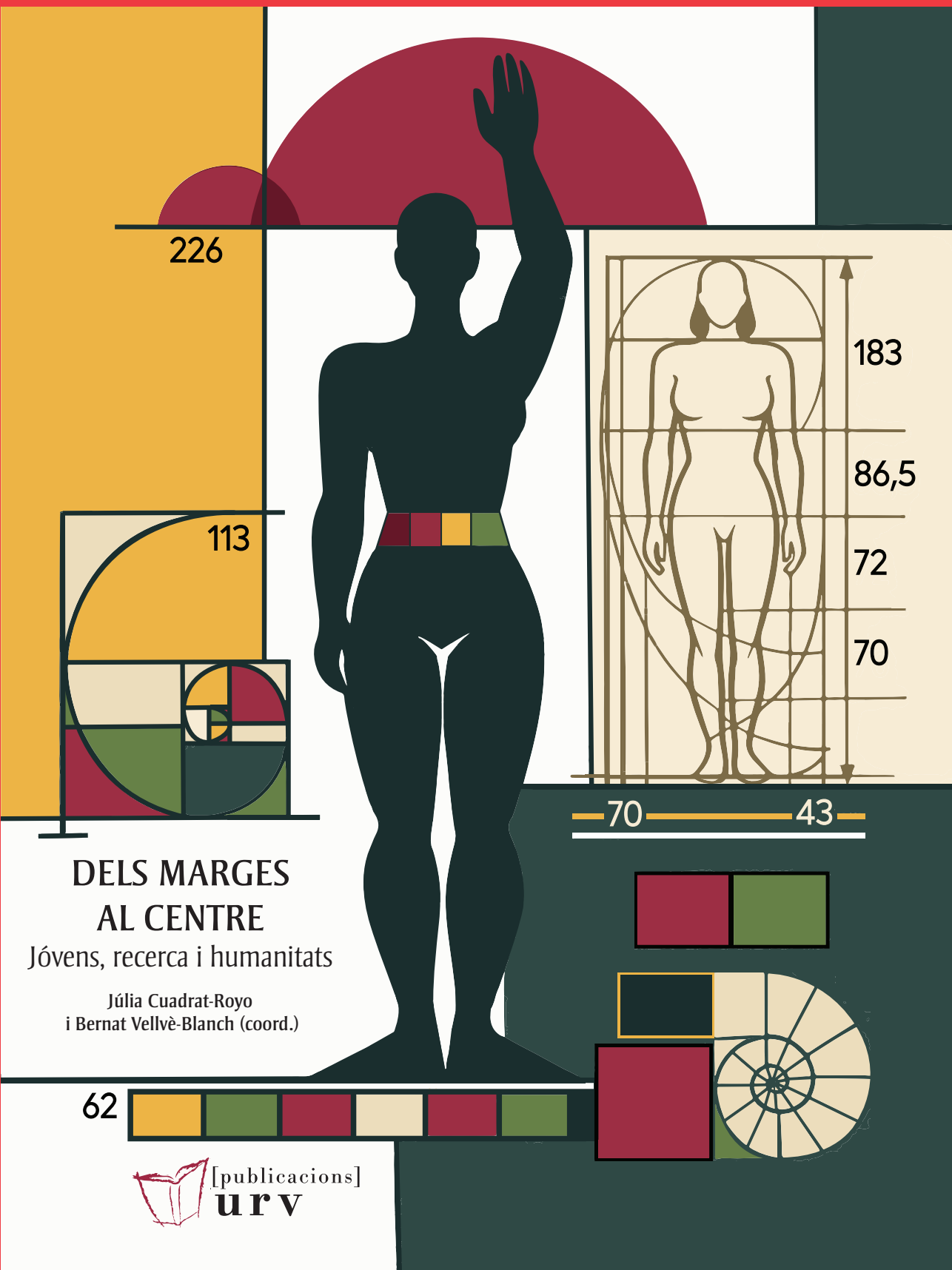




226

113

183

86,5

72

70

70

43

DELS MARGES AL CENTRE

Jóvens, recerca i humanitats

Júlia Cuadrat-Royo
i Bernat Vellvè-Blanch (coord.)

62



[publicacions]
urv

DELS MARGES AL CENTRE

Jóvens, recerca i humanitats

Júlia Cuadrat-Royo i Bernat Vellvè-Blanch (coordinadors)



Tarragona, 2026

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: juny de 2026

ISBN (paper): 978-84-1365-266-5

ISBN (PDF): 978-84-1365-267-2

DOI: 10.17345/9788413652672

Dipòsit legal: T 870-2026



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.

Agraïments

Fer un salt de fe no és gratuït; per això celebrem que els coautors d'aquestes pàgines hagin dipositat la seva confiança en aquest projecte.

És ineludible obviar l'ajuda i l'esforç imprescindibles que, en termes econòmics, els departaments de Filologia Catalana, de Filologies Romàniques i d'Història i Història de l'Art de la Universitat Rovira i Virgili han aportat per fer possible aquest volum.

Precisament, el llibre que teniu a les mans és fruit del pòsit i el bagatge —acadèmics, culturals, socials i econòmics— que el màster universitari en Recerca Avançada en Estudis Humanístics de la Universitat Rovira i Virgili ens ha fornït i subministrat; en altres paraules, ha exercit de gènesi de tot plegat.

Per últim, el Servei Lingüístic i de Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili ens ha allargat la mà, ens ha esperat, ens l'ha tornada a allargar i ens ha tornat a esperar, sempre amb la diligència i la paciència que els fruits no encara madurs del tot requereixen.

A tots ells, moltes gràcies per l'acompanyament, l'oportunitat i el sadollament.

Taula

AGRAÏMENTS	5
PRÒLEG	9
<i>Jesús Carruesco</i>	
INTRODUCCIÓ	15
<i>Júlia Cuadrat-Royo i Bernat Vellvè-Blanch</i>	
QUI PERD ELS ORÍGENS PERD IDENTITAT	
Aproximació al parlar de l'Aleixar	21
<i>Edgar Batet Bargalló</i>	
Cançoners d'Almenar: anàlisi i estudi	29
<i>Gerard Sellés Valls</i>	
El canvi lingüístic en el manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat ..	39
<i>Estefania Gómez Fuentes</i>	
Ser de la xàquera vella	47
<i>Marc Manel Boscà Sessé</i>	
CREMEM LES NAUS	
Què era el POUM? Alguns apunts sobre la seva ideologia	57
<i>Sergi Aliagas Llurba</i>	
Vestir la arquitectura gòtica. La dotación interior de la vivienda de la Corona de Aragón del siglo xv a partir de las representaciones pictóricas	67
<i>José Francisco López Blasco</i>	

JO VINC D'UN SILENCI

I. ELS DESCONEGUTS

Ramon Roca i Vilà (1827 – c. 1917), periodista casteller del segle XIX 83

Joan Rovira i Miró

Variació dialectal en la «Historical Catalan Phonetics» de Miquel Ventura, de 1909.

El vocalisme tònic i el vocalisme àton 95

Bernat Vellvè-Blanch

II. LA PART DESCONEGUDA DELS CONEGUTS

L'altra cara de la moneda: la prosa estellesiana 109

Elisa Tamení

Cap a l'estudi variantístic de la literatura del jo: el cas de l'obra memorialística

de Sebastià Juan Arbó. 117

Joan Antoni Forcadell

Ferrater i Fuster, nexes pictòrics i literaris amb Francesc Todó Garcia: pintor tortosí. 125

Agnès Camatxo Buj

III. NOVES CONEIXENCES METODOLÒGIQUES

La codificació de variants con XML-TEI, a examen: potencies y limitaciones

a partir de «A media noche», de Valle-Inclán 137

Joel Reverter Lainez

Ventajas y limitaciones del uso de corpus en tipología lingüística 145

Antoni Brosa Rodríguez

EL SEGON SEXE

Representació de la figura femenina en l'obra narrativa d'Isabel-Clara Simó. 155

Marta Gort Paniello

Ser mares combatents per conquerir la victòria, la llibertat i l'emancipació definitiva. 165

Júlia Cuadrat-Royo

Pròleg

Jesús Carruesco
Coordinador del MURAEH

Escriure un pròleg és sempre una tasca ben plaent, però encara ho és més quan el llibre que es presenta ofereix un panorama tan estimulant i prometedor per a la recerca en estudis humanístics a casa nostra com és el cas d'aquest volum. Aquí s'hi troben aplegats un seguit d'articles seleccionats entre les contribucions presentades a les III Jornades de Joves Investigadors en Estudis Humanístics de la Universitat Rovira i Virgili, que van tenir lloc el 26 i 27 de juny del 2023. Aquestes jornades van ser organitzades pels estudiants del màster universitari en Recerca Avançada en Estudis Humanístics (MURAEH) de la Universitat Rovira i Virgili, que també van participar-hi amb comunicacions que reflectien la recerca que en aquells moments estaven realitzant. Així mateix, com és propi d'unes jornades d'aquestes característiques, hi van participar també joves investigadors d'altres procedències: de la Universitat d'Alacant, de la Universitat de València, de la Universitat de Barcelona, de la Universitat Autònoma de Barcelona, de la Universitat Complutense de Madrid i de la Università di Trento. Les millors contribucions d'uns i altres van ser seleccionades posteriorment perquè fossin publicades pel binomi editorial d'aquest volum. Els estudis que el componen, doncs, representen, per una banda, un document inestimable d'unes trajectòries investigadores que tot just comencen i que en molts casos donaran ben aviat nous fruits en forma de sengles tesis doctorals, i, per l'altra, en ser el resultat d'un procés de selecció i avaluació rigorós i exigent, constitueixen també per mèrits propis treballs d'investigació de gran interès científic, independentment de la seva possible i esperable prolongació en un futur proper.

Estudis de literatura, lingüística, història i història de l'art, els articles aplegats en aquest recull reflecteixen les principals línies del MURAEH i la seva aposta deci-

didada per la interdisciplinarietat i la transversalitat necessàries entre les diverses branques i disciplines que configuren aquest àmbit científic. Però també i més enllà d'això, aquests estudis són una demostració fefaent de la premissa i l'objectiu principals que fonamenten i justifiquen aquest màster, com també el programa de doctorat que n'és la continuïtat natural. Es tracta del convenciment i la reivindicació de la importància dels estudis humanístics com una necessitat imprescindible en el món actual. Enfront de veus interessades que parlen d'una crisi de les humanitats i que sovint construeixen una imatge esbiaixada d'uns estudis esgotats, enfocats exclusivament —i no sense nostàlgia— cap al passat, desconnectats de la innovació científica i tecnològica i, en definitiva, poc rellevants per als reptes de la modernitat, estem plenament convençuts del paper central que la recerca en humanitats ha de tenir en el panorama científic actual. Ens atreviríem a dir que fins i tot és més important i necessari que en cap altra època anterior de la humanitat. A principis del segle XIX, el poeta alemany Hölderlin es feia aquesta pregunta: «Per a què poetes, en (aquests) temps d'angoixa?». Parafrasejant-lo, creiem que per als estudis humanístics la resposta és, com la que ell donava per a la poesia, una afirmació rotunda i apassionada. I no és una, sinó diverses, les raons d'aquest convenciment.

En primer lloc, com defensa Nuccio Ordine en la seva obra *L'utilità dell'inutile*, cal preguntar-se pels múltiples significats o concrecions del concepte d'utilitat i rebutjar-ne l'apropiació per part d'una visió mercantilista que identifica la utilitat amb el benefici econòmic, amb la qual cosa la inscriu de ple i de manera exclusiva en la lògica del sistema capitalista. Ben al contrari, cal veure en el coneixement aparentment «gratuït», entès i perseguit com un valor en ell mateix, no en funció d'una determinada rendibilitat o aplicabilitat immediata, l'element més preuat de l'ésser humà com a ésser cultural, és a dir, civilitzat. Amb relació a les arts, per exemple, el plaer estètic i la recerca de la bellesa són fonts de felicitat i objectius en ells mateixos. Contenen que Sòcrates, en ser interrogat per un deixeble pel sentit que tenia que intentés aprendre a tocar, no sense un esforç considerable, una nova melodia amb la flauta el dia abans de ser executat, va respondre: «Perquè és bella i vull saber-la abans de morir». La nostra condició d'éssers mortals ens convida a repensar el sentit relatiu dels termes utilitat i inutilitat. De manera general, el plaer pel coneixement per ell mateix, un concepte que es troba inscrit etimològicament en la paraula *filosofia*, no és necessàriament menys útil per a l'ésser humà que l'obsessió pel creixement econòmic continu, la productivitat o el rendiment pràctic i immediat, amb efectes sovint alhora alienants i destructius per a l'individu, la societat i el planeta.

En segon lloc, a més de reivindicar el valor intrínsec de «l'inútil», trencar amb l'equació que identifica la utilitat amb el rendiment econòmic o l'aplicació tecnològica immediats ens permet també de valorar la profunda utilitat, en termes igualment positius i palpables, si bé sovint amb una aplicació o un rendiment menys immediats o

quantificables, de la recerca en els diferents àmbits dels estudis humanístics. Així, per exemple, les múltiples ramificacions de l'estudi del llenguatge, com ara la dialectologia, la sociolingüística o la lingüística computacional, són fonamentals per a altres branques de la ciència, com ara les ciències socials, i, més enllà de l'àmbit científic, per a les estructures polítiques d'un país (per exemple, la definició de polítiques lingüístiques, socials o educatives), el món econòmic, els mitjans de comunicació i en general tots els àmbits de la societat i la cultura, en la mesura que el llenguatge és un dels elements definidors de l'ésser humà, no només com a eina de comunicació sinó com l'estructura mateixa de la seva capacitat cognitiva.

En un sentit diferent però comparable, el coneixement i l'anàlisi crítica de la memòria històrica i el patrimoni cultural de la humanitat no té necessàriament un objectiu merament descriptiu, valuós i necessari en ell mateix com a font d'autoconeixement de l'individu i de les cultures, la pròpia i les dels altres, sinó que és també una condició imprescindible per a qualsevol transformació efectiva de les estructures establertes. Paga la pena fer ressaltar en aquest sentit l'aportació essencial de les humanitats als diferents moviments crítics i transformadors que han emergit en les darreres dècades, que al seu torn han renovat profundament els nostres estudis en una relació simbiòtica d'influència mútua entre canvis socials i ideològics, d'una banda, i recerca científica, de l'altra. Així, per exemple, el feminisme modern ha reconegut la necessitat de reavaluar críticament tot el nostre llegat cultural des de les seves arrels amb una perspectiva de gènere per tal de poder identificar i transformar les estructures institucionals, econòmiques, socials, però també mentals —com ara les imatges i els relats transmesos, compartits i interioritzats col·lectivament—, que sustenten i legitimen el patriarcat. Per la seva banda, els estudis postcolonials, ja sigui en l'àmbit de la literatura, el llenguatge, les arts o la història, persegueixen una finalitat anàloga respecte a l'anàlisi crítica de l'origen de les estructures colonials i etnocèntriques que han configurat i segueixen condicionant radicalment el món actual. El mateix podríem dir del pensament ecologista o la crítica del capitalisme o del determinisme tecnològic, entre molts altres fenòmens de gran importància per al present i sobretot per al futur de la humanitat. En tots aquests àmbits, un element que s'ha reconegut com a fonamental és l'estudi dels mecanismes culturals que legitimen les estructures fins ara imperants, el qual es vol transformar o destruir. Respecte d'això, els llenguatges simbòlics, com la literatura o les arts, lluny de ser considerats com a inútils o innocuos, com a simples supraestructures merament destinades a l'entreteniment o a desviar l'atenció de les realitats veritablement operatives o emascarar-les, com ara l'economia, han estat radicalment revaloritzats per la seva força performativa, creadora d'imaginari col·lectius o relats paradigmàtics molt potents a l'hora de legitimar estructures culturals i, pel mateix motiu, igualment importants com a potencials eines a l'hora de desmuntar-les o transformar-les.

Val a dir que aquestes noves tendències no s'han consolidat sense reticències, qüestionaments o fins i tot activa resistència i oposició combatent en el si dels mateixos estudis humanístics. Això és, per una banda, el resultat natural del component fortament ideològic, predominantment progressista i d'esquerres, d'aquestes noves orientacions de la recerca, que lògicament xoquen amb tendències de signe contrari. Per l'altra, en un sentit més conceptual, també és sensible la divergència respecte a l'ideal d'una recerca del coneixement pel seu valor intrínsec, deslligat de compromisos i lluites ideològiques, tal com el definíem anteriorment, tot ressaltant-ne alhora la paradoxal utilitat en la seva reivindicació d'allò que és (aparentment) inútil. En qualsevol cas, aquests debats, sovint apassionats i que transcendeixen l'àmbit estrictament científic, demostren clarament la vitalitat dels nostres estudis i són un desmentiment rotund de l'acusació de falta de connexió amb els problemes fonamentals de la modernitat i, per tant, de rellevància per al món actual i les perspectives de futur de la humanitat.

Finalment, conclourem amb una reflexió sobre la falsa oposició entre les ciències «humanes» (que inclourien, al costat de les humanitats, les ciències «socials») i les ciències «pures», «exactes», «naturals» o «experimentals», epítets de contorns vagues i fins i tot esbiaixants. Si bé és cert que aquesta distinció té una llarga història, amb orígens remots a la Grècia antiga, en el debat entre el model educatiu de Plató, basat en les matemàtiques, i el d'Isòcrates, fonamentat en la retòrica, no és menys cert que està basada únicament en l'objecte de cadascuna de les ciències, deixant de banda l'altra part (fonamental) de l'equació, el subjecte, que és sempre el mateix, l'ésser humà (un aspecte que sí que té en compte la denominació llatina *litterae humaniores*, aplicada en algunes universitats a l'estudi conjunt dels clàssics grecollatins i la filosofia, és a dir, uns estudis «més humans» —que d'altres, s'entén). Pot semblar una obvietat, però convé no oblidar que totes les ciències són una creació humana i, com a tals, estan profundament condicionades per aspectes com el pensament, les emocions, el llenguatge, el mite, la cultura o la història, a les quals estan per altra banda intrínsecament unides. Almenys en la civilització occidental, remuntant-nos a la Grècia arcaica, l'origen de la ciència es troba en la filosofia i el d'aquesta en la poesia. Podria pensar-se, com és habitual en una part de la comunitat científica, que al llarg de la història el camí de la ciència s'ha allunyat irremissiblement d'aquells remots orígens comuns, naturals en un context de «primitivisme» originari. No és aquest el lloc d'analitzar críticament la construcció d'aquest esquema mític d'autorepresentació de la ciència, només el de remarcar que aquesta anàlisi és una tasca necessària que competeix a la història de la ciència, una part dels estudis històrics i, per tant, dels estudis humanístics.

Paradoxalment, i en contra d'aquest esquema evolucionista, el desenvolupament de la física quàntica sembla que anuncia una convergència d'aquests àmbits aparentment tan allunyats, i no només per la constatació de la importància del subjecte en

qualsevol observació científica, en la mesura en què l'observació condiona i determina el fenomen observat. La paradoxa del gat de Schrödinger sobre l'estat de superposició quàntica és un avatar modern de les apories del filòsof presocràtic Zenó d'Elea (s. VI aC). A l'hora de representar o descriure la sorprenent i aparentment contradictòria imatge de la realitat que emergeix de la física quàntica, cal repensar l'estructura mateixa del llenguatge científic, i ben podria ser que en aquest procés recursos tradicionals de la poesia i de l'art, com ara la metàfora o l'*adýnaton* (que consisteix a representar una realitat impossible, però que és entesa pel lector en el context del text literari), es revelin molt més que mecanismes estètics, potser intuïcions profundes de la veritable naturalesa de la realitat, atès que, en definitiva, l'ésser humà forma part de la mateixa realitat que observa com a científic i que se li presenta ara com a contradictòria i determinada només per la mateixa observació. Des d'aquesta perspectiva i no sense paradoxa i potser també una certa ironia, les particularitats del llenguatge poètic (i potser per extensió de qualsevol llenguatge artístic) podrien fer-ne un mode de descripció més acurada i precisa de la realitat física, tal com l'entem ara, que el llenguatge científic tradicional, arrelat en el principi de no contradicció. Potser no fora desassenyat veure-hi una possible via de recerca conjunta que superés el divorci entre els estudis humanístics i altres disciplines científiques, no menys humanes ni més exactes que aquells.

En qualsevol cas, els estudis aplegats en aquest volum són una bona mostra de la diversitat d'aproximacions i la pluridisciplinarietat dels estudis humanístics i alhora una reivindicació de la rellevància d'aquests estudis en el panorama científic i social del món actual. I, si a més tenim en compte que representen les primeres passes de trajectòries investigadores molt prometedores, són també un bon auguri carregat d'esperança per al futur.

Introducció

Júlia Cuadrat-Royo i Bernat Vellvè-Blanch

Tradicionalment, sobretot en les darreres dècades, a les humanitats se'ls ha assignat un paper perifèric, orbital, marginal. És una consideració esbiaixada que, per tant, dona lloc a una realitat parcial tot sovint ordenada a partir de la imposició forana que el món de les humanitats és prescindible i, aleshores, mereix el lloc que li pertoca: els marges. Fent vàlid el popular oxímoron nucciordinià carregat d'ironia de «la utilitat de l'inútil», que el prologuista de l'obra que teniu entre les mans ha encertat a glossar —des d'aquí li volem donar les gràcies per brindar-nos la reflexió precedent—, volem reivindicar el paper de les humanitats a través de la recerca; més encara: volem deixar palès que el món actual no es pot explicar sense la incidència de les humanitats en tots i cadascun dels nivells de les nostres vides. A més a més, tenint en compte el perfil dels coautors, una altra realitat a la qual volem fer referència és que els joves investigadors, quan s'inicien en el món de la recerca, també comencen als marges, i la formació d'aquest volum ha de poder fomentar la inclusió d'aquests joves investigadors en el teixit acadèmic i social. Per tant, el títol *DELS MARGES AL CENTRE* palesa la voluntat de traslladar al centre els estudis humanístics i la recerca desenvolupada pels investigadors iniciàtics, que formen un esglaó dèbil però que, tanmateix, cal reivindicar com la base de les futures trajectòries consolidades.

Aquest llibre està vertebrat en quatre parts diferenciades però amb una mateixa medul·la espinal: el fil vermell que uneix tot allò que la roda de la fortuna del sistema, de l'estructura, escup. Així, aquestes quatre grans línies discursives —«Qui perd els orígens perd identitat», «Cremem les naus», «Jo vinc d'un silenci» i «El segon sexe»— engloben tots aquells aspectes no hegemònics de les disciplines humanístiques.

«Qui perd els orígens perd identitat» és la part que enceta la present obra coral. Aquest vers de Raimon sintetitza la idea de potenciar i valoritzar els elements propis de llengües i cultures minoritzades, que s'han vist menystinguts i rebutjats a causa de la globalització i la supremacia de les llengües (o varietats lingüístiques) i cultures dominants. Així doncs, els nuclis principals d'aquesta primera part són l'estudi descriptiu de la llengua des de la variació geogràfica, històrica i social («Aproximació al parlar de l'Aleixar», d'Edgar Batet Bargalló); la recollida i l'anàlisi de les produccions de literatura oral («Cançoners d'Almenar: anàlisi i estudi», de Gerard Sellés Valls); l'observació diacrònica de la llengua catalana («El canvi lingüístic en el manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat», d'Estefania Gómez Fuentes), i l'evolució i la fixació actual d'expressions folklòriques («Ser de la xàquera vella», de Marc Manel Boscà Sessé).

La segona part, intitulada «Cremem les naus», apel·la al crit de guerra atribuït als almogàvers que van participar en l'anomenada Venjança Catalana, que va tindre lloc entre el 1305 i el 1307. Els de la Companyia Catalana d'Orient van enfonsar els seus propis vaixells per evitar la temptació de fugir i, així, resistir el setge a què van ser sotmesos per l'exèrcit romà d'Orient. Aquesta línia temàtica té per objectiu l'abordatge de les realitats socials alternatives —i, en conseqüència, de la seva forma de representació i de reproducció material— des d'una perspectiva interdisciplinària. Es tracta, doncs, d'una particular forma de cremar les naus: el relat historiogràfic a l'entorn de les realitats no hegemòniques acumula de forma sobreposada i entreligada geografies, memòries, imaginaris i materialitats. L'articulació de l'alteritat, la influència de diversos moviments polítics, l'ús de l'art com a mitjà de representació i les cosmovisions sobre el medi físic són algunes de les dimensions de la transformació entre la societat contemporània i les lluites al marge. Seguint aquest rastre, la contribució de Sergi Aliagas Llurba, a «Què era el POUM? Alguns apunts sobre la seva ideologia», i de José Francisco López Blasco, a «Vestir la arquitectura gótica. La dotación interior de la vivienda de la Corona de Aragón del siglo xv a partir de las representaciones pictóricas», s'emmarquen en aquests propòsits.

Novament de bracet de Raimon, la tercera part, «Jo vinc d'un silenci», representa la tornada a la visibilitat; de fet, concreta una categoria que transcorre en allò que la convenció ha bandejat, en allò que ha quedat fora de l'oficialitat, ja sigui perquè s'ha considerat no hegemònic o perquè fins al moment no se'n sabia res o pràcticament res. Per tant, la línia principal d'actuació i de valoració d'aquesta àrea està íntimament lligada al fet de (re)descobrir personatges, vides, obres, treballs i tasques que han passat desapercebuts en el món de les humanitats i en l'imaginari col·lectiu, i que tenen un interès especial per ser considerats a la llum de la societat.

Davant la diversitat temàtica dels articles que formen aquest tercer bloc, hem considerat oportú classificar-los en tres àmbits: els desconeguts, la part desconeguda dels coneguts i noves coneixences metodològiques. En el primer, s'incideix en figures poc conegudes que han passat quasi desapercebudes per les històries de la cultura, com és el cas de «Ramon Roca i Vilà (1827 – c. 1917), periodista casteller del segle XIX», de Joan Rovira i Miró, i en textos fins ara inèdits que no havien sortit a la llum, com és el cas de la intervenció «Variació dialectal en la “Historical Catalan Phonetics” de Miquel Ventura, de 1909. El vocalisme tònic i el vocalisme àton», de Bernat Vellvè-Blanch. En el segon, s'hi aixopluga un altre tipus de silencis: les aportacions d'aquesta part pretenen fer aflorar els vessants més laterals de la tasca d'autors que ja són ben coneguts de tothom; per tant, es rescata la part submergida de l'iceberg, una part indispensable per entendre'n la punta visible. Les intervencions que formen aquest subapartat són «L'altra cara de la moneda: la prosa estellesiana», d'Elisa Tameni; «Cap a l'estudi variantístic de la literatura del jo: el cas de l'obra memorialística de Sebastià Juan Arbó», de Joan Antoni Forcadell, i «Ferrater i Fuster, nexes pictòrics i literaris amb Francesc Todó Garcia: pintor tortosí», d'Agnès Camatxo Buj. En el tercer i últim àmbit, hi trobem les aportacions «La codificación de variantes con XML-TEI a examen: potencias y limitaciones a partir de “A media noche”, de Valle-Inclán», de Joel Reverter Lainez, i «Ventajas y limitaciones del uso de corpus en tipología lingüística», d'Antoni Brosa Rodríguez, fruit de disciplines considerades joves, vinculades a l'adveniment del gran potencial tecnològic i que aporten nous coneixements que permeten entendre el món i la llengua amb un altre angle que pot esdevindre la base de la computació. Conseqüentment, aquesta tercera línia dona veu a l'alteritat, vingui d'on vingui.

La quarta part d'aquest volum, «El segon sexe», manlleua el títol d'una de les obres més conegudes de Simone de Beauvoir. La categoria *gènere* no només és el nucli de l'obra de la pensadora francesa, sinó també l'epicentre al voltant del qual graviten les intervencions «Representació de la figura femenina en l'obra narrativa d'Isabel-Clara Simó», de Marta Gort Paniello, i «Ser mares combatents per conquerir la victòria, la llibertat i l'emancipació definitiva», de Júlia Cuadrat-Royo. Ambdues s'ocupen de qüestions relacionades amb les dones, el gènere i el feminisme. Concretament, giren al voltant de memòries de dones i se centren a valorar la producció i el llegat intel·lectual i cultural d'autoria femenina, mitjançant l'anàlisi de les relacions de gènere en esdeveniments històrics, moviments socials i corrents culturals.

Aquests quinze capítols constitueixen un corpus d'aportacions que volen fer valer allò que és ciència sense ser amb bata blanca i allò que és recerca sense tindre una carrera dilatada. Esperem que aquest llibre sigui de profit per als lectors i pugui ser excusa per fer avançar investigacions, pròpies o alienes, acadèmiques o divulgatives, en els diversos àmbits exposats.

QUI PERD ELS ORÍGENS
PERD IDENTITAT

Aproximació al parlar de l'Aleixar

Edgar Batet Bargalló
Universitat Rovira i Virgili

Resum

L'article pretén fer una aproximació lingüística al parlar de l'Aleixar (Baix Camp). A través dels resultats obtinguts a partir d'entrevistes als habitants d'edat més avançada de la població, s'intenta situar el parlar de la localitat dins de la variació existent en el conjunt del subdialecte tarragoní, tenint en compte els elements fonètics, lèxics i morfosintàctics. S'han recollit formes presents només en una àrea geogràfica específica del subdialecte i formes pròpies de la població. A més, s'intenten establir els canvis que s'han esdevingut en el parlar de la població durant les darreres dècades i els que són presents avui dia considerant les diferents generacions.

Paraules clau: dialectologia, Aleixar, fonètica, morfologia, lèxic

1. Situació

L'Aleixar és una població de poc més de 900 habitants ubicada al nord del sector central de la comarca del Baix Camp. Geogràficament, es troba en una zona de transició entre la plana del Camp de Tarragona i els primers contraforts de la serra de la Mus-sara. Lingüísticament, s'ubica al bloc oriental del català, més concretament al dialecte sud-oriental i al subdialecte tarragoní.¹

Dins del subdialecte tarragoní, però, també existeix variació, especialment entre els parlars de les localitats que se situen més a llevant i més a ponent del Camp de

¹ Al llarg de l'article se segueix la nomenclatura proposada per Pere Navarro a *El parlar de Cambrils* (2012: 22) a l'hora d'anomenar els dialectes i subdialectes de la llengua catalana.

Tarragona, que presenten més paral·lelismes amb el català sud-oriental i nord-occidental, respectivament. Aquesta variació és conseqüència del caràcter de transició del subdialecte tarragoní, que s'engloba al bloc oriental però també conté solucions pròpies de l'occidental. En aquest article es pretén ubicar el parlar de l'Aleixar dins d'aquestes divergències internes que corresponen al subdialecte tarragoní.

2. Divergències en el si del subdialecte tarragoní

2.1 Fonètica

El parlar de l'Aleixar presenta solucions fonètiques que són pròpies de la zona occidental del Camp de Tarragona i dominen, de manera més o menys exacta, en les poblacions situades a ponent del riu Francolí. Un d'aquests trets és l'articulació com a palatal semitancada de les paraules que contenen el resultat del sufix llatí *-ITIA* > *-esa*: *bell[ɛ]sa*, *pobr[ɛ]sa*. Un altre tret que el parlar de l'Aleixar comparteix amb el sector occidental del subdialecte tarragoní és l'articulació de la vocal de les formes rizotòniques d'alguns verbs de la primera conjugació com a palatal semitancada: *com[ɛ]nça*, *arr[ɛ]nca*, *s[ɛ]mbra*. Tot i això, hi trobem alguna excepció, com *p[ɛ]nsa*.

També hi ha trets fonètics que l'Aleixar comparteix amb el sector central i oriental del Camp de Tarragona, com el baix rendiment del tancament de vocal palatal semitancada a palatal tancada en contacte amb consonant palatal o prepalatal, que es produeix en el cas de la paraula *ginoll* (*genoll*), però no a *lledó*, *gener*, *senyor* o *menjar*.

Un tret propi del català sud-oriental que presenta el parlar de l'Aleixar pel que fa al consonantisme és l'aparició de la consonant dental paragògica en monosíl·labs acabats en ròtica, com *cor* o *or*, que són articulats *cort* i *ort*. Aquest fenomen és extensible als noms propis, tal com ho demostra la manera com els habitants de més edat de la població encara avui es refereixen al pintor Joaquim Mir: *lo Mirt*. Cal destacar que el pintor va fer diverses estades a la població i s'hi va inspirar per crear alguns dels seus quadres. Mereix un esment a banda la paraula *mar*, a la qual s'afegeix també la consonant paragògica, però que en aquest cas és velar i no dental, de manera que és articulada *marc*.

2.2 Morfologia nominal

Cal destacar la presència de les formes del demostratiu de proximitat *aquet/aqueta/aquets/aquetes*, amb l'articulació de la vocal tònica com a palatal semitancada. La forma del masculí plural va experimentar una simplificació del grup consonàntic, de difícil articulació (*aquests* > *aquets*), que es va estendre, per analogia, a la resta de formes.

El pronom de primera persona del plural amb funció de complement directe o complement indirecte és *se*, forma pròpia del tarragoní, tot i que en poblacions més occidentals del Camp de Tarragona trobem la forma *mos*, en consonància amb el bloc occidental.

2.3 Morfologia verbal

Un tret del parlar de l'Aleixar referent tant a la fonètica com a la morfologia verbal és l'articulació de la vocal de les formes de segona i tercera persona del singular del present d'indicatiu del verb *ser* com a palatal semioberta: [ɛ]ts, [ɛ]s.

Pel que fa a les formes verbals, sobretot les formes de l'imperfet d'indicatiu dels verbs de la segona i la tercera conjugació, els parlants de l'Aleixar tenen elements comuns amb les poblacions veïnes del sector central de la comarca del Baix Camp.

La vocal tònica de les formes de l'imperfet d'indicatiu dels verbs de tipus fort de la segona conjugació és articulada com a palatal semitancada: cr[e]ia, d[e]ia, r[e]ia, v[e]ia. Aquesta articulació contrasta amb la resta del Camp de Tarragona, on és articulada com a palatal semioberta. Aquest fenomen, a més, s'estén per analogia als verbs de tipus feble de la segona conjugació; així doncs, trobem aquesta articulació en les formes d'imperfet de verbs com *beure* (*beveia*), *conèixer* (*coneixeia*) o *córrer* (*correia*). Un altre element propi de l'Aleixar i les poblacions veïnes és el desplaçament accentual en les formes d'imperfet de verbs com *coure*, *moure* o *ploure*, de manera que les formes resultants són *coia*, *moia* i *ploia*, en què la vocal tònica és articulada com a velar semitancada.

També hi ha casos en què es produeix un canvi de vocal en la forma rizotònica d'alguns verbs, especialment quan hi ha una manca de referent. En el cas de l'Aleixar s'ha produït aquest canvi en les formes rizotòniques del verb *ensofatar*: *ensofato*, *ensofates* > *ensofeto*, *ensofetes*. Aquest fenomen seria paral·lel al que es produeix en altres zones del català sud-oriental fora del subdialecte tarragoní, on podem trobar formes com *tenco* (*tanco*).

2.4 Lèxic

En el camp del lèxic també trobem variació en el si del domini del subdialecte tarragoní i, fins i tot, dins dels límits administratius de la comarca del Baix Camp. El parlar de l'Aleixar presenta alguns paral·lelismes amb les poblacions situades més a llevant, com per exemple *pit-roig*, forma que contrasta amb *arrupit* o *arrupidet*, recollides en altres poblacions de la comarca. Un altre mot que el parlar de l'Aleixar comparteix amb la zona central i oriental del Camp de Tarragona és *bolet de bou*, que contrasta amb la forma *mataparent*, pròpia de les poblacions més occidentals del Camp de Tarragona.

Finalment, també és compartit amb aquesta zona el mot *romanill*,² enfront de la forma *romer*, present a les poblacions situades més a ponent de la comarca del Baix Camp i pròpia del bloc occidental del català.

D'altra banda, el parlar de l'Aleixar també conté formes lèxiques compartides amb el sector occidental del Camp de Tarragona. Per exemple, trobem *aufàguima*, que és una variació del mot original, *alfàbrega*, present a la pràctica totalitat de les poblacions de la comarca del Baix Camp. Altres formes d'abast comarcal recollides a l'Aleixar que contrasten amb la resta del Camp de Tarragona són *ferrada*, *fumera* i *lluert*, que a les poblacions situades a llevant del riu Francolí són *galleta*, *xemeneia* (i variants) i *llargandaix* (i variants), respectivament. Val a dir que dues d'aquestes formes, *ferrada* i *lluert*, tenen un abast geogràfic molt concret —les poblacions ubicades a la plana del Baix Camp— i que també són presents en el subdialecte pallarès. Potser el motiu de trobar formes comunes en dues zones molt concretes però geogràficament molt allunyades rau en l'origen dels repobladors de la zona.

2.5 Morfosintaxi

Un tret morfosintàctic que el parlar de l'Aleixar comparteix amb el bloc occidental i les poblacions de la part de ponent del Camp de Tarragona és la distinció entre la preposició simple *per* amb valor causal i la preposició composta *per a* amb valor de finalitat o benefici. La forma *per a* s'ha recollit en oracions que tenen aquest valor, com per exemple: *Això es fa per a poder treure la mel* o *Treballen per a mi*.

3. Formes pròpies

A l'Aleixar s'han recollit un conjunt de formes lèxiques que no apareixen a cap de les dues principals obres de referència de la variació geogràfica del català: el *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB), d'Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll, i l'*Atlas lingüístic del domini català* (ALDC), de Joan Veny i Lúcia Pons. Algunes d'aquestes formes sí que apareixen en estudis duts a terme en altres poblacions de la comarca, com *El parlar de Cambrils*, de Pere Navarro, i *El parlar de Maspujols*, de Núria Samsó. Algunes de les formes recollides, però, tampoc no apareixen en cap d'aquests dos estudis.

