

# Captures de l'infant rebel: fascinacions, planys i temences a la Barcelona d'entre segles (XIX-XX)\*

**Pere Capellà Simó\*\***

Universitat de les Illes Balears

pere.capella@uib.cat

**Resum:** L'article explora la representació d'infants del carrer en les arts del període d'entre segles (XIX-XX) a Barcelona. Amb un enfocament interdisciplinari, incideix tant en el succés com en la decadència posterior d'aquesta iconografia, en una època marcada pel plantejament de noves polítiques socials i per l'emergència de l'anarquisme.

**Paraules clau:** infant del carrer, fi de segle, Barcelona, cultura visual, història de la infantesa.

**Abstract:** The article explores the representation of street children in artworks from fin-de-siècle Barcelona. Taking an interdisciplinary approach, it studies success and decline of this iconography, in an era marked by the proposal of new social policies and the emergence of anarchism.

**Keywords:** street child, fin-de-siècle, Barcelona, visual culture, history of childhood.

\* Aquest article s'ha dut a terme a partir del projecte I+D «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el periodo de entre siglos (XIX-XX)», PID2019-105288GB-I00, sol·licitat des de la Universitat de Barcelona i finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació (MCIU) i l'Agència Estatal d'Investigació (AEI). En són les investigadores principals Teresa-M. Sala Garcia i Irene Gras Valero.

\*\* Pere Capellà Simó és llicenciat en Belles Arts (2003) per la Universitat de Barcelona i doctor en Història de l'Art (2012) per la mateixa Universitat. Els seus interessos de recerca es concentren en la història de les arts i de la infantesa de l'època d'entre segles. Des d'un enfocament interdisciplinari, ha publicat en revistes acadèmiques d'història de l'art, de geografia, d'història de l'educació i de filologia. Col·labora habitualment amb el Grup de Recerca d'Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON), de la Universitat de Barcelona. ORCID: 0000-0002-5437-242X.

El 1888 constitueix, com se sap, una data simbòlica en la història de Barcelona. L'Exposició Universal, que aquell any va situar la ciutat en el mapa europeu, fou l'acte preliminar d'una voluntat d'abraçar el futur que s'expandia arreu i que ben aviat havia de transformar les arts i les formes de vida. L'any de l'Exposició van tenir lloc dues iniciatives determinants per a la història de la infantesa a Catalunya: d'una banda, es va crear la primera càtedra de pediatria de la Universitat de Barcelona (Palacio i Ruiz, 2002: 68) i, de l'altra, el Reglament de la Junta Superior de Presons del 14 de setembre va prohibir l'ingrés dels menors de setze anys als penals comuns (Sánchez-Valverde, 2009). A tot això, les escenes d'infants del carrer, com avui en diríem,<sup>1</sup> foren força recurrents en les obres que el 1888 es van exhibir al Palau de Belles Arts, creat expressament per a l'Exposició Universal. Entre altres creadors, hi participà l'escultor Josep Campeny amb la peça *Dos nois saltant l'un sobre l'altre*. Campeny és l'autor de tres fonts escultòriques de temàtica afí que l'any 1912 l'Ajuntament de Barcelona va instal·lar en tres punts estratègics de l'Eixample, on romanen en l'actualitat (Català, 2014). L'endemà d'haver estat inaugurades, però, les fonts de Campeny van generar entre una part important dels barcelonins una reacció que diferia diametralment del succés que la iconografia del trinxeraire havia viscut pels volts de 1888. A tots els efectes, la recepció de les imatges testimonia canvis en les mentalitats. És per això que, en aquest breu espai de línies, ens proposem d'interpretar l'abast de les representacions d'infants del carrer al llarg del període que separa l'Exposició Universal de la inauguració de les fonts esmentades.<sup>2</sup>

1 Aquest terme —amb els seus equivalents en altres llengües: *street child*, *enfant des rues*, etc.— va ésser proposat el 1985 per la UNICEF per designar tant els infants que viuen a la via pública com els que només hi deambulen sense cap supervisió adulta. Avui continua essent el mot emprat majoritàriament en el camp de la teoria social (Nieto i Koller, 2015).

