



EL CLIXÉ I EL BATEC

Estudis sobre costumisme i realisme

Magí Sunyer

EL CLIXÉ I EL BATEC

Estudis sobre costumisme i realisme.

Josep Pin i Soler, Narcís Oller, Josep Yxart i Josep Aladern

Magí Sunyer



PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 · 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat

1a edició: febrer de 2026

ISBN URV (paper): 978-84-1365-226-9

ISBN URV (PDF): 978-84-1365-227-6

DOI: 10.17345/9788413652269

Dipòsit legal: T 106-2026



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ	7
JOSEP PIN I SOLER: LA TRILOGIA DELS GARRIGA	
Josep Pin i Soler, escriptor i erudit.	13
El costumisme a la trilogia dels Garriga	17
Una fantasia: «Guadalupe Salvat», òpera romàntica per a Níobe	35
NARCÍS OLLER: DEL ROMANTICISME AL MODERNISME	
Costumisme a la narrativa de Narcís Oller.	47
<i>Notes de color</i> : exercicis d'estil?	65
«Trafalgar, 10». <i>Pilar Prim</i> , de Narcís Oller: el triomf del novel·lista	87
JOSEP YXART: DRAMES JURÍDICS I HISTÒRICS	
La llista d'Yxart. Els drames jurídics	105
Josep Yxart i el teatre històric.	123
JOSEP ALADERN, COSTUMISME, POSITIVISME I REVOLUCIÓ	
La pàtria antiga: <i>Costums típiques de la ciutat de Valls</i> , de Josep Aladern	135
Poesia positivista revolucionària a frec del Modernisme	145
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	159

INTRODUCCIÓ

Aquest llibre, que dedico a Josep Maria Domingo Clua i a Ramon Pinyol i Torrents, companys en l'estudi de la literatura del segle XIX, agrupa el que em sembla més substancial de les meves aportacions a l'estudi del costumisme i del realisme literaris. Cada un dels capítols ha tingut una primera versió publicada en revistes o llibres. Els he actualitzat una mica però no gaire, més aviat he revisat aspectes diversos que potser els afinen, des del 1992 del Simposi Josep Pin i Soler, ja fa molt de temps. Com va escriure el poeta, «han passat anys, molts anys, han passat moltes coses».

Estic convençut que publicar ara junts aquests estudis té una utilitat doble. La primera prové de l'actual tendència universitària que parcel·la l'exposició del resultat de la recerca. No sempre permet fer-se la idea sobre l'abast que adquireix; una nova presentació de les aportacions pot fer-ne comprendre millor el sentit. La segona, del diàleg que entre ells mateixos s'estableix. Els articles redactats en moments diferents d'una trajectòria es reforcen els uns als altres i agrupats poden interessar més l'hipotètic lector.

Quan vaig començar a treballar sobre la literatura del segle XIX no sospitava que m'arribaria a apassionar tant. Estava desprestigiada, fins i tot els millors escriptors, que avui han recuperat bona part de la consideració que els correspon, sovint eren tractats amb displicència. La revaloració que va començar amb els col·loquis de l'any 1995 ha tingut continuïtat en l'acció d'entitats com la Societat Verdager i la Societat Narcís Oller i en la tasca realitzada sobre altres escriptors; enguany que recordem el centenari de la mort d'Àngel Guimerà, podem comprovar que també sobre el dramaturg s'ha fet molta feina en els últims lustres, en bona part, però no únicament, impulsada des del Vendrell, en jornades, rutes, representacions, etc., accions que mantenen vius els escriptors vuitcentistes. Els col·loquis Verdager, les jornades dedicades a estudiar Narcís Oller, Àngel Guimerà, Víctor Balaguer,

Rosend Arús, les edicions de l'obra d'aquest escriptors i d'altres com Teodor Llorente o Marià Aguiló els han rescatat d'un oblit que semblava difícil de revertir.

Ja he declarat que en aquest llibre només reuneixo estudis sobre costumisme i realisme. No pretenc esmenar a la plana els grans especialistes en la qüestió, que ara no enumeraré —em limito a recordar el llibre central d'Enric Cassany sobre el primer concepte—, sinó examinar, amb la màxima precisió que més possible en cada cas, com es concreten determinats aspectes en uns quants narradors, dramaturgs i poetes. Costumisme i realisme venen diferenciats d'origen per una mentalitat respectivament romàntica i realista. Més d'una vegada s'ha exemplificat la voluntat de proporcionar una imatge de la societat d'un període en el monograma de Narcís Oller que el novel·lista situava estratègicament en la coberta dels seus llibres de narracions. S'ha argumentat que la càmera fotogràfica que en forma part indica una voluntat de retratista d'ambients i de psicologies. No crec que es pugui dubtar que aquesta era la intenció del novel·lista, sostinguda sense vacil·lacions: figura a *Croquis del natural* (1879) i encara a *Pilar Prim* (1906), amb el subtítol «Novel·la de costums del nostre temps», també tenaçment mantingut. Tanmateix, des de la distància de gairebé un segle i mig des de la primera data, potser ens podríem permetre una observació: amb el permís dels grans fotògrafs de la història, la càmera fotogràfica s'escauria més al costumisme, mentre que el realisme estaria millor representat pel cinema. És clar que l'any 1879 Oller no podia sospitar que s'inventaria el cinema. Amb la distinció només vull indicar que la imatge fixa de la fotografia es correspon millor amb les instantànies que proporciona la prosa costumista, que tipifica i evita les psicologies si no són tòpiques, mentre que les possibilitats de desenvolupar unes evolucions, socials o personals, amb els canvis que el temps propicia, la riquesa de matisos de la narrativa realista, és més fàcil que es puguin dur a terme amb el cinema. Aquesta diferència l'he volgut expressar en el títol d'aquest llibre: el clixé resulta de la tipificació costumista, mentre que la bona literatura realista és capaç de transmetre el batec de la vida d'una persona o d'una col·lectivitat. No vull dissimular que el títol ve inspirat pel del magnífic estudi sobre el Romanticisme de M. H. Abrams.

Ja he apuntat que els capítols del llibre s'han publicat prèviament, i correspon consignar on. La nota biogràfica que aquí he titulat «Josep Pin i Soler, escriptor i erudit» va aparèixer en el *Diccionari biogràfic de l'Acadèmia de Bones Lletres*, publicat per aquesta institució l'any 2012. «El costumisme a la trilogia dels Garriga» forma part de les *Actes del Simposi Pin i Soler*, a cura de Francesc Roig i Josep M. Domingo, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1994. «Una fantasia: "Guadalupe Salvat", òpera romàntica per a Níobe» va aparèixer a *Entre Asclepi i les muses. Un homenatge a Joana Zaragoza*, Publicacions de la Universitat

Rovira i Virgili, 2021. «Costumisme a la narrativa de Narcís Oller» es va publicar en les *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Cossetània Edicions, 1999. «*Notes de color: exercicis d'estil?*» és el pròleg a Narcís Oller, *Notes de color*, Cossetània Edicions, 2018. «“Trafalgar, 10”. *Pilar Prim*, de Narcís Oller: el triomf del novel·lista» figura en el número 107 d'*Els Marges* (tardor de 2015). «La llista d'Yxart. Els drames jurídics» es va publicar en les *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, a cura de Francesc Roig i Josep M. Domingo, Diputació de Tarragona, 2000. «Josep Yxart i el teatre històric», a *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*, a cura de Josep M. Domingo i Rosa Cabré, Punctum i Grup d'Estudi de la Literatura del Vuit-cents, 2009. «La pàtria antiga: *Costums típiques de la ciutat de Valls*, de Josep Aladern» va sortir a l'Alguer, en el volum *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*, a cura de Joan Armangué i Caterina Valriu, Edizioni Grafica del Parteolla, 2009. «Poesia positivista revolucionària a frec del Modernisme» és un capítol del llibre *De realisme. Aproximacions i testimonis*, a cura de Josep M. Domingo i Anna Llovera, Punctum, El Vuit-cents, 2013.

Aquest llibre forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2021 SGR 00150), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Agraïixo al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili que n'hagi facilitat la publicació.

JOSEP PIN I SOLER: LA TRILOGIA DELS GARRIGA

JOSEP PIN I SOLER, ESCRIPTOR I ERUDIT

Josep Pin i Soler (Tarragona, 1842 – Barcelona, 1927) va ser fill de família modesta i de petit va quedar orfe de pare. A Tarragona, d'on sembla que va sortir als quinze anys, va fer els primers estudis al seminari. De jove va treballar d'ebenista i de traductor a València i a Barcelona. L'any 1865, quan cursava estudis a l'Escola Normal i a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Central de Madrid, com a conseqüència de la participació en la revolta de la Nit de Sant Daniel, es va haver d'exiliar. Va passar més de vint anys a l'estranger, va viure a Marsella, Ginebra, París, Lieja, Anvers i Brussel·les, on, l'any 1875, es va casar amb Alice de Latour. Va exercir oficis molt diversos, entre els quals hi havia els de corrector i traductor, gerent de la companyia de tramvies de Marsella, arquitecte i diplomàtic, i va aconseguir una bona posició econòmica i social que li va permetre viatjar per Europa. Va formar part del felibritge, el 1874 va ser nomenat membre del Cercle de Provence i en els anys 1874 i 1875 va publicar articles sobre folklòre català a la *Revue des Langues Romanes*. Els primers textos que se li coneixen són uns quadres de costums dels pescadors tarragonins que, des de Marsella, va enviar al periòdic tarragoní *La Prens*a (1867-68), que dirigia el seu amic Pere Antoni Torres Jordi. No va ser fins a les darreries dels anys vuitanta que va tornar a Catalunya, convertit, segons Josep Maria Domingo (1996: 20), «en un home de negocis amb relacions d'alt nivell en el món de l'administració espanyola i en el de les finances, en un *senyor* d'una posició econòmica, i social, sòlida». Es va instal·lar a Barcelona però va mantenir el contacte amb la Tarragona natal, on acudia quan se li demanaven col·laboracions, com la presidència d'uns Jocs Florals. Una mica abans, el 1887, l'editorial La Renaixença, gràcies a les gestions del crític Josep Yxart, li havia publicat una primera novel·la, *La família dels Garrigas*, signada disset anys abans (Domingo 1996: 27-28), que amb *Jaume* (1888) i *Niobe* (1889) formarien una trilogia que havia de continuar amb «Quildo», de la qual només s'han conservat

esborranys. Aquest cicle dels Garriga constitueix una extensa narració realista, la «comèdia humana» de la Tarragona de mitjans del segle XIX, que descriu l'enfonsament de l'ordre pairal que deixa pas al burgès. Netament diferenciada del costumisme rural, el va convertir, al costat de Narcís Oller, en el renovador de la novel·la catalana vuitcentista. Poc temps després de la publicació de les novel·les, l'any 1890 va començar a escriure teatre per a l'empresa del Teatre Novetats, que pretenia construir una alternativa per al teatre català, gairebé monopolitzat per Frederic Soler des del Teatre Romea. També en aquest camp va exercir la funció de renovador. En una escena catalana, amb poques excepcions, ancorada en el teatre en vers de filiació popular o romàntica, ell va escriure comèdies realistes amb protagonistes burgesos, el teatre de «senyors», tal com ell mateix l'anomenava, i en prosa —poc utilitzada fins llavors en el teatre català. En una primera etapa, va publicar i representar *Sogra i nora* (1890), *La viudeta* (1891), *La Sirena* (1891) i *La tia Tecleta* (1892). El liberalisme exaltat de la joventut va deixar pas a actituds més moderades en la maduresa, i a un catalanisme que es va manifestar en l'adhesió a la Lliga de Catalunya, a la Unió Catalanista i en la funció de delegat a l'Assemblea de Manresa de 1892. Va participar en la tercera festa modernista de Sitges. Durant aquests mateixos anys noranta, va escriure el catecisme pedagògic *Regles morals i de bona criança* (1892) i *Problemes d'escacs* (1899). A principis del nou segle, va donar a conèixer articles diversos, sobretot impressions de viatge, en els volums *Vària* (1903), *Vària II* (1905) i *Orient. Vària III* (1906), i el 1911 es va representar *Poruga*, peça en tres actes que reunia el tríptic dramàtic «Poruga», «Bibiana» i «Ariana abandonada». A l'Ateneu Barcelonès, va exercir de mestre de joves modernistes, com Pere Riera, Jeroni Zanné i Manuel de Montoliu. En aquella època, va publicar en revistes com *Joventut* i *El Poble Català*. No va sintonitzar bé amb el noucentisme, malgrat que entre aquests deixebles seus —o «nebots», tal com ell els anomenava— figurava Josep Carner i que, en l'anomenada «batalla del sonet», la disputa entre poetes en defensa de posicions espontaneïstes o formalistes, va prendre partit, de manera decidida i pública, a favor del segons amb la publicació del llibre *Sonets d'uns i altres* (1904). Es va enfrontar obertament a la normativa de l'Institut d'Estudis Catalans el mateix any que va ser promulgada amb una *Protesta contra les normes ortogràfiques* (1913). A partir de llavors, ignorat pels noucentistes, va ingressar en institucions culturals que representaven una via paral·lela a l'oficial, la Reial Acadèmia de Bones Lletres i l'Acadèmia de la Llengua Catalana, i el 1917 va presidir els Jocs Florals de Barcelona. Durant les dues darreres dècades de vida va dedicar les energies intel·lectuals de la vellesa a l'escriptura de noves peces dramàtiques, algunes d'editades —però en general amb una relació problemàtica amb la representació (Gallén 2006)— i altres d'inèdites —*La baronessa*,

o Nau sense timó (1917), *Alícia o bé Paràsits* (1921), *Castellflorit* (1921), *L'enveja, Afinitats*— i, sobretot, a la traducció dels deu volums publicats —i d'algun que restà inèdit— de la Biblioteca d'Humanistes: *Elogi de la follia*, *Col·loquis familiars* i *Llibre de civilitat pueril* d'Erasme de Rotterdam; *Utopia* de Thomas Moore; *Diàlegs de Joan Lluís Vives*; *Philobiblon* de Richard de Bury; *Diàlegs de les armes i llinatges d'Espanya* d'Antoni Agustí; *El príncep* i *Comèdies i poemes* de Maquiavel. Encara, publicà la novel·la *Alícia* (1923), l'espanyolista *Libro de la patria* (1923), en castellà, i va deixar inèdits *Comentaris sobre llibres i autors*, heterodoxes notes de lectura publicades pòstumament l'any 1947. En el postfranquisme, Josep Pin i Soler ha despertat interès. Jaume Vidal Alcover el va reivindicar en articles científics; Josep Maria Domingo es va ocupar de la narrativa en la seva tesi doctoral i d'altres aspectes en estudis específics, i l'any 1992 va tenir lloc un simposi que va augmentar de manera substancial la bibliografia sobre la seva personalitat i la seva obra. Entre 2001 i 2007, Arola Editors va publicar dotze volums d'obres de l'escriptor que contenen la part més substancial de la seva producció literària.

Abans d'introduir-nos en l'anàlisi de la trilogia de novel·les dels Garriga, examinem l'activitat de Pin com a membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Josep Pin i Soler fou proposat com a acadèmic en la sessió ordinària de 28 de febrer de 1913 per cobrir la vacant que havia deixat Felip Bertran d'Amat i hi fou rebut en la sessió extraordinària i pública de 15 de febrer de 1914 duta a terme al Saló del Consell de la Universitat, amb assistència de representants d'institucions i entitats de la ciutat. Pronuncià un discurs d'ingrés amb el títol «Joan Lluís Vives i el seu llibre de diàlegs», en què, després del preceptiu elogi de l'acadèmic al qual succeïa i abans de la dissertació sobre l'humanista valencià, va exposar la necessitat de modernitzar la institució. Ho veia possible amb l'assoliment d'una seu pròpia que posés fi a la precarietat i permetés obrir la biblioteca i l'arxiu als investigadors per «influir en lo viure espiritual de Catalunya»; també hi celebrava que s'hagués acabat el costum d'utilitzar-hi sempre el castellà: «era indispensable que en son si la llengua que tots parlem hi fos no solament permesa o tolerada, sinó assíduament cultivada, minuciosament estudiada, polida, fixada». La contestació va anar a càrrec de Ramon Domènec Perés. Aquest discurs va constituir un anunci de la majoria d'intervencions de Pin i Soler a l'Acadèmia, centrades en la lectura de les traduccions i els pròlegs dels volums de la Biblioteca d'Humanistes que en aquella època ocupaven les seves energies intel·lectuals. És així que el mateix 1914 hi va presentar la seva traducció catalana dels diàlegs de Joan Lluís Vives i en va llegir fragments, i va fer el mateix el 1915 amb el *Philobiblon* de Richard de Bury, el 1916 amb *El príncep* de Maquiavel, el 1917 amb els *Diàlegs de les armes i llinatges d'Espanya* d'Antoni Agustí, el 1919 amb una novel·la de Maquiavel i el

1923 amb un estudi sobre Francisco Sánchez de las Brozas, *el Brocense*. A més, el 1914 va llegir la contestació escrita per Ernest Moliné i Brasés en la recepció de Ramon Miquel i Planas, el 1915 va avançar el discurs presidencial dels Jocs Florals de Barcelona sobre la mala sort de Grècia en la guerra europea i el 1916 el pròleg a la seva traducció catalana de «Ramon Llull: primer missionista en terres musulmanes» de Samuel M. Zwemer. Pin va assistir regularment a les sessions de l'Acadèmia fins a mitjans de 1924. A partir d'aleshores, presumiblement per raons d'edat, hi va comparèixer de manera molt escadussera, en una sola ocasió durant el 1925, el 19 de maig, per defensar la proposició que la institució publicqués la gramàtica catalana d'Agustí Rius i Soler, i en dues a finals de 1926, un mes i mig abans de la seva mort. En una d'aquestes, la 15 de desembre, es va fer constar en acta la satisfacció dels acadèmics per la presència de Pin, cosa que certificava alhora les absències reiterades en els darrers temps i l'afecte que despertava. En la sessió d'1 de febrer s'expressava el sentiment per la seva mort i el 26 de juny del mateix any Manuel de Montoliu ocupava el lloc que havia deixat vacant amb el discurs «Pin i Soler, novel·lista».

EL COSTUMISME A LA TRILOGIA DELS GARRIGA

Josep Pin i Soler va ser l'únic novel·lista català del vuit-cents de qui s'ha sospitat que Narcís Oller podia haver sentit gelosia (Domingo 1981: 113). Les tres novel·les publicades dels Garriga componen el cicle més ambiciós de la narrativa catalana del segle XIX. Els intents que va iniciar Narcís Oller de connectar, a la manera balzaquiana, diverses novel·les amb la reaparició de personatges que poguessin donar la sensació d'estudi total de la societat d'un temps des d'angles diferents, no van acabar de quedar cohesionats, ni que en formin part novel·les com *Vilaniu*, *La febre d'or* i *La bogeria* i algunes narracions curtes i el mateix Oller impliqui personatges recurrents com Josep Rodon i altres de secundaris (Beser 1967: 53-58). *La família dels Garrigas*, *Jaume* i *Niobe* no són un projecte estroncat, sinó una sola novel·la en tres parts, dominada cadascuna per personatges i ambients, però incompleta cada una sense la resta. Tant, que pel que fa a la quarta novel·la, *Quildo*, que havia de continuar la sèrie i de la qual només ens han arribat fragments, tot apunta que, ni que mantingui un mínim de nexes amb les altres, hauria constituït un recomençament.

La trilogia és, en el moment de la seva publicació —i molt més si agafem com a referència les dates que figuren com a conclusió en les dues primeres novel·les— una narració molt moderna. Montoliu (1947: 11) considerava Pin més en sintonia amb la seva generació que amb la que li pertocava per edat —possiblement la seva estada fora del país durant anys hi va influir d'una manera important. D'alguns elements d'aquesta diferència me n'ocuparé ara.

L'estructura de les novel·les

Des de l'aparició de les tres novel·les s'ha assenyalat com un dels seus defectes bàsics el sistema de composició. Josep Yxart el disculpava en *La família dels Garrigas*,

molt probablement perquè el descobriment d'un nou novel·lista el tenia enlluernat: «Aquella sobriedad, que inoculó tal vez en el autor su nueva patria, y particularmente aquel desatar cláusulas e incisos contra todo precepto, producen a la larga efectos inesperados: con lo que se prueba que no hay reglas para el estilo; el más propio es el mejor; el que mejor alcanza su fin, este es el bueno» (Yxart 1995: 648), i es deixava arrossegar per l'entusiasme de lector i crític sorprès per un resultat que s'ha aconseguit sense que s'hi hagi seguit el procés lògic previsible:

Así, con la mayor llaneza, hace hablar a sus personajes exactamente como los oyó en tiempos, describe al vuelo los lugares, comenta poco y siempre con acierto; termina donde le parece, prosigue donde le conviene más; si alguien canta, pone en cuatro notas la música; si pudiese, supliría la descripción, con el dibujo y el pincel; no calla nada por rastrero, ni oculta nada por inoportuno: ¡allá va todo! y este todo, ¡claro está! vive, piensa, siente, deleita, y mueve como si lo tuviéramos delante sin la menor presunción visible de causarnos emoción alguna. (Yxart 1995: 648-649)

En la crítica de *Niobe* ja enfocava la qüestió des d'un plantejament menys positiu: «No conozco otro autor que con tal osadía y tal aplomo subvierta todo principio de composición y retoque. Para él no hay más plan que ese plan interno que brota del cerebro sin esfuerzo alguno» (Yxart 1890: 83). Més o menys el mateix opinava Joan Sardà (1914b: 205) de *Jaume*: «El desenfado en el estilo y en la composición no pueden ser mayores: un estilo incorrectísimo, dislocado, pero vibrante, jugoso, destellando los fulgores de la vida.» Pin no se n'amagava i en diverses ocasions, la més coneguda de les quals és la nota introductòria a *Jaume*, va defensar la llibertat del creador també en aquest aspecte i anunciava la intenció de compondre *Niobe* enganxant notes diverses que havia acumulat (Domingo 1981: 119).

Pin molt sovint divaga, desenvolupa aspectes que es relacionen molt tangencialment amb el conjunt, i encara, per una especial habilitat seva a fer connectar amb l'acció principal episodis que no és tan fàcil que no resultin postissos del tot, aquesta tendència s'hi dissimula —i això deu indicar que aquell «pla intern» a què es referia Yxart tenia una particular però ferma coherència. Convé plantejar per què abunden tant aquestes desviacions més o menys evidents de la trama vertebral.

La trilogia —i ja es faran les precisions particulars i necessàries per a cada novel·la— està composta amb uns elements descriptius i uns altres de fulletonescos salvats —permeteu-me el subjectivisme del verb— per un sentit realista molt arrelat i per una capacitat poc habitual de fer aflorar, en poques línies o pàgines, la dimensió tràgica o heroica de personatges o fets que no semblava que l'haguessin d'assolir. Sardà (1914b: 226) s'hi referia quan li conferia «la cuerda patética y la cuerda trágica».

No em puc estendre en una anàlisi detallada de les novel·les per demostrar d'una manera completa la presència i la proporció d'aquests elements; la meua intenció és centrar-me en el costumisme. Vull remarcar que tant en les parts més descriptives —aquelles en què l'acció s'atura o s'alenteix—, com en les que els esdeveniments s'acceleren, les digressions són freqüents i, de vegades, prolongades. Pin i Soler, quan tenia coses a dir sobre algun aspecte al·ludit en la narració, s'hi aturava i informava el lector, demostrava la seva erudició, inseria en el relat una rondalla, unes opinions literàries o musicals, notes escrites, possiblement, amb una altra destinació; segons com, podia dissimular-ne les costures —de vegades no ho aconseguia— i tampoc no s'hi devia amoïnar gaire. Aquesta tendència a la dispersió, segons Yxart (1890: 87-88), que la hi recriminava, li condicionava l'estil.

A la trilogia hi ha una trama dinàmica, que fa avançar l'acció, constituïda per les peripècies dels Garriga: la seva presentació com a família de pagesos rics, la desfeta del patrimoni i la mort del pare i de l'hereuet en la primera novel·la, realitat i símbol; el protagonisme del Jaume, el fill artista, en la segona, basat en la seva carrera de músic i els amors amb la filla d'un indià; la recerca detectivesca de la mare que duu a terme el fill d'ambdós en la tercera, amb el reble de la seva mort i del testimoni de la que antany fou família rica en el seu únic membre viu, la tia Pona, que vetlla els morts. Tanmateix, entrelligada en aquesta trama, n'hi ha una altra d'estàtica, que constitueix la novel·la de la ciutat de Tarragona, amb el seu paisatge urbà, els personatges típics, els costums, els oficis, tot allò que la caracteritza, que ens és presentat aprofitant el recorregut dels fets, però alguna vegada fins i tot d'una manera independent, particularitat que indica la importància que per al novel·lista tenien aquestes descripcions i escenes.

El costumisme en l'estructura

És en aquests passatges d'acció aturada o alentida on el costumisme s'instal·la, i arriba a dominar, amb mentalitat regressiva, l'atmosfera. Llavors s'hi tipifica, els personatges són anònims, o bé tenen noms però no pertanyen al relat principal, o bé hi apareixen per la voluntat de Pin de lligar-los amb el conjunt ni que sigui, d'una manera artificiosa o insubstancial, agafats amb pinces.

Pin, que sembla que va començar la seva dedicació a la literatura amb quadres de costums, «estudis de costums marítimes tarragonines» sobre la seva ciutat publicats a *La Prensa*, de Tarragona, alguns dels quals —«Lo goig dels pobres», «Los prohoms» i «L'home al servici»— van ser inclosos al primer volum de *Vària*, segueix el procés que, segons Montesinos (1980), duu del quadre, curt, estàtic i tipificador, fins a la novel·la realista, amb resultats diversos a l'hora d'aconseguir una adequada integració d'escenes de costums en el curs de la narració.

Així es provoca aquesta construcció basada en la interrupció freqüent de la trama que tant s'ha retret a la trilogia. De la mateixa manera que Pin no s'està de dedicar un capítol sencer —«Magna Tàrraco»— de *La família dels Garrigas* a la descripció i l'elogi de la Tarragona monumental amb la mínima excusa que el final del recorregut és Pilats, el pretori romà convertit en presó on està tancat l'Hereuet, ni d'explicar una rondalla «de quan Jesús anava pel món» —a «La platja», de *Jaume*—, només perquè la contenen els pescadors a Jaume quan és un infant, tampoc no es priva d'intercalar, amb un pretext mínim, de vegades gairebé inexistent, material costumista concebut, i segurament escrit, amb independència de la novel·la.

De la forma que hi són inserits interfereixen amb l'acció principal, priven que flueixi, la interrompen, i el lector ha de fer un esforç per tornar-hi quan l'interval acaba. Al mateix temps, ens delimiten una imatge de la ciutat de Tarragona aturada en el temps, per dir-ho amb Enric Cassany (1982: 35), «d'intenció folk-lòrica que s'ocupa del que és i, especialment, del que hauria de continuar essent», amb alguna excepció que especificarem més endavant.

Més notable és la falta d'integració quan les que s'hi volen fer encaixar són escenes autònomes. Quan, a *La família dels Garrigas*, Pin vol inserir-hi la descripció de la Festa Major de Santa Tecla que tenia escrita, no troba altre recurs que fer exclamar a la Mercè: «passat demà es lo meu Sant, què em pagareu, pare?» (Pin 2003a: 143), que és contestat no en el capítol següent, que és l'«Intermezzo», sinó al començament de altre, «Melancolia». La pregunta ha servit, però, per col·locar-hi la narració de la diada de Santa Tecla, només perquè és la vigília de la de la Mare de Déu de la Mercè. En el salt enrere *flash-back* del començament de *Jaume*, l'economia dels pescadors és explicada a partir de l'anècdota que el padrí del Jaume li donava diners per a pega dolça quan els pescadors feien la part dels guanyos setmanals. La fabricació de botes s'inclou perquè l'observa el Jaume nen. La galeria de tipus de «Benaventurats els mansos» de *Níobe* sembla que s'hagi de perdre, però, com un més de la colla, una mica individualitzat, el senyor Ginovés hi és descrit, i proporciona el material perquè el narrador construeixi la tercera novel·la. «La Passió» forma part de la novel·la perquè el Ramon i els seus amics són actors de la projectada funció de sala i alcova, però només cal canviar els seus noms per uns altres o eliminar tres o quatre frases perquè l'esfilagarsada connexió es trenqui. Es pot observar encara millor en el llarg quadre de costums «Esquellots», en què l'enllaç s'efectua a través del pare de la cosina de l'enamorada del Ramon. Ni això tan sols cal amb «El señor inspector», connectat amb l'acció només perquè sabem que el Jaume, que no hi apareix explícitament, és alumne d'aquella escola. En canvi, altres quadres aïllables, com l'excursió al pont del Diable o la funció d'òpera de *Jaume*, estan molt més ben soldats a la trama novel·lesca i, si els en volguéssim

descosir, com a mínim hauríem de repassar-ne les costures. En alguna ocasió, quan Pin i Soler considera que un nou quadret escau en el punt de la narració en què l'inclouria, no s'està d'anunciar-lo en nota a peu de pàgina (Pin 2003b: 193).

La disjunció es produeix quan Pin no aconsegueix, potser perquè no s'ho proposa, integrar aquest material a l'acció, quan, en comptes de fondre-l'hi, l'hi juxtaposa. Penso que la diferència de resultats entre un sistema i l'altre es pot observar amb prou nitidesa si es comparen les dues millors descripcions de festes majors que trobem en la literatura catalana vuitcentista, la de Sant Joan de Valls a la primera part de *Vilaniu*, de Narcís Oller, i la de Santa Tecla de Tarragona, al capítol «Intermezzo» de *La família dels Garrigas*. En totes dues s'hi descriu més o menys el mateix —castells, balls parlats, processó, etc.—, fins i tot les opinions manifestes d'ambdós autors són similars en moltes qüestions, però mentre Oller fa transcórrer la història sentimental i els esdeveniments polítics i caracteritza la vila a mesura que passen les hores i, quan correspon, se succeeixen els actes de la festa, Pin atura la novel·la, amb un enllaç inconsistent —que, tanmateix, intentarem interpretar més endavant—: col·loca la diada de festa sencera en un capítol i en el següent reprèn el curs de l'acció com si no s'hagués interromput. Oller aconsegueix la fusió que reclama la novel·la realista; Pin, en aquesta ocasió, es queda en un estadi anterior.

Lactitud costumista de Pin i Soler

Si no ens enganyen les dates que figuren al final de les novel·les, *La família dels Garrigas* estava acabada l'any 1870 i *Jaume* el 1875; *Níobe*, en canvi, no es va escriure fins a la tornada de l'autor al país, i, en afirmacions seves, va aprofitar material de calaix de sastre per compondre-la. Sembla que les dues primeres novel·les es van redactar una a continuació de l'altra i que la tercera el novel·lista la va escriure esperonat per l'èxit de les altres, com a mínim de la primera, i la diferència es nota. Contra l'opinió de Josep Yxart (1890: 86), considero que són més unitàries les dues primeres i que la tercera es ressent d'una redacció feta enganxant retalls a la trama principal. Però no és això sol. Quan Pin concloïa *La família dels Garrigas*, tenia vint-i-vuit anys i en feia cinc que havia hagut de fugir del seu país per haver participat en una revolta. Quan Pin componia *Níobe*, s'acostava als cinquanta anys i era un home instal·lat amb pretensions aristocratitzants, ni que només fos intel·lectualment. L'evolució ideològica de Pin i Soler no deu ser fàcil d'estudiar, però de la lectura de les novel·les es dedueix un cert canvi d'actitud.

A *La família dels Garrigas*, el narrador és capaç de prendre partit per la figura aventurera del Jaume, i li dedica la segona novel·la. A *Níobe*, hi domina una acti-

tud clarament nostàlgica. No és casual que sigui la que més material costumista acumula. Tampoc no ho és que hi trobem un elogi de la vida rural, contra la ciutadana. Després d'una gran exaltació de la propietat, la concreta en la possessió d'una casa i, més encara, d'una propietat rural:

Ser possessor a la vegada de força papers violats que porten renda, i força objectes bells, és ja per molts hòmens lo *summum* de la prosperitat... mes, no obstant, cap possessor de riqueses artístiques, comercials, bancàries, és poderós, és propietari, es *Senyor* de sa casa, si no en té de pròpia.

Quant sàviament viuen los qui amos de llur casa i terra... del Casal!, saben conrear-lo nodrint-se de ses collites, transmetent-lo amb créixems, si a còpia de suors han conseguit engrandir-lo o millorar-lo.

Quant sàviament visqueren los avis del Ramon Garriga en aquell *mas del Molí Vell* del quin eran Senyors... Reis!, més que no ho són los qui portan corona de tots los estats que formen llur reialme.

Vicissituds, erros de raonament, voluntats encontrades feren davallar a sa família paterna de l'alta jerarquia de Masover, de propietari rural, a la tan modesta de vilatà desenfeinat. (Pin 2003c: 27-28)

Si s'aplica als Garriga, el raonament no té retop. Quan eren pagesos, se'ls respectava per la riquesa i la fama. En canvi, el Jaume, en la seva novel·la, només pot exhibir una grandesa passada i un prestigi artístic dubtós; d'aquí li venen els problemes amb el pare de la Lupe, i ell n'és perfectament conscient. I en pitjor situació està son fill. Però és que entremig no hi ha sols el trasllat a la ciutat, sinó la ruïna familiar. I Pin no parla només dels Garriga, centra l'elogi de la propietat específicament en la terra i en el mas, en la idealització, en definitiva, de l'ordre pairal. Aquest element ens pot proporcionar la clau de l'actitud de Pin a l'hora de descriure o evocar els costums. Sembla clar que el sentiment de partida de Pin és l'enyorança. Ell mateix confessa que es va posar a escriure «Intermezzo» perquè enyorava Tarragona, i la seva idealització de la vida marinera, que el va moure a escriure altres quadres de costums, devia provenir de les remembrances de la pròpia infantesa, que traspassava a Jaume. Potser en aquest sentit hem d'interpretar que el tantes vegades esmentat «Intermezzo» vagi lligat al temps en què la mare, la Tecla, vivia, al temps de felicitat potser no prou valorada, però evocada amb nostàlgia pel qui havia estat orgullós i autosuficient hereu Garriga, que maltractava la seva dona tenint-la per no res i que en aquell moment, immobilitzat per la feridura i forçat a contemplar el desordre, voldria recuperar.

L'enyorança, la nostàlgia, la mitificació del passat, de la tradició, són forces motrius ben habituals del costumisme. Aquest deu ser el motiu que el fa tan escàs en les dues primeres novel·les: els Garriga no hi tenen gran cosa a enyorar; només

l'hereu Garriga en hores baixes, i possiblement ja ho fa en l'èvocació de la Festa Major de Santa Tecla, el sant de la seva menystinguda dona. Els altres, els fills, viuen de cara al futur, segueixen la seva dèria. El costumisme de *Jaume* es concentra en l'èvocació de la infantesa, i boters, pescadors i inspectors d'escola en formen part. Després de la soldadura amb la novel·la anterior, s'acaba el costumisme. La berenada i la representació d'òpera, que haurien pogut tenir aquest caràcter però estan molt ben integrades en l'acció i no són aïllables del conjunt, ho evidencien. No són costumistes i —més important— en cap de tots dos casos no hi intervé per res la nostàlgia. *Níobe*, en canvi, sí que, mentre no s'encamina l'acció cap a la recerca fulletonesca de la mare, queda aturada en el món menestral, el qual llavors quedava superat per les transformacions de la revolució industrial. En aquest punt, quan els Garriga ja només conserven unes escorrialles de prestigi antic —el Ramon i la tia Pona reben petites proteccions perquè són Garriga— però s'han convertit en persones humilíssimes —fins al punt que quan el Ramon emmalalteix, la tia Pona arriba a no tenir ni menjar—, el novel·lista es recrea en la descripció d'aquest món menestral, també amb ressonàncies autobiogràfiques. En aquest volum es concentren les actituds nostàlgiques de Pin, perquè el novel·lista es queixa quan li toquen el seu paisatge arcàdic. Ja en la regressió dels primers capítols de *Jaume*, protesta perquè li han esborrat un paisatge estimat: «En aquell temps la platja era a on se troben avui los terraplens del ferrocarril, i per cert que ingenier que els construí, esborrà una de les coses de més caràcter de Catalunya: la platja de Tarragona» (Pin 2003b: 18). Encara una mica més endavant, en nota a peu de pàgina, es lamenta a propòsit d'unes roques desaparegudes: «Rocam damunt del quin hi hagué un far petit, potser una graella amb teies... ha desaparegut» (Jaume 2003b: 19). És aclaridor que sigui un element de progrés el que li hagi fet malbé el paradís.

És a *Níobe* on la posició es confirma. La nostàlgia de què parteix aquesta novel·la s'explicita al primer capítol, quan divaga sobre la seva actitud davant la ciutat després d'anys d'absència —*Níobe* és la novel·la de l'exiliat que ha tornat. Explica:

Així a un fill de la vella Tàrraco per qui la ciutat era estreta, callada, muda quan ell n'imaginava de sorolloses i vastes, los mateixos llocs ans desdenyats semblen al cap d'uns quants anys d'ausència, plens d'encantaments, de suaus murmuris no causats per la ferotge lluita de la famolenca humanitat que s'agita fins a perdre l'alè, en les viles que els hòmens han convingut en nomar centres de civilització, emporis de les arts, del comerç, de la indústria.

Los sitis més rebutjats són los qui més gustós freqüenta. Un munt de runa, un pany de muralla, un carrer on lo llecsó prospera per entre els mal juntats còdols admiren com cosa mai vista. Les *millores*, l'enxamplament de carrers que estaven

perfectament com los avis los havien disposat, l'enlairament d'edificis burgesos fora de proporció amb lo quadro de la ciutat, l'enderrocament de la majestuosa cintura pètra que tantes generacions havien respectat i embellit, lo deixen fred. (Pin 2003c: 11-12)

Níobe, al cap i a la fi, és la novel·la que no es projecta cap al futur, sinó que parteix d'una posició de derrota des de la qual, com a molt, s'aspira a recuperar una part del passat. A aquesta nostàlgia s'hi afegeix, en unes escenes autònomes, una actitud crítica, de vegades moralitzadora, que s'examinarà en l'estudi concret d'aquests capítols.

La societat: grups, ambients i oficis

A la trilogia estan molt ben definits els àmbits socials tarragonins. *La família dels Garrigas* transcorre al mas i a la ciutat vella: seminari i Tarragona monumental. *Jaume*, en els ambients de la societat elegant: el carrer de Cavallers dels nobles; l'exemple —a sobre de la Pedrera— on viuen els nouvinguts, representats per la família indiana de la Lupe; les passejades a la fresca en els vespres d'estiu, a la plaça de la Font; la diversió al teatre de la gent acomodada, a la Rambla Vella —quan es torna a la Tarragona pagesa, és per fer-hi una berenada de senyorets—, i el món mariner, dels pescadors, pertany a la infantesa de Jaume Garriga o a les sortides que fan de l'ambient quotidià ell mateix o la Lupe Salvat. *Níobe* és la novel·la del barri vell, però no dels carrers dels nobles ni dels monuments, sinó, molt a prop, a dues passes, dels treballadors: el Trinquet Vell, la plaça dels Sedassos, l'Enrajolat, el carrer Major, el de la Merceria —són els carrers dels fusters, dels clavetaires, dels sabaters, dels sastres del Capítol que alhora són músics, dels vetes-i-fils—, fins i tot, per no oblidar cap racó, s'entra en un convent de clausura. Pin s'hi permet una divagació, a propòsit de l'Hospital de Pobres, situat a la Rambla Vella, sobre les falses rambles tarragonines, però el desenllaç pertany a l'hospital i al cementiri, en el mateix camí que havia fet servir per sortir de la ciutat i adreçar-se al mas del Molí Vell en el començament del cicle.

Es pot observar que cada una de les novel·les —que podem definir, en relació amb la ciutat, com la de la Tarragona rural, *La família dels Garrigas*; la de la Tarragona elegant, *Jaume*, i la de la Tarragona menestral, *Níobe*— té una introducció que, en els dos darrers casos, només es justifica perquè proporcionen l'esperit de la novel·la. Mentre que al començament de la primera Pin i Soler fa sortir el lector de la ciutat per conduir-lo al mas del Molí Vell, a la segona s'embarca en un llarg salt enrere de set capítols sobre la infantesa del Jaume Garriga, que l'obliga a titular «Soldadura» el capítol següent i a resumir-hi la novel·la anterior. Només

això justifica una interrupció tan prolongada en una acció que s'ha de reprendre. Passa el mateix amb el primer capítol de la tercera novel·la, «Benaventurats els mansos». ¿Què hi fa, aquella desfilada de tipus singulars i caracteritzadors d'una porció de ciutat, si no és que el novel·lista ens vulgui preparar per a un altre canvi de decorat, sobtat, que ens transporta del món elegant, apassionat i romàntic del Jaume Garriga a l'humil, gris, menestral del seu fill? Els artistes de carrer, els beneits, aquells individus singulars, deambulen pels carrers de la Tarragona menestral que és, mentre no s'inicia la recerca de la mare, la ciutat de *Níobe*. La primera novel·la trenca amb els tòpics pairalistes de la literatura catalana del vuitcents. La presentació dels personatges, dels Garriga, feta un cop emplaçat el lector en l'escenari, el mas del Molí Vell, podria fer pensar el contrari. Malgrat alguns detalls premonitoris, les biografies dels protagonistes presenten una família prou adequada a l'esquema tradicional: el pare, dipositari de la tradició, segur del seu paper; el fill gran, l'hereuet; la filla, amb tota la candidesa i les virtuts ideals que se suposaven en la donzella de bona família; el fill petit, estudiant al seminari; la tia fadrina, germana del pare, que no s'ha casat perquè el patrimoni dels Garriga no minvi; un orfe protegit per la família, que li paga els estudis de capellà. Hi falta, només, la mare, morta, la qual, sense necessitat d'endinsar-nos en interpretacions psicoanalítiques, es presenta com un element que falla en l'ordre —com s'esdevé a *La dida*, drama de Frederic Soler i novel·la de Josep Feliu i Codina, amb la diferència que aquí la substituta de la mare és capaç d'impedir el desastre que l'absència materna està a punt de provocar, i en el cicle de Pin, no. No em pertoca ara d'entretenir-m'hi, però pensi's només en l'interès de Pin per mantenir durant tot el cicle la substituta directa de la mare per a tota la família, la tia Pona. La mare morta també plana sobre el caràcter diferent del Jaume, provocat per la seva educació en el món de la dida, la segona mare, que és el dels pescadors, el qual li facilita la fugida cap a Marsella i la reconciliació temporal amb la Lupe. Pensi's també en l'educació del Ramon de *Níobe* a càrrec dels dos Garriga destinats a no procrear, a actuar com a substituïts, la tia Pona i mossèn Narcís; en la recerca de la mare per part del Ramon i, com a colofó brillant de la història, en la trobada de les dues mares, la real del Ramon, la Lupe, i la de tota la família, la tia Pona, davant el cementiri, la ciutat dels morts, dels seus morts.

L'ordre pairal, basat en la família pagesa, explícit en el capítol «Biografies» de la primera novel·la, s'esquerda ràpidament per totes bandes: l'hereuet, el Jaume i, finalment, fins i tot el Narcís actuen inadecuadament —la collita es malvèn i l'hereu Garriga ha de retirar el seu orgullós «Vendre jo?», referit a les terres, per aconsellar a son fill que escapci el patrimoni per pagar deutes. Trobem la metàfora de l'ensulsida en l'atac de feridura del poderós hereu Garriga, que, mort en vida, ha

de contemplar la ruïna de la família, absolutament impotent per aturar-la i, en la tercera novel·la, en la pèrdua de l'enteniment de la tia Pona, «son esperit s'enfosquí d'ençà que amb ses pròpies mans emmortallà a son germà gran» (Pin 2003c: 40), i en la lucidesa irracional provinent de la fol·lia amb què es tanca el cicle. Darrere d'aquest enfonsament hi ha una visió diferent, realista, de Pin sobre la vida rural que no li permetia acollir-se als tòpics pairalistes. Segurament que aquesta és una de les raons que el van fer coincidir amb escriptors posteriors com Víctor Català. *A La família dels Garrigas* ho explica ben clarament, ell és a la banda de la civilització, o sigui, de la ciutat:

L'home absolutament virtuós és lo *santi di guixi*. Tal qual Déu ha fet la criatura, amb nervis, sang, calor, voluntat, moviment; aquesta serà per força, nerviosa, colèrica, enamorada, generosa, mansa, bona, dolenta, activa, dropa... i per a fer-li posar en joc ses tendències sociables i corregir o guiar les que no ho són, s'ha anat teixint poc a poc, posant-hi cada u la seua, lo que se'n diu *civilisació*; art de persuadir al més gran nombre de que tot lo que agrada no és lícit fer-ho.

Com en los llogarets hi ha *menos* civilisació que en les grans viles, com ademes, etc., etc., etc.

Ergo... (Pin 2003c: 84)

Aquest raonament és la base del tractament que Pin fa de la vida rural. L'hereu Garriga, el pare, el pilar de l'ordre, és presentat amb molts caires negatius, i en el personatge de l'hereuet i el seu tracte amb la Tuies hi ha una important desidealització de les relacions amoroses. Pensem, sinó, en les que s'estableixen en les novel·les de Bosch de la Trinxeria, a *L'hereu Noradell*, per esmentar un plantejament amb possibilitats de paral·lisme, o a *La Mercè de Bellamata* de Martí Genís i Aguilar i a tantes altres. Les relacions entre el Ramon Garriga i la Tuies tenen tot el tint de l'autenticitat: allí la passió domina un home, i una «dona fatal» de masia fa valer el seu poder per aconseguir, d'una manera ben calculada, els seus objectius. No hi ha res dissimulat respecte a la qualitat de les relacions, ni, sense entrar en certs detalls, s'eludeixen els aspectes sexuals. També un realisme bàsic transpira el sentit pràctic exposat d'una manera brutal en els consells que el canonge Morros dona al Narcís quan el seminarista vol abandonar la carrera eclesiàstica. Després dels arguments basats en una hipotètica vocació i en la crida divina, el canonge n'utilitza uns altres de més concrets i pràctics, purament materialistes: «Què podries fer? Seguir una altra carrera? Se necessiten temps i diners... fins la més pobra i meritòria després de la que Déu te reserva, l'ensenyança, t'està vedada per de prompte. No tens diploma, i per a obtenir-ne, ho repetesc, és precis esperar, viure! Francament, per a ser modest mestre de minyons i morir-te de fam, val més ser capellà... Si fossis ric, m'espantaria, *menos* per tu» (Pin 2003a: 239). El

tractament de la vida pagesa a la novel·la rural que és *La família dels Garrigas* no es conforma als clixés del que habitualment s'anomena costumisme rural. Per les raons adduïdes, la idealització de la propietat pagesa i de la història pagesa dels Garriga l'hem de buscar a *Níobe*. Veurem després com els personatges adquireixen relleu propi i que, en un moment o altre de la trilogia, agafen protagonisme, amb psicologia desenvolupada. Manuel de Montoliu (1947: 10), en la seva conferència, un dels seus textos més oblidables, ho va expressar traslladant la perspectiva a l'enfocament de la seva generació quan va dir que Pin és el primer novel·lista que tracta temes rurals en funció de ciutadania.

Contrasta, aquesta visió realista i no tòpica de la vida pagesa, amb la idealització absoluta de la dels pescadors. Potser podríem trobar l'arrel de l'explicació en el fet que la dida de Pin fou dona de pescador, com la del Jaume Garriga. El cert és que presenta el món dels pescadors amb una obcecació similar a la d'altres escriptors renaixentistes quan tracten el món pagès. Ja en les baralles per motius castellers de l'«Intermezzo» de *La família dels Garrigas* marca la diferència «del qui viu en lo perill, n'és coratjós, despregut i noble i el rosegamolletes de pagès, estret d'esperit, poruc, reservat» (Pin 2003a: 146) i l'opinió és manté en la base de les disputes per l'educació del Jaume, en la descripció de la vida pescadora i en el fet que aquest món justifica, en realitat, la figura diferent, d'artista, d'home lliure i aventurer, del Jaume i, per tant, del personatge motriu de la trilogia. Observem l'abstracció de la realitat de Pin quan, després de la descripció d'una botiga de pescadors, es refereix a la moral que hi habita, pròpia, si utilitzem una expressió seva, dels *santi di guixi* i no de persones amb passions: «En eixes cases, on era impossible que nasqués cap mal pensament ni que cap mala obra s'acomplís, trobant-se totes obertes nit i dia, habitades per gent enfeïnada, tan neta de cos com d'ànima, davant la mar que moralisa amb sa solemnia presència i purifica amb ses emanacions salutíferes, lo Jaume passà els primers anys de sa vida» (Pin 2003b: 21).

La raó d'aquest desenfocament ha estat explicada: assistim a una de les idealitzacions pròpies d'una part regressiva, els set primers capítols sobre la infantesa del Jaume, d'una novel·la que després no s'encaminarà cap a aquesta banda. Els pescadors sí que són tractats com a individus arquetípics i la psicologia que s'hi desenvolupa, si de cas, és col·lectiva, de l'ofici, i no individual. El seu món està ancorat per a Pin ja no tan sols en el temps —descriu el de l'època de la «platja», desapareguda—, sinó també en una visió tòpica, immutable.

