne va ésser publicada el 1793. El setembre de l'any anterior havia tingut lloc la Massacre que marcà l'inici del Terror jacobí. Els clubs de dones foren clausurats. I el 3 de novembre de 1793, com a data simbòlica, la feminista Olympe de Gouges –autora de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*– era executada¹².

L'expulsió de les dones de l'esfera pública es va justificar amb una nova exaltació dels valors maternals. El nou discurs es va divulgar, a banda del marc judicial i legislatiu, a través de distints canals de propagació: la literatura mèdica, els textos pedagògics o d'educació sentimental i, d'una manera igualment rellevant, a través de les joguines. El moviment romàntic va tenir un caràcter reactiu respecte a les possibilitats per a les dones que havia descobert, malgrat les seves contradiccions, el procés de la Il·lustració¹³. En altres paraules, la Il·lustració havia servit per a evidenciar que la desigualtat entre les dones i els homes, vehiculada secularment a través del discurs religiós, tenia un origen ètic i polític. Per contra, el romanticisme reprengué la idea de

¹¹ Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication...*, p. 48.

¹² Per a més informació, vegeu Alicia H. PULEO, ed., *La Ilustración olvidada*, Barcelona, Athropos, 1993.

¹³ Celia AMORÓS, *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 207.

Rousseau d'atribuir un origen natural a la desigualtat. L'anomenada misogínia romàntica¹⁴ compregué la natura com el paradigma legitimador de la subordinació de les dones: va programar una feminitat pre-cívica, una essència atemporal que obeïa a lleis naturals¹⁵. D'altra banda, els fou negat a les dones el principi d'individuació, cosa que generà la iconografia artística d'una figura de l'alteritat –suara virtuosa, adesiara fatal– que amb l'Art Nouveau assolí el seu apogeu.

El temps de les *parisiennes*

Amb la desclosa del moviment romàntic, la interpretació de la nina com el preludi de les funcions maternals fou recollida de manera unànime en els grans títols de la literatura moral del moment. Per exemple, Mme Campan reconeixia a *De l'Éducation* que “la plus petite fille s'empare des poupées, et par l'effet d'un instinct admirable, véritable bienfait de la Providence”¹⁶; per la seva banda, Necker de Sausure assumeix el mateix discurs en assenyalar de quina manera “une petite fille d'un an n'a pas plus tôt une poupée qu'elle la regarde comme son enfant”¹⁷.

No obstant això, la resposta dels fabricants de nines a les noves inquietuds va trigar més de mig segle. Perquè les nines de l'època romàntica, com les seves homòlogues setcentistes (**fig. 1**), reproduïen sense excepció el cànon d'una figura adulta. Ara bé, es tractava d'una indústria en expansió que en tots els sentits es transformava. Durant la primera meitat del segle XIX, la indústria de la nina es va veure afectada per la introducció de nous materials, entre els quals sobresurten el paper maixé i la porcellana, i nous sistemes de producció i distribució. La divisió del treball imposà l'emergència d'un comerç internacional de bustos de nines, fabricats preferentment a

¹⁴ Amelia VALCÁRCEL, “La misoginia romántica: Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche”, Alicia Helda PULEO, coord., *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*, Madrid, Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte, Secretaría General de Educación y Formación profesional, 1993, p. 13-32.

¹⁵ Amelia VALCÁRCEL, “La misoginia...” p. 15.

¹⁶ Jeanne-Louise Henriete CAMPAN, *De l'Éducation, suivi des conseils aux jeunes filles, d'un théâtre pour les jeunes personnes, et de quelques essais de morale*, París, Baudoïn frères, 1824, p. 102.

¹⁷ Albertine-Adrienne NECKER DE SAUSURRE, *L'Éducation progressive ou Étude du cours de la vie*, vol. 1, París, Granier Frères, 1864 (1836), p. 156.

Alemanya, que es muntaven arreu d'Europa i Amèrica sobre cossos de roba o de pell. El principal nucli internacional de distribució de nines ja muntades i convenientment abillades era París, ciutat que ja durant l'Antic Règim s'havia servit de la nina com un agent propagador de les modes¹⁸.