2 Per elaborar el repertori succint de representacions que formen el corpus d'aquest treball hem elaborat una llista prèvia, tan exhaustiva com ha estat possible, de les imatges d'infants que van formar part d'alguna exposició celebrada a Barcelona al llarg del període d'estudi indicat. Aquesta tasca s'ha pogut dur a terme gràcies a la consulta dels repertoris dirigits per Francesc Fontbona (1999 i 2002). Així mateix, hem completat el corpus amb testimonis, tant gràfics com literaris, documentats a través de la cerca dels mots catalans *nyèbit* i *trinxeraire* en quatre hemeroteques digitals: l'Arxiu de Revistes Catalanes Antiques de la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Virtual de Premsa Històrica del Ministeri de Cultura i Esport, l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya i l'Hemeroteca de La Vanguardia.

## 1. De Pocell rebel a la nena obrera: precedents i transformacions

En l'imaginari vuitcentista, els brivalls de la literatura picaresca van transfigurar-se en un nou arquetip urbà. Aquesta transformació va tenir lloc primerament a França durant l'època de les Tres Glorioses. Allí, els «petits patriotes» finats al peu de les barricades van inspirar perfils insignes, com el de l'ardit pistoler de *La Libertat guiant el poble*, d'Eugène Delacroix, o el del carismàtic Gavroche d'*Els miserables*, de Victor Hugo (Yvorel, 2007). Amb aquests antecedents, no és estrany que la primera gran concentració d'imatges d'infants del carrer a Barcelona tingués lloc en el marc de les mostres organitzades per la Societat per a Exposicions de Belles Arts, l'activitat de la qual se circumscriu als anys del Sexenni Revolucionari. D'entre aquesta primera suma de representacions, impossible de ressenyar aquí del tot, sobresurt *Fugint de la crítica*, de Pere Borrell del Caso.<sup>3</sup> Aquest oli representa un bordeigàs d'aire murillesc que amenaça de travessar el marc del quadre. Aquí el pintor se serveix de la tècnica del *trompe-l'œil* per subratllar el tarannà irreductible del tipus que representa i, alhora, el poder de fascinació que aquest ocell rebel exercia entre el públic (Valcárcel, 2006).

Els dos belitres de guix que Campeny va presentar a l'Exposició Universal conserven, de fet, l'aparença del noi de Borrell del Caso: espitregats, el cabell esbullat, etc. (Català, 2014: 357). Malgrat això, l'escena de Campeny esdevé més amable i, en el fons, anecdòtica. Realment, les posicions des d'on l'un i l'altre artistes van interpretar la mateixa temàtica es justifiquen en el canvi polític. A França, durant el setge de la Comuna de París, els infants van tornar a prendre les armes i arribaren a integrar un batalló format per criatures d'entre onze i setze anys. La presència, però, de cossos infantils entre la multitud de cadàvers de combatents afusellats va regirar la consciència europea (Chauvaud, 1995).

Fos com fos, l'època de la Tercera República Francesa —que coincideix amb la de la Restauració borbònica a l'Estat espanyol— va reconvertir els petits herois d'antany en grans víctimes. En el camp de les representacions, l'infant del carrer es va disseminar en infinitat de tipus còmics —com el petit pastisser, l'escura-xeme-neies o l'escolanet— que encarnaven criatures, les

3 L'obra, titulada primerament *Muchacho saliendo del cuadro*, va formar part de l'exposició d'objectes d'art de 1874 (Fontbona, 1973: 34). Es tracta d'un oli de 76 × 63 cm que actualment forma part del fons d'art del Banc d'Espanya. Per a més informació sobre el pintor, vegeu Pascual (1999).

quals, tot i que es trobaven en un suposat procés d'inclusió social —que en l'època es justificava amb l'exercici d'una professió—, conservaven el caràcter trapella d'altres temps. Són un exemple d'aquest tipus de representacions les pintures de Paul Chocarne-Moreau i, molt especialment, la infinitat d'escolanets que van envair la pintura i l'escultura europees del període, com succeí a l'obra *Accidenti*, que l'escultor Marià Benlliure va exposar el 1888 a Barcelona.<sup>4</sup>

D'altra banda, el caràcter anecdòtic descrit fins aquí va contrastar amb una segona línia de representacions de caràcter compassiu, entre les quals cal destacar grans títols literaris com *Oliver Twist*, de Charles Dickens, o *La petita venedora de llumins*, de Hans Christian Andersen, que l'estètica del realisme-naturalisme, amb pintors com Jules Bastien-Lepage o Fernand Pélez al capdavant, s'afanyava a depurar. En aquesta línia, sobresurt un dels testimonis més corprenedors de la revolució industrial a Catalunya: la pintura a l'oli *La nena obrera*, de Joan Planella, exhibida també a l'Exposició Universal de 1888.<sup>5</sup>