Entre les formes que no apareixen en cap d'aquestes obres trobem *maig* 'flor que produeix l'atzavara abans de morir, que pot arribar als quatre o cinc metres d'alçada'. El DCVB recull *maig* a Lluçmajor amb el significat d'abundància d'herba espigada'; per tant, veiem que, malgrat que hi comparteix un cert component semàntic, es refereix a una realitat diferent. Un altre mot que no figura en cap d'aquestes obres és *llumineta*

² El DCVB recull la forma *romanill* al Camp de Tarragona i les comarques veïnes del Baix Penedès i la Conca de Barberà.

‘cuca de llum’. En canvi, una forma que no apareix al DCVB ni a l'ALDC però sí als estudis de Navarro i Samsó és *escòrpit* ‘escorpi’, fet que indicaria que es tracta d'una forma d'abast comarcal. *Escòrpit* presenta el manteniment de la vocal tònica de l'ètim llatí original (< SCORPIUS), però es produeix la generació de la consonant dental paragogica final.

Hi ha casos en què una realitat és expressada amb un substantiu que en designa una altra, però amb l'adjunció d'un sintagma preposicional que en restringeix el significat. Aquest és el cas de *cavallet d'aigua* ‘libèl·lula’, denominació pròpia de l'Aleixar que difereix de la de la veïna població de Maspujols, on Samsó recull *gosset d'aigua*. Malgrat la diferència del substantiu, percebem elements comuns en les dues denominacions, ja que en totes dues es tracta del nom d'un mamífer comú al qual s'han adjuntat el sufix diminutiu i el mateix sintagma preposicional. En canvi, l'ALDC sí que recull el mateix substantiu sense el sufix diminutiu, *cavall d'aigua*, a Sarroca de Bellera, Llobera de Solsonès i Sant Llorenç de Morunys. Per tant, podem establir un paral·lelisme entre la forma de l'Aleixar i la d'aquestes tres poblacions del Pallars Jussà i el Solsonès, geogràficament allunyades.

Al parlar de l'Aleixar també s'hi han detectat elements fonètics i morfosintàctics que no han estat plasmats en cap estudi ni publicació anteriors. Pel que fa a la fonètica, destaca la segregació d'una semivocal palatal davant de consonant nasal palatal precedida d'una vocal tònica. Així doncs, mots com *aranya* o *castanya* són articulats *ara[j]nya* i *casta[j]nya*.³ Un element morfosintàctic propi del parlar de l'Aleixar que tampoc no ha estat recollit en cap altre estudi és l'ús del pronom relatiu *qui* amb funció de subjecte i complement directe quan l'antecedent no és una persona ni un ésser animat. S'ha recollit aquest pronom en oracions com *el qui passa* ('allò que passa') o *això és diferent del qui fèiem naltros*.

4. Evolució del parlar

És una realitat innegable que les llengües i, per extensió, els dialectes, subdialectes i parlars evolucionen. El parlar de l'Aleixar no n'és una excepció; encara més, els canvis que ha experimentat durant les darreres dècades han estat notables. Aquests canvis es poden percebre avui dia de manera intergeneracional, però també si comparem els resultats recollits el 2023 amb els que va recollir Daniel Recasens en el seu estudi a finals dels anys setanta del segle passat.

Un element fonètic que es manté entre els parlants de més edat de l'Aleixar és l'articulació com a palatal semioberta [ɛ] de la /a/ i la /e/ en posició final absoluta, especialment a final de tira fònica. Aquest so és propi d'alguns parlars del català

³ Els estudis de Navarro i Samsó recullen una geminació de la consonant palatal en comptes de la segregació de la semivocal palatal en aquest context.

nord-occidental i del subdialecte tarragoní, especialment a la comarca de l'Alt Camp i el sector central i oriental del Baix Camp. Malgrat que aquesta articulació es manté ben viva entre els parlants d'edat més avançada de la població, no és així en la resta de grups d'edat.

De vegades, un mateix parlant pot articular un mateix mot de maneres diferents. En la parla dels habitants de més edat de l'Aleixar conviuen les formes *redó* i *rodó*. La primera, pròpia del català occidental i amb presència d'una dissimilació vocàlica, és la que històricament havia format part del parlar aleixarenc, mentre que *rodó*, pròpia del català oriental, és d'introducció més recent i va desplaçant, progressivament, la forma original. Es pot resseguir, de manera més o menys aproximada, el desplaçament diacrònic d'aquesta forma a escala geogràfica. Remetent-nos una altra vegada a l'estudi de Daniel Recasens (1985), la isoglossa que separa les formes *redó* i *rodó* al Camp de Tarragona se situa lleugerament a llevant del riu Francolí, més o menys en línia recta entre Tarragona i Valls. Si recorrem a documentació més antiga, l'*Original capbreu del lloch y termes de Puigpelat*, de 1691, recull de forma sistemàtica les formes *redó* i *redona*, i denomina *Vilarredona*, la veïna població de Vila-rodona. Cal destacar que aquestes dues poblacions estan situades a llevant de la isoglossa establerta per Recasens.

Potser el canvi fonètic més evident en la parla de l'Aleixar és la regressió de l'articulació de la labiodental fricativa sonora /v/, pròpia del subdialecte tarragoní. Daniel Recasens recull en el seu estudi un rendiment màxim en l'articulació d'aquest so entre els parlants de més edat de l'Aleixar. Aquesta realitat, però, contrasta amb l'actual, ja que, havent entrevistat persones de més de noranta anys, es pot constatar que l'articulació d'aquest so és residual en el parlar de l'Aleixar; no apareix mai en mots que formen part del lèxic comú ni en formes verbals com el verb *haver* o la desinència d'imperfet d'indicatiu dels verbs de la primera conjugació. Concretament, només s'ha detectat l'articulació d'aquest fonema en els mots següents: (*caragol*) *bover*, *cavall*, *puvilla*, *verra* i *vímet*. Cal destacar-ne dos. El primer és *cavall* —mot d'ús més comú que els altres—, que l'informant va articular amb labiodental fricativa sonora [v] i, segons després, amb bilabial aproximant [β]. L'altre cas que cal destacar és el de *puvilla*, en què la consonant no és etimològica, ja que prové de la forma llatina *PUPILLA*. De fet, aquesta articulació és recollida al DCVB com a pròpia del Camp de Tarragona i Recasens (1985: 26) apunta que és fruit d'una dissimilació de les consonants bilabials, present en aquesta forma a tot el Camp de Tarragona i, en altres, a la pràctica totalitat de pobles del Baix Camp.

Pel que fa a la morfologia nominal, també s'aprecien diferències intergeneracionals en la forma masculina del determinant article definit. Mentre que les formes *lo*, *los* es mantenen ben vives entre els parlants de més edat, en la resta de grups d'edat

estan sent substituïdes per *el* i *els*. Si ens fixem en les formes del determinant demostratiu de proximitat, trobem una ambivalència de les formes *aquet/a* i *aqueix/a* entre els parlants de més edat, que contrasta amb l'ús exclusiu de la primera entre la resta de grups d'edat.

La introducció de castellanismes també ha comportat l'abandonament de diverses formes pròpies. Cal esmentar el cas de les formes *sapo* i *rana*, que han substituït les formes històriques recentment desaparegudes *galàpet* i *granot*, respectivament. Aquest canvi s'ha esdevingut durant les darreres dècades, tal com ho demostra el fet que Recasens encara recollís les formes originals a finals dels anys setanta a totes les poblacions veïnes de l'Aleixar.⁴ De fet, segons aquest estudi, la forma *rana* era inexistent al Camp de Tarragona i la forma *sapo* només es recollia en poblacions de l'extrem occidental del Baix Camp.⁵

5. Conclusions

Podem concloure que el parlar de l'Aleixar es pot incloure plenament en el subdialecte tarragoní, que forma part del dialecte sud-oriental i del bloc oriental del català. Tot i això, hi ha divergències en el si del tarragoní, cosa que mostra una gradació de trets propis de l'occidental i de l'oriental, que s'accentua a mesura que s'avança en una direcció o altra de l'espai geogràfic. En aquest sentit, l'Aleixar té isoglosses tant a llevant com a ponent, però estableix un nombre destacat de paral·lelismes amb les poblacions del sector central de la comarca del Baix Camp.

En aquest estudi s'han recollit formes que són pròpies de la comarca o d'un grup reduït de localitats properes a l'Aleixar. També s'hi han recollit formes pròpies de la població que, fins ara, no s'han recollit en cap altra publicació.

Es poden constatar canvis evidents en la parla dels habitants de la població durant les darreres quatre o cinc dècades si prenem com a referència l'estudi que va dur a terme Daniel Recasens a finals dels anys setanta del segle passat. Aquests canvis també són presents en l'actualitat entre les diferents generacions. Podem afirmar que tant en un cas com en l'altre els canvis lingüístics que s'han esdevingut en el parlar de l'Aleixar tendeixen a una clara convergència cap a les solucions pròpies del català oriental, a més de l'adopció de castellanismes.

⁴ Prenem com a referència les poblacions veïnes d'Alforja, Maspujols i Vilaplana, atès que l'estudi de Daniel Recasens no recull les formes lèxiques de l'Aleixar.

⁵ Concretament, només recull *sapo* a Vandellòs, Pratdip, Colldejou, la Febró i Botarell, mentre que a totes les poblacions veïnes de l'Aleixar recull *galàpet*.

Referències bibliogràfiques

- ALCOVER, Antoni M. i MOLL, Francesc de Borja (1930/1962): *Diccionari català-valencià-balear*. 10 vol. Palma: Editorial Moll. En línia: <<https://dcvb.iec.cat/>>.
- Original capbreu del lloch y termes de Puigpelat* (1691): Arxiu Comarcal de l'Alt Camp. Registre amb número 542 22-8-14.
- NAVARRO, Pere (2012): *El parlar de Cambrils*. Valls: Cossetània.
- RECASENS, Daniel (1985): *Estudi lingüístic sobre la parla del Camp de Tarragona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SAMSÓ, Núria (2016): *El parlar de Maspujols*. Reus/Maspujols: Pragma / Ajuntament de Maspujols.
- VENY, Joan i PONS, Lúdia (2001-2014): *Atles lingüístic del domini català (ALDC)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. En línia: <<http://aldc.espais.iec.cat/>>.

Cançoners d'Almenar: anàlisi i estudi

Gerard Sellés Valls
Universitat Rovira i Virgili

Resum

Aquest estudi s'ha plantejat amb l'objectiu d'analitzar i estudiar les mostres del cançoner recollides a la població d'Almenar. Per dur-lo a terme, es va fer treball de camp en aquesta localitat durant dues jornades i un cop recollides i inventariades totes les mostres de folklore es va procedir a fer-ne l'estudi. En primer lloc, s'ha analitzat globalment el conjunt del material recollit i, a continuació, s'ha procedit a elaborar una anàlisi individualitzada des de diversos punts de vista, que han inclòs l'estudi del nivell musical, la contextualització i interpretació de la informació recopilada, així com l'estudi de les diverses categories dins de les quals s'ha inclòs cada un dels documents etnopoètics. Finalment, s'ha situat cronològicament cada element i s'han estudiat les diferències d'ús respecte al material en el cas que s'hagi recopilat anteriorment.

Paraules clau: folklore, cançoner, Almenar, estudi

1. Introducció: objectius de la recerca

L'objectiu primordial que ens havíem marcat era recollir, transcriure i analitzar un conjunt de cançons populars d'Almenar. A banda de múltiples coincidències que emmarcaven part d'aquest cançoner en una tradició comuna a altres territoris dels Països Catalans, també tenien, en alguns casos, unes especificitats d'aquesta zona del Segrià que calia preservar perquè un patrimoni immaterial com és la literatura oral popular,¹

¹ Si ho circumscriu a un punt de vista romàntic, seria l'expressió de la veu del poble; ara bé, en paraules de Josep M. Pujol, la literatura oral popular és un tipus de comunicació que fa servir l'art com una manera de superar els límits de diferents situacions comunicatives, que pel seu contingut poden ser delicades o conflictives dins d'un grup de persones

per la seva particularitat, ha vist com eren afectats els canals de transmissió interpersonals i intergeneracionals i, per tant, no n'estava garantida la pervivència. De fet, una de les qüestions que primerament ens va sorprendre va ser el context i el moment en què es produïen aquestes manifestacions —al vespre, al costat de la llar de foc—, que entroncava directament amb el mite de la terra alta i aquell estil de vida que havia evocat Pons i Gallarza: «Santa llar dels pagesos! | Niu de tendres amors i pau cristiana, | en tos tions encesos | crema el foc de la pàtria catalana» (Pons 1975: 48).

Davant de la constatació de la pèrdua d'aquest context que formava part d'un subsistema simbòlic, que la masia amb tot allò que conté a l'interior —la llar de foc, l'escó a la taula, etc.— representa metafòricament, que a la vegada es convertia en un entorn on es generava tot un conjunt de producció simbòlica extraordinàriament fructífera (Prats 1988: 174), era peremptori actuar per poder preservar les expressions pròpies d'aquest estil de vida avui pràcticament desaparegut. A partir d'aquest objectiu principal van anar generant-se'n diversos de secundaris, però que retornaven sempre al punt de partida, és a dir, el material objecte d'aquest estudi; així, de l'anàlisi corresponent del corpus que presentem se'n va derivar la posterior classificació i catalogació del material obtingut, cosa que va ajudar a contextualitzar el material recollit.

Finalment, amb independència que aquest material pugui trobar-se en altres contrades del país, també és cert que en algun cas la seva utilització en el context específic d'Almenar —com a mínim en el cas dels nostres informants— pren un sentit en què s'estableixen algunes diferències notables, cosa que ha estat un altre dels objectius de la recerca mitjançant la qual hem intentat donar-ne una explicació plausible fins on ha estat possible.

2. Metodologia

A l'inici del projecte, quan va arribar l'hora d'articular i plantejar el treball de camp, un primer objectiu va ser ampliar el nombre total d'informants que teníem fins aleshores amb la finalitat de tenir la base més àmplia possible. Un cop delimitat el nombre de participants que havien de col·laborar en la recerca i abans d'iniciar el conjunt d'entrevistes, feia falta sistematitzar el procediment que calia seguir amb els informants, per la qual cosa era necessari decidir quin tipus d'entrevista havíem de dur a terme, ja que, d'aquesta primera decisió, se'n derivarien d'altres de posteriors amb una sèrie de condicionaments pel que fa a l'orientació del qüestionari.

en contacte directe (Pujol parteix de la definició contextual de Ben-Amos). Així, per les raons que siguin, aquestes circumstàncies no poden ser objecte de coneixement cert o tenir també unes expectatives positives (Pujol 2009: 12). A més a més, el concepte «literatura oral popular» reflecteix amb precisió quin és l'objecte de la recerca i ajuda a evitar ambigüitats que podem trobar-nos pel sol fet d'utilitzar «literatura popular», un concepte que pot portar a confusió atès que també s'ha utilitzat per etiquetar un determinat tipus de literatura adreçada al gran públic, com, per exemple, la novel·la negra o de ciència-ficció (Oriol i Samper 2017: 176).

També ens calia establir una sèrie de pautes per orientar la conversa, però tampoc no volíem limitar el marge de llibertat per expressar-se dels informants, raó per la qual vam acabar optant per la semidirigida (Català 2010: 36-37). Arran d'aquesta tria, va ser necessari confeccionar un guió previ amb un petit qüestionari que ens servís per assolir els objectius de la recerca i poder orientar l'entrevista o reconduir-la només en cas que fos necessari, però sempre amb la voluntat de flexibilitzar al màxim la conversa. En aquest sentit, vam elaborar dos qüestionaris, un de dades personals dels informants i un altre de dades del document objecte d'estudi, a partir de la informació de dos manuals, un de recerca etnopoètica (Oriol 2002) i un altre de recerca etnològica (Català 2010); tanmateix, vam fer les adaptacions que vam considerar convenientes per a les necessitats i els objectius que volíem assolir en la nostra recerca.

Per acabar, després de cada entrevista vam procedir a revisar i editar els enregistraments de tot el material recollit, amb la finalitat de separar les explicacions dels informants de cada document etnopoètic, i alhora vam etiquetar cada cançó aparellant-la amb la informació contextual corresponent. Un cop vam completar la transcripció, vam procedir a la consulta de bibliografia especialitzada per poder determinar les diferències entre els documents que vam recollir en comparació amb d'altres de similars que han estat recopilats anteriorment i en vam descriure les diferències en tots els casos, no només pel que fa al contingut —les lletres—, sinó també a l'objectiu de la cançó i la seva funció en el context en què l'hem recollida.

3. Resultats

A l'hora de seleccionar els resultats obtinguts hem destacat els que hem considerat més significatius:² una anàlisi que acompanyem amb la llista completa i la classificació corresponent de tots els documents etnopoètics recollits durant la nostra recerca.

3.1 Cançó llarga (8)

3.1.1. *El cavallet de cartró*

3.1.2. *La Caterineta (a ballar sardanes)*

3.1.3. *Lo matí de Sant Joan*

3.1.4. *Lo vellet se n'alce*

3.1.5. *Noies, arroplegueu los cantis*

3.1.6. *Pastora galana*

² A l'annex incloem un enllaç per a la versió digitalitzada des del qual es podrà descarregar un arxiu amb informació de cada cançó (lletra, notació musical, contextualització i fonts escrites) que per raons d'espai no hem pogut incloure en aquest article.

Pel seu contingut és paradigmàtica la cançó *Lo vellet se n'alce* com a vehicle de transmissió d'una realitat que presenta la duresa de la vida al camp tal com és. Les imatges de la cançó havien format part del dia a dia d'una facció important de la societat rural i és en tot aquest material que perviu l'imaginari col·lectiu del país. És a partir d'aquesta consideració que el folklore agafa importància perquè és l'expressió directa de la veu i la memòria compartida de tot un poble.

La cançó llarga també incorpora una voluntat exemplificadora amb un missatge que cerca condicionar l'audiència en un sentit determinat; així, *Lo matí de sant Joan* seria un cas clar d'aquest objectiu en tant que cerca obstaculitzar la creença que l'amor pot ser interclassista i que, per tant, no és possible l'amor entre dues persones de diferent estrat social.

D'altra banda, *Noies, arroplegueu los cantis* té una perspectiva estrictament local; la primera part fa referència al canvi que s'havia produït a partir de la inauguració del canal d'Aragó l'any 1910, que convertirà una zona àrida i seca en unes terres fèrtils. Per aquest motiu, demana que hi vagin a cercar aigua, una aigua que té múltiples beneficis. No ens ha d'estranyar trobar-hi aquest missatge en un context eminentment agrícola, però també en un moment en què l'obra del canal d'Aragó encara era recent. En la segona part hi predomina la sàtira —fins i tot l'escarni— de totes aquelles parelles que «trepitjaven els camps de blat»³ en unes visites d'un evident caire sexual, per la qual cosa acabaven tenint-ne notícies al cap de nou mesos.

3.2 Cançó curta (9)

3.2.1. Cançó de bressol (2):

3.2.1.1. LA DONETA

3.2.1.2. MARIA LA CISTELLERA

3.2.2. Cançó de ronda (3):

3.2.2.1. CANÇÓ D'ALMENAR DE CAL SILENT

3.2.2.2. LA CANÇÓ DEL CARCANYOLI

3.2.2.3. LA CANÇÓ DEL NYONYA

La cançó folklòrica també permetia la crítica social en determinats moments d'efervescència política i servia com a mecanisme per vehicular les rivalitats polítiques; en aquest cas, un exemple paradigmàtic dins d'aquest recull seria *La cançó d'Almenar de cal Silent*, una peça que es cantava als anys trenta a la portalada de la casa dels con-

³ Almenar és una zona de producció cerealística.

traris a la República i que forma part del grup de set cançons que tenen com a escenari únicament i exclusivament Almenar.⁴

Una altra d'aquestes cançons que cal destacar per les seves derivades és *La cançó del Nyonya*, que es cantava com a acompanyament quan s'anava a la casa de la persona a qui s'havien de posar les enramades. L'enramada acostumava a ser recapte de molts tipus: secallones, verdura, fruita, etc. rel·ligat amb un fil que formava una rastrera que es penjava a la porta i s'acompanyava d'uns versos, és a dir, la cançó d'enramada, que tant podien ser elogiosos com de burla, encara que, aleshores, en comptes d'obscurir-los amb recapte de productes de la terra també els podien deixar animals morts o fruita podrida. Tot i això, l'enramada més típica es feia quan un noi estimava una noia o volia declarar-s'hi.

3.2.3. Cançó de treballada (1):

3.2.3.1. TIA MARIA

Les cançons de treballada com *Tia Maria* eren peces que tenien un ús determinat i exclusiu, és a dir, per dur a terme una tasca i que en el cas del nostre informant només es cantava en el moment de passar farina. Alhora també serveix per exemplificar un canvi de funció que ve determinat pel context perquè originalment formava part d'una rondalla. En aquest cas, és significatiu perquè el gènere depèn de la manera en què és reconeguda per l'emissor i el receptor i l'informant va remarcar-ne la funció i, per tant, el canvi que comentàvem.

3.2.4. Cançó de pandero (3):

3.2.4.1. LA CANÇÓ DEL QUINTO MAURI

3.2.4.2. LA RESPOSTA DE LA FELIUA [AL QUINTO MAURI]

3.2.4.3. LES NOIES D'ALMENAR

Pel que fa a les cançons de pandero, l'informant va descriure-les com a repetitives, o sigui, que sempre s'havien fet igual: havien de lligar les paraules amb què rimen amb una música que no canvia acompanyades d'un toc de pandero.

La cançó del quinto Mauri i *La resposta de la Feliua [al quinto Mauri]* es van cantar per primera vegada a la festa dels quintos de l'any 1920. Un dels quintos, el Mauri, que era molt decidit i presumia de ric, encara que realment no ho era, va demanar si podia cantar una cançó a Maria Feliu Beranui, coneguda com la *Feliua* —majoral·la de la confraria de la Mare de Déu del Roser i una gran cantadora—; com que ningú no hi va posar cap impediment, el quinto Mauri va demanar el pandero i va cantar una cançó de burla dedicada a la Feliua, cosa que la va convertir en la riota de tothom.

⁴ Noies arplegueu los cantis, Cançó d'Almenar de cal Sillent, La cançó del Carcanyoli, La cançó del Nyonya, La cançó del quinto Mauri, La resposta de la Feliua [al quinto Mauri] i Les noies d'Almenar.

La demostració del Mauri davant de la cantadora més famosa d'Almenar volia demostrar la seva valentia en un moment crucial en la vida d'un home: l'hora d'anar a fer el soldat.

Aquest atac del Mauri a la Feliua no podia quedar impune i, per tant, la majorala, un cop el Mauri va haver cantat la cançó, va demanar respondre-hi. La cantadora va improvisar una cançó en aquell mateix moment que va contrarestar la fatxenderia del Mauri, uns trets que el poble ja coneixia, i en va provocar la riota.

3.3 Cantarella (17):

3.3.1. *De burla* (4):

3.3.1.1. CANTANT I BALLANT

3.3.1.2. JOSEP ANTON

3.3.1.3. *LA PUPUT DE CAMARASA*

3.3.1.4. TON PARE NO TÉ NAS

La puput de Camarasa va ser una cançó de befa que li cantaven al padrí de l'informant després que digués a unes noies que era «guapo com una puput». Aquest ocell és molt bonic, amb força colors, però la seva carn fa molta pudor, cosa que permet que la cantarella adopti aquest doble sentit. Va ser aleshores que li van començar a cantar aquesta cantarella en to de burla a partir d'uns versos que, segons Valeri Serra, reciten en alguns pobles de l'Urgell per Dijous Sant (Serra *et al.* 1982: 102-103).

3.3.2. *De joc* (7):

3.3.2.1. BALLMANETES

3.3.2.2. JO EN SÉ UNA CANÇÓ

3.3.2.3. *LA PASTORETA*

3.3.2.4. LO GALL I LA GALLINA

3.3.2.5. PON, TIETA, PON

3.3.2.6. *LA GALLINETA PONICADA*

3.3.2.7. LES TRES PEDRETES

La gallineta ponicada és una cantarella particular perquè és un exercici per estimular la memòria que, tot i que no és original d'Almenar, la inventiva popular l'ha acabat circumscriuint i adaptant a la realitat d'aquesta població; així, cal esmentar els noms o renoms de totes les cases d'Almenar⁵ amb l'objectiu d'aconseguir alhora que les paraules rimin entre elles segons el número que li toqui a cada participant. Cada cop que s'avança en aquesta fórmula memorística cantada és més difícil i per això guanyava

⁵ Tots els noms que hi apareixen són reals.

qui tenia més memòria, però també enginy, ja que al mateix temps es tractava de fer la rima amb el nom o el renom de la casa.

3.3.3. De gresca (4):

3.3.3.1. DE TEMA METEOROLÒGIC O ASTRONÒMIC (2):

3.3.3.1.1. LA LLUNA, LA PRUNA

3.3.3.1.2. PLOU I FA SOL

La lluna, la pruna és una cançó molt popular que segons Amades pot trobar-se arreu el domini lingüístic. Respon a la necessitat que antigament es tenia d'influir i dominar les forces de la natura. El fet que tingui forma de cançó és que la paraula cantada tenia una consideració màgica; per això s'entén millor el fet que a partir de *cant* s'hagi format el mot *encantament*. El mateix Amades afirma que aquesta cançó era dins el repertori habitual dels veremadors tarragonins quan tornaven de treballar en plena nit i, segons sembla, s'havia de cantar obligatòriament (Amades 1982: 31-32).

L'Avenç també inclou diverses cantarelles que vinculen el fet de sortir a cantar quan surt la lluna, una funció que en cap cas té similituds amb la descrita per l'informant.

3.3.3.2. RELACIONAT AMB LA CELEBRACIÓ DE DIADES (2):

3.3.3.2.1. CANÇÓ DE LA SOCA

3.3.3.2.2. JO TE L'ENCENDRÉ

La mecànica del joc era ben senzilla: només calia que tothom es posés un paper darrere de la cintura mentre anaven cantussejant i movent el cul al mateix temps. Tots els participants tenien algú col·locat darrere seu amb una espelmeta encesa que cercava la manera d'encendre el paper mentre el de davant no parava de moure el cul perquè no l'hi pogués encendre. L'informant en cap cas referència cap context festiu concret⁶ en què específicament es duguessin a terme aquests jocs que acompanyaven la cançó, sinó que podia ser en qualsevol festa o diada assenyalada.

3.3.3.3. DANSES (2):

3.3.3.3.1. AL CARRER DE DALT

3.3.3.3.2. QUAN EL PARE NO TÉ PA

4. Conclusions

Una primera qüestió que ja s'havia fet evident a mesura que avançàvem en la recollida del conjunt de cançons era l'afectació dels canals tradicionals de transmissió del folklore que per la seva pròpia idiosincràsia són eminentment orals. En aquest sentit, era absolutament necessari dur a terme un treball de recerca amb l'objectiu de recuperar i

⁶ Carnestoltes, celebracions per la matança del porc, festes patronals del poble, etc.

salvaguardar tot el material que fos possible mitjançant l'anàlisi de les cançons a partir de l'enregistrament i la consegüent transcripció i fixació de la notació musical.

La importància del manteniment del contacte intergeneracional ha quedat demostrada davant del testimoni dels informants, que, com hem vist, ha facilitat que la majoria del corpus que hem presentat hagi perviscut fins a dia d'avui. L'entorn en el qual va generar-se va ser fonamental en el seu moment com a cadena de transmissió d'un folklore que ha servit també per fixar una fotografia de la realitat d'aquell moment i que dona compte que la unitat familiar on conviuen diverses generacions era fonamental per a la transmissió d'aquest coneixement.

El grup de set cançons originàries d'Almenar cal analitzar-les com a representació d'una realitat particular, però alhora també amb punts de contacte amb l'exterior, cosa que torna a demostrar que el folklore no pot entendre's aïlladament de la realitat, sinó com una entitat amb nombrosos vasos comunicants. Sobre una qüestió semblant, hi ha altres derivades que han remarcat alguns folkloristes, com per exemple Joan Amades, sobre el fet que existeix un fons comú que comparteixen els diferents territoris del domini lingüístic català, de manera que algunes de les cançons les podem trobar en diferents versions repartides de cap a cap del país, fruit d'una mateixa tradició que omple de contingut una realitat cultural i lingüística com són els Països Catalans.

Pel que fa als emissors del missatge folklòric, cal destacar la importància del paper de la mare com a col·laboradora necessària i gairebé única en la transmissió ja no només del missatge, sinó també d'una tradició cultural i folklòrica en la qual segons sembla l'home no participa, o ho fa més aviat poc, i que també és fruit d'un context social determinat.

Així mateix, cal destacar que una de les funcions fonamentals del folklore cantat és bàsicament l'entreteniment, un entreteniment amb diversos objectius, ja sigui per distreure la canalla o els adults, però sempre o gairebé sempre amb aquesta finalitat i que se circumscriu bàsicament al gènere de la cantarella.

En definitiva, Almenar demostra que té una tradició oral, pel que fa a les cançons, que manté una continuïtat amb la resta del país i que es troba plenament inserit dins d'aquesta tradició amb alguna peculiaritat, cosa que d'altra banda és habitual en les expressions de tipus popular.

Referències bibliogràfiques

- AMADES, Joan (1982): *Folklore de Catalunya*. Barcelona: Editorial Selecta.
- CATALÀ, Manel (2010): *Metodologia de recerca etnològica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- ORIOI, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica*. Valls: Cossetània Edicions.
- i SAMPER, Emili (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- PONS I GALLARZA, Josep Lluís (1975): *Poesies*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- PRATS, Llorenç (1988): *El mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62.
- PUJOL, Josep Maria (2009): «La rondalla (o com voldríem que fos la vida)», *Escola catalana*, 457, 12-14.
- SERRA, Valeri et al. (1982): *Cançons de pandero*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Annexos

En l'enllaç que incloem a continuació s'hi pot trobar un document amb la lletra (al títol de cada cançó d'aquest document hi hem inclòs un hipervincle que permet accedir a l'enregistrament de cada cançó), la notació musical, la contextualització ampliada i les fonts escrites en què s'han localitzat les primeres fonts de les cançons que hem inclòs en aquest estudi: <https://drive.google.com/drive/folders/1vC1GkujLORxxq9lZT-nqW7Rf_5ET48Vm7>.

El canvi lingüístic en el manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat

Estefania Gómez Fuentes
Universitat de València

Resum

El manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat és un dels cinc testimonis que es conserva de les *Oracions de Ramon* de Ramon Llull i està datat a les primeries del segle xv; per tant, no és de primera generació. A més, cal tindre en compte que, durant l'època en què es va copiar el manuscrit, hi havia diversos fenòmens lingüístics que estaven en procés de canvi o estenent-se, per la qual cosa les pàgines d'aquest còdex són molt importants des d'una vessant filològica. En aquest treball, s'ha considerat destacar algunes de les característiques que s'han trobat en el text d'aquest testimoni, com són la confusió entre *a* i *e*, la caiguda de la *-r-* del grup final *-rs*, els plurals masculins acabats amb *-es* i *-os*, l'ús dels pronoms *qui* i *que*, les preposicions *per* i *per a* i les terminacions de la primera persona i la cinquena persona del present d'indicatiu.

Paraules clau: canvi lingüístic, manuscrit medieval, s. xv, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, Ramon Llull

1. Introducció

Una de les maneres que hi ha d'aproximar-se a la parla del passat és mitjançant els còdexs, siguin literaris o no. Tot i que els testimonis literaris no continguin traces d'oralitat —com sí que pot ocórrer en altres tipus de text—, sovint són el fruit d'un procés de còpia, de manera que, segons l'escriba, hi haurà més mostres —o menys— de la llengua que s'emprava en el moment en què es van copiar.

En el cas del manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, és un dels testimonis que es conserva de les *Oracions de Ramon* o del *Llibre d'oracions e de doctrina d'amar Déu* de Ramon Llull. No obstant això, cal remarcar que no és de primera generació: és de primeries del segle xv, de manera que més d'un escrivà va deixar la seua empremta en el text que s'hi pot llegir. S'ha d'afegir que, quan Salvador Galmés el va cercar per a utilitzar-lo en la seua edició de les *Oracions* (1935), no el va trobar; consegüentment, les lectures d'aquest manuscrit no s'hi poden observar.

Tanmateix, a banda del valor que té el còdex per a contribuir a la creació d'una edició crítica de l'obra, com ja s'ha insistit abans, també el té des d'un punt de vista lingüístic. A més, cal tindre en compte que, en la data en què es va fer la còpia del testimoni, hi havia diversos fenòmens que estaven en procés de canvi o estenent-se i que, en aquest manuscrit, se n'hi poden trobar moltes mostres i ben variades.

Entre els exemples lingüístics destacables que es poden veure en el testimoni 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, per l'abast del treball, s'ha considerat emfasitzar, en la fonètica, la confusió entre *a* i *e* i la caiguda de la *-r-* del grup final *-rs*; i pel que fa a la morfosintaxi, els plurals masculins, els pronoms *qui* i *que*, la primera persona i la cinquena persona del present d'indicatiu, i les preposicions *per* i *per a*.

2. Fonètica

2.1 Vocalisme àton: confusió *a/e*

Un dels trets fonètics més presents en el manuscrit 1024 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat és la vocal neutra [ə], que es troba grafiada tant amb *a* com amb *e*. Segons Daniel Recasens (2017: 86), la vocal *e neutra* en posició àtona degué començar a propiciar-se per l'escurçament i la reducció articulatòria de les vocals àtones: «la confusió entre /e/ i /a/ pretòniques devia haver-se consumat ja cap al s. XI», però «no fou fins al s. XIV que el procés de reducció afectà de manera definitiva les vocals posttòniques».

D'altra banda, Joan Martí (1990: 59) apunta que, en les *Regles de esquivar vocables o mots grossers o pagesívols*, de Bernat Fenollar i Jeroni Pau (d'entre 1492 i 1497, s. xv), hi apareix la següent correcció de la neutralització de *a* i *e* àtones: «Ès primerament evitar de mettre *a* per *e* ni fer lo contrari, com dir: *Pera* per *Pere*, *Vaguer* per *Veguer*, *Barsalona* per *Barcelona*, *Perayre* per dir *Parayre*».

De manera que, quan es va fer la còpia del manuscrit, aquest canvi ja tenia molta presència en els parlars orientals; és per això que s'hi poden trobar tants exemples d'aquest fenomen en diverses posicions. A continuació, es fa una divisió d'alguns dels casos que s'han trobat de les *a* que haurien de grafiar-se com *a* i de les *e* que hau-

rien de grafiar-se com a *a*, que, a més, s'han classificat en *àtona inicial*, *pretònica interna*, *posttònica interna*, *àtona final* i *monosíl·labs àtons*.

Vocal neutra [ə] grafada com a *e*:

- Àtona inicial: *d'equí* (f. 43v.), *d'emors* (f. 44r.), *vaher* (f. 60v.).
- Pretònica interna: *marevellós* (f. 45r.), *anemora* (f. 50r.), *damenar* (f. 57v.).
- Àtona final: *justicie* (f. 42v.), *pene* (f. 43v.), *care* (f. 60v.).
- Monosíl·labs àtons: *le* (f. 49r.), *ten* (f. 50v.), *deman-le-us* (f. 59r.).

Vocal neutra [ə] grafada com a *a*:

- Àtona inicial: *vanir* (f. 42r.), *panet* (f. 44r.), *animas* (f. 45r.).
- Pretònica interna: *enamichs* (f. 47r.), *combatador* (f. 47r.), *envajoses* (f. 58r.).
- Posttònica interna: *lagrames* (f. 59r.).
- Àtona final: *moltas* (f. 42v.), *pruisma* (f. 64v.), *violas* (f. 65r.).
- Monosíl·labs àtons: *an* (f. 42r.), *ma* (f. 43r.), *ca* (f. 43r.).

Com es pot veure, aquest fenomen es produeix en diverses posicions i s'utilitza tant la grafia *e* com la *a* per a escriure les paraules que contenen la vocal neutra [ə], com devia ser habitual en un text del segle xv. També s'ha trobat algun cas en què la *e* tònica està grafada com a *a*, que és *mersá* (f. 56r.), que es pot observar sovint en el testimoni. Aquesta vacil·lació podria ser simplement una errada; no obstant això, també pot ser una forma de grafiar un tret fonètic que s'esdevé en el català central a partir del segle xiv i que continua vigent encara a les Illes Balears.

2.2 Consonantisme: grup *-rs*

La caiguda de la *-r-* de les paraules agudes plurals amb acabament *-rs* també és present entre els fulls del testimoni. S'ha de dir que la pèrdua de la ròtica en posició final es va iniciar per un procés d'assimilació en aquells casos en què la *r* estava seguida d'una *s*. A final de l'edat mitjana, es podien trobar doblats com *cavallers/cavallés* o *diners/dinés*, un estadi que va ser comú en el conjunt dels dialectes de la llengua catalana.

Posteriorment, es va produir una escissió dialectal: en la major part del valencià, es va recuperar la *r* en el plural —per analogia a les formes del singular—, excepte en aquells casos en què no hi havia un singular paral·lel al qual es pogués recórrer per a fer l'analogia, com és el cas de *diners*, *llavors* i *socors*. En la resta de l'àmbit lingüístic, l'analogia es va fer en el sentit contrari: es va perdre la *r* en les paraules agudes singulars amb *-r* final per analogia amb el plural.

Joaquim Martí (1994: 110) escriu que «les vacil·lacions gràfiques *-rs* / *-s* [...] es donen també sovint en la documentació valenciana dels segles *xiv*, *xv* i *xvi*, i proven que la *-r* a final de mot en els plurals en *-rs* no s'articulava aleshores al País Valencià, com s'esdevenia també en la resta de la llengua». En el cas de Joan Miralles (1984: 199), exposa que «en els plurals masculins hi ha tendència a la conservació del grup final *-rs* sense assimilar, però això no significa que no hi hagi també plurals assimilats, en proporció diferent segons l'escriba».