La Tarragona pagesa de *La família dels Garrigas* i la dels pescadors de *Jaume* són descrites, al començament d'ambdues novel·les, marcant-ne la circumscripció —el mas del Molí Vell i les terres dels voltants en una; la platja en l'altra—, i els protagonistes, que en el cas de la primera novel·la evolucionen i s'individualitzen

fins a destruir l'ordre establert, i en el de la segona es mantenen immutables i no esdevenen personatges de l'acció principal —llevat del cas del didot en la primera novel·la, substituït del pare quan facilita la fugida del Jaume, i de la dida en la segona, substituïda de la mare quan fa de mitjancera en els seus amors i intenta compondre la situació davant els problemes que sorgeixen—, només proporcionen caràcter al Jaume Garriga. Això darrer és el que s'esdevé també amb els representants dels oficis menestrals de *Níobe*: formen el món del Ramon Garriga adolescent, dibuixen una part de Tarragona; acomplerta aquesta comesa, desapareixen i no se'ls troba a faltar.

La resta de descripcions de formes de vida estan molt més integrades en la part dinàmica de la trilogia, i els afegits s'hi noten poc. La biografia de Josep Salvat, representant dels nous rics, està justificada perquè situa la seva filla Lupe, bàsica en la trama a partir d'aquell moment; la introducció del cercle dels nobles del carrer de Cavallers prepara l'excursió al pont del Diable, amb la declaració d'amor del Jaume i la Lupe; ni tan sols en un personatge tan tipificable com és el del militar retirat no s'abusa de la caracterització, que hauria pogut insistir més en castellanismes d'expressió. No són tipus; si no tenen una psicologia més desenvolupada, és simplement perquè són personatges secundaris. Només Pin i Soler es permet ridiculitzar els funcionaris de província emmirallats en un Madrid que per a ells és més mite —i objectiu, potser— que coneixença, en la conversa en el teatre que descobreix que per l'obsessió de referir-se a les suposades grandeses de la capital reial, com sempre superiors a qualssevol de les altres, pensen que han sentit com es tocava l'harmònim al Teatro Real de Madrid (Pin 2003c: 63).

Personatges i tipus

Apuntava abans, globalment, que la primera presentació dels membres de la família dels Garriga podia fer esperar uns personatges plans, perfectament establerts en una funció dintre de ordre pairal, tot i que alguns elements de la mateixa descripció podien fer sospitar que l'harmonia estava amenaçada. La veritat és que ni tan sols els que conserven durant més pàgines l'ajustament als tòpics no el mantenen fins al final. I no tan sols això: Pin desenvolupa la seva psicologia en fragments de novel·la, de manera que cada un dels personatges del capítol «Biografies» té la seva novel·la particular en el conjunt de la trilogia i la seva personalitat es desenvolupa i s'enriqueix. L'hereu Garriga, presentat com l'home absolutament segur de la seva posició i el seu paper en el món, és conduït fins a la misèria física de l'apoplexia que li fa replantejar allò que havia considerat bàsic en la seva funció social: les relacions amb els fills. A ell pertany la part de la primera novel·la que va

fins a la seva mort, perquè ell representa l'ordre, i la desobediència de l'hereuet i del Jaume modelen el seu canvi. També només a la primera novel·la pertany l'hereuet, que, desfermat després de la mort del pare, es deixa arrossegar per la passió fins a perdre hisenda i vida. El Jaume no es resigna a la carrera eclesiàstica que li tenia destinada la família i hi trenca de manera violenta; la seva història individualitzada comença en la primera novel·la i es desenvolupa plenament en la que duu el seu nom, encara que se'ns reservin peripècies per descobrir en la tercera. La Mercè, que conserva la caracterització plana durant tota la primera novel·la i bona part de la segona, adquireix relleu tràgic en els capítols de la seva mort, en què revela la consciència que flueix per sota de la resignació. El Narcís es desvia del clixé del seminarista obedient amb la manifestació del seu amor per la Mercè, que el converteix en protagonista del final de la primera novel·la i en comparsa principal del final de la segona; a l'inici de la tercera, morta la Mercè, esdevé una peça funcional per a la infantesa del Ramon Garriga tercer. La tia Pona, per fi, definible durant quasi tota la trilogia com una «tieta» arquetípica que de tant en tant se'ns recorda que està a punt de morir, és elevada per Pin, en la darrera acrobàcia, a la dimensió tràgica d'una nova Níobe que només pot vetllar els seus morts. Els dos personatges nous afegits en la segona i la tercera novel·la mereixen consideracions diferents. La Guadalupe Salvat no corre en cap moment el perill de trobar-se entrampada en laques tipificadores. Se'ns presenta amb una personalitat marcada, les vicissituds dels seus amors amb el Jaume ens n'ofereixen altres aspectes i el capítol «L'arbre de Nadal» de *Níobe* ens en sintetitza les peripècies posteriors, que l'haurien pogut convertir, si hagués vingut de gust al senyor Pin i Soler, en centre d'una altra novel·la; quan plora al costat de la tia Pona, davant del cementiri, la seva psicologia ha estat prou desenvolupada, ningú no la confon amb un arquetip. El tercer Ramon, en canvi, que deambula enmig d'una atmosfera xopa de costumisme, se'n escapa per la recerca dels orígens, de la mare.

Anteriorment m'he referit, en tractar-los com a representants de grups socials, a personatges secundaris com Josep Salvat o Romuald Larramendi, que, sense que Pin s'entretingui gaire a marcar-ne trets de caràcter que els distancien massa d'altres possibles amb circumstàncies similars, no poden ser definits, ni de lluny, com a tipus estàtics de literatura costumista.

Hi ha uns altres personatges, en canvi, més que no pas secundaris, ocasionals, que són purs arquetips. A *La família dels Garrigas* trobem el Picadura, el rufià que enganya l'hereuet a Barcelona, habitant dels barris baixos que s'identifica amb el renom, un personatge d'auca, un tipus com els que temps després poblaran les novel·les i les peces teatrals de Juli Vallmitjana. A *Jaume*, l'inspector que examina els alumnes d'una escola de primer ensenyament és, simplement,

un funcionari espanyol. Però és a *Niobe* on la galeria de personatges típics propis d'un univers que encara és viu però que reclusa a les parts més marginals de la ciutat, arraconat pel món nou, poderós, de la ciutat moderna, la que és empenya per les conseqüències de la revolució industrial, desfila a pler. En la intersecció entre la menestralia i la marginalitat, com els que Eugeni d'Ors (1950: 1546-1550), a principis del segle xx, menyspreava burlescament en la glossa «Els professionals de l'espèrrament», hi desfilen fusters, mestres de música, sabaters sense perfil individualitzat que només caracteritzen ambients. Pin, tanmateix, poc dòcil, gens amic de receptes, de vegades els confereix, amb una pinzellada, trets d'individualitat. Tal és el cas d'aquella figura de cromó, tal com se'n dibuixa en un primer moment, que és la Cigronera, la pobra dona que ven cigrons en una cantonada, maltractada pel marit gandul, però que, enmig del quadre esperpèntic del segon casament del seu germà, adquireix dimensions sarcàstiques.

D'entre tots, els personatges que són purament arquetípics es concentren en el primer capítol de la tercera novel·la. Pin mateix s'encarrega, en primera persona, d'explicar que hi està interessat perquè per a ell són part integrant de la ciutat, que «llur conjunt donava caràcter a ma ciutat nativa» (Pin 2033c: 15), tant com els monuments o les essències més preuades: «i fins d'alguns m'era tan necessari veure'ls o saber per pedres menudes lo que els ocorria, com m'era indispensable assegurar-me de que el braç de Santa Tecla continuava guardat dintre son urna d'argent i pedres fines, la imatge de Sant Magí devotament venerada sota la volta del Portal del Carro...» (Pin 2033c: 15). Aquests individus peculiars no tornen a aparèixer a la novel·la, però acompanyen les figures del sastre Ventureta, que sí que hi reapareix, i del senyor Ginovés, que guarda els papers que permeten compondre-la. Ells, en definitiva, amb el seu relleu minúscul, anuncien l'atmosfera de la novel·la mentre no surt de Tarragona. Aquesta rècula de «mansos»: el canonge que viu redoltat de gats, el ximplet que explica grandeses que ningú no creu, el pintor de cartells que serva una certa dignitat d'artista mentre la gana li ho permet, el gitano borratxo, el Titit, bufó mancat d'esperit que diverteix un auditori amb la seva misèria,¹ tots els altres que hi desfilen, ¿no poden ser, a més a més, un anunci del darrer personatge que dominarà la trilogia, aquella tia Pona mancada d'esperit des de la mort de son germà, esdevinguda quasi una bruixa, que, com molts d'aquests suposats artistes de carrer, ven un producte sense valor, les pedres de la seva grandesa passada, que els pagesos li compren per compassió i qui sap si impressionats per l'alè tràgic amb què la descriu Pin? En qualsevol cas, aquests personatges, per la limitació implícita amb què els concep Pin, són tipus i res més.

¹ El personatge va tenir derivacions literàries en temps del Modernisme. Josep Aladern, segurament influït per la semblança de Pin, publica el quadret «Tití» (Aladern 1897), i Pere Cavallé (1902), «En Tanet», que responen al mateix model.

Escenes

Hi ha unes escenes costumistes enganxades a la novel·la que, si les separem, es poden llegir i estudiar amb independència. De fet, estan pensades fora del conjunt i, la majoria de vegades, s'hi han engalzat per la seva relació d'alguna mena amb la ciutat. Els enllaços, tal com hem vist, sovint són molt febles, gairebé inexistents. Contribueixen, juntament amb la descripció de l'urbanisme, de la distribució social, dels oficis i dels personatges característics, a donar una imatge completa de la ciutat. Es caracteritzen ambients en moltes ocasions: la taverna i el ball de la Secuita, les representacions teatrals —a Tarragona i Barcelona, de teatre estable i de sala i alcova, vist des de la perspectiva dels espectadors i des de darrere dels decorats—, la lectura de gatades pitarresques a la merceria, etc., però ara examinem les que serveixen una autonomia forta respecte del conjunt. Són, a més d'una part de «Benaventurats els mansos», que ja ha estat comentada, les següents: «La Passió», «Esquellots», «El señor inspector», «Com es fan les botes» i «Intermezzo-Festa Major».

«La Passió» se centra en els preparatius d'una representació teatral que s'ha d'escenificar en un entresol, propietat d'un llauner, del carrer del Cos del Bou. Es tracta d'una sessió de gala de teatre d'aficionats, de les que acostumaven a aplegar, una o dues vegades a l'any —Pastorets, Passions—, una quantitat més gran d'esforços, actors i elements escenogràfics que en les representacions habituals. Perquè el capítol no quedi aïllat del tot, Pin provoca que hi neixin els amors entre el Ramon i l'Emília i entre la Carme i el Quildo. L'escena podria passar igualment sense aquest ingredient, perquè es basa en la situació còmica provocada per uns joves participants en l'obra que introdueixen en el pis una somera per assajar l'entrada del Diumenge de Rams, sense permís ni de l'amo del local ni del pagès que ho era de l'animal. Les previsible peripècies divertides que s'originen per la resistència de la somera a pujar al pis, per la irritació del llauner quan veu convertit el teatret en un estable i la del pagès quan s'adona que l'han enganyat, constitueixen la base d'aquest quadret sobre una frustrada representació de teatre d'aficionats.

«Esquellots» és presentat com un fet cèlebre —«fou cosa digna de ser contada» (Pin 2003c: 131), se'ns diu— i amb disposició dramàtica, amb el repartiment de «personatges de tragicomèdia» al començament. El casament d'un viudo amb una dona jove s'anuncia amb presagis de tempesta per les desavinences prèvies que enfrontaven alguns dels concurrents a la cerimònia i les que segueixen en una successió de despropòsits: quan arriben, el capellà ja s'ha cansat d'esperar i l'han d'anar a buscar; sorgeixen disputes verbals amb un sagristà i de més cruentes amb un escolà, que degeneren en batalla campal entre els nuvis i alguns convidats, d'una banda, i una cohort de cecs, esguerrats, pobres i els que anaven a fer els es-

quellots, de l'altra; tot plegat culmina en una escena en què el nuvi deixa la núvia estabornida amb un cop, i té un desenllaç sarcàstic en la composició de la taula del convit de noces: en comptes dels convidats, hi mengen les bugaderes, treballadores de la germana del nuvi, que havien deixat la feina habitual per preparar el dinar, i els infermers de l'hospital, que hi eren per casualitat, perquè duïen roba a rentar. Les accions grotesques s'encalcen sense solució de continuïtat amb l'objectiu de descriure un anticament, perquè Pin, en aquesta ocasió, parteix d'un prejudici moral que vol il·lustrar amb l'escena. L'especifica en les darreres línies: «Dels *esquellots*, que semblen costum bàrbara, ne veu lo simbolisme: la desaprovació popular manifestada d'una manera barroera grotesca, baixa; l'escarn que el poble fa dels viudos que, portats per l'interès o per la concupiscència, són infidels a la memòria d'altres sers a qui juraren amor etern» (Pin 2003c: 145). No es tracta, doncs, del simple document descriptiu, sinó que, a la manera de Larra o de Robert Robert, el narrador l'utilitza amb una intenció moral.

Des del mateix plantejament es parteix a «El señor inspector». El podríem qualificar de regeneracionista, per la crítica del mètode d'inspecció escolar i de l'espanyolització de l'ensenyament. Hauria pogut limitar el seu abast al d'una simple escena d'inspecció en una escola de primària per aprofitar-ne les possibilitats humorístiques, que tants acudits han generat, de les respostes desbaratades en un examen. La part central del capítol és, en efecte, un diàleg, una sèrie de preguntes i respostes sense cap ni peus entre examinador i alumne, amb incisives intervencions del narrador, però la rematada hi afegeix el component rabiosament crític, primer contra l'ensenyament en castellà —«Sàvia costum la d'ensenyar en llengua forastera!» (Pin 2003b: 37)—, tot seguit contra el prepotent funcionari espanyol: «Lo tal inspector exercia per primera vegada ses funcions en població catalana i avesat sens dubte a deixebles de Cuenca, o de Valdemoro, que són tan savis!, lo parlar i respondre d'aquells noiets catalans... *como si dijéramos... así... de raza inferior*, li feia gràcia» (Pin 2003b: 37).

Un quadret minúscul, que en realitat no té títol, és constituït per la descripció del procés de fabricació de les botes de vi tal com el veu el Jaume Garriga de nen. És un petit document etnogràfic.

«Intermezzo-Festa Major» és un clàssic de la descripció folklòrica. Ja s'ha explicat que Pin mateix conta que li va ser dictat per la nostàlgia. Per si algú dubtava de l'exactitud dels detalls, de la precisió de la memòria de Pin i Soler, Josep Bargalló l'ha comprovada en el que fa referència als balls parlats i a les actuacions castelleres (Pin 1992). La vetlla i la diada de Santa Tecla, amb l'atenció fixada en els actes que tenen lloc al carrer, transcorren a un ritme viu, de festa continuada protagonitzada pels elogiats castellers —en consonància amb l'opinió comu-

na que circulava pels cercles renaixentistes, que els consideraven la manifestació més genuïna de l'esperit popular—,² els balls parlats —alguns denigrats, com el de diables— i els sense parlaments, els gegants, etc., etc., per acabar amb el castell de foc. Tot acompanyat de comentaris, de reproducció de parlaments, de partitures musicals, d'al·lusions a persones de l'època. No crec que es trobi un altre document folklòric autònom i tan ric en una peça literària no memorialista. Per aquesta consciència de veracitat que ha aconseguit transmetre, ha tingut en el nostre temps una utilitat inigualada en el procés de recuperació de tradicions. Però això pertany a un altre discurs.

Aspectes lingüístics

Em referiré amb brevetat al color expressiu que aporta el costumisme a les novel·les. En l'obra de Pin i Soler abunden les observacions sobre mots, expressions o recursos retòrics. No m'estendré en consideracions generals sobre aquesta qüestió, que Jaume Vidal Alcover (1986) va tractar amb la seva habitual sensibilitat; concretaré, només, els aspectes lingüístics que hi apareixen per raó del costumisme. S'ha destacat que una de les qualitats de la trilogia és l'adequació del llenguatge a les exigències del realisme i és el moment d'afegir que, quan és el costumisme el que domina la narració, la llengua en resulta afectada. El costumisme intenta oferir una fotografia d'un moment de la realitat amb un instrument, que és la llengua, i és lògic que les peculiaritats lingüístiques dels personatges retratats també siguin reproduïdes amb el màxim grau d'exactitud possible i amb una tendència cap al tipisme. Els personatges de les escenes acostumen a ser anomenats ressaltant trets vulgars: deformacions de noms o cognoms —Melcior Ginovés, per exemple, hi apareix com «lo senyor Manció»—; utilització de renoms —la Cigronera, la senyora Maria dels Casaments, el Paio dels Caputxins, el Joan Tonto, lo Patarrot—, que al·ludeixen a l'ofici que exerceixen, a les qualitats o als defectes físics o morals o a qualsevol altra circumstància que s'hi relacioni. Tant és així que ens podem malfiar dels personatges de la novel·la que s'introdueixen en una escena de costums amb el nom habitual enmig d'una rècula d'individus coneguts pel malnom: hi estan afegits per donar la sensació de coherència narrativa. També en els diàlegs es calquen peculiaritats, vulgarismes, castellanismes i pronúncies *sui generis* del castellà fetes per catalans que només dominaven fluidament la seva llengua. És el «castellà del Camp de Tarragona» a què es refereix Pin en un moment de la descripció de la Festa Major de Santa Tecla, quan reproduceix uns versots en castellà

² Els castells mereixen aquesta opinió de renaixentistes com Valentí Almirall o Narcís Oller, que en va fer un elogi a *Vilaniu*, contraposant-los al Ball de Diables, que considera adequat per a la diversió de criatures i gent poc instruïda. A Pin tampoc no li agraden els diables; opina que «cap falta fan».

macarrònic de ball parlat que comencen amb un brillant «Salantísimo señor», en què podem endevinar que hauria de dir «Excelentísimo señor». Són trets que afloren també en l'examen desbaratat d'«El señor inspector», en una nova demostració de la facultat de Pin per fornir cada episodi del llenguatge més escaient.

Darreres consideracions

Sembla prou demostrada la inclusió de quadres autònoms i de personatges i tractaments de la realitat que responen a una òptica costumista en la trilogia de Josep Pin i Soler. Sembla, també, prou justificada la consciència de l'escriptor a l'hora d'acumular descripcions o d'engrescar-se en digressions que la crítica de més prestigi li retreia. No va tenir interès a sotmetre's a una disciplina que potser li hauria proporcionat més correcció, sinó resultats artístics de més qualitat. Des de la nostra perspectiva de lectors de més d'un segle i quart després, quan hem tingut ocasió de comprovar l'evolució que ha experimentat la novel·la des d'aquesta concepció escolàstica que reclamaven Yxart i Sardà, quan no ens poden sobtar les interrupcions, els parèntesis o les solucions sorprenents de Pin, estem més en disposició que mai per llegir, alliberats de teoria literària, per pura fruïció artística, la trilogia de Pin i Soler. Estem més preparats, potser, que els seus contemporanis per deixar-nos arrossegar pel ritme particular d'un narrador que, fins i tot quan es distreia del que la norma semblava que li exigís, era capaç d'excel·lir en l'escena que provocava la distracció i de fer reconnectar a continuació el lector amb la història que havia deixat de banda temporalment. Gràcies al costumisme —potser no sempre inserit canònicament en una trama— coneixem la Tarragona que ens descriu des de molts aspectes, i gràcies a la seva capacitat de superar-lo, aquest coneixement adquirit es conlliga amb les peripècies d'una família que al final ja no sabem destriar de la ciutat que li va donar la seva raó de ser.

UNA FANTASIA: «GUADALUPE SALVAT», ÒPERA ROMÀNTICA PER A NÍOBE

Proposo una ficció a partir d'un personatge de la trilogia novel·lística de Josep Pin i Soler —*La família dels Garrigas, Jaume i Níobe*— i de la quarta novel·la, que el narrador no va completar i va quedar reduïda a esborranys, «Quildo». La intenció no és oferir-ne una nova interpretació —Josep Maria Domingo (1996) se'n va ocupar amb gran solvència en la seva tesi doctoral publicada i en els articles i els pròlegs que se n'han derivat—, sinó fixar l'atenció en un dels personatges més atractius del cicle narratiu que potser no s'ha ressaltat prou. L'exercici es presenta gairebé, però no únicament, com un joc. Ja veurem fins a quin punt el destí converteix la noia il·lusionada de la segona novel·la en una dona devastada en la tercera que permet la identificació amb la Níobe clàssica, ni que sigui gairebé segur que no és a ella a qui es referia Pin i Soler quan va titular amb el nom del mite clàssic l'última novel·la i l'últim capítol del cicle dels Garriga. He volgut revestir l'aportació amb una capa d'amenitat que l'allunyi una mica, tampoc no tant, de l'encarcament propi d'aquesta mena de papers.

Ningú no ha especulat sobre un possible model real, sobre una dona que inspirés Guadalupe Salvat, personatge de *Jaume i Níobe*, i jo tampoc no ho faré —no sabia com— però desenvoluparé la ficció que hauria pogut protagonitzar una òpera romàntica. Sense excuses, el llibret, l'hauria hagut d'escriure Josep Pin i Soler, perquè ell va inventar el personatge i el va fer derivar cap a on va considerar que era convenient, i la composició de la música hauria correspost a l'enamorat i gelós Jaume Garriga, si el senyor Pin, amo i senyor dels seus personatges, li ho hagués autoritzat. La solvència de Josep Pin i Soler és indiscutible. Va escriure novel·les, teatre, llibres de viatges i va traduir humanistes del Renaixement. La del músic Jaume Garriga, també: malgrat la seva joventut, el novel·lista li va fer

compondre tres òperes —*Cartago*, en català però que es va haver d'estrenar en italià; *Miquel Servet*, i una altra amb personatges de mitologia escandinava de la qual no sabem el títol—, una *Simfonia marítima* i l'òratori *La platja*. Malgrat que més d'una d'aquestes peces de teatre líric devia contenir pulsions inspirades per Guadalupe, Pin no va disposar que n'hi fes protagonitzar cap, i només si convé al seu creador un personatge de ficció s'hi pot rebel·lar en públic. L'autèntica barrera perquè el pentagrama s'omplís de notes i de versos fou que Pin i Soler tenia reservat a Guadalupe un paper imprescindible però subsidiari, al servei de les peripècies de la família dels Garriga. Tanmateix, aquesta dona, que va ser mare de l'únic representant de la tercera generació de l'estirp però que, per raons diverses, no va arribar a integrar-se legalment en l'estructura familiar, domina l'acció de la segona i la tercera novel·les de la trilogia.

Recordem que aquest cicle novel·lístic descriu l'ensulsiada de l'Antic Règim i l'emergència del nou ordre a través d'una família tarragonina: «és la història de la dissolució dramàtica d'una família pairal: de la dissolució d'un medi, d'unes formes de vida, engolits, en darrer terme, pel curs de la història» (Domingo 2003: 22). La quarta novel·la, de la qual només es conserven esborranys, havia de certificar el domini burgès propi dels nous temps. Afegim-hi que les tres novel·les publicades constitueixen el millor retrat de la ciutat de Tarragona en aquest moment crucial de la història. Ressegurem la presència de Guadalupe Salvat com si de veritat hagués estat protagonista d'una òpera en dos actes, com aquella *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti, que l'enamorat Jaume Garriga ben just va arribar a escoltar i a veure, trasbalsat per la proximitat de la seva estimada.

Primer acte: la filla de l'americà i el músic

El primer acte desplegaria un tòpic esquema de triangle sobre la base d'uns amors romàntics. Dos joves atractius, cultes, sensibles i amb caràcter fort s'estimen amb passió però el pare de la noia, en època d'obediència obligada, s'hi oposa perquè vol que es casi amb un exsòci seu, ric però d'edat força més avançada. Plantejat així, res de nou sota el sol.

Guadalupe entra en escena a *Jaume*, la segona novel·la dels Garriga. El seu nom delata l'americanisme del seu pare, Josep Salvat, tarragoní nou ric que havia fet la fortuna a Cuba, en bona part amb el tràfic d'esclaus. Aquest passat incòmode de recordar per a l'*americano* aburguesat s'explica en un passatge de la novel·la i es recrea en un drama, *La Sirena*; tots dos relaten les dificultats d'un vaixell botit de mercaderia humana per escapar de la policia marítima en el trajecte des del golf de Guinea fins al Carib. De nou establert a Tarragona, ja amb família nombrosa

i casa construïda de planta a l'eixample, Salvat representa la saba nova que ha de revitalitzar una ciutat que llavors abandonava, sense pressa, l'Antic Règim. Quan la presenta, el narrador descriu Guadalupe amb un aspecte físic esplendorós:

[...] era encisera: alta, primeta de cintura, redona de pit, d'airós caminar, de moviments graciosos, blanca, d'eixa blancor *mate* de les morenes que, riques de sang i de pell fina, a la més lleugera agitació prenen a les galtes colors rosats... ulls llargaruts, de mirar un xic burleta, lo front baixet, la cabellera, un poema de bellugadisses esses mig partides per una ratlleta fins que semblava un bri de seda blanca, la veu plena, humana... potser sense mèdiem; lo riure perlat... potser irònic. (Pin 2003b: 83)

La descripció continua amb unes «mans de deessa, petites», d'una perfecció que «per sols tocar sa mà... o besar-les totes dues un home podia fer follies» (Pin 2003b: 83), sense estalviar el realisme d'uns peus llargs «denotant pagesia d'origen». Remarcable és que se subratlli que era instruïda, sobretot si ho comparem amb l'«instruïdeta» que en la novel·la anterior s'havia aplicat a Mercè Garriga. En definitiva, el balanç no pot ser més favorable: «total, una perfecta criatura, un bellíssim *modelo* per un Comerç coronant la Indústria o una Indústria protegint lo Comerç» (Pin 2003b: 83). Per molt ideal que resultés, fins al punt de servir per a model de pintors, de seguida veurem que, per sobre del cos, apunta una personalitat poderosa que anuncia les tempestes que protagonitzarà, fonament de l'òpera que ens hauria agradat veure representar.

Son pare li havia proporcionat una educació selecta perquè contribuís al lluíment del nou ric: «de petita la portaren a París, al Sacré Coeur, i quan sapigué el francès fou portada al convent que les *Dames de Marie* tenen a Richmond, prop de Londres. Mes tard, al de la Rue des Marais, a Brussel·les... i la'n tragueren per tornar-la a Tarragona, quan ja era casadora» (Pin 2003b: 83). Un currículum de senyoreta de casa bona. Avorrida en la monotonia de la llar recuperada, Guadalupe llegia la millor literatura en la llengua original: «Ne feia massa! Cada dia li calia un llibre nou» (Pin 2003b: 83). El narrador esmenta els noms d'Edward Bulwer-Lytton, Heinrich Heine, Honoré de Balzac i Théophile Gautier, tot aclarint que a la ciutat encara no havien arribat les novel·les dels realistes castellans Juan Valera, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, *Clarín*. La cultura de la noia era motiu d'orgull per al pare, que «no cabia a la pell» (Pin 2003b: 84) quan un visitant se'n sorprenia. L'antic esclavista no s'adonava que els llibres li construïen una personalitat independent: «Així, la imaginació de Guadalupe, excitada per ses lectures, corria, volava, es perdia en regions mil voltes més llunyanes que les reduïdes de son país i de ses coneixences» (Pin 2003b: 84).

Ben aviat, la sensibilitat de la noia, que «havia passat feia temps» els quinze anys, modelada en la lectura, va sintonitzar amb la del músic Jaume Garriga. La primera novel·la del cicle, *La família dels Garrigas*, narra la peripècia del noi abans que conegués Guadalupe: tercer fill de família pagesa rica, internat al seminari perquè es convertís en capellà, apassionat per la música, fugia i s'embarcava cap a Marsella, des d'on, superades les primeres penúries, iniciava una carrera de músic amb la composició d'una òpera amb llibret en català, *Cartago*, tornava a Tarragona quan l'ordre familiar s'havia trencat amb la mort del seu pare i de son germà gran i hi romania —amb deler de tornar a marxar— com a únic mascle supervivent de la família, en companyia de sa germana Mercè i sa tia Pona. S'enamora apassionadament i és correspost. Des del principi, ella comprèn els motius de la tímidesa que amara el Jaume: «atribuint la curtedat del Jaume a por de desaires, féu los primers envits d'un festeig que no volia ni siquiera aturar-se a meditar com finiria, que l'excitava, l'atreia, li escalfava el cor, per ses dificultats, per lo diferent que al Jaume considerava dels pretendents fins aleshores rebutjats» (Pin 2003b: 84).

És clar que la seva opinió no coincidia amb la de son pare, que experimentava el tòpic menyspreu de l'home pràctic i materialista cap a l'artista: «No és el meu tipo: prim, esgrogueït, només té cabells... i encara mal pentinats. Poc s'assembla a son pare, un masover bon mosso que de vegades m'havia venut vi... Si ell lo vegés fent vida de dropo!» (Pin 2003b: 82). Podem endevinar que el drama està preparat i per més d'un motiu, a més del que el comerciant exnegrer expressa. Els amors de Guadalupe Salvat i Jaume Garriga no podien ser plàcids.

Mentre els entrebancs no són ben manifestos, aprofiten les oportunitats que l'estiu tarragoní els ofereix. Una vesprada de diumenge, els joves prenen la fresca a la plaça de la Font, grups de nois i grups de noies passegen i, quan coincideixen, es llancen mirades, estableixen complicitats: «Lo Jaume feia com si escoltés los músics, distret en realitat per les anades i vingudes de Guadalupe Salvat» (Pin 2003b: 85). Els nois saluden les noies i Guadalupe de seguida manifesta preferències: «respongué al saludo amb una mirada començada en ells, perduda en lo Jaume» (Pin 2003b: 85). Jaume assisteix a l'esmentada representació de *Lucrezia Borgia* de Donizetti al Teatre Principal de la ciutat només perquè sap que Guadalupe hi anirà; l'entrada de la noia al teatre es descriu, des dels ulls de l'enamorat, com la d'una reina: «L'esplendent Guadalupe prenia possessió del seu *puesto*, dirigint, com de dalt un trono enlairat, mirades vagues a tots los qui humilment s'inclinaven saludant-la» (Pin 2003b: 90). Els efectes de la seva presència són evidents en el noi: «Lo semblant del Jaume canvià tan sobtadament que un veí li preguntà si es trobava malament» (Pin 2003b: 90). Quan arriba el moment de la presentació entre els dos joves, es produeix una breu conversa amb conseqüències fulminants,

tal com s'explicita en la cursiva irònica del rotlle de xafarderes: «Deu paraules que donen migranya? Serien paraules de *procurador causídico*» (Pin 2003b: 94). Però l'estiu és propici, els joves, acompanyats d'amics i mares, fan una excursió al pont del Diable, que Guadalupe travessa al crit de «*Qui m'aime me suive!*» (Pin 2003b: 122) i Jaume va darrere seu; abraçats en «pasmе ardorós» a l'altre extrem de l'aqüeducte, aconsegueix el consentiment de la noia: «—Per sempre! | —Seràs meua? | —De ningú més» (Pin 2003b: 123). Podem imaginar la música.

Quan Josep Salvat s'oposa a la relació sobre la base de la diferència social entre els enamorats, Guadalupe, ja burgesa de segona generació, refinada i culta, la defensa tot qüestionant la posició de la seva família: «Quina classe!, la d'un senyor, fill de pagès pobre, enriquit en la navegació, lo comerç... Estúpida opinió!, caminar amb lo cap tan dret, quan l'avi patern cavà tota la vida, l'altre féu de carreter» (Pin 2003b: 104). I això que no coneix el passat com a negrer del pare! Tanmateix, la realitat s'imposa i el seu desig no és altre que el d'acordar els dos homes: «Viatjant amb lo pensament per terres desconegudes, ne trobava de fetes a posta en les quines lo seu escut adquiria d'un cop renom de gran artista i feixos de bitllets de banc que el feien propici a son pare...» (Pin 2003b: 104). Contra aquests somnis, Josep Salvat vol casar la filla amb el seu amic Bernat Arbona, un maonès, *indiano* com ell, molt més gran que la noia, amb l'esperança que li solucionarà una situació econòmica desastrosa que no vol declarar. La noia s'hi nega però a partir de llavors les entrevistes entre Jaume i Guadalupe esdevenen secretes. Una nit de lluna nova, Jaume escala la paret de la Pedrera per trobar-se amb Lupe al jardí de casa seva i refermen el compromís: «Teua per sempre» (Pin 2003b: 150).

Sobre un nou front: Paulina, cantant, arriba a Barcelona per assajar *Cartago*, l'òpera del Jaume. Guadalupe, advertida per Bernat Arbona, s'engelseix, trenca la relació amb el Jaume i anuncia el compromís amb el maonès. Jaume s'embarca cap a Gènova amb Paulina i les notícies de Lupe li arriben en cartes de sa germana Mercè. Jaume, enfurismat i profètic, preveu un futur tràgic per a Lupe «casada, rica, esvanida... desgraciada moralment, humiliada de ser companya d'aquell home, penedida d'haver-me rebutjat, roja de vergonya davant meu, tement li recordi... *lo que no puc dir ni escriure a ningú*» (Pin 2003b: 211). Un cop finat Josep Salvat, la Mercè, poc temps abans de morir com a conseqüència d'un part, reconcilia un Jaume retornat a Tarragona i una Lupe que està embarassada —ja és evident. El destí és cruel i permet la caracterització de Guadalupe com un dels personatges «que sobreviuran, tristament, al llarg dels capítols de la trilogia i fins més enllà» (Mas 1994: 274).

Segon acte: la Reina Daurada

Passen anys i l'exaltació passional ja no tornarà. Arriba el moment de la recerca dels orígens, dels equívocs i de la catàstrofe. Ramon Garriga, fill d'un Jaume mort en una gira al Brasil, viu turmentat perquè ignora la identitat de la seva mare, només disposa d'alguns indicis que es poden mal interpretar amb facilitat: «Un vespre lo fillol preguntà al padrí si les mares no tenien animetes, puix mai resaven per l'animeta de sa mare, i son padrí li respongué que sí, que les mares també tenien animetes... i molt hermoses, mes que hi havia mares que encara que fossin lluny potser no eren mortes» (Pin 2003c: 30). Es torba quan li pregunten el segon cognom; només disposa d'una col·lecció incompleta de cartes enviades per son pare a son oncle Narcís, difícils de desxifrar per als seus propòsits i de les quals en sospesa tant «lo sentit propi, les intencions» (Pin 2003c: 82), que se les arriba a aprendre de memòria. En una, son pare, despitat pel que ell pensa que és indifèrència de la mare pel fill, fa una comparació sobre la base d'un record d'infantesa, una gallina que anomenaven la Reina Daurada:

Era la més hermosa del galliner, cap com ella per plomes llises i ben pintades. Sos ulls eren perletes negres; son coll, son cap, una joieteta, son caminar, majestuós, ses maneres, *distingides*... Semblava que mai s'abaixaria a fer com les altres femelles. No obstant, reparàrem que tenia escalfor de lloca, pertot s'ajupia amb les ales ben amples i per a donar-li gust li arreplegàrem uns quants ous d'ànec i ella els covà. Los pollets romperen llur closca i la Reina Daurada els cuidà uns quants dies; semblava una mare com les altres, mes la primera passejada, al passar sa llocada prop d'un regueró, l'eixam li fugí aigüeta avall. La majestuosa reina, lluny de desesperar-se i gemegar espaorida com totes les gallines que tenen entranyes de mare, cridà els pollets, per complir, i veient que no tornaven girà cua dient-se en son llenguatge gallinesc: tal dia farà un any! (Pin 2003c: 84)

Puc imaginar comentaris de crítica feminista sobre el passatge. El Jaume reblava el clau amb la certificació, per a nosaltres, que no per al confós Ramon, de la identitat de la mare del noi: «La... G... ha sigut pel nostre Ramonet la *Reina Daurada*, la lloca que no ha fet més que covar-lo. Sa mare ets tu. Jo, son... —altra paraula esborrada— i afligit pare» (Pin 2003c: 84). Aquest és el paper de Guadalupe Salvat en aquest segon acte de la imaginària òpera: la mare que el Ramon necessita i està obsedit a trobar. Malgrat la mala imatge que se'n desprèn en les cartes del Jaume, ell està convençut que el va abandonar per raons inevitables i emprèn un viatge a la Costa Blava i la Ligúria a la recerca de la mare, sobre la base dels indicis que les cartes proporcionen.

No és fins al capítol «L'arbre de Nadal» de la tercera novel·la que retrobem Guadalupe Salvat, notablement transformada, víctima dels anys i de les penalitats, en una senyora envellida i trista:

A l'hotel Victòria de Sant Rafel, havia arribat la vetlla una dama que, per son posat, lo servei que la seguia, la llengua que més sovint parlava, ningú hauria pres per una senyora espanyola, catalana, tarragonina. Per son caminar, la veu, la vivesa d'esguards, semblava jove encara, si bé sa cabellera era quasi blanca, la pell que cobria sos polsos, la comissura de sos llavis i ses parpelles, tota estriada de fines arruguetes. (Pin 2003c: 158)

Llavors sabem que només havia consentit a casar-se amb Bernat Arbona per salvar de la ruïna econòmica el que restava de la seva família i després que el Jaume, en un accés de ràbia i d'orgull, li hagués escrit que el seu fill era mort. També s'explica que la decisió li pesava, que «mai s'ho perdonava» (Pin 2003c: 165), que el matrimoni havia fracassat des del principi, que n'havia nascut una filla malalta i que Guadalupe i Bernat Arbona, ben aviat separats, si no a efectes legals sí reals, tot just es veien un parell de vegades a l'any amb el pretext que ella havia de sojornar en indrets de clima benigne per la malaltia de la filla. Bona part de l'enigma està resolt per a nosaltres però no per al pobre Ramon: els amors elèctrics entre la Guadalupe i el Jaume havien provocat malentesos i excessos verbals que després no s'havien pogut corregir, amb un resultat terrible: la separació entre mare i fill. En aquest punt la nostra òpera s'acostaria al vodevil, hi hauria un excés de coincidències. Ramon, pelegrí a la recerca de la mare, treballa de fuster per mantenir-se en el viatge; l'envien com a operari a la casa on s'han instal·lat el matrimoni desavingut i la filla en cadira de rodes per passar el Nadal; és a temps d'evitar que un arbre de Nadal caigui a sobre de la que no arriba a saber ni a sospitar que és sa germanastra; conversa amb Bernat Arbona en català; es troba amb sa mare i no es reconeixen, malgrat que a Guadalupe «la veu d'aquell jove li havia semblat veu d'altre món» (Pin 2003c: 174). Després d'aquest episodi, arribat a Gènova, Ramon troba la que havia estat la seva dida, que, convençuda que la soprano Paulina és sa mare, l'hi adreça. L'excitant el desenganya de l'error i li assegura que enviarà la mare autèntica a Tarragona. L'entrevista de les dues antigues rivals, Guadalupe i Paulina, amansides pels anys transcorreguts i per les tamborinades de la vida, podria proporcionar una escena de lluïment a dues dives amb prou expressivitat dramàtica.

Si unes coincidències excessives havien acostat el drama a l'esfera del vodevil, el desenllaç voreja la tragèdia, si no s'hi immergeix de ple. La pauta ve donada pel capítol «Niobe», que tanca la novel·la homònima i el cicle narratiu. Guadalupe, a la recerca del seu fill, arriba a Tarragona el dia de Sant Magí, festa major

de la ciutat, deixa la seva filla Lupita, invàlida, amb la senyoreta de companyia perquè contemplin l'espectacle de l'entrada de l'aigua des de davant del col·legi de l'Ensenyança, on havia estudiat Mercè Garriga, i s'adreça al cementiri de la ciutat per visitar les tombes dels pares i els germans morts. El troba tancat i, desolada, deambula pels voltants. Puja pel camí de la muntanya de l'Oliva i, en un tomb del camí des d'on es veu l'interior del cementiri, troba la tia Pona, molt vella i boja. Viu amb el desfici de tenir cura dels seus morts, la família sencera dels Garriga, de la qual ella és l'única supervivent. Per ella sap que el seu fill Ramon, que ha vingut a trobar a Tarragona, ha mort a l'hospital dels pobres i està enterrat en el recinte sagrat que divisa des de l'altura del camí. El monòleg de la vella acaba de desfermar les llàgrimes de la pobra mare, que ha d'escotar que el seu fill va perdre la salut buscant-la a ella, a qui la vella no reconeix però considera culpable de les desgràcies del noi. Amb el patetisme de qui ha perdut la raó, la tia Pona explica que, en les visites a la tomba del Ramon, li parla de tothom que l'estimava: «De sa mare no n'hi parlo mai... no sé qui fou... un mal cor, veritat, senyora? Lo meu fillet prou la cridava ans de morir. Cridava, cridava i ella no vingué...» (Pin 2003c: 236). Un final tràgic amb el monòleg d'una dona amb la raó extraviada que viu en el seu món i a qui seria inútil intentar explicar res o establir-hi un diàleg, i una altra que ha arribat al final d'un camí sense cap mena de possibilitat de consol. Els déus li ho han robat tot, només ha estat un instrument en mans dels immortals capriciosos.

Qui és Níobe?

Acabada l'òpera de Guadalupe Salvat, no sembla que la qüestió hagi de plantejar gaires dubtes. En la història dels Garriga que Josep Pin i Soler va escriure, el cop d'efecte magistral del novel·lista en l'últim capítol, quan fa aparèixer aquesta tia Pona amb l'enteniment perdut, moguda només per l'obsessió de tota la seva vida, l'assenyala. Ja en la primera novel·la havia deixat clar que la tia era la més Garriga de tota la família, fins al punt «que no s'havia casat per no minvar los béns de la casa» (Pin 2003a: 59). Malgrat que, en el curs de les novel·les, sovint se la presenta malalta, a punt de morir, sobreviu al germà, als nebots i al nebot net i esdevé l'única representació de la família. La tia Pona s'ajusta al mite grec que Pin sintetitza al començament del capítol: «Apol·lo i Diana castigaren l'orgull de Níobe matant-li sos fills. L'esglai de la malaurada fou tan intens al veure-se'ls estenallats, sens vida, que la sang se li gelà. Sos membres prengueren la fredor i duresa de la pedra... Fou convertida en estàtua que eternament plora» (Pin 2003c: 231). La tia Pona, la més Garriga, continua vetllant per la família que ja no existeix, de la mateixa manera que el mas del Molí Vell ja no és seu, encara que, per compassió, els pagesos que

troba li fan creure que sí i li compren pedres, sense cap valor, *de les seves terres* perquè no es mori de gana. Ella és la Níobe en altre temps tan orgullosa dels Garriga. Afegim-hi que al principi d'aquesta tercera novel·la ella també ha mort, i, acoïllint-se a la il·lustre tradició del manuscrit trobat, el relat es construeix a partir de la informació que proporcionen els papers que ha deixat. En definitiva, els Garriga s'han extingit, com el que representen: l'antic ordre. He avisat que no tenia intenció d'oferir noves interpretacions i no ho faig. Josep Maria Domingo va sintetitzar això mateix quan va escriure que la bogeria de la tia Pona «és un excés de dolor no superat i finalment (com la Níobe mítica) petrificat en aquesta alienació —en aquesta forma d'absència que, però, “eternament plora”: que testimonia el tràgic» (Domingo 1996: 171). No és dubtós que Josepa Garriga acaba els seus dies com aquella Níobe cantada a la *Iliada*, sobre la qual sembla que Èsquil va escriure una tragèdia, avui perduda (Grimal 1989: 381-382).

Tanmateix, Domingo també va recordar que alguns coetanis van atribuir a Guadalupe la representació de Níobe. Joan Freixa i Cos, en la ressenya de la novel·la, opinava que Pin havia preferit no precisar-ho, que tant podia ser la tia Pona com Guadalupe: «aquella *Reina daurada* que com la llocca que covà uns quants ous d'ànec, *al passar amb sa llocada prop d'un regueró, l'eixam li fugí aigueta avall*» (Freixa 1890: 11). Més encara: un crític prestigiós com fou Ramon D. Perés no dubtava sobre qui era Níobe. Concedia que la tia Pona, «vieja, loca, última é inútil representante y heredera de la familia de los Garrigas y de su hacienda, esa misma figura que el autor evoca como un espectro en las postreras páginas de su obra, es hermosísima y está llena de ternura» (Perés 1890: 4), però identificava el mite en Guadalupe, a la qual la mort del fill deixa «sumida en la soledad, el remordimiento y la desesperación, desconsolada como Niobe, la estatua mitológica que eternamente llora porque los dioses han castigado su orgullo matándole sus hijos» (Perés 1890: 4). Guadalupe Salvat també ha perdut pares, germans i, a punt de recobrar-lo, el fill que li havien dit que havia mort quan era un nadó. Per això plora i plora i no pot replicar el monòleg de la vella.

Qui és Níobe? Totes dues compleixen els requisits. Diríem que, per tancar la tercera novel·la, la desolació de Guadalupe dona el to del final de les peripècies que s'hi narren, però per tancar la trilogia dels Garriga la bogeria de la tia Pona proporciona una dimensió tràgica superior. És clar que això només s'esdevé perquè Josep Pin i Soler no va voler escriure la història de Guadalupe Salvat, només la va utilitzar per a la saga dels Garriga, per a l'èpica del pas de l'edat moderna a la contemporània. Tampoc no va voler que fos ella qui protagonitzés la nova etapa, la de l'ascens de la burgesia, sinó la seva filla Lupita Arbona. Guadalupe fa d'enllaç entre dues èpoques. Amant de Jaume Garriga i mare del Ramon, tots dos

morts quan acaba el cicle, també és mare de Lupita, llavors malalta però que es casa amb Quildo en la novel·la incompleta (Pin 2005), en la qual estava previst que Guadalupe Salvat morís ben al començament. Per a aquesta dona moderna ben representativa del seu temps i, qui ho havia de dir!, en bona mesura també del nostre, igualment en profunda transformació, reclamem, inútilment, és clar, protagonisme propi en una òpera en dos actes que, com a mínim amb el llibretista i el músic que l'haurien hagut de compondre, no s'escriurà.

NARCÍS OLLER:
DEL ROMANTICISME AL MODERNISME

COSTUMISME A LA NARRATIVA DE NARCÍS OLLER

Des d'aquella afirmació primerenca de Joan Sardà (1879: 165) en la crítica de *Croquis del natural* —«fins ara teníem molta literatura pagesa i bastanta de menestrala: amb lo llibre d'en Oller ne tenim de senyora»—, ha quedat establert, acceptat per tothom, que la narrativa realista en llengua catalana neix amb la publicació del primer llibre de contes de Narcís Oller. L'únic escriptor que el va precedir en la redacció d'unes novel·les realistes de qualitat, Josep Pin i Soler, no va publicar la primera fins a l'any 1887 (Domingo 1996), de manera que correspon a Oller, estrictament, la inauguració pública d'una nova sensibilitat, tal com ho constata Enric Cassany (1992: 226): «La primera aproximació conscient a una nova poètica, que aquí anomenaré realista per la separació clara que representa respecte a la costumista, es produeix el 1879, amb la publicació dels *Croquis del natural* de Narcís Oller.» El realisme se situa en una fase literària més evolucionada, que supera l'estancament en la reproducció mimètica i en l'estatisme costumistes que patia la prosa catalana. Manuel de Montoliu (1928: XIX) expressava amb qualificatius valoradors aquesta mateixa concepció quan atribuïa a Oller i a Pin i Soler l'«heroic esforç de superació del costumisme miop i anecdòtic que imperava en aquella època».

El procés exigeix la renovació de procediments i de motivació, que, segons Cassany (1992: 254), en Oller és analítica o especulativa i transcendeix «el retrat de costums o el discurs moral sobre els costums per examinar-los en un sentit dinàmic: com a signes del flux històric» i desemboca en la construcció de la «comèdia humana» anunciada per Josep Yxart al pròleg de *Notes de color*: «Si un dia, amb el temps, acabés una llarga sèrie de novel·les en projecte, on resultés fotografiada de cap a cap la vida i la societat barcelonesa dels nostres temps...» (Yxart 2018: 37). La intenció d'aquest capítol és determinar en quin grau i de quina manera el costumisme

és present en la narrativa de Narcís Oller i la condiciona, què n'aprofita Oller i de quina manera se'n separa.

Antònia Tayadella (1985: 619) considera que de la tradició pròpia a Oller «només li foren útils certs aspectes de la narrativa costumista urbana» i Enric Cassany (1992: 225), després d'insistir en l'adscripció al realisme, afegeix que Oller «és també, i per això mateix, l'escriptor que forneix els exemples més significatius d'una relació íntima amb la tradició costumista, de la qual s'apropia des d'un centre d'interès narratiu que el mena a superar-la naturalment, augmentant el valor de generalització i representació del quadre de costums». Així doncs, el costumisme és en el punt de partida de la narrativa d'Oller, encara que ja en el primer llibre se'n traspassin els límits, i continuarà essent-ne un ingredient utilitzat des d'una perspectiva diferent que li lleva el protagonisme però que arriba a afectar la concepció que Oller té de grups socials sencers, tal com diu Sergi Beser (1977: 338) quan sosté que la visió que Oller té del món dels menestrals i dels obrers «no supera les concepcions dels costumistes». Efectivament, els segons apareixen ben poc en les novel·les i els contes d'Oller i, quan ho fan o hi domina un ambient menestral, la sensació és que el narrador adopta uns plantejaments ja superats en la seva mateixa narrativa, marcada des d'un inici per l'expressiva asseveració de Joan Sardà amb què he iniciat aquest text.