## 2. Filantropia i consumisme

Les dues línies advertides en les representacions descrites fins aquí esdevenen encara més visibles, com dues cares de la mateixa moneda, entre el conjunt d'obres exhibides a la Primera Exposició General de Belles Arts, l'any 1891. Es tractava —aquesta mostra— de la primera edició d'un seguit de sis exposicions de caràcter internacional que l'Ajuntament de Barcelona va celebrar entre el 1891 i el 1911 (Ojuel, 2013). Amb caràcter general, les representacions d'infants desvalguts van assolir, en la mostra de 1891, un abast sense precedents. Els pintors Dionís Baixeras i Arcadi Mas i Fondevila, per exemple, van presentar-hi, respectivament, dues nenes isolades en paratges inhòspits. Manuel Feliu de Lemus també hi va exhibir una nena capcota entre un grup de dones mendicants. Per la seva banda, Andreu Solà va exposar una escena truculenta, ambientada en un interior humil, en el qual una criatura de pocs anys s'abraça al cos sense vida de la seva mare. Mentre que els pintors es van decantar per interpretacions de tipus compassiu, els escultors

que tractaren sobre aquesta temàtica van adoptar, majoritàriament, un to més lúdic, com el que es desprèn d'obres com *Ave Maria*, d'Eusebi Arnau, *Chist!*, de Joan Vancells, o *El venedor de diaris*, novament de Campeny.

L'adopció de registres distints entre pintors i escultors respon indefectiblement a la destinació reservada a les obres realitzades en un mitjà o en l'altre. Cal tenir present que els pintors aportaven a aquests certàmens obres susceptibles d'ésser adquirides per integrar el Museu Municipal de Belles Arts, com de fet succeí amb els olis esmentats de Baixeras i Mas i Fondevila.<sup>6</sup> Els escultors, tot i que no renunciaven, òbviament, a aquesta fita, solien presentar models de guix que, alhora, es reproduïen a una escala gairebé industrial, a remolc de la moda de l'anomenada escultura de col·leccionisme, que cristal·litzava en aquell moment (Doñate, 2003).

Així, per tant, mentre el consistori adquiria testimonis pictòrics de la infantesa desvalguda, a les bones famílies barcelonines els agradava de decorar els seus salons amb bustos de trinxeraires, mot que començava a emprar-se en aquell moment per designar els infants que vagaven pels carrers. En ambdós casos, el consum públic i privat d'aquesta iconografia testimonia l'orgull d'una classe dominant envers les mesures socials impulsades. Així, el 1890, dos anys després de l'Exposició Universal, es va inaugurar a Barcelona l'Hospital de Nens Pobres i, paral·lelament, Ramon Albó va crear el Patronat d'Infants i Adolescents Abandonats i Presos. Aquell mateix any, a més a més, l'arquitecte Enric Sagnier va alçar l'edifici de l'Asil Duran, un nou reformatori que passava a formar part de tota una llista de centres heterogenis dedicats a la reclusió de menors, com ara l'Asil Municipal del Parc —emplaçat a les antigues dependències de l'Exposició de 1888— o la Casa de la Misericòrdia (Sánchez-Valverde, 2009).

D'altra banda, el consum burgès de representacions de trinxeraires i altres menors vulnerables no es limitava a l'adquisició d'obres d'art, sinó que es produïa a través de diversos canals, entre els quals cal destacar la premsa il·lustrada. Els infants del carrer van esdevenir protagonistes de l'humorisme gràfic gràcies a dibuixants com Apelles Mestres o, per fer exemples concrets, Marià Foix (1895: 384), Manuel Moliné (1898: 163), Ramon Miró (1897: 32) i Gaietà Cornet (1900: 11-12), i a fotògrafs com Antoni Xatart (1894: 1). També van protagonitzar relats literaris, com «El noi del carrer del Cid», de Raimon Casellas (1895: 179), «El petit trinxeraire», de Ramon Suriñac Senties (1908: 17), o «El

<sup>4</sup> Al Billboko Arte Ederren Museoa se'n conserva una còpia en bronze de 64 cm. Per a més informació sobre l'artista, us remetem a Montoliu (1997).