És per això que s'ha observat si hi ha vacil·lació en els plurals amb acabament *-rs* en aquest testimoni i, com es pot comprovar en els exemples següents, sí que n'hi ha: *majors* (f. 44v.) i *majós* (f. 65r.); *piadors* (f. 45v.), comú també en el manuscrit de sant Isidor i sant Patrici de Roma; *amadors* (f. 45v.) i *amadós* (f. 61r.); *flos* (f. 63r.); *valedós* (f. 56r.); *peccadors* (f. 52r.); *servidors* (f. 50r.), etc.

Cal posar èmfasi en l'exemple de *piadors* (f. 45v.), ja que és la paraula *piadós* amb una *-r* afegida i pot ser o bé un cas d'ultracorrecció de l'escrivà, que és el més probable per la quantitat de vegades que hi apareix, o bé un simple error.

3. Morfosintaxi

3.1 Plurals masculins

Pel que fa a la morfologia adjectival, s'han observat els plurals masculins de les paraules acabades en alveolar fricativa sorda [s], alveolar africada sorda [ts] i prepalatal fricativa sorda [ʃ], tot i que no se n'han trobat molts casos: *falsos* (f. 10r.), que és *falses* (f. 22v.) en el manuscrit de Roma; *grossos* (f. 31r.), que és *grosses* (f. 27v.) en el còdex de Roma; *gloriosos* (f. 34r.), que coincideix amb la forma en *-os* en els tres testimonis del s. *xv*; *erguyllosos* (f. 61r.), que també coincideix amb l'acabament en *-os*, i *virtuoses* (f. 61v.), que és *virtuosos* (f. 35v.) en el testimoni de Roma.

Recasens (2017: 63) explica que

originàriament en català antic, aquests tipus de plurals [...] afegien *e* davant del morfema *s* [...]. Els plurals en *-os* substituïren els més antics en *-es* [...] segurament per analogia de les formes de plural de noms masculins que tenien o [...]. Inicialment hi hagué vacil·lació entre els plurals en *-es* i en *-os*, amb un predomini clar de *-es* als segles *xiii*-*xiv* [...] i predomini de la nova solució *-os* al s. *xv*.

D'aquesta manera, es pot constatar que, en aquest manuscrit del segle *xv*, hi predomina l'acabament dels plurals masculins en *-os* i no en *-es*, terminació de la qual no hi ha gaires exemples en el testimoni i que, fins i tot, les que hi ha podrien ser la conseqüència del procés de còpia.

3.2 Pronoms *qui* i *que*

Pel que fa als pronoms relatius, *qui* i *que* són els que tenen més protagonisme en el manuscrit, tot i que també hi apareixen *la qual* i *lo qual*. Com apunta Joaquim Martí (2000: 85), «en les oracions de relatiu adjectives en català medieval s'observa una tendència a l'ús de *qui* com a pronom relatiu subjecte, [...] encara que també es documenten des de bon començament casos de *que* subjecte. [...] El relatiu *qui* no arribà a imposar-se en català com a forma única de subjecte, i des del segle xv anà minvant a favor de *que*». Joan Miralles (1984: 237) explica que «el pronom relatiu *qui* té el valor de subjecte [...]. La forma *que* és usada com a CD, però també es troba en funció de subjecte [...]». És per això que s'han observat amb més deteniment els relatius *qui* i *que*, dels quals a continuació s'exposen alguns exemples:

Que amb valor de subjecte:

- f. 42v.: *e per ço vos deman justícia, que es virtut per la qual*
- f. 56r.: *Gran pahor ma fa avarícia, que es mortal peccat*
- f. 60r.: (*d'ome qui am castedat,*) *que es porpra, pali, cendat, flor de liri, rubís*

Qui amb valor de subjecte:

- f. 52r.: [...] *contra aquells qui lo volen destrohir [...]*
- f. 54r.: [...] *Senyor, qui sots amor, qui es flama [...]*
- f. 65r.: [...] *roses, liris he violas, qui donen odor de leyaltat [...]*

Tot i que ací només es mostren alguns dels exemples del text, si s'observa la totalitat dels casos es pot comprovar que, en aquest testimoni, *qui* amb valor de subjecte encara té molta rellevància; de fet, possiblement més que el pronom *que*, encara que no se sap si és pel mateix procés de còpia del manuscrit o bé perquè encara s'utilitzava de forma abundant.

3.3 El verb

3.3.1 Primera persona del present d'indicatiu

Quant a la primera persona del present d'indicatiu, Joan Martí i Castell (1981: 38) explica que

l'evolució normal des del llatí de la primera persona del singular del present d'indicatiu és la desaparició de la -o desinencial etimològica, llevat d'algun cas en què la vocal havia de facilitar l'articulació de consonants agrupades. [...] Coromines a *Les Vides* diu que fins al segle xiv el català manté formes amb desinència zero en tots els verbs, llevat dels casos que demanen una vocal de suport; que més tard els dialectes es defineixen en llurs solucions: manteniment de la desinència zero; desinència -e; desinència -o.

En el manuscrit de Montserrat, la primera persona del present d'indicatiu de la primera conjugació presenta desinència zero, com per exemple: *deman* (f. 44r.), *soplic* (f. 57r.), *anemor* (f. 64r.). A més, cal remarcar que no s'ha trobat cap cas amb vocal de suport en aquest text.

3.3.2 Cinquena persona del present d'indicatiu

Amb referència a la cinquena persona del present, en el testimoni de Montserrat s'empra la terminació *-ts* i sembla que encara no s'ha adoptat la forma *-u*, com es pot veure a continuació: *sots* (f. 42v.), *vullats* (f. 52r.), *exoescats* (f. 62v.). En *El català medieval. La llengua de Ramon Llull* (Martí 1981: 40), s'hi explica que «les formes en *-ts* són les normals en els textos literaris fins al segon quart del segle xv».

3.4 Preposicions *per* i *per a*

Quant a les preposicions finals *per* i *per a*, cal dir que només s'han trobat dos casos de la preposició composta final *per a* en el manuscrit, que són *per a vos honrar* (f. 41v.) i *he per a mon proisme ajudar* (f. 67r.); tot i això, sembla que siga la construcció antiga de *per sarraïns a preïcar* però amb un ordre diferent de les preposicions *per* i *a* que recorda la preposició *per a*. Per contra, la preposició *per* es troba en el text totes les altres vegades, fet que implica que encara no s'ha introduït *per a*, que va començar a estendre's en el segle xv, sobretot a València.

4. Conclusions

Després d'haver observat lingüísticament el manuscrit de Montserrat, en primer lloc, cal ressaltar que l'ús de la vocal neutra [ə] estava molt estès en els parlars orientals en l'època en la qual es va crear el còdex. S'ha pogut apreciar que hi ha nombrosos casos en el testimoni; tot i això, no apareix en tots, no se sap si perquè no era un fenomen totalment generalitzat o bé pel procés de còpia. El que sí que es pot afirmar és que en el segle xv ja apareix la *e neutra* [ə] en les posicions àtona inicial, pretònica interna, posttònica interna i àtona final, i també en els monosíl·labs àtons.

En segon lloc, que el fenomen de l'assimilació de la ròtica en la sibilant ja estava produint-se i que hi havia certa vacil·lació en les paraules plurals masculines agudes acabades amb *-rs*. No se sap si aquest fet és conseqüència de l'estadi de canvi del fenomen lingüístic o bé si ho és de la còpia del text, perquè tots els casos en què apareix és en l'acabament *-ors*. S'ha arribat a valorar si potser hi havia més d'un escriptor fent la còpia del manuscrit, ja que en alguns capítols hi ha més presència de la *-r-* en la terminació *-ors* i en altres és menys comuna. Tanmateix, el testimoni mostra que hi havia va-

cil·lació en aquest fenomen durant l'època de la creació del còdex. No obstant això, cal remarcar que, en les paraules singulars amb *-r* final, s'hi ha observat que la *-r* es manté en gran part dels exemples, de manera que açò podria implicar que encara no s'havia acabat de produir la caiguda de la ròtica final en el singular d'aquests substantius aguts per analogia amb les formes plurals.

En tercer lloc, pel que fa als plurals masculins de les paraules acabades en alveolar fricativa sorda [s], alveolar africada sorda [ts] i prepalatal fricativa sorda [ʃ], es pot afirmar que, en el testimoni, hi ha un predomini clar de la forma en *-os* sobre la forma *-es*, ja que els plurals en *-es* són pràcticament anecdòtics i, possiblement, aquesta terminació és una de les mostres del procés de còpia.

En quart lloc, quant als relatius *qui* i *que*, tot i que la bibliografia diga que l'ús de *qui* amb valor de subjecte anà minvant en favor de *que* a partir del segle xv, en aquest còdex es pot observar que l'ús de *qui* té encara molta presència, però no se sap si és pel mateix procés de còpia del manuscrit o bé perquè encara s'utilitzava de forma abundant. Tanmateix, és interessant posar en relleu que els usos de *qui* i *que* no solen coincidir en els tres testimonis del segle xv.

En cinqué lloc i ja per acabar, amb referència a la morfologia verbal i preposicional, els trets que s'han analitzat presenten les característiques habituals d'un text de primeries del segle xv, per la qual cosa únicament s'han trobat les formes amb desinència zero per a la primera persona del present d'indicatiu; les formes amb *-ts* per a la cinquena forma, i el predomini de la preposició *per*.

Referències bibliogràfiques

- LLULL DB = BASE DE DADES RAMON LLULL. 2002. Base de dades. Consultat el 18 de desembre de 2023: <<http://orbita.bib.ub.edu/llull/index.asp>>
- MARTÍ I CASTELL, Joan (1981): *El català medieval. La llengua de Ramon Llull*. Barcelona: Editorial Indesinenter.
- MARTÍ, Joan (1990): *Gramàtica històrica: problemes i mètodes*. València: Universitat de València.
- MARTÍ, Joaquim (1994): *Llibre d'antiquitats de la Seu de València: estudi lingüístic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTÍ, Joaquim (2000): «Morfosintaxi històrica». Dins Butiñá Jiménez, Julia (coord.): *Llengua catalana III* (p. 67-171). Madrid: UNED.
- MIRALLES, Joan (1984): *Un llibre de cort reial mallorquí del segle XIV (1357-1360). Introducció, transcripció i estudi lingüístic*. Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics i Editorial Moll.
- RECASENS, Daniel (2017): *Fonètica històrica del català*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Ser de la xàquera vella

Marc Manel Boscà Sessé
Universitat de València

Resum

La xàquera és un ball tradicional valencià que té origen en l'època foral i que s'ha mantingut com a part important de la cultura i tradició de València durant segles. Acompanyada per la dolçaina i el tabalet, la xàquera es caracteritza per la seua elegància, distinció i cerimònia, en un context de festivitat profana, a diferència de la resta de balls recuperats i popularitzats en València des de les acaballes del segle XIX. Amb el propòsit d'esbossar un estat de la qüestió, cal fer un recorregut pels estudis de diversos autors que han parat atenció en aquest fenomen musical: Josep Maria Ruíz de Lihory i Pradines, Lluís Cebrian i Mezquita, Marià Baixauli i Biguer i Eduard López-Chávarri. Marco se n'han erigit com els estudiosos més importants.

Paraules clau: xàquera, xàquera vella, època foral, dansa, identitat

1. Introducció

La xàquera és un ball tradicional valencià que té origen en l'època foral i que s'ha mantingut com a part important de la cultura i tradició de València durant segles. Acompanyada per la dolçaina i el tabalet, la xàquera es caracteritza per la seua elegància, distinció i cerimònia, en un context de festivitat profana, a diferència de la resta de balls recuperats i popularitzats en València des de les acaballes del segle XIX (Ruíz de Lihory 1903:162).

Actualment es creu que la xàquera va viure el seu apogeu al segle XVIII. No obstant això, les seues figures principals reflectixen l'estil i el moviment de contradanses i balls de quadre de temps més antics.

En este treball s'exploraran de manera detallada les característiques, l'evolució i la importància cultural de la xàquera com a part essencial del patrimoni valencià. Aprofundirem en la seua relació amb altres danses del període i examinarem el seu significat social i simbòlic, així com el seu paper en les celebracions i en les festes populars. A través d'esta investigació, es podrà apreciar la riquesa històrica i artística de la xàquera com a expressió viva de la identitat valenciana.

2. Context historicomusical de València (segles XIII-XVIII)

El propòsit d'este epígraf consistix en dibuixar un recorregut històric de la xàquera amb la intenció de comprovar quan naix i com va codificar-se al llarg del temps. D'esta manera, abans d'exposar l'estat de la qüestió sobre la xàquera en l'actualitat, es tractarà el context de les arts musicals en la València foral, a saber, el moment històric en què va aparèixer i es va concretar la dansa de la xàquera i les seues musicalitzacions.

Segons Ruíz de Lihory (1903: XXIII), l'entrada de València i son regne en el panorama musical europeu de l'Edat Mitjana es va produir a partir del regnat de Pere I (1240-1285), que va crear una «cobla de ministres de poca, arpa i xaramita adscrits al seu servici personal» (Ruíz de Lihory 1903: XXIII). Endemés de l'acció reial, en este procés també va intervindre l'Església. El bisbe Huc de Fenollet (?-1356) va promoure «escoles majors» per a l'estudi del solfeig i nocions elementals (Fontestad Piles 2007: 24). Un segle més tard, el rei Joan I (1350-1396) va contractar l'alemany Mittag o Midach (?-?) per a organitzar una cobla de *ministrers* més diversificada, amb instruments de corda, de vent i de percussió (Carreras Bulbena 1924: 81).

Va ser en eixe moment quan els gremis començaren a desenrotllar les seues respectives agrupacions, en les quals participaven «clarins, trompetes, dolçaines, xeremies, tabals i castanyols» (Gomis Corell 2022: 510). Val a dir, per a remarcar la presència de l'activitat musical en la Cort del Real, que entre els anys 1425 i 1426 la capella de música palatina va comptar amb no menys de díhuit professors (Gomis Corell: 510).

A l'entrada del Renaixement en València, la Cort va prendre gustos italians i castellans. Específicament, va ser durant el regnat d'Alfons el Magnànim (1396-1458) i el coetani trasllat de la Cort a Nàpols quan la Corona d'Aragó peninsular va perdre alguns dels seus prohoms més importants del panorama musical: Pere Colell —capellà i cantor—, Lambert Azema, Filion Anguerran i Gonsalvo Garitxó —cantors— o Pere Oriola —compositor i cantor (Delle Done i Iacono 2018: 154).

Posteriorment, al llarg dels segles XVI i XVII, va proliferar a València la tasca dels tractadistes musicals: Joan Francesc Cervera (*Arte y summa de canto llano*), Vicent Montanyés (*In musicam*), Andreu Montserrat (*Arte breve*) i el Pare Tosca (*Tratado de música especulativa y práctica*). D'altra banda, com explica Collet (1913: 289), varen destacar també compositors com Sant Francesc de Borja (1510-1572) i Joan Bap-

tista Comes (1582-1643). Es va desenrotllar la seua obra al caliu del Patriarca Ribera (Royo Conesa 2016: 220), promotor del Col·legi Seminari de Corpus Chirsti de València. En esta, s'hi trobaven figures de la talla de Dídac Pontac, Urbà de Vargas o Gràcia Baban. Durant este període la música en València es va veure influïda pel gènere madrigalesc dels oratoris romans. Açò ho podem percebre en les composicions de Vargas i Baban.

3. Plantejament de la qüestió

Abans d'afrontar l'estat de la qüestió, s'avançarà una definició genèrica de la xàquera que es vorà ampliada en l'apartat subsegüent. D'esta manera es concretaran els aspectes generals d'esta dansa.

Una de les circumstàncies més notables de la xàquera és que en la parella que encapçala la dansa —coneguda com «el cap de la dansa»— hi havia d'haver una dona casada, requisit indispensable perquè poguera practicar-se d'acord amb la tradició. Esta parella tenia l'obligació de mantindre una actitud seriosa i no podia parlar ni riure davant del seu acompanyant. A més a més, es considerava inadequat que les jóvens dirigiren la mirada cap a l'home durant la dansa (Pardo i Romero 2001: 381).

L'autor Vicent Boix (1858: 30) descriu este ball com un ritual de gran importància social, presidit pel rector i per l'alcalde de la població. Sovint, l'alcalde i els majorsals trencaven la dansa amb les clavariesses, que eren acompanyades a les seues cases abans i després del ball. La parella que exercia de cap de dansa, en ocasions, estava formada pels nòvios en cas de celebració de noces o pel padrí i la padrina en unes altres circumstàncies.

Els balladors i balladores es col·locaven en dues files enfrontades, alhora que feien moviments d'avançar i retrocedir, així com moviments laterals. Les parelles s'encreuaven i feien encadenats, tot de manera pausada i cerimoniosa. Al final de la dansa, les parelles passaven davant del dolçainer, qui tenia un barret a la falda, i cada home que havia ballat tirava una quantitat de diners com a símbol de generositat (Cebrian 1913: 17).

Encara que es creu que la xàquera va viure el seu apogeu al segle XVIII, o que fins i tot podria tindre origen en aquella època, tot indica que esta dansa és molt més antiga. Les seues principals figures reflectixen l'estil i el moviment de contradanses i balls de quadre dels temps passats, que demostren una influència del segle XVIII, però també un arrelament profund en temps remots (Ruíz de Lihory 1903: 162).

La xàquera vella és un compendi de ritmes que consta d'una part lenta anomenada popularment *minuet*, que seria la més difícil de assajar per als treballadors. La segona part, la musicalització de la qual coincidix amb el ball dels nanos del Corpus o fandanguet, és més fàcil de ballar perquè el ritme està més assolit. La xàquera del Pare

és molt pareguda a la xàquera vella. Per contra, la xàquera de Torrent només consta d'una part. Tenim altres xàqueres enregistrades. La xàquera de València només està conformada per l'anomenat minuet i és molt pareguda a la xàquera de Simat.

Segons la investigació de Pardo i Romero (2001:77), la xàquera entraria en el grup de balls-dansa «reelaborats i mistificats». La xàquera vella es convertí en un ball de noces prolífic en la comarca de l'Horta i que s'acompanyava amb dolçaina i tabalet (Pardo i Romero 2001: 89). Actualment l'extensió de la xàquera ultrapassa l'Horta i s'estén per les comarques veïnes, com la Ribera Alta (Benifaió i Algemesí).

Es considera que la xàquera escolaritzada actual s'acosta més a una dansa que a un ball, però, a hores d'ara, no goja del sentit ritual que la concretava en el seu context historicosocial. Tot i això, la xàquera, com es vorà després, és un dels balls amb una visió més clara d'allò que fou.

Establits estos trets generals al voltant de la xàquera, cal assenyalar que esta no és la primera investigació que es desenvolupa entorn d'esta dansa. Uns altres autors, com es vorà al llarg del present treball, tracten el tema almenys des de la Renaixença valenciana (Vicent Boix, Pare Baixaulí). Igualment, l'interés folklòric continuà en les primeries del segle xx (Baró d'Alcahalí, López-Chávarri), cosa que donà lloc a noves investigacions sobre la xàquera. Este debat ha arribat fins i tot en l'actualitat (Seguí, Pardo).

4. Estat de la qüestió

Diferents autors han realitzat nombroses investigacions amb l'objectiu d'estudiar i definir la xàquera vella. En este apartat específic, es procedirà a analitzar i contrastar les diverses definicions que s'han trobat al llarg del procés de recerca, les quals s'han ordenat per ordre cronològic.

Esta anàlisi comparativa de les diverses definicions permetrà obtindre una visió més completa i contextualitzada de la xàquera vella, aixina com identificar possibles convergències o discrepàncies en les interpretacions dels autors. Això contribuirà a enriquir la comprensió global d'esta important expressió cultural i tradicional del patrimoni valencià.

5. Josep Maria Ruíz de Lihory i Pardines (1852-1920)

El baró d'Alcahalí, reconegut com a alcalde del Cap i Casal, fou una figura destacada en la investigació de la història de la música dels valencians. La seua dedicació a este àmbit es va reflectir en diverses obres que escrigué sobre el tema, entre les quals hi ha el *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (1897), el *Diccionario biográfico de músicos valencianos* (1900) i *La música en Valencia* (1903).

La contribució del baró d'Alcahalí en la seua obra *La música en Valencia* proporciona una visió valuosa i detallada sobre la xàquera, que va enriquir el coneixement i la comprensió d'esta expressió musical tradicional valenciana. Les seues investigacions han sigut fonamentals per a preservar i difondre la riquesa cultural i històrica de la xàquera per a les generacions futures.

En esta obra l'autor oferix una explicació detallada sobre la xàquera: posa en context el seu origen i la seua importància dins de la tradició musical valenciana. Mitjançant una anàlisi exhaustiva, Alcahalí proporciona informació sobre els elements característics de la xàquera, com ara l'estructura musical, els instruments utilitzats i les peculiaritats coreogràfiques.

A més de descriure els aspectes tècnics de la xàquera, l'autor també examina el seu significat cultural i social. Alhora, explora les ocasions en què es ballava esta dansa, els contextos festius o cerimonials en què es desenvolupava i el seu paper en la identitat valenciana. S'afirma que la xàquera té una categoria superior al ball en el seu sentit literal i aixina ho expressa en els seus moviments greus, mesurats i estrictament nugsats a les rígides exigències del compàs (Ruíz de Lihory 1903: 162).

El text destaca que altres danses com les albaes, la jota i l'u i dos competixen amb la xàquera en les festes locals, juntament amb altres esdeveniments com els bous ensogats i els jocs de pólvora. No obstant això, el ball de Torrent es conserva com una respectable relíquia arqueològica per a les ocasions de major importància, mentre que la xàquera es reserva per a les celebracions més poètiques i pintoresques.

L'autor ressalta que la coreografia de la xàquera és senzilla i casta, però alhora graciosa i elegant. Les parelles es mouen de manera alternativa, apropant-se i separant-se. No hi ha moviments extravagants ni contacte excessiu entre les parelles, a diferència dels balls de societat. Els passos inclouen marxar cap endavant, cap arrere o cap als costats, així com molinets parcials, cadenes i posicions que transmeten un encant ruborós o un desviament. Tot i això, tots els moviments estan subjectes a salutacions cerimonials adequades a l'estat d'ànim de l'amor fictici que s'intenta representar en cada final de les estrofes musicals.

A més, s'apunta que, tot i que la cadència és constant durant tota la dansa, les combinacions i les figures dels balladors experimenten diverses modificacions abans d'arribar al final, que consistix en girar la dona sobre si mateixa, recolzada a la mà alçada de l'home, per a després sorprendre-la amb un furtiu i respectuós òscul.

6. Lluís Cebrian i Mezquita

L'article de Cebrian, «La Jáquera Vella» (1913: 237), fundador de l'associació Lo Rat Penat durant el període de la Renaixença, és un testimoni valuós de la seua època i de la seua visió sobre la xàquera vella. Publicat en l'*Almanaque de Las Provincias* en 1913,

Cebrian oferix una descripció detallada d'esta dansa tradicional i la seua relació com a ball de carrer.

No obstant això, és important tindre en compte que esta descripció no és totalment fruit de la pròpia investigació de Cebrian. Es diu que Cebrian es fonamentà en un manuscrit de Vicent Boix, historiador i cronista de València que visqué entre 1813 i 1880. Això fa reflexionar sobre la importància de l'intercanvi d'informació i coneixements entre diferents generacions d'investigadors i amants de la cultura valenciana.

A partir d'este text es comprova que també Cebrian descriu la xàquera vella com un ball antiquíssim que forma part de la tradició cultural valenciana. Segons el seu criteri, també reconeix que es tracta d'un ball seriós i silenciós, acompanyat per la música de la dolçaina i el tamboril. De la mateixa manera que ho comentava Ruíz de Lihory, l'autor destaca com una característica notable d'este ball el fet que la parella que encapçala la dansa ha d'estar composta per una dona casada.

Un element peculiar que destaca de la xàquera és que, després del ball, les parelles passen davant del dolçainer que té el seu barret entre les cames. Cada home que ha ballat llança una quantitat de diners, que sol ser com a mínim d'un real, i el músic respon amb un xiulit per cada real de velló que rep. Este ritual permet que el públic tinga coneixement de les contribucions de cada persona i genera un sentiment d'orgull per a la jove que ha ballat amb este home en particular.

En síntesi, Cebrian, com ho feia Ruíz de Lihory, d'una banda, remarca el caràcter cerimoniós del ball i constata que assistien les autoritats cíviques i eclesiàstiques a la seua representació en un entorn que s'identifica com a urbà; d'una altra banda, explica els mateixos components del ball que l'autor anterior: la parella casada com a cap i el paper de la dolçaina com a instrument principal.

7. Marià Baixauli i Biguer (1861-1923)

Per la seua banda, el pare Marià Baixauli, musicòleg i mestre de capella jesuïta, també feu un comentari sobre la xàquera vella en la seua *Colección manuscrita de melodías de dulzaina para danzas y pasacalles* (finals del segle XIX). D'este comentari, en destaca l'anotació que realitza sobre els moviments o aires del ball.

Així, la xàquera vella estaria composta de quatre aires diferents, tots d'altres danses. El primer, reposat, està pres de la tocata per a la processó núm. 1 i es fa de notar que la segona part és repetició de la primera a la quarta alta. El segon aire és un fandango valencià (fandanguet), de melodia més ràpida. El tamboril recolza la melodia amb els seus ritmats redoblets (Seguí 1980: 508). El tercer aire es correspon amb la jota valenciana, la qual es podria tocar de dos maneres diferents. La primera que arreplega Baixauli té més crèdit d'autenticitat per ser com la toquen els germans Díaz, dolçainers

d'antiguitat. Arribats a este punt, falten les cançons pròpies d'esta jota que no es canten en la xàquera. Encara que el to siga la menor, com ocorre en moltes altres cançons populars antigues, el seu ritme és festiu. El quart aire és el fandanguet o el ballet de la dansa dels Nanos, ja descrita.

8. Eduard López-Chávarri Marco (1871-1970)

L'últim autor que es tractarà amb deteniment és Eduard López-Chávarri, un compositor i musicòleg que destacà pel seu interès en el folklore valencià (Orengo Miret 2017:10). Visità una gran quantitat de comarques per a compilar i transcriure cants, entre els quals es troba la xàquera vella. S'ha trobat en referència a l'objecte d'estudi uns comentaris manuscrits en la *Colección de canciones y danzas populares* (1927).

El text ens presenta informació interessant sobre la xàquera vella, un ball-pantomima que era àmpliament utilitzat en festes populars, especialment a Torrent. López-Chávarri destaca que esta dansa tenia una presència significativa en esta localitat, fins al punt que l'expressió popular *s'acabà com el ball de Torrent* s'utilitza per a descriure situacions o reunions que acaben en baralla o en conflicte. Això ens dona una idea de la popularitat i l'impacte cultural d'esta dansa en la vida quotidiana del poble.

A més, es fa menció d'un minuet relacionat amb la xàquera vella que encara es conservava en el context de les processons de Corpus en València l'any 1955. Este detall ens indica que esta tradició musical tenia continuïtat fins a una època relativament recent i que encara es mantenia viva en algunes manifestacions festives. A més, es fa referència a un compositor local que utilitza el tema de la xàquera vella com a base per a una composició, «Pavana».

En este cas, la xàquera vella apareix dividida en dos composicions: una introducció i una melodia titulada «ball de nanos». La introducció és una tocata amb un redoble del tabalet sobre les fuses. López-Chávarri esmenta que, després de tocar el tamboril, torna a començar la dolçaina l'anterior melodia, i així continuen fins a la fi.

9. Conclusions

En conclusió, la xàquera es mantingué com un dels balls de tradició profana més importants des del segle XIII fins al segle XVIII, amb una evolució causada per influència directa de la cort i per factors externs al ball, com l'evolució dels instruments, el canvi de tècnica, la introducció de nous estils i el canvi de forma pel que fa a les agrupacions musicals.

Este repàs de la bibliografia al voltant de la xàquera destaca la tasca de recerca de nombrosos investigadors, com Ruíz de Lihory o Eduard López-Chávarri, i fa èmfasi en la dimensió cultural, social i simbòlica d'una dansa que, tot i perdre part del seu

context ritual, conserva en la seua música els patrons renaixentistes típics reconeixibles en les danses de la festa del Corpus, entre altres.

Referències bibliogràfiques

- BAIXAULI I VIGUER, Mariano (finals del segle XIX): *Colección manuscrita de melodías de dulzaina para danzas y pasacalles*.
- BOIX RICARTE, Vicent (1858): *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la procesión del corpus*. València: Impremta de la Regeneración Tipográfica.
- CARRERAS I BULBUENA, Josep Rafael (1924): «La música en la cort de Johan I». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 11, 79, 79-84.
- CEBRIAN I MEZQUITA, Lluís (1913): «La Jáquera Vella». *Almanaque*. València: *Las Provincias*, 237.
- COLLET, Henry (1913): *Le mysticisme musical espagnol au 16e siècle*. París: F. Alcan.
- DELLE DONE, Fulvio i IACONO, Antonietta (2018): *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1422-1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*. Nàpols: Federico II University Press.
- FONTSTAD PILES, Ana (2007): *El conservatorio de música de Valencia, fundación y primera etapa (1879-1910)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- GOMIS CORRELL, Joan Carles (2022): «Música, músics i instruments a les festes del segon centenar d'anys de la canonització de Sant Vicent Ferrer (València, 1655)». *eHumanista: IVITRA*, 22, 505-558.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo (1927): *Colección de canciones y danzas populares*. Barcelona, Maxtor.
- ORENGO MIRET, Mónica (2017): *Eduardo López-Chávarri Marco y su aportación a la música para piano solo*. València: Universitat Politècnica de València.
- PARDO PARDO, Fermín; JESÚS-MARÍA ROMERO, José Ángel (2001): *La música popular en la tradición valenciana*. València: Institut Valencià de la Música.
- ROYO CONESA, Mireya (2016): «La capilla del colegio del patriarca: vida musical y pervivencia de las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)» (tesi doctoral inèdita). Universidad de Oviedo.
- RUÍZ DE LIHORY, José (1903): *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítica*. València: Doménech.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. València: Institució Alfons el Magnànim.

CREMEM LES NAUS

Què era el POUM?

Alguns apunts sobre la seva ideologia

Sergi Aliagas Llurba
Universitat Rovira i Virgili

Resum

El POUM ha estat un partit generalment desatès per la historiografia. A conseqüència d'això, la seva línia política ha quedat sovint desdibuixada i la confusió sobre els seus principis ideològics és un fet patent en l'actualitat. Aquest article vol posar en relleu alguns punts clau que caldria considerar en l'estudi del POUM i, consegüentment, del projecte comunista. Es qüestiona la definició del POUM com a partit marxista «heterodox», alhora que es defensa la coherència entre la lectura i la praxi polítiques del POUM i la via leninista. A la fi, se sosté la hipòtesi que, malgrat que la línia dels comunistes dissidents (POUM) pogués xocar frontalment amb la dels comunistes oficials (PCE i PSUC), aquesta es desenvolupava sense entrar en contradicció amb la teoria marxista i, més concretament, amb la doctrina de Lenin.

Paraules clau: POUM, guerra civil, comunisme, heterodòxia, qüestió nacional

1. Introducció

La vella dita que «la història l'escriuen els vencedors» ressona especialment quan parlem del Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM). L'anorreament del partit després dels Fets de Maig de 1937, així com l'hegemonització d'una doctrina marcada per la Internacional Comunista de Stalin, van portar el POUM a un segon pla historiogràfic i de pas en desdibuixaren la línia política sota etiquetes com la de «trotskista», de la qual encara sembla que no s'hagi pogut desempallegar. En l'actualitat, la manca de

precisió a l'hora d'analitzar aquest partit és un problema que dista de ser resolt. Per exemple, no és estrany veure com es parla repetidament del POUM com un grup marxista «heterodox». Així mateix, quan abordem la rereguarda catalana durant la Guerra Civil, el projecte polític d'organitzacions revolucionàries com el POUM ha quedat sovint dissolt en el paraigües de l'antifeixisme, que, emprat com una abstracció teòrica, tendeix a assimilar a la defensa de la república democràtica burgesa tot el proletariat revolucionari que el juliol de 1936 s'aixecà en contra del cop d'estat militar-feixista. Res més lluny de la realitat.

Per raons d'extensió —i també pel grau embrionari de la meua recerca—, no podré aprofundir com caldria en les bases teòriques del marxisme i en la manera com van ser portades a la pràctica pel POUM. Aquesta és una tasca pendent que demana més espai i més estudi. Tanmateix, sí que convindria oferir alguna pinzellada sobre alguns dels seus principis polítics que, si no es consideraven en l'estudi del partit, podrien portar a confusió.

2. El POUM, un partit marxista heterodox?

El primer que hem de posar en qüestió és l'etiqueta «heterodox» que sol acompanyar les definicions del POUM. Sense anar gaire lluny, la trobem al mateix *Diccionari dels partits polítics de Catalunya: segle xx*, que inicia així l'entrada sobre el POUM: «Partit comunista de caràcter heterodox, constituït a Barcelona el 29 de setembre de 1935, en unificar-se el Bloc Obrer i Camperol, que dirigia Joaquim Maurín, i la Izquierda Comunista de España, dirigida per Andreu Nin» (Molas 2000: 259).

Certament, el terme «heterodox», tant al *Diccionari* com en altres llocs on el puguem trobar, es fa servir per diferenciar la línia del POUM de la línia del Partit Comunista d'Espanya (PCE) / Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) i la III Internacional després de Lenin. En contraposició, els comunistes «ortodoxos» serien els qui estaven adherits a la Komintern. Farem bé a assenyalar que, en efecte, el POUM va sostenir una rivalitat contra les altres sigles esmentades. És coneguda la crítica tenaç que els comunistes del POUM van proferir contra la doctrina estalinista: el partit va denunciar insistentment una desaparició de la democràcia interna i la burocratització al si de la Internacional, així com la seva subordinació a unes polítiques favorables a la creació de fronts populars, que el POUM considerava com una «ruptura completa amb les tradicions del marxisme» (POUM 1936). Aquestes diferències estratègiques van marcar un clar trencament en les concrecions tàctiques d'aquests i d'aquells. El problema, però, rau en la imprecisió dels termes.

Aquí ens acollim a l'obra del marxista hongarès György Lukács, que posa en valor l'essencial relació entre marxisme i ortodòxia. Segons Lukács, marxisme ortodox no significa dogmatisme, ni fe cega en cap tesi. Per contra, quan parlem de marxisme, «l'or-

totdòxia es refereix exclusivament al *mètode*. Aquesta ortodòxia és la convicció científica que en el marxisme dialèctic s'ha trobat el mètode d'investigació correcte. [...] [T]ots els intents de “superar-lo” o “corregir-lo” han conduït i condueixen necessàriament a la seva deformació superficial, a la trivialitat, a l'eclecticisme (2021: 55-56)».¹

Des d'aquesta nova perspectiva, entenent el marxisme no com un dogma, sinó com un mètode d'anàlisi (el materialisme dialèctic), podem concloure que l'única postura conseqüent envers el marxisme és l'ortodòxia. En aquest sentit, l'heterodòxia implicaria una desviació del mètode, un eclecticisme que en cap cas correspon al POUM. Precisar aquesta qüestió pot semblar exagerat, però no ho és, tenint en compte que els mateixos poumistes, des de Jordi Arquer (2023: 227, 233-234) fins a Andreu Nin (2008: 82), tenien clara la *necessitat* de presentar-se en tot moment com a marxistes ortodoxos.

És per això que, estrictament, no és correcte definir el POUM com un partit marxista heterodox. En qualsevol cas, podem utilitzar les etiquetes «dissident» i «oficial» per referir-nos, d'una manera més exacta, a les línies del POUM i el PCE/PSUC, respectivament.

3. La defensa de la revolució

Una altra qüestió que cal aclarir és aquella que fa referència al significat real del projecte comunista. Com ja s'ha esmentat, una anàlisi que reduís a l'antifeixisme en abstracte l'estudi dels moviments polítics a la rereguarda podria portar a l'equívoc de creure que tot el proletariat revolucionari que el juliol de 1936 s'organitzà contra el cop d'Estat defensava en realitat un retorn a l'ordre constitucional del 14 d'abril. Si bé l'arribada de la República fou celebrada pels comunistes dissidents —per les condicions de possibilitat que obria per a la revolució democràtica pendent de realitzar al país—, el règim democràtic sorgit el 1931 continuava sent un règim de caràcter capitalista, en la mesura que seguia funcionant sobre unes relacions de producció basades en la propietat privada i el treball assalariat. Clarament, aquest no era una horitzó compatible amb la finalitat dels comunistes. El 1936, amb l'esclat de la guerra, els militants del POUM manifestaven que la lluita no es dirimia en termes de «feixisme o democràcia», sinó de «feixisme o socialisme» (POUM 1936). L'única forma de govern capaç de resoldre les contradiccions internes del sistema capitalista no era una república democràtica —inherentment capitalista—, sinó la dictadura revolucionària de la classe treballadora, entesa com l'única forma vertadera de democràcia. En paraules de Nin, «pretender, como lo pretenden el llamado Partido Comunista Español y el PSUC, en Cataluña,

¹ Nota sobre els criteris de transcripció: s'han traduït al català tots els textos citats, a excepció d'aquells l'idioma original dels quals era el castellà. En el cas dels darrers, s'ha mantingut el castellà també en les citacions que poguessin incloure, encara que fossin d'autors estrangers. D'altra banda, s'han traduït al català, independentment de l'idioma original, totes les citacions breus que no arribaven a compondre una oració sencera.

que los obreros que combaten en el frente lo hagan por la república democrática, es traicionar al proletariado, preparar el terreno para un nuevo y victorioso ataque de la reacción fascista» (2008: 311).