La diferència clara que va marcar Oller des del primer llibre —observada per un crític que després seria amic íntim del narrador però que havia escrit el comentari de *Croquis del natural* sense conèixer-ne l'autor— és respecte del costumisme que dominava la narrativa catalana de la seva època, amb unes característiques que no m'entretindré a detallar perquè estan prou ben establertes en el llibre esmentat d'Enric Cassany. Convé que examinem si aquesta diferència es manté a mesura que la seva obra evoluciona, si s'engrandeix o si en determinats moments hi ha regressions. Per a aquesta anàlisi separaré les narracions curtes de les novel·les. No és una discriminació valorativa. Els contes mostren, com ha assenyalat Sergi Beser (1977: 333), potser amb més claredat i tot que les novel·les, alguns trets caracteritzadors del seu art de narrar, i a Oller —al procés d'aprenentatge del qual assistim amb molta més claredat que no pas al d'altres companys seus d'ofici—, l'elaboració de les novel·les més extenses li suscita una problemàtica diferent que la dels contes, els quals sovint li serveixen de camp d'experimentació, tal com ha assenyalat Antònia Tayadella (1985: 631). També, però, li plantegen menys dificultats estructurals. Potser l'única novel·la llarga amb què es va sentir còmode Oller quan l'escrivia va ser *La febre d'or* i encara va patir el condicionament de la premsa. En les altres, inclosa la darrera, el procés d'aprenentatge es manifesta amb prou evidència i, en una etapa, una part d'aquest procés consisteix en la desconexió progressiva i implacable respecte del costumisme. Abans d'entrar en aquest aspecte de l'anàlisi, examinarem l'actitud d'Oller, o del narrador dels seus relats, relacionable amb el costumisme.

Lactitud

Sense intenció de determinar la ideologia de Narcís Oller, penso que es pot afirmar que el narrador dels seus relats manté una actitud moderada, molt condicionada per una moral convencional. Fa tota la sensació que sovint els prejudicis de l'autor condicionen el narrador fins que en ocasions li fan perillar el relat. D'altra banda, manté una posició qualificable de progressista. El narrador demostra, amb intervencions freqüents, la seva aversió a l'endarreriment, i molt en particular a la falta de confort, d'un món encara massa lligat a l'Antic Règim. *Vilaniu* és el text en què les observacions iròniques i les crítiques en aquesta direcció són més freqüents. No cal que valorem aquí si la simpatia evident del narrador cap a un dels seus personatges, el Bernat Foix de *La febre d'or*, que defensa una concepció del món declaradament liberal, obeeix a exigències de la novel·la o expressa conviccions d'Oller mateix. Sí que hem de tenir molt en compte que Oller, en l'obra literària, no manifesta cap mena d'obsessió per la nostàlgia, que és una de les bases de la poètica costumista que dominava en el seu temps. El desenllaç moralitzant de *La febre d'or*, on triomfen les ràncies prediccions de la senyora Mònica, contrària a l'evolució del temps, quan l'ambiciós Gil Foix, després del crac, té casa per viure gràcies a un atzar provocat per la previsió de la seva sogra i, en un correctiu aplicat pel narrador, el banquer fracassat ha de tornar a l'ofici de fuster dels seus orígens per pagar d'alguna manera l'hospitalitat de son cunyat i gendre, obeint a una mentalitat menestral que, malgrat els enlluernaments, no havia perdut mai del tot, pot ser interpretat com una concessió a aquest sentiment. Però Oller, amb aquest final, potser només volia castigar un excés. Penso que el punt de vista del narrador en aquest aspecte el podem observar amb prou claredat a través de dues narracions, «Desglaç», de *Figura i paisatge* i «La reforma», inclosa a *Al llapis i a la ploma*.

En tots dos contes la nostàlgia és tema. En el primer, els dos amics, pintor i metge, tornen, després de trenta anys, al poble d'origen durant la Setmana Santa idealitzada en el record. L'entusiasme primer, mantingut per la nostàlgia, es fon de seguida en contacte amb una realitat que desmenteix les imatges que la seva fantasia havia fabricat. Si la nostàlgia no resisteix la constatació, paga la pena de mantenir-la com un fantasma, intangible, o és preferible acceptar el pas del temps amb les seves modificacions, potser no sempre amables? En l'altra narració sembla que ens respon la pregunta. S'hi estableix un diàleg entre el narrador i un interlocutor presentat com «el casolà arqueòleg de sempre» (Oller 2023: 133) a propòsit de l'enderrocament de cases al barceloní barri de l'Argenteria, on els dos protagonistes del diàleg havien viscut durant la joventut, escenari dels quadres de costums de l'Emili Vilanova, amic comú, llavors ja mort. Contra la queixa pels canvis que llança l'interlocutor, el narrador, a qui no crec que sigui excessiu d'atribuir-li les idees d'Oller, replica amb una

defensa clara dels canvis que comporta el pas del temps: «les generacions muden, cada una es porta nous usos, necessitats *ad hoc*... i hem de convenir que els que volen sol i aire tenen més raó que els altres. Ja diu el proverbi que allí on no entra la claror hi entra sovint el doctor» (Oller 2023: 133). Tot seguit, es produeix la connexió amb el pensament essencial de la narració anterior, que la poesia que aquell indret exhala —com la del poble natal dels dos amics a *Desglaç*— és purament subjectiva, perquè anava associada a la seva joventut:

Tot aquell perfum que de joves ens embriagava, i que a mi se m'emportava per les esferes de l'ideal, no ens venia pas d'aquelles pedres que avui arrenca el picot. Tu el duïes, com jo mateix, dins de ton si, encara nou, intens i verge de les asprors de l'experiència; te'l matenien en ferment la teva pròpia inconsciència i la teva joventut [...] Jo, ben al revés de tu... (veus?)... trobo ben laudable el que ara estan fent. (Oller 2023: 134)

Les febles rèpliques de l'«antiquari» indiquen amb prou claredat que només serveixen de contrapunt mínim a una molt poc dissimulada exposició d'idees de l'autor, que s'arriba a declarar partidari d'una renovació permanent de les ciutats, si el progrés ho reclama:

Amb la contínua evolució dels temps tot canvia o es modifica; i en aquest que és el dels invents a diari i de l'intercanvi universal de tot, encara més [...] I quan la mudança de costums és diària, quan l'home arriba àdhuc a transformar la sabor i la color dels fruits naturals, ¿no fóra un contrasentit seguir habitant cases de pedra pensant que les habitaran a gust els nostres néts? (Oller 2023: 134-135)

La discussió ocupa la narració sencera i ataca la nostàlgia en el més característic dels escenaris costumistes, amb al·lusió directa a l'Emili Vilanova, amb respecte però també discrepància. S'hi expressa, en definitiva, la diferència entre dues posicions davant la literatura que segurament tradueixen conviccions profundes, reblades per un cant a la renovació: «Que obrin pas a la generació nova, al nou dia, que hi té més dret que el nostre, ja que ell neix quan el nostre es pon» (Oller 2023: 135). Aquesta concepció dinàmica de la història, tan assenyalada a propòsit de Narcís Oller, que es plasma en la literaturització del progrés a través de personatges com Bernat Foix o artefactes com el ferrocarril o la il·luminació de les ciutats que el simbolitzen i en la contínua evolució que experimenta la seva manera d'escriure, des de *Croquis del natural* fins a *Pilar Prim*, és essencial en l'escriptor i contradiu la poètica costumista. També sobre una altra constant costumista, la tipificació de personatges, fossilitzats i sense psicologia, sembla que Oller hagi volgut fer explícit el seu punt de vista en una divagació que constitueix el moll de l'os d'un conte molt breu que es resol en acudit, «El senyor Bonnín», d'*Al llapis i a la ploma*:

És innegable que l'*home*, aquell home de qui parlem atribuint-li la plena representació dels seus semblants, ¡malviatge si existeix! Dir l'*home* per significar l'espècie humana és un disbarat tan gros com suposar que el nostre planeta té la representació total de l'univers. L'*home tipo* no existeix. L'*home* no passa mai de ser un individu: en cada cas té una característica particular que no permet confondre'l ni amb els seus més pròxims parents. (Oller 2023: 75)

Tanmateix, el costumisme deixa rastres de mena diferent en una obra que a partir d'ara s'analitzarà partida en dos grans blocs: contes i novel·les.

El costumisme en les narracions curtes

Mentre que a les novel·les, tal com veurem, el costumisme es dilueix en progressió fins a desaparèixer, en tots els reculls de contes hi ha escampades, encara que amb poca abundància, prosas que s'ajusten prou als cànons del quadre de costums. Després de *De tots colors*, tanmateix, s'esclariassen, ni que no desapareguin del tot. La persistència es deu al fet que, de tant en tant, per dir-ho amb paraules d'Enric Cassany (1992: 225), Oller «aborda el quadre com a peça de gènere». En definitiva, la varietat de registres dels contes d'Oller inclou el quadre de costums. Entre contes força complexos, alguns dels quals haurien pogut proporcionar argument per a una novel·la, n'hi ha d'extraordinàriament senzills, gairebé sense trama, en què el natural és molt poc manipulat. Josep Yxart s'hi va referir en el pròleg de *Notes de color*, remarcant amb insistència les correspondències molt directes amb impressions i vivències immediates. Yxart trobava complaença a assenyalar que els models de la narració *Una visita* van agrair el retrat a Oller: els havia reconegut l'amo del taller on treballava l'home tot llegint la *Il·lustració Catalana!* (Yxart 2018: 40). El costumisme és present durant més temps, tot i que en una proporció minsa, en la narrativa curta i no pas en les novel·les. Com a precedent, s'ha d'esmentar la publicació, l'any 1875, d'una prosa de costums en castellà d'ambientació val·lenca, *La venganza del gitano* (Oller 1875). Tres de les quatre narracions de *Croquis del natural*, «El vailet del pa», «Tres mesos de món» i «El transplantat», segons Enric Cassany (1992: 226), «si bé presenten trets costumistes, s'orienten cap a una altra poètica o, dit altrament, cap a gèneres no costumistes», perquè parteixen d'un motiu psicològic, i no d'una caracterització tipificadora. Llevat de la circumstància que *El transplantat* vingui a ser el desenvolupament d'una parèmia que indica la poca aptitud per ser mogudes de les plantes i les persones velles, poc costumisme hi sabríem trobar si no és en una atmosfera prou difusa perquè perdi categoria quan es veu afectada pel tractament diferent que se'n fa. En canvi, *Els que ho miren i els que hi van* és assenyalada per Sardà (1879: 165) com la narració

més fluixa del recull perquè, com a «exacta fotografia d'una escena de costums urbanes», la considera desconnectada de l'avenç que representen les altres tres. Oller (2014b: 38) mateix s'hi refereix com «aquell quadret de costums tan infelicitet» i reuneix tots els requisits del quadre de costums que reproduïx converses, com alguns de Robert o Robert o Emili Vilanova. Els fragments no dialogats són gairebé acotacions teatrals; el narrador s'adreça al lector per establir-hi complicitat —«Mentrestant l'Enric i la Matilde es deien a cau d'orella el que vostès poden suposar i que jo no reproduïxo per no fer-los aguantar una capa» (Oller 2007: 87)—, la reproducció directa de diàlegs implica la inclusió de col·loquialismes que els acolorixen, hi juga amb fort protagonisme l'humor i transcorre durant l'espera i la desfada d'una processó de Corpus de la qual es desprèn informació folklòrica, ni que sigui escassa. El final ve provocat per un fet extern, fortuït, la pluja, que desfà la processó i clou el quadre.

Notes de color recull una col·lecció de narracions força diverses, massa i tot a criteri d'algun dels crítics contemporanis (Navarro 1883: 107-110), entre les quals, relacionables amb el costumisme, segons Enric Cassany (1992: 230), «pel to, els recursos retòrics i de composició, la perspectiva narrativa o un cert moralisme latent, trobem només *Una visita*, *Lo curandero nou* i, potser, *La calavera*». En la darrera, la relació l'hauríem de buscar en l'ambient del poble i del campament de gitanos de la primera part, no en l'acció que té lloc després. A *Un estudiant*, en canvi, inclosa en aquest volum però ja publicada l'any 1880 i estudi del personatge del Lluís de *La Papallona*, la tipificació de l'estudiant té més pes que no pas l'anècdota insignificant que la clou. *Una visita* —tan fidel a la matèria retratada, sembla—, per la presentació idíl·lica de la vida modesta dels obrers, el final alliçonador i la confiança del narrador amb el lector, revela un parentesc amb el costumisme. De totes, però, la que reuneix les condicions plenes del quadre de costums és *El curandero nou*, que caracteritza el xerraire de fira o de plaça pública, sense preocupació ni pel nom ni per qualsevol altre tret individualitzador. Des de l'inici, amb l'habitual familiaritat de l'escriptor costumista amb el seu públic, Oller (2018: 93) explica: «si el volen conèixer vinguin amb mi als encants, a la plaça de Catalunya, al pla de *Palàcio* o al de les Comèdies, o bé a algun altre punt de Barcelona concorregut i desembarassat». Comentaris al marge com aquest del narrador, la descripció caricaturesca del personatge, la recreació en els vaivens de la xerrameca i les corresponents interrupcions utilitàries, les acotacions dramàtiques i la detallada exposició dels recursos entre hàbils i fraudulents del xerraire, converteixen el relat en l'habitual quadre construït sobre un tipus.

Segons Josep Roca i Roca (1888: 471), a *De tots colors* «la pintura de tipus i de costums està representada per *La primera pedra*, *Un tipo*, *Demanant informes* i *Lo senyor Benet*». No crec que «La primera pedra» tingui una relació que pagui la pena

tractar amb el costumisme. «Un tipo» s'estudiarà amb la resta de proses que es van agrupar en els *Records de noi* a les *Obres completes*. «Uns funerals», subtítulat «Impressió a cop calent», és un quadre descriptiu de la circumstància de què s'ocupa, amb la reproducció de diàlegs tòpics entre els assistents i una reflexió final, moralitzant, del narrador. A «Demanant informes», que desenvolupa la investigació sobre els antecedents d'una cuinera que es vol contractar en una casa on ha servit abans, la brillant caracterització de la xerrameca inaturable de l'antiga mestressa, que fa passar la visitant pel peatge obligat de les xafarderies inacabables, està fins i tot il·lustrada amb acotacions sobre el to de veu de la senyora d'incontinguda llengua. A «El senyor Benet» es dibuixa el tipus del vell que no es convenç que s'ha jubilat i ha venut el negoci i que idealitza tot allò que pertany al temps de la seva joventut. Oller, a partir de la dita popular «Roda el món i torna al Born», aplicada en concret a aquell senyor Benet, mostra la universalitat del tipus:

A Madrid, a París, a Londres, a Pequín, hi trobaríem també molts senyors Benets que, per no haver traspasat la pollera, serveixen millor que ningú l'amor a la lloca. Tipus ridícul per al frívol (sempre curt de vista amb pretensions), és el senyor Benet la més ingènua encarnació del patriota, sagrat exemplar dels que a tot feien cara pel bon nom de la terra sense mires interessades, precursor inconscient de l'ardida jovenalla d'avui... (Oller 2020: 156)

En els reculls següents, els referents costumistes s'esclariïssin. A *Figura i paisatge*, que conté la decepció de la nostàlgia a «Desglaç», només un relat menor, «Els pardals de la Rambla», ens presenta una escena ciutadana, perquè l'espectacle del cretí de «Viva Espanya», que hauríem pogut situar en la línia de les actuacions de carrer de personatges mancats que es poden trobar en més d'un quadre, té una funció primordial en una narració molt complexa. *Al llapis i a la ploma* conté dues històries relacionables, més aviat per oposició, amb el costumisme, «El senyor Bonín» i «La reforma», ja comentades. A *Rurals i urbanes*, la reunió d'«Un divendres de la Solís» té ingredients tipificadors en els diàlegs i les descripcions fins que la conversa deriva cap al tema que es converteix en germen de *Pilar Prim*. «L'aula del senyor Bau» descriu les bromes pesades d'uns estudiants entremaliats que suporta com a víctima un professor bonifaci, amb l'humor com a protagonista.

Amb el títol de *Records de noi* es van agrupar onze narracions evocatives de la infantesa de l'autor que s'havien publicat escampades per diversos llibres de contes. Són relats d'aquells en què, en paraules de Cassany (1992: 208), «malgrat que el propòsit sigui donar l'experiència personal en forma de record i no exactament fer el retrat extern típic, el punt de contacte amb la temàtica i la intenció del quadre costumista sembla indiscutible». Sense presentar una exposició més o menys ordenada i amb un clar valor documental i, especialment, folklòric, a la

manera del *Costums que es perden i records que fugen*, d'Antoni de Bofarull, agafen la forma d'impressions d'infantesa que tracten des d'esdeveniments socials com una epidèmia de còlera de Barcelona, l'impacte en el narrador de la revolució de setembre a Valls o les colpidores circumstàncies de la translació de les restes del rei En Jaume, fins a detalls més íntims i particulars, sense que hi deixi d'aparèixer, per exemple, la valoració de les rondalles contades per una cuinera. S'acosten més al clixé costumista la història amable i divertida de «Mon primer sarau» i les dues tipificacions, una d'un personatge ja caduc, «El dòmine»: «El jovent d'ara no pot tenir idea del dòmine pròpiament dit. Jo crec que el meu mestre de llatí va ésser el darrer exemplar» (Oller 1929: 314). L'altra, «Un tipo», del vell ridícul, faldiller inofensiu, és l'esbós d'aquell Tomàs Riudavets que serà el titella de *Vilaniu* i reaparèixerà ocasionalment a *La febre d'or* i *La bogeria*.

El costumisme a les novel·les

Conrad Roure (1882: 2), en la carta article que va publicar sobre *La Papallona*, li aconsellava que no derivés cap al realisme, sinó que es decidís pel costumisme —que ell anomenava naturalisme. El novel·lista vallenc no li va fer cas i en les novel·les d'Oller es pot observar un procés de dissolució del costumisme que comença en la dinamització d'una ambientació costumista a *La Papallona*, passa per la integració de quadres de costums que així perden aquesta qualitat a *Vilaniu* i conclou en la novel·la plenament realista amb la presència de situacions i personatges que haurien pogut tenir una realització de quadre a *La febre d'or*. Ni *L'Escanyapobres* ni *La bogeria* tenen relació amb el costumisme; *Pilar Prim* és la novel·la llarga en què no en trobem cap ombra. Aquest procés es correspon amb l'aprenentatge de l'art de novel·lar, d'escriure la novel·la llarga realista, més complex que el de les narracions breus, per part d'Oller, al qual assistim en tres novel·les: *Vilaniu*, en què pretén pintar un gran retaule social que serveixi de marc per a un conflicte psicològic que li fa fracassar la novel·la, l'adulteri; *La febre d'or*, on, escarmentat, desenvolupa el vessant social però incorpora l'escenari de la gran ciutat i d'un conflicte més modern; *Pilar Prim*, en què resol afrontar el conflicte psicològic amb la precaució prèvia de presentar la protagonista com a viuda, per evitar problemes, però sense desfer-se ell mateix de la idea que el tema que hauria volgut gosar tractar era l'adulteri, i això ocasiona autèntiques incomprendensions en una novel·la que en realitat s'ocupa d'una tria econòmica que el novel·lista no ha deixat de concebre com a moral. És un cas d'adulteri sense marit i fora de les pàgines de la novel·la. Però aquest és un altre assumpte; cenyim-nos al costumisme.

S'ha tendit a posar en relleu els elements dinàmics de *La Papallona*, que evidencien la ciutat moderna, com els llums o els moviments de la multitud (Bonet 1983) o a fer notar que les escenes més tipificades contenen informació essencial per al curs de la història (Cassany 1992: 257). Mirem-ho des de l'altre cantó, amb Alan Yates quan indica que «era, encara, una obra de transició, en la qual esquemes fulletones-cos i costumistes, vehicles de l'idealisme romàntic, interferien en el radi d'operació del realisme modern» (Yates 1998: 197). Antònia Tayadella (1986: 57) parla de predomini de l'element descriptiu per sobre del narratiu, de documentalisme geogràfic i, citant Sergi Beser, conclou que «a un nivell més global, es podria considerar que *La Papallona* connecta amb el costumisme perquè està centrada en la menestralia i tot plegat sotmès a una visió d'aquest món social [que] no supera les concepcions dels costumistes». Una bona part dels contemporanis d'Oller devien tenir la sensació de no moure's d'un ambient literari conegut. Francesc Miquel i Badia veu en determinats capítols de la novel·la «una serie de cuadros de costumbres copiadas del natural con la exactitud de la fotografía» (Miquel 1984: 5352) que responien a la seva idea que es pintés «aquellas clases de ciudad que en medio del moderno cosmopolitismo y de la uniformidad que lo va invadiendo todo, presentan aun rasgos característicos y costumbres propias y ofrecen elementos al escritor para composiciones llenas de colorido local» (Miquel 1984: 5351).

El pes del costumisme es fa notar a *La Papallona* en l'ambient de la dispesa, situada a la Barcelona vella, que és el natural de la majoria de protagonistes i el que tria el foraster que dona títol a la novel·la, el qual «gaudia allunyant-se dels barris de vernís ciutadà i, així que va raure a la dispesa del carrer d'En Roig, s'hi trobà com el peix a l'aigua» (Oller 2010: 53). És cert que, tal com va subratllar Laureà Bonet, la ciutat moderna hi és present i que això té un caràcter inaugural, però també que la major part de l'acció transcorre a la Barcelona menestral. En aquest ambient són possibles els festejos de balcó a balcó del Lluís amb la veïna, els contractes de paraula i per recomanació directa, com el de la Toneta, o una casa de dispeses de clima familiar i d'entorn amb un regust que començava a ser d'un altre temps. El Lluís hi està a pler perquè «aquells voltants eren plens de menestraletes eixerides; i quan eixí al balcó de son estatge i va sentir grinyolar les llimes, dringar els martells a les encluses i escapar-se de totes les portes d'aquell carrer d'oficis i botiguetes els sorolls discordants del treball, li semblà que li arribava als sentits una alenada de Ripoll, sa vila nadiua, que el rejoyenia i li esponjava el cor» (Oller 2010: 53). És dubtós que aquell estudiant hagués d'experimentar la necessitat de sentir-se més jove —notem-ho—, més aviat sembla una sensació que correspongui al narrador. A aquest ambient pertany també tòpicament, ni que no li sigui exclusiva, una certa moral, la dels advertiments a la Toneta que no s'escolti cap estudiant, la de la protecció de l'òrfena, la de la vigilància

de la dispesera, la que, en definitiva, prepara tan malament per al tracte social la Toneta, que passa d'esverada i esporuguida a seduïda gairebé sense adonar-se'n. El personatge del Lluís, foraster en aquest món, respon, tanmateix, a la definició tipificada de l'estudiant: simpàtic, despreocupat, amic de la gresca, amb més aspecte d'artista que de juriconsult, amb alguns maldecaps econòmics que no arriben mai a necessitat. En afirmació de Cassany (1992: 258), el personatge és «inhabitual en el quadre de costums». Tanmateix, no ho és en un altre gènere popular, el sàinet, que en proporciona amb abundància, sovint menys aburgesats, amb més necessitat real de diners però amb una idèntica actitud vital de xiquet entremaliat a qui s'acaba perdontant tot. El Lluís és una versió moderada del tipus, com després el Francesc de *La febre d'or* serà una versió aburgesada pel seny ollerí del bohemí. Adonem-nos que aquesta integració en l'ambient menestral del Lluís, certificada pel renom amb què se'l bateja, marca d'ingrés en el petit univers, es destaca en el títol del llibre. Aquest estudiant, que és qui trasllada la novel·la fora del barri de la dispesa i qui es deixa seduir, en el polèmic capítol final, per l'atractiu de la bella inconeguda que passa per la ciutat, tòpic de la literatura ciutadana a partir de Baudelaire, és, en la descripció, poc amic «de passejar-se enguantat i vestit per entre empentes» (Oller 2010: 53); entre la multitud, hem de llegir. Adonem-nos també que la dama misteriosa que el sedueix se l'endú des de la ciutat moderna cap a la menestral, on acaba la novel·la, en l'àmbit de la Toneta, aquell en què l'excés de papalloneig va originar la malifeta. El personatge de la Toneta, fulletonesc, molt poc desenvolupat psicològicament, no se sap moure del camp d'acció que li assigna el clíxe de bona xiqueta òrfena sense gaire instrucció encara que Miquel i Badia (1984: 5353) censurés que «ponga el autor en su boca conceptos que no se le ocurrirán a ninguna mujer catalana que no tenga sus sentimientos pervertidos». Altres personatges i escenes confirmen aquest relleu costumista: la Madrona, la senyora Pepa o aquell apunt de festeig entre l'espavilat soldat mort de gana i la criada, extret de les diversions populars de diumenge a la tarda i dels voltants de la font del Gat. En canvi, penso que s'ha de certificar l'habilitat integradora d'Oller amb dues escenes preparades per al quadre de costums i que se subordinen a l'acció sense grinyols: el bateig del fill de la Toneta, germen de la novel·la (Oller 2014b: 44), i l'enterrament del fill dels Castellfort. Aquests ingredients costumistes, d'una gran densitat, són dominats per una concepció global que és realista però ocupen encara un volum considerable en la novel·la. Alan Yates (1998: 197) opinava que «cal no exagerar la significació d'aquesta famosa novel·la». La fortuna que va tenir estranyava fins i tot a Oller; és possible que nosaltres no li concedíssim tant de crèdit si no consideréssim la seva condició de primera novel·la realista i sense l'apadrinament posterior d'Émile Zola.

No m'ocupo de *L'Escanyapobres* perquè no crec que hi hagi ni rastres de costumisme; més aviat al contrari: hi domina la idea de les modificacions profundes que experimenta la societat com a conseqüència del progrés. En canvi, considero *Vilaniu* el text central d'aquesta exposició i el que explica les pretensions d'Oller a l'hora d'escriure novel·la llarga. Estic absolutament d'acord amb Antònia Tayadella (1985: 646) quan diu que *Vilaniu* és «la novel·la de l'aprenentatge conscient d'Oller com a novel·lista realista». És una novel·la molt calculada i ordenada, de narrador que vol escriure seguint un model, que té clar quin és el seu objectiu, fins que es desorienta, deixa de saber cap a on s'encamina, abandona la novel·la durant anys i l'acaba per tal de desfer-se'n. El motiu més probable ha estat tan debatut que em remeto només a un comentari de Carles Bosch de la Trinxeria: «En la novela de l'Oller, *Vilaniu*, un jove s'enamora d'una casada... mes eixos amors són tot seguit ofegats pel suïcidi d'ell ¿Era eixa la idea de l'Oller? ¿No s'ha espantat de ficar-hi l'adulteri?...» (Domingo 1986: 100). Alan Yates (1998: 187) fa referència a l'art de novel·lar d'Oller en aquell moment: «La pintura detallada de l'ambient físic i moral de la població de Vilaniu, revela la mà d'un autor en evolució des del costumisme cap a l'esforç de representar objectivament la psicologia individual en funció del joc de determinades forces històriques, socials i morals.» La diferència respecte de llibres anteriors la va concretar Joan Sardà (1914a: 242): «fins ara, quadros parcials lligats pel fil d'una acció novel·lesca; avui, un quadro general a on trasquen multitud de personatges, i, en primer terme, quasi com uns de tants entre el conjunt, dos o tres sobre qual sort final influen tot aquell munt de coses i persones que animen la immensa tela».

A la primera part de la novel·la, l'única de què m'ocuparé, Oller es va plantejar un repte important: la superació del costumisme en el terreny més perillós. Centra l'acció en una vila mitjana de Catalunya el dia de la festa major d'estiu —amb el preàmbul dels tres capítols primers, que corresponen a la vigília, i l'epíleg del darrer, que transcorre durant el dia del gos. Però, a més, aquesta festa major, el curs dels actes de la qual es descriu minuciosament, és la de la seva vila, Valls, amb tan poca voluntat de dissimulació —només una vegada Fruitós Poudor es permet la broma de distanciar Vilaniu de Valls— que fins i tot concreta que transcorre per Sant Joan. És l'escenari ideal per esperar una rècula de panegírics de la vila nadiua, la qual posseïa tants d'elements tradicionals exaltables en nom de la genuïnitat (Aladern 1895) i un en concret, els castells, que n'era originari. I Oller no se n'està, d'explicar, fil per randa, la seva festa major. Semociona amb els castells, amb un detallisme que dedica sis pàgines a l'enlairament i la descàrrega d'un pilar de sis, menysprea els balls populars, carrega contra les tonades no tradicionals dels grallers; en definitiva, participa en la festa tant com ho pot fer qui se la mira sempre des de dalt dels balcons, sense barrejar-se amb el poble, i expressa opinions coincidents amb les de Pin i Soler i

Valentí Almirall,³ que indiquen la valoració diferent que per a certs renaixencistes mereixen diversos elements del folklore. Alhora, però, construeix la novel·la realista en la qual això se subordina al conjunt. Yates (1998: 192) ho assenyala: «Totes les descripcions físiques i la pintura de costums, que es concentren a la primera part de *Vilaniu* i que semblen dominar el tema narratiu, són coordinades per la perspectiva històrica en què el novel·lista les ajusta.» Aquests capítols estan elaborats segons una combinació molt sàvia, en proporcions diferents que donen la sensació de varietat, dels tres centres d'interès de la novel·la: política, festa i calúmnia. Cada un adquireix protagonisme en moments diversos, però no n'hi ha cap que ofegui els altres dos, perquè Oller procura que reapareguin quan el lector comença a oblidar-los. Aquest equilibri és tan essencial a la concepció que de la novel·la tenia, que Oller es desorienta quan es veu obligat a trencar-lo, quan ha acabat la presentació i ha d'emprendre la història central, amb un únic fil conductor, la calúmnia. Oller cau en la trampa que ell mateix s'ha parat i es queda davant el tema de l'adulteri, que li repugna. Ja he comentat que en novel·les posteriors es preocuparà per reprendre el que aquí va tractar d'una manera incompleta o deficient, però és el moment d'afegir que amb la primera part de *Vilaniu* satisfà la necessitat de narrar seguint cànons costumistes i que el resultat formés part indestruïble de la novel·la realista que volia escriure. No deixa rèmores per aquesta banda. Per aquesta raó no hi insisteix. Aquest és el motiu pel qual no trobarem més costumisme en novel·les d'Oller i en canvi n'escrirà una de base sociopolítica i una altra de psicològica. Examinem ara com es du a terme aquesta integració.

La comparació entre l'ús que d'un mateix material costumista, una festa major, fan els dos millors novel·listes catalans del vuit-cents, Narcís Oller i Josep Pin i Soler, ens pot il·lustrar al respecte. Pin i Soler dedica un capítol de *La família dels Garrigas* a una descripció detallada de la Festa Major de Santa Tecla. La inclusió de l'escena en el cos de la novel·la, malgrat el valor simbòlic que té per subratllar el contrast entre els temps feliços i les circumstàncies desgraciades per què passa la família protagonista, no deixa de ser postissa. Sense aquest capítol, que ja es titula «Intermezzo», la novel·la es llegiria d'una manera més fluïda, sense trobar-hi a faltar absolutament res. Pin i Soler hi traça un quadre de costums ben característic en què descriu la festa major de la seva ciutat i en detalla els elements folklòrics, populars: balls amb parlaments i sense, xiquets de Valls, etc., amb la usual delectança costumista. No es preocupa d'integrar-lo en la novel·la, simplement l'hi adhireix però continua tenint valor com

3 Oller (2008: 102-103) escriu: «Entre aquells jocs i les portentoses gestes dels castellers hi havia per als vilaniuencs la desigualtat d'atracció que tindrà sempre l'obra de tot un poble, allò que revela força i valentia, que encadena la mirada i penja d'un fil l'esperit, sobre el que sols distreu els ulls i fa riallejar l'ànima.» Josep Pin i Soler (2003a: 152) opina del ball de diables que «cap falta fa». Valentí Almirall (1887: 89) exclama: «¡Quina diferència dels balls de Mollet a les torres dels Xiquets de Valls, en què los qui les formen fan honor a la virilitat de tota una encontrada!» Algun fragment de descripció de castells va ser publicat a banda de la novel·la.

a quadre de costums independent, i la novel·la realista amb la seva inclusió no hi guanya res, o poca cosa. A *Vilaniu*, el procediment és diferent del tot. Utilitza el mateix material i, encara, li concedeix més espai, es recrea molt més en les descripcions però no oblida en cap moment que està subordinat a un objectiu superior, el de la novel·la realista. Examinem de quina manera.

Els tres primers capítols tenen una funció introductòria. El primer comença amb els preparatius de la festa, l'arribada de forasters, el neguit dels vilatans, l'enllestiment dels darrers detalls: «Tots els veïns estaven fora de polleguera. A casa la Vila, uns donaven el darrer cop de mà als gegants i al drac, algunes dones recosien els domassos dels balcons» (Oller 2008: 23). De la frenesia general, a l'arribada de forasters i, en particular, la de la diligència de Barcelona, amb la presentació dels primers protagonistes. De seguida l'interès se centra en la competència d'aquest carruatge amb el dels Galceran, que propicia les primeres referències històriques i polítiques i les primeres opinions crítiques del narrador que van molestar els vallencs vuitcentistes. L'arribada simultània dels dos cotxes competidors, fins que se separen, amb rebuda de monarques per als Galceran, precedeix el tancament del capítol, en què s'insisteix en elements de festa, sense entretenir-s'hi gaire: gralles, campanes, focs de Sant Joan. El segon capítol, al casal dels Galceran, explica les rebudes i evidencia els preparatius de la festa: es conversa sobre els castells i es reben les invitacions per a dur els cordons del penó, màxim honor reservat al diputat i als seus. El tercer capítol pertany a la vida privada dels Merly, sense relleu pel que fa a la part costumista.

El seguiment de la festa comença en el capítol quart i acaba en el novè. El quart és el que més elements folklòrics acumula. Des de «les quatre i minuts de la matinalda» (Oller 2008: 53) fins a quarts de deu del matí, quan Isabel de Galceran s'adona que s'acosta l'hora d'anar a missa, en vora deu pàgines, es descriu la successió d'elements del seguici popular vilaniuenc sense cap altra interrupció que les opinions de jai malhumorat del narrador. Es cala la tronada a la plaça de les Monges, on hi ha la casa pairal dels Galceran, desfilen els xiquets de Valls —amb una magnífica i exaltada descripció de com es construeix un pilar de sis que camina fins al balcó del casal— i, tot seguit, els diables i la resta de balls. En aquestes pàgines tenim Narcís Oller ocupat en una caracterització purament costumista d'un començament de festa centrat en l'homenatge que ret el poble al seu representant, al seu cacic, gosariem dir. Sembla que Oller s'hagi deixat vèncer per la reproducció d'una festa entranyable —ni que contingués tants ingredients indesitjats com ens recorda el corcò de la veu narradora—, però vet aquí que el diputat renuncia a l'espectacle dels balls, exerceix el paper de terratinent i rep arrendataris i parcers que li passen comptes perquè és Sant Joan, en una escena que entra en el cicle tradicional de l'any, tan escaient per ser tractada en clau costumista però que no es desenvolupa. Aquesta bifurcació d'escenaris

recorda que la festa no és l'única realitat, aquí s'ultrapassen els límits fotogràfics del quadre de costums. Alhora, Isabel es prepara per anar a ofici. Les comparses encara surten a rebre el governador, que arriba a Vilaniu, i l'acompanyen a l'església perquè oeixi missa.

En els capítols cinquè, sisè i setè la relació es capgira, els elements festius o no hi són descrits o se subordinen evidentment a les altres dues accions, que avancen plegades i guanyen en complexitat, en especial la murmuració. El cinquè es reparteix en dos escenaris: l'església durant l'ofici i l'actuació castellera de lluïment, vista des dels balcons que donen a la plaça. S'espera que l'ofici serveixi de primer camp de batalla entre Isabel de Galceran d'una banda i Mercè Rodon i Assumpta Tàrrega de l'altra. S'aprofita el moment per informar sobre les rivalitats polítiques dels marits i la pretensió de les Oques —tal com el poble anomena la Mercè i l'Assumpta— de prendre part en el combat amb armes femenines. S'aprofita tant, que s'acaba l'ofici sense que se'ns hagi retratat gens ni mica, sense cap concessió al descriptivisme festiu costumista. Potser és això el que Miquel i Badia (1886: 8511) considerava irreverent. Passa el mateix en l'escena dels balcons dels Montellà. Pensem que la reunió de persones en aquell indret és motivada per l'esdeveniment folklòric més important del dia —recordem que el castell descrit per Oller en el capítol anterior no passava de formar part d'una actuació secundària, de matinada, davant la casa particular d'un personatge. En canvi, en l'actuació bàsica de la festa, on hem de suposar que s'aixequen els castells mítics de l'època d'or dels xiquets de Valls, l'única referència directa és purament al·lusiva: «Mentrestant la plaça bullia d'animació, els castellers feien estupendes proeses de força que així oprimien els cors com promovien esclats eixordadors de crits i picaments de mans» (Oller 2008: 76). Es pot pensar, tanmateix, que Oller s'estima més descriure una altra escena de costums: la reunió d'una colla de persones de la bona societat vilaniuena en una casa amb bona vista a la plaça castellera el dia més assenyalat del cicle anual. L'havia assajat en aquell quadre de costums de *Croquis del natural*, «els que ho miren i els que hi van», de situació semblant, només que amb la processó de Corpus com a anècdota. Tampoc no és això, ens adonem de seguida que l'escena no té res de retrat de costums, sinó que és precisament l'arrancada del tema bàsic de la novel·la, la calúnnia. Allí s'apunta que la Mercè Rodon ordeix el pla; allí es presenta l'instrument fonamental de la calúnnia, Tomàs Riudavets; allí el comportament de l'Albert comença a fer-se sospitos, i allí coneixem aquella joveneta enamoriscada de l'Albert, la Montserrat Montellà, a qui el despit farà jugar més que no pretenia fer-ho en el desencadenament dels fets. Els personatges de la suposada escena no tenen res d'arquetípics, tots comencen a representar el paper dinàmic que orientarà definitivament la novel·la en la segona part, alguns inicien l'itinerari que els convertirà en actors d'altres novel·les.

Arribats en aquest punt, podem preguntar per què Oller ha renunciat a dues de les descripcions que més llúides li podien resultar. No sembla arriscat d'advertir que Oller no es plantejava la descripció dels elements d'una missa, amb molta probabilitat, per massa coneguts i quotidians. Per a ell no podia adquirir el caràcter de document etnològic que potser comença a tenir per a una part de la societat actual. Servia de marc i prou. Més difícil es presenta l'explicació de la segona elusió, per la seva categoria. Pot ser que l'escena del castell en el capítol anterior li resultés massa immediata, però de la mateixa manera hauria pogut deixar de banda l'anterior per donar rellevància a l'actuació principal, perquè en el capítol següent se'ns descriuran dos castells més de gran categoria aixecats davant cals Galceran. Sembla més plausible l'explicació que en aquest punt li interessava més no distreure el lector amb marrades descriptives, perquè el que es diu a cal Montellà és primordial per al desenvolupament posterior dels fets. Si no és que donem crèdit, a més, a unes darreres especulacions: ¿s'estalvià d'aquesta manera Oller de descriure l'actuació a plaça de dues colles, marcades ideològicament, i ho va evitar amb la translació dels castells descrits a les actuacions de davant del casal del diputat conservador fetes per una de les colles, la de la Muixerra —a la ficció de la novel·la l'única que, procedent de Valls, acut a Vilaniu—, de tint conservador? ¿O, sense ser tan malpensats, a Oller se li plantejava un problema massa gran, havent eludit la identificació de Vilaniu amb Valls explícitament, en una actuació a una plaça del Blat com a model però amb una sola colla, per imperatius de la seva ficció? Que els experts en història castellera, cada dia més informats, hi diguin la seva.

El capítol sisè, ni que comenci amb el repòs de l'hora de dinar, que serveix a cals Galceran per repassar la jornada amb distensió, concentra una bona dosi de descripció costumista. En bona teoria al llevant de taula però a la pràctica mentre mengen el segon plat, comencen a desfilir els balls per fer la capta i el narrador no els deixa passar sense descriure'n la indumentària amb detall. S'anomenen específicament Bastonets, Serrallonga, Embozados de Madrid i Cercolets. A continuació una altra actuació castellera —amb un tres de nou carregat i un pilar de sis aixecat per sota!— i, com a cua imprescindible, la nova desfilada dels balls. També aquestes escenes i descripcions estan integrades en un cos narratiu que a hores d'ara té molt de pes, però és aquí on tanta proximitat descriptiva, que no és gens necessària per a l'acció central, sembla sobrer, una certa concessió al costumisme que, tot i amb tot, serveix de pretext perquè Isabel de Galceran caigui en basca, impressionada per la desfeta del tres de nou, i Tomàs Riudavets, a qui ningú no fa el cas que ell considera que li correspon, abandoni la casa, ofès, i passi al bàndol i als braços de Mercè Rodon.

El capítol setè aconsegueix la fusió més perfecta de la descripció de la festa i el progrés de l'acció. Situats a cals Rodon, on fa cap l'instrument de la murmuració,

Tomàs Riudavets, despatit dels Galceran, assistim al pas de la processó. Sembla una nova versió de l'escena de cal Montellà durant l'actuació castellera i del relat costumista de *Croquis del natural*, però aquí domina, sense que s'abandoni la descripció festiva, la dinàmica que imposen els de dalt de la casa. La trama de la calúmnia es teixeix mentre per sota passen tots els personatges del bàndol dels Galceran menys la Isabel i l'Albert, els protagonistes de la murmuració. Les meditacions i les accions, les picardies i els consentiments, els ressentiments i els càlculs de les Oques i el Tomàs constitueixen un dels passatges brillants de la novel·la, que entra en un moment de maduresa, amb una considerable riquesa d'argumentació. L'ambient festiu transpira en el capítol amb una gran força, s'acosta, fins i tot físicament i amb perill, als conspiradors —les banderes dels gremis estan a punt de fer mal la Mercè Rodon, distreta—, la processó és descrita a glops així que passa, i amb proximitat quan arriben els del grup de Galceran. La fusió és perfecta: el pas de Pau Galceran provoca que l'Assumpta Tàrrega el compari amb el seu marit, amb greu perjudici per a aquest, que, sense témer-s'ho, parla de política amb Josep Rodon mentre la seva dona és assetjada per Riudavets. Tot seguit són els de la processó, el general i el governador els que es riuen de la Mercè Rodon quan la veuen, i ella se n'adona. El bàndol oficial desfila pel carrer, en compliment de la seva comesa tradicional; el bàndol opositor s'ho mira des de casa amb ànsia per substituir-lo. Els homes conspiren per aconseguir-ho amb les armes de la política; les dones, amb les de la calúmnia, encaramel·len el seu putxinelli, en consenten els abusos: els serà útil. Acabem el capítol amb una idea molt més precisa de com era la processó de Festa Major de Vilaniu que no pas la de Corpus en l'esmentat quadre de costums de *Croquis del natural*, però, alhora, la fusió amb les altres dues línies argumentals ha estat perfecta. En el capítol vuitè no hi ha ni rastre de costumisme. En el novè, l'últim que prenem en consideració, arribem a disposar d'una descripció del ball de gala del casino, però la murmuració i les circumstàncies polítiques li arrabassen el protagonisme.

De l'exposició orientada de les vicissituds dels elements costumistes en relació amb els altres en aquests capítols s'evidencia la seva integració, en grau diferent segons les necessitats del text a criteri del narrador, en el cos de la novel·la realista, en contrast amb la reducció a quadre de costums i la juxtaposició forçada que va triar Josep Pin i Soler. A *Vilaniu*, Oller va aconseguir plenament conjuguar la descripció d'elements folklòrics i festius en general amb l'agilitat que reclamava l'acció realista, partint d'un equilibri entre els tres pols sobre els quals gira aquest bloc narratiu. Per aquesta raó, Josep Yxart (1995: 435) podia llançar sense restriccions l'elogi de l'element costumista:

Es forzoso leer éste [*El drama de Vallestret*], y toda la primera parte de la última novela, para convencerse de cuánto arte y cuánta poesía se puede hallar, no copiando y enumerando fríamente pormenores de un espectáculo visto, sino fundiéndolos, poniendo al descubierto su vida íntima, y coloreándolos por fuera con los más vivos matices de la imaginación. En este punto colocan Oller entre los primeros maestros, fragmentos como los de los *castells* en su última novela.

Amb aquesta integració del material més perillós per a la novel·la realista, Oller va quedar satisfet i no cal que parlem més de costumisme en novel·les posteriors, perquè si *Vilaniu* va significar la domesticació del tema, a *La febre d'or* els fragments sospitosos de poder-se convertir en escenes —les descripcions de Borsa, el dinar de Nadal, la sessió del Liceu, la inauguració del xalet de Giró, l'anada a l'hipòdrom— se'n desmarquen sols. En aquestes, el costumisme ja només és una llunyaníssima ombra sense virtut. A *Pilar Prim*, ni això. En el procés de col·locació del costumisme en l'univers realista, després d'una temporada d'ensinistrament en gàbia, *Vilaniu* és la prova definitiva; a *La febre d'or*, circularà sense entrebancs. Serveix, en aquest procés, allò que va escriure Joan Sardà (2014a: 240) sobre l'evolució general de la narrativa d'Oller, a propòsit de *Vilaniu*: «de la nou ve l'ou, de l'ou ve el sou, del sou ve el bou, del bou a la... glòria [...] Una quarta novela [...], potser *La febre d'or*, afirmarà i arrodonirà una de les personalitats més eminents de la nostra literatura, la personalitat del primer novel·lista de Catalunya, si no s'hi adoba res». Després, qui hi vulgui trobar costumisme, haurà de conformar-se amb alguns relats breus en què, conscientment, Narcís Oller practica una manera d'escriure que sap que té superada.

NOTES DE COLOR: EXERCICIS D'ESTIL?

Dues constants relacionades defineixen la trajectòria del narrador Narcís Oller: l'aprenentatge continu i la voluntat de ser modern. El novel·lista romàntic en castellà d'«El pintor Rubio» (datada el 1867) va quedar obsolet amb la incorporació d'Oller a l'estètica realista, i la novel·la va quedar interrompuda sense que l'escriptor tingués intenció d'acabar-la, simplement perquè era el text del novel·lista que ell havia estat però ja no volia ser.⁴ El narrador realista que s'iniciava amb *Croquis del natural* (1879) no es va aconseguir desprendre de manera suficient del llast romàntic fins a *La febre d'or* (1890-1892), i encara. Tot just llavors, però, l'impacte del Simbolisme sobre la concepció de la novel·la l'obligava a replantejar-s'ho tot —sense el guiatge de Josep Yxart ni de Joan Sardà, que van morir en els anys noranta, amb pocs anys de diferència—, però, en un últim esforç, encara es va incorporar de manera brillant a la novel·la simbòlica modernista amb *Pilar Prim* (1906). Sembla prou clar que si Oller, després de 1892, no es va ancorar en els guanys del seu aprenentatge realista fou perquè no podia evitar ser un novel·lista modern.

Aquesta formulació funciona bé si s'aplica a les novel·les extenses; flaqueja quan els textos s'aprimen de pàgines. Sobretot per *L'Escanyapobres* (1884), novel·leta en què Oller va aconseguir una cohesió i una maduresa superiors a les de *Vilaniu*, publicada dos anys després. El cas de *La bogeria* (1899) ja és diferent: ni que també participi de la qualitat de peça sòlida i travada, els seus condicionants ja estan relacionats amb la crisi narrativa de final de segle. Els contes aporten una diversificació molt instructiva. Alguns prefiguren o anuncien novel·les; altres exploren camins que no van agafar forma de narració extensa. Ja els quatre reunits a *Croquis del natural* són de formació molt diferent cadascun. Examinem en quina

⁴ Alan Yates (1998: 182) considera «evident» que Oller, des d'abans de 1880, «projectava una llarga novel·la sentimental d'inspiració netament romàntica» que no va arribar a escriure.

mesura això també s'esdevé en el segon recull de contes del vallenc, *Notes de color*, que proporciona uns especials elements d'interès.

Assaig general

Ja sabem que els títols d'obres de Narcís Oller no són casuals i que alguns van fer fortuna. Hi practica el joc amb la toponímia (*Vilaniu*), hi simbolitza personatges (*Pilar Prim*), hi aplica renoms que fan fortuna (la Papallona per al seductor lleuger, l'Escanyapobres per a l'avar). Margarida Aritzeta ha detallat els procediments que Oller aplica a la toponímia, a *Vilaniu* i, més recentment, a *L'Escanyapobres* (Aritzeta 2017: 375-391). *La febre d'or* arriba a designar el període de què s'ocupa. Ell mateix va explicar que en els reculls de contes utilitzava terminologia de taller: *Croquis del natural*, *Al llapis i a la ploma*, *Figura i paisatge*, *De tots colors* i, és clar, *Notes de color*.⁵ El narrador explica que va reunir els contes en aquest llibre «a petició d'un impressor i entusiasta amic meu de Valls, qui s'empenyà en publicar-lo induït d'amor local» (Oller 2014: 43). Vicenç de Moragas (1995: 63) aclareix que l'amic era Indaleci Castells, i a la impremta La Catalana es va imprimir el llibre el juny de 1883 o poc després.⁶ Es degué vendre bé, perquè al cap de poc en va sortir una segona edició.

Els contes reunits a *Notes de color* no tenen altra unitat d'estil que la que els proporciona la circumstància que es van escriure en un lapse relativament breu de temps. Segons la bibliografia que figura en el darrer volum de les obres completes de Narcís Oller de l'editorial Gustau Gili, només «Jocs de pagès» i «La sort del senyor Andreu» no havien estat publicats abans de la inserció en el volum. Tots els altres ja eren públics i alguns van ser impresos també en francès, traduïts per Albert Savine, o en castellà. Al final d'aquest capítol hi ha una relació de contes publicats en llocs i llengües diversos.