En el cor del debat art-indústria que cristal·litzà en l'Exposició Universal de Londres de 1851, el comte de Laborde va lamentar que l'estètica de les reduccions d'indumentària no afectés també el disseny dels cossos de les noves nines industrials¹⁹. El model que Laborde defensava per a la indústria francesa era el de les nines de cera de la fabricant anglesa Augusta Montanari, guardonades amb una medalla d'or. Tanmateix, quan el cèlebre *Rapport* de Laborde fou publicat, el 1856, els fabricants francesos ja havien iniciat una reforma dels seus sistemes de producció que va donar lloc al que es coneix com l'edat d'or de les nines parisenques, que abraça el període compès entre l'Exposició Universal de 1855 i la de 1878. Els dirigents de les dues empreses que lideraren aquesta reforma foren –com ho era Augusta Montanari– dues dones: Adelaide Huret i Leontine Rohmer. Tal com Juliette Peers ha assenyalat, la nina es consolidà, així, com un art industrial adreçat a les dones i protagonitzat, en molts casos, per dones que en van fer un mitjà de creació artística i de competència empresarial²⁰.

Les noves nines, conegudes amb el nom de *parisiennes*, van esdevenir un símbol de l'esplendor del Segon Imperi francès. Huret va patentar un cos articulad de gutaperxa que, seguint els preceptes de Laborde, seguia les proporcions d'un maniquí de pintor. Per la seva banda, Rohmer (**fig. 2**) fou pionera a l'hora de patentar un bust de porcellana amb el coll giratori²¹. A tot això, l'estètica de les *parisiennes* es completava amb la sumptuositat de les reduccions d'indumentària femenina, cosa que no afavoria el joc simbòlic basat en l'assaig de la maternitat que la literatura pedagògica venia exigint des de feia més de mig segle.

¹⁸ Per a més informació, vegeu François i Danielle THEIMER, *Le Panorama des Poupées Parisiennes*, Toucy, Polichinelle, 2009.

¹⁹ Pere CAPELLÀ SIMÓ, “Juguetes y pensamiento estético en la Europa del siglo XIX”, *Goya: Revista de Arte*, 350, 2015, p. 56-71.

²⁰ Juliette PEERS, *The fashion doll. From Bébé Jumeau to Barbie*, Oxford, Berg, 2004, p. 9.

²¹ Pel que fa les patents d'invenció registrades pels fabricants de nines francesos, vegeu de Robert CAPIA, *Les poupées françaises*, París, Arthaud, 1986.

Una de les primeres veus que es van pronunciar contra la sumptuositat de les nines, tot advertint del perill que no despertessin en l'infant altra cosa que vanitat, fou la moralista britànica Maria Edgeworth²². Tanmateix, la veu més contundent és la del pedagog Hippolyte Rigault, el qual, en el marc de l'Exposició Universal de París de 1855, exigí una llei sumptuària aplicable a la indústria de la nina. En concret, Rigault observà que “les poupées ont vingt-quatre heures d'avance sur les femmes. On essaie sur elles la mode de demain”²³. I, de resultes d'això, es preguntava:

“Croyez-vous, dites-moi, que les petites filles du dix-neuvième siècle aient absolument besoin que, dès l'âge le plus tendre, leur poupée leur enseigne à poser devant le genre humain? [...] Croyez-vous que ces Célimènes [...] inspireront, Madame, à votre petite fille le goût de la vie intérieure et des soins du ménage?”²⁴.

Rigault apel·lava al preludi de la maternitat com una funció ancestral que definia la raó de ser de les nines. Afirmava que la nina “c'est la moitié de l'éducation de la petite fille, que cette comédie charmante de maternité jouée par elle à son profit. Voilà le sens philosophique de la poupée”²⁵. Aquest assaig de Rigault fou objecte de nombroses reedicions al llarg del segle. Paral·lelament, intel·lectuals de reconegut prestigi pregonaven els mateixos valors durant la dècada de 1860. Victor Hugo, per exemple, va arribar a afirmar que “une petite fille sans poupée est à peu près aussi malheureuse et tout à fait aussi impossible qu'une femme sans enfants”²⁶. Per la seva banda, Jules Michelet, al tractat que intitulà *La femme*, va dedicar un capítol sencer a la nina, una “créature mystérieuse”²⁷ que, per a l'historiador, servava el germen de la història dels pobles. D'entrada, Michelet adverteix que la nina és quelcom més que un assaig de la maternitat:

²² Maria i Richard EDGEWORTH, *Practical Education*, Nova York, Harper & Brothers, 1835 (Londres, 1798), p. 15.