Recordar la missió històrica que la tradició marxista reserva al proletariat és essencial a l'hora d'entendre altres posicionaments del POUM que, d'entrada, podrien resultar sorprenents, sobretot pel fet que xocaven frontalment amb les decisions polítiques dels comunistes oficials. És el cas de la consigna que Jordi Arquer —un dels dirigents del partit amb un caràcter més marcadament catalanista— defensava a *La Batalla* (òrgan de premsa del POUM) el novembre de 1936: «Hay que disolver el armatoste inútil del Parlamento de Cataluña» (*La Batalla*, 27/11/1936). La voluntat d'Arquer i el POUM responia a un context marcat pel redreçament institucional de la Generalitat o més exactament al que els comunistes dissidents llegien com un avenç de les forces reformistes contra els progressos revolucionaris viscuts des de juliol de 1936. El sentit de la consigna, doncs, era el de la necessitat d'avançar en la revolució socialista, assumint definitivament la presa del poder i instaurant la dictadura del proletariat. Els esforços del POUM, però, no trobarien ressò més enllà. Les reticències dels revolucionaris de la CNT envers els marxistes convergrien amb un seguit de fites que marcaren un aïllament progressiu del POUM que culminà amb el cessament d'Andreu Nin de la Conselleria de Justícia, el desembre de 1936.

Pel que fa a la voluntat expressada de dissoldre el Parlament de Catalunya, la consigna d'Arquer, també formulada per Nin en diverses ocasions (2008: 250, 261), en realitat s'emmarcava de manera coherent en la crítica de Lenin o Rosa Luxemburg al parlamentarisme, entès, per les seves determinacions, com una institució que persegueix una conciliació de les classes en favor dels interessos de la burgesia. Com expressa Lenin a *L'Estat i la revolució*, es tracta que el proletariat, un cop hagi pres el poder, destrueixi la maquinària estatal burgesa. La postura dels comunistes envers l'Estat no hauria de ser diferent de la dels anarquistes: la meta final n'és la desaparició, «producte i manifestació del caràcter irreconciliable de les contradiccions de classe» (Lenin 2021a: 43).

Seguint Lenin, però, l'abolició del parlamentarisme no s'ha d'entendre com la simple abolició de les institucions representatives i la seva elegibilitat, sinó com la seva transformació, «de llocs de xarlatanisme a corporacions de treball», alhora amb funcions legislatives i executives (2021a: 97). La consigna del POUM de dissoldre el Parlament, doncs, no s'esgotava aquí, sinó que era complementada per la de la creació d'un govern obrer que respongués a les necessitats de la revolució (Nin 2008: 261).

En qualsevol cas, les condicions per a l'avenç revolucionari s'esfumaven amb el redreçament institucional i l'increment de la influència soviètica en el bàndol republicà. El POUM, un partit nascut tot just l'any anterior (1935), no disposava de la força ni de

les aliances per influir de manera determinant en la lluita de classes. Com ha assenyalat Andy Durgan (2016: 428), era un partit que es movia en un espai polític limitat: pràcticament només estava implantat a Catalunya, a més de veure's mancat de base social als principals centres industrials del país.

4. El problema de la unitat marxista

Havent vist el què, vegem ara el com. Considerem finalment un parell de qüestions sobre el posicionament del POUM envers la unitat marxista i la conjuntura política del moment.

La necessitat de crear un gran partit marxista revolucionari —premissa fonamental per al triomf del proletariat— és quelcom que ja es tenia present abans de la fundació del POUM. D'acord amb aquest principi, el Bloc Obrer Camperol (BOC) de Maurín havia impulsat el gener de 1935 una ronda de converses amb diversos grups marxistes per avançar cap a la unificació sobre unes mateixes bases estratègiques (Durgan 2016: 298). Al final d'aquestes converses només hi quedà la Izquierda Comunista de España (ICE). El POUM nasqué de la fusió dels dos grups.

Les apel·lacions a la unificació, tanmateix, no ens poden fer caure en l'error de pensar que aquesta era una consigna abstracta que calia enarborar a qualsevol preu. A finals d'agost de 1935, quan l'acord d'unificació del BOC i la ICE ja era un fet, Nin no s'estava de recordar que el camí que calia seguir «no es el de la unificación por la unificación, sino [aquel] sobre la base firme de una coincidencia absoluta en los principios y en las tácticas fundamentales» (2008: 213). D'altra banda, el mateix partit s'expressava així en un pamflet el febrer de 1936: «El Partido Obrero cree que la unificación marxista revolucionaria —que nada tiene que ver con un absurdo amontonamiento de tipo laborista— se prepara por medio de una clarificación previa de posiciones. “Antes de unirnos y a fin de unirnos es preciso que nos diferencemos”, dijo Lenin» (POUM 1936).

Comprendre aquesta qüestió és crucial per entendre alhora la crítica incansable que el partit va sostenir contra el paper dels comunistes oficials, sobretot a partir de l'inici de la guerra. El desembre de 1936, després de la destitució de Nin de la Conselleria, el líder del POUM ja parlava amb total claredat sobre la impossibilitat de constituir una unitat orgànica amb el PCE i el PSUC:

¿Es que podemos creer que en las actuales circunstancias se puede plantear la unidad orgánica, el partido marxista revolucionario? Hay que vivir de realidades. Nosotros no somos enemigos de la constitución de un partido único, como hemos dicho siempre, pero queremos el partido único marxista revolucionario. Tenemos el Partido comunista, el Partido socialista que tienen una posición reformista y yo pregunto, ¿podemos

constituir la unidad orgánica con elementos que actúan como contrarrevolucionarios? [...] Hoy, más que nunca, en vez de preconizar la fórmula abstracta de la unidad, un partido revolucionario como es el POUM no puede centrar su actividad en el problema del partido marxista único; se trata del partido revolucionario y en este sentido se orienta toda la actuación del partido. (2008: 258)

La clarificació de posicions —imperatiu ja expressat per Lenin a *Què fer?*—, la necessitat de convergència estratègica, eren qüestions que preocupaven el POUM, pel fet que, si no es consideraven, podien comprometre la independència política del proletariat —això és, l'abandonament dels objectius finals revolucionaris per la incorporació del projecte polític burgès en la seva estratègia.

En aquest sentit, un altre fragment interessant el trobem de nou al pamflet de febrer de 1936, on es fa referència a les aliances obreres que, per iniciativa del BOC, s'havien creat arreu el 1933, les quals havien tingut un paper decisiu en els Fets d'Octubre de 1934. El POUM les reivindicava; entenia que estaven destinades a tenir el mateix paper que els soviets a Rússia, per la qual cosa conceptualitzava la consigna de l'Aliança Obrera en tres fases: 1) òrgan de front únic, 2) instrument insurreccional i 3) òrgan de poder. Tanmateix, calia entendre que

es errónea, por otra parte, la posición de aquellos [...] que llevan su entusiasmo por la Alianza Obrera hasta tal punto que llegan a olvidar [o] incluso subvalorizar el papel del Partido Obrero Revolucionario. Un Frente Único obrero, por amplio que sea, si no tiene un eje central que lo mueva, y este no puede ser otro que el Partido Socialista Revolucionario, es una herramienta mellada. La Alianza Obrera [...] requiere, indispensablemente, la presencia del Partido Obrero Marxista Revolucionario en sus funciones de orientador, de guía, de vanguardia. Sin Partido dotado de una teoría revolucionaria, la Alianza Obrera pudiera convertirse en un pedestal para que se formara un Frente Popular republicano-obrero-reformista, como propugna ahora el P[CE]. (POUM 1936)

A propòsit del Front Popular, cal posar en relleu que el POUM n'acabà firmant el pacte electoral (gener de 1936), si bé aquesta va ser una decisió tàctica i puntual, marcada per la conjuntura. D'acord amb la doctrina leninista, el partit reconeixia que no es podien rebutjar *a priori* les aliances circumstancials amb la petita burgesia. Tot i així, el POUM va desenvolupar la seva campanya amb plena independència política, oposant al feixisme no la democràcia burgesa, sinó la dictadura del proletariat (Durgan 2016: 339). Els comunistes dissidents van mantenir en tot moment el seu rebuig a la fórmula interclassista del Front Popular, per mitjà del qual «se pierden totalmente las diferencias de clase y se asesta, por lo tanto, un golpe a la lucha de clases, que es la piedra angular del marxismo» (POUM 1936).

Per totes aquestes consideracions, podria semblar que la crítica que el 1920 Lenin formulà contra l'esquerranisme —titllat de «malaltia infantil» dins del comunisme (Lenin 2021b)— s'aplica en certa manera al POUM. Però els comunistes dissidents no criticaven i acusaven per simple oposició ni per una dèria de puresa ideològica. En el context revolucionari iniciat el juliol de 1936, el proletariat es trobava en condicions avantatjoses per intensificar aquells progressos a la rereguarda. Així, la tàctica de replegament en un govern de Front Popular només podia ser vista pel POUM com una mesura contrarevolucionària. Els arguments que defensaven que «primer calia fer la guerra i després la revolució» foren durament criticats pel que s'entenia com un abandonament del principi marxista en favor d'una política oportunista. Al diari *Avant...!* (òrgan del POUM a Figueres) es publicava: «Nosaltres, com que seguim la línia política que ens traça Lenin, afirmem que la guerra al front va lligada amb la revolució a la rereguarda; que la revolució és la base de la guerra. I afirmem també que els nostres companys del front no lluiten pas per la República democràtica, sinó que lluiten per la Revolució Socialista» (*Avant...!*, 4/12/1936).

D'altra banda, Nin citava el següent fragment de Rosa Luxemburg per argumentar en favor de la indestruïble relació entre guerra i revolució. El reproduïm per la seva claredat explicativa:

La agudización y la impetuosidad en la lucha de clases no debilita de ningún modo la fuerza de resistencia de la colectividad ante el exterior. Sólo del crisol de estas luchas se alza la llama poderosa capaz de resistir cualquier intento del enemigo exterior. El ejemplo clásico de todos los tiempos es la gran revolución francesa. Si entonces París y Francia no sucumbieron bajo la ola tumultuaria de la Europa coaligada, era gracias a la expansión ilimitada de las fuerzas internas de la sociedad en la gran conflagración de las clases. Como lo testimonian los siglos, no es con el estado de sitio, sino con la lucha de clases implacable, despertando en las masas el coraje y el espíritu de sacrificio como se forja la mejor protección y la mejor salvaguarda del país contra el enemigo exterior. (Nin 2008: 296)

En qualsevol cas, voler definir el POUM com un partit esquerranista seria anar massa lluny. Seria no considerar que el POUM va participar en les institucions burgeses —amb Maurín al Congrés— no des d'una lògica reformista, sinó per fer-les servir de tribuna agitadora i propagandística; seria no considerar que el POUM també va participar en els comitès antifeixistes, malgrat el seu caràcter interclassista, i en el govern de la Generalitat durant la guerra —amb Andreu Nin a la Conselleria de Justícia. Les decisions polítiques del POUM, en aquest sentit, no entren en contradicció amb la doctrina leninista expressada en la seva crítica contra l'esquerranisme. Igualment, la participació del POUM als comitès antifeixistes no va eximir Nin d'assenyalar el fet

que fossin òrgans interclassistes, anàlegs del Front Popular, no estrictament proletaris, i que per aquesta raó no podien ser l'embrió del poder revolucionari que era menester (Nin 2008: 338). Així mateix, la decisió del POUM d'entrar al govern es donà en un context d'intensificació dels progressos revolucionaris, en els quals es volia aprofundir. Com explica Nin (2008: 245), el partit va accedir a participar en el govern amb dues condicions: que estigués format per una majoria obrera i que emprengués immediatament una tasca socialista.

5. Conclusions

Si bé queda pendent elaborar un estudi més extens que aprofundeixi en els fonaments teòrics subjacents a les tesis defensades pel POUM i en la seva coherència amb la teoria marxista, estem en posició d'afirmar que els principis estratègics del partit responien plenament als del projecte comunista. En aquest sentit, el nostre objectiu aquí era poder establir aquests punts de contacte entre el POUM i Lenin, per tal d'aclarir què defensava exactament aquest partit i per quines raons. La hipòtesi que plantejo és que, per bé que el POUM va sostenir posicions contràries a les del comunisme oficial, la justificació dels seus posicionaments no entra en contradicció amb la doctrina leninista, sinó que es desenvolupa en coherència amb aquesta doctrina. Així mateix, considero que cal rebutjar l'adjectiu «heterodox» a l'hora de referir-nos a la línia del POUM.

Els comunistes dissidents van saber fer seva la màxima de Marx que cal emprendre una «crítica despiatada de tot l'existent». Precisament per això van rebutjar les directrius de la III Internacional i la doctrina estalinista, alhora que afrontaven les fórmules abstractes d'unitat obrera que no estaven orientades cap a una estratègia revolucionària. L'etiqueta d'«antifeixista» va ser també durament criticada per Nin, pel fet que, reivindicada pels partits reformistes, amagava una política de conciliació de classes. En aquest article hem volgut ressaltar tots aquests aspectes per contribuir a millorar la comprensió de la ideologia del POUM. Soc conscient que la tria dels punts és arbitrària, però els he considerat rellevants en la mesura que permetien explicar què *era* i què *no era* aquest partit. Queden sense analitzar molts altres aspectes de la seva lectura política, com ara tot allò que fa referència a la qüestió nacional o al problema de la terra, i la relació dialèctica entre aquests i el marc de la revolució democràticossocialista.

Per acabar, aclarir-nos sobre els principis polítics del POUM no és només una qüestió de precisió historiogràfica. Hi ha més en joc. És també reivindicar una comprensió real del que significa el projecte comunista, lluny d'interpretacions que redueixin aquest moviment polític a un seguit d'abstraccions rígides per principis morals, obviant el contingut i la finalitat estratègica que fonamenten i que constitueixen la raó de ser de tota la teoria marxista: la revolució proletària i l'abolició de la societat de classes.

Referències bibliogràfiques

- ARQUER, Jordi (2023): *Catalanisme i obrerisme*. Manresa: Tigre de Paper.
- DURGAN, Andy (2016): *Comunismo, revolución y movimiento obrero en Cataluña 1920-1936. Los orígenes del POUM*. Barcelona: Laertes.
- LENIN, Vladímir Ilitx (2021a): *El Estado y la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2021b): *La enfermedad infantil del «izquierdismo» en el comunismo*. Tres Cantos: Akal.
- LUKÁCS, György (2021): *Historia y conciencia de clase. Estudios sobre dialéctica marxista*. Tres Cantos: Siglo XXI España.
- MOLAS, Isidre (ed.) (2000): *Diccionari dels Partits Polítics de Catalunya: segle xx*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- NIN, Andreu (2008): *La revolución española (1930-1937)*. Barcelona: El Viejo Topo.
- POUM (1936): *Qué es y qué quiere el Partido Obrero de Unificación Marxista*. En línia: <<https://fundanin.net/2020/09/15/queesyquequiereelpoum/>>.

Vestir la arquitectura gótica. La dotación interior de la vivienda de la Corona de Aragón del siglo xv a partir de las representaciones pictóricas

José Francisco López Blasco
Universitat de València

Resumen

La vivienda particular es una tipología arquitectónica que adquirió un papel relevante en el siglo xv como escenario predilecto de la vida diaria. Comprenderla en su conjunto implica conocer los muebles, la vajilla y los elementos textiles con los que estuvieron revestidos sus interiores. Contribuye a este conocimiento una aproximación a la pintura gótica coetánea, puesto que, si los documentos escritos del periodo prescinden de una descripción de tales espacios, las imágenes figurativas recrean en sus fondos los revestimientos de los que ha sido desprovista la arquitectura. Escenas bíblicas o hagiográficas pintadas en el siglo xv transcurren en estancias que podrían considerarse homólogas a las que existieron en los hogares contemporáneos. Puede comprobarse a partir de una consideración general de la vivienda gótica valenciana y su comparación con los comedores o dormitorios en que transcurren algunas representaciones pictóricas.

Palabras clave: vivienda, pintura, mobiliario

1. Introducción

A pesar de que hayan subsistido desprovistos de su revestimiento, los edificios del siglo xv estuvieron equipados de un variado menaje y un rico mobiliario. Recuperar la dotación interior de estas construcciones exige identificar piezas muebles, cerámicas y textiles para así reconstruir los espacios de vida y vestir de nuevo la arquitectura gótica.

Ante la imposibilidad de analizar todas las manifestaciones arquitectónicas del periodo gótico, este estudio aborda la situación de la vivienda particular en el marco geográfico de la Corona de Aragón. Desarrollar un discurso sobre la casa medieval puede resultar igualmente vasto dada la infinidad de soluciones arquitectónicas que convivieron en una sociedad con un sistema tan estratificado como el de la Baja Edad Media. Por ello, en las siguientes páginas se dirige la atención hacia una tipología de casa propia de la baja nobleza o la clase burguesa. El hecho de que no se haya conservado un espacio habitacional íntegro con posibilidades de ser estudiado desde el punto de vista arqueológico dificulta este análisis, por lo que, tomando este modelo de vivienda como un arquetipo más que como un producto real, esta variante del hogar medieval se erige como una idea abstracta a partir de la cual se comprenden la distribución espacial, su funcionalidad y la lógica de su ajuar interior (García Marsilla 2022a: 17).

El fin último, pues, es recuperar la materialidad del espacio doméstico, temática que no siempre ha recibido la atención merecida en la historiografía. Tradicionalmente, los estudios históricos han preferido centrarse en los grandes hitos políticos en detrimento de la vida cotidiana. Por ende, el estudio de la casa como escenario predilecto de la cotidianidad ha carecido de una revisión historiográfica (Antoranz Onrubia 1998: 369). Al igual que el papel de las mujeres en la sociedad o la situación social de los marginados, el transcurso ordinario de los días ha carecido de una reflexión profunda en el discurso histórico tradicional (Izquierdo Aranda 2022: 110).

En las últimas décadas se ha procedido a la recuperación de estos temas gracias a la línea de investigación abierta en la primera mitad del siglo xx por las aportaciones de historiadores como Marc Bloch y Lucien Febre en el marco de la Escuela de los Annales. La corriente historiográfica que desarrollaron ya no se interesaba por los hechos inmutables, sino que dirigía su mirada al ser humano inserto en la sociedad. Su aspiración era explicar en qué medida la actividad individual de las personas afectaba al grueso de la sociedad y, al tiempo, comprobar cómo ese entorno social también repercutía en la evolución del individuo (Asenjo González 1998: 169).

En paralelo a los personajes y hechos silenciados tanto por los documentos de época como por la historiografía posterior, este enfoque social ha desencadenado una labor de recuperación de los ambientes en los que se desarrollaba la vida para poder conocer la realidad en su conjunto. Si esta filosofía se aplica al contexto medieval, la vivienda adquiere un papel clave por ejercer como escenario predilecto de la cotidianidad (García Camino 1998: 77).

Para afrontar una investigación centrada en tal objeto de estudio, son tres las tipologías de fuentes que permiten reconstruir las casas medievales. Se recurre habitualmente al cotejo de fuentes arqueológicas y documentales, mientras que las iconográficas suelen tenerse menos presentes. Sin embargo, las imágenes figurativas producidas de forma contemporánea al periodo estudiado contienen en su escenografía información sobre cómo se vivía en aquellos tiempos. De este modo, constituyen en sí mismas un recurso que permite identificar objetos que, mencionados en los inventarios, son difíciles de imaginar sin su presencia en la pintura (Bolòs y Sánchez-Boira 2015: 16).

2. La vivienda como producto arquitectónico. La distribución de sus espacios

Con la intención de concretar el modelo arquitectónico sobre el que versa este análisis, cabe realizar un inciso sobre su condición física, indicando primero qué materiales se utilizaban en su fábrica. Durante el siglo xv se recurría, para la construcción de viviendas particulares, a las materias primas disponibles en el entorno. Las más frecuentes eran la piedra caliza y el barro. Como bien recuerda Rodrigo Estevan (2005: 54), aquel primer material podía trabajarse en forma de bloque o yeso, mientras que el adobe podía adaptarse a diversos formatos, como ladrillos, azulejos, tejas o tapial. El empleo de madera también era recurrente en este periodo, pero su uso se relegaba a las techumbres y pilares. Con frecuencia, este material hacía peligrar los edificios ante el fuego, puesto que con facilidad los incendios podían comprometer la seguridad estructural de la casa y propagar las llamas por otras viviendas del barrio (Rodrigo Estevan 2005: 43).

La apariencia externa de las casas, especialmente cuando volcaban su fachada a una calle principal, se cuidaba en función del nivel socioeconómico de sus habitantes. Con el fin de destacar frente a las viviendas vecinas, se añadían voladizos y galerías a las fachadas para dotarlas de un ritmo diferente, más animado. Ahora bien, un rasgo general de las casas de época bajomedieval era la escasez de vanos. No estaban profundamente horadadas sus paredes, sino que predominaban sobre ellas los huecos pequeños, en la cantidad imprescindible para asegurar la iluminación y ventilación (Rodrigo Estevan 2005: 55-56). Mediante este recurso se conseguía aislar la vivienda del frío y se garantizaba la intimidad de los moradores, quienes quedaban protegidos de la indiscreción de miradas ajenas.

En lo que respecta a la distribución interna, la vivienda, aunque su estructura generalmente se mantenía estable, podía ser objeto de reformas para ampliar sus habitaciones o incluso añadir un piso más en altura (Rodrigo Estevan 2005: 46). Muchas de las intervenciones que se practicaban en el interior del edificio doméstico encon-

traban su justificación en el propio crecimiento o reducción del núcleo familiar que lo habitaba. Eran usuales los contratos de división interna de una casa entre varios herederos o las compras de solares adyacentes para erigir dependencias que se incorporarían a la vivienda original (García Marsilla 2022b: 350). Por lo tanto, aunque a continuación se describa una estructura que aparenta ser fija, los límites de esta distribución eran permeables.

Estos *albergs*, tal como los denomina la documentación de época, solían contar con cuatro niveles que tendían a una construcción estandarizada. En el nivel inferior, subterráneo por lo general, se hallaba la bodega. Si la vivienda carecía de sótano, esta bodega se trasladaba a la planta a pie de calle, donde también se emplazaban la despensa y una estancia para la entrada y recepción (Bolòs y Sánchez-Boira 2015: 19). Llamada zaguán o *bienentrada*, era la primera dependencia de la casa tras el umbral de la puerta. Su cometido no era causar buena impresión a los visitantes como sucede con los recibidores modernos, sino que se trataba de un lugar de paso que conectaba con la calle. Además de estos espacios, si el residente se dedicaba a un oficio artesano, se encontraban en esta misma planta la tienda, el obrador y el almacén (Rodrigo Estevan 2005: 56).

Por su parte, el piso principal o planta noble correspondía al primer nivel en altura. Se accedía por medio de una escalera que no siempre era de obra, sino que para permitir su movilidad también podía estar hecha en madera. En cualquier caso, las estancias que se ubicaban en esta planta eran la sala, el comedor y los dormitorios de los residentes, a los que se contemplaba la posibilidad de añadir recámaras. Si los dueños de la casa eran verdaderamente privilegiados, podían contar con un oratorio privado. Además, en este nivel podía hallarse la cocina, aunque también podía disponerse en la planta baja por ser un espacio destinado al quehacer de los sirvientes (Bolòs y Sánchez-Boira 2015: 20).

Finalmente, si la vivienda disponía de un cuarto nivel, se destinaba a buhardillas, que utilizaban los integrantes del servicio doméstico. En esta última planta también se emplazaban con frecuencia el palomar o el granero (Bolòs y Sánchez-Boira 2015: 20), por lo que estos últimos espacios alejados del centro neurálgico de la vida doméstica solían dedicarse al almacenaje.

3. Un recorrido por las estancias de una vivienda en la Corona de Aragón a partir de su reflejo en las representaciones pictóricas del siglo xv

Una vez descrita la distribución canónica del modelo de vivienda tomado por objeto, es posible recorrer algunas de sus dependencias para analizar el ajuar que las vestía. Para tal fin, conviene consultar las representaciones pictóricas coetáneas donde aparecen retratados estos espacios como marco del quehacer cotidiano.

Las fuentes iconográficas resultan enormemente útiles para investigar cómo estuvieron habilitados los espacios domésticos. Las investigaciones sobre la vida cotidiana en la Edad Media suelen manejar las fuentes tradicionales de los estudios históricos: textos legales, notariales, literarios o religiosos recuperados en la búsqueda de archivo. Frente a ello, suelen desestimarse los testimonios artísticos, que no siempre son aprovechados para extraer la información que ofrecen sobre la sociedad que los produjo. Ambientadas en el mismo contexto en que se concibieron, estas representaciones brindan una aproximación a la vida de aquellos tiempos que no facilitan las fuentes escritas. Si hay detalles cuya descripción descuidan los textos por considerarse obvios para el lector contemporáneo, las manifestaciones artísticas resultan más elocuentes al incluir en su composición aquellos datos omitidos por los escritos (Antoranz Onrubia 1998: 370-371). Precisamente la pintura del siglo xv se presta a este tratamiento gracias al naturalismo con que el estilo hispanoflamenco recreó aspectos como la vestimenta, los utensilios cotidianos o los alimentos. Debido a su gran detallismo, elementos como tales encuentran un reflejo más directo en las tablas bajomedievales que en las descripciones de la época.

En consecuencia, las fuentes iconográficas completan la información parcial que se desprende de documentos escritos como los testamentos o los inventarios *post mortem*. Con todo, ello no implica relegar el cotejo de estos últimos y confiar ante todo en las representaciones pictóricas. Aunque de algunos objetos tan solo se tiene constancia a partir de su aparición en las obras pictóricas, es importante mantener cautela ante el manejo de fuentes iconográficas, puesto que la traslación de tales elementos a la pintura pudo ser fruto de la imaginación del pintor y carecer de una fidelidad absoluta con respecto a la realidad (Bolòs y Sánchez-Boira 2005: 31).

Conviene tener en cuenta, además, que la incorporación de la vida cotidiana a la representación pictórica es un medio, jamás un fin. La pintura gótica no pretendía recrearse en los hechos comunes del día a día, sino que su objetivo era inmortalizar episodios notorios. No obstante, en la representación de los tipos iconográficos en boga durante el periodo se filtró la rutina para contribuir a una lectura fácil del contenido (Alcoy Pedrós 2015: 57-62). De esta manera, escenas bíblicas o hagiográficas permiten apreciar detalles secundarios que nada tienen que ver con el pasaje que ilustran.

Estos tintes de cotidianidad contribuían a contextualizar el relato principal y dotarlo de verosimilitud. Gracias a este recurso, se conseguía que el espectador de la época entendiera mejor la historia narrada al reconocer su propia realidad en la representación pintada (Izquierdo Aranda 2022: 113-114). Lejos de profundizar en los tipos iconográficos representados, los ejemplos ofrecidos a continuación pretenden rastrear las huellas de la cotidianidad impresas en la pintura del siglo xv, de tal modo que posibiliten reconstruir la dotación de algunas estancias de la vivienda particular.

3.1 El crepitar de la vajilla: el comedor

Para estudiar la habitación interior de los comedores cabe analizar las *Bodas de Caná* de Blasco de Grañén (fig. 1). En ella se puede observar la cobertura de los muros a partir de cortinas. Las paredes de la vivienda bajomedieval se cubrían con textiles para aislarla del frío y la humedad. Por este motivo, los muros carecían de decoración, ya que, en el caso de existir, sería eclipsada por las telas que los revestían. La forma más económica para recubrir las paredes se basaba en estoras de junco, aunque otras opciones incorporaban componentes más preciados. El ejemplo más difundido eran los *draps de pinzell*, que, ornamentados con decoración pintada, podían incluir motivos vegetales, escenas figurativas religiosas o ciclos fantásticos (García Marsilla 2009: 306). Estas cortinas no estaban pensadas para ser colgadas de las ventanas como en la actualidad, sino que pendían de la parte alta de los muros. Como ha señalado Antoranz Onrubia (1998: 376-377), puede comprobarse en las *Bodas de Caná*, donde las telas están enganchadas a unas anillas amarradas a la parte superior de la pared.

En cuanto a las mesas, responden a la tipología de *taules plegadices ab sos peus*, mueble que consistía en una tabla de madera rectangular asentada sobre caballetes móviles (García Marsilla 2022b: 368). En esta obra se colocan en un esquema en forma de T que permite ubicar a los novios en el travesaño de esa estructura, de tal modo que se enfatiza su protagonismo gracias a su posición privilegiada (Antoranz Onrubia 1998: 375). Sobre ambos tramos de la mesa de esta representación pictórica se disponen manteles que proporcionan información sobre la mantelería del siglo xv. Estas piezas textiles eran generalmente blancas y se regalaban como parte de la dote de las novias. En los extremos podían incorporar una banda con un motivo ajedrezado que imitaba las baldosas del suelo, como es el caso (Antoranz Onrubia 1998: 375).

Asimismo, puebla la superficie de la mesa una interesante variedad de objetos que permite analizar la vajilla bajomedieval. Dado que no aparece ninguna pieza de oro o plata, se deduce que tales materiales eran un lujo que solo estaba al alcance de una élite muy reducida. Con todo, para destacar que unas figuras son más importantes



Fig. 1. Blasco de Grañén. *Bodas de Caná*
(Iglesia del Salvador en Ejea de los
Caballeros, ca. 1438-1479)

que otras, los novios y los personajes bíblicos de esta composición son servidos en escudillas de cerámica azul, mientras que al resto de comensales se le reserva una vajilla de madera o de cerámica sin vidriar (Antoranz Onrubia 1998: 379). Gracias a esta sutil distinción puede interpretarse el papel de la vajilla como marcador de estatus. Tanto es así que existía un mueble específico para exhibir el menaje utilizado durante las comidas. Denominado *tinell*, se encargaba de presidir el comedor o la sala donde se recibían visitas con el fin de demostrar el poder adquisitivo de su propietario. Aunque no aparece un mueble de estas características en las *Bodas de Caná* de Blasco de Gragnén, sí se encuentra representado en otras tablas góticas, como sucede con el *Banquete de Herodes*, pintado por Pere García de Benabarre entre 1473 y 1482 (García Marsilla 2022b: 370).

3.2 Entre los doseles del llit: el dormitorio

Analizado el mobiliario emplazado en el comedor, cabe continuar este recorrido por la vivienda del siglo xv comentando la dotación interior de los dormitorios a través de una obra expedida por el taller de los Vergós entre 1495 y 1500: el *Nacimiento de San Esteban* (fig. 2).

Domina la composición de esta tabla un *llit de posts* que cuenta con un dosel bordado con motivos florales de color dorado. Sobre una base de madera ornamentada con tallas geométricas se coloca el colchón, que no constaba de una única pieza en esos tiempos. Por el contrario, durante el siglo xv las camas de la Corona de Aragón acumulaban varios colchones: se construía una auténtica superposición de capas que se iniciaba con una márfega o jergón de paja sobre el que se colocaban uno sobre otro los *matalassos* rellenos de lana castellana o sarda (García Marsilla 2022b: 376).



Fig. 2. Taller de los Vergós. *Nacimiento de San Esteban* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, ca. 1495-1500)

Tales colchones se revestían de textiles. Los más básicos eran los llamados *llençols*, equivalentes a las sábanas actuales. Podían estar confeccionadas en tejidos diversos, aunque el material más extendido era la estopa, por su escaso coste económico. Como sucedía con las cortinas, era muy diversa la decoración del juego de cama: podía incluir ajedrezados, encajes, escenas figurativas o bordados a la morisca, entre otros motivos (Rodrigo Estevan 2005: 62). Así se aprecia en el *Nacimiento de San Esteban*, donde el cobertor de la cama está adornado con una suerte de ataurique.

La peculiaridad de esta representación reside en que incorpora un mueble de uso eventual: la cuna. En ella yace un diablillo que sustituye al bebé, secuestrado por Satanás. Fuera de esta curiosidad iconográfica, interesa este ejemplo porque permite apreciar la fisonomía de esta pieza del mobiliario, que se representa como una cama de reducidas dimensiones, con una plataforma de madera sobre la que se dispone el colchón (Izquierdo Aranda 2022: 125-126).

Por último, con motivo de la representación de un parto, se incluyen en la escena útiles extraídos de su contexto original (Izquierdo Aranda 2022: 122). Así, el aguamanil, la jofaina y la escudilla con que varias mujeres asisten a la parturienta no se encontrarían habitualmente en el dormitorio, si bien aquí queda justificada su presencia debido al fin asistencial que cumplen.

3.3 Espacios de negocio y sabiduría: el estudio

La última dependencia protagonista de este escrito, el estudio, puede ser analizada a partir del *San Juan Evangelista* de Joan Reixach (fig. 3). Ubicada en espacios de la casa con buena iluminación natural, esta sala solía estar aderezada con un mobiliario rico acorde a la actividad que se desarrollaba en su interior —desde el control de las cuentas de la casa hasta el seguimiento del quehacer profesional del sustentador de la familia.

El mueble que dominaba esta estancia era la mesa o escritorio. Como se aprecia en la tabla de *San Juan Evangelista*, podía estar hueco para albergar libros, útiles de escritura u otros objetos, que Barceló Crespi (2022: 282-288) se ha encargado de enumerar. Como soporte principal de escritura en el siglo xv comenzaba a imperar el papel, en detrimento del pergamino. Sobre él se escribía con plumas, de las que se valoraba la flexibilidad y la dureza, por lo que eran preferidas las de oca o cisne. Para escribir se mojaban en tinteros de los que dan cuenta los inventarios y los más apreciados eran los de marfil o vidrio. Además, al final de la Edad Media se puso de moda dotarlos de una apariencia arquitectónica.

En la tabla de Reixach se puede contemplar, además de los muebles y algunos de los enseres mencionados, una serie de complementos para la pluma. El evangelista

dispone sobre la mesa de un estuche negro para conservarla, denominado *bainot*, una ampolla de tinta y un cortaplumas. En la misma medida permite ver la ambientación de la estancia y comprobar cómo se colgaban los estantes en las paredes.



Fig. 3. Joan Reixach. *San Juan Evangelista*
(Museu de Belles Arts de València, ca. 1431-1486)

4. Conclusiones

A modo de conclusión, este discurso pretende ser ilustrativo de un espacio doméstico cuyas características esenciales fueron compartidas durante el siglo xv entre los diferentes reinos que integraban la Corona de Aragón. Cada una de las obras pictóricas seleccionadas procede de un núcleo geográfico distinto dentro de esta misma unidad política y, aun así, contribuye a reconstruir el ajuar doméstico de las estancias del modelo de vivienda tomado por objeto de estudio.

En esta tarea de comparación y reconstitución, gracias al detallismo de la pintura del siglo xv, ha sido posible corroborar la apariencia de muebles, textiles y vajillas en las imágenes figurativas coetáneas. Frente a los vacíos que puede presentar la documentación escrita, las representaciones pictóricas han ejercido como fuente en la que descubrir el menaje doméstico del siglo xv y confirmar que la arquitectura doméstica del periodo gótico revestía su interior con un rico y variado ajuar.

Referencias bibliográficas

- ALCOY PEDRÓS, Rosa (2015): «Vida quotidiana i art: reflexions, temes i línies de recerca iconogràfica (segles XIV-XV)». En PUIG I AMAT, Neus y VIADER I CROUS, Montse (eds.). *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric* (p. 57-74). Hostalric: Ajuntament d'Hostalric.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia (1998): «La pintura gòtica aragonesa, fuente de documentación para la época: banquetes en el siglo XV». En IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coord.). *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales* (p. 369-386). Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.
- ASENJO GONZÁLEZ, María (1998): «El ritmo de la comunidad: vivir en la ciudad, las artes y los oficios en la Corona de Castilla». En IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coord.). *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales* (p. 169-200). Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.
- BARCELÓ CRESPI, María (2022): «Materials d'escriptura i lectura en llars de la ciutat de Mallorca baixmedieval». En GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.). *Espacios de vida. Casa, hogar y cultura material en la Europa Medieval* (p. 281-301). Valencia: Universitat de València.
- BOLÒS, Jordi y SÁNCHEZ-BOIRA, Inma (2015): «La casa i els seus objectes. Una aproximació feta a partir de les fonts escrites i de les fonts iconogràfiques». En PUIG I AMAT, Neus y VIADER I CROUS, Montse (eds.). *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric* (Hostalric, del 20-XI-2014 al 21-XI-2014) (p. 15-34). Hostalric: Ajuntament d'Hostalric.
- GARCÍA CAMINO, Iñaki (1998): «La vivienda medieval: perspectivas de investigación desde la arqueología». En IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coord.). *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales* (p. 77-110). Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2009): «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval». En HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.). *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia* (p. 302-307). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- (2022a): «Casas y hogares medievales. Miradas convergentes». En GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.). *Espacios de vida. Casa, hogar y cultura material en la Europa Medieval* (p. 9-25). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- (2022b): «Marcadores de estatus. Espacios y objetos de distinción en las viviendas valencianas medievales». En GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.). *Espacios de vida. Casa, hogar y cultura material en la Europa Medieval* (p. 345-385). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2022): «Ecos de lo cotidiano en la pintura gótica. El hogar, el espacio privilegiado para la vida». En GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.). *Espacios de vida. Casa, hogar y cultura material en la Europa Medieval* (p. 111-130). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

RODRIGO ESTEVAN, María Luz (2005): «La vivienda urbana bajomedieval: arquitecturas, conflictos vecinales y mercado inmobiliario (Daroca, siglo xv)». *Studium: Revista de humanidades*, 11, 39-74.

JO VINC D'UN SILENCI

I. Els desconeguts

II. La part desconeguda dels coneguts

III. Noves coneixences metodològiques

I. Els desconeguts

Ramon Roca i Vilà (1827 – c. 1917), periodista casteller del segle XIX

Joan Rovira i Miró
Universitat Rovira i Virgili

Resum

L'article ressegueix la trajectòria vital de Ramon Roca i Vilà, el principal cronista casteller del segle XIX. La vida de Roca, marcada per la inestabilitat laboral, el va portar per bona part del territori català, on va treballar tant de mestre d'escola com de secretari d'ajuntament. L'any 1875, després de tindre set fills repartits arreu de la geografia, s'estableix al Catllar, des d'on comença a escriure cartes al director del diari de Tarragona *La Opinió*. Aquestes cartes són l'única obra escrita documentada i en les seves cròniques de castells aporta informació de primer ordre sobre la manera en què es vivia la pràctica castellera durant el darrer terç de segle. Posteriorment al Catllar, Ramon Roca s'establí a Tarragona, on va continuar escrivint fins l'any 1883. Els darrers anys de la seva vida no li van aportar serenitat i van tornar a estar marcats pel moviment. La darrera notícia que es té d'ell és que residia a Reus amb noranta anys, municipi on no se'n troba registrada la defunció.