Joan Sardà (1914a: 241) va definir amb precisió la funció del llibre en la primera etapa de la narrativa d'Oller: «Són les *Notes* una galeria de quadros de cavallet on toca l'autor tots los *gèneros*, totes les formes, per exercitar l'ull i el pols, a fi de preparar-se per la gran composició.» Sardà és molt explícit: Oller estava en ascens literari des de la publicació dels *Croquis* que ell havia saludat amb entusiasme; en cada llibre nou hi havia un progrés respecte de l'anterior, però en aquest llibre de contes encara no havia arribat on, a criteri seu, havia d'arribar. El crític

⁵ Oller (2014: 71) va explicar les raons d'aquesta terminologia «per mi adoptada des dels *Croquis* com la més adequada a precisar ben bé el caràcter de breus psicologies o de breus visions plàstiques que té tota la sèrie de *schèmes* o notes més o menys preses directament del natural».

⁶ [Anònim] «Novas», *L'Avens* (1883), n. 15 (juny), p. 208, l'anuncia com a pròxim a publicar-se, i la ressenya va sortir a [Anònim] «Bibliografia», *L'Avens* (1883), n. 18 (setembre), p. 51-52.

l'encoratjava però no l'enganyava. Quatre anys abans que se'n publicués el primer volum, especulava que el producte rodó seria la quarta novel·la, «potser *La febre d'or*» (Sardà 1914a: 240); de moment, només el podia animar: «Ja quasi som al cim. Amic Oller, un cop de coll i a dalt!» (Sardà 1914a: 243). El procés és continu, i a les *Notes de color*, ja ho hem llegit, s'havia exercitat per poder emprendre amb més agilitat i força la gran novel·la. Per a Sardà, en aquests contes els progressos són evidents: «L'estil literari, sense perdre el posat massís que el caracterisa, ni son temps en *andante* més propens a l'*adagio* que a l'*allegro*, s'ha fet més dúctil en la contextura, més matisat en la coloració, més brillant i més corporal en l'expressió plàstica de les coses, més intens en la traducció dels afectes» (Sardà 1914a: 241). Exercicis d'estil, en definitiva.

Aquesta valoració de Sardà, compartida, tal com veurem, per Josep Yxart, s'ha imposat en la crítica posterior. Enric Cassany (1992: 230) considera que són «indissimuladament, obres de compromís i que l'apocat autor concep com a mers exercicis». En efecte, l'opinió general degué influir Oller, si hem de fer cas a Felip B. Navarro, que estava en desacord amb el fet que els contes siguin «despreciados por su autor hasta cierto punto» (Navarro 1883: 107) perquè ell els considerava d'«excepcional importància, aunque su autor no participe de nuestra opinión» (Navarro 1883: 110) i lamenta que amb el títol n'hagi rebaixat la dimensió. Del mateix parer és el ressenyador de *L'Avens*: «no són *croquis*, com titulava lo Senyor Oller lo primer volum de sos qüentos, sinó vertaders quadros de felixa execució» (A. 1883: 51).

Des de la perspectiva que proporciona el temps, no hem de menysvalorar aquests contes. Alan Yates (1979: 13-14) va defensar que, per a Oller, aquesta modalitat narrativa «no es tractava pas d'un violí d'Ingres», sinó que el narrador va viure la maduració del conte modern «i la seva producció, quantitativament i qualitativa, demostra les característiques constituents del fenomen amb una configuració personal, i netament catalana». Encara, conclou que «la importància d'aquesta part de l'obra olleriana no és gaire menys rellevant que el seu *status* de fundador de la novel·la catalana moderna».

Un estil natural

En una primera lectura del pròleg del llibre —un pròleg «a la francesa», en opinió del comentarista de *L'Avens* (A. 1883: 51)—, podríem treure la impressió que Josep Yxart s'hi va deixar endur per l'afecte cap a son cosí, es va relaxar i no es va sentir obligat a mantenir la tensió rigorosa de crític. L'inici anecdòtic, la familiaritat que exhibeix i l'obsessió a revelar l'origen de cada conte poden fer l'efecte de contenir

una certa condescendència cap al narrador novell, que historia en la seva encara breu trajectòria. La reincidència en la nota familiar amb què es clou el pròleg, a propòsit de «Records de noi», acaba de reblar el clau.⁷

Hi ha indicis que fan pensar que part del llibre no va acabar de satisfer Yxart. És possible que l'enfocament del pròleg fos un recurs per mantenir un to elogiós propi del padrí del volum malgrat les reticències que pogués tenir.⁸ Va aprofitar una ocasió posterior per referir-s'hi. A la crítica de *Vilaniu*, Yxart remarcava la progressió estilística d'Oller a partir d'un excés de protagonisme concedit a la descripció en els primers llibres. Quan, més enllà del pròleg al volum, es referia a *Notes de color*, que llavors ja no era un llibre d'actualitat, explicitava l'opinió que en tenia: «Su volumen *Notas de color* contiene algunas novelas cortas, donde existe evidente desproporción entre la importancia del asunto y el lujo de nimiedades con que el autor pretende convertirlo en suceso digno de ser narrado y descrito» (Yxart 1995: 434).

Tanmateix, el pròleg no respon només a la resolució del compromís per via ràpida. Yxart hi proporciona una informació interessant sobre el primer Oller i, sobretot, revela no tan sols la «clau» del llibre sinó la de l'«operació» Oller que ell dirigia, amb la valuosa col·laboració de Joan Sardà. És prou sabut que la crítica de Sardà a *Croquis del natural* va obrir el camí d'una valoració distintiva del narrador Narcís Oller. A partir d'aquell moment, els tres amics van formar un equip que va construir la imatge del novel·lista, i el pròleg d'Yxart a *Notes de color* és una peça important en el conjunt de converses, consells i crítiques escrites de l'«aparat crític» ollerí. L'objectiu era aconseguir un narrador modern, europeu, sobre la base del realisme. Ja hem vist fins a quin punt Joan Sardà paütava els progressos del novel·lista en cada llibre nou i els encaminava a la gran novel·la que, després de publicar *Vilaniu*, a parer seu, encara havia d'escriure. Els dos crítics pensaven que calia despullar Oller, en la mesura que fos possible, de les adherències provinents de la formació romàntica.⁹ En tot: llenguatge, construcció de personatges, desenvolupament del relat. La recepta tenia com a fonament la naturalitat. Per aquesta raó, Yxart manifesta una autèntica obsessió a ressaltar-ne aquesta característica, des de l'origen de cada narració: «Són quasi totes del natural, inspirades per un fet,

7 Enric Cassany (1992: 228) enregistra aquesta obsessió d'Yxart a subratllar l'anècdota de base de cada conte i ho atribueix a «una set de verisme i autenticitat i en l'immens cansament que produïen una retòrica i uns clixés imaginatius de la narrativa curta de l'època». A Oller (2014b: 262), si hem de fer cas de les *Memòries*, el pròleg li va agradar molt.

8 Yxart no manifestava gaires problemes a indicar en escrits públics allò que considerava erroni en les narracions de son cosí, però potser va considerar que aquest no era el millor espai per a un excés de sinceritat.

9 Hi col·laborava Felip B. Navarro (1879: 512-513), que, en un comentari a «Sor Sanxa», es refereix als romàntics com a «glopada de genis estarrufats» i a les «boiroses regions del romanticisme», precisa que «Romantisme o romanticisme és per a nosaltres sinònim de falsedat, de convencionalisme, de mentida» i afirma que «la fantasia és la major calamitat que l'home té que témer en est mon aixís en vers com en prosa».

per un record; van lligades a alguna impressió de la teva vida.» Si ho examinem des d'avui, pot resultar simpàtic, perquè satisfà una xafarderia sana del lector, però és força irrellevant que el lector sàpiga que el Lluís de la *La Papallona* d'alguna manera va existir o que, fins i tot, els models d'«Una visita» s'hi van reconèixer tant que van anar a agrair-li el retrat. Es tracta de l'exemplificació del mètode documental que Oller mateix «no es cansava de reivindicar» (Yates 1998: 89). Yxart dedica bona part del pròleg a aclarir què té una base real i què no en els contes, perquè sap que la insistència en una paraula acaba creant marca, i la imatge d'Oller que Yxart vol fixar és la de la «naturalitat». De seguida aclareix que el concepte no implica còpia ni reproducció sinó selecció i elaboració. Explica que el novel·lista construeix els relats a partir de detalls que utilitza i combina: «Aquí una impressió falaguera, allà el record d'una persona estimada, més enllà el d'una casualitat, o un comentari» (Yxart 2018: 36).¹⁰ Una realitat particularitzada i passada pel sedàs d'una assumpció personal que constitueix «tantes altres pàgines de la història íntima de l'escriptor» (Yxart 2018: 36) i que el crític desgrana en la diversitat que els és pròpia: «la sort particular, el caràcter de les persones que havien servit de model, els dies d'entusiasme o defalliment, les discussions promogudes, mil petits incidents lligats, per la memòria de temps o localitat, amb cada pàgina escrita» (Yxart 2018: 36). Encara que Yxart, en la resta del pròleg, es dedica a localitzar la dosi de «realitat» que cada narració, d'aquest llibre o de l'anterior, conté, ell mateix va aclarint la transformació que el narrador hi opera, o sigui, les estratègies literàries. A «El transplantat», Oller «d'una història real i vulgar que tots dos coneixiem de molt temps i que sempre ens havia semblat altament còmica, n'havia sabut fer una novel·la patètica i trista, un petit poema en prosa de l'enyorament» (Yxart 2018: 37), de manera similar a com el narrador havia canviat el final d'«El vailet del pa» perquè l'havia trobat inversemblant. És quan el crític explica aquestes estratègies que ens interessa de veritat, més que quan s'escarrassa a identificar uns models que només tenen valor per als dos cosins i, com a molt, un reduït cercle de coneguts. I tanmateix, la insistència d'Yxart en aquestes constatacions de reflex «del natural» és constant: quan es refereix al conte relacionat amb *La Papallona*, per exemple: «En Lluís, doncs, existeix i viu també. Sigui dit, de passada, que existeixen i viuen també tots els personatges de la novel·la, fins al punt que és difícil fer la part a la veritat i a la imaginació» (Yxart 2018: 39); sense oblidar-se de l'operació literària: «Tots els caràcters són presos del natural, però modificats o formats per aglomeració: un tret d'aquest, un tret de l'altre...» (Yxart 2018: 39). Similarment opera amb els altres contes, de manera que al lector se li confirma la sensació, que no és equi-

10 A les *Memòries*, Oller (2014b: 78) va esgrimir distància respecte a la simple reproducció del natural per defensar-se de la irritació que *Vilaniu* havia provocat en alguns vallencs «que, amb llur curtedat de lluc i excés d'ignorància del com componem l'obra artística els qui no som vulgars copistes cregueren veure-s'hi retratats!».

vocada, de pròleg familiar i amical, més destinat a fornir un retrat de detalls de la personalitat de Narcís Oller i de la relació amb son cosí que a cap altra cosa. Yxart comença el pròleg amb la justificació que l'escriu obligat, gairebé a contracor, perquè ell volia que l'escrigués Oller, i l'acaba amb el recurs a l'emoció que li facilita el comentari de «Records de noi» perquè les evocacions afecten les infanteses de tots dos, cosins i amics: «no sé què sento pensant que, després de tant temps, avui, com quan *jugàvem a escriure*, anem encara junts» (Yxart 2018: 42). En consonància amb aquest propòsit, es mostra molt sensible al progrés de la tècnica realista del novel·lista, que l'ha de conduir a la realització de la gran obra tot just anunciada i, en una frase molt citada, desvela una planificació a mitjà termini: «Si un dia, amb el temps, acabés una llarga sèrie de novel·les en projecte, on resultés fotografiada de cap a cap la vida i la societat barcelonesa dels nostres temps...» (Yxart 2018: 37). Un retrat social que s'havia iniciat amb *La Papallona* i que Yxart va tutelar amb consells i crítiques ponderades mentre va viure. Ens podem adonar de la complicitat d'Yxart amb Sardà: com en els fragments que n'hem citat, ell també creu que ha de ser una novel·la i no un llibre de contes —i tampoc no pensa que hagi de ser la novel·la de Valls— la que culmini l'operació.

En efecte, aquesta planificació anava adreçada a la novel·la llarga, i no al conte ni a la novel·la breu de la mena de *La bufetada* i *L'Escanyapobres*. A l'hora d'encarar-nos amb els contes de *Notes de color*, a més dels que semblen adreçats a l'exercici en el realisme, l'interès dels altres, que obren vies diferents, es fa evident. Tal com va posar en relleu Sergi Beser (1977), hi hagué un Oller alternatiu al programa realista, un programa que hauria limitat la potencialitat del novel·lista. La ironia de Yates (1998: 59) quan s'hi refereix com a «la idea gairebé sacrílega que la influència literària de Josep Yxart damunt el seu cosí no va ser del tot positiva», ens serveix per comprendre per què ni Yxart en el pròleg ni Sardà quan parla d'aquest recull de contes no aborden uns aspectes d'interès evident perquè enriqueixen la imatge del narrador Oller.

Antígona als Jocs Florals

«Sor Sanxa» és dels primers contes catalans de Narcís Oller. El mateix any de la publicació de *Croquis del natural*, el va presentar als Jocs Florals i va ser premiat. És forçós que l'escrigués entre 1878 i maig de 1879, perquè, tal com explica Josep Yxart, Oller va agafar l'assumpte de *Costumbres catalanes en tiempo de Juan I*, de Salvador Sempere i Miquel, publicat l'any abans del premi en els Jocs. Oller va as-

sumir la invitació de desenvolupar l'assumpte llançat per l'estudiós.¹¹ L'aspecte de la narració és més primitiu que el de les altres del recull; el llenguatge, més floral·lesc; l'ambientació, medieval, en el segle XIV; la denominació de «llegenda» afavoreix la relació amb el Romanticisme històric. Felip B. Navarro (1879: 511-513) es va posar nerviós amb el conte i els nervis li van fer llançar una sèrie d'improperis contra el Romanticisme, que aclaria que només anaven destinats a conjurar una possible deriva neoromàntica en Oller.¹² Tanmateix, hi ha una altra manera d'encarar-se amb el conte.

Des d'una primera lectura, es fa evident que som davant una interpretació cristiana del mite d'Antígona. És cert que hi falten elements importants en el mite clàssic, com la mort d'Antígona, i això fa disminuir la tensió tràgica en el conte d'Oller. Tanmateix, la rebel·lió de l'individu contra l'Estat, contra una llei injusta, fa aflorar una temàtica tan viva des del Romanticisme com el debat entre la justícia humana i la justícia natural. El text literari que, segons George Steiner (1987: 83), va suscitar més interès filosòfic i poètic des de finals del segle XVIII i durant tot el XIX va agafar aquesta forma, possiblement sense consciència per part del narrador. L'acció de les monges, conduïdes per sor Sanxa, quan despengen els executats que els corbs estan a punt de picar, remet al davallament de Jesucrist de la creu, un dels quadres de les Passions, la més estesa mostra —juntament amb els Pastors— del teatre popular que es representava i es representa a Catalunya, convertit en escultura en el misteri corresponent de la processó de Divendres Sant. Era i és, per tant, una escena integrada de ple en l'imaginari català. La identificació del penjat amb un Jesucrist grotesc que sembla que rigui perquè té mig llavi menjat la fa evident un boig que també remet a l'univers bíblic per designar els que es burllen d'ell: «—Ah, tu, tu ets un escriba... Els fariseus arribaran aviat... Eren heretges i assassins... Sabeu què vol dir heretge? Oi que ho sabeu?... Doncs bé: no és cert, germana, que... no és cert? Ja no sé què us preguntava... Jesús, Maria i Josep! Mireu com sembla un Crist!» (Oller 2018: 47). Tot seguit ho confirma en forma d'«impi-

11 El repte es presenta i es proposa en una nota a peu de pàgina de Salvador Sanpere i Miquel (1878: 184-185) quan s'ocupa de les execucions: «Prueba de cuanto adelantaban las costumbres en tiempo de Juan I, la tenemos en la autorización concedida desde Valencia a 13 de Marzo de 1393, a sor Sancha de la tercera regla de S. Francisco, para que pudiera recoger de las horcas de Barcelona los cadáveres de las mismas y trozos que de ellas se desprendieran para darles sepultura, pero sin que por esto se le permitiera tapiarlas ni cerrarlas. | Pero ¿nada dice que sea precisamente una monja la que pida y obtenga tal autorización? ¿No es un signo de los tiempos el que la mujer se llegue hasta el pie del patíbulo abandonado por la crueldad de los hombres? ¿Que cuadro de costumbres y que tema para un grande artista, el de figurarnos a sor Sancha y a sus santas compañeras recogiendo de la horca los cadáveres en putrefacción, y del suelo aquellos de sus miembros desprendidos por dicha causa, para llevarlos con lágrimas en los ojos como santas reliquias a la sepultura! | Nosotros sentimos inmensa satisfacción en revelar a los catalanes el nombre de sor Sancha, por tantos siglos tenida en injusta oscuridad y olvido.»

12 Tanmateix, tot seguit elogiava el conte d'Oller i explicava que ja l'havia traduït i fet publicar a Madrid en castellà.

adosa caricatura»: «El boig abaixà el cap i estirà els braços com un Crist, mirà de reüll a son entorn, i féu una ganyota estrofolària» (Oller 2018: 47).

L'actuació de la monja la converteix en Antígona, la dona que s'enfronta a la llei per defensar la Justícia i enterrar els morts, siguin del bàndol que siguin, hagin mort per una raó o una altra. Si l'ajusticiat és un simple criminal, també ho és per a Creont, el germà rebel d'Antígona; per a sor Sanxa, per definició, com a cristiana i com a monja, totes les persones són germanes seves. El motor és la intervenció del boig, que se li adreça en el llenguatge evangèlic: «Digueu-li que Jesús és mort, que el voleu enterrar...» (Oller 2018: 48). Per a ella, constitueix «com a una revelació misteriosa i confosa, però revelació a la fi» (Oller 2018: 47). La confusió s'aclareix de seguida, perquè, gràcies de nou al boig, pot fer encaixar la revelació amb el seu esquema mental i recorda la setena obra de misericòrdia. De nit, la monja, ajudada per les companyes de convent, despenja els cadàvers amb plena consciència de cometre una il·legalitat. Ho proclama quan impreca els corbs: «La llei vos afavoreix... i jo en soc fora!...» (Oller 2018: 50). Un cop enterrats al claustre del convent, la història s'allunya del mite gràcies a la comprensió del rei Joan I, que autoritza que s'enterrin els ajusticiats. La breu conclusió del conte il·lustra sobre el caràcter exemplar que el narrador li confereix: «els nostres pares han vist encara, en els portals de les viles, caps penjats pel botxí» (Oller 2018: 52).

En efecte, el record de l'exhibició pública durant dècades de caps d'executats —amb la càrrega d'horror i d'insalubritat que comportava— era molt viu en la segona meitat del segle. La poesia patriòtica n'accentuava el patetisme en mostres com «Lo cap d'en Josep Moragues», d'Àngel Guimerà, contemporània del conte. El liberalisme i el republicanisme català ja havien expressat la indignació davant les execucions públiques i el sistema penitenciari, des de *La Esplanada*, d'Abdó Terrades, a *Los misterios del Saladero*, de Ceferí Tresserra. Anys després, Santiago Rusiñol i Raimon Casellas —tots dos van ser amics d'Oller— van escriure textos magnífics que volien combatre l'espectacle de les execucions. Sens dubte, Oller s'inscriu en aquesta línia, i l'ambientació medieval no era gaire cosa més que un pretext a partir d'una nota a peu de pàgina en un llibre erudit. Sor Sanxa intervé no extemporàniament com una heroïna del liberalisme —tal com, segurament, hauria proposat Víctor Balaguer— sinó com una dona valenta que defensava la justícia natural, concretada, per a ella en justícia cristiana. Encara hi ha un altre aspecte a ressaltar: que la inspiració demiúrgica provingui d'un boig converteix el relat en el primer dels que Oller va dedicar al tema de la bogeria i presenta un personatge simbòlic que, amb aquesta mateixa funció i en altres, cobrarà un protagonisme important en la literatura modernista. El boig és el lúcid, l'inspirat —això Oller no ho diu aquí, però l'investeix d'una categoria moral que ho pot fer

entendre— i per aquesta raó, precisament, és considerat foll per una societat que s'alimenta de tòpics i, a partir dels quals, es considera superior al que diu coses estranyes. Al Poeta, a l'Artista, a l'Escriptor, en definitiva. Ell marca el camí d'aquesta Antígona cristiana del temps del rei invocat pels jocfloralistes del vuit-cents.

Conrad Roure (1883: 230), en una comparació amb l'Ofèlia shakespeariana interpretada pels germans Bécquer —el poeta i el pintor—, va assenyalar les qualitats pictòriques del conte, «els efectes de llum, la disposició de l'obra, la posa dels personatges i fins lo sentiment de la composició». Ha estat Jordi Maluquer (2016: 14) qui, en els darrers temps, ha posat l'accent en aquesta dimensió superior del conte d'Oller: «Una de les raons principals de l'èxit de la seva narrativa, que li assegura aquest caràcter d'autèntic clàssic, és el tractament dels mites i dels grans temes de la literatura universal amb una delicadesa extraordinària i, a més, des de plantejaments força originals», tema que, en el cas concret de «Sor Sanxa», centra en «la pietat i la dignitat de l'ésser humà».

El camí del realisme

Ja s'ha apuntat que *Notes de color* ofereix una imatge més matisada i rica del narrador Narcís Oller que no pas la que proporcionen les novel·les llargues, adreçades a accomplir aquell programa realista marcat per Yxart i per Sardà. Ja era així a *Croquis del natural* i ho va continuar essent en els altres reculls de contes. Una part de les narracions se cenyeix a l'experimentació dels procediments realistes, però una altra bona part s'encamina per viaranyos diferents. Algunes utilitzen l'acudit —«Jocs de pagès», «La indiscreció»—; altres el rumor o llegenda urbana —«Una juguesca», la coneguda aposta sobre si es tindrà valor d'entrar al cementiri de nit—; altres un material autobiogràfic que s'ampliarà molt més i s'agruparà i ordenarà a banda a les obres completes —«Records de noi»—; altres l'estudi d'una passió —«La sort del senyor Andreu»—; els contes d'un bon grup, en graus diversos, penetren en les esferes del misteri, les coses desconegudes o el desvari. En la majoria, el cos central de la narració és contrapuntat per una correcció final que descarrega la tensió mantinguda. Podem referir-nos al procediment com a «ironia», en el sentit menys humorístic del terme, o ens podem conformar a anomenar-lo «distància». «Un estudiant» es remata en la sorpresa final, assimilada a la perfecció pel protagonista; l'acudit esdevingut drama a «La indiscreció» es resol en lliçó sentenciosa; el final d'«El radiòmetre» en rebaixa les expectatives; fins i tot el quadre de costums «El curandero nou» serveix per treure conclusions morals sobre la societat; el desenvolupament oníric d'«Angoixa» es rebaixa en una solució vulgar. En altres ocasions, Oller renuncia a aquest distanciament i manté

la tensió narrativa en un final obert: «La sort del senyor Andreu», «La calavera», fins i tot «Jocs de pagès».

El progrés en la desitjada naturalitat es fa notar en la diferència estilística entre «Sor Sanxa» i una bona part dels contes del recull. La reflexió d'un dels protagonistes de «Nosce te ipsum» serveix de teorització d'aquesta naturalitat, fins i tot en la crítica literària que conté el final, que deu traslladar converses sobre el tema d'Oller amb algun dels seus amics:

Si et vols fer un bon *retrato*, procura, doncs, vestir-te, posar-te tal com ets. La senzillesa és l'alè de la veritat; el rebuscament, l'encarcament, sempre suposen o vicis d'educació o falta de senderi; font, una i altra cosa, de ficció ridícula. Saps? Allò que diem de certs escriptors... (Oller 2018: 104)

És el que va destacar un dels crítics del recull, que descrivia la tècnica dels realistes: «Un *rasgo*, un fet d'escassa importància i moviment dramàtic, un *tipo* que passa per a molts desaperebut i això quan no el miren amb *despreci*, heus aquí los arguments que solen *emplear*» (A. 1883: 51).¹³

L'ambientació en el present concorda amb un acostament mesurat al llenguatge popular, que es fa més notable en molts dels diàlegs. La lliçó estilística prové del costumisme, que també apareix en el tractament d'alguns grups socials i fins i tot de tipus característics. D'aquí provenen la incorporació de parèmies, en l'ampli repertori que engloba refranys —complets, escapçats o deformats—, locucions i frases fetes, i l'ús de paraules amb un determinat «color»: els vulgarismes propis de persones amb instrucció escassa, com les deformacions «arcova» i «aubertúries» dels obrers d'«Una visita», o confusions com «dificultat» per «facultat» o «mapar-lo» per «retratar-lo» del pagès d'«Un retrat». Els renoms habituals en comunitats petites o tancades, com la dels baixos fons d'«Una juguesca», no tenen, ni ho pretenen, la riquesa dels que vint anys després exhibirà Juli Vallmitjana. Deuen provenir del quadre de costums d'Emili Vilanova i serveixen per caracteritzar uns quants personatges i un ambient i prou, perquè la narració deriva cap a una altra banda. La lliçó s'aprèn en el costumisme però ja no s'hi fa costumisme, només se n'utilitzen recursos. L'excepció és «El curandero nou». Malgrat que s'aprofiti per treure'n una lliçó, la descripció del xerraire de fira i dels recursos de què es val tenen tant de pes que el converteixen en un quadre de costums. Fins i tot les intervencions del narrador en el relat formen part de la poètica costumista.¹⁴

¹³ El comentarista utilitza el terme «naturalista», però, sense cap mena de dubte, es refereix al que avui anomenem «realista».

¹⁴ Enric Cassany (1992: 230) considera que d'aquest recull només són relacionables amb el costumisme «Una visita», «Lo curandero nou» i potser «La calavera». En un altre capítol d'aquest llibre he argumentat que, si restringim més el camp, de tots tres, només «Lo curandero nou» és un quadre de costums. Oller (2014b: 263) explica que el va escriure a Arbúcies i que «és quasi estenografiat».

En el costumisme havia après l'art de la descripció, que tant li havia de servir en relats curts i llargs. La precisió i la vivacitat amb què es detalla el desordre que impera en l'habitació d'«Un estudiant» són obra d'un mestre en la tècnica. S'ha relacionat sovint el realisme amb la fotografia,¹⁵ però en el passatge final d'aquest mateix conte Oller aconsegueix amb el llenguatge un efecte que sembla que hagi d'anar acompanyat amb música, i així es transformaria en un ballet, com en les pel·lícules del primer cinema, que encara havien de tardar més de tres lustres a produir-se:

I, tot dient això, l'estudiant començà a rentar-se i empolainar-se, recorrent tots els mobles de l'habitació. S'asseia en una cadira per posar-se les botines; en una altra es ficava els pantalons, i apuntava el peu en el tamboret del piano per raspallar-se'ls; buscava la camisa, i la trobava penjada en el pom de la vidriera; la corbata, i l'havia d'estirar d'un cantó del mirall que hi havia penjat damunt de la calaixera; borgejava cercant un puny escapat de la mànega per falta de botó, i el trobava, per fi, barrejat entre els papers de la taula escriptori; i, a mesura que ell s'endrecava, anaven quedant desembarassats, els mobles, de les innúmeres penjarolles amb què eren impròpiament guarnits. (Oller 2018: 57)

El passatge continua fins al final triomfant en la sortida de casa, però convé no fer servir més la citació, que serveix de mostra de la perícia del narrador amb aquest procediment que li permetrà el retrat de persones, de moviments col·lectius o d'exhibicions populars, com el de les torres humanes dels castellers vallencs. Si ara la relacionàvem amb el ballet i, anacrònicament, amb el cinema, la comicitat que provoca la diferència de força entre el manyà forçut i el senyor a «Una visita» —també d'escena de Charlot, si se'm permet abusar de l'anacronisme— remet a la caricatura: «Quina encaixada! Es veu que està tan avesat a estrènyer les estenalles, que, en agafar una mà de carn i ossos, el bon xicot no se'n recorda, i... zas! Sense voler us fa aixecar una cama com si fóssiu un ninotet d'aquells que ballen estirant un fil» (Oller 2018: 75).

La naturalitat en l'expressió i en la conducció del relat fins al punt que sembli que el narrador no hi intervé, s'aconsegueix en grau suprem a «Jocs de pagès» i a «Una visita». En la primera, l'assumpte és tan inconsistent que sembla que no n'hi hagi: el protagonista —el narrador mateix— acaba aconseguint accomplir l'encàrrec que l'havia dut a Reus, després de dilacions successives de les quals no s'acaba sabent si han estat provocades per la xafarderia que afecta l'alcalde. Els passejos per la ciutat, els personatges que hi troba i les enraonies sobre la primera autori-

15 El crític de *L'Avenç* (A. 1883: 51) diu del llibre que «és un àlbum de fotografies fetes de mà mestra». Felip B. Navarro (1883: 110) estableix la relació amb el monograma que Oller posava en els seus llibres: «Acertado estuvo quién ideó como emblema de los libros del Sr. Oller una cámara oscura, cuyo velo levanta una figura alada. Con efecto, así está su potencia de observación tan bien sintetizada, como indicada su discreta y sobria fantasía.»

tat municipal amenitzen una narració quasi sense centre d'interès però que es fa agradable al lector per la fluïdesa amb què transcorre. La sintonia d'«Una visita» és similar. La primera frase, referida al títol, ja s'escrivi per subratllar la immediatesa: «Fa dues hores només que amb la meva dona n'hem fet una» (Oller 2018: 73). La descripció minuciosa del pis dels nuvis incrementa la sensació de bocí de realitat transportat al paper. Tanmateix, tal com tindrem ocasió de veure, la intenció del relat transcendeix la simple descripció.

Abans ho apuntàvem, tal com s'esdevindrà amb d'altres de posteriors: algunes d'aquestes narracions curtes prefiguren novel·les. «Un estudiant» esbossa el protagonista masculí de *La Papallona*. De fet, dibuixa el caràcter alegre i despreocupat del noi, el qual, alliberat del drama que provoca en la novel·la, es mostra en plena efusió de simpatia encomanadissa. En les dimensions reduïdes que la fan incomparable amb *La Papallona*, Oller va assolir un tancament perfecte, molt més rodó que el polèmic final de la novel·la. A l'inrevés s'esdevé amb «La sort del senyor Andreu», que no arriba, ni s'ho proposa, a la intensitat de *L'Escanyapobres*. Tot i això, s'hi assagen alguns dels ingredients bàsics de la novel·la. Quan comença a ser ric, el drapaire es converteix en usurer i viu esporuguit i en la mateixa misèria d'abans:

[...] satisfet de l'èxit de ses empreses, massa petit d'esperit per a ambicionar res més, seguia sos antics costums, anava tan suat com abans, i no somiava ni amb posar un plat més a taula, ni amb mudar de casa tampoc. Molt al contrari, si alguna cosa l'acorava, era no poder resistir l'impuls de fer grans compres (cosa a què els mateixos diners l'empenyien), no poder amagar al públic sa prosperitat, *temerós* sempre d'inspirar enveja i ésser víctima d'un robatori, que era el que més l'esgarriava. Per desorientar la gent, sols tenia en el banc un compte corrent mesquí, que mostrava a tothom, com a comprovant de ses protestes i declamacions, quan feia grans compres. (Oller 2018: 174-175)

En aquest petit «estudi d'una passió» trobem la correspondència amb les magistrals escenes de la novel·la en què l'Oleguer i la Tuies compten i recompten monedes al llit amb fruïció eròtica. Andreu i la seva dona no experimenten de manera tan intensa la seducció del diner, sinó que el gaudi es barreja amb la devoció cap a la marededeu dintre el pedestal de la qual amaguen els guanys: «Un cop tancada la botiga, el matrimoni se n'anava a dalt i, més que d'agraïment posseïts d'una temor supersticiosa de perdre la santa gràcia, resaven el rosari, marit i muller, agenollats davant la Verge, deixant caure, de tant en tant, una mirada amorosa al pedestal» (Oller 2018: 171).

Una altra narració, «Un retrat», preludia uns aspectes no menors de *La febre d'or*. Quimet ha fet fortuna amb les accions de Borsa —amb les *frances*— i té

horror al ridícul perquè se sent en fals en la nova posició social. A la novel·la, Gil Foix també es fa ric amb el joc borsari i en molts aspectes esdevé, ni que ell no se n'adoni, un personatge ridícul. La necessitat, derivada de l'ascens social, que Quimet sent de protegir un pintor també és expressada per Gil Foix cap a son cunyat Francesc —ni que no s'arribi a dur a terme, sinó més aviat al contrari, acaba essent Francesc qui salva germana i cunyat de viure en la misèria. Encara, l'exhibició del retrat del pagès a la sala Parés i la pintoresca compareixença que hi fa el pagès retratat amb tota la família no és tan lluny de la visita que en la novel·la fan al mateix establiment Caterina i Delfina per comprar un quadre. En el conte i en la novel·la, els nous rics, admirats de les potencialitats de l'abundància de diner de què gaudeixen, consideren que en poden esmerçar una part, per petita que sigui, a protegir l'art. Quimet, que n'és més conscient que Gil Foix, té el desig «de no ésser un ric vulgarot com aquells a qui criticava quan s'apartaven d'ell, està estudiant botànica, agricultura, posant-se al corrent de l'esport, i visita quotidianament un taller d'artista. Té bon cor, presum de gust i vol ésser *amateur*» (Oller 2018: 115-116). El conte no va més enllà en aquest aspecte, però la novel·la sí: en l'esmentada visita a la sala Parés, les vacil·lacions de Delfina, la indiferència de Caterina i la matusseria de Tomàs Llassada indiquen tres actituds d'aquests rics sobrevinguts davant l'art.

Oller hi era molt sensible, ja ho veiem. Ja hem fet referència tant a la terminologia de taller en els títols de llibres de contes —*Notes de color* n'és un exemple clar— com a alguna mostra del relleu que l'assumpte adquireix en la novel·la de la crisi borsària. En altres reculls de narracions curtes, va publicar impressions d'art i contes d'ambientació artística, sovint relacionats amb artistes amics de la seva generació, com Modest Urgell. En aquest, la narració «Nosce te ipsum» es fonamenta en una reflexió estètica i filosòfica. «La model» s'immergeix en l'hàbit de visitar tallers d'artistes que ja hem observat a «Un retrat».¹⁶ La dedicatòria a Joan Llimona indueix a confusió, perquè tot seguit el narrador escriu l'elegia del pintor que protagonitza el conte i fa l'efecte que Joan Llimona, que va morir el 1926, sigui l'artista mort en el qual se centra la narració, publicada el 1881. La inicial descripció de l'«atmosfera de taller» no fa pensar en la violència subsegüent, resultat de la gelosia, que posa fi a la vida de la gitaneta que feia de model. La gitana és el personatge exòtic tan estimat pels romàntics i explotat en els quadres d'Emili Vilanova, anys abans de la revaloració modernista, obra de Juli Vallmitjana i Isidre Nonell, la víctima de la incomprensió de l'art, que per això mateix no-

16 Al taller de Josep Carcrossó es van conèixer Narcís Oller i Víctor Català, anys abans d'establir amistat (Oller 2014b: 52).

més és acompanyada al sepeli per un grup d'artistes que li adornen la caixa «amb garlandes de roses, una palma i una corona de perpetuïnes» (Oller 2018: 154).

En un parell de contes s'exemplifica un tòpic aplicat als treballadors catalans i exposat com a virtut, com a mínim, des de les formulacions de Josep Anselm Clavé. Es vincula a la nova relació que el liberalisme i, sobretot, el republicanisme estableixen entre treball i honradesa. Clavé va escriure, i els seus cors ho van repetir una infinitud de vegades, «que los timbres més honrosos | són los timbres del treball», i l'imaginari obrer en va quedar impregnat. La primera diferència social s'establia entre els ociosos —l'aristocràcia, en primer terme—, que guanyen els diners de manera fraudulenta perquè no treballen, i la resta —burgesos inclosos—, que obtenen beneficis com a resultat de l'esforç. En una fase posterior, d'enfrontament entre propietaris i treballadors, la consideració d'ociositat o de rendiment excessiu s'estén als primers i la qualificació d'honradesa es reserva als obrers. És una línia que arriba, com a mínim, fins al teatre d'Ignasi Iglésias. «La casaca d'en Jaumet», sobre la base de l'anècdota, presenta un personatge humil, honrat i íntegre que «dormia amb la pau de qui té la consciència neta i amb el profund repòs de qui ha treballat setze hores» (Oller 2018: 134). Poc abans de casar-se, la núvia li exigeix que dugui frac en comptes de casaca i ell no en troba cap. Davant la insistència de la noia, ell desisteix de casar-se perquè el seu cor «val alguna cosa més que una casaca» (Oller 2018: 140). Aquest final anecdòtic no ha de fer perdre de vista una altra raó íntima, relacionada amb l'orgull que el treballador sent del seu estatus: la peça és «impròpia de la seva posició, si no ofensiva a sa modèstia i bon seny». No ens ha d'estranyar que qui remarqui aquest detall sigui el republicà federal Conrad Roure, que en la decisió del protagonista hi veu, si no la reacció habitual, «lo que deuria fer-se» (Roure 1883: 231).

«Una visita», a què ja ens hem referit per les seves qualitats descriptives, és un autèntic repertori, amb un aire que té força de candorós i alhora de mirada des de la superioritat, de les virtuts del bon obrer català: seny, ordre i estalvi. En contraposició a les desviacions del recte camí —«Aquí mateix, però (i en altres terres sobretot), trobareu qui busca la felicitat en el desordre, l'embriaguesa, el vici» (Oller 2018: 78)—, el narrador augura per a aquests bons obrers un futur ple de felicitat. Un detall ens situa en la concepció de les relacions entre classes socials que defensa el narrador: els superiors són bondadosos. Els nuvis estan satisfets dels regals de noces del capità de la companyia en què havia estat soldat el marit i de l'amo del taller on treballa; encara, el detall del cigar que l'amo li regala, ni que ell no fumi, certifica aquesta harmonia interclassista: «I l'obrer jurà secretament guardar per sempre aquella mostra d'afecte del seu amo» (Oller 2018: 77). En

definitiva, els obrers catalans, bons, assenyats i contents amb la seva sort, són més feliços que molts reis que no tenen les seves virtuts.

Visites a la irracionalitat

Sergi Beser es va referir al control que Narcís Oller havia exercit sobre el cos central de la seva narrativa, particularment en les novel·les llargues. En canvi, assenyalava que determinats contes «palesaven una fascinació per la creació imaginativa a la qual l'autocensura, procedent de l'acceptada normativa realista, impedia de saltar al món de la fantasia i del misteri» (Beser 1977: 347). S'acostuma a contemplar l'aparició d'aquesta matèria en la literatura d'Oller com una ombra del passat, de la famosa càrrega romàntica de què, malgrat els esforços, no es va acabar de desfer del tot. Potser caldria considerar que, en els anys vuitanta del segle XIX, en graus molt diversos, el predomini d'una concepció racionalista del món no era tan absolut, no ja en la cultura catalana sinó en l'occidental, si és que en alguna ocasió ho havia estat. El discurs sobre la progressió d'Oller en el realisme és plenament compatible amb un altre que giri l'atenció cap a l'esfera de la irracionalitat. Oller no va renunciar mai a l'exploració en aquest àmbit. L'exemple més conegut és la persistència en el tractament de diverses manifestacions del desequilibri mental, des de «Sor Sanxa» (1879) fins a *La bogeria* (1899), passant per *L'Escanyapobres*, «Viva Espanya!» i un altre conte de *Notes de color*, «On són els boigs?». Sergi Beser (1977: 335) subratlla, i ho considera una limitació, que Oller no es llança mai del tot a l'impuls irracionalista, que sembla que «no pot acceptar la realitat de l'irreal, la vigència com a tal del misteri i de la fantasia». És cert per als contes d'aquest llibre, de seguida ho veurem, però no ben bé en els dos relats majors del tema: la passió folla de *L'Escanyapobres* no es rectifica; a *La bogeria*, ni després que els fets confirmen les teories positivistes sobre l'herència, no s'acaben d'acceptar. A *Notes de color*, deixant de banda el boig simbolitzat de «Sor Sanxa», de què ja hem parlat, la teoria de Beser es confirma però admet matisos. El misteri de per què una persona pot sentir una campaneta dintre el cap que el metge amic li aconsegueix fer oblidar i que «La indiscreció» li retorna, conclou amb un al·lisonament —la confiança, un cop es perd, no es recobra— que als lectors els fa perdre de vista el misteri de per què sent una campaneta. En el relat de terror sobre la base del que els folkloristes anomenen rumor, a «Una juguesca», ni que tingui un final tràgic, el narrador fa treure el llençol al suposat fantasma i, encara, justifica la mort del pinxo de baixos fons que ha anat al cementiri perquè és un indesitjable que comet la temeritat de presentar-se davant la tomba d'un home que ell ha assassinat —qui la fa, la paga, en definitiva. La focalització sobre la bogeria a «On són els boigs» es

converteix en una glossa de la parèmia que assegura que de bojós «n'hi ha més a fora que a dins». L'estrany fenomen, inexplicable per a la ciència, que la potència dels ulls d'una noia pugui fer girar «El radiòmetre» es remata amb un galanteig molt decebedor per al lector: els ulls d'una andalusa tenen una força superior; i endevinem que el científic francès s'acabarà casant amb la noia, perquè, si l'aparell no s'hi ha pogut resistir, un home jove, menys. Un conte oníric com «Angoixa», singular en l'obra d'Oller, deriva en el fet que només es tractava d'un somni. Beser té raó quan diu que en aquestes ocasions el lector actual voldria rectificar Oller i que «hom podria arribar a pensar que es tractava d'un principiant que mai no va passar d'aprenent de novel·lista» (Beser 1977: 336). En efecte, bona part d'aquests finals resulten decebedors, però, un cop constatat això, també podem fixar l'atenció sobre la presència d'aquests ingredients no racionals en els contes.

Un conte vibrant explota alguns d'aquests elements. A «Jo l'he morta?», un cop ja difunta la malalta, els medicaments amb què ho ha volgut evitar la ciència mèdica esdevenen un sarcasme que, en la cursiva que hi aplica el narrador, fa dubtar sobre el seu autèntic abast: «no semblaven altra cosa que les aigües enterbolides on la *saviesa* humana, en mala hora invocada per la il·lusió i la credulitat, havia mort ofegada» (Oller 2018: 88). Una cruel ironia que es reforça quan, en la visita següent que fa el metge a una altra malalta a punt de morir, el seu profund trasbals per la mort anterior és interpretat com a patiment per la nova malalta, la qual, malgrat que el metge se'n desentén i li recepta un placebo, es guareix. També en aquest conte el final és anecdòtic i enganyós, la força de la narració rau en el secret que desvela la mort de la primera malalta: el metge sempre l'ha estimat sense explicar-ho i res no el pot conhortar de la pèrdua. Emprèn una cursa desesperada obsedit per l'acusació del marit:

Jo, jo, l'he morta? Jo, que tant l'he estimada tota la vida en silenci! Jo, que l'he disputada a la mort amb aquella constància, amb aquell deler, a la desesperada, amb el braó que sols un amor extraordinari i reclus pot donar! Jo l'he morta! I ¿qui ho diu, qui m'amenaça? Qui jamai no pogué comprendre aquell cor! Qui jamai no ha sabut estimar-la com jo l'estimava!... Oh, no! No podia estimar-la com jo! I jo l'he morta! Estrafolari! (Oller 2018: 89)

En l'anàlisi d'altres narracions, s'ha assenyalat —ho va subratllar ella mateixa— la influència que Oller va exercir sobre la narrativa de Caterina Albert, *Víctor Català*. S'hi podria afegir aquest com a precedent d'«Ànimes mudes», un dels contes més profundament tràgics de la narradora: l'amor soterrat durant tota la vida que només aflora en situació límit, en la proximitat o la presència de la mort. Que sigui un metge qui hagi «fracassat» en la cura de la seva estimada secreta incrementa la tensió tràgica; la cursa desbocada del desesperat, la visualitza.

La referència a Caterina Albert —faltaven vint anys per a la publicació de *Drames rurals*— facilita una reflexió que Beser insinua: ¿com hauria estat més modern Oller, en la via que va triar de recerca de l'ortodòxia realista o en les alternatives a què no va renunciar mai del tot en els contes i que van acabar esclatant en el Modernisme? Pensem-hi en l'anàlisi d'«El radiòmetre», conte a què ja ens hem referit abans. La comunicació entre dos naturalistes —un, el francès, famós; l'altre, l'espanyol, desconegut per la seva extrema modèstia— sembla que se situï en el pur terreny científic, però l'autèntic assumpte de la narració és, precisament, el qüestionament de la ciència, ni que, com hem vist, derivi en una pura broma. Els dos científics són incapaços de comprendre que la proximitat de la noia faci girar amb gran velocitat l'aparell. Oller mateix explica que l'assumpte fou un dels encàrrecs que va deixar Joaquim Maria Bartrina abans de morir, que el poeta reusenc havia exposat en un dinar d'homenatge a l'enginyer vallenc Andreu Avel·lí Comerma.¹⁷ S'enquadra a la perfecció en els dubtes sobre els límits de la ciència de l'autor d'*Algo*. Alhora, però, encara que Oller l'escrigués com un deute d'amistat, s'avança, en la literatura catalana, al desenvolupament ple de la temàtica durant el Modernisme, sobretot, en els dos llibres de relats de Diego Ruiz, *Contes d'un filòsof* i *Contes de glòria i d'infern*.¹⁸ Potser aquest és un bon moment per recordar que Oller es va interessar, prou per dedicar-los narracions, en creences i medecines alternatives, com l'espiritisme —amb molta cura de distanciar-se'n— i l'homeopatia. Resulta evident que Oller va ser un avançat a l'interès central del Modernisme per la bogeria, però és sobretot per la novel·la que en duu el títol, perquè el conte d'aquest recull, «On son els boigs?», participa de la resolució anecdòtica a què ens hem referit. Hi connectaria millor el boig de «Sor Sanxa», pel caràcter profètic i simbòlic que té, que hauria concordat en el simbolisme finisecular.

El misteri té autèntic protagonisme en tres d'aquestes narracions. A «La calavera», s'esdevé al revés de com ho hem vist fins ara. La narració ironitza respecte als tòpics ruralistes. El narrador es riu del poble petit, al qual aplica el transparent nom de Vallhonesta, que qualifica de «racó de món, imperi d'ignorància i quietud». Per ponderar la condició d'idíl·lic del poble, utilitza la ironia: hi és impen-sable la transgressió de la llei —«l'adulteri i el robatori són, allí, impossibles no somiats per ningú: el respecte a la propietat ja no és una virtut: és un hàbit» (Oller 2018: 158)—, no s'hi coneixen les desigualtats socials extremes de les grans ciutats —«Vallhonesta no té hospital perquè no té pobres» (Oller 2018: 158)—, els cap-

¹⁷ Aquesta és la versió que dona Oller en la nota explicativa que precedeix el conte a *La Renaixensa* (15 d'octubre de 1880), p. 297-299. A les *Memòries* (Oller 2014b: 263-264), en canvi, ho narra com un encàrrec de Bartrina poc abans que morís. Carola Duran (2002) ha estudiat aquestes comandes del reusenc. Aquest no és l'únic conte de *Notes de color* que s'hi relaciona: a «Jocs de pagès» s'explica la idea carnavalesca de Bartrina de cofar amb una barretina gegant el campanar de la prioral de Sant Pere.

¹⁸ Víctor Martínez Gil (2004) ha antologitzat aquest conte i un altre d'Oller, «Una sessió espiritista».

taires són forasters i tenen residència assignada —«Vallhonestia tenia per a aquells pobres la corresponent cova, l'indispensable hostel troglodita» (Oller 2018: 160). El metge i alcalde, un panxacontent, es diverteix amb el captaire, un cec i coix que no és ni una cosa ni l'altra, al qual espanta amb una calavera. No troba explicació per a una «rialla esquerdada i nerviosa» que se sent —ha rigut la calavera?— però l'oblida fins que el poble s'omple de dibuixos de calaveres i reapareix el captaire amb la rialla esquerdada. L'esgarriament que posseeix el metge i la fugida esperitada de la seva egua informen que s'ha produït algun fet que la ment humana no controla.

La cara riallera que projecta l'ombra d'una caixa de cabals que el protagonista, i ningú més, veu, constitueix el misteri de «La sort del senyor Andreu». El narrador hi busca una primera explicació lògica derivada d'una experiència personal, tanmateix, indemostrable. Tot i això, el narrador té interès a deixar clar que ell no creu «en el poder sobrenatural de l'ombra dels cossos». L'ombra aconsella l'usur i li duu la fortuna. Quan canvia de casa, la cara —que s'arriba a anomenar espectre— desapareix i, amb ella, la prosperitat del senyor Andreu. Quan, per recobrar la cara, torna a la casa antiga, que s'està cremant, i, feliç per un reflex que hi veu, es precipita a l'interior i mor: «El que hi veié no ho sap ningú, i és difícil explicar-se que, en mig d'un cataclisme com aquell, trobés el senyor Andreu motiu de riure. Això no obstant, els bombers que se li atansaven cautelososament per arrancar-lo d'allí, li veieren esclatar una gran rialla, i restaren esglaiats en veure'l travessar com un numantí l'atmosfera encesa del carrer i ficar-se rabent dins de l'incendi» (Oller 2018: 180).