<sup>5</sup> Pel que fa a les dues versions d'aquesta obra existents, una de les quals es conserva al Museu d'Història de Catalunya, vegeu Bejarano (2013 i 2014).

<sup>6</sup> Totes dues obres, titulades respectivament *Repòs* i *Fent mitja*, s'exhibeixen al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

cira-botes», de Joan Oller-Rabassa (1905: 6). Cal no oblidar tampoc els reportatges periodístics, entre els quals cal destacar «La infància abandonada», de l'escriptora Josepa Farnés, la qual es va afanyar a recollir la veu dels nens que pernoctaven al moll:

—Yo no tengo padres, nadie me quiere en su casa, y cuando los guardias se retiran del puerto voy a dormir con estos en la arena.

—¿Pero, todos estáis sin familia?

—No, pero son tan pobres los padres de mis amigos que no se ocupan de ellos; mire usted a este chiquitín, tiene una madre que si no le lleva dos pesetas todos los días lo mata a palos (Farnés, 1892: 4).

### 3. L'esguard inclement

El nombre de representacions d'infants, de tipus anecdòtic, que va caracteritzar l'Exposició General de Belles Arts de 1891, va minvar progressivament en les edicions successives d'aquests certàmens municipals. La crisi finisecular, amb el rerefons dels atemptats àcrates, va determinar el refugi dels creadors en actituds de tall idealista. En les noves «representacions simbòliques» —emprant la terminologia de Raimon Casellas (1896: 4)— que van emergir en aquell moment, la iconografia que ens ocupa va tenir una presència més aviat discreta o, si més no, menys evident.

D'altra banda, les imatges d'infants humils van reaparèixer amb força, a manera d'una tradició renovada, en les escenes dels pintors de l'anomenada Colla del Safrà.<sup>7</sup> Un detall que cal tenir present és el fet que a Isidre Nonell, un dels membres més destacables del grup, li agradava de signar alguns dels seus dibuixos amb el pseudònim Nyèbit, terme que aleshores començava a emprar-se com a sinònim de *trinxeraire*. Aquest fet, aparentment anodí, no sols indica la voluntat de l'artista d'identificar-se amb l'arquetip, sinó la manera amb la qual la cultura visual de l'època començava a generar un ball d'analogies entre la imatge del trinxa i l'aparença d'una nova joventut artística propera a l'obrerisme. En altres paraules, els nyèbits o *gavroches*<sup>8</sup> van encarnar, en l'imaginari de la fi de segle, el rostre mateix de la rebel·lia, al mateix temps que

<sup>7</sup> Caldria destacar, pel que fa a la presència d'infants del carrer, obres com *La cria*, de Ricard Canals, *Migdiada d'hivern*, de Ramon Pichot, o *La catedral dels pobres*, de Joaquim Mir. Per a més informació sobre el grup, vegeu Soler (2004).

<sup>8</sup> És interessant remarcar que en francès el prenom del personatge fictici de Victor Hugo va començar a utilitzar-se per designar genèricament els infants del carrer.

s'estenia un fort temor a la joventut arreu del continent (Perrot, 1986: 1928).

Una il·lustració de Manuel Moliné apareguda a l'*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* de l'any 1900 representa una colla de trinxeraires armats amb pedres (Moliné, 1900: 97). El dibuix rememora una manifestació protagonitzada per infants que va tenir lloc després del míting per a la revisió del Procés de Montjuïc que Isart Bula, Pablo Iglesias i Alejandro Lerroux van presidir el juliol de 1899. La revolta es va iniciar a les set del vespre davant del col·legi dels jesuïtes del carrer de Casp i ràpidament es va estendre fins a la plaça d'Urquinaona, la plaça de Catalunya i la Rambla fins a arribar al passeig de Colom («Los sucesos de ayer», 1899). La «turba de trinxeraires» («Los últimos sucesos», 1899: 2) va apedregar l'enllumenat públic, els tramvies i els vidres d'aparadors i finestres.

Amb el canvi de segle, el Patronat d'Infants Presos va adoptar el nom de Patronat d'Infants Presos i Abandonats, i va començar a ocupar-se, amb el suport de l'Ajuntament, de tots els menors que vagaven pels carrers («Notas locales», 1898: 2). Els trinxeraires fugien cap als barris perifèrics («Notas locales», 1897: 2) per tal d'evitar ésser detinguts per les forces de l'ordre. Les detencions d'infants van començar a ser objecte de nombrosos dibuixos satírics —com ara la caricatura d'Ortiz (1902: 4)—, al mateix temps que la premsa republicana denunciava com eren tractats per part de les institucions d'acollida, especialment a l'Asil del Parc (Roca i Roca, 1896).