Paraules clau: castells, xiquets, periodisme, XIX, premsa

1. Introducció

En els darrers anys del règim franquista hi va haver un moviment de recuperació de la cultura tradicional catalana molt potent arreu del país. L'obertura de l'Estat i la relaxació de les mesures coercitives cap a l'expressió de la identitat pròpia de les nacions peri-

fèriques van permetre que renaquessin manifestacions de cultura popular que havien quedat bastant minvades pel franquisme.

L'exponent més destacat de la cultura popular del Camp de Tarragona i del Penedès, els castells, no va ser aliè a aquesta nova situació i des de finals de la dècada de 1960 i durant tota la dels setanta la consideració del públic cap als castells va augmentar, paral·lelament a la substancial millora qualitativa de les poques colles que hi havia. D'aquesta manera, entre 1967 i 1970, es recuperen castells que no s'havien vist des de feia més de mig segle: els pilars de sis i de set, el dos de vuit i el de cinc de vuit.

Així com els castells van anar recuperant el paper central en la vida festiva de les comarques on eren tradicionals, també van començar a despertar l'interès dels estudiosos, que, per una banda, van parlar dels castells en ambients acadèmics per primera vegada —com ara al I Congrés de Cultura Tradicional i Popular— i, per l'altra, van decidir-se a iniciar treballs de recerca en un camp completament verge —amb l'única excepció notable del treball *Els castells dels Xiquets de Valls*, de Francesc Blasi i Vallespinosa, publicat durant la Segona República— i que calia dotar de l'estructura adequada de recerca.

Una fita en el procés d'estudi dels castells cal situar-la l'any 1980, amb la publicació del primer recull global sobre tot el que envolta la tradició: els dos volums del *Món Casteller*, dirigits per Pere Català i Roca. A partir d'aquest punt comencen a sortir publicades nombroses investigacions durant tota la dècada de 1980 i 1990, moltes de les quals eren destinades a la divulgació —en un temps de formació de la identitat catalana contemporània—, però també a altres àmbits, com la ciència, la llengua o la història. Aquest últim àmbit va tindre molta fortuna —i encara la té—, generalment per mitjà d'estudis monogràfics sobre les poblacions castelleres o les colles al llarg del temps, però també ha servit per recollir la presència dels castells als mitjans de comunicació, com és el cas de la *Miscel·lània Castellera: anys 1850-1900*, de Miquel Trenchs i Mestre, fruit d'un buidatge exhaustiu de diaris de la primera època d'or dels castells, el període en què es van veure les primeres construccions de nou pisos de la història. És en aquest moment quan es publiquen, per primer cop, una dotzena de cròniques castelleres peculiars, que posteriorment s'associen i s'atribueixen a un nom, el de Ramon Roca i Vilà.

2. Reconstruir una vida

A partir de la identitat, que només apareix referenciada completa en dues cròniques —la de Sant Magí i la de Santa Tecla, de 1883—, amb les inicials R. R. a les de Santa Tecla de 1879 i 1882, comencen les preguntes. Interessat per la qüestió —i com que tenia atribuïdes cròniques sobre les festes del Catllar—, Joan Olivé i Vidal, organitzador de l'actuació castellera de la vila durant més de quaranta anys, va començar a inves-

tigar fins que va arribar a un carreró sense sortida: aquest tal Ramon Roca i Vilà havia estat secretari de l'Ajuntament del Catllar durant els primers anys de la Restauració borbònica, però res més: no apareixia en partides de baptisme, ni de matrimoni ni de defunció. Una vegada limitada la investigació, no valia la pena destinar-hi més esforços, tot i que sempre va quedar el dubte de qui era realment aquell cronista.

Durant els anys posteriors, Roca, de qui Olivé havia buscat endebades més informació, va ser assumit per la historiografia castellera com a fill del Catllar. No va ser fins al 2015 que, amb l'inici de la investigació actual, van començar a aparèixer referències al cronista, gràcies sobretot a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona i a la Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona, dos ens pioners en la digitalització i difusió del seu fons.

A partir d'un punt de partida, que va ser la troballa del cronista i la seva família en un llibre de compliments pasquals del Catllar, es va trobar la data de naixement de Roca i el seu origen, la ciutat de Valls, i es va iniciar una recerca —encara inconclusa— per arxius civils i eclesiàstics, així com per nombroses hemeroteques, fins a poder establir sumàriament i amb nombroses referències el recorregut vital de Ramon Roca i Vilà, el gran cronista del segle XIX casteller.

3. Ramon Roca i Vilà: secretari, mestre, periodista

Bonaventura Ramon Roca i Vilà va néixer el 5 de març de 1827 a Valls i va ser batejat dos dies després a l'església de Sant Joan Baptista. Era el segon fill del matrimoni entre Ramon Roca Cendrós —que va exercir de comerciant, de fabricant i, finalment, de mestre—, de Valls, i Maria Ventura Vilà, de Tarragona. Pel que podem suposar per la seva trajectòria posterior, el jove Ramon degué aprendre a llegir i a escriure a Valls o en algun altre lloc on hagués estat destinat el pare quan ja feia de mestre, atès que amb vint-i cinc anys ja treballava de secretari i s'havia casat.

El primer destí que coneixem de Ramon Roca com a secretari és la Morera de Montsant, on va estar durant la primera meitat de la dècada de 1850. Allà hi neix el seu primer fill l'any 1853, Ramon Roca Niubó, fruit del matrimoni amb Teresa Niubó Xifré, natural de Bell-lloc d'Urgell. A la partida de baptisme del fill, Roca apareix com a «natural de Valls, vahí y secretari de la Morera».¹ Cal destacar que al mateix poble i en les mateixes dates viu i té fills la seva germana gran, Raimunda, que s'havia casat amb Mateu Porqueres *Saqueta*, que l'any 1866 iniciaria una revolta contra Isabel II des del Priorat.

¹ Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT). *La Morera de Montsant*. Baptismes, 3, p. 21.

Tornant a 1853, hem de suposar que entre aquest any i el gener de 1856 ocorregué el primer encontre de Roca amb la justícia, que sabem per mitjà de diversos números del *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona* (BOPT):

D. Camilo Gallego, Juez de primera instancia de la villa de Falset y su partido. Por el presente cito, llamo y emplazo por primer pregon y edicto á Ramon Roca, maestro de instruccion primaria, natural de Valls y vecino que fué de la Morera, para que dentro el término de nueve días, se presente á este juzgado á evacuar el traslado que se le ha conferido en méritos de la causa criminal que contra él y otros se está ejerciendo sobre falsificación de un documento. (BOPT 8/2/1856: 2)

Uns mesos més tard, esgotada la via judicial per la banda del partit de Falset, la causa passa al partit judicial de Reus, amb la mateixa sort:

D. Francisco Marco Padilla, secretario honorario de S. M. (Q. D. G.) y Juez de 1.^a instancia de Reus y su partido. —Por el presente tercer pregon y edicto se cita, llamo y emplazo á Don Ramon Roca, hijo, secretario que fué del Ayuntamiento de la Morera, para que dentro el término de nueve días de la fecha en adelante contaderos se presente de rejas adentro en las cárceles de esta cabeza de partido á responder á los cargos que le resultan en la causa criminal principiada en el juzgado de Falset que me ha sido remitida para su prosecución, sobre sustraccion de maderas embargadas en el bosque de Montsan. (BOPT 17/9/1856)

Hem de suposar, però, que Roca mai va anar a declarar i que va marxar de la Morera per evitar les conseqüències que pogués acabar tenint la causa contra ell. El cas és que el 28 de maig d'aquell 1856 havia nascut a Barcelona, al carrer de Montjuïc de Sant Pere, 2, 2a —actual carrer de Verdaguer i Callís—, el segon fill del matrimoni, Joaquim Roca Niubó, i que un mes després, també a Barcelona, va morir Teresa Niubó.

Els processos judicials continuen durant l'any 1857, quan se'l torna a citar a declarar «por exacciones ilegales y abusos en sus funciones» (BOPT 22/7/1857: 4). Ramon Roca va viure a Barcelona fins al 1858, com apareix a l'òbit del seu fill petit —de poc més de dos anys— a la Morera: «Ramon Roca, natural de Valls, vehí de Barcelona».²

Des del febrer de l'any següent, Roca apareix com a secretari de l'Ajuntament de Torregrossa, població on es degué casar amb la seva segona dona, Maria Montaner Bargalló, natural, precisament, de la Morera. A la vila del Pla d'Urgell hi neix el 1860 el primer fill del nou matrimoni, Sixto Roca Montaner, que va treballar de sastre. Al seu nou destí no va tindre gaire més tranquil·litat i el 20 d'octubre d'aquell mateix any «la escuadra de Torres de Segre capturó á don Ramon Roca y Vilá, secretario del

² AHAT. *La Morera de Montsant*. Òbits, 7, p. 38.

ayuntamiento de Torragrosa, reclamado por el señor juez del partido de Lérica, á cuya disposicion fué puesto» (*La Corona* 20/10/1860: 3).

A partir d'aquest punt anem coneixent els destins laborals de Ramon Roca a partir de les poblacions de naixement dels seus fills. El 1867, neix a Santa Margarida i els Monjos Manuel Roca Montaner, població on el pare feia de mestre. El 1870, a Rocafort —actualment el Pont de Vilomara i Rocafort—, neix Ramona i, dos anys després, a Santpedor, Leonor. D'aquest últim poble també en fugí segurament per problemes amb la justícia. L'octubre d'aquell any, el jutge de Manresa crida «á Don Ramón Roca, Secretario que fué del Ayuntamiento de Sampedor y cuyo actual paradero se ignora, [...] á fin de recibirle declaración en méritos de la causa que instruyo sobre falsedad en las elecciones de Diputado provincial» (BOPT 8/10/1872: 4).

Comparegués o no davant el jutge, altre cop Ramon Roca va esquivar tota mena de condemna, perquè el 4 d'agost d'aquell mateix any havia estat nomenat secretari de l'Ajuntament de Santa Maria de Palautordera de manera interina arran de la dimissió del secretari anterior i la setmana següent se'l va fer titular, amb un sou anual de 1.125 pessetes i un domicili franc a la vila.

La presència de Roca a Santa Maria de Palautordera va coincidir de ple amb el final del Sexenni Democràtic i la breu instauració de la Primera República. Quan, a inicis de 1874, es va produir el traspàs del Govern central cap al general Serrano, hi va haver un canvi de govern a l'Ajuntament, que va acabar per fer fora Roca de la secretaria al·legant els motius següents:

Por ello era tambien preciso valerse de Secretario habilitado á causa de la antipatia que manifiesta á esta corporación el que lo es, ó sea, D. Ramon Roca. [...]

Dicho el Sr. Presidente manifestó que el objeto de la convocatoria ha sido únicamente resolver lo mas conveniente á la corporación sobre el nombramiento de Secretario de la misma; lo que puesto a discusión, han manifestado varios Sres. Concejales que no convencían los servicios de D. Ramon Roca y Vilá, que desempeña dicho cargo, por no ser sus ideas del agrado de la corporación y por resultar de las actas que preceden la oposición pasiva que hace á este Ayuntamiento, en su actual composición.³

El següent destí de Roca va ser el Catllar, d'on fou nomenat secretari el 15 de juliol d'aquell 1874. Cal assumir que en primera instància va emprendre el camí sol i que va deixar els fills i la dona, prenyada, a Palautordera, on encara va néixer el setembre d'aquell any el seu últim fill, Enric.

Quan Ramon Roca va arribar al Catllar devia fer molts anys que no havia vist castells i l'estada a la vila del Baix Gaià —la de més llarga durada fins aleshores— el va introduir de ple en la vida cultural i social del poble i de la comarca. Amb la dona

³ Xarxa d'Arxius Municipals (XAM). Santa Maria de Palautordera - 27/02/1874 - Actes del Ple de la corporació local - Acta del ple extraordinari.

i els sis fills s'instal·la en un ajuntament que s'havia completat només tres anys abans. Durant els primers anys, els dos fills més grans, Ramon i Sixto, se separen de la família per causes militars. El primer perquè forma part del sorteig de 1875 «á pesar de no ir incluido en el alistamiento» (BOPT 27/3/1875: 1) i el segon perquè ingressà en el Cuerpo de Voluntarios de la Isla de Cuba abans de 1880.⁴ La resta de la família participa també en la vida local, com és el cas de Ramona Roca Montaner, que formava part del primer cor de la confraria de les Filles de Maria.⁵ Però qui més presència tingué en tot allò que fa referència al dia a dia va ser, sens dubte, el secretari municipal, el pare de família. Generalment, les seves vivències les coneixem a través de la premsa tarragonina. Entre les categories en què podem dividir la informació de Roca als mitjans hi ha, per una banda, les referències a ell i, per l'altra, els textos d'autoria.

El primer no és gaire nombrós, però ens aporta curiositats com la notícia següent:

El jueves por la tarde, el secretario de pueblo del Catllar, acompañado de dos amigos uyos pescó en una balsa cercana á aquella población, la enorme cantidad de diez arrobas de anguilas y otras cuatro de pescado de diferente clase. Consignamos el hecho por ser verdaderamente extraordinario. (*La Opinión* 29/7/1876: 3)

La resta de referències no passen de ser administratives i corresponen gairebé totalment a activitats relacionades amb l'ofici de secretari o el paper de Ramon Roca en les diverses eleccions celebrades durant els primers anys de la Restauració, en què apareix en censos, com a votant i com a interventor. És quan entrem a l'apartat dels textos d'autor que es presenta la importància del personatge, ja sigui a través de cròniques castelleres o de successos que considera interessants.

El Ramon Roca aficionat als castells va publicar tretze cartes al director a *La Opinión*: les deu primeres com a veí del Catllar i les tres darreres des de Tarragona, on va viure des que va ser «despedit en 17 maig 1882 ab mala nota».⁶ Les cròniques es caracteritzen per una estructura externa típica de l'època, amb els habituals formalismes: «Muy señor mio, [...] Disponga de S. S. Q. B. S. M. [su servidor que besa su mano]» (*La Opinión* 27/9/1879: 3), o la presència de formes enclíiques, «acabóse la lucha subiendo el espadat» (*La Opinión* 29/9/1883).

Malgrat aquests trets pertanyents als elements formals, els escrits de Roca al diari tenen alhora un dinamisme que els fa particulars i que està relacionat amb l'interès que li suscitaven els castells. Així doncs, el cronista es declara «admirador entusiasta de

4 AHAT. *El Catllar*. «Llibre de empadronament general de la vila y terme de Catllar per los anys 1880, 1881, 1882, 1883 [i] 1884». f. 95v.

5 AHAT. *El Catllar*. «Llibreta de comptes de la confraria de les Filles de Maria». p. 2.

6 AHAT. *El Catllar*. «Llibre de empadronament general de la vila y terme de Catllar per los anys 1880, 1881, 1882, 1883 [i] 1884». f. 95v.

la colla nova» (*La Opinión* 28/9/1878: 3), agrupació d'ideologia lliberal, com el mateix cronista, cosa que no treu que també sàpiga reconèixer els mèrits de la Colla Vella quan toca. A la crònica que publica sobre les festes de Santa Tecla de 1879, hi queda palesa l'espontaneïtat i la poca elaboració formal, amb oracions breus i clares, que acaben transmetent sentiment alhora que serveixen com a instrucció per a aquells lectors que no estan familiaritzats amb els castells dels Xiquets de Valls:

Las doce y media serian cuando el ayuntamiento regresó á las Casas Consistoriales y las collas empezaban á levantar sus atrevidas torres. Empezó la *vella* levantando los 4 de á 9 haciéndolo bien. En seguida lo practicó la *nova* quedando, si cabe, mejor que la *vella*.

Luego la *vella* levantó los 5 de á 8, logrando buen resultado. Levantóla la *nova* y al tenerla se le cayó. La *vella* acto seguido levantó los 9 de á 7, torre de mucha perspectiva y que presenta muy buen aspecto, pero que no es de mucho empeño, y lo hizo bien, pero noté que no había *achacadós* ó sean, los niños que se colocan debajo del *anchaneta*. La *nova* levantó los 2 de á 8 por no haber el querido el *anchaneta* subir a los 5 de á 8, y lo practicó de modo perfecto. La *vella* levantó luego el espadat de á 7 haciéndolo bastante bien.

Seguidamente lo practicó la *nova* con el ya citado espadat de 7 y lo hizo perfectamente. La *vella* hizo los 4 de á 8 y el espadat de á 6 sostenido con una sola mano y se concluyó quedando triunfante la *vella*. (*La Opinión* 27/9/1879: 2)

Aquesta faceta de cronista casteller, que per espai donaria per a un article particular, és una font de primera qualitat per conèixer com eren els castells durant el darrer terç del segle XIX i serveix també per explicar com es vivien les festes del Catllar, de la Riera, dels Pallaresos i de Tarragona, les poblacions protagonistes de les cartes. Aquesta afició, però, va acabar paral·lelament amb l'inici d'una crisi castellera, que va anar lligada —per causes econòmiques— a la promoció dels toros com a esdeveniment de masses. Una font d'aquest fet ens la dona el mateix Roca, quan comenta —amb catalanada inclosa—, el 1883 —any de la inauguració de la plaça de Toros de Tarragona—, que «como que los toros han de matar *als xiquets de Valls*, no es extraño lo sucedido [que les dues colles de Valls cobressin molt poc i fessin pitjors castells]» (*La Opinión* 29/9/1883: 3).

Les cròniques no castelleres de Ramon Roca tenen com a protagonistes successos al Catllar i també són bons exemples de la ideologia que professava l'autor. A diferència de les altres, en aquestes sí que es veu un procés d'elaboració posterior per tal d'entrar en els cànons de l'època, amb frases llargues i circumloquis. En totes dues el protagonista és el mateix: el capellà del Catllar, en aquells temps mossèn Ignasi Martí, d'ideologia conservadora. L'any 1879, el capellà va decidir desmuntar unes estructures defensives construïdes a l'església durant la tercera carlinada. Roca, que n'era part

perjudicada com a treballador de l'Ajuntament, va escriure una carta al diari en què acusava que

al señor cura-párroco le ha dado la gana de derribar dichas obras, sin autorización del ayuntamiento que es el representante de la población, y aprovecharse de dicho material, pues no puede creerse otra cosa, ó bien haberse propuesto destruir la obra de los liberales de esta villa. (*La Opinión* 14/9/1879: 3)

L'any següent, un frare caputxí va trencar la tranquil·litat catllarenca difonent proclames carlines, dient «que estaban condenados todos los que leyese *La Campana de Gracia*, *La Renaixensa*, *La Esquella de la Torrach*a y todos los demás diarios de tal clase» (*La Opinión* 1/12/1880: 3), tot això amb la permissivitat del capellà local.

En síntesi, les obres de Roca són una font útil no només per conèixer les seves idees personals i les seves aficions, sinó també per veure els moviments socials i polítics dels primers anys de la Restauració al Camp de Tarragona, així com els interessos de la població.

Amb l'última crònica castellera, la de Santa Tecla de 1883, s'acaba la presència activa de Ramon Roca a la premsa local de Tarragona i tota la informació sobre ell torna a provindre de fonts secundàries.

El 1882, després d'haver de deixar la secretaria del Catllar, Ramon Roca i la seva família van fer cap a Tarragona i s'instal·laren al carrer d'August, número 16. Durant els anys posteriors, el pare de família va compaginar la feina de mestre d'instrucció primària amb d'altres que li sortien per a l'Administració, segurament durant governs lliberals. A Tarragona també hi visqueren els dos fills grans, retornats i independitzats. El gran, Ramon, també va aconseguir feines per a les administracions i posteriorment exercí de secretari municipal a Albinyana, a Santa Oliva i a Rodonyà, on va morir el 1915. Més endavant, la seva família es traslladà a Vilanova i la Geltrú, on encara viuen els seus descendents. El segon fill, Sixto, va obrir una sastreria al carrer de l'Hospital, número 9 —actual Comte de Rius—, on va treballar fins a la dècada de 1910. Posteriorment es traslladà al carrer de Petritxol, de Barcelona, on va morir l'any 1931. La resta de fills, de la mateixa manera que havien anat naixent en localitats diferents, seguiren el pare i es van anar quedant en poblacions on el pare treballà. Leonor Roca es va casar i va tindre un fill, però va morir a Tarragona el 1892 amb tan sols 20 anys. El fill de Leonor, Florenci Fraile Roca, va casar-se amb la seva cosina germana —filla de Sixto Roca Montaner— i va exercir de mestre. Va morir l'any 1982 a Barcelona.

Mentrestant, Ramon Roca havia aconseguit l'any 1892 la plaça de secretari de l'Aleixar de manera interina, que va haver de deixar al cap d'un any pel fet que fou nomenat un altre secretari titular:

Circular del señor gobernador haciendo saber que se ha elevado á la Superioridad el recurso de alzada interpuesto por D. Ramón Roca Vilá, vecino de Aleixar, contra una providencia del Gobierno por la que se alzó la suspensión de un acuerdo del Ayuntamiento referente al nombramiento de secretario á favor de D. José Huguet Mariné. (*Diario de Tarragona* 25/4/1893: 2)

Ramon Roca va continuar vivint a l'Aleixar —no sabem si amb feina o sense— fins, com a mínim, l'any 1894, en què apareix amb l'ofici de mestre vivint al carrer del Forn, 4. Al mateix poble, la seva filla Manuela es va casar amb el que posteriorment fou secretari de Vilaplana, de Pradell de la Teixeta i de la Febró: Francesc Batiller de Porta. Com els altres familiars de la seva generació, va acabar els seus dies a Barcelona, on va morir el 1958.

Finalment, Ramon Roca, Maria Montaner i el fill petit del matrimoni, Enric, van traslladar-se a la Riba al tombant de segle. Allà, Roca va continuar exercint de mestre amb domicili a la Plaça, segurament en unes dependències de la Casa de la Vila. A la població de l'Alt Camp hi va morir Maria el desembre de 1900 i s'hi va casar Enric, que era ferrer d'ofici. A partir d'aquest punt, les notícies sobre Ramon Roca Vilà es tornen cada vegada més escasses, fins al punt que no sabem encara on va morir.

Les últimes referències el situen a Reus, vivint sol al carrer de Bages, 7, al segon pis de la casa que habitava una filla de la seva germana Ramona. La feina que tenia, amb gairebé vuitanta anys, era encara la de mestre d'instrucció primària. Als censos electorals, a partir de 1911, apareix domiciliat al carrer Baix de Sant Pere, 12, de la mateix ciutat, on comparteix domicili amb el seu fill Enric i la seva família.

Aquesta situació s'allarga fins al 1917, l'últim any que apareixen a la capital del Baix Camp tant ell com el fill. En el cas d'Enric, perquè va traslladar-se a Barcelona amb la seva família, on va morir el 1936; però en el cas del pare, de noranta anys, continua sent una incògnita el lloc on va morir.

4. Conclusions

Reconstruir una vida és tot un repte quan es parteix d'una informació tan escassa com era el cas de Ramon Roca i Vilà. La importància de la seva obra per a l'estudi dels castells en el context històric que va viure ha fet que des de fa anys diverses persones s'hagin interessat per conèixer més sobre la persona que va destinar esforços a parlar dels castells a la premsa durant la primera època d'or. A partir d'un fet puntual durant la seva vida —la faceta de cronista—, s'ha descobert un personatge poc amic de l'estabilitat, amb una mobilitat laboral que el va dur per bona part del territori del Principat de Catalunya i unes idees polítiques fermes, que li van provocar més d'un problema als llocs on va estar destinat tant com de mestre com de secretari. Natural de Valls, Roca

no va tornar mai a la seva ciutat natal i en va passar anys allunyat fins que va arribar al Catllar i va tornar a veure allò que feia tants anys que no veia: castells. A causa del seu caràcter fort i de no voler-se callar res —com exemplifiquen tants punts de la seva vida—, Roca no va dubtar a explicar tot allò que passava al seu entorn al seu diari de capçalera, *La Opinión*. Parlar de festes populars i de castells amb la normalitat que ho va fer el cronista no era un fet gens comú, en un període que nedava a dues aigües entre la folklorització i el menyspreu constant a què eren sotmeses moltes manifestacions de caire popular. A diferència d'altres veus de l'època, Ramon Roca no jutja els castells, sinó que s'erigeix com un seguidor entusiasta d'una de les colles de Valls i deixa constància de com es vivia la rivalitat a l'època, del seguiment que els castellers vallencs tenien allà on actuaven i de la col·laboració necessària dels aficionats locals, que també ocupaven un lloc a les construccions.

El final de la seva vida, malgrat que encara no s'ha pogut determinar, ens presenta un home nonagenari que ha vist morir dues dones i dos fills, amb una descendència que ja ha fet la seva vida i que ha acabat emigrant a la gran ciutat.

Molts anys després, tot apunta que s'ha acabat fent justícia a la figura de Ramon Roca i Vilà, que, sense ser-ne conscient, va esdevenir el gran cronista dels castells al segle XIX i un pioner a l'hora de parlar-ne.

Referències bibliogràfiques

Totes les fonts que s'han consultat són primàries, provinents dels arxius següents:

Arxiu Comarcal del Baix Camp

Reus: padrons

Arxiu General de la Diputació de Tarragona

Butlletí Oficial de la Província de Tarragona

Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona

El Catllar: baptismes

La Morera de Montsant: baptismes i òbits

Tarragona: baptismes, matrimonis i òbits

Valls: baptismes

Arxiu Històric del Bisbat de Sant Feliu de Llobregat

Santa Margarida i els Monjos: baptismes

Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona

Padrons

Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

Registre Civil: naixements, matrimonis i defuncions

Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona

La Opinión

Diario de Tarragona

Biblioteca Nacional de España

La Corona (Barcelona, 1857)

Xarxa d'Arxius Municipals

Santa Margarida i els Monjos: actes

Santa Maria de Palautordera: actes

Variació dialectal en la «Historical Catalan Phonetics» de Miquel Ventura, de 1909. El vocalisme tònic i el vocalisme àton¹

Bernat Vellvè-Blanch
Universitat Rovira i Virgili

Resum

Miquel Ventura Balanyà (1878-1930) fou un filòleg reusenc que ben precoçment mostrà un gran interès per les humanitats i per les llengües. Es formà en lingüística i literatura romàniques en el marc d'una inusual mobilitat per a l'època en qüestió: viatjà per tot Europa, el nord d'Àfrica i Amèrica del Nord. La seva activitat acadèmica se centrà en la reflexió al voltant de la fonètica, l'etimologia i, sobretot, l'ortografia catalanes. Aquest article posa el focus en el tractament de la variació geolectal en el vocalisme tònic i àton de la seva tesi doctoral, intitulada «Historical Catalan Phonetics», que va defensar el 1909 a la Universitat Cornell, dels Estats Units d'Amèrica. Es demostra que Ventura tenia una concepció esbiaixada de la variació geolectal i s'evidencia que en la seva fonètica històrica el tractament del vocalisme pendula entre la generalització i l'especificitat màximes amb relació als blocs dialectals, els dialectes, els subdialectes i fins i tot algunes parles concretes.

Paraules clau: variació lingüística, fonètica històrica, història de la llengua, Miquel Ventura, tesi

¹ La recerca en què es basa aquesta contribució s'ha dut a terme a l'empara del grup de recerca ROLLING (2021SGR 01217).

1. Introducció: hipòtesi i objectius

Aquesta recerca beu directament del treball de final de màster inèdit «Edició de la “Historical Catalan Phonetics” (1909). Aproximació a la vida i a l’obra de Miquel Ventura Balanyà», en què vaig confeccionar l’edició de la tesi doctoral que Miquel Ventura (1878-1930), lingüista, literat, traductor i folklorista reusenc que va viure a cavall dels segles XIX i XX, va defensar a la Universitat Cornell, dels Estats Units d’Amèrica, el 1909.² La tesi constitueix un tractat de fonètica històrica —un dels primers de la tradició catalana moderna— que exposa i sistematitza les lleis de derivació, les regles evolutives que separen el llatí (sobretot el vulgar, que és el que més va tindre en compte Ventura) del català de principis del segle passat.

Per poder fer una aproximació al treball de Ventura, escrit en anglès però de temàtica catalana, cal tindre en compte l’època en què el lingüista reusenc va desenvolupar aquestes derivacions i és imperiós posar-les en context. D’una banda, se’n sabia poc, de lingüística, o se’n sabia poc científicament parlant, especialment dintre de la catalanística; de l’altra, els principals referents eren romanistes alemanys i francesos, i potser la distància o potser el procés tardà de normativització del català van fer que les portes d’entrada d’aquest i per a aquest coneixement essencialment filològic estiguessin closes. A més a més, Miquel Ventura va tindre l’oportunitat de rebre una formació que li va procurar una capacitat de mobilitat per Europa i també el nord de l’Àfrica i Amèrica del Nord poc usual per a l’època en qüestió.³

És en aquest context, a mesura que avançava en el procés de confecció de l’edició de la tesi de Ventura, que em vaig adonar d’una característica que la feia particular (potser per manca de referents en lingüística catalana): hi havia un cert biaix variacionista, és a dir, hi havia una certa preferència per uns trets o per uns altres. Per tant, la pregunta pertinent per a aquesta ocasió és esclarir si Miquel Ventura parteix de la seva pròpia experiència com a parlant (llavors, es basa en el seu propi parlar) per establir les regles de derivació. Per albirar si aquesta tendència és real i tangible, em proposo d’exposar els trets dialectals explícits —els que volgudament exposa per mostrar diverses solucions catalanes— i implícits —els que de manera inconscient ofereix en els exemples i les poques explicacions que dona— que es desprenen del vocalisme tònic i àton, ja que en bona part aquestes realitzacions permeten fer un acostament força acurat a la variabilitat que descriuen. A banda, aquesta intervenció també servirà per

2 Actualment, l’edició de la tesi està en procés de publicació. A falta de poder-la consultar, doncs, la referència del manuscrit, custodiat a la Biblioteca de la Universitat Cornell, té com a número de registre el T 1909 709. La referència bibliogràfica, que trobareu al final de la intervenció, correspon a Ventura, Miquel (1909): «*Historical Catalan Phonetics*». *Manuscrit inèdit* (T 1909 709). Nova York: Biblioteca de la Universitat Cornell.

3 Ara no em puc endinsar, per raons de format, en la biografia de Miquel Ventura, tot i que en una altra ocasió abordaré aquests aspectes personals que, sens dubte, estan íntimament relacionats amb la seva biografia professional i filològica.

donar compte de part del contingut de la «Historical Catalan Phonetics» i d'algunes dades lingüístiques arran de l'edició de la tesi.

2. La «Historical Catalan Phonetics»

No abans de 1901, Ventura comença una relació epistolar amb Mn. Antoni M. Alcover i el 1903 (Ginebra 2006: 99) el reusenc li fa saber que té acumulades unes dues mil cèdules lexicogràfiques que ha anat arreglant en els darrers anys perquè la seva intenció (junt amb Josep Aladern) era arribar a confeccionar un diccionari pancatalà. Com que sap que Alcover també preparava el que havia de ser el diccionari de la llengua catalana, li cedeix les cèdules perquè les pugui incorporar al seu corpus. Per això, des d'aquest moment esdevé l'únic informant del Baix Camp (de Reus) que figura en el *Diccionari català-valencià-balear*. I el 27 de desembre de 1908 Ventura escriu una carta (la novena conservada de les seves converses) en què li fa saber la intenció que té de confeccionar una fonètica històrica per al català:

Fa anys que stic trevallant pera a fer una phonetica historica cathalana. Al semblant de lo fet per en Pidal amb el castellà, en Grandgent amb el provençal, Bourciez amb el francès, etc. Quasi la tinc llesta, i será la meva thesi doctoral, que presentaré enguany a l'Universitat Cornell, ont me penso doctorar en Philologia. La thesi stá escrita en anglés, però hi ha mes cathalà i llatí qu'altra cosa. (Ginebra 2006: 108)

El setembre de 1909, Ventura envia a Alcover una altra epístola (l'onzena conservada) per posar-lo en coneixement que ja té el text de la tesi redactat i que només li cal dipositar-la i preparar-la per a la possible publicació. A més a més, també dona informació del text final que ens ha arribat avui en dia:

La meva memoria o thesi doctoral «Historical catalan phonetics» va esser admesa i aprovada al passat Juny. Ara, per tenir el Diploma me cal empremtar-la i ferne entrega a la Universitat de 100 exemplars. Per aquest motiu jo desitjava publicar-la en anglès al «Botlletí». La thesi l'he reduïda tant com he pogut, no mes compren una petita introducció, els elements glottològics del cathalà, els phenomens phonetics i les lleis de derivació amb exemples i excepcions. Tot fa 125 planes manuscrites en 4^è format. (Ginebra 2006: 110)

Tal com es desprèn del text, Ventura mai no va arribar a obtenir el títol de doctor perquè segurament no devia fer entrega d'aquest centenar d'exemplars a què fa referència. De fet, no se n'ha trobat cap i no s'en té constància. En qualsevol cas, no és el primer cop que es parla de la tesi «Historical Catalan Phonetics» i del contingut que emmagatzema, però sí que ho és amb la intenció d'aprofundir-hi per exposar part de la variació lingüística que hi plasma i la idiosincràsia de Ventura respecte d'aquest tema.

El que n'ha dit més fins al moment és Jordi Ginebra a «Notícia d'una tesi doctoral de lingüística llegida als Estats Units l'any 1909», *Els Marges* (1998: 100-103), en què presenta l'autor i en fa un esbós biogràfic, i, sobretot, contextualitza la lectura de la tesi i les condicions del moment, és a dir, el moment vital de la seva existència, que el va portar cap a Ithaca després de passar per Reus i d'una estada becada a Montpeller; els precedents d'altres tesis i treballs relacionats amb la catalanística als Estats Units —de normal per part de catalanòfils—, i l'organització general externa de la seva fonètica històrica catalana. Amb la transcripció de les cartes, Ginebra (2006: 93-112) també aporta algunes informacions que revelen l'hipotètic procés de publicació de la tesi en terres catalanes (com a mínim les preferències que es tenien a priori) i certes dades que palesen que Ventura va sospesar quina forma havia de prendre aquella edició, cosa que deixa al descobert el tapís dels esborranys i les provatures.

La tesi consta de sis parts ben diferenciades, tres de les quals són els capítols centrals. La primera (p. 1 del ms.) és la coberta, en què s'indica el títol i les dades del doctorand i del centre on s'ha defensat la tesi, i la data de presentació.

La segona (p. 2-8 del ms.) és el prefaci —«Preface»—, que desenvolupa la funció d'introducció a la tesi, explica breument quin és el procés de romanització i de derivació de les llengües neollatines —que per a Ventura en són ha vuit: el romanès, l'italià, el rètic, el francès, el provençal, el català, el castellà i el portuguès— a través de certs canvis que han anat fent fortuna a la Romània i han especialitzat les llengües en qüestió.

La tercera (p. 9-20 del ms.) és el primer dels capítols centrals, intitulat «Foreign glossological elements», i assenta, en forma de llistes més o menys extenses, d'una banda, els elements de substrat i de superstrat (sense fer-ne cap mena de diferenciació, però) no llatins —cèltics, bascos, grecs, àrabs, hebreus, perses i germànics— i, de l'altra, els elements neollatins que han desembocat en diverses llengües romàniques —espanyols, francesos, provençals i italians— o en d'altres que han tingut prou incidència en la modernitat —anglesos i turcs. A més a més, al final també n'hi inclou d'altres que, de manera menys important, han actuat de manlleus o d'adaptacions, com ara elements hongaresos, polonesos, russos, portuguesos, indis, xinesos, caribenys, africans, oceànics i americans.

La quarta (p. 21-35 del ms.) és el segon dels capítols centrals, intitulat «Phonetical phenomena», i recull els processos fonètics que, del pas del llatí al català (o en la comparació amb altres llengües romàniques), es produeixen en diversos contextos i en diversos sons: pròtesi, epètesi, paragoge, afèresi, síncope, apòcope, metàtesi, assimilació i dissimilació.

La cinquena (p. 36-120) és el tercer dels capítols centrals, el més extens i el més important pel que fa a l'objecte de la tesi. Es tracta del capítol «Laws of derivation»,

en què Ventura estableix les regles d'evolució o les lleis de derivació fonètiques que es produeixen en el pas dels sons del llatí (amb referències al llatí clàssic i sobretot al vulgar) cap als del català (i en certes ocasions cap a formes pretèrites catalanes o formes d'altres llengües, especialment romàniques). Tracta el vocalisme tònic, el vocalisme àton i els diftongs i el consonantisme (distingeix entre les labials, les dentals, les velars, les semivocals, la h llatina, les nasals, les líquides i les sibilants). Tal com ja apunta Ginebra (1998: 103), la tesi no dona marge per al debat ni la discussió perquè «és, de fet, un extens inventari de mostres ordenades i classificades, del tipus “ $a + (b = u) > au$: ta(bu)lam > taula, para(bo)lam > paraula, fabulam > faula”, amb exemplificació de les excepcions».

Finalment, els apèndixs adopten la forma d'índex d'abreviacions i de símbols (p. 121 del ms.), per aquest ordre, i, a partir d'aquells que són més freqüents i usuals al llarg del text i, per tant, tenen un nombre més gran d'ocurrències, estableixen quin és el sistema emprat (i en la gran majoria dels casos acceptat per la tradició de la lingüística diacrònica europea) i posat en pràctica per Ventura al llarg del treball.