L'expressió més arriscada de la presència de l'inconegut en aquestes narracions és a «Angoixa». Va cridar l'atenció de Sergi Beser i, per la seva radicalitat, ni que la tensió es desinfla en l'explicació final, és un conte oníric que s'avança a les formulacions freudianes. L'estudiant de Medicina en pràctiques a l'hospital se sent sol, trist, i de seguida pateix al·lucinacions que li provoquen angoixa. L'escala per on puja no s'acaba mai, «s'estirava, s'encongia», «a mesura que anava pujant, els graons eren més amples encara», «ja no eren graons sinó replans», «en aixecar el peu per guanyar la grada següent, no sabia si aquesta s'enlairava o si se li enfonsava la inferior» (Oller 2018: 110). Davant l'aparició d'un personatge inquietant, «tractà de fugir i trobà l'escala ensorrada; al cantell del replà, una timba pregona, fosquíssima» (Oller 2018: 111). En una sala, els malalts estan penjats del sostre per les aixelles amb el ventre obert de les operacions i un infermer fantasmagòric, amb una rialla sarcàstica, els passa fel i vinagre pels llavis, com amb Jesucrist al Calvari. Cada nova sala té nous horrors, la referència a l'infern de la Comèdia dantesca re-

sulta ineludible; la impossibilitat d'escapar, que justifica el títol, l'obliga a suportar escenes inimaginables:

[...] per sobre son cap veia cervells i tràquees, cors, pulmons i fetges oberts, les artèries panteixant amb majors o menors intermitències segons la força de la sang que a glops transportaven; els braços i les cames seguien voleiant per l'aire sol·licitant-lo; i a la tos esquerdada dels uns responien els rogalls cavernosos dels agonitzants, els xiscles i plors horrorosos dels altres. (Oller 2018: 113)

Felip B. Navarro (1883: 110) va trobar una explicació complaent a aquesta barreja de fugida cap a la irracionalitat i decepció final: «parecen ser ensayos deliciosamente realizados en el género que tanto nombre dio a Offmann i a Poe y en el que el señor Oller ha sabido introducir por maravilloso estilo el discreto y exacto maridaje que existe en el mundo físico entre la realidad de las cosas y la perturbación de los sentidos». Incorporem la relació d'Oller amb Edgar Allan Poe i Ernst Theodor Hoffmann, perquè, ni que hi intervingués «meravellós estil», des d'avui se'ns fa irresistible aquella intenció de corregir Oller en aquest punt que amb tanta sagacitat assenyalaria Sergi Beser.

Conclusions

Avui s'accepta el discurs que presenta la narrativa catalana de l'últim quart del segle XIX com a forçosament realista si es volia aconseguir la sintonia amb la modernitat. Des d'aquesta premissa, els escriptors són judicats pel grau d'assoliment d'uns resultats realistes i es considera signe d'endarreriment o causa de defectes en la construcció dels relats la conservació d'unes dosis més o menys importants de romanticisme. La voluntat d'Oller de seguir el camí del realisme en les novel·les llargues és evident. Sobretot Josep Yxart i Joan Sardà l'hi encaminaven de manera ben precisa, però no ells sols, també Felip B. Navarro. Fixem-nos en la claredat amb què s'expressava en la crítica de «Sor Sanxa»: «Nosaltres havem gosat posar alguns defectes a aquesta obra del Sr. Oller per si alguna influència pot tindre nostra humil opinió en què tan excel·lent escriptor naturalista no se esgarrie cap a les fosques i enganyoses cingles del romanticisme» (Navarro 1879: 513). Tanmateix, també és una evidència que, en les narracions curtes, Narcís Oller no va renunciar mai a explorar altres àmbits, més enllà de les facultats de la lògica. La d'Oller és, segons Enric Cassany (1992: 230), una «imaginació atreta per la conflictivitat i l'anormalitat», i això deu fer referència tant a la bogeria com a la transgressió dels límits de la raó. Si hagués emprès el segon camí, no tan sols hauria connectat amb la línia d'E. T. A. Hoffmann i Edgar Allan Poe, sinó que hauria entrat en sintonia amb estrictes contemporanis seus com Guy de Maupassant o

Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. Alan Yates recorda, en un comentari a l'article esmentat de Sergi Beser, l'existència d'«un Oller *alternatiu*» que es va convertir en novel·lista realista «potser una mica a contracor, quan la seva sensibilitat s'hauria decantat tal vegada cap a altres esquemes i solucions artístiques» (Yates 1998: 59). Aquesta via va començar a ser explorada amb més llibertat a partir del Modernisme; Narcís Oller només ho va fer de manera parcial i «reprimida» o «distanciada» en contes com els d'aquest llibre.

Contes de *Notes de color* publicats abans en revistes. Traduccions¹⁹

«Sor Sanxa». *Jochs Florals de Barcelona*, 1879, p. 243-249; *Diario de Valls*, 1879 (22 de juliol); *Revista literaria*, Barcelona, 1883, I, p. 232-239. Posteriorment, en traducció d'Albert Savine: «Soeur Sanxa», *Revue La Minerve*, 1885 (25 de maig). N'hi ha una traducció castellana de Felip B. Navarro que es va publicar en un periòdic madrileny.

«Un estudiant». *La Renaixensa*, x₁, 1880, p. 441-446.

«La indiscreció» es va publicar en francès, traduïda per P. Vidal: *Le Papillon*, Perpinyà, 1884 (22 de juny). També en castellà: «La indiscreción», *La Justicia*, Madrid, 1993 (16 de juliol). Va ser inclosa a *Selecta de contistes catalans*, II, 1a. part, p. 11-119, «Biblioteca Popular de l'Avenç», 147 (1926).

«Una juguesca». *La Renaixensa*, ix₂, 1879, p. 454-460.

«Una visita». *La Il·lustració Catalana*, iv, 1883, p. 38-39.

«El radiòmetre» es va publicar amb el títol de «Lo radiómetro» precedit per una nota d'Oller sobre la gènesi titulada «Un quènto d'en Bartrina», *La Renaixensa*, x₂, 1880, p. 297-304. També en francès, traduït per Albert Savine: «Le Radiometre», *L'Alouette Dauphinoise*, i *Petit Aixoïs*, 1883 (3 de maig).

«Jo, l'he morta?». *La Renaixensa*, xi₁, 1881, p. 179-183 (amb el títol entre exclamacions); *Art y literatura*, 58-59, 1885, p. 73; *La Renaixensa*, xxv, 1895, p. 337-341. En castellà: «Yo la he muerto?», *La Época*, 1883 (1 de setembre).

«El curandero nou». *Calendari Català del any 1880*, 1881, p. 71-78. [«Lo curandero nou»].

«Nosce te ipsum». *La Il·lustració Catalana*, III, 1882, p. 87-90.

«Angoixa». *La Renaixensa*, xii, 1882, p. 49-53. En castellà: «Angustia», *La Isleña*, Palma de Mallorca, 1886 (14 d'agost).

«Un retrat (Historieta vulgar)». *La Renaixensa*, xii, 1882, p. 345-351.

«A on són els boigs?». *Revista literaria*, I, Barcelona, 1883, p. 110-121.

¹⁹ Recullo la informació que proporciona la bibliografia de Narcís Oller establerta per Jordi Rubió i Balaguer al darrer volum de les *Obres completes* d'Oller publicades per Gustau Gili. Hi he afegit algunes referències.

«La casaca d'en Jaumet». *La Renaixensa*, XII, 1882, p. 233-239. En francès, traduït per Albert Savine: «L'habit de Jaumet», *La Mosaïque*, 1883.

«La Model». *La Renaixensa*, XI₁, 1881, p. 441-449. En castellà: «La Modelo», *La Semana Cómica*, 1881 (1 de maig) i «La Modelo», *La Ilustración Artística*, IV, Barcelona, 1895, p. 85.

«Records de noi» (de lo llibre de ma infantesa). *Revista literaria*, Barcelona, I, 1883, p. 3-7. En castellà: «Recuerdos de niño», *La Semana Cómica*, 1892.

«La calavera. Novel·leta (Il·lustrada)». *La Ilustració Catalana*, IV, 1883, p. 103, 134 i 151.

A Narcís Oller, *La Mariposa. Novelas sueltas*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1886, s'hi van incloure «Recuerdos de niño», «Angustia» i «Una visita» en traducció de Felip B. Navarro.

A Narcís Oller, *Perfiles y brochazos*, Barcelona, Juan Gili librero, 1899, es van publicar les versions castellanes següents de Magí Morera i Galícia: «El frac de Jaime», «Una visita», «Una apuesta» i «Un retrato».

«TRAFALGAR, 10». PILAR PRIM, DE NARCÍS OLLER: EL TRIOMF DEL NOVEL·LISTA

Com acaba Pilar Prim?

Narcís Oller va expressar a Víctor Català la confusió que el final de la novel·la *Pilar Prim* va provocar entre lectors de la primera edició:

En el penúltim paràgraf de l'article de *Las Provincias* veurà vostè com tot un Teodor Llorente diu que el vulgus es preguntarà: «¿Pero qué va a pasar?». I deplora, per lo tant, que jo no fos més explícit. Però hi ha més; a manta són les persones vulgars que ja, en conversa particular, me l'han feta, aquella pregunta, i que, immediatament després de la meva resposta, m'han infligit també idèntic càrrec. (Oller 2014b: 212)

Tanmateix, tot seguit es refermava en la convicció que el seu determini —sembla que aconsellat per Caterina Albert— havia estat correcte perquè pensava que la majoria de lectors ho havien entès: «La venda contínua de l'obra dona dret a suposar que els que es farien la pregunta a què he al·ludit i que jo em temia [...] són, malgrat lo que dic, els qui amb els dits poden comptar-se. Els més han comprès perfectament la lògica determinació que empenyia Pilar a fer aquella visita vencent tota mena de dubtes i de tremolors» (Oller 2014b: 212). Encara, a continuació, Oller, engrescat per la conclusió a què havia arribat i que justificava la seva decisió literària, proporcionava una confessió que ens pot ser molt útil: «i han trobat de més bon gust la forma amb què la deixo endevinar, que no pas el que jo hagués caigut en la vulgaritat de reproduir l'abraçada teatral que, per massa rebregada, no hauria jo reproduït més que per consell de vostè. Tant me repugnava» (Oller 2014: 212b). Sembla que hem d'entendre aquest «massa rebregada» aplicat a l'abraçada entre Pilar i Marcial com una consideració literària, i el «Tant me repugnava» també, però no podem descartar que aquestes expressions continguin alguna altra mena de matís que ens pot interessar.

El final de *Pilar Prim* ha provocat problemes de comprensió fins i tot entre lectors tan qualificats com Gabriel Ferrater —que llegia la literatura catalana del segle XIX des d'una animadversió heretada dels prejudicis que havia posat en circulació el noucentisme—, el qual, en unes notes de dietari dels anys cinquanta, va arribar a dubtar que la novel·la estigués realment acabada: «Tenia Oller el projecte de publicar una continuació de l'obra? Potser és senzillament que la va començar, la va interrompre, i finalment es va resoldre a abandonar-la i publicar-la amb una aparença d'acabament» (Ferrater 1979: 135). Ferrater, que no tenia a disposició les *Memòries literàries*, llavors encara només manuscrites, no devia especular sobre un procés similar al de la redacció de *Vilaniu*, que, com el de l'última novel·la es va allargar i va ser conclòs de sobte i de manera sorprenent pel narrador; Ferrater només exposava la seva sensació que *Pilar Prim* no està acabada. La primera suposició d'aquest paràgraf indica fins a quin punt el final de la novel·la, sobre el qual formula una tercera hipòtesi que examinarem més endavant, li resultava desconcertant. Exposades totes tres possibilitats, la conclusió de Ferrater (1979: 135-136) no pot ser més definitiva: «Sigui com sigui, el fet és que la novel·la va ésser tallada per l'indret més sagnant. No és possible, doncs, prendre-la sinó com un fragment.» Les especulacions de Gabriel Ferrater, sempre prestigioses, van ser rebutades per Alan Yates (1998: 335), el qual, sorprès pel «comentari malhumorat» del reusenc, que considera «sorprenent», afirma que «en això Ferrater se situa, innocentment sens dubte, al mateix punt que don Teodor Llorente». Yates subratlla «la sintonia d'aquestes dues veus *expertes*» i se sent obligat a obrir un parèntesi per assenyalar que són «de *temperaments ben oposats*», i fa bé, perquè no hem de dubtar que l'aparellament hauria disgustat Ferrater.

El fet és que una part important dels lectors de la novel·la durant més d'un segle no n'ha acabat de comprendre el desenllaç, què va a fer Pilar Prim a casa de Marcial Deberga quan, per fi, pren un determini definitiu. En una petita enquesta feta l'any 2006 entre especialistes que havien estat convocats a unes jornades sobre la novel·la, les respostes a la pregunta «Es casen o no es casen, Pilar i Marcial?» van donar com a resultat un empat a quatre. Quatre persones contractades per debatre durant un dia sobre aquesta novel·la pensaven que Pilar entrava a casa de Marcial per començar una unió legal, i les altres quatre que no. Ja hem vist que no es tracta d'una circumstància aïllada. Alguns dels crítics més il·lustres s'hi han referit amb una indeterminació digna, tal com veurem, de la darrera pàgina i mitja de la novel·la. Joan Triadú (1955: 59-60) potser ho veia clar però no li ho deixava al lector. Al contrari, va escriure: «Narcís Oller, que ens dóna una obra amarga, la història d'una perdició, voluntàriament no ens la descriu consumada: només deixa endevinar que amb pobresa o amb deshonor, l'amor és la fi de *Pilar*

Prim.» Gabriel Ferrater, en una altra frase del paràgraf que ja hem citat, no va gaire més enllà: «la novel·la es talla, amb unes frases vagues que semblen indicar que els amants es resolen a seguir la seva inclinació amorosa» (Ferrater 1979: 135). Ni un ni l'altre no resolen el dubte, que no consisteix a saber si Pilar i Marcial esdevindran amants —això ja és evident des de pàgines enrere, i Pilar, malgrat les vacil·lacions que l'assalten durant aquest passatge final, des del moment que entra a la casa despatx d'en Deberga, fa el pas decisiu—, sinó si legalitzaran o no la unió, amb totes les conseqüències que això comporta, perquè sobre la base d'aquestes conseqüències es mou Pilar durant tota la novel·la. Versemblantment, Joan Triadú ho va veure clar però ho va expressar amb un pudor que ho feia poc explícit; Gabriel Ferrater —després ho veurem— ho va deixar en possibilitat.

En descàrrec de Triadú i de Ferrater, s'ha de fer notar que van escriure aquestes notes sobre Oller abans de la publicació de les *Memòries literàries* del novel·lista vallenc, en què, amb una absoluta desinhibició, com la cosa més natural del món, explica a la seva corresponçal que

alguna raó tenia jo a l'exposar-li els escrúpols que tant discutírem a casa de vostè, sobre l'efecte que podria produir al públic la vaguetat amb què està descrita al final de *Pilar Prim* la rendició absoluta de la protagonista, per l'amenaça de la privació, a la unió il·legal amb l'home que li ha robat el cor. (Oller 2014b: 212)

Assumpte resolt, per aquesta banda. Això no ha impedit que molts lectors de la novel·la posteriors a la publicació de les *Memòries literàries* no hagin tingut present aquesta revelació o no l'hagin llegida. Maria Aurèlia Capmany (1985: 215), que segur que l'havia llegit però la devia haver oblidat, va entendre perfectament el desenllaç sense tenir present que Oller l'havia aclarit: «endevinem que solucionarà el problema naturalment sense casar-se». Si llegim bé la novel·la, era l'única opció possible. Una altra, invalidaria l'evolució psicològica de la protagonista, tractada amb tant de deteniment per Oller. Un final diferent impediria que *Pilar Prim* fos la «novel·la modernista» (Yates 1998: 334) que és, faria incomprendible l'actuació de Pilar just abans de pujar al cupè per protagonitzar aquesta última escena. Després hi tornarem.

L'ambigüïtat

Sabem quin final va donar Oller a la seva novel·la i, un cop sabut, no la podríem llegir d'altra manera però la «vaguetat», l'«ambigüïtat», del passatge ha confós i continua confonent els lectors. La confusió és provocada per les vacil·lacions contínues de Pilar Prim dalt del cupè que la condueix al domicili que ella ha indicat al cotxer, «Trafalgar, 10», on viu i té el despatx d'advocat Marcial Deberga.

Pilar ha dubtat molt abans de decidir-se a emprendre la relació amb Marcial —la descripció del procés psicològic de la dona durant tota la novel·la és magnífica. Un cop ha pujat al cotxe, la decisió està presa, però això no impedeix que pensaments contradictoris l'assaltin contínuament en la pàgina i escaig del final de la novel·la. En primer lloc, el narrador indica uns efectes físics: «per més que era ja convinguda la visita que anava a fer, i ben desitjada, preparada i decidida, un cop es trobà la Prim arran de fer-la, començà a tremolar» (Oller 2014a: 262). No es tracta d'un tremolor estrany quan s'ha d'emprendre una acció important, encara que, com diu Oller, fos «ben desitjada, preparada i decidida». Ho seria en qualsevol persona, i encara més en una dona que ha experimentat un poderós procés d'enfortiment psicològic però que havia estat un «pilar prim». Simplement, Pilar està nerviosa, però els nervis no li impediran executar el determini. Quan el cotxe para davant la casa de Marcial, «sos llavis murmuraren aquell “ja no hi ha remei” que als caràcters febles sembla deslliurament i exculpació incontestable» (Oller 2014a: 262) però la dona «saltà del cupè tota resolta» (Oller 2014a: 262). Insistim-hi, Pilar està nerviosa però sap molt bé què vol fer i ho fa. Això no impedeix que els nervis reapareguin a cada moment: torna a tremolar quan puja l'escala exterior de la casa, li cauen els papers que duu a la mà, la veu se li entela en preguntar per Marcial. Fins aquí, res més que el que ja hem comentat, però els pensaments que s'expliciten a partir del paràgraf següent adquireixen una altra dimensió:

La gran sala d'espera era buida, buida com sempre! Ell pobre i ella també? Ah, no! Senyor, què havia somiat?» Llavors, aquell mot estrany de la Clotilde, aquella Venus ajupida, l'efeminat tocador de més endins, els desigs sensuals i tota la seva roentor d'un dia, reaparegueren en sa imaginació de manera tan esfereïdora, que sentí impuls de fugir. (Oller 2014a: 262)

En aquestes meditacions es pot observar una barreja de valoracions de caràcter diferent que dominaran la resta del discurs. En les tres primeres oracions, la preocupació de Pilar és econòmica. Recordem que Pilar, si es casa, perdrà l'herència del seu marit difunt i que, enganyada pels seus parents, ha esmerçat els diners que havia acumulat durant anys en el casament de la seva filla; en conseqüència, es quedarà sense gairebé res. Marcial té molts pocs clients com a advocat. La frase «Ell pobre i ella també?» està justificada per aquestes circumstàncies. Els lectors poden pensar que Pilar ha resolt casar-se amb Marcial i que s'esgarrija —«Ah, no!»— davant la perspectiva de privacions econòmiques per al futur matrimoni. Tot seguit, però, la resta del paràgraf respon a una altra mena de prevencions, d'índole moral: Marcial ha mantingut una «reprovable» conducta donjoanesca fins aquell moment —en ple procés psicològic de la Pilar, Marcial Deberga encara exhibeix en públic la relació amb una triple d'òpera—, ni que ara sembli que es vulgui

regenerar, per amor a ella i forçat per les circumstàncies pecuniàries. L'estatueta de la Venus nua, l'«efeminat tocador», els disigs sensuals, fan referència a aquest mateix aspecte. És tant d'aquesta manera que quan el criat la fa entrar i el pas ha de ser definitiu, Pilar, interiorment, s'espanta. I sembla que aquesta frase ho aclareixi tot: «Oh, no, oh, no! Si hi entrava avui, ai!, es perdria! Oh maleït testament!» (Oller 2014a: 262).

En aquest punt, el lector tendeix a tornar a pensar que el problema real és econòmic: si Pilar entra a casa de Marcial Deberga, serà per casar-s'hi, serà desposseïda de l'herència del marit difunt i, pobra ella, pobre Marcial, «es perdran». Si no és que aquest «es perdria» té una dimensió moral —es perdria perquè iniciaria una relació no legalitzada. La presència de Marcial impedeix que fugi, però no que hi pensi: «Encara tremolà tota, i de nou pensà a fugir» (Oller 2014a: 263). El «Ja era tard» ho atura i introdueix un element de fatalitat que domina la resta de paràgraf. La frase següent —«Per què ni per qui, sacrificar ja amor, fortuna, vida?» (Oller 2014a: 263)— no resulta d'interpretació evident però deu contenir la clau de la resolució, allunya el casament, contra les convencions i les murmuracions —«Per què ni per qui»— de la societat. El final absolut, tan modernista, sembla d'una projecció l'abast de la qual el lector no acaba de comprendre: «aquella força fatal i misteriosa que ens empeny en els moments transcendents de la passió, llança la pobra dona, esmaperduda, a arriscar la sort de son obscur destí» (Oller 2014a: 263). És una bella mostra de literatura, tal com ja s'ha indicat (Yates 1998, Cònsul 1999), amb moltes concomitàncies amb el final de *Solitud*, de Víctor Català, la qual Oller mateix indica que va tenir opinió determinant en la tria d'aquesta conclusió.

Tanmateix, entre una novel·la i l'altra, hi ha unes diferències massa importants perquè en la d'Oller es justifiqui no tant un final similar com el futur fosc i incert que s'assenyala per a les protagonistes. Enric Cassany (2009) ja ho ha indicat. Tots dos relats tracen l'evolució psicològica que converteix unes dones febles en fortes, que transforma uns caràcters poc originals en heroïnes quasi ibsenianes, o nietzschianes, però el final absolut de les dues novel·les no sembla que s'hagués hagut de presentar amb les mateixes tintes fosques. La Mila de *Solitud* pateix una llarga sèrie de decepcions que la deixen sense sortida i que culminen en la demostració total, la violació, de la impossibilitat de pacte amb el medi. La Mila, si no es resigna a una vida infrahumana, no té altra sortida que emprendre un nou camí, i l'opció es presenta problemàtica, fosca: s'ha de llançar al buit —ha perdut el seu mestre i guia— i té l'ànima amarada de solitud. Pilar també és víctima d'unes decepcions que estan a punt de dur-la a la mort —mala vida matrimonial, sensació d'haver acabat les il·lusions, enfrontaments amb la filla, estafes de tota mena

per part dels parents que administren la fàbrica i l'obliguen a desprendre's de tots els seus estalvis en benefici d'una filla tot just quan la noia esdevé milionària per matrimoni— però a partir d'un punt d'inflexió la negativitat ve compensada per l'enamorament amb Marcial i les demostracions que hi pot confiar. En aquest final que examinem, res no sembla que justifiqui aquesta foscor a què, segons el narrador, es veu abocada: d'una manera o d'una altra, viurà amb l'home que estima i que l'estima, sembla exagerat referir-se al futur com un «obscur destí». Però el novel·lista va escriure aquest final, i no el va improvisar.

Arribats en aquest punt, sembla que s'ha de plantejar la pregunta que circula per les pàgines precedents: de quina mena és el problema de Pilar?, només està torturada per l'economia? Si ha de fer cas de les frases en què la dona es veu pobra i casada amb un home pobre, el lector ha d'interpretar que Pilar legalitzarà la relació amb Marcial i es veurà desposseïda de la fàbrica, de l'herència del marit difunt. Sabem, perquè Oller mateix ho va explicar, que no és aquesta la decisió de Pilar. Llavors, ¿de quina mena és el problema que li provoca tants trasbalsos quan està a punt de veure aconseguits els seus somnis?

Les prevencions morals de Narcís Oller

Narcís Oller sempre va tenir la ferma voluntat de ser un escriptor modern. A partir d'una formació romàntica, va fer un esforç important per convertir-se en un novel·lista realista, i va comptar amb la molt valuosa guia de Josep Yxart i Joan Sardà, que no planyien ni el suport ni les advertències sobre què li calia millorar i en quin punt s'havia desviat del «recte camí» que l'havia de menar a la condició plena de novel·lista dintre dels cànons del realisme. Exclamacions com aquella de Joan Sardà (1914: 243) al final de la crítica de *Vilaniu*, «Ja quasi som al cim!», o les reserves de Josep Yxart (1895: 189-191) sobre la transcendència de *La febre d'or*, són prou explícites al respecte; els amics crítics no planyien l'encoratjament ni dissimulaven els defectes dels resultats, perquè Oller havia d'arribar a un estadi concret, havia d'aprendre a escriure molt bé d'acord amb el que una poètica establia. És prou sabut —ell mateix ho va expressar i s'ha repetit gairebé sempre que s'ha escrit sobre Oller— que la mort dels dos crítics el va desconcertar precisament en el moment en què, també en novel·la, la modernitat deixava de residir en el realisme per l'impuls de les teories simbolistes. No es tracta ara d'insistir-hi, no és l'objecte central d'aquest capítol, però sí que convé subratllar que, a finals dels anys noranta, Narcís Oller s'hauria pogut instal·lar en una còmoda posició de novel·lista realista —tot just n'acabava d'aprendre— i deixar els modernismes per als més joves. Li ho impedia que no volia deixar de ser un novel·lista modern. Havia estat

realista perquè el realisme era l'estètica moderna del seu temps però no ho podia continuar essent quan aquesta estètica havia estat reemplaçada per altres, per poc que a Oller li plaguessin i per incòmode que s'hi pogués sentir. Per aquesta raó va fer els dos últims grans esforços, i va tenir energia per aconseguir-ne les dues novel·les més perfectes, *La bogeria* i *Pilar Prim*.

Tanmateix, aquesta voluntat de ser modern tenia límits. Oller era un home amb idees i no estava disposat a transgredir-les. O no podia. Va manifestar intencions de fer-ho, precisament per internar-se en alguna esfera de la modernitat que li havia estat vedada per les seves conviccions, però aquestes hipotètiques intencions no van traspasar l'esfera de la possibilitat. Alguns dels esbossos de novel·la que ha estudiat Alan Yates (1998), com aquell de «La rateta», ho demostren, però són projectes que no es van arribar a materialitzar. Aquests esbossos no van passar de l'estadi previ, i si el novel·lista no els va desenvolupar és perquè va triar no fer-ho. Serveixen com a mostra d'intencions i ens ensenyen que Oller sabia que aspectes, que ell devia considerar escabrosos, de la narrativa de Zola, Maupassant i tants d'altres també marcaven la modernitat. Ell, convençut de la seva posició, per aquesta banda se n'excloïa; no sense recança.

Un dels temes centrals de la novel·la realista europea és l'adulteri. No cal fer la llista dels escriptors, encapçalats per Flaubert, Tolstoi i Clarín, que hi van dedicar les seves millors pàgines. És sobretot en la segona meitat del segle XIX quan el descrèdit dels valors burgesos va fer aflorar dubtes sobre la santedat del matrimoni i sobre el model de la dona com a esposa i mare, dubtes que van originar el tipus de la «dona incompresa» i, en graus diferents, de la dona emancipadora i revolucionària (Ciplijauskaité 1984: 9). En la base hi havia, és clar, una clamorosa desigualtat legal en la definició d'adulteri,²⁰ però, sobretot, l'assumpte donava sortida a una mena d'alliberament femení i a la passió no refrenada de la dona. En aquest context, el tractament de l'adulteri en la novel·la es converteix en un atac als codis de la societat contemporània.

Narcís Oller va sentir la necessitat d'abordar el tema ja en aquell text primerenc premiat als Jocs Florals de Barcelona de 1879, *Isabel de Galceran*, que va reformular en la novel·la *Vilaniu*. En la presentació que se'n fa en el conte, Isabel es correspon amb el tipus de la «dona insatisfeta», d'acord amb el model real que l'havia inspirada, quan se la descriu com una dona que «no trigà a descobrir que son espòs no l'estimava com ella es mereixia» (Oller 1928: 202). Tanmateix, el narrador de seguida afegeix que «comprengué també ben aviat els deures que sa dissort li imposava, i es revestí de forces per amagar sa desgràcia, fins a tal punt que hom

20 Josefina Acosta (1988) recorda la tipificació en el codi penal espanyol de l'època de l'adulteri com a delictes quan hi havia la relació íntima d'una dona casada amb algú que no fos el seu marit, que no es correspon amb la consideració com a adúlter d'un home mentre no tingués tractes íntims amb una dona casada.

la creia indiferent» (Oller 1928: 202). Si en el conte Isabel justifica la denominació de «dona insatisfeta resignada», en la novel·la Oller en rectifica la imatge i, des de la primera aparició, és presentada com una esposa enamoradíssima, més encara, «apassionada del seu marit» (Oller 2008: 39). Tant és així que el novel·lista ens fa saber que el seu pare escolta els seus plans de futur «amb l'orgullosa satisfacció del pare que veu ben casada la seva filla» (Oller 2008: 39). Assejada per la calúmnia, en la novel·la es presenta com una víctima de la murmuració «folrada amb la dura cuirassa d'una consciència pura» (Oller 2008: 167) i en l'únic moment en què observa unes paraules poc convenients del suposat amant, amb una mirada en té prou per aturar-lo, convençuda que no les ha entès bé, simplement perquè ni li pot passar pel cap que aquell home amb qui l'uneix una amistat fraternal, quasi un afecte maternal, hagi pogut insinuar el que li ha semblat que havia entès. Isabel, ni en el conte ni, menys encara, en la novel·la no és en cap moment una adúltera sinó una dona-àngel que, quan es veu acorralada per la calúmnia, en el conte embogeix i en la novel·la emmalalteix i mor, per evidenciar que els àngels no poden suportar les misèries terrenals. El marit, sempre descrit com un personatge amb consciència de superioritat, que tanmateix té la flaqueza de deixar-se dominar per la gelosia i precipitar el final melodramàtic, no respon al tipus representat per Charles Bovary o Karenin. El pretendent, l'Albert de la novel·la, dominat per un *spleen* que el fa enamorar-se d'Isabel com d'un esperit superior, diferent de la vulgaritat ambiental, tampoc no el podem comparar amb Vronski, més enllà de l'anècdota que en el conte acabi allistant-se a l'exèrcit. En un i altre relat, ell assumeix la materialització en el suïcidi de la impossibilitat d'una sortida racional, que en les novel·les de Flaubert, Tolstoi i Clarín correspon a les heroïnes.

Sembla defensable la idea que Oller tenia la intenció d'escriure la seva novel·la d'adulteri quan redactava *Vilaniu*, que en el moment d'emprendre el tema va quedar col·lapsat —les dilacions contínues en la redacció de la segona part en contrast amb la rapidesa en la de la primera en podrien constituir un símptoma— i va derivar l'assumpte cap a la calúmnia —un recurs per tractar-lo i alhora desmentir-lo. Tot i així, va ser incapaç de proporcionar al relat ni un tractament compensat²¹ ni un final adequat. Si Yxart havia exclamat, a propòsit del final del conte: «¡Parece que al ir a poner la firma se te volcó el tintero sobre el papel!» (Yates 1998: 184), podem imaginar que no devia donar crèdit al que llegia quan va comprovar que Oller acabava de la mateixa manera la novel·la. També sembla plausible deduir que el fracàs de *Vilaniu* estava provocat per la invencible incomoditat d'Oller amb un assumpte que considerava que com a novel·lista modern

21 Tal com va escriure Mercè Vidal Tibbits (1983: 222-223), «a *Vilaniu*, la immutabilitat de les qualitats d'Isabel treu versemblança a l'obra».

havia d'abordar però que en realitat no volia tractar, i sembla que no podia tractar amb èxit, tant li repugnava.²² Col·lapse però intenció d'abordar el tema. Al cap i a la fi, tal com assenyala Enric Cassany (1999: 28), Narcís Oller, en el realisme, pertany a «la línia, en fi, que en el seu punt màxim representa un Totstoi», el de *Guerra i pau* i *Anna Karènina*, «aquell que Oller va llegir amb desfici i de qui és difícil imaginar que no aprengué, després de cremar-s'hi els ulls, alguna cosa» (Cassany 1999: 23). Podem especular sobre la possibilitat que, conclosa sense èxit l'experiència de *Vilaniu*, tingués interès a no recaure en la trampa que s'havia parat. També sobre la recança que li va quedar de no haver-hi reeixit.

Sobretot perquè, ara deixant de banda l'adulteri, no havia aconseguit la certificació que per al novel·lista realista proporcionava el seguiment precís d'una psicologia femenina en evolució. Podem pensar que, per evitar-ho, el següent gran projecte de Narcís Oller es va encaminar per la banda que li havia donat bons resultats a la primera part de *Vilaniu*. A *La febre d'or*, la psicologia és col·lectiva; Oller escriu una altra mena de novel·la realista, la que retrata les dinàmiques d'una societat contemporània. Fins i tot es va permetre d'inserir-hi una infidelitat conjugal en clau de caricatura, per riure's de les ínfulas d'aquell Gil Foix sobrevingut que es pensava que podia ser un gran senyor. De tot plegat només en resulta una lliçó moral —com ho és la novel·la en conjunt— i el penediment de Gil Foix confirma l'harmonia conjugal. L'única evolució psicològica interessant però molt incompleta a la novel·la és la de la Delfineta.

D'aquesta manera, amb més o menys ambició, Oller havia aconseguit escriure un retaule de la societat del seu temps. *La bogeria* contribuïa a completar-lo des d'uns altres supòsits. Tanmateix, ara sense l'ajuda preciosa de Josep Yxart i de Joan Sardà, desconcertat per les noves maneres de narrar,²³ Narcís Oller havia d'escriure la seva *Anna Karènina*. Com en el cas de *Vilaniu*, per unes o altres raons, li va provocar dificultats, però el resultat fou molt diferent que en la novel·la anterior.

22 La majoria d'estudiosos recents han coincidit en aquest punt. Maria Nunes (1987: 19) va assenyalar que «a *Vilaniu* "la por al desig" es converteix en un autèntic pànic. Per evitar enfrontar-s'hi, Oller es veu obligat a organitzar una sèrie de maniobres que lesionen greument la unitat estructural i estètica de la novel·la. En el seu intent de disffressar el desig, tots els esforços d'Oller van adreçats a no tractar el tema de l'adulteri». Alan Yates (1998: 195), més prudent, no deixa de contestar la pregunta que es planteja: «Per què va preferir Oller de deixar mig encobert amb el vel de la innocència el nucli dramàtic de la seva narració? Per què es va anar cenyint, cap al final cada vegada més a reproduir la trama d'*Isabel de Galceran*? Potser per pudor.» Poc després, sense abandonar les prevencions, s'atreveix una mica més a proposar una interpretació: «concretar o apregonar la relació "adúltera" de l'Albert i donya Isabel probablement hauria portat el novel·lista a un terreny que no volia trepitjar» (Yates 1998: 196).

23 A la manera de narrar i no a la riquesa de lèxic, encara que ho expressi de manera confusa, es refereix Oller en el famós passatge de les *Memòries* en què manifesta a Víctor Català que se sent inferior a ella, a Ruyra i a Vayreda. Ja fa anys que tenim demostrat empíricament que «des del punt de vista lèxic l'obra de Narcís Oller destaca per la seva riquesa» (Ginebra 2010: 21) i podem recordar que consultava a Víctor Català problemes d'estratègia literària.

«Trafalgar, 10»: moral o diners?

La presència de la novel·la de Tolstoi en *Pilar Prim* es fa notar en una sèrie de detalls amb què Oller li ret un inequívoc homenatge. No és casual que Pilar i Marcial es coneguin en un vagó de tren, com Anna i Vronsky;²⁴ tampoc que el jove amant d'Anna sigui un oficial de l'exèrcit i que el català, advocat de professió, s'anomeni Marcial, sigui fill de militar i en tingui l'aire.²⁵ Més enllà d'aquests detalls evidents, els personatges, sense ser aristòcrates ni, en realitat, rics, es comporten com a senyors, molt més que Isabel i Pau Galceran, en els quals pesa l'element rural, i, evidentment, a anys llum dels polls ressuscitats, i de seguida reconduïts al lloc que els correspon, que són els membres de la família Foix.

És el moment de retornar a l'inici de l'article: ¿per què un escriptor tan clar com Oller provoca aquella confusió al final de la novel·la? Només perquè resultava més modern? Per deixar escrit un final obert? Potser no.

Per explicar-ho, hem de tornar a examinar el problema o els problemes de Pilar Prim. El de l'usdefruit condicional sembla que va ser el que va originar la narració i la domina. Sempre que se'n parla es retreu aquell conte, «Un divendres de la Solís», en què s'anuncia. El problema declarat de Pilar, doncs, és econòmic. No únicament, perquè també se sent humiliada pel condicionament testamentari, però, sobretot a partir del moment que entreveu la relació amb Marcial com una possibilitat, els diners passen a un primer pla.²⁶ Si es casa amb Marcial, perdrà l'herència del marit i ella no hi està disposada. Abans i tot que Marcial hagi de ser tingut en compte seriosament, la pèrdua de l'herència és considerada per Pilar com una injustícia ja no tan sols per l'abús que representa la figura legal de l'usdefruit condicional, sinó perquè l'herència és, amb els fills, l'única cosa positiva que ha tret d'un matrimoni clarament insatisfactori. Pilar, doncs, havia estat una «dona insatisfeta» en vida del marit; com a mínim, mort ell, la compensació per haver destrossat la seva felicitat ha de venir en forma d'una bona posició econòmica. Els diners pesen molt a mesura que avança la relació amorosa, tant en Pilar com en Marcial, que és massa orgullós per consentir que es digui que es casa amb

24 Alan Yates (1998: 327-330) i Rosa Cabré (Oller 2014a: 18) han subratllat el protagonisme del ferrocarril en l'obra d'Oller i en aquesta novel·la en concret.

25 La conversa entre mare i filla en deixa constància (Oller 2014a: 62): «—Té alguna cosa de militar: no ho sé. —Sí, és veritat, una tiessor al coll, una certa cosa»; també a la pàgina 95. I a la 131, se'n diu que és «un gran espatotxi en les sales d'armes». El gust d'Oller pel joc amb l'onomàstica és prou conegut, en el cas de Marcial no sembla que es limiti al nom de pila sinó que s'estengui al cognom, en una deriva una mica sorprenent en un novel·lista com Oller; la possibilitat que es degui a un lapsus linguae, si bé no es pot descartar del tot, sembla remota. La identificació més precisa de topònims ollerians es deu a Margarida Aritzeta (Oller 2008).

26 Encara a Puigcerdà, Pilar, quan pensa en Marcial, recorda l'origen de la seva infelicitat, el casament per raons mesquines: «Oh, com s'havia deixat al·lucinar, a divuit anys! Pels diners, tot pels diners! I per què?» (Oller 2014a: 77).

una dona rica, precisament quan a ell la situació econòmica se li complica de manera substancial. Aquesta suposició funciona com a entrebanc en tots dos —sense que per això deixi d'evolucionar la relació—, perquè també Pilar, mentre creu que Deberga és ric, conscient de la seva limitació, se sent aturada per la que creu que és una diferència econòmica.

Però el problema, clarament econòmic, s'expressa en clau moral. Enric Casany (2009: 70) hi veu unes raons superiors: «El fet de situar l'ètica del cas, la recerca de la felicitat personal i els dilemes morals en el tauler d'escacs del diner, com era de rigor en la tradició de la novel·la en què es reconeixia, representava per a Oller un compromís amb el seu temps i tota la modernitat a què, sense contradir els intents de posar al dia el seu art de narrar, probablement aspirava.»

En realitat, no hi ha un problema moral que obstaculitzi la relació entre Pilar i Marcial. Tots dos són lliures, ella de tornar-se a casar i ell de fer-ho per primera vegada, si volen. Pilar és viuda. Oller, que ja hem vist que havia de resoldre problemes tècnics derivats del nou context literari, no podia cometre la candidesa de tornar-se a parlar la trampa de *Vilaniu*, però, d'alguna manera, ho va fer. S'ha indicat en més d'una ocasió que *Pilar Prim* és una novel·la d'adulteri sense marit,²⁷ que l'estratègia de presentar com a viuda la protagonista no li va acabar de servir per eliminar el «problema», perquè la presència del marit mort va persistir en forma de testament, i no tal sols per les evidents i reiterades implicacions econòmiques que contenia amb la figura de l'usdefruit condicional.

Manuel de Montoliu (1985: 29) no devia ser prou conscient de referir-s'hi quan afirmava que Pilar és «germana espiritual de la Isabel de Galceran, més exactament, és la mateixa Isabel de Galceran en una etapa més avançada del seu fons passional», però, des del punt de vista que ho examinem aquí, podem considerar que era una manera d'expressar-ho. Dit altrament: amb Pilar, Narcís Oller donava vida al personatge que no havia gosat animar amb el nom d'Isabel de Galceran. Per això les seves prevencions en el moment d'escriure el conte i *Vilaniu* reapareixen, d'una manera diferent, malgrat la precaució de matar el marit abans que la novel·la comenci. Amb molt de compte, el novel·lista s'ocupa minuciosament i versemblant de l'evolució mental de la protagonista. Tot encaixa, però en determinades reaccions de Pilar comprovem que actua condicionada no tan sols pel testament sinó també com si no fos ben bé viuda. Observem-ho en el final del passatge següent, quan Pilar pensa en l'error que va cometre quan es va casar: «De sobte li llampegà per la memòria sa última entrevista amb en Deberga, la tendror mal reprimida de tots dos, aquell esclat de voluntat i forces tan inefable; i

²⁷ Yates (1998: 336), per exemple: «Escrúpols, d'una banda, i suposades aprensions de l'altra, que, val a dir, devien induir Oller a concebre una novel·la d'adulteri sense traïció al marit.»

s'estremí tota, de vergonya i de dolor, com a recordança d'un pecat terrible» (Oller 2014a: 175). Ja en aquest punt, Pilar va més enllà que Isabel, que ni s'imagina que això sigui possible, però, per què una dona sense compromís, només lligada per una amenaça econòmica, ha de tenir la sensació de «pecat terrible» quan recorda l'emoció experimentada amb un home sense compromís?

El novel·lista fa avançar el seu personatge al mateix temps contra el suposat obstacle moral i contra el real obstacle econòmic. I, en aquesta acció, Narcís Oller fa un pas endavant inconcebible anteriorment. Ja hem exposat que els entrebancs que havien entorpit un desenvolupament versemblant de la psicologia d'Isabel de Galceran en el conte i la novel·la en què apareix són de tipus moral i que en *Pilar Prim* són econòmics. A *Pilar Prim*, però, un detall bàsic ha canviat respecte a aquells casos de vint anys enrere. Malgrat les prevencions d'Oller, que potser li tornaven a entretenir la redacció d'una novel·la, ara el personatge té vida pròpia i, tot i l'esmentada consideració de «novel·la d'adulteri sense marit», Pilar no actua en cap moment condicionada per la fidelitat al marit mort, sinó lligada per les cadenes del testament, i, amb més o menys energia segons el moment, s'hi rebel·la a cada pas. En determinades ocasions, pensa en aquell condicionament, però segueix el seu camí, avança.

Els recels morals per la fama i la conducta de Marcial són d'una altra índole, no tenen res a veure amb la seva condició de viuda, els hauria pogut experimentar exactament de la mateixa manera si hagués estat soltera. En canvi, hi ha un altre element, d'ordre moral i afectiu, que no ha estat gaire advertit i que fa l'efecte que hauria hagut de pesar en la decisió de Pilar: diners a banda, un casament li feia perdre la pàtria potestat. Casada Elvira, resta el fill petit, a molts anys de la majoria d'edat. Pilar ho té present quan pensa amb agror en la defensa de la disposició testamentària del marit que havia fet el seu cunyat Ortal: «Perquè si tornava a casar-se... adéu fills, els fills de ses entranyes!» (Oller 2014a: 79). Molt més avançada la narració, el cunyat, en les càbales sobre un possible casament de Pilar i Marcial, conta que «pel que feia a l'Enriquet, que en sortint de la potestat de la mare queia, per testament, sotmès a la tutela d'ell, encara menys perills i obstacles» (Oller 2014a: 209-210). Curiosament, Oller, que hauria pogut esgrimir aquest argument com a justificació «moral» de la decisió definitiva de Pilar, no ho fa. El nen, intern als escolapis, no torna a aparèixer ni a ser anomenat i no intervé en cap moment en les moltes vacil·lacions de Pilar en els darrers capítols de la narració. És clar que es pot argumentar que persisteix com un argument implícit, però el fet és que el narrador, que tant i tant insisteix en els avenços i retrocessos de Pilar abans de prendre la darrera decisió, i encara després d'haver-la presa, en el famós final, no utilitza el xiquet ni com a motiu ennobridor d'aquesta decisió: Pilar no l'hauria

presa només per no perdre la posició econòmica ni per no malbaratar els sacrificis de la seva vida sinó perquè no li arrabassessin el fill. En un narrador amb les prevencions d'Oller, hauria semblat lògic.

Perquè la seva, de decisió, al novel·lista, li devia resultar ben difícil. Gabriel Ferrater, enmig de la confusió en què el va enfonsar el final de la novel·la, va llançar una tercera suposició, més afinada que les altres dues:

O potser —car de l'ambient literari català se n'han pogut sempre esperar coses d'aquestes—, com que els afers de diners fan gairebé impossible el matrimoni dels dos amants i els empenyen al concubinat, Oller va tenir por d'entrar sense reserves en un terreny d'immoralitat i li va semblar prudent de limitar-se a indicar-ne el camí. (Ferrater 1979: 135)

Si Oller volia evitar complicacions morals en la seva narració, no se'n va sortir. Perquè siguem conscients del que passa en el final de la novel·la: una dona i un home burgesos lliures de casar-se es llancen a l'amor lliure —al concubinat, que diu Ferrater—, com si fossin anarquistes, però, a diferència dels àcrates, no ho fan per raons ideològiques, al cap i a la fi, més nobles, sinó per unes altres purament econòmiques —oblidem ara el fill, que el narrador ja ho ha fet. És molt més agosarat que l'hipotètic adulteri —que no hauria calgut que ho hagués arribat a ser o hauria pogut limitar-se a una esporàdica «caiguda»— d'Isabel de Galceran i Albert Merly. El novel·lista es permet una vaga qualificació moral amb aquella frase final que diu que la passió «llançà la pobra dona, esmaperduda, a arriscar la sort de son obscur destí». El final, ja ho veiem, és obert com a recurs retòric (Yates 1998: 335) però no en el significat. Podem donar la raó a Ferrater i concloure que Oller el va deixar obert «per no entrar sense reserves en un terreny d'immoralitat» o podem suposar, com Teodor Llorente, que ho va fer per modernitat literària. O podem concloure que amb aquest final Oller resolía tots dos aspectes: evitava l'explicitació d'una «abraçada teatral» que, en paraules seves, considerava «massa rebregada», de ple en la «vulgaritat», i de la qual declara que li «repugnava» tant i, alhora, d'altra banda, li proporcionava una conclusió formalment oberta i «modernista», calcada sobre el patró de l'admirada *Solitud* de la seva amiga i consellera Víctor Català.

Més enllà de la valoració escandalitzada de Ferrater —la burgesia catalana de principis del segle xx, de la qual Oller formava part, tenia un ideari moral determinat, no gaire diferent del que expressava Joan Triadú en la biografia escrita mitja centúria després—, ens podem adonar de la violència que implica per a un novel·lista com Narcís Oller, que ja hem vist amb quines prevencions morals havia actuat en novel·les anteriors, la decisió de Pilar Prim. Com a amo i senyor de la novel·la, hauria pogut fer casar els protagonistes i fer-los viure en un matrimo-

ni exemplar, pobres i alegrets, en expressió del seu amic Emili Vilanova; hauria pogut ancorar-se en aquest altre final per carregar a fons contra la injustícia que comportava l'usdefruit condicional; hauria pogut mitigar la pobresa, relativa, de la parella amb alguns cops de sort professionals de Marcial, o provocar que la mort de la seva tia li hagués proporcionat una part de la seva fortuna, o que l'hagués rebut sencera. Les possibilitats d'un final diferent són moltes i no cal especular més al respecte; resultaria absolutament improductiu. Ara importa entendre que totes eren impossibles per a la mena de novel·lista que en aquell moment volia ser Narcís Oller.

Alan Yates (1998: 336) proposa una lectura «protofeminista» d'aquest final quan el llegeix com «la determinació de la protagonista d'entrar dins el món dels homes i d'afirmar activament els seus drets i la seva independència, enfront de tots els prejudicis i els impediments institucionalitzats que l'han castigada» i, a continuació, concreta que hi arriba per «via ibseniana». En una lectura més recent del text que conté una quantitat important de valor afegit, Rosa Cabré (2014) examina la influència de la filosofia d'Arthur Schopenhauer en el desvetllament de la vitalitat i de la capacitat de reacció de Pilar en la primera part de la novel·la. Un efecte ben diferent del que la lectura del filòsof havia provocat en l'Albert Merly de *Vilaniu*, i que torna a connectar, per contrast, les dues novel·les. Cabré també ens mostra que, a partir del descens als inferns que es veu en els abusos practicats sobre Pilar i en la seva malaltia, a la voluntat adquirida en Schopenhauer s'hi afegeix la llibertat pregonada en l'*Aurora* de Friedrich Nietzsche, que Marcial Deberga llegeix. Rosa Cabré ha mostrat que la presència d'aquests dos pensadors en la novel·la no és merament decorativa, tal com potser sí que ho era la de Schopenhauer a *Vilaniu*, sinó essencial.

La Pilar que ja és forta, en exercici de la voluntat i la llibertat que ha après a assumir, actua. A més de les decisions sentimentals, i les morals que hi van associades, gestiona la crisi de la fàbrica: consulta el marit de la seva amiga Osita, va a veure Deberga també com a advocat, crida l'encarregat a Barcelona, prepara un pla d'acció, visita els principals clients i els assegura que els defectes de fabricació se solucionaran. Quin sentit tindria que, sortint d'una d'aquestes visites, agafés el cotxe per presentar-se a casa de Marcial Deberga per casar-s'hi i renunciar a la fàbrica? Per quina raó hauria hagut d'esforçar-se a remuntar-la? És clar que els pensaments de Pilar van amunt i avall com una llançadora i són contradictoris, perquè resumeixen els seus dubtes durant la novel·la, que representen el passat, i obren unes perspectives de futur no fàcils, però operen sobre una dona que, en expressió de Rosa Cabré, fa un acte de voluntat, de llibertat. Ara podríem afegir: més que la Mila de *Solitud*, al cap i a la fi, que actua forçada per la successió d'esdeveniments desastrosos i que es llança, ella sí, a un destí incert.