Tanmateix, la premsa barcelonina va abandonar majoritàriament els arguments caritatius de la dècada anterior amb l'afany de crear una nova alarma social. *La Veu de Catalunya*, diari vinculat a la Lliga Regionalista, fou un dels mitjans que més va insistir en aquesta qüestió. Realment, durant la primera dècada del nou-cents, les planes de *La Veu de Catalunya* van esdevenir una veritable crònica dels delictes comesos a Barcelona per nens d'edats compreses entre els vuit i els quinze anys. Majoritàriament, trobem moneders robats als vianants i furts comesos de matinada a les caixes dels comerços i a domicilis particulars, on afeaven objectes de plom o de llautó i, sobretot, la roba estesa dels terrats. Així mateix, també assaltaven els carregaments del moll, especialment de carbó, cereals i cotó.<sup>9</sup>

En el terreny de les arts, el trinxeraire —adés entremaliat o desvalgut— es va transformar en un subjec-

<sup>9</sup> Hem pogut recollir unes vuitanta notícies relatives als furts comesos per trinxeraires i publicades en aquest mitjà entre el 1899 i el 1912.

te amenaçador amb la irrupció dels expressionismes. El 1906, l'escultor Ismael Smith va exposar a la Sala Parés una peça de dimensions reduïdes titulada *La misèria*. Representa un monstre terrífic que s'emporta una dona i un home completament retuts. Als seus peus i alliberat de les seves urpes, resta un marrec de pocs anys, que adreça al món un esguard inclement.<sup>10</sup>

La Junta Provincial de Protecció de la Infantesa i Repressió de la Mendicitat de Barcelona va entrar en funcionament el maig de 1908. El primer *Boletín de la Junta Provincial de Protección a la Infancia*, aparegut el mes de novembre, fou redactat íntegrament pel sacerdot Josep Pedragosa, el qual es va afanyar a descriure l'objectiu principal de la institució: erradicar «esa plaga de niños huérfanos con o sin padres, abandonados, mendigos, andrajosos, vagabundos, viciosos y delincuentes, conocidos vulgarmente por el mote de trinxeraires, que constantemente pululan por nuestras calles y constituyen el oprobio y la afrenta de nuestra moderna civilización» (Santolaria, 2009: 82).

La Junta Provincial de Protecció de la Infantesa es va dissoldre arran dels fets de la Setmana Tràgica, durant la qual l'objectiu del fotògraf Frederic Ballell va capturar els infants i les mares que alçaven barricades contra el reclutament forçat de reservistes (Gustà i Domènech, 2000). La Junta, però, es va reorganitzar el 1911, coincidint amb l'apogeu cultural i polític del Noucentisme. Aquell any es va preparar un alberg provisional a l'antic convent de les Mínimes, al carrer del Carme («Inauguración del albergue», 1911: 24), i el 1916 la institució ja disposava d'un edifici propi, projectat per Enric Sagnier, que amb el temps havia d'ésser conegut com el Grup Benèfic Wad-Ras o «la Prote» (Gordaliza i Sánchez-Valverde, 2017).

Amb tot, en la VI Exposició General de Belles Arts, celebrada l'any 1911, ja no es van veure imatges d'infants del carrer. Ben mirat, els infants rebels no sols van desaparèixer de la pintura i la plàstica avalades pel Noucentisme, sinó que també es van esfumar dels carrers centrals de Barcelona. El gener de 1913, *La Veu de Catalunya* informava que la Junta Provincial de Protecció de la Infantesa havia recollit un total de 1.083 trinxeraires des que s'havia fundat. El mateix article deixava caure que el «tipo trinxeraire» («Acció de la Junta Provincial», 1913: 4) començava a desaparèixer dels carrers de Barcelona i que faltava molt poc perquè es convertís, definitivament, en una imatge del passat.

<sup>10</sup> Aquest guix, de 25,5 cm, forma part d'una col·lecció privada. Vegeu-ne la reproducció a Casamartina (2017: 113).