3. El domini bibliogràfic de Ventura. Una incògnita?

Actualment, tota tesi doctoral ha d'incorporar un apartat de referències bibliogràfiques. És difícil de pensar que no sigui així, però no sempre ha estat d'aquesta manera. Això fa pensar que cal tindre en compte el concepte de tesi avui i el concepte de tesi a principis del segle xx. Tant és així que la tesi de Ventura no inclou un apartat bibliogràfic, cosa que des del punt de vista de l'estudi és contraproduent perquè, d'entrada, impedeix saber quines eren les referències de les quals partia i quin era el seu bagatge com a lingüista i com a romanista. Molts dels dubtes que es generen amb la lectura de la «*Historical Catalan Phonetics*» —¿Miquel Ventura coneixia la divisió entre el bloc occidental i el bloc oriental?, ¿fins a quin punt en sabia, de variació diatòpica, Ventura?, ¿fins a quin punt n'era conscient, d'aquesta variació?, ¿professava cert odi cap a aquelles formes que no eren les pròpies del seu parlar?, ¿coneixia l'existència de sistemes de notació fonètica, tenint en compte que té grans romanistes que el precedeixen que en feien servir?, ¿quins eren els seus romanistes de referència?, ¿i els romanistes de referència a Amèrica, en el moment de la redacció de la tesi?— es podrien resoldre anant a parar a la bibliografia.

El 1861, Manuel Milà i Fontanals va establir la divisió entre els dos blocs dialectals de la llengua catalana quan assegurava que

entre las muchas diferencias locales de pronunciación en diversos puntos de Cataluña, que no deben preocuparnos en este momento, se distinguen dos grandes divisiones:

la parte occidental-meridional, en que se pronuncia el catalán con más limpieza y en general como se escribe, y la parte oriental, en que se altera la pronunciación, en que las vocales son menos limpias i en que hay sustitución de vocales. *Esta sustitución es la de la a y la e y la de la u a la o en todas las sílabas no acentuadas.* (Milà i Fontanals 1966 [1861]: 432-433)

A priori sembla que a la tesi no en tingui constància perquè no inclou cap marca, ja sigui en forma de transcripció fonètica —perquè no en fa servir—, ja sigui a través d'alguna perífrasi explicativa —perquè no ofereix discussió—, que ho faci pensar: «vēritatem > veritat, sēcūrum > segur, ērucam > eruga, zēlosum > gelos, mēnsuram > mesura, regalem > reial» (Ventura 1909: 58).⁴ A més a més, no fa servir cap sistema de notació fonètica, cosa que en dificulta la interpretació (si és que no la impossibilita).⁵ Tot i així, onze anys abans, el 1898, al primer número de la revista *La Nova Cathalunya* es postulava per seguir «el camí començat per *L'Avenç* de scriure en cathala oriental perquè entre altres raons de consideració és el mes oposat al hespanyol» i per tractar «d'agermanar-lo tant com se pugui amb el dialecte occidental» (Ventura 1898: 6); per tant, això constata que sí que coneixia la divisió entre blocs i n'era plenament conscient. El que potser mancarà per respondre és per què va decidir no explicitar el manteniment i la neutralització de les vocals àtones.

Encara que no hi hagi un apartat dedicat a les referències, sí que és cert que al llarg del text de la tesi hi apareixen sis referències bibliogràfiques: quatre amb els noms de l'autor i l'obra i dues amb la crida a l'americana (autor-any) —sense correspondència a una referència completa. Les més interessants de comentar ara són aquestes últimes.⁶ Una és a Gustav Carl Otto Körting —«Körting, art. 8883» (Ventura 1909: 52)— i l'altra és a Édouard Eugène Joseph Bourciez —«Bourciez, *Phon. fr.*, p. 123» (Ventura 1909: 91).⁷

4 Mantinc el (no) marcatge tipogràfic que Ventura va aplicar a l'original. A l'edició que s'està preparant del text sí que he intervingut en aquest aspecte clau.

5 El fet de no incloure un sistema de notació fonètica no vol dir que no en conegués cap. De fet, els autors que cal pensar que coneixia i consultava, com més avall s'explica, feien servir algun tipus o altre de notació fonètica. Una altra qüestió que queda oberta és per què ell no en va incloure cap a la seva fonètica històrica. Una possible resposta a això seria que aquest treball havia de servir de base per a una ortografia etimològica i per això no era una qüestió a priori determinant, però aquest és un front que cal abordar en una altra ocasió.

6 Per qüestions de format, no em centraré en les quatre primeres referències, que apareixen en notes al peu de pàgina, tot i que són les següents: a l'apartat del prefaci, «Dessau: "Inscriptiones latinae selectae"» i la doble referència «Carnoy: "Le latin d'Espagne d'après les inscriptions; the "Corpus inscriptionum latinarum"» (Ventura 1909: 3). A l'apartat dels elements glotològics forans, «Transcription from the Yangnas: *Glosario*» (Ventura 1909: 12). Considero que formen part d'un marc contextual i que tracten elements propis de la història de les llengües i per això no hi posaré tant l'accent en aquesta intervenció. Ho deixo per a una altra ocasió.

7 Les obres a què segurament es refereix Ventura són Gustav Körting, *Lateinisch-Romanisches Wörterbuch (Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Hautsprachen)* (1890-1891, Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh); Édouard Bourciez, *Précis historique de phonétique française* (1889, Paris: Librairie C. Klincksieck).

A banda d'aquestes referències a la tesi i d'aquests autors, se sap, per la correspondència amb Alcover, que coneixia molts altres romanistes europeus, en bona part de la primera línia lingüística: Émile Littré, Edouard Koshwitz, Xavier de Fourvières, Léon Lamouche, Camille Chabaneau, Pièrre Émile Leguiel, Menéndez Pidal, François Raynouard, Charles Grandgent, etc.

Tot això indica que té constància dels treballs i de l'àmbit d'especialització de tots aquests filòlegs. Tant és així que, el 1920, Pere Barrufet i Puig, bibliotecari del Centre de Lectura de Reus, deia que, entre els més de 6.000 volums que llavors ja havia fet dipositar des de Madrid al Centre de Lectura,⁸ hi havia «un veritable arsenal filològic que patentitza la predilecció d'estudi del donant» i fa palesos «ben sovint dos grans afectes de l'amic Ventura: la Filologia i l'amor a nostra Catalunya» (Barrufet i Puig 1920: 307).

4. Trets dialectals explícits del vocalisme tònic i àton

Aquells trets dialectals explícits són els que de manera conscient fa evidents al llarg del treball perquè reconeix que, des d'una única forma llatina, hi pot haver variació segons la geografia. Una particularitat que tots els fenòmens recollits comparteixen és que cap està descrit íntegrament, sinó parcialment, i això fa que l'explicació quedi incompleta —i generi dubtes i qüestions, alguns dels quals he palesat més amunt. Això reforça el discurs que el reusenc tenia un bagatge filològic manifest a principis del segle xx i que, llavors, procurava aplicar als seus estudis.

Miquel Ventura no inclou un nombre de fenòmens de variació diatòpica especialment generós o sistemàtic; més aviat al contrari: és convencional i fa la sensació que no hi ha una justificació que en sustenti la tria. Més enllà d'aquesta selecció prou personal, vertebrada bona part dels trets en tres eixos, que coincideixen amb els tres grans territoris de parla catalana: Catalunya, amb la marca uniformitzadora «cat.»; les Illes Balears, amb la marca metonímica «mall.», i el País Valencià, amb la marca uniformitzadora i metonímica «val.». D'aquesta manera, indica que «palatium > palau (mall. palou)» (Ventura 1909: 39), «† vui val. huy < hōdie» (Ventura 1909: 23) i «also greu, † greuge (french grief) < *gravem infl. by levem, cat. lleu» (Ventura 1909: 39, nota al peu), per citar-ne algunes ocurrences.

Un altre tret que recull i explicita és el resultat de la ĭ i la ē tòniques llatines. Els resultats generals i històrics són la vocal palatal semitancada [e] (articulació pròpia del bloc occidental), la vocal medial semitancada [ə] (articulació històrica del bloc oriental, actualment només realitzada a les Illes Balears i a les Pitiüses) i la vocal palatal

⁸ Novament per exigències de format, no em puc endinsar en qüestions biogràfiques, però cal tindre present que Miquel Ventura es va assentar a Madrid perquè va guanyar una plaça de catedràtic d'Anglès a l'Escola Superior de Magisteri de Madrid, poc després de tornar de l'estada a la Universitat Cornell, el 1912.

semioberta [ɛ] (articulació pròpia del bloc oriental peninsular). Al text de la tesi, però, Ventura només s'encarrega d'explicitar-hi, a través de la imposició de diacrítics greus, la realització fonètica [ɛ], és a dir, la del bloc oriental peninsular, el resultat més modern i el que és propi del seu parlar. Algunes d'aquestes ocurrences són «tēla > tèla», «plēnum > plè», «cīppum > cèp», «capīllum > cabèll», etc. (Ventura 1909: 48).

Quant al vocalisme àton, anteriorment ja he apuntat que no distingeix entre els fenòmens del manteniment i la neutralització, cosa que podria induir a pensar que no en tenia constància o que no explicitaria cap tipus de variació pel que fa a aquest aspecte. La realitat, però, és que reserva alguns apunts (sense comentar) per a la vocal medial oberta àtona /a/ en posició final absoluta. Diu el següent:

Final a > a

Filiam > filla, aquam > aigua, dominam > dòna, bonam > bona, manducat > menja, met + ipsam > mateixa.

In some dialects a > e: fille, aigue, done, bone.

In some, a > o: fillo, aigo, dono, etc. (Ventura 1909: 69)

Aquest context registra un camp de dispersió de realitzacions fonètiques gran i aquí n'apunta dos possibles resultats. Sense un sistema de notació fonètica que n'afini la interpretació no sempre és fàcil concretar alguns dels trets a què pot fer referència. Tampoc no es té cap indicatiu de quin és el so que Ventura tenia al cap quan va proposar aquests resultats. El primer és el de la realització de /a/ com una vocal palatal. Per tant, es pot pensar en la concreció [e] (o en una pronúncia, relaxada o no, a mig camí entre [e] i [ɛ]), pròpia d'alguns parlars del Camp de Tarragona com Reus —la seva vila natal—, Montbrió, l'Aleixar o, fins i tot, Valls.⁹ Si hom es decantés per la concreció en [ɛ], podria pensar que és la pròpia de les terres de ponent. El segon és el de la realització de /a/ com una vocal velar o que tendeix a la velarització. Així, tenint en compte els tres exemples que dona, hom podria interpretar la concreció d'una vocal medial oberta velaritzada [ɒ] —pròpia d'alguns parlars com els del Pallars o d'alguns pobles de la Ribera d'Ebre, el Baix Ebre, la Terra Alta o el Matarranya—, la d'una vocal medial semitancada velaritzada [ə̞] —pròpia de zones del català septentrional de transició, com la Garrotxa—, la d'una vocal velar semitancada [o] en el cas de *aigo* —pròpia dels parlars mallorquins— o la d'una vocal medial velar oberta [ɑ] en el cas de *dono*, de manera que es tractaria d'una harmonia vocàlica, pròpia d'alguns parlars valencians centrals i meridionals.

⁹ És especialment interessant la reflexió que Recasens (1985: 94-95) fa d'aquesta pronúncia en posició posttònica final absoluta. La tesi que sosté, després de fer-ne un repàs per la comarca del Baix Camp i palesar-ho sobre mapa, és que «el timbre de la vocal neutra no afectà els finals de mot i un seguit de condicionaments contextuais i d'ordre sociolingüístic modificaren posteriorment l'estat generalitzat de la pronúncia [e]».

5. Trets dialectals implícits del vocalisme tònic i àton

De la mateixa manera que trobem trets lingüístics inclosos conscientment, també n'hi ha d'altres que, sense controlar-los, es desprenen del seu discurs —de les seves formulacions i exemplificacions— i, per tant, del seu pensament. Són aquells que es mostren al llarg de la redacció de la tesi i que, normalment, estan associats a alguna excepció, desviació de la regla o explicació que Ventura no és capaç d'oferir.

Un d'aquests casos que reforcen la hipòtesi plantejada és el del resultat de *LĬNGUA*: «*lĭngua* > *llĕngua*» (Ventura 1909: 49). Com he comentat més amunt, el resultat de la *ĩ* i la *ē* tòniques llatines pot ser triple *i*, per tant, el del català occidental hauria de ser [e], el del català oriental insular hauria de ser [ə] i el de l'oriental peninsular [ɛ]. Tot i això, en *llengua* la solució majoritària és el tancament de la *ĩ* cap a una [e] pel contacte amb els sons de la líquida palatal [ʎ] i de la nasal velaritzada [ŋ] (de fet, la solució etimològica només la mantenen els parlars del català septentrional de transició i central). Ventura només reporta la vocal palatal semioberta [ɛ] com a resultat de la *ĩ* i la *ē* —resultat del bloc oriental peninsular— i s'adona que entra en contradicció amb el resultat general de *llengua*, que acaba esdevenint una vocal palatal semitancada [e] —resultat, entre d'altres, dels parlars tarragonins. Com que no té eines per oferir una explicació aparentment lògica, inclou aquesta derivació en un apartat genèric dedicat a les excepcions, ja que el resultat ofert beu directament del coneixement del seu propi parlar.

Aquest mateix patró de solució es reproduceix en unes quantes ocasions per incloure diversos fenòmens als quals no pot oferir una explicació versemblant, el qual es podria resoldre fixant-se en la variació geolingüística, com ara el canvi per analogia de la vocal de suport final *e* per *o* en alguns mots («*ferrum* > ferro», «*monachum* > monjo») o l'alternança aparentment convencional d'aquestes mateixes vocals de suport en mots com «*avunculum* > onclo, oncle», «*nostrum* > nostro, nostre», «*cubitus* > colzo, colze» (Ventura 1909: 70).

6. Conclusions

És innegable que la lingüística diacrònica i la lingüística diatòpica estan emparentades; és més: han d'anar de bracet per poder explicar els canvis lingüístics i la història de la llengua. I quan es redacta una gramàtica històrica —en aquest cas, una fonètica històrica— és impossible no tindre en compte que una disciplina influeix l'altra i que l'altra influeix l'una. Repassant el vocalisme tònic i el vocalisme àton, s'ha pogut comprovar que Miquel Ventura va considerar aquesta relació perquè n'era conscient i sabia la variació que la llengua catalana podia presentar de cap a cap del seu territori, cosa que es pot veure fàcilment explicitada amb les marques geogràfiques *cat.*, *mall.*, *val.* que indiquen variació lingüística.

Ventura no reporta els trets que permeten distingir més ràpidament entre blocs dialectals —occidental i oriental— i dialectes —nord-occidental, sud-occidental o valencià, nord-oriental, sud-oriental, baleàric i alguerès—, ja que omet, sense justificació aparent, el manteniment i la neutralització de les vocals àtones i n'ofereix molt poca descripció (encara que sigui a través de l'exemplificació). En canvi, sí que és capaç d'apuntar trets dialectals que facin referència a subdialectes o parlars concrets, tal com es pot comprovar amb el tractament de la vocal àtona final /a/.

A partir d'aquí, se'n pot extreure una constant que entronca amb la hipòtesi inicial: com menys resultats aporta fruit de la variació, més aflora el seu parlar de base; com més resultats, queda més atenuat. Per tant, sempre que pot oferir un arc descriptiu més acurat —que és en la majoria de les formulacions que proposa i no només per al vocalisme tònic i àton—, els seus trets dialectals propis, especialment aquells que no pot controlar, els implícits —els de Reus—, queden integrats en la descripció general del fenomen. En termes generals, el vocalisme esdevé un model composicional i asimètric; d'una banda, perquè té la voluntat de tindre en compte tot el territori catalanòfon però en certa mesura parteix de la base de la seva pròpia experiència com a parlant per ajudar-se a establir certes lleis de derivació que impliquen variació dialectal; de l'altra, perquè la concreció dels trets pendula entre la generalització i l'especificitat màximes, de manera que els trets més fàcilment recognoscibles no els té en compte i els que impliquen un nivell de descripció preciosista, sí.

És important recordar que el treball de Ventura és fruit de l'experiència acumulada de les ciències humanístiques de finals del segle XIX i principis del segle XX, cosa que implica obrir camí i ser un precursor en la descripció diacrònica (i també diatòpica) de la fonètica catalana, i això, com és sabut de tothom, implica uns avantatges i uns inconvenients. Aquesta realitat està reflectida en el fet que no inclou un sistema de notació fonètica, per bé que els seus precedents i contemporanis europeus ja en feien servir. Per tant, no es pot atribuir al desconeixement total d'un sistema de notació fonètica el fet de no incorporar-ne ni assajar-ne cap. En tot cas, és evident que aquesta absència fa ambigu alguns resultats, de manera que es perd qualitat descriptiva.

Finalment, cal no deixar perdre l'oportunitat de reivindicar la figura de Miquel Ventura perquè és un personatge poc conegut però amb un cert pes, sobretot per la seva empenta, ja que ajuda a establir els fonaments de la lingüística diacrònica catalana i dels estudis de catalanística en català a l'estranger (com a mínim als Estats Units d'Amèrica, on va defensar la seva tesi doctoral i va exercir de professor de llengües i literatures romàniques).

Referències bibliogràfiques

- BARRUFET I PUIG, Pere (1929): «Del donatiu d'en Miquel Ventura. Catalogació de les obres que constitueixen el Fons Ventura». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 17, 307-308.
- GINEBRA, Jordi (1998): «Notícia d'una tesi doctoral de lingüística catalana llegida als Estats Units l'any 1909». *Els Marges*, 61, 100-103. [Reproduït a GINEBRA, Jordi (2006): *Ideòlegs, gramàtics i escriptors* (p. 93-112). Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus.]
- (2006): «Catorze cartes de Miquel Ventura a mossèn Antoni M. Alcover». Dins GINEBRA, Jordi: *Ideòlegs, gramàtics i escriptors* (p. 93-112). Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus. [Reproduït de Ginebra, Jordi (2003): *Randa*, 50, 175-190.]
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1966 [1861]): *De los trovadores en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigadores Científicas.
- RECASENS, Daniel (1985): *Estudi lingüístic sobre la parla del Camp de Tarragona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VENTURA, Miquel (1898): «Les nostres reformes orthographiques». *La Nova Catalunya*, 1, 5-6.
- (1909): «Historical Catalan Phonetics». Manuscrit inèdit (T 1909 709). Nova York: Biblioteca de la Universitat Cornell.

II. La part desconeguda dels coneguts

L'altra cara de la moneda: la prosa estellesiana

Elisa Tamení
Universitat de València

Resum

Si bé tothom coneix Vicent Andrés Estellés com el gran poeta contemporani del País Valencià a conseqüència de la seua immensa obra poètica, cal tindre en compte que existeix una altra cara de la moneda que pocs coneixen: l'Estellés prosista, periodista i dramaturg. Pel que fa a la prosa, va escriure un total de cinc llibres que es poden catalogar en tres gèneres diferents: dietari, novel·la i memòries. Així, *El forn del sol* (1986, Gregal Llibres) és un diari de viatge escrit entre els anys 1970 i 1980. En un àmbit pròxim, trobem la novel·la eròtica *El coixinet* (1987, Laia), on apareix una vegada més el tema de la sexualitat. Al gènere de les memòries pertanyen tres llibres: *El tractat de les maduixes* (1985, Empúries), *Quadern de Bonaire* (1985, Empúries) i *La parra boja* (1987, Empúries). Respecte al teatre, té dues produccions: *Oratori del nostre temps* (1978, 3i4) i *Dos drames i una farsa* (2002, Denes). Per acabar, cal destacar també l'Estellés periodista que escrivia al diari *Las Provincias*.

Paraules clau: Vicent Andrés Estellés, prosa, teatre, periodisme, català

1. Introducció

El 1981 Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador (1981: 9), en *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, afirmaren: «Vicent Andrés Estellés és el poeta més gran que ha donat el País Valencià des del segle xv, des de l'època d'Ausiàs March i Roís de Corella. [...] És un poeta excepcional, un d'aquells estranys escriptors providencials que poden

justificar amb la seua obra tota una literatura». No obstant, a pesar que açò siga cert, no tothom sap que Vicent Andrés Estellés ha sigut molt més que el gran poeta del País Valencià i per a descobrir l'altra cara de la moneda cal observar la gran complexitat de gèneres que constitueixen tota la seua obra, que inclou poesia, prosa, literatura infantil, periodisme, teatre i contes.

2. La prosa estellesiana: gèneres i obres

Parlant de la prosa estellesiana, cal tindre en compte la gran varietat de gèneres que va explorar l'autor al llarg de la seua vida. Més endavant s'analitzaran breument les seues obres, però ara cal fer-ne una classificació segons el gènere de pertinença: *El coixinet* (1987) és una novel·la breu. Pel que fa el gènere de l'assaig-dietari-memòries hi ha quatre llibres: *Quadern de Bonaire* (1985), *Tractat de les maduixes* (1985), *El forn del Sol* (1986) i *La parra boja* (1987). Les dos obres de 1985 i el llibre de 1987 ara formen part d'un únic volum titulat *Animal de records (memòries)*, de 2013. Estellés va escriure també dos llibres xicotets vinculats amb la literatura infantil, que són *Aventura d'un dia de mercat* (1987) i *Noves aventures de Vicent i Isabel* (1994). Finalment, com a últim gènere connectat amb la prosa, Estellés es va aventurar en l'escriptura d'un conte titulat *El cementeri* (1958).

2.1 La novel·la eròtica: *El coixinet* (1987)

Amb *El coixinet* (Estellés: 1987) entrem en el gènere de la novel·la eròtica, fins i tot pornogràfica, ja que l'autor no es limita a descriure escenes eròtiques sinó que s'insinua dins d'un territori més explícit on tot es permet, no hi ha cap tipus d'eufemismes, sinó tot al contrari. Veiem un Estellés impúdic i en contrast amb la moral cristiana que s'havia imposat en la societat espanyola durant el franquisme. És una novel·la breu en la qual el lector assisteix al *boom* del postfranquisme, encarnat per un complet alliberament sexual que s'havia expandit també en la literatura, que es feia cada vegada més eròtica. No obstant la temàtica tan atractiva i alhora controvertida, el llibre fou catalogat com una novel·la fallida. De fet, manca d'una trama ben estructurada, entre altres coses. Segurament fou un interessant exercici literari per a Estellés, si bé sabem gràcies a Antoni Martínez Revert (2022: 196) que no fou una idea de l'autor, sinó que fou encarregat per dos noies catalanes perquè escriguera «una obra d'encàrrec que havia de ser eròtica, fins i tot pornogràfica, signada per qui havia dotat de sexualitat la casta literatura catalana».

2.2 Assaigs, memòries i dietaris estellesians

El 1986, Gregal Llibres publica un recull xicotet d'onze escrits sobre diferents temàtiques escrites per Estellés durant els anys 1970 i 1980, que estan a mig camí entre el dietari i l'assaig per la forma d'expressar-se. Aquest llibre porta com a títol *El forn del Sol*. Potser aquest nom sona familiar a molts, ja que el llibre rep com a títol el nom de l'homònim forn de Burjassot que se situa al número 55 del carrer Mendizábal, que fou construït per voluntat de l'avi matern d'Estellés. El forn representa un lloc significatiu en la vida de l'autor, ja que quan era jove hi va aprendre l'ofici de forner, però més específicament perquè és ací on va veure l'assassí del seu avi per mà del seu germanastre per raons d'herència, un esdeveniment que marcarà el jove Estellés per sempre. No obstant això, l'autor tenia molt d'afecte a aquest lloc de la seua infantesa i es pot veure en nombrosos poemes però també en les pàgines de les seues memòries. La decisió del títol resideix en el desig de retre homenatge al seu avi matern i a la seua mare. I si bé en un primer moment s'havia de titular «El carrer del Sol», després va optar per «El forn del Sol» per les raons que s'acaben d'esmentar. És ací on Estellés conta episodis alegres, però també amargs, que va viure durant aquells anys, des de la seua malaltia fins a arribar a la mort del seu grandíssim amic i mestre, Manuel Sanchis Guarner. Estan recollits ací uns escrits íntims, en els quals Estellés es despulla i ens narra els seus sentiments i emocions, però aquesta vegada no ho fa a través dels versos, sinó amb la prosa, amb la qual cosa ens dona una altra prova del seu gran talent a l'hora d'escriure i fa emergir també la seua habilitat de periodista i de cronista de la seua època.

En total, el llibre consta d'onze «records» que ens narra el mateix Estellés en primera persona, si bé els primers tres textos que hi trobem, «Excursió honesta i vaga», «Un viatge a Reus» i «Jo he conegut personalment el rei Jaume el Conqueridor», es poden catalogar com a prosa de viatge, una mena de dietari sobre algunes de les seues estades entre Benicàssim, Reus i Tarragona. La resta dels escrits que apareixen els classificariem com a homenatges a les grans figures del panorama cultural de l'època. Per ordre d'aparició, els homenatjats són Eusebi Sempere, el poeta de Sinera (Salvador Espriu), Rafael Armengol, Màrius Torres, Carles Salvador, Josep Segrells, Manuel Sanchis Guarner i Eduard Esclante. En aquests homenatges es pot apreciar la vena periodística que caracteritza l'estil estellesià, feta per una narració genuïna, rica de detalls i amb una certa subjectivitat, que destaca en tota la producció d'Estellés tant poèticament com narrativa. A més, és interessant veure a l'hora d'estudiar la prosa estellesiana com tracta la mateixa temàtica, en aquest cas l'exhumació del rei Jaume I, a través de dos gèneres literaris completament diferents: el 1986 ho fa en prosa a *El forn del Sol*, en el capítol «Jo he conegut personalment al rei Jaume el Conqueridor» (Estellés 1986:

21-24), i deu anys més tard en parlarà en el *Mural del País Valencià – I* a través del poema «Cantata del rei Jaume des d'Alzira» (Estellés 1996: 545).

Animal de records (memòries), publicat el 2013, constitueix el recull dels tres llibres de memòries que va escriure Estellés al llarg de la seua vida: *Tractat de les maduixes* (1985), *Quadern de Bonaire* (1985) i *La parra boja* (1987). Les tres obres són de caràcter autobiogràfic. Es veu ací l'Estellés prosista que sap mantindre la seua senzillesa a l'hora d'escriure i que una vegada més conta la seua quotidianitat, les seues vivències, la seua malaltia —com farà contemporàniament en poesia amb *El manual del malalt perfecte* (1986)— i els seus records de la infantesa viscuda a Burjassot, que es poden retrobar també en moltíssims poemes. En les memòries parla també, una vegada més, dels seus viatges i dels autors que va conèixer i que varen marcar la seua producció literària. És una forma diferent utilitzada per Estellés per a donar-se a conèixer i per a deixar un llegat del que va ser la seua vida. Encara que els tres llibres siguin en prosa, cal subratllar que hi ha algunes composicions poètiques que complementen allò que ha escrit en prosa. Com va destacar Revert (2022: 195-196), en la prosa memorialista estellesiana conviuen alhora el record d'allò que ha viscut i l'atenció diària a allò que es vivia en el seu present. El caràcter dels tres llibres, com ja hem destacat, és narratiu i descriptiu i es pot notar un llenguatge més depurat dels col·loquialismes típics en Estellés. No obstant això, no renuncia totalment al registre col·loquial, ja que es poden trobar varies mostres d'açò en els llibres.

2.3 La literatura infantil en Vicent Andrés Estellés: un regal per als seus nets

Tant *Aventura d'un dia de mercat* (1987) com *Noves aventures de Vicent i Isabel* (1994) representen d'alguna forma la literatura que s'anomena «infantil». Les dos obres foren escrites per als seus nets i varen ser il·lustrades per l'artista i amic de Benimodo Rafael Armengol. Vicent i Isabel són els protagonistes d'aquestes aventures narrades per a la ciutat de Benimodo, però aquesta vegada no ens parla d'una quotidianitat «normal», sinó d'una realitat fantàstica on realitat i fantasia es fonen. Si d'una banda trobem les típiques descripcions estellesianes de les coses petites, de la quotidianitat i la presència del menjar, sobretot dels productes de l'Horta valenciana, de l'altra hi ha una sèrie de components surrealistes i típics de la literatura fantàstica, elements i situacions que només veuen i viuen els nens. En arribar els adults, la màgia s'acaba i no se sap si tot açò passà realment o si només fou un somni.

2.4 L'experiment fallit dels contes

El juliol de 1958 veu la llum el llibre col·lectiu *Recull de contes valencians*, en el qual apareix un conte de Vicent Andrés Estellés que porta com a títol «El cementeri». Aquest

llibre tenia com a propòsit mostrar una panoràmica de la narrativa breu que es va a produir al País Valencià durant la postguerra. «El cementeri» tracta una vegada més sobre el tema de la mort i del dol, temàtiques ja freqüents en la poètica estellesiana d'aquells anys. La trama és molt senzilla: parla de la necessitat de construir un cementeri per a sepultar els difunts del poble i de la impossibilitat de crear-lo. Des d'un punt de vista argumental i estructural, passa el mateix que en *El coixinet*: la trama és poc definida i està mal desenvolupada, s'hi noten carències i falta d'experiència a l'hora d'escriure aquesta tipologia textual. Respecte a això, Carme Gregori (1991) defineix el conte d'Estellés com un dels més febles des del punt de vista literari de tot el llibre.

3. Estellés dramaturg

Donem pas ara a una faceta d'Estellés encara menys coneguda, però molt important per a la seua formació literària: el teatre. El burjassoter, durant diverses entrevistes al llarg de la seua vida, va afirmar que la seua primera passió, abans de la poesia —com molts podrien pensar—, fou el teatre, com es pot llegir en l'entrevista «Vicent Andrés Estellés, una inconformitat», signada per Enric Bou i Maqueda, l'any 1978:

Vaig començar escrivint teatre, abans de la guerra. Era un teatre en un català modest, col·loquial, i vaig començar, a l'escola encara, a fer alguns exercicis. Jo no havia estat mai en un teatre. Després hi hagué un moment, que jo situe aproximadament pels anys 1935-1936, en què inesperadament, jo encara no ho entenc, vaig passar als versos. [...] Vaig practicar molt la poesia sense deixar mai el teatre, fins a l'extrem que durant la guerra vaig escriure peces de combat en les quals participaven milicians i milicianes, perquè vivia bastant aquells moments d'il·lusió i d'esperança. Hi ha una anècdota d'aquest temps. L'any 36, o el 37, vaig escriure una peça de teatre que em va desagradar menys que les altres, i en vaig oferir la possible estrena a una companyia de les Jovenuts Socialistes Unificades que actuava al meu poble. Aquelles persones em van donar les gràcies i digueren que literàriament deixava molt a desitjar, però van elogiar molt els meus versos. En algun acte fins van arribar a llegir alguns poemes meus. Ja estava senyalat. (Bou 1978: 58)

Pel que fa la seua producció teatral, ens han arribat dos llibres: *Oratori del nostre temps* (1978) i *Dos drames i una farsa* (2002).

Oratori del nostre temps està format per tres oratoris i una peça final a manera de conclusió. Els oratoris que formen part del llibre estan tots connectats temàticament, ja que segueixen el fil conductor de la mort dels personatges als quals estan dedicats. Per ordre d'aparició, hi trobem: «Oratori a Marilyn Monroe», la qual va morir víctima de la soledat a pesar de la seua fama, i «Oratori per Josep Ribera a Nàpols», que es caracteritza per l'obscuritat, l'agonia i les tenebres que el pintor valencià transmetia a

través de les seues pintures. Una dada curiosa és que el primer acte d'aquest oratori està reproduït integralment a les pàgines 498-502 del primer volum del *Mural del País Valencià*. Açò demostra, una vegada més, la transversalitat i la intertextualitat estellesianes i la importància de conèixer a fons la seua obra. Per acabar, llegim «Oratori a Víctor Jara», víctima de la violència, de la repressió i de la destrucció que va causar la dictadura xilena. Originàriament, existia també un altre oratori que no fou inclòs en el llibre, «Oratori a Patrici Lumumba». Com va afirmar Xavier Fàbregas (1978: 10) en el pròleg al llibre, Estellés passa de l'ègloga a l'oratori, els quals «tenen un regust d'exèquia». La peça final porta com a títol «Jocs d'infants». Aquesta és una tragèdia bastant senzilla, sense cap tipus de trama elaborada: està feta només per diàlegs entre dos joves que parlen sobre el sexe, la ràbia, la violència i la mort, temàtiques ja àmpliament desenvolupades en els oratoris precedents. Aquesta peça, estilísticament, es podria classificar com una peça de teatre de l'absurd, una forma de fer teatre típica dels anys cinquanta i seixanta a Europa.

L'altre llibre que conté peces teatrals estellesianes és *Dos drames i una farsa*, que, com bé indica el títol, està format per dos drames que daten de 1956 i una farsa sobre la datació de la qual no tenim cap informació precisa. El primer drama es titula «Tot l'amor de la terra» i afronta les temàtiques del compromís polític i la quotidianitat durant els règims autoritaris, cosa que ens fa reflexionar sobre el tema del lliure albir i les conseqüències de les eleccions triades a partir d'una aparent i falsa llibertat. En el segon drama, «Una imatge d'odi», estem davant d'unes escenes molt breus pròpies del teatre de postguerra. Ací Estellés tracta sobre un grup d'homes afectes al règim que es congreguen en un prostíbul per a parlar de negocis relacionats amb la difusa pràctica de l'estraperlo. Una vegada més, tenim una bretxa de la quotidianitat viscuda durant aquells anys. El llibre es conclou amb «La farsa dels joves amants», que és l'obra més breu. Ens parla d'uns personatges excèntrics que es comporten de forma estranya. Tot gira al voltant d'un militar que s'avorreix, ja que no hi ha guerres en què pugui combatre i per això s'aventura en una nova missió: la comprensió dels arcans del llenguatge, a conseqüència de la qual comença a bastir uns encreuats difícils per a entretenir-se. Amb aquestes obres està presentant-nos un teatre d'idees que vol plantejar les preocupacions de la vida del moment, retratant, una vegada més, la vida durant el règim franquista.

4. Vicent Andrés Estellés: de professió, periodista

A banda de ser un gran escriptor, com hem pogut comprovar fins ara, Estellés durant quasi tota la seua vida va treballar com a periodista per al periòdic valencià *Las Provincias*. Els seus primers articles eren en castellà i solia escriure sobre el cinema a la columna «Carnet del domingo». Aquest treball li va permetre viatjar com a corres-

ponsal a l'estranger: va ser enviat al Festival de Cannes, per exemple. Aquests viatges li donaren la possibilitat d'entrar en contacte amb l'Europa que s'estava formant en aquells anys. D'una altra banda, entre els anys 1959 i 1974 Estellés començà a publicar unes gasetilles en vers en valencià dins de la secció «Bon dia», amb el pseudònim de Roc. Aquestes gasetilles tenien un caràcter informatiu i satíric, òbviament dins del marc legal establert per la censura. A banda de les gasetilles, a partir del 1973 començà a publicar també articles en prosa en valencià dins de les seccions «Lletres de batalla», «Els dies que fan camí» i «El racó de cada dia». Va decidir utilitzar la seua llengua materna per a arribar a tota la població. Per això es pot considerar que va assolir una mena de treball d'alfabetització, cosa que afirmarà ell també en diverses entrevistes, dient que tenia la voluntat d'arribar a tothom. Estellés desenvolupà, doncs, un paper d'observador periodístic durant aquells dies de postguerra, creant documents i testimonis de la microhistòria.

5. Conclusions

Per a entendre millor la figura de Vicent Andrés Estellés i la seua trajectòria poètica cal conèixer la seua obra totalment, incloent-hi la prosa, el teatre i el periodisme, ja que l'empremta periodística es fa evident en els seus escrits. Cal remarcar, per tant, que Estellés va ser un autor polièdric que ha sabut conrear tots els gèneres literaris creant obres de més o menys qualitat, però sempre importants per al desenvolupament de la literatura i la cultura catalanes, sobretot en el context valencià. El cas d'Estellés ens ensenya que, moltes vegades, no coneixem a fons un escriptor perquè ens limitem a llegir-ne les peces més famoses, quan en realitat n'hi ha d'altres de gran qualitat que potser no formen part del corpus més conegut. Per aquestes raons, cal estudiar a fons tota l'obra estellesiana, ja que el burjassoter va ser un autor cabdal per a la literatura del segle xx.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1958): «El cementeri». Dins Adlert Noguerol, Miquel (ed.), *Recull de contes valencians* (p. 41-52). Barcelona: Albertí.
- (1978): *Oratori del nostre temps*. València: Eliseu Climent Editor.
- (1985): *Quadern de Bonaire*. Barcelona: Empúries.
- (1985): *Tractat de les maduixes*. Barcelona: Empúries.
- (1986): *El forn del Sol*. València: Gregal Llibres.
- (1987): *El coixinet*. Barcelona: Editorial Laia.
- (1987): *La Parra Boja*. Barcelona: Empúries.
- (1996): *Mural del País Valencià*. València: 3i4.

- (2002): *Dos drames i una farsa*. Paiporta (València): Editorial Denes.
- (2003): *Obra periodística*. Paiporta (València): Editorial Denes.
- (2013): *Animal de records (memòries)*. Alzira: Bromera.
- i ARMENGOL, Rafael (1987): *Aventura d'un dia de mercat*. Alzira: Direcció General de Cultura.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent i ARMENGOL, Rafael (1994): *Noves aventures de Vicent i Isabel*. Burjassot: Ajuntament de Burjassot.
- BOU, Enric (1978): «Vicent Andrés Estellés, una inconformitat». *Serra d'Or*, juliol-agost, 57-60.
- FÀBREGAS, Xavier (1978): «Més ençà de les tenebres». Pròleg a *Oratori del nostre temps* (p. 7-14). València: Edicions 3i4.
- GREGORI, Carme (1991): «"Recull de contes valencians": una aproximació al conte de postguerra». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, núm. 10, p. 95-106.
- MARTÍNEZ REVERT, Antoni (2022): *Vicent Andrés Estellés de prop*. València: Tirant Humanidades.
- PÉREZ MONTANER, Jaume i SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Eliseu Climent Editor.