El triomf del novel·lista

És en aquesta novel·la que Oller es completa com a novel·lista. Per primera vegada, aconsegueix deslliurar-se de les seves prevencions morals, que li havien entrebancat la configuració dels personatges principals i ho fa en el curs de la narració. Ho podríem expressar dient que Pilar Prim venç Narcís Oller, o que el novel·lista es deslliura del control de l'home Narcís Oller. Josep Yxart no es cansava d'assenyalar que determinats personatges secundaris de les novel·les anteriors eren els més vius, els que revelaven el tremp de gran novel·lista. L'elogi, és clar, indicava el defecte, el gran defecte: els personatges principals quedaven encarcerats —Isabel, Albert— o no assolien la dimensió que se n'hauria d'esperar —Gil Foix—, no arribaven a adquirir vida pròpia, independent de la vigilància del novel·lista. Oller no s'havia atrevit a deixar que els seus protagonistes anessin més enllà dels seus càlculs. A *Pilar Prim*, potser per l'esforç superior que s'autoimposava —sabia que si aquesta vegada no ho aconseguia ja no tindria crèdit davant d'ell mateix, i el bon artista és el crític més ferotge de la seva obra, fins a l'excés—, potser per l'exemple de Víctor Català, potser amb el pretext que li fornien les noves teories sobre la novel·la, va proporcionar una llibertat esplèndida a la seva protagonista. No és estrany que en el final de la novel·la es valgués de l'ambigüitat, d'un aire d'inconclusió, i presentés Pilar quasi com una condemnada que s'encamina al patíbul, cap a l'«obscur destí», per cobrir amb un vel un desenllaç tan contrari a les seves conviccions morals. El que importa és que no va vacil·lar a fer recórrer a la protagonista el camí imprescindible, el de la Mila, el de la Cecília Amat d'*Aigües encantades*, el de les dones ibsenianes que agafaven la direcció de la seva vida. Un cop arribat al final, per si algú s'hi havia perdut —hem comprovat que sí—, ho va fer constar en el seu testament literari. El novel·lista havia triomfat sobre Narcís Oller i n'havia resultat la seva millor novel·la.

JOSEP YXART: DRAMES JURÍDICS I HISTÒRICS

LA LLISTA D'YXART. ELS DRAMES JURÍDICS

Com a apèndix a l'estudi «Teatre català», premiat en els Jocs Florals de 1879, Josep Yxart va publicar un catàleg de les principals obres catalanes representades de 1856 a 1879 —extret de la biblioteca de Carles Pirozzini— dividit en dues parts. La primera, que comprèn els deu primers anys d'aquest període, de 1856 a 1865, consisteix en una llista de peces teatrals ordenades per anys; la segona, molt més extensa i complexa, conserva l'ordre cronològic però en blocs establerts d'acord amb criteris diferents, no sempre de la mateixa categoria. En alguns epígrafs domina el de l'extensió de la peça, com en els apartats «comèdies de 3 i 2 actes» i «peces en un acte»; en altres la classificació es basa en els continguts o els elements de les obres, com a «drames tràgics», «drames històrics», «drames jurídics», «drammes de costums», «sarsueles», «màgia», «paròdies» i «arreglos i traduccions». La classificació constitueix un bon esforç ordenador, malgrat que, a primera vista, sembla que entre alguns apartats hi hagi interferències que sovint són més aparents que no pas reals. El parcel·lament, amb justificació de les raons, d'un material que a la premsa de l'època podia aparèixer qualificat de manera molt diversa i sense una distància històrica que afavorís la delimitació de fronteres, demostra la sagacitat i la capacitat de síntesi d'Yxart. Pensem que, en el seu excel·lent estudi sobre el teatre d'aquesta època, Carme Morell (1995: 145-146) es veu obligada a manifestar el seu desconcert davant la profusió i la inconstància de les denominacions que reben les peces teatrals: en un període de temps curt, n'anomena més de quaranta de teatre amb text, i una mateixa obra podia ser batejada d'unes quantes maneres diferents segons els dies i el caprici dels periodistes.

No em proposo discutir la classificació de Josep Yxart, només situar-ne algunes circumstàncies que afecten l'objecte del meu estudi. M'ocupo d'un dels apartats de la seva llista, el que anomena «drames jurídics», que comprèn *Los hereus*, de Francesc Ubach i Vinyeta; *Les pubilles i els hereus*, de Josep Maria Arnau; *Los fadrins externs*,

de Josep Feliu i Codina, i *Senyora i majora*, de Frederic Soler. A primera vista, sembla que en l'epígraf s'haurien pogut incloure peces com *La dida*, *Lo didot*, *Lo pubill* i *L'hereuet*, de Frederic Soler, i *La casa pairal*, de Silvestre Molet i Antoni Ferrer i Codina, que figuren, la primera i la darrera a l'apartat de «Drames de costums» i *Lo didot* en el de «Comèdies en 2 i 3 actes» —altres obres com *Lo pubill* i *L'hereuet*, que jo també faré servir en aquest article, són posteriors a la data de publicació de l'estudi d'Yxart. En realitat, el criteri d'Yxart a l'hora d'obrir capítol específic per a aquelles quatre obres es basa en uns trets diferencials que li van aconsellar d'adoptar-lo i ofereixen un vessant diferent i no assenyalat pels estudiosos, a excepció d'Yxart, de l'enfocament del pairalisme en la literatura del segle XIX.

Hi ha un cert acord en què en la literatura catalana del segle passat anterior al Modernisme hi ha una idealització de la Catalunya rural i que els seus suposats valors són elevats a la categoria d'essències autèntiques de la catalanitat en oposició a uns valors nous, perniciosos, contaminadors de la genuïnitat que han envaït les ciutats o, més genèricament, la «terra baixa». L'estudi de referència pel que fa a aquesta qüestió és de Llorenç Prats (1988) i jo mateix l'he examinat específicament en la literatura (Sunyer 2011). Coincideix aquest enfocament literari amb una orientació general, amb la focalització interessada que el protocatalanisme ofería del país en diversos àmbits. Es pretenia promoure la imatge d'una Catalunya que conservava unes tradicions pròpies i es resistia a una modernització els resultats de la qual eren la imposició de costums i comportaments estrangers. Encarna Roca (1989: 7) concreta que «a partir d'aquí, es formularà la doctrina que identificarà la "Nació Catalana" amb dos trets característics: el dret i la llengua». En el primer camp, en els anys vuitanta, en la recta que conduïa a la promulgació del Codi civil, i amb destacat protagonisme de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre, es va dur a terme la campanya contra la unificació del dret, en una estratègia que, amb l'entrada en vigor del Codi, agafa una nova direcció: «la necessitat de recopilar el dret vigent en un apèndix paral·lel i complementari del Codi obligarà a formular propostes per a la seva conservació, basades en una defensa científica dels plantejaments del Dret Català» (Roca 1989: 8), la qual es fonamenta en el manteniment del costum i en l'origen romà de les institucions catalanes. En aquesta línia s'imbriquen textos considerats clàssics, com les conferències del 1907 de Josep Faus i Condomines, el qual declara, de bon principi, la seva intenció «patriòtica» quan defensa, amb tot el convenciment, el sistema pairal i veu en la conservació rural del sistema un model a seguir per a una futura legislació catalana autònoma (Faus 1907: 203).

La temàtica ha estat estudiada des de disciplines diverses, com el dret i l'antropologia. La literatura, com en tantes altres qüestions, hi va tenir un paper important com a difusora d'ideologia, i el teatre, en concret, tan eficaç per a la comunicació

directa amb un auditori, no podia quedar enfora dels recursos propagandístics, de creació d'opinió, en tot aquest procés.

Tant en el llibre de Llorenç Prats (1988) com en el dossier del número 132 de *L'Avenç* (Contreras et alt. 1989) sobre «La invenció de la família catalana», amb articles de Jesús Contreras, Andreu Viola, Ferran Estrada, Xavier Roigé i Joan Prat, com en un article d'Encarna Roca (1989) i un altre de Joan Prat (1995) sobre «La masia», hi domina la idea que la Renaixença presenta una ruralia idíl·lica, sense conflictes estructurals, en què quan es manifesten tensions no es posa en dubte el sistema. L'ordre pairal controla aquesta societat segons unes autoritats i obediències fonamentades en l'origen diví i per tant incontestable, de la institució. Per anomenar-ne només un exemple —i en podríem adduir més si fos el cas— una novel·la com *L'hereu Noradell* de Carles Bosch de la Trinxeria confirma aquest esquema: quan es produeix una desviació del camí correcte, Déu castiga l'infractor fins que no demostra un total penediment i encara llavors no li permet un retorn absolut a l'estat anterior de les coses, perquè el culpable ha de pagar fins al final, ni que el patrimoni —al cap i a la fi l'única cosa que compta— se salvi.

La idealització del sistema va inclosa en una de més àmplia, la del seu àmbit per excel·lència, la ruralia. Una poesia com «La muntanya catalana», de Josep Lluís Pons i Gallarza, identifica Catalunya amb el cim de la muntanya, on tot és pur, autèntic i, sarcasme involuntari, deshabitat, i, en canvi, Espanya amb el pla, impur, fals, corromput, però on viu tothom, el poeta inclòs. Un drama, el més popular del nostre teatre, *Terra baixa*, es mou en les mateixes coordenades: l'heroi és un pastor salvatge la integritat moral del qual xoca amb la corrupció no ja d'una ciutat, ni d'un poble, sinó del mas, el mínim reducte habitat més o menys acostat al paradís de la muntanya, on només viuen ell, les ovelles i, finalment, un cop eliminat el principal, però no únic, agent del mal, la seva estimada, que confia de regenerar. Romanticisme, en definitiva, amb l'exacerbació del mite del bon salvatge. Afegim-hi que el Modernisme va presentar una visió diferent del camp, com es fa evident en la literatura de Víctor Català, per exemple, i que una novel·la com *La vida i la mort de Jordi Fragonals*, de Josep Pous i Pagès, vindria a cloure definitivament l'anquilosament pairalista.

Però, sempre és així? Tanta capacitat d'abstracció tenien els renaixencistes? Tant de dirigisme ideològic acceptaven? Tan conservadors o reaccionaris eren tots? Tant es van arribar a creure el mite arcàdic per no contradir-lo? Si identifiquem la Renaixença amb el sector conservador, sí, és clar; si obrim una mica més l'objectiu, ja és més discutible. No és aquí on correspon fer-ho però pensem, per exemple, en la càrrega que en contra dels costums depassats fa Robert Robert a propòsit del Ball de Serrallonga. Si ens centrem en el tema que ens ocupa realment, el del pairalisme en el primer teatre català modern, la descripció que Yxart fa de la temàtica de les obres

que agrupa en l'apartat «Drames jurídics» ja ens avisa sobre les esquerdes d'un bloc sovint presentat com a monolític. Si fins ara això no s'ha posat en relleu és perquè el teatre vuitcentista català encara és força desconegut. Són molts milers de pàgines, la majoria de poca qualitat literària, que durant dècades semblaven reservades a l'única opinió de Xavier Fàbregas. Queda feina per fer en aquesta direcció; n'hem fet una part en les últimes dècades però en queda molta i reserva més d'una sorpresa.

De joves, Josep Yxart i Narcís Oller van arribar a escriure una paròdia de narració rural, «La Pagesia» (Vall 1994b, Llovera 2016). Quan justifica l'obertura d'un apartat particular per als «Drames jurídics», Yxart diu que «l'interès que exciten és, per cert, dels que van al cor i a la intel·ligència del públic; i tant per llur assumpto com per ser còpia fidel i exacta de l'estat social de Catalunya en alguns permenors, són també los més genuïns del nostre teatre. Per això, a pesar de ser pocs los exemplars, los hi concedim atenció especial» (Yxart 1896: 270); poques línies més amunt ha explicat que aquests drames són resultat «de l'especial importància que té a Catalunya la constitució de la família, del caràcter propi que revesteix la nostra legislació civil, i dels seus efectes en la pràctica, no sempre conformes amb l'ideal teòric» (Yxart 1896: 270). D'aquesta disfunció entre teoria legislativa i aplicació pràctica sorgeixen els conflictes en què es fonamenten els dramaturgs per carregar de ple contra la institució, de manera que la seva posició és no ja crítica, sinó contrària al sistema: «Los hereuatsges, la condició de la viuda i la dels fills segons, la preocupació de formar grans patrimonis amb la unió violenta d'hereus i pubilles, l'existència d'aquesta, etc., etc., ha inspirat, com no podia menos, alguns drames, encaminats a batre en breixa semblants institucions, portant a l'escena los innombrables casos de la realitat que mostren ses conseqüències» (Yxart 1896: 270). Per tant, segons Yxart —i a continuació ho comprovarem—, res de mitificacions ni d'idealitzacions del pairalisme en aquestes obres, sinó una càrrega frontal, sobretot en dues de les peces, contra les seves contradiccions o els seus principis.

Comencem per intentar resoldre l'aparent incoherència d'Yxart quan exclou de l'epígraf de què parlem una sèrie de peces que hi estan, des del títol, inevitablement relacionades. Em refereixo —i en trobaríem més—, a quatre obres de Frederic Soler i a una de Silvestre Molet i Antoni Ferrer i Codina. Una ràpida síntesi argumental de les peces que Yxart va excloure i, tot seguit, de les que va agrupar com a «Drames jurídics», ens proporcionarà les primeres diferències.

La casa pairal (1875), de Silvestre Molet i Antoni Ferrer i Codina, l'única que no és de Soler, parteix d'una ideologia clarament progressista, en l'aspecte més directament polític, i és explícitament anticarlina però, tot i que posa en qüestió a partir del conflicte habitual dels amors contrariats i els matrimonis forçats, aspectes del sistema, es clou i es resumeix en un elogi del seu fonament: «la casa pairal». *La dida*

(1872), de pròdiga descendència, davant el mateix assumpte d'injustícia palpable en la distribució d'amor i matrimoni, posa en evidència que si l'ordre falla és per l'absència d'un dels seus components, la mare, morta, el paper de la qual en la recomposició de l'equilibri és assumit per una substituta que és vista com a natural, la dida. Al final, però, res no s'ha trastocat i el sistema ha mostrat els seus recursos de subsistència. A *Lo didot* (1876), el paper de vigilància que en l'obra anterior es confiava a la dida davant la conducta irregular dels pares, és assumit, davant el desinterès de la seva dona, pel didot, el qual no reposa fins que tot s'ha compost correctament. Força més tardanes són les dues restants. *L'hereuet* (1886) presenta el problema plantejat pel naixement inesperat, extemporani, d'un fill mascle, hereu segons els capítols matrimonials acordats pels pares, quan sa germana, pubilla fins llavors, està a punt de casar-se, suposadament de manera avantatjosa; al capdavant, serveix per desemascarar un caçador de fortunes. *Lo pubill* (1886) mostra una típica situació de cabaler casat amb pubilla i absolutament subjugat que el fill adult s'encarrega de capgirar decididament.

D'aquestes ràpides síntesis argumentals ja podem deduir que, malgrat les situacions conflictives que s'hi exposen i fins i tot alguns laments d'alguns personatges per la injustícia que pateixen, en cap de les peces es planteja una dialèctica que posi en perill la institució, sinó que si hi ha brots de malaltia es demostra que el sistema és prou sa per generar els anticossos i restaurar ràpidament les ferides sense que l'organisme en resti gens danyat. Diferent serà el resultat si apliquem el mateix procediment a les quatre obres que Yxart va classificar com a «dramas jurídics».

Los hereus (1868), de Francesc Ubach i Vinyeta, és la més radical de totes. En la dedicatòria a Josep Lluís Pons i Gallarza, l'autor declara les seves intencions amb absoluta claredat: «Espinós i debatible és l'assunto que amb est drama he portat a les taules del teatre i no són poques les persones que han intervingut, ni las raons que s'han allegat en favor i en contra dels Hereus; mes per ço no m'he sapigut estar de senyalar los moltíssims mals que a la societat poden encomanar» (Ubach 1868: 3), afirmació que rebla amb total contundència en un passatge que fa endevinar implicacions personals en l'assumpte: «jo no he fet més que cercar la manera més segura i més dreta de ferir una costum que per mols conceptes detesto i avorreixo» (Ubach 1868: 3). Efectivament, en aquest cas, l'obligat xoc entre amor i obligació a l'hora del matrimoni s'esdevé en el triangle que s'estableix entre un odiós presumpte hereu, son germà petit i una suposada pubilla, els dos darrers, enamorats. Es converteix en un al·legat contra la institució de l'hereu amb final favorable per a la causa de l'amor. A *Los fadrins externs* (1871), de Josep Feliu i Codina, la felicitat inicial de l'hereu i la pubilla enamorats el dia del seu casament s'estronca quan, ben inoportunament, arriba el germà gran del nuvi, que pensaven que era mort, el qual deixa el petit con-

vertit en un trist cabaler que no pot aspirar a casar-se amb una pubilla. La inutilitat del nou hereu encara posa més de manifest la injustícia originada i es converteix en una nova denúncia de la irracionalitat de la institució, fins al punt que l'hereu retornat la reconeix i repara el greuge testamentari de son pare, comparteix l'herència. Molt més suaus, sense aquesta contundència d'enfrontament amb el sistema, són les altres dues. *Les pubilles i els hereus* (1869), de Josep Maria Arnau, exposa el batibull que ocasiona un prometatge entre hereu i pubilla, cadascú revestit de l'orgull del seu llinatge, no disposats a cedir a l'hora de deixar la casa pairal i la consegüent desfeta de compromís, amb un final de casaments creuats entre germans, hereu amb cabalera i pubilla amb cabaler. A *Senyora i majora* (1877), de Frederic Soler, la dona casada a contracor, molt joveneta, amb un home gran, només perquè era hereu i ric, un cop viuda manté amb dignitat absoluta la condició de «senyora i majora» fins a la majoria d'edat de son fill, posant les seves obligacions per sobre del seu amor autèntic de tota la vida per un home que l'espera. Quan se'n pot deslliurar, però, renuncia a tot per compartir la vida amb qui estima, tots dos pobres.

En aquest grup de quatre peces que Yxart va separar del gruix de drames i comèdies de costums es manifesta l'interès per descobrir la injustícia nuclear del sistema pairal, i fins i tot en les dues en què l'assumpte és plantejat més a la lleugera, els desenllaços contradiuen les que haurien estat solucions adequades per a textos que volguessin cantar les excel·lències del pairalisme. Anem als detalls. Amb la finalitat d'observar-los amb més nitidesa, examinarem cada aspecte en una anàlisi conjunta de com és tractat en totes les obres esmentades. Així, les particularitats dels «dramas jurídics» s'aniran destriant totes soles.

Lògicament, les obres tenen per escenari la Catalunya rural, menys una, *Los hereus*, que és alhora la més crítica, la qual se situa a Barcelona a principis del segle XIX. L'acció de les altres transcorre a masies o pobles del Camp de Tarragona, el Vallès, la Garrotxa, la plana de Vic o la «muntanya de Catalunya». Se situen en la part del país menys tocada per la introducció d'aquests nous costums —o, en l'obra d'Ubach, en època en què encara no s'havien fet notar— que segons uns obrien noves perspectives i segons uns altres malmetien la genuïnitat del caràcter propi.

El sistema pairal té com a fonament una relació d'autoritat-obediència en què la situació de privilegi correspon a l'hereu, que decideix sobre el patrimoni —béns immobles i mobles— i la família —des de l'esposa i els fills fins als germans cabalers i les persones protegides, quan n'hi ha— en un sentit molt ampli. El masclisme inherent a aquella societat distribueix els papers que corresponen a l'home i a la dona —la pàtria potestat era exclusiva del pare— i només en els casos de les figures de «pubilla» o «senyora i majora» l'essència de transmissió de la propietat per via de sang passa per sobre de la delimitació de funcions per raó de gènere. El principi

d'autoritat no es discuteix perquè es considera que és de procedència divina i només la intervenció de la dona, en un segon pla i si hi aporta les que es consideren com a qualitats femenines —se li reserva l'esfera dels sentiments—, pot orientar-ne determinats aspectes; més encara, des de la lògica interna, cal que els orienti, sense traspasar-se de funcions.

L'origen diví l'explicita un personatge de *Senyora i majora*, de Soler (1877: 33): «Qui no respecta als pares, | minyó, no respecta a Déu.» Tanmateix, en els drames es posa al descobert la intenció autèntica d'uns pares que s'emparen en la tradició per intentar amagar els seus interessos purament econòmics, personatges que, per solucionar una situació de ruïna o per simple ambició, venen les seves filles a uns hereus que elles no estimen. Tanmateix, la pàtria potestat sembla que no conegui límits. Només el Llucià de *La casa pairal* arriba, per reflexió davant els esdeveniments catatròfics a què s'ha vist abocat, a una conclusió pròpia diferent: «Dels pares la potestat | que és infinita algú creu, | sens pensar que el dit de Déu | un terme a tot ha marcat» (Molet & Ferrer i Codina 1875: 69). Els altres progenitors no són convençuts, sinó, com a molt, vençuts pel curs dels esdeveniments, els personatges reparadors de les injustícies que ells provoquen o estan a punt de provocar arriben fins al final de la seva acció. Molt sovint aquests desajustaments són justificats, dintre del sistema, per la manca de la mare, morta o absent. A *La casa pairal*, La Gracieta, desesperada perquè son pare no atén els seus desitjos i la vol fer casar amb qui no estima, hi recorre:

¿No haveu sentit mai plorosa
del *modo* que em sentiu ara,
la veu de la meua mare
que us deia: fes-la ditxosa?
De son amor los espills
no en va a l'altre món s'emporta;
una mare, viva o morta,
sempre prega pels seus fills. (Molet & Ferrer i Codina 1875: 43)

El sistema, com una defensa natural, aporta, de vegades, el substitut de la mare, que sovint és una altra dona que ha ocupat el lloc de la mare morta en l'educació del fill, com la Tona, del drama acabat d'esmentar, que havia criat la Gracieta i proclama: «i amb aquets drets invisibles | que envers tu m'ha concedit, | fins m'atreveixo a oposar-me | a què et vulga fer infeliç» (Molet & Ferrer i Codina 1875: 36). Més sovint, qui exerceix aquestes competències traspassades és la dida de la criatura. En l'obra de Frederic Soler, la dida investiga, crida, regira, amenaça i soluciona, segons aquest dret, tal com explica en els darrers versos de l'obra, quan tot s'ha adobat: «I que, quan té cor, la dida | és una segona mare» i, alçant els ulls i la veu cap al suposat estatge de

la mare morta, exclama: «Massa ho sap la que és al cel. | Tu, que ara ho veus, Isabel, | ja he complert lo teu encàrrec!» (Soler 1981: 202).

Un principi no qüestionat en cap de les obres examinades, ni en les que més s'enfronten amb la institució, és el de l'obediència de les noies. Les decisions paternes poden ser vistes com a despòtiques, però l'autoritat no és discutida per les filles en cap ocasió. La Rosa de l'obra de Feliu i Codina (1899: 67) deixa de veure el seu estimat Isidre «perquè el pare ho vol així, | i a mi sols me toca creure»; l'altiva protagonista de *Senyora i majora* també havia obeït el seu pare en el moment corresponent i s'havia casat només per motius econòmics; la Gracieta de *La casa pairal* s'arriba a casar amb un vell per pura obediència filial; la Roseta de *La dida*, tot i l'amor que té pel Genís, li retreu que posi entrebancs al matrimoni indesitjat: «Però això que és ben vritat, | perquè és cert, com t'ho dic ara, | no pot ser i va dir-me el pare, | Genís, que feia un pecat; | que jo no haig d'enamorar-me | sens tenir ans lo seu consell» i li recorda que amb aquest principi ell també hi està d'acord: «Tu vas confessar, com jo, | que primer és la gratitud | i que estava la virtut | en no dir al pare no» (Soler 1981: 104). Tampoc la Mercè de *Los hereus*, quan el seu estimat Jaume li pregunta si tindrà valor de casar-se amb el Miqueló només per obediència, no vacil·la: «Si, el tindrè, | tu saps bé que estimar sé | doncs sé complir molt millor» (Ubach 1868: 38), ni que pàgines abans hagi llançat la queixa conscient: «i encara, que lliures són | les dones, algú dirà!» (Ubach 1868: 15). Només la Gracieta de *L'hereuet* s'oposa a la voluntat paterna, però per un motiu diferent, justificada la desobediència per la generositat que comporta la no acceptació de la condició de pubilla en perjudici de son germanet. Ni tan sols no en trobem cap que s'aculli a l'única possibilitat que el sistema preveia per eludir els rigors extrems de la pàtria potestat, el segrest, tal com fa en aquella època la protagonista de *La Mercè de Bellamata*, de Martí Genís i Aguilar, i en una novel·la força posterior, l'Alberta de *La vida i la mort de Jordi Friginals*, de Josep Pous i Pagès. El procediment judicial es planteja només al drama d'Ubach i Vinyeta, però ni la noia s'hi avé ni el Jaume, el pretendent, té l'edat legal per demanar-ne l'execució, tal com li llança a la cara el seu germà Miqueló:

Mentres creies que podries
segrestar-la, era ocasió
de proposar el que em proposes;
mes ara, ja és tard. No pots
treure-la d'aquí, per jove!
Quan tinguis l'edat, llavors
pots fer-ho, si per desgràcia
no és meva encara! (Ubach 1868: 62)

Falten molts anys perquè les heroïnes ibsenianes trasbalsin l'escena catalana amb les negacions absolutes en nom de la llibertat.

La «casa», tant si és una masia com un edifici en una població, conté uns valors que ultrapassen els d'un simple habitatge: duu el nom de la família i és allò que resta dempeus mentre hereus i cabalers moren indefectiblement. D'aquí procedeix la mitificació de la casa pairal, tal com explica Lluçà, a l'obra homònima, quan li proposen de vendre-la:

Seria per gran apuro
vendre ma casa pairal:
¡Ma casa!, llibre en on veig
entre ses bigues corcades,
dels meus, històries passades,
on mon cor sempre hi llegeix.
On veus, entre el negre vel,
en nit de bonança falta,
som sentit, com qui li falta
un prec per entrar al cel.
On reunits, senyor Romeu,
prop l'escó en santa vigília,
hi vist mil cops ma família
pregant pels avis a Déu;
casa on resar aprenguí,
casa on tant hi estimat,
casa, en fi, en on so nat,
i en on desitjo morir. (Molet & Ferrer i Codina 1975: 9)

Aquest mateix drama conté una clara voluntat de no trastocar l'ordre. En realitat, argumenta que la major part de desgràcies que s'hi esdevenen procedeixen, com en la novel·la al·ludida de Bosch de la Trinxeria, d'una incorrecta interpretació del lloc que correspon a cadascú dintre la societat. A un hereu, s'hi diu, li pertoca fer de pagès i no ha de cursar estudis a ciutat. Ho defensa el pare durant tota l'obra i persisteix en aquesta idea quan remata l'obra en el final feliç: «i per lliurà-us de gran mal, | fills senyors jamai vulgueu, | que pagesos, honrareu | millor la CASA PAIRAL» (Molet & Ferrer i Codina 1975:88).

L'amor no importa gaire, compta més la continuïtat de la institució. A la majoria de peces es plantegen casos d'amors contrariats; senzillament s'argumenta, perquè les obligacions venen marcades. Aquesta mateixa «raó de família» és la que esgrimia Faus i Condomines en la conferència esmentada. L'hereu o pubilla, diu, és

un privilegiat només per una «raó d'alta utilitat o conveniència de la comunitat familiar» que arrenca del dret romà, i s'ha de regir sempre per aquesta raó:

D'aquí ve que el casament de l'hereu vingui casi sempre determinat per la *raó de família*, per altes raons de conveniència o utilitat familiar, per l'interès suprem i sagrat de la comunitat domèstica. Aquestes circumstàncies determinen el casament i el temps o l'oportunitat de celebrar-lo. Si un hereu o pubilla no vol ajupir-se an aquestes exigències de la col·lectivitat familiar, si vol prescindir d'elles casant-se a disgust dels seus pares amb la persona que a judici d'ells no convé a la casa, resulta ésser un *mal hereu*, indigne del privilegi de l'herència, i per això en aquest cas, sovint és desheretat (i justament desheretat al meu entendre) pels seus progenitors. (Faus 1907: 205-206)

Aquesta obligació, juntament amb l'obediència de les filles, siguin o no pubilles, és la principal font de conflictes d'aquestes obres. En resulta un clima en què la passió té poc relleu o que resulta continguda per l'obligació. Molts dels personatges consideren l'amor com una incòmoda passa de joventut que ja gairebé ni recorden, si és que l'han experimentada mai. El Magí del drama de Feliu i Codina explica que ell es va casar amb una pubilla perquè era hereu sense qüestionar-s'ho, i troba lògic que els sentiments no interfereixin en el matrimoni, de la mateixa manera que el Pere del d'Ubach i Vinyeta: «Jaume, l'amor és la llosa | de la ditxa del jovent» (Ubach 1868: 36), i que tants altres. La pubilla de la peça de Josep Maria Arnau, al cap i a la fi, es vol casar només per treure's de sobre la feina d'administrar la casa.

En algunes d'aquestes obres s'argumenta que els matrimonis desiguals, de pubilla amb fadrí extern, comporten un problema derivat de la superioritat de la dona en el matrimoni que degenera en una situació irregular en una societat en què se suposa que l'home té uns drets superiors d'autoritat en la institució matrimonial. Topa la condició d'home amb la de pobre i extern a la casa de la dona mestressa. És el que el Pere de *Los hereus* explica al Jaume per desenganyar-lo de la força de l'amor:

Veuràs noi: demà us caseu
per lo comú a tothom passa
que un dia es té una qüestió
per, no re, una tonteria:
la teniu; saps que diria
a la primera expressió
la noia? i no ella tan sols
sinó totes, so mestressa
i tu has de callar de pressa
tant si vols com si no vols.
Si no ho fas, va prenent peu

la cosa, i per punt d'honor,
lo pur cel del vostre amor
en un infern transformeu. (Ubach 1868: 36)

És una problemàtica que es planteja portada a l'extrem a *Lo pubill*, de Soler, en què la submissió del marit és absoluta fins que el fill restitua les coses en el que ell considera que és l'ordre correcte i no humiliant: l'home mana i la dona ocupa el lloc secundari, fins i tot si és pubilla, ben diferentment del que s'esdevenia freqüentment a la vida real.

Tanmateix, els casaments d'hereus amb pubilles no estan exempts de problemes, ans al contrari. A banda dels nombrosos que venen ocasionats per la part d'obligació que comporten i la devaluació del component amorós, assumit sovint com a fatal, es produeixen xocs de protagonisme com el que presenta l'obra de Josep Maria Arnau, en què, arribats al punt crucial de determinar a quina casa viurà la parella, el compromís es desfà perquè ni l'un ni l'altra estan disposats a renunciar a la seva casa pairal.

La família és representada en algunes d'aquestes peces per una mena de cor, els parents, que controla que tot funcioni de la manera adequada, que vetlla —diuen— pel dret. Apareixen, significativament, en aquelles peces en les quals l'autoritat màxima està en mans d'una dona i en les dues ocasions exerceixen la vigilància amb finalitats interessades, per mirar de treure'n profit. A *Senyora i majora* volen demostrar que la protagonista exerceix malament la seva funció, per rellevar-la; a *Lo pubill* intervenen quan el fill hereu no respecta l'acord pactat en capítols d'utilitzar sempre en primer lloc el cognom de la mare, que és la pubilla.

Una figura jurídica té atenció concreta en l'obra homònima de Frederic Soler, la de «senyora i majora». La protagonista hi compleix gelosament les obligacions de la seva condició i traspasa el patrimoni intacte a son fill quan arriba a la majoria d'edat. Llavors, ella renuncia a tot per seguir els dictats, retinguts durant molts anys, del seu cor.

La base del sistema és la institució de l'hereu o de la pubilla. D'aquesta manera s'assegura la continuïtat no esbocinada de la major part del patrimoni familiar. L'hereu, a més, es converteix en amo indiscutit que té facultats per fer el que vulgui amb tot el de la família. El bon seguiment de la tradició té com a base l'increment de les riqueses, però res no impedeix que dugui la casa a la ruïna, com de fet s'esdevé en bona part de les obres que es comenten. En algunes sembla que les dones, pubilles o senyores i majores, no acaben de deslliurar-se de la sospita que no són capaces de menar la hisenda. A banda de l'hereu o la pubilla, la resta de germans, si n'hi ha, rep una quantitat de diners, en el moment de casar-se o en atènyer la majoria d'edat, motiu pel qual són anomenats cabalers, i resten a la casa molt sovint en qualitat de

simples mossos o criats o ingressen en una altra on es converteixen en fadrísters o fadrins externs. És en el tractament d'aquesta qüestió on hem d'anar a buscar la posició favorable o contrària a la institució en essència.

Abunda la referència als hereus que han malmès el patrimoni. Bona part dels pares interessats a casar les seves filles o, en algun cas el seu fill, contra la seva voluntat, busquen en l'empata de la tradició la justificació per sortir de la situació de ruïna. En alguna ocasió, però, la circumstància es dona amb els fills: el Medir de *Los fadrins externs* és un autèntic bala perduda que ni sap què fer amb el patrimoni, fora de gastar-se'l, i ha d'acabar amb el plantejament d'un acord amistós amb el cabaler; el Ramon de *La casa pairal* ha estat enviat a estudiar carrera i s'ha dedicat a la vida alegre.

Els problemes que les obligacions de l'hereu comporten són retrets pels afectats, sovint sense gaire sinceritat, només per aportar arguments que els deslliurin de càrregues. L'hereu ha d'acollir els cabalers si li ho sol·liciten: «ja que diu que quan los pares | fan hereu an el fill gran, | és perquè, si acàs los altres | tinguin sempre un puesto franc» (Feliu 1899: 26). D'això es queixa el Magí de *Los fadrins externs* i encara de més, perquè qui ho paga tot és l'hereu, diu, quan son germà li demana diners des de Cadis:

Lo que és ells sí que aviat
ho tenen tot arreglat.
Qui ho paga tot és l'hereu.
Si de cas ell passa *apuros*
hi intervenc jo per cap art?
No ha cobrat la seva part
que van ser més de mil duros? (Feliu 1899: 19)

L'altra obligació de l'hereu rural és fer de pagès, fins al punt que a *La casa pairal* el pare considera que ha fet malament de donar carrera al fill, perquè li correspon fer de pagès, i a *Les pubilles i els hereus* la condició de cabaler és vista com lliure de traves: «JOAN. ¿I no faltarà qui envegi?... | Ells senyors, i un a pagès. | ISABEL. L'educació és essencial | i a la curta o a la llarga... | JOAN. Mes l'hereu porta la carga | i casi sempre en surt mal» (Arnau 1869: 17). La mateixa obra afegeix inconvenients en el cas que l'herència es concentri en una dona. Per a la pubilla, es diu, constitueix més una trava que no pas altra cosa, per la seva feblesa femenina:

Tots correm igual esfera:
sostenir un i altre plet,
pagar deutes que un no ha fet
i donar als germans carrera.
Mirar sempre pel bon nom,
sempre amb firmes i contractes

l·ligat, i de sos actes
dar satisfacció a tothom.
Rendir etern vassallatge
als bens que sosté i defensa...
i dígui'm si això ho compensa
l'herència i lo pubillatge! (Arnau 1869: 47-48)

Tanmateix, l'inconvenient principal és l'obligació d'acceptar matrimonis per conveniència. A la pràctica, però, aquestes consideracions envers els altres germans venen determinades per la tradició, pels bons usos, però ningú no impedeix a l'hereu de fer la seva voluntat sense atendre-les, perquè legalment el seu compromís s'acaba quan ha pagat la llegítima. El Miqueló de *Los hereus* aprofita el primer moment en què es creu amo i senyor per expulsar son germà: «Ja pels dos en lo món, re | de vin-cles ha de existir; | tu amb lo pare has mort per mi, | jo amb ell, per tu he mort també» (Ubach 1868). És el primer dels problemes del cabaler. Aquell que decideix fer-se el seu propi camí, fins i tot en el cas en què ha rebut el pagament d'uns estudis, es veu obligat a dependre de l'hereu per començar des de zero la seva activitat. L'altre, que s'acull a la protecció de la casa pairal, no és gaire d'envejar, tal com s'exposa a l'obra de Feliu i Codina:

En aquí, no és per retreure-ho,
Jo et faig de mosso, de criat,
de masover, de pastor,
de vailet, de rabadà,
de majordom, de cambraera,
de carreter i de sagal;
i miro, i cuido, i vigilo,
pel teu bé sempre mirant,
sense que per xò et demani
ni soldada ni jornal,
que ni jornal ni soldada
rebria de mon germà:
teulada i un plat a taula
i amb això content i en paus. (Feliu 1899: 26)

Qui no es conforma és perquè no vol. Les dues obres que exposen d'una manera més diàfana la injustícia que comporta la institució de l'hereu són les de Feliu i Codina i Ubach i Vinyeta. A *Los fadrins externs*, enllaçant amb l'exposició dels inconvenients que ha de suportar el cabaler que ha fet el Joan a son germà Magí, com a contraposició venen els avantatges gratuïts de l'hereu:

[...] mentrestant, lo senyor hereu,
que s'ho ha trobat tot pastat,
i té masies i boscos
i vinyes i fruiterars,
i parcers i censalistes,
vaillels, mossos i criats,
i que sense fer de metge
està bo, tranquil i gras,
quan parla del fadrí extern
que pel món corre bregant,
diu: «Ell rai, ja té carrera,
ell sí que no es pot queixar!» (Feliu 1899: 23)

Li retreu que el pare mort li agrairia que reparés la injustícia que va cometre quan va fer hereu: «i està cert que el pobre pare | si et mira quan ho faràs, | te'n darà, Magí, les gràcies | i et tindrà per fill honrat, | veient que tu, que ets l'hereu, | que ell, sense entendre-ho, nombrà | corregeixes ses errades | i esmenes sos disbarats» (Feliu 1899: 24). L'hereu, però, no escolta suggeriments ni consells: «Doncs sent tot meu, puc cremar-ho, | puc llençar-ho, ho puc donar... | i puc fer-ne lo que en vulgui... | soc l'amo, i està acabat... | i el pare m'ho deixà a mi... | i no em tornis a amoïnar!» (Feliu 1899: 28). A l'obra es planteja el greu conflicte quan, el dia del casament, l'Isidre passa d'hereu a fadrí extern i perd el patrimoni i l'estimada només perquè son germà gran, absent i presumptament mort fins aleshores, compareix i reclama el que li pertany. Això fa raonar l'Isidre sobre l'absurditat de tot plegat:

Com si la sang de ses venes
no fos la que em va dar a mi!
Com si a tots dos lo pit seu
no ens 'gués dat la nostra mare,
i el pare... li fos més pare
perquè ha nascut davant meu!
I com si jo que he cuidat
de mos pares la vellesa,
no meresqués la riquesa
que mereix ell, sent ingrát.
Ai pare!, tu que tal dret
li has dat... Si ara em veus aquí
com te deus *arrepentir*
de la injustícia que has fet! (Feliu 1899: 57)

S'hi carrega contra el tracte desigual rebut perquè es parteix de l'evidència natural de la igualtat dels germans, contrària a la filosofia del sistema. En aquest drama s'arriba a la reparació del dany que havia causat un testament del pare que no havia fet altra cosa que seguir el costum de la institució. El Medir, l'hereu, aclaparat per la seva incapacitat per menar les terres, fa una proposta inusitada a son germà:

Jo... no entenc com entens tu
de dur la hisenda arreglada,
que com no me l'he guanyada
tampoch la sabria dur.
Partim-la... tu la duràs
per tu i per mi tota entera,
i creu que d'esta manera
de la ruïna em salvaràs
[...]
Aixís mon cor ara
que ja el bé dels dos *codícia*,
vol arreglar la injustícia
que va fer lo nostre pare. (Feliu 1899: 121)

Però no acaba aquí la lliçó. El Magí, pare de la noia, ha perdut, amb estúpides jugades financeres, tot el patrimoni. O això és el que es pensa, perquè son germà petit, el Jaume, tenia un roc amagat a la faixa: «Diran que si empenyo etern | l'hereu posà en derrotar... | perquè no anés a cavar | vigilava el fadrí extern» (Feliu 1899: 122). Ell havia agafat escriptures perquè son germà no ho pogués hipotecar tot, i així havia salvat la hisenda. És al Jaume a qui correspon l'alliçament final, adreçat nítidament contra l'arrel del sistema:

¡Ditxosos vos veig al fi!
I penseu que tant disgust
s'acaba, perquè lo just
heu vingut a restablir.
Perquè les veus escoltant
amb què el sentiment avisa,
la llei que als fills martirisa
vos veig aquí desterrant.
Llei que combat a les clares,
amb lo més sant i perfet,
puix tots els fills tenen dret
a la *ternura* dels pares.
Per ço quan pel món bregant

veig, perquè ses lluites cessin,
a un fill extern!... vaig pensant,
si els pares ho sapiguessin
no farien lo que fan! (Feliu 1899: 123-124)

A *Los hereus*, el Miqueló, que està convençut que és l'hereu, ha privat son germà petit de veure son pare moribund per raons que l'altre li retreu: «Has tingut por que al tancar | los seus ulls les meves mans, | que som fills, que som germans, | no caigués en recordar. | I aixís com en parts iguals | nos doni son cor de pare, | no ens hagués partit també ara | al morir, sos capitals» (Ubach 1868: 22). El senyor Anton, el que fa funcions d'home bo i amb sentit de la justícia, extreu la categoria de la particularitat:

Los dos a dintre les venes
tenen la mateixa sang
i lo vindre al mon més prompte
o lo vindre-hi un xic mes tard;
no és raó perquè l'un sigui
preferit a l'altre mai!
La mare dintre del ventre
porta als fills un plaço igual;
al néixer, amb lo mateix llavi
lo bes primer a tots fa
i no crec que el bes aquell
tinga res de mundanal,
per donar als uns de més
lo que an als altres pertany,
Senyor Pere, és lo meu tema,
res d'hereus ni d'heretats,
que Déu, al morir los justos
los dona a tots premi igual,
perquè ni té dos amors
ni té dos cels per donar. (Ubach 1868: 33-34)

A la rèplica del Pere que els costums dels pobles s'han d'observar, contesta lapidàriament: «Quan les costums ne són bones, | però no quan no són tals» (Ubach 1868: 34). Quan, transcorreguda tota la peripècia, el Jaume i la Mercè han vist com s'eliminaven els obstacles, com tot queda sense hereus ni pubilles i poden casar-se, el mateix personatge s'encarrega de recordar-los la lliçó, perquè no l'oblidin un cop solucionat el seu problema particular:

Ja ho veieu; la vostra amor
si amb fills un jorn fos premiada,
del que a la vostra mirada
s'exposa, feu-ne record.
No vulgueu tals pares ser
i dels fills feu-ne germans
enllaçant-los-hi les mans
des del gran fins al darrer.
Teniu per lo fill millor
lo qui més estimi als altres... (Ubach 1868: 73)

Per tant, no tan sols s'encara amb la institució sinó que, a més a més, adverteix perquè en el futur no es reproduïxi la injustícia.

La justificació de l'apartat «drama jurídic» queda demostrada. Es pot discutir fins a quin punt hi encaixen del tot l'obra de Frederic Soler i la de Josep Maria Arnau, molt menys crítiques que les altres dues. De fet, es pot plantejar si el títol de la secció seria més adequat d'utilitzar-lo per al conjunt de les peces teatrals que s'ocupen del pairalisme o, encara més, d'assumptes relacionats amb el dret, però hem de convenir que Josep Yxart el va classificar adequadament perquè va explicar l'abast i el significat de l'epígraf. Per a ell, «drama jurídic» era aquell que carregava contra els fonaments del sistema pairal. És possible una interpretació sociològica del fenomen: escrites la majoria per dramaturgs republicans, observem que tres d'aquestes obres es van representar en el període revolucionari i, en canvi, de les que resten fora de la classificació yxartiana, només *La dida* és del Sexenni, la resta s'escrigué i es representa en temps de la Restauració. L'argumentació sembla servida en safata, però ara em limito a remarcar la perspicàcia de Josep Yxart a l'hora de marcar els límits, sempre difícils, d'una divisió en apartats d'aquesta mena, fonamentada, en aquest cas, en el caràcter purament costumista de les peces que ell deixa a fora, d'una banda, i, en contrast evident, en l'enfrontament global amb la institució pairal que plantegen els que anomena «dramas jurídics». Una demostració més del bon criteri d'Yxart i de les sorpreses que ens reserva la lectura atenta de la literatura vuitcentista.

JOSEP YXART I EL TEATRE HISTÒRIC

És una anomalia —entre tantes altres— que encara no disposem d'una edició de les obres completes de Josep Yxart, que ens haguem de conformar a llegir-lo en compilacions parcials d'articles o hàgim de recórrer a la consulta directa en la premsa de l'època. És una llàstima que l'intent de publicació de la seva obra completa iniciat l'any 1995 s'estronqués en el primer volum. Així i tot, podem afirmar que Yxart és el gran crític de la història literària catalana, amb l'avantatge sobre els que li podrien disputar el títol d'una dedicació a tots els gèneres literaris i una professionalització efectiva durant els anys de vida literària activa. Yxart es va ocupar amb gran eficàcia de la poesia —l'estudi de *Poesies* de Guimerà és un referent— i de la novel·la —cap altre novel·lista català no ha disposat del privilegi que va tenir Narcís Oller, un seguiment puntual i ajustat de la seva evolució narrativa, amb orientacions i consells, de part de Joan Sardà i, sobretot, de Josep Yxart—, però el seu camp preferent de teorització i de crítica quotidiana fou el teatre. Va escriure dos estudis fonamentals sobre el gènere, «Teatre català» i *El arte escénico en España*, que revelen una concepció àmplia i moderna de l'activitat dramàtica i on atén tots els aspectes que formen l'espectacle, des del text literari, l'actuació i l'escenografia fins al públic. Rosa Cabré ha afirmat, en un estudi sobre l'evolució del crític —que va des d'un romanticisme inicial, après en Manuel Milà i Fontanals, fins a l'obertura de les propostes modernistes, passant, és clar, per la pràctica central de l'estètica realista i naturalista— que «sempre va ser fidel a la tradició romàntica que va conèixer de jove» (Cabré 1995: 47).

Aquest capítol se centra en l'examen de la posició d'Yxart davant d'una modalitat literària tan associada al Romanticisme com és el teatre històric, aquest romanticisme de formació, l'evolució cap una convicció realista i un esperit tan atent a les innovacions que hi havia en el camp de les idees estètiques, aquella gran «capacitat de risc» (Cabré 2000: 53) en les seves opinions que ens l'apropen i li fan

adoptar una posició coherent i alhora oberta davant una modalitat dramàtica per a la qual en el darrer quart del segle XIX ja feia temps que havia passat l'actualitat, com a mínim en les formulacions primitives.