## 5. Colofó

L'època del Noucentisme presenta, com és lògic, els seus reversos. Mentre que el gener de 1913 *La Veu* celebrava l'extinció dels trinxeraires, el mes d'abril *L'Esquella de la Torratxa* va dedicar un número monogràfic als baixos fons de Barcelona, coordinat per Juli Vallmitjana. El número va dedicar un reportatge als menors mendicants, en el qual el poeta i dramaturg Josep Burgas denunciava sense embuts que «an els infants captaires, els cerquen una bona reclusió; no per a endolcir-los la vida, sinó per a treure's l'odiós espectre del davant» (Burgas, 1913: 255).

En el camp de les representacions, la temàtica del trinxeraire fou arraconada de l'art oficialista, però, en canvi, va quallar en la gran heterogeneïtat de mitjans que formen la cultura popular i de masses, com el teatre realista, el pasdoble, el cuplet, el cinema, el bibelot, les joguines, les disfresses, etc.<sup>11</sup> Els trinxeraires de l'escultor Josep Campeny, però, van travessar el llindar de la Ciutat Vella. Així, quan el desembre de 1912 l'Ajuntament va inaugurar les fonts que esmentàvem al començament de l'article, es va aixecar un gran rebombori a Barcelona. Es va acusar la corporació municipal d'haver-se decantat per unes obres de «plàstic valor antieducatiu» (Demetrios, 1912: 12) i, pel que fa a l'escultor, els mitjans van retreure-li el desvergonyiment «de immortalitzar les males costums del noi selvatge, abandonat; és perpetuar el “trinxera” i además és fer obra d'art lletja» («Les fonts artístiques», 1913: 6).

Comptat i debatut, aquella època en la qual la burgesia decorava els seus salons amb trinxeraires de guix quedava, aleshores, molt lluny. El malaguanyat Campeny va veure com la mateixa temàtica que li havia procurat el triomf en temps de l'Exposició Universal va servir, al cap de poc més de vint anys, per condemnar-lo a l'ostracisme.<sup>12</sup> La sort de Campeny recorda un conegut relat que el 1902 Eugeni d'Ors va dedicar a Isidre Nonell, en el qual el pintor acaba essent devorat pels personatges dels seus quadres, provinents del món «dels trinxeraires, de les rameres, de les arcabotes, dels idiotes i bojos i lladres i assessins d'ofici» (D'Ors, 1902:

<sup>11</sup> Remetem a un repertori de representacions populars, encara en premsa, elaborat en el marc del projecte ja conclòs de la Universitat de Barcelona «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades, 1888-1929» (HAR2016-78745-P, AEI/FEDER, UE).

<sup>12</sup> La crítica més ferotge va arribar força més tard, de part de Feliu Elias (1928: 46), segons el qual Campeny «no fou home molt refinat ni cultivat; per això quan l'Ajuntament de Barcelona li encarregà temes decoratius per a les fonts del veïnat no se li acudí altra cosa que aquells trinxeraires que, encara avui, delaten en bronze un escultor quelcom barroer».

248). El text, publicat primerament a *Pèl & Ploma*, fou il·lustrat amb diversos dibuixos del mateix Nonell, entre els quals voldríem destacar el d'un petit nyèbit acompanyat d'una llegenda que espaordeix: «iQuan seré gran!».

De fet, aquesta vinyeta de Nonell sintetitza amb un alt grau de precisió el pensament d'un grup social al qual hem maldat per apropar-nos: el dels infants del carrer de començament del segle xx. La seva veu ha quedat enregistrada gràcies a alguns testimonis que van aconseguir alfabetitzar-se i, en definitiva, fer-se grans. L'anarcosindicalista Joan García Oliver, nascut a Reus el 1902, fou un d'ells. Valguin, com a colofó, les seves paraules:

Tengo siete años. Asisto a las clases de primera enseñanza en la escuela pública. A las cinco de la tarde, los alumnos salen a la calle. Sería buena hora para merendar, pero tendré que prescindir de la merienda porque en mi casa no hay nadie. Mi padre, mi madre y mi hermana mayor están trabajando todavía en el «Vapor Nou»; la pequeña, Mercedes, quién sabe donde estará, posiblemente fregando en alguna casa de ricos. A falta de merienda, a jugar, a correr hasta cansarse. [...]