²³Hippolyte RIGAULT, “Exposition universelle: les jouets d'enfants”, *Conversations littéraires et morales*, París, 1859 (1855), p. 8.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Hippolyte RIGAULT, “Exposition...”, p. 5.

²⁶ Victor HUGO, *Les Misérables*, París, J. Hertel et A. Lacroix, 1866 (1862), p. 226.

²⁷ Jules MICHELET, *La femme*, París, L. Hachette et Cie, 1860, p. 34-35.

“Vous croyez que c’est simplement une *imitation de maternité*, que, pour être déjà grande, aussi grande que sa mère, elle veut avoir aussi une petite fille à elle, qu’elle régente et gouverne, qu’elle embrasse ou qu’elle gronde. Il y a cela, mais ce n’est pas tout: à cet instinct d’imitation, il faut en ajouter un autre, que l’organisme précoce donne à toutes, à celles même qui n’auraient pas eu de mère pour modèle”²⁸.

Realment, Michelet subratlla el sentit de la nina com a objecte afectiu, el suport dels primers afectes en el qual, de més a més, la nena projecta, com en un mirall, la seva identitat. Però no és una imatge futura, tal com pregonava Rousseau, sinó una nena de joguina amb qui l’infant reproduceix les atencions que a ell mateix li dispensen:

“Disons la chose comme elle est : *c’est ici le premier amour*. L’idéal en est, non un frère (il est trop brusque trop bruyant), mais une jeune sœur, douce, aimable, à son image, qui la caresse et la console”²⁹.

Les reflexions de Michelet van tenir una transcendència inqüestionable. Els valors morals que hom aspirava a transmetre a través de la nina exigien la transformació de l’objecte en la imatge d’un infant. Durant la dècada de 1860, Adelaïde Huret fou pionera a l’hora de vestir com a infants les seves nines de forma adulta. Tanmateix, l’adaptació del cànon infantil a les nines de luxe va trigar encara més d’una dècada a fer-se efectiu.

Quan la nina es féu infant

La plataforma del llançament comercial del bebè articulats fou l’Exposició Universal de París de 1878³⁰. El nou model de nina francesa era una *parisienne* articulada a la qual s’havia ajustat el cànon d’un infant d’entre tres i set anys. D’entre els fabricants d’aquest nou producte, al costat de firmes destacades com Steiner, Bru o Rabéry et Delphieu, sobresurt l’empresa d’Émile-Louis Jumeau. Aquest industrial,

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ Léandre ROSSOLIN, *Exposition Universelle. Paris 1878. Rapports du Jury international. Groupe IV. –Classe 42. Rapport sur la bimbeloterie*, París, Imprimerie nationale, 1880, p. 3.

instal·lat a Montreuil, va llançar amb motiu del cèlebre *Bébé Jumeau* (**fig. 3**) una campanya publicitària sense precedent en la història de la joguina, a través de cartells, fotografies, llibres il·lustrats, jocs de taula, etc. La seva esposa, Ernestine Ducruix dirigí els tallers d'indumentària, els quals s'erigiren en un veritable agent reformador de la moda infantil de les dècades de 1870 i 1880. D'altra banda, el disseny del rostre del bebè era obra, segons la publicitat de l'empresa, d'Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Per tot plegat, Jumeau es convertí, el 1886, en el primer fabricant de joguines condecorat pel govern francès amb la Legió d'Honor³¹.