Cap a l'estudi variantístic de la literatura del jo: el cas de l'obra memorialística de Sebastià Juan Arbó

Joan Antoni Forcadell
Universitat Autònoma de Barcelona (GEXEL-CEDID)

Resum

Aquest article exposa els principals reptes de l'estudi de l'exili republicà de 1939 com a tema a *Memorias. Los hombres de la ciudad* (1982), de Sebastià Juan Arbó, a través de l'anàlisi del seu procés de creació. Mitjançant l'examen ecdòtic d'alguns testimonis genètics d'arxiu, s'avalua el potencial de la variantística com una via metodològica per explorar per a una aproximació innovadora a la qüestió.

Paraules clau: variantística, literatura del jo, exili, Sebastià Juan Arbó, memòria

Aquest article¹ exposa alguns dels principals reptes que planteja l'estudi de les relacions entre l'exili literari republicà de 1939 i l'interior a través de la literatura del jo produïda per autors que van romandre a Espanya després de la Guerra Civil. En concret, s'aborda a través del cas que constitueix l'objecte d'una tesi doctoral que actualment s'està elaborant, titulada *Hacia una ecdótica de la memoria. La representación del exilio literario republicano en los materiales del obrador escritural del corpus autobiográfico de Sebastià Juan Arbó*. La recerca en curs parteix de l'existència d'un corpus documental custodiat principalment a l'Arxiu Comarcal del Montsià (ACMO) i, de manera molt

¹ Aquest article s'ha elaborat amb el suport d'un ajut de Formació del Professorat Universitari del Ministeri d'Universitats [FPU20/01168]. Adapta i amplia al català el treball de Forcadell «Variantes textuales sobre el exilio republicano de 1939 en la obra autobiográfica de Sebastià Juan Arbó», aparegut en el número 6 de la revista *Tribuna Abierta de Estudios Hispano-Helenos* (2024), p. 245-249.

més limitada, a l'Arxiu Municipal de la Ràpita, que testimonia el procés de creació de les memòries de l'escriptor Sebastià Juan Arbó.

Es tracta d'una figura que va participar tant en el sistema literari català, sobretot abans del conflicte, com en l'espanyol, després d'aquest i com a mecanisme d'adaptació a les condicions de possibilitat de la cultura escrita que imposava el règim franquista. En aquest sentit, tot i que el seu reconeixement crític prové fonamentalment de les novel·les que va escriure en la dècada de 1930 en català, entre les quals destaquen *Terres de l'Ebre* (1932) o *Tino Costa* (1947), acabada d'escriure l'any 1939, el cert és que es va consagrar com una personalitat literària de renom sobretot en espanyol, amb guardons com el Premi Nadal l'any 1949 per *Sobre las piedras grises*, premi del qual fou després jurat —com més tard del Planeta—; la seva tasca com a biògraf, per la qual fou mereixedor del Premi Nacional de Literatura en la modalitat d'assaig l'any 1964 per *Pío Baroja y su tiempo*, o la seva col·laboració regular amb articles d'opinió en capçaleres com *La Vanguardia Española* o *ABC*.

Mitjançant aquesta intensa activitat professional, Juan Arbó es va forjar de si mateix la imatge d'un escriptor de motivacions estrictament vocacionals, desideologitzat, que va avantposar sempre en l'àmbit de les seves relacions personals —que eren, en molts casos, també professionals— l'amistat al pensament polític. La determinació de romandre a Espanya l'any 1939 davant l'èxode republicà fou en la seva biografia una decisió límit per aquesta mateixa raó, especialment compromesa per la seva condició de funcionari de Cultura de la Generalitat de Catalunya. S'ha imposat el consens crític que la decisió de no exiliar-se, que dugué aparellada el canvi de llengua d'escriptura del català a l'espanyol —tant a través de l'autotraducció com de la creació original—, així com les seves relacions personals, entre les quals es comptaven tant exiliats com personalitats destacades de l'entramat cultural del règim, han sigut clau en la marginació crítica de l'escriptor i la seva exclusió del canón literari català.²

Aquests aspectes controvertits de la seva trajectòria prenen un relleu especial quan s'atén a l'àrdua elaboració textual dels materials de creació del seu segon volum de memòries, *Los hombres de la ciudad*, publicat l'any 1982. L'obra va aparèixer dos anys abans de la seva mort amb el segell de la col·lecció Espejo de España de l'Editorial Planeta, que fou un important projecte de recuperació de la memòria històrica privada que des de 1973 fins a 1995 va reunir veus heterogènies que començaven a qüestionar el relat oficialista, i que estigué dirigit per Rafael Borràs. José Manuel Lara Hernán-

2 A aquestes raons cal sumar la incomprensió de determinades instàncies de la cultura franquista per la seva actitud lingüística i les prevencions professionals que adoptà, reticent a la instrumentalització ideològica de la seva figura; la seva actitud poc adaptativa i esquerra a la participació en la vida social, mediàtica i propagandística; la desigualtat de la seva producció escrita; certes lectures esbiaixades i reduccionistes de la seva obra en clau regionalista, i una política cultural erràtica i mancada d'iniciativa per part de les institucions a càrrec de la gestió del seu llegat. De manera solvent i rigorosament documentada, Matas (2023) desplega en el seu estudi totes aquestes qüestions, que ja apuntàvem en Forcadell (2018).

dez, editor i fundador de Planeta, anuncià el volum qualificant-lo com «el libro más explosivo que he editado desde “Mis conversaciones privadas con Franco”». Tanto que pensé en ponerle una faja que dijera: “Cuidado, goma-2”» (Vilanova 1983).

De la mateixa manera que amb la seva obra literària o assagística, que també sotmeté a una depuració formal continuada i profunda, cal preguntar-se si la gènesi textual de les memòries de Sebastià Juan Arbó obeeix merament a una voluntat de perfeccionament estilístic o si és també el resultat d'una selecció deliberada de continguts i valoracions ètiques objectivable materialment mitjançant indicis textuais de supressió, incorporació, atenuació o intensificació de determinades afirmacions o del relat de determinats fets. En definitiva, es tracta d'indagar si hi ha una correspondència directa entre la veritat històrica i el que narren les memòries publicades a través de l'examen de la seva variació textual. Aquestes alteracions serien les empremtes d'un procés conscient i voluntari de selecció de materials o, fins i tot, de la seva manipulació.

El corpus de testimonis autògrafs inventariats d'aquesta obra ocupa un volum d'aproximadament 5085 folis que es reparteixen en 179 carpetes d'arxiu.³ La seva naturalesa és diversa: retalls d'articles i llibres amb anotacions, guions, índexs, provatures, embrions textuais, esborranys i manuscrits amb un grau de desenvolupament variable i variants d'autor profuses, i mecanoscrits i còpies a carbó, parcials o complets i amb diferents graus d'intervenció de l'autor i dels editors. Aquest complex procés de creació s'hauria dut a terme, segons va declarar l'escriptor, atenent «la verdad», que era «el signo del libro. La verdad es un mal oficio» (Badosa 1983: 18).

Em limitaré a comentar aquí algunes cales que són el resultat de l'acarament de l'edició impresa de 1982 amb dos testimonis, un manuscrit parcial i un mecanoscrit, que semblen sustentar la hipòtesi inicial en relació amb el tractament dels exiliats de 1939.⁴

El manuscrit, compost de 1724 folis, es conserva fragmentàriament i dispers en diversos registres arxivístics de l'ACMO.⁵ Presenta problemes generals d'ordenació, així com alteracions i reestructuracions de les sèries numèriques assignades per l'ad-

³ Aquestes xifres són provisionals i poden variar a mesura que avanci la investigació en curs.

⁴ La recensió dels testimonis de l'obra que s'aborden aquí és la següent:

C *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Planeta, 1982.

Mc Mecanoscrit format pel registre [2394].

mMc Text mecanoscrit del registre [2394], obra d'un mecanògraf.

sMc Revisions d'autor sobre mMc.

c1Mc Revisions de la primera mà aliena en Mc sobre sMc.

c2Mc Revisions de la segona mà aliena en Mc sobre c1Mc.

c3Mc Revisions de la tercera mà aliena en Mc sobre c2Mc.

ms1 Manuscrit format pels registres [34], [35], [100], [143] i [348].

Les campanyes de revisió internes s'indiquen oportunament amb superíndexs al costat de les sigles corresponents.

⁵ Registres [34], [35], [36], [100], [143] i [348].

dició o la supressió de grans conjunts de quartilles, afegits que indiquen numeracions independents o amb superíndexs consecutius a les numeracions originals.

Per la seva part, el mecanoscrit⁶ conté una versió genèticament molt pròxima a aquest manuscrit, del qual és còpia amb tota seguretat. D'acord amb l'*usus scribendi* de l'autor (Forcadell 2023: 15-44), probablement es tracta d'una còpia imputable a un copista professional del sector editorial. Al llarg dels 822 folis que ocupa, s'hi detecta la intervenció de, com a mínim, quatre mans diferents, a banda de l'anterior: la de l'autor, que en aquest punt efectuà encara nombroses revisions; la d'un corrector que copià cal·ligràficament les revisions manuscrites de l'escriptor amb una lletra més curosa, proposà esmenes pròpies i enganxà fragments de paper mecanoscrit sobre les correccions més complexes per facilitar la lectura de l'original; la d'un maquetador o componedor que afegí indicacions de composició editorial i, puntualment, alguna esmena redaccional, i la d'un altre professional dedicat exclusivament a aspectes tècnics.

S'han confrontat aquí els originals dels capítols «Barcelona en la guerra», «Los que no volvieron», «Los que volvieron» i «Misérias del regreso», que tracten parcialment la relació de Sebastià Juan Arbó amb alguns exiliats, així com les raons que motivaren la seva decisió de romandre a Espanya. Per la inabastable quantitat de modificacions constatables en aquests originals, es delimita l'anàlisi a les variants substantives, és a dir, a aquelles que afegeixen, suprimeixen o modifiquen informació o judicis rellevants.

«Barcelona en la guerra» relata les vivències de l'escriptor a la Ciutat Comtal en els darrers mesos del conflicte. La secció es clou amb una reflexió sobre els oferiments que rebé per part de diferents amistats per emprendre l'exili. Destaca l'extensa menció al novel·lista Xavier Benguerel, a qui dedica en diversos punts del llibre comentaris al·lusius a una amistat tensa i condemnada al fracàs, segons l'autor, per raons crematístiques.⁷ Benguerel li hauria estès la mà per exiliar-se a Xile, on aquest faria una fortuna empresarial en el sector farmacèutic que li permetria, en el retorn a Espanya, dedicar-se plenament i sense estretores econòmiques a la literatura. Però Juan Arbó exposa tot un seguit de reticències emocionals davant la fugida, així com els recels que li despertava aquesta proposta. Semblances d'aquest estil, que remetien a desavinences prèvies, en són un exemple: «Era un hombre que lo ofrecía todo, que afirmaba quererle a uno..., aunque, naturalmente, en amistades interesadas; a la hora de la verdad, no daba nada; cobraba el agradecimiento sin pagar el favor, que es como suelen agradecer esta suerte de personas» (Juan Arbó 1982: 191). Si bé en el text publicat la imatge negativa de Benguerel s'equilibra amb el reconeixement professional, el retrat que s'en fa com un escriptor d'una ambició sense límits s'intensifica en els originals.

⁶ Procedent del registre arxivístic [2394].

⁷ Vegeu Juan Arbó (1982: 122, 163-164, 166, 191, 207 i 220).

Del text de 1982, després d'esclarir que «yo sabía algo de sus ayudas a la hora de la verdad, y no lo sabía aún todo» (íd.), l'escriptor havia suprimit, com es constata a *ms1*¹, «lo supe después, y aquí sí que podía repetirse la copla: ¡“Del prometer al cumplir...”» [100 – f. 257r.].⁸ Els estrats de revisió permeten rescatar apreciacions com: «A Benguerel había empezado a conocerle, y me sabía la lección de memoria. ¡ Tenía ante la gente una simpatía personal irresistible» [*ms1*¹, 100 – f. 258]. S'afirma en un altre punt «que adulaba en todas las maneras» (íd.). El que el 1982 és «como suelen agradecer esta suerte de personas» (1982: 191), en *ms1* és «como suelen agradecer los vivos; en el fondo, se reía de todo, por más que a veces, él mismo de emocionase con sus bondades, con sus palabras y sus generosidades fingidas» [100 – f. 258]. Juan Arbó, que projecta la imatge d'escriptor autosuficient i reticent amb els favors personals, declara en l'imprès que «a mí nunca me ha gustado necesitar de la gente» (1982: 191), afirmació a què afegia en el manuscrit: «porque amigo del buen tiempo...»;⁹ i conclou: «El mal es más general de lo que se cree, y yo sabía también el refrán» [*ms1*, 100 – f. 259].

Els capítols consecutius «Los que no volvieron» i «Los que volvieron» tracten sobre el retorn de les amistats més pròximes a l'escriptor després de la Guerra Civil. Les al·lusions més àmplies es reserven o bé a escriptors exiliats, com Alexandre Plana o Cèsar August Jordana, o bé a amics desapareguts a conseqüència de la guerra, entre els quals destaca Andreu Nin, al qual ja havia dedicat un capítol en exclusiva —«Recuerdo de Andrés Nin» (Juan Arbó 1982: 112-115)— i a qui torna a recordar amb motiu del seu assassinat. Sobre aquests retorns graduals, en variants del manuscrit l'autor indica: «Poco a poco fueron volviendo; uno tras otro; unos por un camino: los vencedores; otros, por el otro: los vencidos. ¡ De todos tuve alegría, aunque ellos no la tuvieran» [*ms1*, 143 – f. 432], i en un altre lloc: «Fueron volviendo, pero ya convertidos en otros hombres, como muertos» [2101 – f. 6r.]. El retorn d'escriptors catalans com Joan Oliver o Domènec Guansé, que «fue cada uno un motivo también de alegría» (Juan Arbó 1982: 207), en el manuscrit s'acompanya de l'aclariment «alegría oscurecida, es verdad, por los que no volvieron, por los que se quedaron, en la parte de allá —en la noche— para siempre» [*ms1*, 143 – f. 440].

Quant a Cèsar August Jordana, els canvis són significatius i afecten aspectes compromesos de la seva vida privada. De *ms1*, Juan Arbó en depurà les al·lusions a una joventut convulsa i a un intent de suïcidi, ja esmentats en una altra part del llibre, probablement perquè no interferissin en aquesta menció final, nostàlgica i afectuosa. Aquest testimoni també posa èmfasi en el sentiment de desampara, solitud i pessimisme de l'escriptor en el seu exili a l'Argentina, agreujat per la seva situació sentimental, i

⁸ En referència a la dita *De prometre a complir, hi ha molt tros per penedir*. Les citacions dels originals autògrafs s'han regularitzat ortotipogràficament. No s'assenyalen amb l'adverbi *sic* els errors i errades en les citacions de cap document.

⁹ En referència a la dita *Amigo del buen tiempo, múdase con el viento*.

inclou tota una sèrie de referències a les infidelitats de la seva dona amb Lluís Montanyà, un dels amics més propers, que en el text de 1982 es mitiguen. La de Jordana fou «la ausencia, quizá, que sentí más» (p. 201), a la qual cosa afegeix en *ms1*:

La verdad es que le había querido. ¡ Ya hablé de él en el capítulo de las tertulias; quiero hablar de nuevo aquí de aquel amigo del Ateneo antiguo; de sus disputas con Palau. Ya lo sabemos: «Vós, Jordana —nos tratábamos todos de ‘vós’— ho veig clar: sou un agnòstic». Y Jordana, sin vacilar; «I vós, Palau, ho veig clar: sou de pronòstic». ¡ Jordana se había ido a la Argentina; no creo que lo pasara nada bien. ¡ Recordé aquí sus críticas a mis obras; sus deseos de comprarme el original de «Terres de l'Ebre», por el que me ofrecía 500 pesetas y mi propósito de regalárselo —lo merecía—, y que yo no pude cumplir. [100 – f. 306-307]

Juan Arbó manifesta una consciència plena de les conseqüències personals i professionals tant de la decisió de romandre a l'interior com d'adoptar l'espanyol com a llengua d'escriptura. Es reflecteix en el capítol «Misericordias del regreso», en què, si bé el text publicat conserva en allò que és substancial el gruix d'apreciacions més compromeses, en depura o matisa algunes altres. Un exemple és el tractament que es fa del filòleg Joan Coromines, fill de l'escriptor Pere Coromines, que tingué una importància decisiva en l'inici de l'anadura literària del rapitenc. Segons aquest, Joan Coromines l'hauria sumat com a prologuista d'un projecte d'edició de les obres completes del seu pare, del qual després l'hauria apartat.¹⁰ En aquest punt, Juan Arbó fa referència als ressentiments d'una part de la intel·lectualitat catalana a l'exili, que hauria operat a l'ombra per arraconar-lo, i atribueix la negativa final a aquesta influència insidiosa. Aquest fet podria haver motivat una alteració en el mecanoscrit editorial de l'obra, del qual se suprimeix la següent apreciació sobre Joan Coromines: «siempre me había tratado muy bien» [*mMc*, f. 688].¹¹

El mateix succeeix quan s'aborda la figura de Josep Tarradellas, que assistí de fet a la presentació pública d'aquestes memòries (*El Noticiero Universal* 1982: 4) i de qui guardava gran consideració. Després de remarcar que «le dolió sin duda la cosa» (Juan Arbó 1982: 274), en el manuscrit desapareix la següent puntualització: «y sobre todo, que hubiese escrito en castellano» [*mMc*, f.690]. En referència al president, a més, Juan Arbó elimina una valoració política: si bé en l'imprès es llegeix que «posteriormente demostró, en cuanto a mí, el mismo afecto y amistad. Un motivo más que añadir a los que tenía de gratitud hacia esta gran persona» (Juan Arbó 1982: 274), en *mMc* incloïa la postil·la: «y gran President» [f. 690], una puntualització que acabà desapareixent.

10 Les *Obres completes* (1972, Selecta) de Pere Coromines, editades i anotades per Joan Coromines, inclogueren finalment un pròleg de Domènec Guansé.

11 Juan Arbó (1982) incideix en la crítica als qui titlla d'«animetes» (p. 274), que considerava una minoria ancorada en el rancor present en ambdós bàndols i als quals presentava encara en *mMc* com «Apartados de la mayoría y soñando en la venganza» [f. 687].

L'admiració personal i política sembla evident, com sembla també evident que en la redacció final de les memòries es produeix un intent gradual per distanciar-se respecte de la valoració ideològica de fets i figures, un intent per traslladar una imatge de neutralitat i desafecció en favor d'una visió més centrada en les figures concretes des d'una òptica més pretesament humana. Heus ací com, per exemple, en un dels articles d'opinió que es troben en la gènesi del text de *Los hombres de la ciudad*, «La República», s'aborda la figura de Tarradellas, per bé que en aquest existia ja un distanciament polític aparent:

[...] debí [mi colocación] a Terradellas por mediación de don Pedro Corominas, que se portó como nunca podré agradecer; lo mismo puedo decir de Terradellas, al que debo asimismo gratitud. Diré de paso, que era, a mi juicio, el que valía más, el hombre de más temple y el más capacitado entre los políticos catalanes de aquella hora.

Creo sinceramente que de haber habido algunos hombres como él, con su inteligencia, su honradez y su temple moral, su amor al trabajo y su visión clara de las cosas, los hechos no habrían derivado hacia los derroteros que sabemos y que lamentamos. [...] Me complace declararlo por el hecho de que se juntasen en él el reconocimiento de mi parte y sus méritos, en lo personal, que nada tenía que ver con mi reconocimiento. Tampoco aquí hago política; digo simplemente una verdad y cumplo un acto de justicia.

Con nosotros, lo vuelvo a decir, no entró para nada la política. (Juan Arbó 1976: 13; els subratllats són meus)

Vistos aquests casos, que són només una petita mostra d'un panorama de variació dens i extens, és evident que l'examen del corpus memorialístic de Sebastià Juan Arbó posa en relleu la necessitat de complementar l'estudi de les escriptures del jo amb eines filològiques, mitjançant l'anàlisi de la seva gènesi i variació textual, que en casos com aquest és summament reveladora. Aquest procés material de construcció de la memòria a través de l'escriptura no descriu exclusivament una depuració formal, sinó un autèntic filtratge de fets i de valoracions amb implicacions historicoliteràries que queden deliberadament emmascarades darrere el text definitiu publicat.

Referències bibliogràfiques

FONS SEBASTIÀ JUAN ARBÓ a l'Arxiu Comarcal del Montsià.

ANÒNIM (1982, 28 de desembre): «Tarradellas y el próximo año». *El Noticiero Universal*, p. 4.

BADOSA, Enrique (1983, 7 de febrer): «Sebastià Juan Arbó publica un nuevo volumen de sus memorias». *El Noticiero Universal*, p. 18.

FORCADELL, Joan Antoni (2018): «“Dedicat a S. Juan Arbó”: testimonis de l'amistat i la vocació literàries com a constants vitals». *Beceroles: Lletres de Llengua i Literatura*, 7, 23-25.

FORCADELL, Joan Antoni (2023): «Introducció». Dins Juan Arbó, Sebastià: *El ángel se durmió*. Benicarló: Onada Edicions.

JUAN ARBÓ, Sebastià (1976, març 14): «La República». *La Vanguardia Española*, p. 13.
— (1982): *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

MATAS ROCA, Marta (2023): *Sebastià Juan Arbó: Viure per escriure*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VILANOVA, Santiago (1983): «Arbó presenta unas memorias con “goma-2”, según Lara». *El Correo Catalán*.

Ferrater i Fuster, nexes pictòrics i literaris amb Francesc Todó Garcia: pintor tortosí

Agnès Camatxo Buj
Université Rennes 2

Resum

Aquesta proposta reuneix diferents nuclis d'interès: literatura, història i història de l'art. En relació amb Ferrater i Fuster, es reprèn la figura del pintor tortosí Francesc Todó, per tractar els vincles entre el llegat dels artistes contemporanis i les lletres dels dos autors, entre d'altres. L'hedonisme formal en la pintura de Todó evoca una reflexió de Ferrater, no prou coneguda. Paral·lelament, el context de postguerra reafirma en el reusenc i en Fuster la necessitat d'expressar notes artístiques en diferents articles d'assaig, poesies o, fins i tot, textos amb funció civil, tals com escrits de reclam en la inauguració d'exposicions pictòriques. L'article vol contribuir a aplegar la relació entre estes pulsions esparses amb diversos fils comuns i estrènyer els vincles de la producció d'autors com Ferrater i Fuster en el panorama artístic i cultural de l'època, ja que constitueixen un puntal de la nostra història de l'art i la literatura.

Paraules clau: Francesc Todó, Gabriel Ferrater, Joan Fuster, pintura catalana, assaig

Aquesta aportació vol homenatjar la figura del cèlebre pintor tortosí amb motiu del seu centenari, coincident amb el de dos autors cabdals en la literatura catalana l'any 2022: Gabriel Ferrater Soler (Reus, 1922 – Sant Cugat, 1972) i Joan Fuster Ortells (Sueca, 1922 – 1992). En el text es relaten algunes coincidències artístiques entre el pintor Francesc Todó i els escriptors Gabriel Ferrater i Joan Fuster.

En l'àmbit de la literatura catalana, Ferrater i Fuster van ser figures clau per a la renovació de l'assaig i la poesia en llengua catalana a la segona meitat del segle xx, esperits lliures, erudits i amb una clara voluntat d'atrapar els lectors. Aforístics i lúcids, l'un i l'altre van viure abocats a l'escriptura i la lectura, tant per vocació com per necessitat. Diferents elements enllacen Ferrater i Fuster amb Todó, des de la perspectiva literària, artística, cultural i de relacions.

Francesc Todó i Garcia va néixer a Tortosa l'any 1922. Establert a Barcelona des de 1931, constata la seua vocació d'artista en descobrir Joaquim Mir en una galeria de la capital catalana (Perea Virgili 2013: 5). El 1946 exposa a les Galeries Vinçon, al passeig de Gràcia a Barcelona, i dos anys més tard funda una impremta amb Josep Maria Castellet (Barcelona, 1926 – 2014), peça troncal en la literatura catalana del segle xx.¹ Compagina la pintura amb el negoci fins que es guanya la vida exclusivament de l'art (2013: 6). És des d'aquell moment que es considera pintor.



Fig. 1. Francesc Todó al seu estudi (fotografia de Vlad Pop, 2015)

Descrits breument els inicis de Todó, resseguim elements que el connecten amb Ferrater i Fuster. El reusenc és un model d'intel·lectual orgànic (Macià 1999): amalgama en la seua obra i el seu entorn tant producció poètica i pictòrica com crítica i traducció. Quant al de Sueca, més enllà de la labor primordial com a historiador, crític literari i social de la llengua, cal destacar la trajectòria poètica i les col·laboracions artístiques. Part de l'univers creatiu de Fuster traspua en l'obra amb la constància quotidiana de reflexionar sobre el món (Salvador 1999). Fet i fet, tots tres individus tenen en comú

¹ Josep Maria Castellet parla, entre d'altres, de la seua relació amb Gabriel Ferrater i Joan Fuster en *Seductors, il·lustrats i visionaris* (2009).

l'abstracció de la realitat en la seua creació, l'un amb la pintura i els altres sobretot amb l'escriptura.

Alguns exemples que duen cap a traços en comú ens situen al 1947, quan el Ferrater de vint-i-cinc anys, que ja solia dibuixar, va quedar fascinat definitivament per la pintura en la seua primera visita al Museu del Prado. Com a resultat d'esta passió, va dedicar sis anys a la crítica, amb una immensitat d'articles que tractaven els àmbits temàtics de notes d'estètica, els darrers corrents pictòrics europeus i la pintura catalana dels segles XIX i XX. A més, va conèixer Todó i el seu gran amic, també pintor, Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923 – 2009), entre altres artistes, a l'Ateneu Barcelonès. Joan Fuster va publicar el primer assaig, *El descrèdit de la realitat*, el 1955, amb trenta-tres anys. Esta publicació farcida de reflexions complexes pròpies d'una obra de maduresa enceta la seua faceta més crítica. Va ser un punt des del qual artistes demanen que Fuster els dedique textos, cosa que atorga a Fuster una gran consideració en la crítica i forja part del seu patrimoni artístic, ja que molts dels creadors el retribueixen amb obres.



Fig. 2. París vist per Francesc Todó (1954)

La qüestió europea és ineludible a l'hora de parlar d'art al segle XX. De fet, en els inicis de Todó, gràcies al Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, va poder

accedir a molt material artístic (Torres Guardiola 1994: 174) i el 1954 va aconseguir una beca per estudiar a París que, sens dubte, va marcar el seu desenvolupament pictòric. Ferrater havia patit l'exili a Bordeus amb la família entre 1938 i 1941. Malgrat tot, això li va donar accés al batxillerat francès, va visitar París i la llibreria Shakespeare and Company i també freqüentava la llibreria Mollat, de les més importants de França (Gomis 2021: 82-84). En definitiva, Ferrater va viure una intensa relació amb el país gal que va constituir part dels fonaments de la seua obra, tant en la producció pròpia com pel que fa a les múltiples possibilitats de traducció. Pel que fa a Fuster, en la seua creació és palès l'existencialisme francès. L'autor feia tertúlies a València la dècada dels cinquanta i s'impregnava de l'actualitat literària francesa sobretot a través de *Le Figaro* (Juan Segura 2019). Fuster va traduir del francès el descendent menorquí Albert Camus (Drean, Algèria, 1913 – Villeblevin, França, 1960). En la revista fundada per Fuster amb Josep Albi (València, 1922 – Xàbia, 2010) d'editor, *Verbo* (1946–1958), constata que el cànon dels seus clàssics el constitueixen escriptors francesos (Fuster 1948: 10). Un altre punt de contacte són els aforismes, entre d'altres (Crespo 2003), a propòsit del surrealisme, corrent que també seguien de prop Todó i Ferrater, en diferents aspectes i mesures. En l'àmbit d'este estil no es pot passar per alt el contacte de Francesc Todó amb Salvador Dalí (Figueres, 1904 – 1989) a Cadaqués, que el va portar a visitar el taller del principal surrealista (Perea Virgili 2013: 7).



Fig. 3. Isabel Garriga amb Gabriel Ferrater durant el lliurament del Premi Formentor a Mallorca, abril de 1962

En este context trobem coincidències dels tres hòmens. Todó va integrar el moviment de postguerra, des del qual construeix a manera de revolució la seua obra. Pintava allò que és quotidià, amb ressons de constructivisme i musicalitat en una sinestèsia. Un dels tòpics que enllacen Todó amb llocs de l'art de l'època és la representació de Cadaqués. En l'entorn més immediat del pintor, la seua esposa, l'artista Isabel Garriga Pinell (Sabadell, 1925 – les Borges del Camp, 2012), va aportar una de les darreres fotografies inèdites de Gabriel Ferrater, del Premi Formentor l'any 1962. Amb este retrat com a nexa, podem mencionar un fotògraf que va tractar les nostres personalitats: el fotògraf Toni Vidal Miquel (es Castell, Menorca, 1934), que va retratar la cultura catalana dels setanta des de Todó fins a Fuster, amb Dalí i el pintor Joan Ponç (Barcelona, 1927 – 1984) a Cadaqués, entre d'altres, com ara Josep Pla (Palafrugell, 1897 – Llofriu, 1981) i Arranz Bravo (Barcelona, 1941 – 2023), l'inseparable de Bartolozzi o el premi Nobel de literatura Gabriel García Márquez (Aracataca, Colòmbia, 1927 – Mèxic, 2014). Amb l'escriptor colombià Todó feu amistat a Barcelona i gràcies a això va acabar fent de professor de Belles Arts a la Universitat de Bogotà el curs 1969-1970 (Perea Virgili 2013: 7-8).



Fig. 4. Retrat de Todó (Vidal 1974). Ponç fotografat a Cadaqués per Vidal vist per Eduard Ràfols (1969)

Mitjançant l'evocació de Cadaqués podem relacionar Ferrater i Fuster: l'indret acull des dels darrers segles artistes que hi han dedicat part de la seua obra. Todó va pintar Cadaqués i Ferrater va titular així un dels seus poemes més sentits, adreçat a Helena Valentí (Barcelona, 1940 – 1990), amb qui coincidí en esta vila singular. Re-força la correspondència entre escrit i imatge el fet que Bartolozzi Lozano (Pamplona, 1943 – Tarragona, 2009) va redefinir plàsticament l'emoció del poema de Ferrater

(1983).² Els títols dels poemes de Ferrater de *Teoria dels cossos* (acabat el 1963, publicat el 1966 per primera vegada amb pròleg de l'amic en comú Josep Maria Castellet), amb els poemes titulats amb una única paraula i ordenats alfabèticament, mantenen afinitat formal amb el *Diccionari per a ociosos* (1964), de Joan Fuster.

Í N D E X	
Amor	9
Atzar	16
Avarícia	23
Bellesa	29
Bestiesa	29
Cadira	33
Caracterologia	36
Cinisme	36
Còmplice	37
Convicció	37
Covardia	37
Defecte	39
Diners	39
Egoisme	41
Epitafi	41
Escepticisme	41
Ètica	42
Fatuitat	53
Fer	53
Flàner	54
Gent	57
	58

Í N D E X	
A	7
Poema inacabat	9
Tornada	41
B	49
Boira	51
Bosc	52
Dits	53
Engany	54
Esparver	55
Fe	56
Fill	57
Idolets	58
Ídols	60
Joc	61

Fig. 5. Imatges de part dels índexs de *Diccionari per a ociosos* (1964) i *Teoria dels cossos* (1966)

² En la mateixa sèrie, Francesc Todó va il·lustrar el poema «Símbols» de Josep Carner (Barcelona, 1884 – Brussel·les, Bèlgica, 1970), que formava part de la segona edició d'*Auques i ventalls* (1935), reprès a *Poesia* (1957).

Pel que fa a Bartolozzi, Fuster va ser prolegomen d'una exposició que compartí amb Arranz-Bravo a València el 1973. Fuster deia en *Consells, proverbis i insolències* (1968): «Quan el pintor pinta, el món creix». El text sobre Bartolozzi i Arranz-Bravo el trobem en l'àlbum de l'exposició. El suecà fa justícia a les manifestacions artístiques amb un assaig encertadíssim, lúcid com sempre, a propòsit d'allò que és difícil de plasmar en paraules (Balaguer 2007). Un escrit crític d'art de Ferrater es dedica a Todó (Ferrater 2021); apareix l'any 1966 en el catàleg d'una exposició de Francesc Todó a la Sala Gaspar de Barcelona, tot i que la seua seguida de crítica d'art s'havia desenvolupat sobretot entre 1954 i 1959 per encàrrec de Seix Barral (Ducet 2015: 8).

En «Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món», al fullet de l'exposició (1973), hi conflueix Fuster com a assagista i poeta (Ballester 1987: 25). D'acord amb el surrealisme practicat pels pintors esmentats, Fuster vesteix els versos que els dedica amb trets d'este corrent. Sens dubte, el surrealisme va marcar fortament l'estrena literària de Fuster. De fet, un poeta que entrellaça els tres noms és Josep Vicenç Foix (Barcelona, 1893 – 1987). Todó, Ferrater i Fuster van coincidir amb mútua admiració. La primera ocasió en què Fuster plasma idees d'escriptors francesos és, de fet, en l'article «El surrealismo y lo demás» (Fuster 1948: 10).

Francesc Todó, Gabriel Ferrater i Joan Fuster són tres figures amaraes d'art, amb una àmplia visió comunicativa i reflexiva que emana de la seua obra i dels seus maridatges. Tots ells no només obren l'art; també l'interrelacionen tant des d'una vessant crítica com social, components indissociables de la seua producció. Todó va militar en la poètica social de la pintura: «Representa com ningú el vessant líric de la consciència pública» (Cirici 1966). És una afirmació que ell aprova: «hi ha una poesia» (Perea Virgili 2013: 9).

La correspondència entre art plàstic i literatura és una constant en la seua producció, cosa que també afirma: «La literatura que hi ha ajuda els altres a comprendre la pintura» (Perea Virgili 2013: 9). És un encert per il·lustrar-ho l'encàrrec *Pintura de llibres* (2000), del poeta convilatà Gerard Vergés (Tortosa, 1931 – 2014). Todó li va pintar trenta-tres llibres. En el lloc d'alguns hi apareixen autors com ara el també poeta Vinyoli (Barcelona, 1914 – 1984),³ el pintor Paul Klee (Münchenbuchsee, Suïssa, 1879 – Muralto, Suïssa, 1940), l'escriptor Pascal Bruckner (París, França, 1948), Kavafis (Alexandria, Egipte, 1863 – 1933) o García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 – Vízcar, 1936).

Vergés, reconeixent de la creació de l'estimat artista tortosí, dedica unes paraules al quadre: «Todó i Morandi construeixen les seves natures mortes sobre formes depurades. Amb una diferència bàsica: [...] si Morandi és dens, Todó és aeri. Estic par-

³ El mateix Todó, amic de Vinyoli, va tindre la iniciativa d'il·lustrar una selecció de deu poemes de *Cercles* (Vinyoli 1979) i així van realitzar una col·laboració d'obra gràfica.

lant, no caldria ni dir-ho, de pintors d'altura» (Vergés 2003). En definitiva, ens trobem davant d'una obra que efectivament ha estat motiu de diferents ècfrasis, en Ferrater, Fuster i molts altres autors, per «l'intent d'imitar amb paraules un objecte de les arts plàstiques» des de la «finestra oberta a la realitat» (Krieger 2000: 141) de Todó, que deia Castellet.

Referències bibliogràfiques

- BALAGUER, Enric (2007): *Els colors i les paraules: Notes sobre Joan Fuster i la pintura*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- BALLESTER, Josep (1987): «Breu aproximació a la poesia de Joan Fuster». *L'Aiguadolç*, 3, 9-26.
- CASTELLET, Josep Maria (2009): *Seductors, il·lustrats i visionaris*. Barcelona: Edicions 62.
- CIRICI, Alexandre (1966): «Todó i els barcelonins». *Serra d'Or*, any VII, 3, 39-42.
- CRESPO REDONDO, Isidre (2003). «Els aforismes, un dels «encunys» francesos de Joan Fuster». Dins MARTÍ, Sadurní et alii (ed.): *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (p. 127-142). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCET ARAGÓ, Sergi (2015): *La pintura segons Gabriel Ferrater. Una revisió de la seva tasca com a crític d'art*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- FERRATER SOLER, Gabriel (2021): *L'art de la pintura*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edendum.
- FUSTER ORTELLS, Joan (1948): «El surrealismo y lo demás». *Verbo*, 12, 10-11.
- GOMIS, Ramon (2022): «Gabriel Ferrater a França». *Revista de Catalunya*, 318, 79-85.
- JUAN SEGURA, Alba (2019): «El desencant de Fuster». *Mirall*. En línia: <<https://revistamirall.com/2019/05/19/el-desencant-de-fuster/>>
- KRIEGER, Murray (2000): «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)». *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros.
- MACIÀ, Xavier (1999): «Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?». *Autors a Lletra A - La literatura catalana a internet*. En línia: <<https://lletra.uoc.edu/ca/autor/gabriel-ferrater/detall>>
- PEREA VIRGILI, Maria Eugènia (2013): «Francesc Todó: l'amplitud de les coses petites». *Lo floc*, 204, 5-11.
- SALVADOR, Vicent (1999): «Joan Fuster». *Autors a Lletra A - La literatura catalana a internet*. En línia: <<https://lletra.uoc.edu/ca/autor/joan-fuster/detall>>
- TORRES-GUARDIOLA, Pascal (1994): «Francesc Todó». *Le Cercle Maillol. Les avant-gardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*. Barcelona: Parsifal Edicions.