Pero cuando llega el invierno, con vientos helados que corren por las calles, se encogen los ánimos de los niños y niñas, que entonces andan arrinconados por zaguanes o escaleras. A veces, porque en invierno se siente más pronto el hambre que en verano, se forma una gavilla de muchachos que van a esperar a los padres a la puerta del «Vapor Nou». Allí, había un tramo de pared calentita por la que transpiraba el calor de la tintorería, cuyos ásperos vapores salían por un tubo de escape que daba a la calle a unos veinticinco centímetros del suelo. [...]

Una de aquellas tardes de frío punzante, llegó en su coche tirado por dos caballos el amo de la fábrica, Juan Tarrats hijo. El amo viejo, al que ya se veía poco, era Juan Tarrats padre. A un silbido del cochero se abrió el portón de la fábrica, por el que penetró el coche. El amo debió reprender al portero por permitir que un montoncito de niños estuviésemos casi junto a la puerta, porque el portero, con disgusto, nos gritó que nos fuésemos de allí.

La parvada de muchachos salió disparada calle abajo, en dirección al Bassot. Al llegar a la esquina los contuve:

—Ya no corramos más. ¿Qué os parece si a pedradas rompemos el foco de la puerta y dejamos la calle a oscuras?

Regresamos todos, con aires de comprometidos con una conspiración. Recogimos piedras en la calle sin pavimentar. Sigilosamente nos acercamos a la puerta de la fábrica, miramos a un extremo y otro de la calle y, seguros de la impunidad, cinco bracitos lanzamos piedras al foco.

Se oyó un ipaf!, y se oyó caer una pequeña lluvia de fragmentos de vidrio. Niños todavía, habíamos empezado la guerra social. (García Oliver, 1978: 11-12)

## Bibliografia

- «Notas locales» (1897). *La Vanguardia*, 14 de juliol, pàg. 2.  
 «Notas locales» (1898). *La Vanguardia*, 15 de gener, pàg. 2.  
 «Los sucesos de ayer. El meeting» (1899). *La Vanguardia*, 3 de juliol, pàg. 1-2.  
 «Los últimos sucesos» (1899). *La Vanguardia*, 6 de juliol, pàg. 2.  
 «Inauguración del albergue para "trinxeraires" (golfos), instalado en el ex convento de las Mínimas» (1911). *La Actualidad*, núm. 255, 20 de juny, pàg. 24.  
 «Acció de la Junta Provincial de Protecció a la Infància» (1913). *La Veu de Catalunya*, nit, 8 de gener de 1913, pàg. 4.  
 «Les fonts artístiques» (1913). *La Veu de Catalunya*, nit, 24 de juliol, pàg. 6.  
 BEJARANO VEIGA, Juan C. (2013). «El Museu presenta... La nena obrera (c. 1885) de Joan Planella i Rodríguez». Barcelona: Museu d'Història de Catalunya. Disponible a: [www.mhcat.cat/content/view/full/8404](http://www.mhcat.cat/content/view/full/8404) (Consulta: 28 de setembre de 2020).  
 — (2014). «La niña obrera, de Joan Planella y Rodríguez: una visión pictórica de la Revolución Industrial textil en Cataluña». *Datatèxtil*, núm. 30, pàg. 6-42.  
 BURGAS, Josep (1913). «Els infants captaires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1789, 11 d'abril, pàg. 255.  
 CASAMARTINA PARASOLS, Josep (dir.) (2017). *Ismael Smith: la bellesa i els monstres*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
 CASELLAS, Raimon (1895). «El noy del carrer del Cid». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 179.  
 — (1896). «Tercera Exposición General de Bellas Artes». *La Vanguardia*, 22 d'abril, pàg. 4.  
 CATALÀ BOVER, Lúdia (2014). «Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria». Tesi doctoral dirigida per Rosa M. Rebull Subirana. Barcelona: Universitat de Barcelona.  
 CHAUVAUD, Frédéric (1995). «Gavroche et ses pairs: aspects de la violence politique du groupe enfantin en France au XIX<sup>e</sup> siècle». *Cultures & Conflits*, núm. 18, pàg. 21-33.  
 CORNET, Gaietà (1900). «Y'ls nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 11-12.  
 DEMETRIOS (1912). «Miscelania». *El Gall*, núm. 25, 21 de desembre, pàg. 12.  
 DOÑATE, Mercè (2003). «L'escultura de colleccionisme». A: Fontbona, Francesc (dir.). *El Modernisme*. Vol. iv. Barcelona: L'Isard, pàg. 13-32.  
 ELIAS, Feliu (1928). *L'escultura catalana moderna*. Barcelona: Barcino, 2 vol.  
 FARNÉS, Josefa Maria (1892). «La infancia abandonada». *El Pueblo: Periódico Republicano Democrático*, 3 de juliol, pàg. 4.  
 FOIX, Marià (1895). «Bulto de respecte». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1431, 1 de juny, pàg. 384.  
 FONTBONA, Francesc (1973). «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas». *D'Art*, núm. 2, maig, pàg. 34.  
 — (dir.) (1999). *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.  
 — (dir.) (2002). *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.  
 GARCÍA OLIVER, Juan (1978). *El eco de los pasos*. Barcelona: Ibérica.  
 GORDALIZA CORNELLA, Benet; SÁNCHEZ-VALVERDE VISUS, Carlos (2017). «El Grup Benèfic Wad-Ras: semblança en el centenari de "la Prote"». *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, núm. 30, juliol-setembre, pàg. 13-45.  
 GUSTÀ, Montserrat; DOMÈNECH, Sílvia (coords.) (2000). *Frederic Ballell, fotoperiodista*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.  
 MIRÓ, Ramon (1897). «Barcelona a l'estiu». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 32.