Durant la dècada de 1890, les nines de forma adulta van desaparèixer dels catàlegs comercials i dels inventaris de les fàbriques, alhora que el fenomen del bebè adquiria un abast internacional. Ben aviat, Alemanya en liderà la producció, amb firmes com Simon & Halbig, Armand Marseille, Kämmer & Reinhardt o Fleischmann & Bloedel. Aquesta última instal·là sucursals a París i a Barcelona, i liderà l'exportació a EEUU d'aquest producte fins al punt d'assolir-ne pràcticament el monopoli³². Altrament, a la fi de segle el bebè va deixar d'ésser únicament una joguina de luxe: d'una banda, els nous sistemes de producció industrial n'abaratiren el cost; de l'altra, els fabricants assajaren una gran varietat de bebès econòmics en els quals substituïen la porcellana pel cartró o el cel·luloide i la indumentària sumptuosa per una simple camisola.

El 1894, el sociòleg Pierre du Maroussem assenyalava com la sobrevaloració de la nina s'havia traslladat del terreny moral a l'econòmic, atès que “sur l'ensemble de tous les jouets, dans le stock de n'importe quel bazar, les poupées et bébés représentent certainement le tiers de la valeur totale”³³. La causa fou que la nina –reconvertida en un infant– es refermà com una joguina prescriptiva: sota l'aval de la pedagogia, no fou reivindicada tan sols com un complement de l'educació, sinó com una joguina imprescindible per tal com esdevenia el garant del futur moral de les nenes. En aquest

³¹ Pere CAPELLÀ SIMÓ, *La ciutat de les joguines. Barcelona: 1840-1918*, Maçanet de la Selva, Gregal, 2013, p. 106-111.

³² Pere CAPELLÀ SIMÓ “La Compañía del Eden-Bébé en la Barcelona de 1900”, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 17, 2013, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-447.htm>. Consultat el 14-05-15.

³³ Pierre DU MAROUSSEM, *La Question ouvrière*, vol. 4, París, Arthur Rousseau, 1894, p. 116.

sentit, cal no passar per alt la visió que n'ofereix el pedagog espanyol Pedro de Alcántara García Navarro en un mitjà de gran difusió com *La Ilustración Ibérica*:

“No hay niña que no desee tener una muñeca, como no hay mujer casada que no desee tener un hijo. Al decir esto no nos preocupamos para nada de las excepciones, porque tratándose de las niñas, acusan un estado patológico tan digno de poner en cuidado á los padres como digna de poner en cuenta es la perturbación moral de la mujer casada que no suspira por un hijo. La niña que no anhela una muñeca sufre alguna enfermedad física, no juega y, por lo tanto, no es verdaderamente niña. La casada que no sueña con tener un hijo padece alguna enfermedad del alma, no ha nacido para ser madre y, por lo tanto, no es en realidad mujer. A una y á otra hay que compadecerlas, porque física ó moralmente están enfermas”³⁴.

Durant l'època de l'art nouveau, la prescripció moral de la nina troba nous canals de difusió a través de les primeres publicacions dedicades a la història de la joguina, de la mà d'experts com Léo Claretie, Henry-Réné D'Allemagne, Paul Hildebrandt, etc³⁵. Així mateix, cal no desestimar el paper de les imatges. Els àlbums il·lustrats, seguits de les targetes postals, van reproduir escenes in comptables de nenes que bressolaven nines, les castigaven o les ensenyaven a tocar el piano. Sobresurten, en aquest, els dotze aigüaforts que el pintor simbolista Charles Maurin intitulà *La Nouvelle Éducation Sentimentale*³⁶. Michel Perrot³⁷ designà com a “trinitat femenina” la iconografia persistent –que, de fet, trobem en Maurin– d'una mare amb una filla que subjecta una nina als braços. Aquest motiu, molt d'acord amb la iconografia de santa Anna, el trobem

³⁴ Pedro de Alcántara GARCÍA, “Las nietas de cartón”, *La ilustración ibérica. Semanario científico, literario y artístico*, 132, 1885, p. 435.

³⁵ Pel que fa a qüestions historiogràfiques, vegeu Pere CAPELLÀ SIMÓ, “La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstrucció disciplinària”, *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 24, 2014, p. 219-242.