Un anacronisme: el drama històric espanyol

Comencem pel judici crític sobre el teatre històric espanyol. Sempre, sense excepcions, Yxart se'n va ocupar amb una particular inclemència: va emetre dictàmens fulminants contra el que considerava una relíquia del passat que, a criteri seu, ni en el seu moment de glòria, cinquanta anys abans, havia aconseguit resultats notables. No ha d'estranyar que en el seu darrer gran estudi, inacabat, *El arte escénico en España*, que dedica força espai al tema, Josep Yxart no es refereixi mai al teatre històric de manera elogiosa. En l'exposició de la decadència del teatre espanyol dels anys vint, proveït bàsicament de traduccions, carrega contra els escassos dramemes tràgics originals que, com *La viuda de Padilla*, consistien en «declamaciones políticas, para los hombres libres» (Yxart 1987: 17) perquè els considera una mena d'anunci del que després va venir: «Aquellos dramas mal llamados históricos, preludían ese género que en la mayoría de nuestros autores es no sólo un insulto a la verdad en variedad de metros, sino el más deplorable olvido de los grandes tesoros de la historia, que sale a las tablas vestida de percal» (Yxart 1987: 17). Som davant l'inici de dues insistències en el llibre, la del drama romàntic que acaba triomfant a partir de 1833 i sobreviu durant tot el segle, i la d'un Yxart que no es cansa d'expressar estupor davant una supervivència tan extemporània. El crític no ofereix un balanç clement ni quan parla de les peces de la primera remesa romàntica: «Toda aquella dramática, parece hoy tarea improvisada, atropellada, irreflexiva. Es aquel el tiempo de los *imaginativos puros*, no de los *imaginativos reflexivos* [...] No hay que buscar en tales dramas, ni sensibilidad profunda, ni recios caracteres, ni situaciones sólidamente afirmadas» (Yxart 1987: 24), i ben just si en salva el *Don Álvaro*, la primera part de *Don Juan Tenorio* i alguns altres fragments, com el duet de *Los amantes de Teruel*. En definitiva, per a Yxart el drama romàntic és una exànime imitació del teatre antic —«las más celebradas obras, parecen melodramas con trajes españoles de la Edad Media» (Yxart 1987: 25)— que no pot competir amb el teatre de Victor Hugo o de Dumas. Repassa l'activitat dramàtica en les successives dècades del segle i comprova, estupefacte, que el teatre històric perviu, amb l'ajut de la crossa mètrica —«por el uso del verso se prolonga indefinidamente la vida del drama histórico, que no ha experimentado en España ni un sólo día de eclipse» (Yxart 1987: 24)—, gràcies a la pertinaç acollida dels espectadors: «El drama histórico, anémico también como toda aquella literatura,

comparte con la comedia el aplauso del público» (Yxart 1987: 55). Tan sols en una ocasió li concedeix bel·ligerància, quan, en els anys seixanta, Antonio García Gutiérrez reapareix amb un teatre històric —de temàtica catalana, per cert: *Venganza catalana* (1864) i *Juan Lorenzo* (1865)— d'intenció i contextura diferents, «drama político con pensamiento social, entre aquellos caracteres templados, de enérgica voluntad, de índole pensadora y reflexiva, sucesora de los violentos y locuaces» (Yxart 1987: 39), que coincideix en el temps amb l'única excepció de relleu en un panorama tan desastrós, l'inici del teatre català modern, de què Yxart no s'ocupa en aquest estudi. Tanmateix, la tònica és l'anunciada, s'hi insisteix «en el mismo drama de “época” o de historia, no se halla una sola variante, ni causa otra sorpresa que la de ver cuanto se prolonga, siempre parecido a si mismo» (Yxart 1987: 67) amb el neoromanticisme extemporani d'Echegaray —quan Yxart s'ocupa d'*El prólogo de un drama* exclama que un contemporani de Calderón hauria pogut creure que res no havia canviat i «un romántico del 30, se creería trasladado a su tiempo» (Yxart 1987: 126)—²⁸ i amb actors com Rafael Calvo i Antonio Vico,²⁹ els quals ni tan sols el renoven o reinterpreten, en un moment històric que hauria hagut de correspondre al realisme, sinó que «remata su obra de galvanizar no ya el teatro antiguo, siempre de repertorio, sino el romántico, y plantarlo en pie en frente de toda una literatura diametralmente opuesta a él» (Yxart 1987: 78). La indignació d'Yxart augmenta a mesura que en el seu estudi s'acosta al final de segle i comprova que aquesta mena de teatre «sobrevive y no cesa nunca» (Yxart 1987: 343). En el resum de la centúria no deixa de sorprendre's davant d'aquesta imitació en to menor del teatre del Barroc: «El número de estos ejemplares es enorme: toda la historia de España, del sacrificio de Hermenegildo al motín de Esquilache, toda ella ha pasado á las tablas» (Yxart 1987: 95), fins al punt que «el teatro de este siglo, lo constituye en una mitad esa imitación y a veces falsificación del teatro antiguo» (Yxart 1987: 95). La raó més profunda de la lamentació d'Yxart prové de la certesa que aquesta persistència en una convenció —fonamentada en la retòrica, l'èmfasi i l'ús inútil del vers (Bensoussan 1982: 417)— havia impedit la renovació, la connexió amb l'art dramàtica europea de la segona meitat del segle: «Una acción, trasladada á lejanas épocas siempre más poética cuanto más lejana,

²⁸ És en aquesta valoració tan negativa dels primers romàntics i d'Echegaray que Clarín discrepa d'Yxart (Clarín, «Revista literaria. *El arte escénico en España* por José Yxart», a *El Imparcial*, 9-VII-1894, reproduït a Cabré 1996): «En lo que me separo de Yxart es en la *intensidad* de mérito que se ha de atribuir a los elementos poéticos y sentimentales, *musicales* y *pictóricos* de nuestra gloriosa tradición literaria, y de los artistas que hoy la representan. [...] De las pocas obras teatrales románticas buenas que tenemos en este siglo, no saca, a mi juicio, toda la sustancia poética que tienen; se entusiasma poco Yxart con *El trovador*, *Don Álvaro*, *Los amantes de Teruel*, *Don Juan*, etc. etc. Y, por último, en el romanticismo redivivo, en Echegaray... no admira todo lo que hay de admirable.»

²⁹ Tal com assenyalen Joan Sardà (1914c: 42-44) i Albert Bensoussan (1982: 161), les càrregues contra Echegaray i els dos famosos actors que van provocar una polèmica amb Frederic Soler arrenquen ja de la primera joventut del crític.

pareció preferible á un conflicto contemporáneo» (Yxart 1987: 103). Opinava que en nom de la tradició s'insultava els pocs dramaturgs sincers que intentaven aportar novetats (Yxart 1987: 142).

No hi ha dubtes al respecte. Sembla que l'opinió de l'Yxart de 1875 quan es referia a la poesia que encara guardava la història d'Espanya,³⁰ s'havia modificat davant l'evidència d'un teatre històric encartonat i fals, un artefacte indigerible. Per trobar-hi matisos i propostes haurem de llegir els textos en què s'ocupa del teatre català.

Teatre català

Rosa Cabré (2000: 23) explica que en la joventut, per influència directa de Manuel Milà i Fontanals, Josep Yxart estava convençut de la necessitat de conèixer la història pròpia, de recopilar el cançoner, el llegendari, el costumari i el dret jurídic català «per tal de preservar l'ànima catalana», i que durant els anys setanta va fondre aquesta convicció amb el sentit progressista, no arqueològic, de la poesia popular propi de Josep Anselm Clavé (Cabré 2000: 26). Estic convençut que aquesta concepció «patriòtica» proporciona els matisos que introdueix Yxart quan parla del teatre històric català. Joan Sardà (1914c: 52) fa unes interessants concrecions sobre el patriotisme d'Yxart en relació amb els referents històrics que, tanmateix, haurem de calibrar: «No le llevaron al catalanismo entusiasmos históricos de patriota, sinó convicciones de razón. [...] Por esto le interesaban medianamente los gestas de los Peres y los Jaumes, y si bebía alguna vez en la copa del odio a Felipe V era porque la copa estaba hermosamente cincelada y gustaba a su espíritu de artista.» No ens afanyem gaire a interpretar les paraules de Sardà, comprovem abans la posició d'Yxart davant el drama històric català.³¹

Quinze anys abans del llibre sobre l'art escènic espanyol, Yxart havia escrit el seu famós estudi sobre el teatre català, premiat als Jocs Florals de 1879. A l'hora de valorar els textos, distingeix entre drama històric i obres teatrals en què la història intervé sense ocupar el primer pla, i quan s'ocupa del primer, sorprenentment si atenem al que hem vist fins ara, lamenta que no hagi estat prou conreat: «Tampoc lo drama històric, si bé cultivat, ho fou fins al punt que faria creure la vària riquesa d'assumptos que ofereix la història de Catalunya i la marxa del renaixement, que en sos principis tant tornava els ulls enrere, extraviant la mirada allà en les perdudes boires de la Mitjana Edat, guardadores de la nostra grandesa política» (Yxart 1896: 268). Tot seguit, especula sobre les possibles causes de la poca dedicació

30 En carta a Narcís Oller de 15 de febrer de 1875, comentada per Cabré (1999: 79, nota).

31 Per al drama històric català, a més de les referències a les històries del teatre de Francesc Curet i Xavier Fàbregas i d'altres estudis d'aquest darrer, s'ha de llegir Farrés (2007: 406-408).

al gènere, a diferència de la seva correspondència poeticopatriòtica, el romanç històric:

Les dificultats del *gènere*, que requereix de l'autor coneixements i estudis previs que alguns creuen incompatibles amb la impacient i lliure facultat creadora; la poca educació del públic per a semblants espectacles, inclinat com se manifesta a l'emoció, a l'interès, abans que al plaer delitós que proporciona un exacte trasllat de l'esperit d'una època; cert temor dels nostres poetes a incórrer en los defectes d'aquella literatura arqueològica, ben ingrata i antiartística per cert, sobre la que ha caigut l'estigma del ridícul; són, en el nostre concepte, les causes principals de que els exemplars del drama històric català no guardin per llur nombre la deguda proporció amb los de la poesia històrica, tan cultivada entre nosaltres. (Yxart 1896: 268-269)

Paga la pena de retenir la referència al perill, «l'estigma del ridícul», relacionat amb les consideracions sobre el gènere en el teatre espanyol, i l'expressió d'una guia cap al camí de perfecció, l'«exacte trasllat de l'esperit d'una època», sense el qual Yxart considera que un text dramàtic no compleix amb els requisits imprescindibles per rebre la sanció com a drama històric. Tot seguit observa que l'època anterior al Compromís de Casp i la Guerra de Successió són les èpoques més tractades en les peces representades fins llavors, i que la darrera, per la proximitat, «fereix més al viu lo patriotisme» (Yxart 1896: 269), i hi afegeix una nota de realisme sociològic referida als espectadors: «si és que en algun cas lo record d'antigues grandeses, de les que se'n té en general, una idea confosa, pot commoure al públic d'avui, que viu baix lo pes de noves amargures i noves preocupacions» (Yxart 1896: 269).

Més endavant analitza un dels problemes comuns a aquesta literatura, la poca originalitat dels personatges, que «solen ser los que més pequen de convencionals i que més recorden altres literatures forasteres i lectures prèvies» (Yxart 1896: 284), sobretot perquè esdevenen més l'encarnació d'unes idees que persones vives, de manera que «resulten entercs, encartonats, teatrals, en una paraula» (Yxart 1896: 284). Assenyala el tipus del guerriller, «sortit de la masia i combatent per la pàtria amb el natural enginy i coratge» (Yxart 1896: 284) —a *Bac de Roda*, de Francesc Pelai Briz; a *Les heures del mas*, de Frederic Soler; a *La falç*, d'ambdós autors; a *Honra, pàtria i amor*, de Francesc Ubach i Vinyeta—, com el més encertat, l'únic fill d'un estudi atent. Destaca l'originalitat d'aquest tipus del «patriota indomable i altiu» (Yxart 1896: 289-290) quan, amb els personatges extrets de l'ordenació pairal, considera «que són exclusius de Catalunya i que representen amb més puresa lo característic d'ella» (Yxart 1896: 289).

Fins aquí l'historiador i el crític que expressa, a diferència del que farà amb el teatre històric espanyol, unes pistes per a la renovació. La veritat, però, és que en ben poques ocasions Yxart pot celebrar la representació d'un drama històric que s'acordi amb la seva concepció del gènere. El comentari de *Sota terra*, de Frederic Soler, expressa la decepció que l'obra li provoca, i adverteix que Soler fa massa anys que força la màquina, cau en l'excés i la mala qualitat de l'acció i no aconsegueix la indispensable versemblança, tot i que reconeix que les peces que fa representar obtenen «alborotados éxitos» (Yxart 1995: 226); de *Batalla de reines* escriu que «a pesar de su brillantez y su fuego genial, nada nos obliga a decir ni en pro ni en contra» (Yxart 1995: 525), i quan li concedeixen el premi de l'Academia Española opina que el mèrit de l'obra «es muy relativo» (Yxart 1889: 152). L'anotació «veremos si sale de aquí el teatro que ansiamos» (Yxart 1995: 287) arran de l'estrena d'*Otger*, d'Antoni Ferrer i Codina, i *Lo combat de Trafalgar*, de Pere Anton Torres, sembla que faci referència més a la companyia del Novedades fundada per l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans que no pas a la peça de Ferrer i Codina.

En aquest punt hem de lamentar que Yxart no dediqués al teatre d'Àngel Guimerà un estudi comparable al que va prologar l'edició de les poesies del vendrellenc.³² Potser l'hauria escrit si no hagués mort tan jove. El cert és que l'única crítica d'autèntic pes per al tema que ens ocupa és la de *Rei i monjo*, en la qual exposa l'argument, tan repetit posteriorment, de la falta d'encaix de les tragèdies guimeranians amb l'estricta definició de tragèdia: «son en su mayoría dramas históricos ocurridos entre personajes históricos, y a pesar de esto, no recuerdan en lo esencial ese falso género del *tonelete* y el *yelmo con penacho*» (Yxart 1890: 359).³³ O sigui, Guimerà se separa del drama històric característic i abominable tant en castellà com en català. Per a Yxart, la singularitat de Guimerà resideix, precisament, en la circumstància que se n'aparta sense seguir la recepta yxartiana, recepta que el crític expressa per negació:

Y no que Guimerá cuide de llenar la deficiencia del género; no que haya puesto empeño alguno en resucitar en torno de una acción concreta, el espíritu y modo de ser de la muerta sociedad en que aquélla se desarrolla. El poeta no trae nada nuevo a la obra dramático-histórica. Sus personajes, si no lo contradicen abiertamente, prescinden de su tiempo; sin dejar de ser de él, no se empeñan en mostrar que lo son; se mueven en un siglo que, no siendo el nuestro, podría ser cualquiera de los comprendidos dentro de una misma edad. [...] Es más: la verdad estricta de los hechos, aún tratándose de los más conocidos, le tienen sin cuidado. (Yxart 1890: 359)

32 Manuel de Montoliu (1956: 56) subratlla aquesta absència: «no deja de constituir una rareza el silencio que guarda sobre la producción de Guimerá tan sinceramente venerada y admirada por él, frente al imponente volumen de sus comentarios a la obra lírica del gran dramaturgo catalán».

33 Sobre la confusió de noms a l'entorn de la tragèdia, vegeu Farrés (2000: 504-505).

En definitiva, Guimerà no practica aquest estudi profund d'una època que la mentalitat realista d'Yxart concep com a sistema plausible per a l'elaboració de l'autèntic drama històric. Ell mateix es pregunta: on rau la diferència, en Guimerà?, i contesta: en la naturalitat del vers, que l'acosta a la prosa, que fa fluir de manera concisa i plana la idea, sense excloure un efecte dramàtic shakespearà, profundament humà i que no evita la convivència de l'enlairament poètic amb la vulgaritat, quan convé; en el «realisme de les situacions» al costat de majestat i d'una vaguetat poètica, observable fins i tot en algunes acotacions; en la concepció en gran escala, operística, de les situacions culminants. Aquest salt de qualitat justifica fins i tot la desviació de l'ortodòxia que Yxart preveu per al drama històric possible. Ara comprovarem que altres vegades, i no per negació, va concretar més el projecte.

Propostes i obstacles

A l'estudi sobre el teatre català, Josep Yxart distingeix entre dues tendències de la Renaixença —marcades pel model de llengua que usen— i, en la repercussió que per al teatre tenen, el lloc que el teatre històric ocupa està ben determinat:

Pels primers, son objecte i son fi serà la continuació de lo que en part s'ha fet fins ara: manifestació estètica de l'aspecte característic del nostre poble, *gènere* provincial que no admet altres drames que l'històric i el de costums de la terra, ni altres classes que la pagesa i la menestrala, ni altres manifestacions del sentiment que les examinades en los anteriors capítols; pels segons son objecte i son fi serà més vast i complet: lo fi i objecte del teatre contemporani tal com se comprèn en les nacions modernes, realitzats en la llengua que ha ofert al poeta la cançó de la mare prop son bressol d'infància, realitzats amb la forma espontània de la inspiració ingènua, amb los materials de l'observació immediata. (Yxart 1896: 322-323)

Fa l'efecte que la modernitat exclougui el drama romàntic, al qual no es reservaria altre espai que el que correspon a la literatura historicista, «arqueològica», a l'englantisme dels Jocs Florals.

En aquest punt, l'article que dedica a l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans resulta particularment valuós. Yxart hi manifesta les esperances que, després de més d'una temptativa sense èxit, el teatre català tendeixi a torçar el rumb inicial per «alistarse, como todas las artes contemporáneas, en las filas de los enamorados de la verdad y de la vida moderna» (Yxart 1896: 344), amb la substitució del vers per la prosa i de l'atenció fixada en les classes incultes per les mitjanes. Fins aquí no hi ha res de nou per al nostre objecte. De seguida completa aquesta esperança amb una concreció que connecta amb la posició que pocs anys després

desenvoluparia a l'estudi sobre el teatre espanyol, però aquí aplicada al català i amb especificacions pròpies: «tras el degenerado drama romántico, en cuyas venas in- oculó su sangre la lírica de los Juegos Florales, llega la altra comedia» (Yxart 1896: 344); tampoc en aquesta frase sembla que al drama romàntic se li reservi gaire es- pai. Però a continuació marca amb claredat les regles del joc que el teatre històric ha de seguir si es vol adaptar a la nova escena:

No excluyo de mi programa el drama histórico [...] aplico a su fabricación, si se me permite la frase, los mismos cánones antedichos: honda observación de la época y de sus pasiones, no sustituida con fríos fragmentos arqueológicos sino con imaginación vivaz, convertida en *profeta del pasado*, com se dijo de un histo- riador célebre; caracteres verdaderos, conflictos interesantes y poéticos, y cuanta gala, cuanta suntuosidad se requieran así en la forma como en la escenografía. Si para el drama moderno tenemos a la vista nuestra sociedad, para el drama histó- rico ¿qué mayor y más brillante libro que la historia catalana-aragonesa? ¿Quién se ha inspirado en él como debía? (Yxart 1895: 348)

Només Francesc Ubach i Vinyeta amb *Almodis* i Àngel Guimerà amb *Judit de Welp*, respon.

Tanmateix, la nòmina no era tan limitada. En un dels seus últims articles, Yxart es refereix a *Cor de roure*, de Ramon Picó i Campamar, com «un triomf llegendari d'una tendència nova i avortada» (Yxart 1896: 148), i especula sobre la possibilitat de «tornar a emprendre en lo Teatre Català lo drama històric, tal com no s'ha fet encara» (Yxart 1896: 148). Yxart se sent amb l'obligació d'aclarir una posició que pot estranyar: «Molts diuen que ha passat per sempre, i potser estra- nyaràs que jo no siga del tot d'aquest parer. No, ho confesso: jo, que sento amb bogeria lo modern, i que com modern, poques, poquíssimes vegades surto com- plagut del teatre [...], guardo secreta simpatia pel drama històric, un dels gèneres més convencionals, i tinc encara els meus dubtes sobre la definitiva impossibilitat de restaurar-lo» (Yxart 1896: 148). En l'aclariment de l'aparent contradicció retro- bem l'Yxart furiós contra uns espectacles de cartró pedra que l'irritaven:

Si entens per drama històric lo que s'ha fet fins ara, no cal parlar més: no sols lo considero mort i ben mort, sinó que no crec que hagi estat mai viu. En lo Teatro Català lo drama històric ha sigut un desastre (amb curtíssimes excepcions, que no són verament història): un maniquí vestit de pellerines, que, mogut per manubri, treia versos i més versos per la boca, com los saltimbanquis treuen cin- tes de paper retallat o estopa inflamada. (Yxart 1896: 148-149)

Desfogat, expel·lida la ira dels justos, arriba l'hora de concretar, i és en aquest punt quan Yxart defineix les qualitats que ha de presentar el nou drama romàn-

tic: «quelcom de la reforma wagneriana aplicada a la història i al teatre parlant, encara que precisament aquella revolució de Wagner rebutgi el quadro històric i lògicament s'enfilí més amunt, a la mitologia, i requereixi l'antiga i primitiva penetració de la música i la paraula» (Yxart 1896: 149). Posseït per l'entusiasme, Yxart imagina una sèrie de representacions sobre el segle XV català, amb tots els ingredients mitològics en joc; amb un sarcasme demolidor, rebutja la posada en escena tradicional i planteja una altra concepció dramàtica:

Suposa més bé una sèrie d'episodis deslligats, trencats en aparença, una galeria de quadros escènics, en què l'autor te porta, quan li convé i quan vol, del palau al carrer, de la plaça pública al camp de batalla, del consell a on se delibera a la cambra real, on los prínceps parlen en família. Suposa't que en cada un d'aquests quadrets se tracta de donar, ben estudiada, concreta, viva, una imatge aproximada de l'estat de les classes en aquella època, dels caràcters més comuns i típics, amb sos especials sentiments i preocupacions. (Yxart 1896: 150-151)

Es proposa traslladar-hi passatges de *La fi del comte d'Urgell*, en una concepció que parteix de Schiller:³⁴

Lo teatre, gran; la resurrecció històric-dramàtica, tan completa com se pogués; en l'escenografia, en la indumentària, en tot l'atreç, una obra d'estudi, una obra d'art esplèndid, sòlid i verdader; i com a complement... una novetat ariscada, una nova temptativa *shilleresca*, com la de *La promesa de Messina*: la introducció del *cor antic*, lo poble, lo personatge etern, u i indivisible, lo poble català que comenta l'acció, que impreca els seus tirans, que plora amb la derrota dels seus cabdills, que alça el crit i el plany cada vegada que veu, en les resolucions accidentals dels hèroes, com se dona un pas més cap a la catàstrofe: però no el *cor* en les taules com un de tants personatges del drama, amb molts caps, no: lo verdader *cor*, *aïslat*, separat de l'acció, mirant-la des de fora. (Yxart 1896: 151-152)

Pere Farrés (2007: 411) fa veure que, «en aquesta fórmula de Wagner sobre el motlle de Schiller», Yxart pensa més en el Picó i Campamar de *Garraf* que en el de *Cor de Roure*, ni que el record d'aquesta peça actuï com a estímul. Un programa modern, modernista i tot, per al drama històric.

Observem que en el fragment suara reproduït, com en l'estudi sobre el teatre català, Josep Yxart demostra una concepció total de l'art dramàtica. Yxart no parla només del text sinó de tot el que cal perquè un espectacle es realitzi. Queda només per afegir que aquest era un dels obstacles més importants per a la plasmació de la seva idea sobre el nou drama històric. El teatre modern no es podia representar

34 Segons Rosa Cabré (1995: 34), Yxart havia llegit Schiller l'estiu de 1876 i, a banda de traduir-ne el teatre a l'espanyol, en va aprendre «la capacitat de fer una literatura, poesia i teatre, on es sintetitzen, de manera harmoniosa, l'abstracció conceptual dels grans temes que afecten l'individu».

des d'una concepció dramàtica raquítica i depassada, i això inclou els mitjans materials. Quan Yxart reclama un «teatre gran» repeteix una de les queixes que amb més recurrència havia llançat com a entrebancs per a la plena realització de les millors propostes dramàtiques catalanes de finals del segle XIX. És el que lamenta quan explica que la força poètica, la vaguetat fantàstica de *Lo fill del rei*, d'Àngel Guimerà, «no puede transmitirse al público sin un gran escenario» (Yxart 1995: 459), o quan comenta les dificultats amb què topa *Rei i monjo*: «Con esto el autor lucha en su empeño con toda suerte de obstáculos de la ejecución teatral. Ni actores, ni escenario, ni decoración, y casi, casi ni siquiera teatro para ver realizadas tales concepciones, y medir así su potencia como su debilidad» (Yxart 1890: 366). Irònicament, s'hi refereix en la crítica d'una de les peces de Frederic Soler, quan subratlla l'excepció que constitueix, perquè l'espectacle és molt superior als que s'acostumen a veure al Romea per un inusual desplegament de mitjans materials que falten en altres posades en escena «desde que se descuidó el servicio escénico, sobre todo tratándose de tragedias» (Yxart 1890: 200). Si a algú no li havia de mancar aquest servei logístic, aquests mitjans proporcionats a la grandesa d'una concepció era a Soler, evidentment. Els obstacles amb què la modernitat del teatre històric topava a les envistes del Modernisme també eren tècnics, i un crític tan atent a tots els ingredients de la cuina teatral com Yxart era el més adequat per enregistrar-los. Ja s'ha utilitzat la paraula en una altra ocasió, però també en aquest aspecte les necessitats no es podien cobrir només amb inversió econòmica, calia una concepció diferent, que no es començarà a concretar a Catalunya fins que el Modernisme no renovi el teatre català. Yxart s'avança a aquesta revolució, l'anuncia i la reclama. Amb el temps, la seva idea sobre les possibilitats d'un drama històric modern, sense res a veure amb el que havia proporcionat el segle XIX, s'havia anat concretant. La idea s'ha afinat gràcies, tal com afirmava Sardà, a una sana intransigència estètica que li provocava repulsió cap al drama històric tal com s'havia presentat fins llavors. Alhora, però, observem un detall ja apuntat: Yxart no es preocupa per la renovació d'aquesta modalitat dramàtica en el teatre espanyol, només en el català, davant el qual demostra una actitud molt diferent. Abomina igualment del que considera inservible però, patriòticament —aquesta és la diferència—, com el Maragall dels anys noranta, en el camí cap a *Visions i Cants*, hi explora la possibilitat de buscar aquella ànima del poble català, el concepte que havia après en Milà i Fontanals i que havia adaptat progressivament a la modernitat. Parlem, és clar, de Modernisme.

JOSEP ALADERN, COSTUMISME,
POSITIVISME I REVOLUCIÓ

LA PÀTRIA ANTIGA: *COSTUMS TÍPIQUES* *DE LA CIUTAT DE VALLS*, DE JOSEP ALADERN

Josep Aladern és el pseudònim que de manera més habitual va utilitzar Cosme Vidal i Rosich, nascut a Alcover l'any 1869 i mort a Barcelona el 1918. Fou el que sovint es defineix com a «intel·lectual polifacètic»: escrigué poesia, narrativa i teatre, va traduir de llengües diverses, publicà opuscles gramaticals, un diccionari català en tres gruixuts volums i exercí d'editor, de periodista i d'animador de cercles intel·lectuals, el més conegut dels quals fou el Grup Modernista de Reus.³⁵ Catalanista radical, establí relacions amb cercles occitans i promogué la revista *Occitània*, publicada a Barcelona i a Tolosa de Llenguadoc. Republicà federal, durant els anys noranta derivà cap a l'anarquisme, sembla que sense arribar a militar-hi, i les col·laboracions dels últims anys de la seva vida en els periòdics lerrouxistes s'han d'interpretar més com a refugi de l'intel·lectual arraconat que hi podia aconseguir tribuna i algun benefici econòmic que no pas com a sintonia amb les proclames de l'Emperador del Paral·lel. Josep Aladern respon a la caracterització del catalanista entusiasta d'ideologia esquerrana que sovint no aconseguia traduir en peces literàries perdurables l'abundància d'un cor i d'un cervell permanentment revoltats.

Costums típiques de la ciutat de Valls es va publicar l'any 1895 a Galícia, a El Ferrol, segurament perquè el devia pagar el vallenc Andreu A. Comerma, enginyer que es va fer famós per la construcció del dic de la Campana del port d'aquella ciutat i que havia ofert l'objecte d'art amb què fou premiat el treball en el certamen de Valls de l'any 1894. És un fulletó de 26 pàgines signat a Alcover el maig de 1894.

Una cita de l'inici de les memòries d'Antoni de Bofarull que precedeix l'estudi, «Moltes ciències hi ha que deuen son origen a aficions, les més senzilles, de

³⁵ Els estudis més complets sobre Josep Aladern són el meu sobre el Grup Modernista de Reus (Sunyer 1984), un volum miscel·lani sobre l'escriptor (Anguera et al. 1994) i el de Jordi Ginebra sobre les idees lingüístiques de la colla (Ginebra 1994). Sobre la faceta occitanista de l'Aladern, en proporciona molta informació Rafanell (2006).

certs homes» (Aladern 1895: 1), ens orienta sobre l'adscripció del text, emmirallat en el memorialisme de *Costums que es perden i records que fugen*, de l'historiador i literat reusenc. Tanmateix, el llibre d'Aladern no és un text memorialístic, sinó una descripció, entre el costumisme i el folklore, d'uns quants elements característics del costumari vallenc que l'autor posa com a exemple de genuïnitat catalana. Aladern, que uns quants anys després va escriure la sèrie de narracions *La gent del llamp*, sobre personatges i ambients del Camp de Tarragona, devia trobar suport en les memòries de Bofarull per la proximitat geogràfica de Reus amb Valls i per l'atenció que el reusenc dedica als elements de la Festa Major en el llibre de records.

El text d'Aladern s'inicia amb tres pàgines que situen la ciutat i en descriuen els trets geogràfics, econòmics i característics i continua amb tres capítols dedicats el primer als castells, el segon als balls populars i el tercer als gegants i l'àliga. Sobretot en aquests apartats, Aladern no té gaires pretensions de presentar-se com un científic que estudia cada un dels fenòmens, sinó que es mou entre l'especulació i l'entusiasme. Manifesta una irreprimible necessitat d'imaginar els orígens de cada element, malgrat que només els pot suposar: dels balls que potser provenen del teatre grec, de les farses atel·lanes o dels misteris del teatre castellà; dels gegants i l'àliga, de les llegendes antigues de monstres; dels castells, de manera més pintoresca, d'uns suposats comedians musulmans de l'edat mitjana: «Corre com a bastant certa la tradició de que, a mitjos del segle xv, vingueren uns alarbs, una espècie de companyia de funàmbuls, quals exercicis meravellosos agradaren tant a la gent de la població, que procurant imitar-los n'eixiren mestres» (Aladern 1895: 4-5). Ell ho considera «bastant admissible», sobretot perquè la gralla que toca la música dels castells és d'origen àrab. La imprecisió i el recurs a tradicions més o menys certes dominen aquestes consideracions. No eren estranys en aquesta mena de textos en l'època inicial de la ciència històrica contemporània, però també és veritat que l'agosament a l'hora de pronunciar-se sobre tota mena de qüestions sense prou coneixement de causa o sense prou preparació científica era constant en Josep Aladern, i li va valer tota mena de censures, que no produïen altre efecte que excitar la seva tendència a la polèmica. El mateix, més o menys, s'esdevé en les referències a personatges històrics com Pere Anton Veciana i l'origen del cos policial dels Mossos d'Esquadra, que ell suposava que eren d'un patriotisme català inatacable —sens dubte, havia llegit la famosa poesia de Jacint Verdaguer sobre l'enfrontament entre Carrasclet i Veciana. A la influència de Víctor Balaguer cal atribuir la defensa tancada que de Serrallonga fa, contra l'opinió negativa que el poble en té, que ell creu que prové del ball popular sobre el bandoler, i en suposa les raons:

La mala fama de què gosa Serrallonga entre el poble, la deu en molta part a la representació d'aquest *ball*. És més lladre que Serrallonga és una frase molt corrent en la comarca i en molta part de Catalunya. Si anéssim a investigar qui és l'autor d'aquest *ball*, tal volta hi trobaríem un *cadell*, o siga un partidari dels Felips, contra quin govern protestà tan valerosament lo noble bandoler de *Les Guillerries*. (Aladern 1895: 17)

La constatació i la suposició el condueixen a la conclusió que el ball és «en alt grau ignominiós per Catalunya» (Aladern 1895: 18).³⁶

En aquests capítols de l'opuscle no hi falten referències anecdòtiques, com la de l'origen del nom del gegant Lladrefaves, notes llegendàries, com la cooperació dels castellers en la presa de Tetuan de la Guerra d'Àfrica del 1859-1860, ni les propostes d'exportació de l'espectacle: «Entre tots los esports és potser lo més atrevit i artístic. Io crec que si s'importava al Regne Unit, los inglesos s'hi entusiasmarien i l'aclimatarien» (Aladern 1895: 9). Però aquestes qüestions només són el farciment, i el protagonisme de cada un dels tres capítols correspon a la descripció dels elements festius. Destaca el detallisme i la passió amb què s'ocupa de la construcció dels castells més singulars, el pilar de set sense crosses, els cinc pilars de set, els castells aixecats per sota i, sobretot, el gran castell, el tres de nou amb crosses, del qual explica que és extraordinàriament perillós:

I no obstant, los fills de Valls, atrevits i temeraris, no tan sols l'aixequen sempre que poden sens por a l'aplastament, sinó que és tan gran la seva afició, que aquells més dèbils que veuen que amb ells no és possible l'empresa, moririen satisfets, mentres fos després d'haver *lograt* aixecar un *tres de nou*. (Aladern 1895: 7-8)

El capítol dedicat a l'àliga i els gegants n'explica el cerimonial festiu però resulta molt més anecdòtic. El dels balls és més divers. Distingeix entre els balls amb parlaments i els que no en tenen, dedica atenció més perllongada al ball de Diables, a la Moixiganga, al de Serrallonga i al de Dames i Vells, i en reproduïx bocins de parlaments, i després enumera, i no gran cosa més, la resta de balls: entre els que no tenen parlaments, el de la Moixiganga, el de Bastonets, el de Valencians i el de Gitanes, i entre els parlats, el de la Rosaura, el de Sebastiana del Castillo, el de Moros i Cristians, el de Marcos Vicente, el de Cercolets, el de Cavallets, el de sant Joan, el de sant Llorenç, el de Pastorets, el de la mare de Déu, el de mossèn Joan de Vic, el de Sant Magí, el de Prims, el de les Galeres, el de la Verge de la Candela, i afegeix un etcètera, etcètera, que no sabem si era molt llarg. Enregistra que en alguns els versots estan escrits en castellà i es recorda del poeta popular vallenc que en va escriure molts en el segle XIX, Marquet de la Dona. Acaba amb el desig

³⁶ El crèdit absolut que Aladern concedeix a la versió balagueriana es pot acabar de comprovar amb la lectura de la peça dramàtica *La fi de Serrallonga* (1898).

que aquests costums no es perdin, molt d'acord amb l'enregistrament de la decadència d'algunes d'aquestes danses: «Déu faça que amb la invasió d'altres costums que per desgràcia ja es van aclimatant entre nosaltres, no s'acabin de perdre del tot tan típics i característics espectacles!» (Aladern 1895: 21).

La pàtria antiga

De la citació anterior, i sobretot de la lectura del capítol sobre els balls, es dedueix que aquest tipus de representacions deixaven de ser populars a finals del segle XIX i que, en conseqüència, desapareixien dels carrers i les places vallencs. És un fenomen general, no exclusiu de Valls, del qual —i això és el que ens interessa a partir d'aquí— Josep Aladern es lamenta, i sent la necessitat d'expressar el desig que aquests espectacles sobrevisquin perquè són propis del país i estan amenaçats per «la invasió d'altres costums que per desgràcia ja es van aclimatant entre nosaltres». La posició d'Aladern respecte als costums que formen part del folklore és que són catalans, expressen la personalitat catalana, reculen per l'empenta de costums estrangers que «per desgràcia» s'imposen i que caldria preservar els genuïns. No és gens estrany, constitueix el plantejament de partida dels estudis i les recollides de folklore romàntics i del costumisme nostàlgic, amb el mateix origen. És un punt de vista que ja s'expressa de ple en el primer capítol de l'opuscle, alhora de presentació i programàtic. El llibret arrenca amb una gran lloança del Camp de Tarragona com a indret ideal, edènic, i de les seves tres ciutats:

Enmig de l'esplendenta i paradisiàca encontrada coneguda per Camp de Tarragona, s'aixequen tres hermoses ciutats com tres perles engastades en lo verd mantell de sa campinya: Tarragona, Reus i Valls. Si Tarragona és l'antiga metròpoli romana, la ciutat plena de records històrics que hi deixaren la munió de races i pobles que per ella passaren, des dels cíclopes als alarbs; si Reus es la ciutat esforçada de fama universal, la pàtria dels artistes més genials de nostra terra, la germana petita de Barcelona, que a son costat va caminant a la davantera del progrés, Valls és la ciutat típica de Catalunya, la ciutat on viu la pàtria antiga amb ses festes i costums tradicionals i seculars, que són son orgull i la fan digna d'admiració de propis i estranys. (Aladern 1895: 1)

El paràgraf resulta molt il·lustratiu perquè precedeix proses molt il·lustres que desenvolupen una argumentació similar, de Joan Puig i Ferrer i d'Antoni Rovira i Virgili, per exemple.³⁷ La perfecció de la comarca es fonamenta en la

³⁷ Es pot notar el parentiu d'aquest paràgraf amb el conte «El Camp de Tarragona vist del campanar de Reus estant» (Aladern 1937: 19): «En aquesta esplendorosa terra, tan afalagada per la Natura, he nascut i m'he criat. En ella vaig conèixer el món i els homes; en ella vaig admirar les superbes grandeses de la mar i les encantadores formosors de la terra. Tot el que siga fill de la meua imaginació, tot el que siga obra de la meua ploma com a

conjuminació d'una natura esponerosa i tres metròpolis complementàries: Tarragona, capital romana, seu arquebisbal; Reus, industrial, dinàmica, segona ciutat de Catalunya en aquelles dates, i Valls, la ciutat estudiada en l'opuscle. En el pasatge podem observar algunes de les ja esmentades imprecisions històriques, com l'origen ciclopi de la muralla tarragonina, en aquest cas no imputable a l'Aladern, que no feia més que reproduir una opinió general a l'època. Ens interessa més el discurs d'Aladern sobre Valls, que defensa que la qualitat valorada en la ciutat és el tipisme en la mesura que defineix la pàtria: «Valls és la ciutat típica de Catalunya.» Es tracta d'una definició lligada amb un model de pàtria, en principi, estereotipat i situat en el passat —«la ciutat on viu la pàtria antiga»— que no es correspon amb la idea del progrés i de la nació que Cosme Vidal, Josep Aladern, tenia. Per a Aladern, Valls, una ciutat sense un gran catàleg monumental³⁸ ni un dinamisme des-tacable en aquell temps, representa això en grau suprem, fins al punt que aquesta qualitat la singularitza i permet posar-la com a exemple:

En cap altra ciutat del Principat pot estudiar-se l'antiga pàtria catalana com en la ciutat de Valls, per lo que toca a sa part moral. En ella veiem nàixer la típica esforçada i venerada institució dels *Mossos de l'Esquadra* gràcies a la iniciativa i patriotisme dels cèlebres Vecianes; en ella veiem aparèixer la típica i excèntrica afició als *Castells*, que alcançaren ja en èpoques immemorables un desenrotllo, perfecció i atreviment inconcebibles; en ella veiem representar-se los típics i fins a cert punt grotescos *Balls*, que bé poden considerar-se com les primeres pedres dels fonaments del teatre català, i per fi en ella veiem també arraigades totes les festes i costums pròpies de les Festes Majors de les altres poblacions de Catalunya que tan característica fesomia les hi donen. Valls, és un compendi, un resum, de l'antiga pàtria catalana. (Aladern 1895: 1-2)

Ens interessa comentar la darrera frase, però abans, per tal de tenir a la vista tots els elements que hi concorren, reproduïm el paràgraf que tanca l'opuscle, després dels capítols dedicats als castells, als balls, als gegants i a l'àliga:

Venerandes costums de nostres avis: vosaltres que constituïu la fesomia d'un poble amic del treball, de l'art i de les festes; vosaltres, que junt amb la llengua que parlem sou les últimes relíquies que ens queden de la Catalunya que fugí; vosaltres que quan haureu desaparegut del tot no quedarà de nostra terra més que el sol sobre el qual s'aixecava hermós l'admirat edifici de la Pàtria Catalana; jo, lo

escriptor i del meu caràcter com a home, per força ha de portar el segell d'aquella encontrada de la nostra terra, una de les més característiques de Catalunya.»

38 Aladern (1895: 2) mateix ho consigna: «Valls no té monuments públics ni grans edificis [...] Entre els pocs edificis històrics i d'algun valor...». Una dècada abans, uns autèntics experts en el tema, els excursionistes valencians i catalans que van visitar Tarragona, Poblet, Valls i Santes Creus, també ho enregistraven. Teodor Llorente, per exemple, escrivia: «No és Valls ciutat de monuments i antigüitats» (Roca 2008: 45).

més humil de vostres admiradors, a la mida de mon escàs valer, us dedico aquesta petita memòria, que tant de debò sigués en los sigles vinents la pedra plena de senyals per la qual l'arqueòleg endevina tot un poble i tota una civilització enterrat en les arenes del desert. (Aladern 1895: 26)

Queda prou clar: Aladern enyora una «antiga pàtria» catalana de la qual Valls és «un compendi, un resum»; els costums que descriu en l'opuscle són «les últimes relíquies que ens queden de la Catalunya que fuig» i quan desapareguin «no quedarà de nostra terra més que el sol sobre el qual s'aixecava l'admirat edifici de la Pàtria Catalana». No hi ha cap mena de dubte que som davant el discurs d'un «antiquari», que fa una gran lloança d'un poble que desapareix i que acabarà «enterrat en les arenes del desert». No hi ha en el llibret cap escletxa que permeti endevinar una via de sortida, de projecció cap al futur, d'obertura cap a uns temps canviants en què potser l'esdevenidor serà millor que el passat. Sembla el discurs d'un retrògrad; però no ho és.

La interpretació ideològica del folklore romàntic el lliga «amb actituds regressives i nostàlgiques» (Prats 1988: 21) i des d'aquesta lectura la connexió amb el ruralisme de la Renaixença queda plenament justificada:

En la confluència d'aquests dos paràmetres, el món rural i el pagès que l'habita representen una cruïlla simbòlica privilegiada: per la seva aparent immobilitat i pel seu allunyament dels corrents centrals de la civilització urbano-industrial, el món rural entronca directament amb el passat i, per tant, transmet inalterades les «essències de la pàtria»; per la seva proximitat a la terra, arrela directament en ella i s'hi confon. (Prats 1988: 36)

Aquesta interpretació no és exclusiva per al folklore català, es refereix al folklore romàntic en general i a gèneres literaris relacionats, com el costumisme i el memorialisme, i s'extrapola a les utilitzacions del mite de la nació genuïna, inevitablement localitzada en la ruralia. Per al costumisme, Enric Cassany qualifica la narrativa més acostada a la prosa de l'Aladern en aquest opuscle de «tradicionalista i parafolklorica» (Cassany 1992: 27) i quan es refereix al memorialisme, que ja hem vist que és l'exemple més immediat d'Aladern i que dels *Costums* de Bofarull extreu el lema del seu treball, assegura que «es presenta i justifica com a complementari dels estudis històrics, folklòrics o etnogràfics. I, sens dubte, els científics d'aquest ram agrairien que les mostres no fossin tan escasses» (Cassany 1992: 238). Aquest tipus de discurs adquireix dimensions patriòtiques i es lliga amb el catalanisme conservador que concretarà Josep Torras i Bages. Sempre lligat amb la ruralia, tal com asseguren Antoni de Bofarull (1982: 31) —«Lo pagès ¡com qui no hi toca! lo pagès, amb sa vestidura, és l'emblema més genuïna de la terra cata-

lana»— i Francesc Maspons i Labrós (1893: 9), quan estableix que la pagesia és la «genuïna representació de l'esperit català», per posar només dos exemples entre els molts que es podrien adduir. En definitiva, costumisme nostàlgic i folklore, connectats en aquest punt, com a màxims exponents d'una visió reaccionària, o com a mínim conservadora, que identifica Catalunya amb el passat i en aquells elements del present que en conserven la major part possible d'essències, singularment el món rural, i que tindrà una traducció política.

Que l'operació no és només catalana ni vuitcentista ho certifica l'estudi de Herman Lebovics *La «Vraie France». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, que demostra que l'extrema dreta francesa de començaments del segle xx va desenvolupar la mateixa mena d'argumentació a partir dels estudis antropològics i folklòrics, argumentació que va ser utilitzada per bastir un discurs colonial i de trama ideològica per al govern col·laboracionista de Vichy. També l'essencialització d'una imatge de França s'imbrica amb el folklore: «la recherche d'une essence française était au coeur de la problématique fondatrice des études folkloriques» (Lebovics 1995: 138) i, en els anys trenta del segle xx, va sorgir el conflicte sobre si els costums realment francesos només eren els de la pagesia: «si les ouvriers faisaient partie de la culture populaire étudiée par le folklore, ou si seuls les paysans pouvaient représenter la Vraie France» (Lebovics 1995: 135).

I tanmateix, Cosme Vidal i Rosich, àlies *Josep Aladern*, era un republicà federal i, en aquell any 1895, en què publicava aquest opuscle, quasi un anarquista. No sabem que s'hi acabés de decantar del tot, però col·laborava al setmanari «vermell» *La Tramontana*, on feia poc que s'anunciava el llibre *Sagramental* amb el reclam de «poesies revolucionàries» i polemitzava amb Ignasi Bo i Singla, que defensava el republicanisme mentre Aladern apostava per l'anarquisme. Aladern era el que avui definiríem com un home d'extrema esquerra, no un conservador, i molt menys un reaccionari. I no era ell sol qui es deixava seduir per les virtuts del folklore i del passat. Hi havia el fervor medievalista d'Apel·les Mestres, un internacionalista que també va recollir tradicions, i els estudis folklòrics de Cels Gomis, un anarquista, que incomoda en l'esquema que enquadra el folklore amb el conservadorisme i obliga a construir justificacions forçades, com la que diu que «protagonitzà l'única intromissió progressista en la història del folklore a Catalunya durant el segle XIX» (Prats 1988: 126). La utilització del mot «intromissió» no deixa de ser un reflex de l'esmentada incomoditat; en qualsevol cas, l'etiqueta «progressista» resulta massa general i imprecisa, tot i que, alhora, proporciona una contundència interessada. Sense voluntat de continuar per aquesta via, ens podríem preguntar si Sebastià Farnés no era com a mínim «progressista», en el sentit que podia conservar el mot en el darrer terç de segle, quan ell i Gomis van començar a actuar.

En el camp del costumisme, paga la pena d'enregistrar, a tall d'exemple, perquè es podrien retreure més casos, que el definidor més eficaç del pairalisme en teatre, el que Josep Yxart va anomenar «drama jurídic» (Yxart 1896), va ser el republicà Frederic Soler, i que Emili Vilanova, el màxim conreador del quadre de costums nostàlgic, també era republicà. Insisteixo que no puc abordar l'assumpte amb armes i bagatges en aquest indret. Un dels camins de l'explicació del contrasentit potser el podem anar a buscar en una indicació apuntada per Enric Cassany: «La versió laica de l'argumentació que acabem de veure insisteix en els costums com a espai honest del poble més que en el sentit religiós d'aquests, i la trobem en personatges com Valentí Almirall i Rossend Arús» (Cassany 1992: 162). Dos maçons, republicans i, no cal que ho recordi, Almirall el primer definidor del catalanisme, un catalanisme progressista, oposat al de Torras i Bages que teòricament recull aquests aspectes nostàlgics. Josep Aladern sí que pertany a aquest grup. Però, a més, potser ens haurem d'acostumar a desmuntar bona part de les tanques que, en funció de la ideologia, se suposa que separen en temps de la Renaixença. I potser haurem d'obrir la via que la mirada cap al passat i el gust per unes tradicions més o menys antigues —ja hem esmentat que, ni que sigui de passada, Aladern no s'està desmentant Marquet de la Dona, un dels autors de molts balls parlats, que era un home del segle XIX— no exigia certificat de conservadorisme. Dit d'altra manera: el folklore i l'essencialització de la pàtria s'han utilitzat en moltes ocasions des de sectors reaccionaris, però no sempre, ni de lluny, n'ha tingut l'exclusiva. De vegades l'enunciació d'un mateix concepte amb unes o altres paraules li canvia la fesomia. Fixem-nos en un cas. Enric Cassany, quan s'ocupa dels records de Bofarull, escriu: «L'obra connecta així amb el gran principi de la poètica costumista: la bel·ligerant resistència —¿o potser cal dir la resistència passiva?— a la uniformització dels costums» (Cassany 1992: 244). Llegit avui, a començaments del segle XXI, en època de globalització salvatge, aquesta resistència, passiva o bel·ligerant —i millor si és bel·ligerant— és un signe d'identificació progressista, que pot ser compartit per persones conservadores, constitueix una acció d'oposició al poder plastificador de l'imperi, o dels imperis, i serveix tant per caracteritzar els que es proposen salvar les marques d'una nació oprimida —per exemple els Països Catalans— com els que pretenen preservar les formes de vida d'una tribu prehistòrica de l'Amazones. Uns o altres, ¿admetrien l'etiqueta de conservadors o reaccionaris només perquè volen conservar uns trets identitaris? Una darrera actualització: els milers de persones que en tot el territori català, a partir dels anys setanta del segle XX —i abans, és clar, però de manera més massiva després del final de la dictadura— han dedicat tants esforços, des de l'estudi o des de la pràctica, a recuperar elements festius de tota mena i a enregistrar els darrers testimonis d'un món

agonitzant i que, sense deixar de ser persones del seu temps i projectades cap al futur, s'han identificat amb aquests elements i els han considerat «genuïnament catalans», ¿haurien de ser considerats conservadors o reaccionaris per aquesta acció? Seria una barbaritat. I això que han construït, amb gran èxit popular, unes festes i unes pràctiques que, en molts casos, havien desaparegut feia dècades, i no totes, ni de lluny, com a resultat de l'acció espanyolitzadora de la dictadura. L'esquema esmentat no funciona de manera universal, cal examinar cada un dels casos. També en el segle XIX i més en el procés del catalanisme. El cas Aladern, en qual no hem d'excloure algunes desorientacions i contradiccions, n'és un exemple extrem, que fa qüestionar les simplificacions.

POESIA POSITIVISTA REVOLUCIONÀRIA A FREC DEL MODERNISME

El propòsit d'aquest capítol és examinar dos llibres de poesia publicats l'any 1891, data de frontera entre la Renaixença i el Modernisme. Amb títol volgudament provocatiu, *Impietats i Sagramental*, inauguren la llarga sèrie de publicacions de Josep Aladern, pseudònim de l'alcoverenc Cosme Vidal i Rosich.