- MOLINÉ, Manuel (1898). «Els nostres nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 163.
- (1900). «La gran batalla dels vidres». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 97.
- MONTOLIU, Violeta (1997). *Mariano Benlliure, 1862-1947*. València: Generalitat Valenciana.
- NIETO, Carlos J.; KOLLER, Silvia H. (2015). «Definiciones de Habitante de la Calle de Niño, Niña y Adolescente en Situación de Calle: Diferencias y Yuxtaposiciones». *Acta de Investigación Psicológica*, núm. 4, pàg. 2162-2181.
- OJUEL SOLSONA, Maria (2013). «Les exposicions municipals de belles arts i d'indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)». Tesi doctoral dirigida per Mireia Freixa. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- OLLER RABASSA, Joan (1905). «Els dos baylets. El cira-botes». *Garba*, s/n, pàg. 6.
- ORS, Eugeni d' (1902). «La fi de l'Isidro Nonell». *Pèl & Ploma*, núm. 84, 1 de gener, pàg. 248-253.
- ORTIZ (1902). «L'asil de nit per nyèbits». *La Tomasa*, núm. 742, 27 de novembre, pàg. 4.
- PALACIO LIS, Irene; RUIZ RODRIGO, Cándido (2002). *Redimir la inocencia. Historia, marginación infantil y educación protectora*. València: Universitat de València.
- PASCUAL BARROSO, Andrea (1999). *Pere Borrell del Caso (1835-1910). Un mestre de pintors*. Barcelona: Mediterrània.
- PERROT, Michelle (1986). «Quand la société prends peur de sa jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle». A: Proust, François (dir.). *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes*. Vol. I. Vaucresson: Criv, pàg. 1928.
- ROCA I ROCA, Josep (1896). «Miserias de Barcelona. Trinxeraires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 891, 7 de febrer, pàg. 82-84.
- SÁNCHEZ-VALVERDE VISUS, Carlos (2009). *La Junta Provincial de Protección a la Infancia de Barcelona, 1908-1985: aproximació i seguiment històric*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- SANTOLARIA SIERRA, Félix (2009). «La Junta de Protección de la Infancia de Barcelona: la primera etapa (1908-1909)». *Educació i Història*, núm. 14, pàg. 82.
- SOLER ÀVILA, Xavier (2004). «La Colla del Safrà i les seves derivacions». A: Fontbona, Francesc (dir.). *El Modernisme*. Vol. III. Barcelona: L'Isard, pàg. 191-210.
- SURIÑACH, Ramon (1908). «El petit trinxerayre». *En Patufet*, núm. 209, 4 de gener, pàg. 17.
- VALCÁRCCEL, Amelia (2006). «Fascinados por el pícaro». *Abaco: Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, núm. 49-50, pàg. 67-69.
- XATART, Antoni (1894). «Un Cassino de Trinxerayres». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 800, 11 de maig, pàg. 1.
- YVOREL, Jean-Jacques (2007). «De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris». *Revue d'Histoire de l'Enfance «Irrégulière»*, núm. 4, pàg. 39-72.