³⁶ La sèrie completa es conserva al Musée Crozatier a Lo Puèi de Velai: Charles MAURIN, *La nouvelle éducation sentimentale*. c. 1897. Aigüafort i aigüatinta en bistre i rosa, 28, 2 x 20 cm., París, Edmond Sagot, éditeur.

³⁷ Michel Perrot i Anne-Marie Fugier, “Los actores”, Philippe Ariès i Georges Duby, *Historia de la vida privada*, vol. 7, Madrid, Taurus, 1991 (París, 1987), p. 162.

de la mà d'artistes com Mary Louise McMonnies, Francesc Miralles o Lluïsa Vidal³⁸. A tot això, la nina es va consolidar com un atribut imprescindible dels retrats de nenes, tant pictòrics com fotogràfics, fins al punt que la llista d'artistes que no van desestimar de representar aquest motiu esdevé inabastable. D'altra banda, les artistes més que no pas els artistes van aprofundir especialment en la complexitat del vincle creat entre l'infant i la nina. En aquest sentit, els retrats de nenes de la fotògrafa Francesca Simó³⁹, establerta a Palma amb el nom de *Viuda Virenque*, esdevenen un compendi dels rols que es deriven del joc simbòlic i, alhora, de les diferents tipologies de nines que –des de la *parisienne* fins al bebè– van definir l'imaginari infantil d'una època.

Els nadons del segle XX

El bebè articulat havia suposat el triomf de l'ideari vuitcentista. La nina s'havia reconvertit en la imatge d'un infant que, a més de prestar-se al joc de la maternitat, retornava a les nenes, com un mirall, la seva pròpia imatge. No obstant això, la demanda creixent d'aquesta joguina va suposar l'abandonament definitiu d'una fabricació semi-artesanal en favor d'una producció a gran escala. La repercussió de l'art nouveau en l'àmbit de la joguina prengué com a punt de partida la voluntat de retorn a la joguina artesanal. En el camp de la nina, un dels exemples més representatius foren les nines d'art de Munic dissenyades i pintades a mà per l'artista Marion Kaulitz⁴⁰.

D'altra banda, la resposta de les grans firmes a les noves inquietuds fou, a partir de 1909, la fabricació industrial de nines dissenyades per artistes de prestigi, l'expressió de les quals trencava amb el hieratisme dels bebès vuitcentistes. L'empresa que liderà el moviment de les anomenades *Charakterpuppen* fou Kämmer & Reinhardt; l'escultor que en dissenyà els primers models, Arthur Lewin-Funcke. El primer disseny (**fig. 4**), concretament, fou una nina que representava un nadó de sis mesos amb un grau d'iconicitat inaudit. Es tractava de la invenció del primer nino de la història de la

³⁸ Extraiem aquests exemples del corpus de més de cinc-centes imatges compliades a Pere CAPELLÀ SIMÓ, "Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París", tesi doctoral dirigida per Teresa-M. Sala i Jaume de Córdoba, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012.

³⁹ Pere CAPELLÀ SIMÓ, "Les joguines i les seves imatges...", p. 754-763.

⁴⁰ Pere CAPELLÀ SIMÓ, *La ciutat de les joguines...*, p. 126-141.

joguina, en un moment en què tant la pediatria com la psicoanàlisi havien situat el nadó en un nou punt de mira. Així, desapareixia el joc d'identificació que els bebès vuitcentistes encara permetien: la casa de nines restà reduïda en un bressol, acomplint-se d'aquesta manera el dictat moral aparegut a la fi del segle XIX. Tanmateix, a les portes de la Primera Guerra Mundial, l'adveniment d'un nou segle exigia noves lectures. I les primeres veus cítiqes, com la de Josep Escofet, van començar a jutjar aquest nou fenomen com “una inaudita precocidad”⁴¹.

⁴¹ Josep ESCOFET, “Muñecas y muñecos”, *La Vanguardia*, 03-02-1914, p. 9. Aprofundim en aquest tema a l'article encara en premsa “Fillets, ninos o nadons de juguina”, realitzat en el marc del projecte de recerca de la Universitat de Barcelona “La relació de les arts i la naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900”, dirigit per Teresa-M. Sala.