Amb aquests textos Aladern explicitava la voluntat de ser admès en el moviment modernista. El primer, *Impietats*, va constituir, juntament amb *Boca d'infern*, de Ricard Català, una Biblioteca lo Modernisme, impulsada per Aladern i Català.³⁹ El segon, *Sagramental*, va ser apadrinat per Pompeu Gener. Un i altre van rebre severes reprensions per part de la revista *L'Avenç*. En la crítica del primer llibre, es considerava pretensió l'adjectiu «modernista» aplicat a la col·lecció en què es publicava i, malgrat una certa voluntat d'atenuar la carregada amb l'avertència que l'autor devia ser molt jove i que les idees expressades no eren gens vulgars, es tractava l'autor d'inexpert i de mal versificador, desconexor dels rudiments formals de la poesia: «no es pot fer poesia moderna solament amb *impietats*, sinó reunint totes les qualitats que calen per a fer poesia bona; a lo que es pot arribar tenint la sort de posseir talent, molt estudi i una llengua tan rica, pastosa, delicada i enèrgica com la catalana» (Anònim 1891a: 159). L'Aladern es va sentir ferit per l'article i va publicar una irritada rèplica a *La Tramontana* (Aladern 1891c: 2),⁴⁰ enregistrada per

39 Els llibres de la Biblioteca Lo Modernisme es van imprimir a Falset, d'on era Ricard Català (P. Vidal 1934: 21-22).

40 S'enfronta als crítics de la revista, que considera que no estan a l'altura de la publicació i considera injusta la carregada. En primer lloc, es desenten de l'escrit liminar i del subtítol, que no són seus, i de les característiques de l'edició, entre les quals hi ha l'ortografia, que vol seguir la de *L'Avenç* sense aconseguir-ho. Es defensa també dels retrets sobre la forma amb la justificació que si és poc poètica «en lo sentit cursi i rutinari de la paraula» es deu a la falta de plasticitat dels assumptes, i retreu un exemple de versos malsonants, pel mateix motiu, en Richepin. L'abrandament de l'article creix en el final, quan desacredita l'estil del crític anònim i s'aferra a la suposició sobre la seva joventut llançada des de la revista: «som joves, és veritat, i n'estem contents, perquè tenim pit i alè per

L'Avenç amb el comentari «sa lectura ens ha refermat una vegada més en lo que que dèiem» (Anònim 1891b: 192). Una més extensa crítica del segon llibre, signada R. P. (Ramon Domènec Perés), reblava l'opinió de la revista literària més determinant del moment. Insistia en la necessitat d'estudiar abans de publicar versos, acusava el poeta d'excés d'impaciència, retreia a Pompeu Gener haver aixecat expectatives falses amb el seu pròleg i només obria la porta a la possibilitat quan afirmava que de tant en tant semblava que s'hi entreveia un poeta futur (Perés 1891: 348). El retret a Gener sembla excessiu des del moment que en el pròleg remarcava reiteradament la «inexperiència de principiant» (Gener 1891: X) de l'apadrinat, que justificava per les dificultats d'Aladern a l'hora de procurar-se una formació i per la falta de món de l'escriptor, que ben just si s'havia mogut de la comarca natal. Dos anys després, Josep Yxart feia un balanç de la poesia catalana dels últims temps i esmentava només com a autèntiques novetats Joan Maragall i Josep Aladern, però s'afanyava a distanciar-se del segon fins al punt d'afirmar que «los versos de *Sacramental* son rudísimos y contrahechos. Si incorrección es semejante, no al balbuceo del que empieza a hablar, sino al bronco e inarticulado grito del que prorrumpe colérico en imprecaciones y voces airadas» (Cabré 1996: 343).

Podem concloure, amb Jordi Castellanos (1986: 272), que en aquest intent Aladern no va aconseguir de la crítica el certificat de modernista que la insistència posterior i l'acollida de Rusiñol van acabar proporcionant-li, però sí que va rebre reiterades lloances epistolars de Joan Maragall que li devien confirmar que havia emprès la ruta adequada. Ja l'any 1891, quan encara no havia llegit els versos, Maragall (1981: 1159) contesta una carta d'Aladern amb l'afirmació que l'interessa molt el que diu «de la consciència i de la independència de l'artista», però les opinions de Maragall sobre *Sacramental*, en carta de tres anys després, són força més contundents: «al meu modo d'entendre, vostè és el poeta català modern per excel·lència; poeta, no en el sentit ordinari ni corrent de la paraula, sinó poeta de soca i arrel, cosa que de ben pocs m'atreiria jo a dir; el trobo també modern per excel·lència» (Maragall 1981: 1160), i tot seguit aclareix que no ho diu pels títols ni pels temes científics ni pels assumptes, elements, al cap i a la fi, secundaris, sinó que «el trobo modern en el fondo, en la manera de sentir tota mena d'assumptes, fins aquells que són de tots els temps, perquè arrenquen dels sentiments perennes en l'home, i que han estat, són i seran objecte de la poesia» (Maragall 1981: 1160). La conclusió d'aquestes lloances no pot ser més contundent; aquest mèrit: «no

a combatre tanta farsa religiosa, política i personal com avui triomfa, i no amb flors (poèticament) sinó amb punxes, i per això, no esperem l'*aplaus* dels tímids, dels ignorants ni dels hipòcrites». Sens dubte, Aladern es va sentir molt ferit pel rebuig de *L'Avenç*. Tinguem en compte la consideració d'Eduard Valentí (1973: 222): «las revistas populares en catalán habían hecho surgir un nuevo tipo de escritor de origen más humilde que los de las generaciones anteriores (Iglésies, Aladern, Cortiella) y que simpatizaban o se sentían más amparados por los reformadores de *L'Avenç*».

sé qui pugui disputar-li avui a Catalunya, ni potser a Espanya» (Maragall 1981: 1160). Examinem els atributs d'aquesta poesia, que van propiciar que, tot i les desqualificacions expressades, fossin apadrinades per Gener, se n'ocupessin *L'Avenç* i Yxart i entusiasmessin fins a aquest punt Joan Maragall.

La valoració negativa que Joan Lluís Marfany, citat per Castellanos (1986: 272), en fa, acaba amb el reconeixement que la composició d'aquests llibres d'Aladern no era freqüent en la poesia catalana: «típica barreja de poesia democràtico-revolucionària d'arrel victohuguesa i de poesia filosòfica escèptica, de la qual no hi ha gaires exemples en català». Pompeu Gener, en el pròleg a *Sagramental*, expressava força més entusiasme respecte a la modernitat de les poesies quan afirmava que com a poeta no tenia escola a Espanya (Gener 1891: XXIII). Precisament per aquesta combinació especial ens interessien aquests dos llibres en el marc d'una reflexió sobre la poesia realista. Tant *L'Avenç* com Yxart, un cop expressat amb contundència un clar distanciament per la poca qualitat dels versos, no gosaven trencar del tot la comunicació amb el poeta perquè hi entreveuen possibilitats futures o perquè, tanmateix, la seva proposta constitueix novetat. Considerem que Yxart destaca només Aladern i Maragall com a poetes catalans nous; ja hem vist que de seguida s'afanyava a desentendre's del primer, però l'hauria pogut ignorar, com feia amb tots els altres poemaris publicats durant el període de dos anys que examinava. Quina és la peculiaritat d'aquests llibres? La resumirem amb poques paraules i de seguida en desgranarem els ingredients: la barreja de realisme poètic, positivisme militant i literatura revolucionària. A l'època, cada un d'aquests components existia per separat, fins i tot es podien trobar junts en composicions d'escriptors com Cels Gomis o Josep Lluas, però no amb aquesta resolució en un escriptor que, sense renunciar a la radicalitat, al contrari, exhibint-la com a valor de modernitat, pretenia ser acceptat com a escriptor i no com a propagandista (Castellanos 1976: 11-14). I un escriptor modernista. Aquell 1891 en què encara no s'havia fet conèixer el simbolisme en el món cultural català, la pregunta podia ser: si no aquests versos, ¿aquesta línia pot ser la futura —o una de les futures— per on s'ha d'encaminar la poesia catalana? En altres paraules: aquest era el camí del Modernisme?

Poesia realista

Pompeu Gener s'encarrega d'assenyalar la influència que Aladern rep d'Apel·les Mestres i de poetes revalorats pel realisme, com Henrich Heine. L'interès explícit d'Aladern a introduir el debat entre positivisme i religió o positivisme i sentiment l'acosta més a Bartrina.⁴¹ La referència a *Les blasphèmes*, de Jean Richepin, repre-

⁴¹ Aquesta influència de Bartrina és l'únic retret que Maragall (1981: 1160) li fa en la carta esmentada.

senta l'aportació més efectiva de novetat i de radicalitat, més enllà dels referents comuns de l'època. Gener limitava l'abast de la influència autèntica de Richepin amb el comentari que Aladern ben just si coneixia l'escriptor francès, perquè només n'havia llegit una col·lecció de contes. Amb molta probabilitat, Gener exagerava. La lectura comparativa d'aquests versos i els de *Les blasphèmes* permet aventurar que, si els versos ben escandits del francès no van deixar gaire rastre en els de l'Aladern, l'empta transgressora que contenen sí que se li va encomanar, des del «Sonnet liminaire», en què menysprea els lectors desprevinguts i pusil·lànimes, passant per l'atac a la religió, l'apologia del diable i dels rebels de la història de la humanitat, fins a la proclamació de la mort de Déu. Fins i tot sembla que no és gaire agosarat d'assenyalar una influència directa —que potser afectaria els alexandrins dels respectius llargs poemes!— de la poesia «Progrès», tercera part de la sèrie «Les dernières idoles», sobre «14 juliol 1789 (Cent anys després)». Més endavant es reproduïen els versos catalans; els francesos són molt similars:

O mon siècle, je sais, tu jettes un coup d'oeil
 Plein de regrets amers et de larmes de deuil
 Sur tes illusions et sur tes découvertes. (Richepin 1922: 307)⁴²

Totes aquestes referències estan explicitades d'una o altra manera: dedicatòria d'una poesia a Apel·les Mestres, glossa de dos assumptes de Heine, el retrat de Joaquim M. Bartrina com a protagonista d'una petita poesia, i dedicatòria del primer llibre a Jean Richepin.

Som davant d'un producte característic del realisme poètic. Hi trobem, segurament per influència de Heine o dels seguidors catalans del poeta alemany, però amb un registre més aspre, les habituals reflexions filosòfiques, amoroses o morals, o totes tres coses alhora, en poesies molts breus, sovint quartetes heptasil·làbiques, agrupades en sèries amb títols globals: «Sospirs», «Cantars», «Espurnes», «Del cor i del cervell». La darrera arriba a reunir vint-i-tres poesietes d'aquestes reduïdes dimensions. Frequent és també la utilització de la fórmula de la falla o l'apòleg que presenta una escena del natural, protagonitzada la majoria de vegades per animals, que funciona com a exemple per extreure'n un ensenyament que afecta el poeta o el col·lectiu humà. Són poesies com «A...», «Sospirs», «L'instint» i «L'arbre i lo vent (Apòleg)», d'*Impietats*, i «Drama terrible» i «Les dos lloses», de *Sagramental*. Aladern sovint aprofita una i altra fórmula per abocar-hi un profund pessimisme derivat de les seves precàries condicions de vida —o d'uns desenganys sentimentals, reals o llibrescos— i que el condueix a reflexions fosques sobre la maldat, la condició humana i les desigualtats socials. No hi falten, tampoc, les

⁴² Per al llibre de la Tercera Festa Modernista de Sitges, Aladern va traduir les poesies de Richepin que s'hi van premiar, segons Plàcid Vidal (1934: 37), per indicació de Pompeu Gener i d'acord amb Santiago Rusiñol.

notes amoroses, que van des de l'exaltació de la sensualitat —«Excelsior»— i del *carpe diem* —«Ans de morir»—, la glossa dels llocs comuns sobre el gènere femení —«Los tres destins de la dona»— i el blasme de l'adulteri fins a l'exposició d'un pessimisme amorós que sembla que tingui molts aspectes de llibresc, d'acord amb els tòpics més utilitzats per aquesta poesia postromàntica, i que en algunes ocasions deriva cap a una desolació absoluta que li fa exclamar que la natura es va equivocar quan el va fer néixer, perquè no troba amor en aquesta vida —«Jo crec que sí». La presència de la mort tampoc no ateny un grau gaire alt d'originalitat; de les dues poesies d'assumpte patriòtic, «Pàtria» proporciona informació sobre una posició federalista —poc temps després l'Aladern va evolucionar cap a l'independentisme— i «Enyorant la pàtria. (Réverie)» s'acull al lloc comú romàntic de la pàtria identificada amb la natura i la comarca natal, en contraposició a una Barcelona vista com una presó.

La poesia esdevé assumpte ella mateixa. En forma de manifest literari, quan demana a la seva ploma que defensi la justícia, combati la maldat, propagui l'amor, formuli el pensament i faci sentir el cor —«A la ploma». El pessimisme que informa bona part d'aquests versos pot arribar fins a la desolació en poesies com «Soletat» i afecta la concepció de la vida i de la societat i la condició del poeta, el qual es presenta com un cec que canta mentre plora: «porto un cor derramant llàgrimes | al compàs del meu cervell | que és un trist cego que canta» (Aladern 1891a: 9), o en la posició llastimosa de maltractat per la societat, que no valora la seva poesia i el redueix a misèria. La faula de l'abella que treballa per fer la mel i l'home la mata li serveix per establir un paral·lel amb uns homes que assaboreixen els versos però deixen morir el poeta. Sense el recurs a la faula, sinó amb una comparació amb l'ofici de flequer, «Íntima» expressa directament la mateixa idea; el poeta refina les sensacions més diverses:

I tot per amor a l'art
que al que sent i pensa agrada,
i ho faig tot patint, patint
i suant sang i... matant-me.

Mentre el públic paga els meus
sacrificis, sense paga! (Aladern 1891a: 12)

Aquesta consciència de maltractament en genera una altra, reactiva, d'aristocràcia intel·lectual. El lector no li fa cas, és incapaç de valorar de manera adequada aquesta poesia perquè és un burgès, perquè pertany al sector social que ell combat amb els versos. És llavors quan directament, en un gest de menyspreu, rebutja la seva atenció:

Si a les mans mon llibre us ve
al femer llenceu-lo prompte:
vos podria tacar els guants...
i no està fet per tal cosa. (Aladern 1891a: 16)

Positivisme

Pompeu Gener (1891: VII) subratllava que el llibre que prologava constituïa una excepció en una literatura catalana a la qual faltava «aquesta nota que caracterisa l'estat d'ànimo dels últims temps del segle XIX», ancorada com estava en un patriotisme de poca amplitud que es desenvolupava en el cant dels enfrontaments contra Castella i França i en el menestralisme i el ruralisme més vulgars i mansos. Se situava ell a l'altra banda d'aquest limitat panorama, apadrinava Josep Aladern amb l'afirmació que era dels seus perquè escrivia literatura del temps i establia una comparació: «en Josep Aladern marxa amb lo *sigle* tal com puga fer-ho l'Apel·les Mestres» (Gener 1891: VIII-IX), que de seguida matisava en benefici de la superior qualitat de la poesia de Mestres. Gener investia Aladern cavaller de l'escola positivista: «Lliure pensador *hasta* el punt de fer la crítica de la religió i amant de la ciència que inspira algunes de les seves poesies, acull amb entusiasme totes les teories de l'escola evolucionista moderna» (Gener 1891: XIV).

Els versos ho justificaven. Josep Aladern no tan sols es mostra plenament convençut dels principis del positivisme, sinó que els exposa gairebé de manera programàtica en aquests dos llibres. Aladern pensava que el Modernisme havia de consistir en la implantació del naturalisme en la literatura catalana. A la contracoberta del primer llibre, que inaugurava la «Biblioteca Lo Modernisme. Galeria d'autors innovadors», que havia d'acollir les obres «filles de l'esperit del segle», s'anuncia *Sagramental* i es fan grans elogis del pròleg de Gener perquè es considera que dona «moltes i acertades lliçons sobre l'escola modernista i sobre la poesia de l'esdevenir» (Aladern 1891a: contracoberta).

La teoria de l'evolució és glossada i defensada amb la convicció de l'adepte. A la poesia «Atavisme», per exemple, lamenta l'obcecació humana, exemplificada amb la continuïtat en la pràctica de la caça, a no eliminar l'instint carnisser dels orígens irracionals. Similarment, a «Antidarwinisme» el pessimisme li fa argumentar que, malgrat la bondat de la demostració darwiniana de l'evolució humana cap a un estadi cada cop superior de racionalitat, la Humanitat s'entesta a empitjorar. Paradoxes a banda, l'exposició doctrinària es versifica a «Homo ferus», en què, després de la descripció d'una escena prehistòrica, es declara la superiori-

tat de la Ciència sobre la superstició, en la teoria sobre l'origen de l'Home. Explica que avui

la humana ciència
amb càlcul i experiència
declara sens valor per antiquades
les tradicions sagrades
que expliquen que d'Adam tenim la forma
que Déu li va donar al prendre's per norma. (Aladern 1891b: 5)

Reclama als creients que es convencin de la veritat de l'evolució —«confesseu que és vritat que el fill de l'Eva | mercè a la selecció a Déu s'encamina» (Aladern 1891b: 6)—, perquè, en definitiva, és més honrós i digne de Déu que un animal hagi assolit la cultura humana que no pas que un àngel hagi degenerat fins a la mateixa condició.

La Ciència, com a nou Principi Suprem, és protagonista d'unes quantes poesies. «Ciència nul·la» no passa de ser una simple falla moral derivada en paradoxa, però l'argumentació de fons desenvolupa el debat entre el sentiment i la raó, entre Déu i la Ciència, sempre a favor dels segon element. La dualitat cos-ànima, els dos elements ajuntats per Déu en la interpretació tradicional, és presentada com el somni d'un sant «que la ciència li desfà | demostrant-nos cada dia | la unitat del ser humà» (Aladern 1891b: 81). Tanmateix, a «La folia humana» es constata que la febre de coneixement de l'Home topa amb l'obstacle de la brevetat de la vida. La substitució dels mites de la religió pels de la Ciència es tracta a «La vera i la falsa glòria»:

Molt més gran que Moisès creador de races
la ciència a Darwin creu:
Moisès va somniar lo que no era,
Darwin ha vist lo que és. (Aladern 1891b: 33)

Pel mateix raonament, superiors són Guttemberg a Jesús, Renan a Joan Evangelista, Servet, Huss i Galileu als màrtirs cristians, perquè els racionalistes tenen l'Univers per temple «i en cada ser sensat de tota raça | un fervorós creient» (Aladern 1891b: 34). La confiança en el futur de la Humanitat rau en la convicció que no passarà molt de temps sense que Déu sigui substituït per la ciència, en l'obra d'un home que «no tardarà en saber-ne quines causes | ne són la condició de sa existència» (Aladern 1891b: 74). En aquesta línia de preeminència de l'experiència sobre la superstició, fins i tot, bartrinianament, amb la màxima dosi d'antiromanticisme, l'amor és considerat tan material com tots els altres actes i la mort com

una imprescindible destrucció perquè la vida es renovi, en el camí de perfecció de la persona que busca «com a causa i fi a la ciència» (Aladern 1891b: 8).

L'adopció de la Ciència i la Raó com a patrons vitals no evita un debat que ocupa moltes de les poesies. Pompeu Gener en situa les coordenades: «En ell la ciència no ha borrat encara la religió; no ha fet més que sobreposar-s'hi» (Gener 1891: XV), el pes de la fe infantil no ha desaparegut del tot, malgrat que l'adult hi ha reaccionat en contra: «ha anat creixent i la ciència i amb ella la crítica li han obert los ulls. Les desgràcies e injustícies socials l'han exasperat i ha deixat de creure en lo sobrenatural. Però els divins fantasmes tornen a sa pensa obstinant-se en no fondre's» (Gener 1891: XVIII). En efecte, les poesies sobre Déu i el diable són relativament abundants, i, des d'una declaració inicial d'escepticisme, en alguna ocasió s'observa una enyorança i una idealització de la religiositat dels primers anys, com en la poesia «Mel amarga», en la qual s'argumenta que les oracions que a la falda de sa mare eren dolces, sentides pel capellà esdevenen amargues. No hi falta una concepció panteista que el fa renegar dels fanatismes que agredeixen els ídols dels altres i presentar com a alternativa la divinitat en què creu:

La gran divinitat que jo venero
tan alt son trono té,
que abastar no podran les mans profanes
de fanàtics ximplets. (Aladern 1891a: 8)

Tampoc no pot evitar una nostàlgia del Paradís Terrenal, una impossible aproximació al qual, amb tocs d'erotisme, li faria recobrar la fe, o la constatació que la Humanitat provoca molts dels mals en no complir els manaments divins. Tanmateix, la tònica general és la de la impietat anunciada en el títol del primer llibre, la nota blasfema i d'enfrontament amb una divinitat que l'ha decebut. La declaració programàtica se situa en el terreny de l'escepticisme:

Escrivint cantars escèptics
me sento viure tranquil
perquè trec lo verí fora
que constant mèsqueixa el pit. (Aladern 1891b: 14)

És la ràbia de qui en el fons potser voldria tenir un déu per aferrar-se però, impedit de creure-hi, el ridiculitza, com a «Contemplant lo retrato d'en Bartrina», on constata que l'obra de l'artista, el retrat, ha durat més que la de Déu, l'home; o aquelles poesies —«¡Som uns ingrats!»— en què exposa les incongruències de la religió, com el sarcasme amb què es burla del tòpic cristià de la ingratitud humana cap a la bondat divina, o el cas exemplar —«A últims del segle XIX»— de la captai-re que mor de gana i de fred sense que ningú la socorri, però un capellà es preocu-

pa de confessar-la per salvar-li l'esperit. Similar és l'argumentació de la poesia «En la mort d'un amic (Mort de Misèria)», amb l'ingredient afegit de la mitificació de la figura de Jesús, perquè va néixer humil, però amb una absoluta incomprensió davant l'actuació divina: «Si Déu és bondadós com alguns creuen, | ¿per què no iguala doncs aquí en la terra | la vida d'aquells sers que viure deuen?» (Aladern 1891b: 26). Molt semblant és el desemmascarament de la hipocresia cristiana a «La justícia divina», que presenta com a solució a una vida de desordre una simple confessió. Aquestes contradiccions es resolen per via de racionalisme. Si els rics van inventar el cel per consolar els pobres, i els pobres l'infern per amargar la vida dels rics, en el seu temps aquestes supersticions han caducat:

Avui l'infern no tement
lo ric *disfruta* del món,
mentres son dolor profon
mira el pobre eternament;
i del tot desenganyat
del cel i l'eternal flama,
més pràctic sos drets proclama
cridant: ¡VISCA LA IGUALTAT! (Aladern 1891b: 23)

La figura del diable no presenta el tractament pervers que adopta en una bona part de la literatura vuitcentista. En dues poesies apareix Eva, la primera mare bíblica, situada a l'infern. En una —«La pena més gran»—, els diables suppliquen que Déu la tregui de l'infern, perquè ni ells no suporten la incapacitat d'Eva per estimar; en l'altra —«Clam d'Eva»— és ella mateixa qui demana compassió a Maria, des de l'infern. L'àngel rebel, prometeic, explica que ell va crear el Mal perquè l'Home veiés que podia ser Déu i gaudís —«Les lliçons del Diable (L'Esperit del Mal a l'home)»—, o és sorprès en plena campanya de compra d'ànimes, quan retreu a Jesús que tot es ven: «fins tos sacerdots i el Papa, | que per uns quants sous només | venen lo perdó de l'ànima» (Aladern 1891b: 24).

Poesia revolucionària

Bona part d'aquestes formulacions sobre la religió i l'Església coincideixen amb les de la literatura anarquista, amb rastres evidents del pensament positivista però amb un to molt més emocional (Litvak 1981: 35); també la idea de Déu com a producte d'una ment humana encara no prou desenvolupada (Litvak 1981: 37-38) i la denúncia dels capellans com a traïdors a l'evangeli i a l'exemple de Crist (Litvak 1981: 41). Sens dubte, aquesta afinitat és la que va fer confondre Yxart (Cabré 1996: 343) quan va presentar Josep Aladern com un «*obrero* anarquista». A més,

el setmanari anarquista *La Tramontana* reproduïa les poesies més exaltades de *Sagramental*, en feia propaganda amb el reclam «poesies revolucionàries» i inseria altres textos de l'Aladern, entre els quals la rèplica a *L'Avenç*. Josep Aladern ha passat a la bibliografia històrica com un republicà federal catalanista que va acabar col·laborant en diaris lerrouxistes (Anguera 1994: 11-32). Un estudi detingut de la ingent quantitat de pàgines que va escriure ens mostraria una derivació cap al sobiranisme i la proximitat amb l'anarquisme, en determinades èpoques.⁴³ Algunes de les dedicatòries de les poesies d'aquests llibre resulten prou indicatives —«A D. Valentí Almirall», «A mon amic Joan Montseny», «Als socialistes del Nord»—; el contingut i el to de les poesies, encara més. En una justificació que va considerar necessària, Josep Yxart aclaria «que sólo me mueve a citarlo en estas notas el ver en él un síntoma de los tiempos, y un ejemplar de lo que son, lo que piensan y lo que leen algunos obreros catalanes» (Cabré 1996: 343). En les poesies que analitzem, Aladern, en la línia d'escriptors d'adscripció directament anarquista, com Cels Gomis i Josep Lluanas, desenvolupa una argumentació que condueix des de la queixa i la denúncia davant les desigualtats fins a la crida a la Revolució i a l'acció directa. Pompeu Gener (1891: X) ja va assenyalar aquesta derivació com una de les més notables diferències respecte d'Apel·les Mestres, perquè l'Aladern «se fixa més en la tendència social, i quan descriu ho fa de manera crua, buscant més aviat sos tons forts i els contrastos violents». Gener justificava aquesta diferència entre els dos poetes per la diversa extracció social; era perquè havia sentit les vexacions, les misèries i les humiliacions «del pobre fill del poble» (Gener 1891: XII) que Aladern s'havia indignat i havia escrit d'aquesta manera: «l'espectacle de les fortunes mal guanyades, de les opulències insultants per lo estúpides, de les mediocritats ensalçades, dels criminals triomfants i respectats, l'han exasperat *hasta* fer exclamar son sentiment en versos èpics» Gener (1891: XIII).

En efecte, en aquests llibres de poesia hi ha una reflexió sobre la condició humana, amb una constant lamentació per les desigualtats socials exposada des del punt de vista de qui pateix les conseqüències de formar part del grup social desafavorit, que genera l'adhesió cap a altres humans encara en pitjors condicions i entronca amb una ideologia que bascula entre el federalisme i l'anarquisme. Ni el progrés no pal·lia la injustícia, perquè els pobres estan condemnats a patir el pitjor dels suplicis, com s'exposa a la poesia «Lo Nou Tàntalo», en què el pobre home a qui es mostren els progressos de la Humanitat en el segle es desespera quan comprova que no els pot abastar perquè no té diners i ha de suportar la tortura de contemplar-ho lligat de peus i de mans per la misèria.

43 Per exemple, l'any 1893 es va desencadenar una polèmica al setmanari federal tarragoní *Lo Francolí* en què Aladern defensava l'opció anarquista i Ignasi Bo i Singla la federal.

La reflexió sobre la utilitat de l'esforç del treballador i, en conseqüència, sobre els límits de l'explotació, ocupa poesies com «Datos per la Història», «Lo minaire» i «En la mina de l'Argentera». La primera, un sonet, reclama un lloc per als humils en la Història, escrita des de la perspectiva dels poderosos, perquè se sàpiga «que esclau lo fill del poble | màrtir per a ells donà sa sang preuada» (Aladern 1891b: 22). «En la mina de l'Argentera», deutora de «Lo minaire», de Cels Gomis (1890: 65-68) denuncia que les penalitats dels miners i la mort de treballadors han servit per facilitar el pas d'un element de progrés, el ferrocarril —«¡Glòria a l'obra més divina | del progrés universal!»— (Aladern 1891a: 24), del qual només es beneficien uns quants. El resultat, en definitiva, és que, amb més facilitat, «Los senyors van a Madrid» (Aladern 1891a: 24). Estem immersos en la retòrica anarquista, la que té en la mina una imatge contínuament utilitzada —en bona part per influència de *Germinal*, d'Émile Zola— que desenvolupa l'argumentació que el miner, que arrenca el combustible per als altres amb gran esforç —i de vegades hi perd la vida—, i no disposa de carbó per escalfar-se a casa (Litvak 1981: 111). El clixé es desplega plenament a «Lo minaire», dedicada a «Los socialistes del Nord», en la qual s'adreça directament al miner per recordar la duresa del treball i el guany escàs, en desproporció inhumana, i fer-lo adonar que amb el material que extreu es fabriquen tota mena d'armes que s'utilitzen per reprimir les seves protestes, «per ofegar en tu mateix | la idea de Llibertat» (Aladern 1891a: 31).⁴⁴

Aquesta mena de raonament condueix a les poesies que criden directament a la revolució com a via d'accés a un avenir més just. «La Recíproca» justifica el regicidi de la Revolució Francesa: «Si per causa del Rei moria el poble | just és que per lo poble mória el Rei» (Aladern 1891b: 12). El Primer de Maig, la fita més emblemàtica de l'obrerisme contemporani, lloc comú de la literatura anarquista, és glossat a «La llei natural. Demà», en què es denuncia la repressió de l'exèrcit a una manifestació obrera i s'anuncia un futur diferent (Aladern 1891a: 28).⁴⁵ A «¡Ja n'hi ha prou!», la violència és l'única sortida que un pagès honrat troba a l'explotació: canvia l'aixada per un punyal i es converteix en lladre. Connectades amb l'activisme anarquista anterior al Procés de Montjuïc, que va convertir Barcelona en «la ciutat de les bombes», dues poesies més justifiquen la lluita armada. Davant la situació opressiva exposada en altres poesies, a «Lo cant de l'explotat» s'exclama:

⁴⁴ La composició, amb el títol «Lo cant del minaire» i sembla que per insistència de Pompeu Gener, va ser premiada al certamen de la Tercera Festa Modernista del Cau Ferrat (P. Vidal 1934: 37-38).

⁴⁵ Aladern va continuar glossant fites de la lluita obrera. Per exemple, a «La tragèdia de Fourmies», poesia sobre la repressió de la manifestació del Primer de Maig de 1891, publicada al setmanari *La Tramontana*, n. 561 (29 d'abril de 1892), i a «1r de maig», a *Lo Francolí*, n. 165, (5 de maig de 1895).

No trobeu pas estrany que arribi un dia
que tot sent-ne honrat fill de bona raça,
pegui foc a la Iglésia i l'Alcaldia
i proclami el cantó al mig de la plaça. (Aladern 1891b: 36)

La més interessant i extensa d'aquestes poesies, seixanta-sis alexandrins, és «14 juliol 1789 (Cent anys després)», abans esmentada com a influenciada directament per Richepin. S'hi aprofita l'aniversari de la Revolució Francesa per fer balanç. Es constata la degeneració dels seus principis i el renaixement de l'opressió —i monstres més terribles que aquell altre cop neixen», «i altra volta ja torna la hidra a revifà's» (Aladern 1891b: 85)—, amb noves formes, sorgides precisament dels canvis revolucionaris:

Ja acaba el dinou segle, aquell que s'anomena
de les llums, de les ciències i de la Llibertat,
lo segle que avui marxa sense cap greu ni pena
a conquistar idees de tota sort i mena,
però que deix que el poble ajunyeixi l'esquena
amb un nou feudalisme; lo de la Propietat. (Aladern 1891b: 85)⁴⁶

Aladern és optimista: la Humanitat del present sabrà deslligar-se del nou jou i promourà la Fraternitat Universal, però, com a finals del segle XVIII, el procediment per arribar-hi no pot resultar gratuït: «La Justícia no arrela si no és regada amb sang» (Aladern 1891b: 86).

Realisme, positivisme, revolució

Josep Aladern és més recordat avui en dia pels contes de *La gent del llamp* o per algunes de les poesies «naturistes» posteriors que no pas per aquests dos primers llibres. Encara és més valorada la seva activitat com a líder del Grup Modernista de Reus, en la llibreria que va obrir a la capitat del Baix Camp a finals de segle. No ajudaria a un hipotètic intent de revalorar aquesta poesia l'actual desafecció pel prosaisme postromàntic, pel qual els versos de l'Aladern estan afectats en grau suprem. Tanmateix, aquests llibres són una mostra extrema d'una poesia que va obtenir un cert conreu per part dels escriptors més radicals ideològicament dels anys del Modernisme i la dècada anterior. La majoria d'escriptors que la van conrear, com Josep Lluas, no tenien la pretensió d'incorporar-se a la literatura oficial o s'hi van dedicar de manera esporàdica, com Cels Gomis. Durant el Modernisme, la poesia més connectada amb l'obrisme fou la d'Ignasi Iglésias, a l'ombra de la

⁴⁶ Es va reproduir, amb el títol «Revolució» a *La Tramontana*, n. 555 (18 de març de 1892).

popularitat del seu teatre. Tampoc no s'hi ha dedicat gaire atenció. Una mica més, no gaire, n'ha rebut el llibre *Les tenebroses* de Rafael Nogueras i Oller, que exhibeix un prosaisme molt més desenfrenat que el d'*Impietats* i *Sagramental*. Amb evidents imperfeccions estètiques, aquests dos llibres són un producte, si no original, peculiar, com a creuament d'unes línies estètiques i ideològiques plenament modernes en els primers anys noranta.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- A (1883): «Notas de color». *L'Avenç* núm. 18 (setembre): 51.
- ACOSTA DE HESS, Josefina (1988): *Galdós y la novel·la de adulterio*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ALADERN, Josep (1891a): *Impietats. Poesias escullidas*. Biblioteca Lo Modernisme. Galeria d'autors innovadors. Falset: Estampa de Manel Ferré.
- (1891b): *Sagramental. Poesias. Precehidas de un estudi critich per Pompeyo Gerner*. Reus: Imp. de Celestí Ferrando.
- (1891c): «L'Avenç, retrógrado». *La Tramontana* núm. 517 (26 de juny): 2.
- (1895): *Costums típicas de la ciutat de Valls*. El Ferrol: R. Pita.
- (1897): «Tití». *Lo Somatent*. Reus (5 i 6 de novembre).
- (1937): *La gent del llamp. Contes (col·lecció completa)*. Barcelona: Tipografia La Nova Catalunya.
- ALMIRALL, Valentí (1887): «Consideracions sobre lo ball de Gitanas en lo Vallès». Dins *Miscelánea Folk-lórica*, p. 78-90.
- ANGUERA, Pere; Carles Bastons; Joan Cavallé; Jordi Ginebra; Magí Sunyer (1994): *Josep Aladern (1868-1918). Vida i obra*. Reus: Edicions del Centre de Lectura / Centre d'Estudis Alcoverencs.
- [ANÒNIM] (1883a): «Novas». *L'Avenç* núm. 15 (juny): 208.
- [ANÒNIM] (1883b): «Bibliografia». *L'Avenç* núm. 18 (setembre): 51-52.
- [ANÒNIM] (1891a): «Josep Aladern. *Impietats*». *L'Avenç* núm. 15 (31 de maig): 159.
- [ANÒNIM] (1891b): [Comentari]. *L'Avenç* núm. 6 (30 de juny): 192.
- ARITZETA, Margarida (2017): «Els topònims de l'Escanyapobres, de Narcís Oller». *Estudis Romànics* XXXIX: 375-391.
- ARNAU, Josep Maria (1869): *Las pubillas y'ls hereus. Comedia bilingüe, en tres actos, original y en verso*. Barcelona: Libreria de Eudaldo Puig.

- BENSOUSSAN, Albert (1982): *José Yxart. 1852-1895. Teatre et critique a Barcelone*, I. Université de Lille.
- BESER, Sergi (1967): «La novel·la d'un personatge sense novel·la: el Josep Rodon de Narcís Oller». *Serra d'Or* (març): 53-58.
- (1977): «Les limitacions narratives de Narcís Oller». Dins *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 338-348.
- BOFARULL, Antoni de (1982): *Costums que es perden i records que fugen*. Reus: Centre de Lectura.
- BONET, Laureano (1983): *Literatura, regionalismo y lucha de clases*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CABRÉ, Rosa (1995): «Memòria de Josep Yxart: l'home i el crític». Dins YXART 1995: 11-97.
- (2000): «Tradició i innovació en la crítica de Josep Yxart». Dins *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*. Diputació de Tarragona, p. 19-53.
- (2014): «Pròleg». Dins Narcís Oller: *Pilar Prim*. Cossetània Edicions, p. 9-47.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1985): «La novel·la en el temps del Modernisme». Dins *El temps del Modernisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 210-228.
- CASSANY, Enric (1982): «La dificultat de triar un meló. Notes sobre l'article de costums a Catalunya». *Faig* núm. 19 (desembre): 32-41.
- (1992): *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Curial.
- (1999): «Narcís Oller i l'art de la novel·la». Dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*. Valls: Cossetània Edicions, p. 15-28.
- (2009): «Dones del seu temps: notes sobre les figures femenines en les novel·les de Narcís Oller». Dins *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*. Punctum / GELCC, p. 65-70.
- CASTELLANOS, Jordi (1976): «Aspectes de les relacions entre intel·lectuals i anarquistes a Catalunya al segle XIX (a propòsit de Pere Coromines)». *Els Marges* núm. 6: 7-28.
- (1986): «La poesia modernista». Dins *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Ariel, p. 247-377.
- CAVALLÉ, Pere (1902): «En Tanet». *Revista del Centre de Lectura* (11 d'octubre). Reus.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté (1984): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novel·la realista*. Barcelona: Edhasa.
- CÒNSUL, Isidor (1999): «Pilar Prim i Solitud». Dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*. Valls: Cossetània Edicions, p. 223-229.

- CONTRERAS, Jesús *et alii* (1989): «La invenció de la família catalana». *L'Avenç* núm. 132 (desembre).
- Discursos* (1914): *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. José Pin y Soler*. Barcelona.
- DOMINGO, Josep Maria (1981): «Sobre la relació entre Josep Pin i Soler i Josep Yxart: tres cartes de Pin a Yxart». Dins *Treballs de la Secció de Filologia i Història Literària de l'Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV*, p. 109-123.
- (1986): «Tres cartes de Carles Bosch de la Trinxeria a Josep Yxart». *Els Marges* núm. 33 (gener): 89-101.
- (1996): *Josep Pin i Soler i la novel·la, 1869-1992. El cicle dels Garriga*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2003) «Josep Pin i Soler novel·lista. Les novel·les del cicle dels Garriga». Dins PIN 2003a: 9-45.
- DURAN, Carola (2002): «Algunes idees de Bartrina recollides pels seus amics». Dins Montserrat CORRETGER & Xavier FERRÉ (ed.). *Joaquim M. Bartrina, entre les raons poètiques i les científiques*. Reus: Publicacions de l'Arxiu Municipal de Reus, p. 137-167.
- FARRÉS, Pere (2000): «La tragèdia en el procés de la "Renaixença" del teatre culte del segle XIX». Dins *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*. Diputació de Tarragona, p. 495-512.
- (2007): «El drama històric en català. A propòsit de *Cor de Roure*, de Ramon Picó i Campamar». *Anuari Verdaguer* núm. 13: 405-419.
- FAUS I CONDOMINES, Josep (1907): «El capítols matrimonials a la comarca de Guissona (Catalunya segriana)». *Revista Jurídica de Catalunya*, XIII: 201-233, 287-297, 313-347, 379-405 i 599-611.
- FELIU I CODINA, Josep (1899): *Los fadrins externs. Comedia de costums catalanas en tres actes y en vers*. Barcelona: Biblioteca de Lo Teatro Regional (estrenada l'any 1871).
- FERRATER, Gabriel (1979): *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- FREIXA I COS, Joan (1890): «Niobe. Novela catalana, per D. Joseph Pin y Soler». *Lo Catalanista* núm. 136 (23 de febrer): 10-11.
- GALLÉN, Enric (2006): «Estudi introductori». Dins Josep PIN I SOLER: *Teatre, 1*. Tarragona: Arola Editors, p. 9-36.
- GENER, Pompeu (1891): «En Joseph Aladern». Dins ALADERN 1891b: VII-XXX.
- GINEBRA, Jordi (1994): *El Grup Modernista de Reus i la llengua catalana*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.

- (2010): «Consideracions sobre la llengua de Narcís Oller». Dins *Narcís Oller i Vilaniu. Primeres Jornades Narcís Oller*. Valls: Cossetània Edicions, p. 9-24.
- GOMIS, Cels (1890): «Lo minaire». *L'Avens* (31 de març): 65-68.
- GRIMAL, Pierre (1989): *Diccionario de mitología griega i romana*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LEBOVICS, Herman (1995): *La «Vraie France». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*. Paris: Belin.
- LITVAK, Lily (1981): *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- LLOVERA JUNCÀ, Anna (2016): «La pagesia, d'Oller i Yxart: l'estratègia del grotesc». *Anuari Verdaguer* núm. 24: 185-193.
- MALUQUER DE MOTES I BERNET, Jordi (2016): *Literatura i economia: la narrativa de Narcís Oller a la intersecció*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- MARAGALL, Joan (1981): *Obres completes I*. Barcelona: Ed. Selecta.
- MARTÍNEZ GIL, Víctor (2004): *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- MAS I MORILLAS, M. Carme (1994): «Pin i Soler i la dona, o allò que es diu en "unes quantes ratlles"». Dins ROIG & DOMINGO 1994: 263-288.
- MASPONS I LABRÓS, Francesc (1893): *La pagesia catalana*. Barcelona: Estampa de Víctor Berdós.
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1984): «Una novel·la catalana. La Papallona, por don Narciso Oller y Moragas». *Diario de Barcelona* (1 de maig): 5352-5353.
- (1886): «Vilaniu de D. Narciso Oller - Rosada d'estiu de D. C. Vidal de Valenciano». *Diario de Barcelona* (22 i 28 de juliol): 8511.
- MOLET, Silvestre & Anton FERRER I CODINA (1875): *La casa pairal. Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Arxiu Central Líric-dramàtic de Rafel Ribas.
- MONTESINOS, José (1980): *Costumbrismo y novel·la*. Madrid: Ed. Castalia.
- MONTOLIU, Manuel de (1928): «L'obra de Narcís Oller. Estudi crític». Dins Narcís OLLER: *Obres completes*. Barcelona: Gustau Gili, Editor, p. IX-LIX.
- (1947): *Pin y Soler, escritor humanista e independiente*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona.
- (1956): *José Yxart. El gran crítico del renacimiento catalán*. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- MORAGAS I RODES, Vicenç de (1995): *Narcís Oller i de Moragas*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs.
- MORELL, Carme (1995): *El teatre de Serafi Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Curial - Abadia de Montserrat.

- NAVARRO, Felip B. (1879): «Lo llibre dels Jochs Florals de Barcelona, en l'any XXI de llur restauració». *La Renaixensa*, IX.
- (1883): «*Notas de color. Cuadros en prosa catalana con un prólogo de J. Yxart por D. Narciso Oller*». *Arte y Letras* núm. 14: 107-110.
- NUNES, Maria (1987): «El boc emissari. Sobre la funció dels personatges romàntics en la literatura realista. A propòsit de Narcís Oller». *Quaderns de Vilaniu* núm. 12: 5-21.
- OLLER, Narcís (1875): «La venganza del gitano». *Miscelánea científica y literaria*, III: 73, 106 i 117.
- (2028): *Records de noi*. Dins *Obres completes*, VII.
- (2007): *Croquis del natural*. Pròleg de Rosa Cabré. Cossetània Edicions.
- (2008): *Vilaniu*. Pròleg de Margarida Aritzeta. Cossetània Edicions
- (2011): *Figura i paisatge*. Pròleg de Jordi Castellanos. Cossetània Edicions.
- (2014a): *Pilar Prim. Novel·la de costums del nostre temps*. Pròleg de Rosa Cabré i Monné. Valls: Cossetània Edicions.
- (2014b): *Memòries. Història de mos llibres i relacions literàries*. Pròleg d'Enric Cassany. Cossetània Edicions.
- (2018): *Notes de color*. Pròleg de Magí Sunyer. Cossetània Edicions.
- (2023): *Al llapis i a la ploma*. Pròleg de Josep Camps i Arbós. Cossetània Edicions.
- ORS, Eugeni d' (1950): *Glosari 1906-1910*. Barcelona: Ed. Selecta.
- PERÉS, Ramon D. (1890): «Hojeando libros. Conversaciones literarias, Niobe, novel·la catalana de D. J. Pin i Soler». *La Vanguardia* (5 de març): 4.
- [R. P.] (1891): «Joseph Aladern. Sagramental». *L'Avenç* núm. 11 (30 de novembre): 348.
- PIN I SOLER, Josep (1992): *Antologia tarragonina*. A cura de Josep Bargalló Valls i Magí Sunyer Molné. Tarragona: Diputació Provincial.
- (2001): *Vària*. Tarragona: Arola Editors.
- (2003a): *La família dels Garrigas*. Tarragona: Arola Editors.
- (2003b): *Jaume*. Tarragona: Arola Editors.
- (2003c): *Niobe*. Tarragona: Arola Editors.
- (2005): *Articles i discursos. Proses disperses*. Tarragona: Arola Editors.
- PRAT, Joan (1995): «La masia». *L'Avenç* núm. 193 (juny): 16-19.
- PRATS, Llorenç (1988): *El mite de la tradició popular*. Barcelona: Edicions 62.
- RAFANELL, August (2006): *La il·lusió occitana*. Quaderns Crema.
- RICHEPIN, Jean (1922): *Les blasphèmes*. Nouvelle édition. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- ROCA, Rafael (2008): *La Renaixença i la ruta del Cister*. Valls: Cossetània Edicions.

- ROCA, Encarna (1989): «Modernitat i codi civil a l'Espanya del segle XIX». *L'Avenç*, núm. 132 (desembre): 7.
- ROCA I ROCA, Josep [Rata Sàbia] (1888): «De tots colors. Noveletas y quadros per Narcís Oller». *L'Esquella de la Torratxa* núm. 498 (28 de juliol): 471.
- ROIG, Francesc & Josep M. DOMINGO (1994): *Actes del Simposi Pin i Soler*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- ROURE, Conrad [C. R.] (1882): «Carta a D. Narcís Oller, autor de la novela de costums "La Papallona"». *Lo Nunci*, crida 267 (21 d'octubre): 2.
- (1883): «*Notas de color*. Cuadros en prosa catalana per en Narcís Oller y Moragas». *Revista Literaria*, núm. 10, any I (octubre).
- SANPERE I MIQUEL, Salvador (1878): *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*. Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca.
- SARDÀ, Joan (1879): «Croquis del natural, per D. Narcís Oller i Moragas». *Lo Renaiement* núm. 3: 165.
- (1914a): *Obres escullides. Sèrie catalana*. Barcelona: Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.
- (1914b): *Obras escogidas. Serie castellana, 1*. Barcelona: Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.
- (1914c): *Obras escogidas. Serie castellana, 2*. Barcelona: Llibreria de Francisco Puig y Alfonso.
- SERRAHIMA, Maurici (1972): *Dotze mestres*. Barcelona: Destino.
- (1973): «Pilar Prim de Narcís Oller». Dins *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, p. 101-106.
- SOLER, Frederic (1876): *Lo didot. Comedia en tres actes y en vers*. Barcelona: Llibreria de Eudalt Puig, 2a. edició.
- (1877): *Senyora i majora. Comedia en tres actes y en vers*. Barcelona: Llibreria d'Eudalt Puig.
- (1886a): *L'hereuhet. Comedia en tres actes y en prosa*. Barcelona: Llibreria d'Eudalt Puig.
- (1886b): *Lo pubill. Drama original en tres actes y en vers*. Barcelona: Llibreria d'Eudalt Puig.
- (1981): *La dida. Drama en tres actes i en vers*. Barcelona: Edicions 62. Estrenat el 1872.
- STEINER, George (1987): *Antígonas. Una poètica i una filosofia de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- SUNYER, Magí (1984): *Els marginats socials en la literatura del Grup Modernista de Reus*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.

- (ed.) (2006): «La polèmica de Tarragona sobre el Modernisme». Dins *El Modernisme literari a Tarragona*. Tarragona: Arola Editors, p. 197-230.
- (2011): «El mite de la terra alta». *Caplletra* núm. 50: 159-180.
- TAYADELLA, Antònia (1985): «Narcís Oller i el naturalisme». Dins Joaquim MOLAS (dir.): *Història de la literatura catalana*, VII. Barcelona: Editorial Ariel, p. 605-668.
- (1986): «*La Papallona*, primera novel·la de Narcís Oller». Dins *La Renaixença*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 51-59.
- TRIADÚ, Joan (1955): *Narcís Oller. Resum biogràfic*. Barcelona: Editorial Barcino.
- UBACH I VINYETA, Francesc (1868): *Los hereus. Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Imp. de la V. é H. de Gaspar.
- VALENTÍ, Eduard (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ed. Ariel.
- VALL I SOLAZ, Xavier (1994a): «Valls en la composició de *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller». *Quaderns de Vilaniu* núm. 26 (novembre): 89-101.
- (1994b): «La primera narració catalana de Narcís Oller, escrita amb Josep Yxart: "La Pagesia"». *Els Marges* núm. 51: 63-82.
- VIDAL, Plàcid (1934): *L'assaig de la vida*. Barcelona: Edicions Estel.
- VIDAL Alcover, Jaume (1986): «Llengua i literatura en l'obra de Josep Pin i Soler». Dins *Actes del Setè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-30.
- VIDAL-TIBBITS, M. (1983): «Del conte a la novel·la: "Isabel de Galceran" i "Vilaniu", de Narcís Oller». Dins *Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 217-226.
- YATES, Alan (1998): *Narcís Oller. Tradició i talent individual*. Barcelona: Curial.
- YXART, Josep (1889): *El año pasado*. Libería Española de López.
- (1895): *Obres catalanes*. Barcelona: Tip. L'Avenç.
- (1987): *El arte escénico en España*. Barcelona: Editorial Alta Fulla. 1987, facsimil.
- (1995): *Obra completa de Josep Yxart. Edició a cura de Rosa Cabré, I.* Ajuntament de Tarragona / Proa.
- (2018): «Clau d'aquest llibre». Dins Oller 2018: 35-42.

Aquest llibre reuneix estudis sobre literatura costumista i realista. A partir de l'obra de quatre escriptors —Narcís Oller, Josep Pin i Soler, Josep Yxart i Cosme Vidal, conegut com a Josep Aladern—, en tota mena de gèneres —novel·la, conte, teatre, poesia i assaig—, es caracteritzen dues posicions davant l'escriptura, la que proporciona el clixé, tòpica i estàtica, i la que és capaç de transmetre el batec d'una persona o d'una col·lectivitat que evoluciona, dinàmica i rica en psicologies.