- VERGÉS PRÍNCIP, Gerard (2003): *Francesc Todó. La realitat transfigurada*. Barcelona: Editorial Columna / Edicions del Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona.
- VIDAL, Toni (1974): *Francesc Todó*. [s.l.]. Fons AG. Subserie Arxiu Gràfic (AG 18/6).

III. Noves coneixences metodològiques

La codificación de variantes con XML-TEI, a examen: potencias y limitaciones a partir de «A media noche», de Valle-Inclán

Joel Reverter Lainez
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

En este artículo se aborda la codificación en lenguaje XML-TEI de las variantes del primer párrafo del cuento «A media noche», de Valle-Inclán. Primero, se expone la relevancia de la programación del texto y qué puede aportar a la investigación filológica. A continuación, se explica cómo se han resuelto los diversos problemas que plantea la anotación informática de variantes. Para ello, se explica el módulo del TEI dedicado a la variantística y cómo se ha implementado en nuestro caso. Se incide especialmente en la problemática de los diferentes saltos de párrafo que presenta cada testimonio. La solución propuesta pasa por servirse del elemento <milestone> y codificar las variantes a partir de este. Finalmente, se reflexiona sobre los resultados obtenidos y se analiza qué se puede hacer para mejorarlos.

Palabras clave: edición crítica, codificación, variantes, Valle-Inclán, XML-TEI

1. Introducción

El desarrollo de nuevas tecnologías afecta cada vez más a la investigación filológica.¹ La conciliación de innovación técnica y tradición humanística es una labor ardua que

¹ Esta aportación es una versión revisada y corregida del trabajo de fin de grado inédito que se presentó en junio de 2023 en la Universidad Rovira i Virgili. El autor agradece a la directora de este, la doctora María Dolores Jiménez Ló-

los filólogos no podemos desatender. Uno de los campos de las humanidades digitales que todavía está por sistematizar es el de las ediciones críticas digitales. Aunque se ha trazado un estado de la cuestión (Allés Torrent 2020) e incluso se han propuesto ediciones digitales paradigmáticas (Pierazzo 2015), no hay todavía una solución que se considere definitiva.

Rehbein y Fritze trazaron en 2015 un esquema que trata de sintetizar el proceso de creación de una edición digital. En él propusieron cinco etapas: el análisis de los materiales literarios originales, su modelización, su transcripción para que la computadora pueda procesarlos, la codificación para poder trabajar con ellos y la visualización, para ponerlos a disposición de los usuarios (2015: párrafo 15). En esta ocasión se analizará el proceso de codificación del texto. Para ello, se explicará cómo se ha codificado el primer párrafo del cuento «A media noche», de Valle-Inclán.

Se ha codificado el texto con el estándar XML-TEI —de ahora en adelante, Text Encoding Initiative (TEI)—, el más utilizado y demandado por la comunidad filológica (Franzini *et alii* 2019: 10-16). Esto se debe a múltiples razones. La más evidente está relacionada con la propia naturaleza del lenguaje XML: al tratarse de un lenguaje extensible, puede dar respuesta a prácticamente todas las necesidades de codificación que exijan tanto los textos como sus paratextos. Además, es el único lenguaje que permite etiquetar semánticamente el texto para identificar sus elementos textuales, hecho que lo diferencia de otros lenguajes como el HTML (Allés Torrent 2020: 78). Finalmente, codificar textos con TEI facilita cumplir los requisitos FAIR, lo que permite la publicación de datos libres de derechos extraídos de publicaciones todavía con *copyright* (Calvo Tello y Rißler-Pipka 2023).

La codificación de cada texto dependerá del propósito de la investigación. En nuestro ejemplo, se ha confeccionado una cabecera, trazado un *schema* y anotado las variantes —tanto léxicas como ortográficas— del primer párrafo de «A media noche», de Valle-Inclán, tomando como texto base la versión de 1920. Además, se han marcado las modernizaciones, los topónimos y los antropónimos. Sin embargo, el texto podría haberse etiquetado con más profusión; por ejemplo, el TEI permite anotar la clase de cada palabra, algo que serviría para aplicar estudios de estilometría, entre otras funcionalidades. Con esta, la codificación del texto aspira tanto a la reconstrucción literal de los testimonios como a la creación de un aparato crítico para cada uno de ellos. Somos conscientes de la contradicción teórica que hay en nuestro objetivo, dada la constante dialéctica entre la reproducción íntegra de todas las versiones de un texto y el ofrecimiento de un texto base con las variantes dispuestas como lecciones secundarias a pie de página. Así pues, lo que se genera es un recurso que cualquier filólogo puede utilizar

pez, todos los consejos que le ha brindado. Asimismo, reconoce la inestimable ayuda de Joan Antoni Forcadell Sánchez y Sílvia Almenar Quixal.

para publicar el cuento según sus criterios editoriales, que sí deberán ser consecuentes con los postulados teóricos con los que se alinee, o estudiarlo, por lo que se sigue la doble funcionalidad de la codificación que apunta Allés Torrent (2020: 85).

2. La codificación de variantes

El TEI ofrece un módulo, esto es, un conjunto de elementos y atributos, diseñado específicamente para anotar las variantes (Text Encoding Initiative 2023a), que consigue enriquecer la anotación hasta el punto de hacerla, a nuestro juicio, más clara y funcional que la de los libros impresos. El aparato de variantes se anota mediante el elemento <app>, que encabeza cada lugar crítico. El elemento <app> se enriquece con el atributo `type="x"`, que sirve para indicar de qué tipo son las variantes que encierra el lugar crítico correspondiente. Estas pueden ser ortográficas (`type="orthographic"`) o léxicas (`type="substantive"`). Dentro de <app>, se incluye el elemento <rdg>, en el que se anotan las lecciones de cada testimonio.

Hay hasta tres formas de relacionar el texto base con el aparato de variantes, la elección de las cuales depende del objetivo final del editor: con el *location-referenced method* (LRM), con el *double end-point attachment method* (DEAM) o con el *parallel segmentation method* (PSM).

El primero de ellos consiste, esencialmente, en relacionar los lugares críticos con el lugar en el que aparecen en el texto. Sin duda, es el más fácil de anotar, pero también resulta el menos útil. Sus limitaciones son muy claras y restrictivas: asocia el lugar crítico al párrafo en el que aparece, por lo que la precisión es insuficiente. No resulta productivo en casos como el primer párrafo del cuento que se edita, ya que en él se concentran numerosos lugares críticos. Se necesita, pues, mayor exactitud en esta relación. Ello lo permite el DEAM. Este método consiste en anclar el lugar crítico a las palabras exactas del texto base. Pese a ser más preciso que el anterior, tiene claros inconvenientes: es difícil de codificar, dado que crear las referencias en el texto requiere mucho tiempo y además no permite la reconstrucción de los testimonios. Es por esto que el tercer método gana fuerza.

El PSM permite reconstruir cada uno de los testimonios con la anotación conjunta de las partes invariables entre ellos y de la anotación individual de las que son diferentes. Es por esto que se ha optado por el PSM a la hora de codificar las variantes. A diferencia de los otros dos métodos, que podían codificarse dentro o fuera del texto, el PSM exige la codificación dentro del mismo texto, lo que puede provocar que el código sea difícil de leer, sobre todo en obras con una tradición textual tan extensa como la aquí tratada. Sin embargo, la repetición de la misma estructura de código atenúa este problema.

Al elegir el PSM, se han tenido que codificar algunas de las actualizaciones ortográficas dentro de las variantes. Esto resulta un tanto extraño, ya que las actualizaciones y modernizaciones se suelen codificar dentro del texto, pero en nuestro caso, al elegir el PSM, algunas de las actualizaciones aparecen en un fragmento de texto no común a todos los testimonios. Sucede, por ejemplo, que en la codificación de la segunda oración de la edición de 1920 de *Jardín umbrío* (Valle-Inclán 1920: 149) encontramos un elemento <choice>. Este es el utilizado para marcar las actualizaciones del texto. Con él, se puede codificar tanto la lectura original, que aparece introducida por el elemento <orig>, como la actualizada, introducida por <reg>. Existe la opción de codificar solo la actualización; sin embargo, juzgamos más útil, aunque más costosa, esta opción. La razón es sencilla: al codificar las dos opciones, se da la posibilidad de poder editar la obra tanto con el texto original como con el actualizado. Así, el lector puede, con un solo clic, cambiar a placer entre ambas versiones, tal y como sucede en la edición digital del *Torquemada* de Galdós (Davies 1996).

Al principio de este apartado, se ha mencionado que la anotación digital es más clara y completa que la impresa. Esta controvertida afirmación se refiere específicamente a la posibilidad de apuntar cambios ortográficos dentro de un grupo de testimonios que tienen diferencias léxicas respecto al texto base.

El procedimiento de anotación de este fenómeno se basa en la agrupación de testimonios y lo que se conoce como *nesting*, es decir, poder incluir elementos dentro de elementos. En una parte de nuestra codificación, se ha declarado un aparato de variantes sustantivas (<app type="substantive">) en el que se han englobado tres variantes, cuyo testimonio se ha indicado con el atributo @wit seguido de una almohadilla para indicar que se está referenciando una sigla declarada en la cabecera del documento (<rdg wit="#x">). Para dar cuenta de la diferencia ortográfica entre ambos testimonios, se ha abierto un elemento <app> dentro de su <rdg> y se ha indicado que se trata de un aparato de variantes ortográficas (<app type="ortographic">). Así, dentro de dicho aparato se han indicado las dos variantes correspondientes repitiendo el elemento <rdg> complementado con el atributo @#wit. Este procedimiento puede realizarse infinitas veces, siempre que se respete la sintaxis del lenguaje TEI.

3. La problemática de los párrafos

El método de anotación elegido para codificar las variantes presenta algunas dificultades algo complicadas de resolver. La más llamativa de ellas es la de indicar la segmentación en párrafos del texto. Esto resulta esencial, ya que, si no se indica la existencia de los distintos párrafos presentes en todos los testimonios, la computadora reproducirá el texto de corrido, lo que generará una transcripción errónea. La codificación de los párrafos en prosa es sencilla: basta con el elemento <p>. La anotación resulta mucho

más compleja cuando se codifica un número tan alto de testimonios con el método PSM. El elemento `<p>` no es útil en estos casos porque no sirve para dar cuenta de la continuidad del texto que aparece en lugares críticos distintos. Por ejemplo, el segundo lugar crítico, en el que la versión de 1889 lee «Allá iban,» (Valle-Inclán 1920: 59) podría etiquetarse como `<p n="1">`, pero al etiquetar el tercer lugar crítico, «jinete», no se podría utilizar la misma notación, porque esta debe ser única. Así, se obligaría a codificarlo como `<p n="2">`, lo que provocaría que el texto se generara en dos párrafos distintos: «Allá iban, | jinete». Esto atentaría contra la disposición original del texto. Además, si se subdividiera el elemento `<p>` en fragmentos como `<p n="1.1">`, `<p n="1.2">`, el texto se generaría de corrido, sin respetar las variantes; es decir, la computadora interpretaría que debe reproducir todos los párrafos, lo que generaría un texto en el que aparecen todas las variantes. Por tanto, es evidente que el elemento `<p>` no es útil para nuestro objetivo.

Al anotar todas las variantes dentro de un mismo texto, puede ocurrir que en un mismo lugar crítico los testimonios lean párrafos distintos. Para marcar esta diferencia se ha recurrido al elemento `<milestone>`. Este es un elemento polivalente que sirve para marcar cualquier tipo de sección en el texto. Es por eso que se ha enriquecido con dos atributos. El primero de ellos es `@unit="p"`, con el que se ha especificado la unidad que representa el elemento `<milestone>`. La "p" significa que se da al elemento `<milestone>` el valor de párrafo. El segundo que se ha incluido es el atributo `@wit="#x"`, con el que se ha indicado el testimonio al que hace referencia el elemento `<milestone>` poniendo, en los casos que ha sido necesario, en "#x" la abreviatura del testimonio en cuestión.

Para poder realizar esta función, se ha tenido que modificar el *schema* de nuestro documento TEI, siguiendo los pasos descritos en el manual (TEI 2023b). El *schema* es un documento, creado con el modelo de RelaxNG, que especifica todos los elementos y atributos utilizados en el documento TEI. Así, permite declarar las modificaciones respecto a la fuente original, lo que habilita al usuario para definir nuevos elementos y atributos. Como se puede deducir, dichas modificaciones deben estar codificadas siguiendo las normas sintácticas de la programación TEI. Esto es relevante para nuestro caso porque el atributo `@wit` no es compatible con el elemento `<milestone>` en el código original. Así, se ha creado un *schema* propio en el que se ha incluido el atributo `@wit` dentro de los atributos aceptados por `<milestone>`.

Utilizar el elemento `<milestone>` ha presentado problemas importantes. Si bien en el manual aparece el elemento `<milestone>` como solución a este problema (Text Encoding Initiative 2023c), no aparece en él ningún caso tan textualmente complejo como el nuestro en el que aplicar dicho elemento. Tampoco se ha encontrado ningún proyecto disponible en el público que nos sirva como modelo. Así, a la hora de aplicar el elemento ha surgido un problema relacionado con el *nesting*.

Se explicará este procedimiento con un ejemplo. Dos de los testimonios publicados en 1902 tienen un cambio de párrafo en el fragmento «polvo. | La» (Valle-Inclán 1920: 238). Inicialmente, se había codificado este fragmento usando el *nesting*. Esto se debe a que hay hasta tres grupos de variantes léxicas, dos de los cuales tienen variantes ortográficas. El único grupo de variantes léxicas que no contiene variantes ortográficas es el de estos dos testimonios. Se probó a incluir el elemento <milestone> en el texto que encierra el elemento <rdg> dentro del <app> correspondiente. No funcionó este método porque el elemento <milestone> modifica solamente al fragmento que lo sigue. Por tanto, solo modificó a «La», dado que después de esta palabra el código cerraba tanto la variante (</rdg>) como el aparato (</app>). El aparato estaba en el nivel superior del texto, es decir, no estaba incluido dentro de ningún otro elemento, por lo que la computadora interpretó que el elemento <milestone> debía actuar solo sobre «La», al estar aislada de las demás partes del código.

Resultaba necesario, pues, buscar una manera de que el elemento <milestone> afectara sobre todo el conjunto de la variante sin afectar a las relaciones entre aparatos léxicos y ortográficos. La solución que se ha encontrado es la de empezar a escribir el código sabiendo qué testimonios cambian de párrafo y dónde, y clasificarlo como una variante ortográfica. A partir de esta base, se ha incluido el código entre estas líneas maestras. Para ello, se ha tenido que alterar la división de algunos lugares críticos.

4. Conclusiones

Los resultados obtenidos han sido satisfactorios en tanto que han ofrecido una edición crítico-genética del primer párrafo del texto. La elección del método PSM ha sido la correcta, puesto que resulta el más fácil de codificar y, también, el que ofrece más posibilidades. Así pues, tanto la reconstrucción de los testimonios como la creación de un aparato crítico para cada uno de ellos han sido un éxito. Con esto se puede ofrecer un recurso no solo para la publicación del cuento, sino también para su estudio, dado que se brinda a los investigadores una herramienta sobre la que operar no solo en una versión del texto, sino en todas sus fases de escritura, lo que salvaría la problemática del tipo de estudios que apunta Pierazzo:

Most data mining, distant reading and NLP methods assume texts to be stable, uncontroversial entities [...] these methodologies willingly ignore any textual complexity, adopting in most cases a positivistic view of the text. (2015: 56; en Torrent Allés 2020: 83)

Sin embargo, el camino para llegar a estos resultados ha sido demasiado costoso como para poder aplicarlo a la edición de toda una obra literaria de una extensión considerable, como podría ser una novela. El objetivo de reproducir todos los testimonios

ha obligado a tener en cuenta las variantes ortográficas, lo que ha complicado la anotación de las variantes y, en consecuencia, se ha tenido que escribir un código mucho más complejo e ilegible. Esto pone de manifiesto la necesidad de considerar si realmente los beneficios de codificar las variantes con tanta precisión son proporcionales al esfuerzo, o por el contrario se puede llegar a obtener un resultado similar solo teniendo en cuenta las variantes léxicas.

No tener en cuenta las variantes ortográficas impediría la reconstrucción exacta de los testimonios y, por tanto, rebajaría, a nuestro juicio, la potencia del proyecto, dado que resultaría una herramienta de investigación menos completa y bastante más limitada. Por tanto, se pone de manifiesto la necesidad de agilizar el proceso de codificación. Probablemente el uso de *scripts* pueda ayudar en este sentido, en la línea de lo que apunta Fradejas (2017), quien aboga por la automatización del proceso de escritura de código.

En definitiva, la investigación concluye que la codificación con XML-TEI es una herramienta excelente para la edición e investigación literaria, pero requiere unos conocimientos informáticos elevados para que sea funcional y rentable. Esto evidencia la necesidad creciente de o bien una colaboración interdisciplinar entre filólogos e informáticos para desarrollar este tipo de proyectos, o bien la obligación de los filólogos de formarse en técnica informática.

Referencias bibliográficas

- ALLÉS TORRENT, Susanna (2020): «Crítica textual y edición digital o ¿dónde está la crítica en las ediciones digitales?». *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento*, 14, 63-98.
- CALVO TELLO, José y RISSLER-PIPKA, Nanette (2023): «¿Qué hacer con textos que no se pueden publicar? Datos derivados, criterios FAIR y TEI». *Journal of the Text Encoding Initiative*, 16, 1-35.
- DAVIES, Rhian (1996): *The Pérez Galdós Editions Project*. En línea: <<https://www.dhi.ac.uk/galdos/>>
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2017): *Jornada «La Edición Digital de Textos: Estado Actual y Perspectivas»*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=QWlfs-qtvGt4&t=1104s&ab_channel=BibliotecaNacionaldeEspa%C3%B1a>
- FRANZINI, Greta *et alii* (2019): «Digital Editions of Text: Surveying User Requirements in the Digital Humanities». *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 12, 1-23.
- PIERAZZO, Elena (2015): *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Nueva York: Routledge.

- REHBEIN, Malte y FRITZE, Christiane (2015): «Hands-On Teaching Digital Humanities: A Didactic Analysis of a Summer School Course on Digital Editing». En HIRSCH, Brett D. (ed.). *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles and Politics* (p. 47-78). Cambridge: Open Book Publishers.
- TEXT ENCODING INITIATIVE (2023a): «Critical Apparatus». *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. En línea: <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html>>
- (2023b): «The TEI Infrastructure». *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. En línea: <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ST.html>>
- (2023c): «<milestone>». *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. En línea: <<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-milestone.html>>
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (26 de enero de 1889): «A media noche». *La Ilustración Ibérica*, 317, 59 y 62.
- (7 de abril de 1902): «A media noche». *La Ilustración Artística*, Tomo XXI, 1058, 238.
- (25 de mayo de 1902): «A media noche». *El Mundo Ilustrado*, tomo IX, I, 21, 18-20.
- (1920): *Jardín umbrío Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Ventajas y limitaciones del uso de corpus en tipología lingüística

Antoni Brosa Rodríguez
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

Joseph Greenberg, en 1963, formula 45 universales en el lenguaje que revolucionan la tipología lingüística. Estos se formulan usando gramáticas o introspección. Actualmente, es posible estudiar estos fenómenos computacionalmente gracias a repositorios de corpus como Universal Dependencies. Este reciente avance conlleva una serie de ventajas frente a otros acercamientos, pero también existen ciertas limitaciones. Algunas de las ventajas de su uso en tipología han sido comentadas. Sin embargo, no se observan análisis donde se constaten los límites que siguen existiendo a la hora de estudiar los universales como los de Greenberg con esta metodología. Este estudio trata de mostrar algunos de estos puntos mejorables, especialmente desde un punto de vista lingüístico.

Palabras clave: universales en el lenguaje, Greenberg, Universal Dependencies, lingüística computacional, tipométrica

1. Introducción

En el siglo XIX aparecen las primeras propuestas para clasificar las lenguas del mundo en torno al concepto de tipo lingüístico (Gabelentz 1891). Es decir, las lenguas se agrupan por criterios lingüísticos y no por cuestiones geográficas o genéticas (Grandi 2020). Esta propuesta pionera se basa en aspectos morfológicos.

A mediados del siglo xx observamos una revolución en la disciplina liderada por Greenberg (1963). Él propone 45 universales, basados en la comparación de los datos de 30 lenguas distintas. La información de estas se obtiene a través de la consulta de distintas gramáticas o del conocimiento del propio autor. La mayoría de estos universales permite clasificar las lenguas por tipo teniendo en cuenta criterios sintácticos (orden de palabras). Por ejemplo, si una lengua tiene un orden básico VSO, será preposicional.

Posteriormente, encontramos contribuciones que tratan de mejorar la propuesta original mediante una mejor y más amplia selección de lenguas. Para ello, se utilizan las gramáticas de muchas lenguas y se intenta equilibrar área y familia para que los resultados sean más representativos. Este tipo de propuestas se ejemplifican muy bien en el surgimiento de atlas lingüísticos con estos datos tipológicos extraídos de estas gramáticas, como el WALS (Dryer y Haspelmath 2013) o Grambank (Skirgård *et al.* 2023).

En la última década, en cambio, se ha empezado a explorar con otro acercamiento a la tipología lingüística. Este se basa en el cambio de la fuente de datos. Ya no se tienen en cuenta las etiquetas de segunda mano de gramáticas, sino que se trabaja directamente con corpus etiquetados en distintas lenguas.

A pesar de que hay una serie de operaciones que se pueden llevar a cabo de un modo novedoso, también es necesario señalar que hay una serie de limitaciones que no se han superado. Dada la novedad del método, no hemos encontrado ningún análisis que advierta a los investigadores de los límites y las ventajas de esta propuesta.

Por ello, el objetivo principal de este estudio es analizar las implicaciones que tiene un estudio tipológico basado en corpus computacionalmente. Para poder llevar a cabo este objetivo, se revisarán distintas posibilidades para trabajar en tipología cuantitativa en la actualidad y se llevarán a cabo prácticas tomando como referencia la información de los principales universales de Greenberg en relación con el orden básico de constituyentes.

2. Estado de la cuestión

Durante las últimas décadas se ha observado un incremento en el uso de corpus para llevar a cabo estudios lingüísticos. Este tipo de colecciones de textos etiquetados adecuadamente permite una revisión de las ocurrencias en textos reales de cualquier fenómeno que se quiera estudiar. En el caso de la tipología lingüística, este cambio de paradigma se inició hace una década. A pesar de que algunos años antes ya se observa un interés por acercarse a la clasificación lingüística de lenguas y sus generalizaciones a través de corpus, se suele señalar la publicación de Liu (2010) como la pionera en el ámbito. En esta se trata de clasificar el *basic word order* de unas pocas decenas de

lenguas. Para ello, se analizan cuantitativamente corpus de estas lenguas que han sido anotados a través de una gramática de dependencias (Tesnière 2015). Por ello, también se presenta una innovación teórica. Ya no se analiza de un modo aislado cada una de las funciones sintácticas y su dirección, sino que se propone una clasificación más general de la dirección de la dependencia. En otras palabras, se clasifican las lenguas por ser *head-initial* o *head-final*. En el primer caso, el dependiente suele aparecer pospuesto a su predicado. En el segundo caso, el dependiente se suele ubicar antepuesto a su predicado.

Anteriormente, la información que se utilizaba en tipología para formular universales se hallaba en distintas gramáticas que debían cotejarse. Las fuentes no habían sido diseñadas, muchas veces, desde el mismo acercamiento teórico, hecho que dificulta la comparación. Los datos que se utilizan son de segunda mano, pues vienen condicionados por la propuesta del autor correspondiente. Las etiquetas utilizadas se corresponden con una interpretación general de la lengua en cuestión. Sin embargo, la amplia tradición de este tipo de estudios permite una selección de lenguas mucho más amplia y equilibrada.

El uso de corpus como fuente de formulación de universales también posibilita la aparición de nuevas métricas, hasta ahora poco estudiadas (Levshina 2019, 2022). El hecho de contar con frecuencias de aparición con un alto nivel de precisión permite ver no solo la dirección de los elementos, sino que también se puede obtener una media de la distancia con la que estos elementos suelen aparecer en una oración (Kahane y Yan 2019, X. Liu *et al.* 2022, Sinnemäki y Haakana 2022, Yan y Kahane 2018).

Además, el acercamiento cuantitativo permite un mayor nivel de precisión en comparación con el uso de etiquetas, mucho más generales. Gracias a esta cuantificación es posible capturar comportamientos más anómalos o bien más flexibles dentro de una misma opción (Levshina *et al.* 2021).

Para poder llevar a cabo este tipo de estudios es necesario que los corpus de las distintas lenguas compartan una serie de características que favorezcan y faciliten su comparación. Por eso, dado el interés creciente, ha surgido el proyecto de Universal Dependencies (UD) (Nivre *et al.* 2023). En este se recogen distintos textos en distintas lenguas que han sido etiquetados del mismo modo. Para ello se han aprovechado directrices previas, como los Google Part of Speech Tags (Petrov *et al.* 2012), las dependencias propuestas en Stanford (De Marneffe *et al.* 2013) y las directrices de anotación y conversión de esquemas anteriores de Zeman (2008). Este recurso cuenta con unos 250 corpus anotados tal y como hemos comentado. Los datos aparecen en crudo y deben ser procesados mediante distintas herramientas, como, por ejemplo, Grew-Match (Guillaume 2021). También puede extraerse información tipológica relevante de Typometrics (Gerdes *et al.* 2021) o directamente del Treebank Hub Page en Universal Dependencies (Nivre *et al.* 2023).

Sin embargo, dada la novedad de este tipo de estudios, todavía existen limitaciones. Estas, además, no han sido claramente identificadas y señaladas (a nuestro entender). Por ello, en la siguiente sección llevamos a cabo el análisis de información tipológica contenida en universales de Greenberg para determinar qué aspectos positivos y qué limitaciones contiene este acercamiento que hemos comentado.

3. Análisis

Para llevar a cabo el análisis se han comprobado los datos de UD utilizando las herramientas mencionadas (Typometrics, Grew y Treebank Hub Page). Se han comprobado aspectos varios, correspondientes a la información contenida en los universales de Greenberg. Puesto que ya hemos mencionado anteriormente los principales beneficios de esta vía de investigación, esta revisión se centra, especialmente, en detectar los aspectos que pueden ser mejorables en esta propuesta para plantear posibles objetivos futuros para el trabajo de tipología a través de la computación.

En primer lugar, podemos certificar que no es posible analizar la totalidad de universales propuestos por Greenberg (45). La anotación de estos corpus en UD es sintáctica y de algunos aspectos morfológicos. Por lo tanto, hay un universal que hace referencia a aspectos de entonación que no puede comprobarse, pues dicha información no aparece. También hay una serie de universales morfológicos que no pueden revisarse. Además de la categoría gramatical (o *part of speech*) de las distintas palabras, solo se dispone de las distintas propiedades exhibidas en las palabras. Es decir, existe información relativa a género, número, caso, polaridad, tiempo, modo, persona, determinación, animacidad, etc. Sin embargo, no se puede conocer la estructura de la palabra que aparece (cuestiones de derivación o composición). Este hecho genera dificultades para el estudio de tendencias de las lenguas del mundo en relación con la aparición de infijos o procesos de derivación.

Además, es más problemático el conocimiento de lenguas de tipo polisintético. En estos casos, las palabras contienen letras que se corresponden con conceptos complejos, que en otro tipo de lenguas se corresponderían con una palabra autónoma. La imposibilidad de marcar de un modo inequívoco cuál es ese elemento dentro de una palabra dificulta su reconocimiento y estudio.

Por otro lado, una vez comprobamos universales que sí son comprobables, también detectamos problemas puntuales relativos a errores en la anotación específica de determinados corpus. En general, podemos hablar de dos problemas opuestos: la falta de identificación de fenómenos y la sobregeneración de ocurrencias.

La falta de identificación de fenómenos suele producirse cuando la anotación del corpus se ha realizado directamente en el esquema de anotación de UD y se ha hecho manualmente (eminentemente). A pesar de que las directrices de anotación son muy

claras, es posible que algún anotador decida no añadir toda la información que contiene una palabra (o se olvide de ello). Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el corpus Alpino de neerlandés. La palabra *we*, equivalente al *we* inglés (por lo tanto, como *nosotros* en español), exhibe las características de: categoría gramatical (pronombre), caso (nominativo), persona (primera) y tipo de pronombre (personal). Sin embargo, no aparece ninguna referencia al número del pronombre (plural). Esto, en última instancia, puesto que un tipólogo debe trabajar con lenguas desconocidas por él y debe fiarse de la anotación de los expertos, podría causar que creyera que en neerlandés no hay distinción de número en el pronombre personal nominativo de primera persona. Esto no es así, pues esta distinción existe entre las formas *ik* y *we*. Por lo tanto, el resultado de un análisis del neerlandés a través de este corpus daría un resultado engañoso.

La sobregeneración de ocurrencias se produce cuando en el corpus hay anotada más información de la que realmente existe. En otras palabras, se están señalando características o distinciones que no están presentes en una lengua. Esto se debe, fundamentalmente, a casos en los que existía una anotación previa del corpus en otro esquema de anotación y ha sido automáticamente convertido a la guía de UD. Un ejemplo muy claro de esto se ve en el corpus en español de AnCora. En una de las oraciones etiquetadas aparece el verbo «ha llegado». La forma «ha» se etiqueta como un auxiliar con sus determinadas características y correctamente. La forma «llegado» se etiqueta como un verbo con las características: forma de verbo (participio), tiempo (pasado), número (singular) y género (masculino). Creemos que algunas de las características que se asignan a determinados verbos tienen sentido únicamente en determinados contextos, no en otros. En este caso, por ejemplo, la distinción de género del participio no la consideramos pertinente. De hecho, creemos que puede generar confusión a un tipólogo. Si se desconociera el español, un lingüista podría creer que existe la distinción de género en este tipo de verbos, como podría ser «ha llegado» frente a «*ha llegada». Este tipo de distinciones de género en este tiempo verbal es frecuente en otras lenguas románicas como el italiano, por ejemplo. El hecho de añadir esta característica viene provocado por la posibilidad de encontrar las formas adjetivales *llegado/llegada* en otros contextos, no en el pretérito perfecto.

En el caso de algún universal concreto no es posible una comprobación realista, ni a través de corpus ni a través de gramáticas. En algún caso se habla del orden de distintos elementos cuando aparecen simultáneamente (numerales, demostrativos, adjetivos y nombres). Tanto en gramáticas como en corpus es posible comprobar de un modo individual la dirección del dependiente (numeral, demostrativo o adjetivo) en referencia a su predicado (el nombre). Es más complicado, pero posible, proponer una dirección para la presencia de dos dependientes a la vez. Es altamente improbable poder encontrar tanto en descripciones gramaticales como en ocurrencias en textos reales muchas estructuras del tipo «estas tres casas grises». Este tipo de determinación del orden con

la aparición simultánea de todos estos elementos es mucho más factible a través del propio lingüista como hablante oyente ideal de la lengua que analice.

Otro tipo de limitaciones, más evidentes o no tan específicas, son las relacionadas con la tipología de corpus existente. En UD se reúnen distintos tipos de textos, que pueden llegar a influir en las estructuras lingüísticas analizadas. En el caso de lenguas muertas, es bastante frecuente que la referencia sean textos religiosos. Sin embargo, debemos señalar que este tipo de limitaciones también suelen estar presentes en otros acercamientos. Estas lenguas han llegado a nuestros días gracias a la religión, precisamente. Esto genera que no exista la posibilidad de contar con más datos para caracterizar esa lengua.

El tamaño del corpus también puede ser cuestionable. Especialmente en lenguas con pocos hablantes y con poco peso extralingüístico. Es difícil aseverar tendencias lingüísticas si la base es un número reducido de oraciones. En este caso sería recomendable llevar a cabo un análisis cuantitativo para probar el nivel de significación de los resultados que permita determinar si deben tomarse en cuenta o descartarse a la espera de una ampliación del corpus.

4. Conclusiones

En definitiva, hemos podido ver cómo hay una serie de limitaciones inherentes al estudio tipológico de las lenguas computacionalmente a través de UD. Sin embargo, las ventajas exceden a las limitaciones; por ello, su uso es altamente recomendable y muy interesante. Además, vistas las limitaciones, creemos que es posible trabajar en una solución que permita ir más allá con este tipo de investigaciones. En relación con la falta de información relativa a algunos aspectos morfológicos, creemos que se debería proponer una anotación en formato interglosa, como ocurre actualmente en algunas gramáticas pensadas para la tipología, que permiten una mayor precisión y una coherencia en el orden de aparición de los elementos.

Por otro lado, creemos que es necesario que los responsables de la anotación de los distintos corpus lleven a cabo procesos de comprobación de la información ofrecida. Incluso sería más eficiente que existiera algún responsable de la plataforma (con conocimientos lingüísticos) que se encargara de llevar a cabo pruebas con los distintos corpus disponibles, para asegurarse de un funcionamiento correcto, no únicamente desde el punto de vista informático, sino también lingüístico.

Con esta serie de recomendaciones creemos que se ayudaría a revertir los problemas detectados en el análisis que hemos llevado a cabo y, por lo tanto, se facilitaría el acercamiento computacional a la tipología lingüística. Esto, en definitiva, como se ha visto, permite obtener nuevos datos, nuevas métricas y un acercamiento distinto, pero complementario a los fenómenos que desde hace décadas interesan a los lingüistas.

Referencias bibliográficas

- DE MARNEFFE, Marie-Catherine et alii. (2013): «More constructions, more genres: Extending Stanford Dependencies». *Proceedings of the Second International Conference on Dependency Linguistics*, 187-196. En línea: <<http://nlp.stanford.edu/software/>>.
- DRYER, Matthew y HASPELMATH, Martin (2013): *The World Atlas of Language Structures Online*. En línea: <<http://wals.info>>.
- GABELNTZ, Georg von der (1891): *Die Sprachwissenschaft: Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*. Berlin: Language Science Press.
- GERDES, Kim et alii (2021): «Typometrics: From implicational to quantitative universals in word order typology». *Glossa*, 6(1), 1-31.
- GRANDI, Nicola (2020): *Fondamenti di tipologia linguistica*. Roma: Carocci.
- GREENBERG, Joseph (1963): *Universals of Language*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- GUILLAUME, Bruno (2021): «Graph Matching and Graph Rewriting: GREW tools for corpus exploration, maintenance and conversion». *EACL 2021 - 16th conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*, 1-9.
- KAHANE, Sylvain y YAN, Chunxiao (2019): «Advantages of the flux-based interpretation of dependency length minimization». *First international conference on Quantitative Syntax*, 1-13.
- LEVSHINA, Natalia (2019): «Token-based typology and word order entropy: A study based on Universal Dependencies». *Linguistic Typology*, 23(3), 533-572.
- (2022): «Corpus-based typology: Applications, challenges and some solutions». *Linguistic Typology*, 26(1), 129-160.
- et alii (2021): «Why we need a gradient approach to word order». *Linguistics*, 61(4), 825-883.
- LIU, Haitao (2010): «Dependency direction as a means of word-order typology: A method based on dependency treebanks». *Lingua*, 120(6), 1567-1578.
- LIU, Xueying; ZHU, Haoran y LEI, Lei (2022): «Dependency distance minimization: a diachronic exploration of the effects of sentence length and dependency types». *Humanities and Social Sciences Communications*, 9(1), 1-9.
- NIVRE, Joakim et alii (2023, febrero 9): *Universal Dependencies*. En línea: <<https://universaldependencies.org/>>
- PETROV, Slav et alii (2012): «A Universal Part-of-Speech Tagset». *Proceedings of the conference on Language Resources and Evaluation*, 2089-2096.
- SINNEMÄKI, Kaius y HAAKANA, Viljami (2022): «Head and dependent marking and dependency length in possessive noun phrases: A typological study of morphological and syntactic complexity». *Linguistics Vanguard*, 9(1), 45-57.

- SKIRGÅRD, Hedvig *et alii* (2023): «Grambank reveals the importance of genealogical constraints on linguistic diversity and highlights the impact of language loss». *Science Advances*, 9, 1-15.
- TESNIÈRE, Lucien (2015): *Elements of Structural Syntax* (T. OSBORNE & S. KAHANE, Eds.). John Benjamins Publishing Company.
- YAN, Chunxiao y KAHANE, Sylvain (2018): «Syntactic complexity combining dependency length and dependency flux weight». *Proceedings of the First Shared Task on Measuring Language Complexity*, 38-43.
- ZEMAN, Daniel (2008): «Reusable Tagset Conversion Using Tagset Drivers». *Proceedings of LREC 08*, p. 213-218.

EL SEGON SEXE

Representació de la figura femenina en l'obra narrativa d'Isabel-Clara Simó

Marta Gort Paniello

Universitat de Lleida – Universitat Oberta de Catalunya

Resum

Isabel-Clara Simó (1943-2020) va combinar la seva tasca com a escriptora, docent i directora de la revista *Canigó* amb la difusió d'idees feministes arreu de Catalunya. El seu interès per la condició de les dones queda reflectit en la seva obra assagística i, de retruc, en les seves obres literàries. Simó recull una gran varietat de figures femenines, com intentaré demostrar a partir de l'anàlisi d'una selecció de les seves novel·les i narracions breus. D'una banda, Simó s'oposa al model tradicional de feminitat a partir de dones que rebutgen la seva maternitat o de mares que no estimen els seus fills. De la mateixa manera, l'escriptora trenca amb l'estereotip de la dona passiva o feble amb personatges femenins que actuen de forma violenta, fins al punt de cometre crims. D'altra banda, el posicionament de l'autora no és tan progressista quan perfila dones que reproduïxen estereotips històricament lligats al sexe femení, com la mestressa de casa o l'esposa amatent. En definitiva, en la literatura de Simó hi trobarem dones de tots colors, però difícilment toparem amb dones perfectes o modèliques: es tracta, més aviat, de persones que semblen extretes del món real, amb els seus punts forts i les seves febleses.

Paraules clau: Isabel-Clara Simó, narrativa breu, novel·la, personatges femenins, rols de gènere

1. Introducció

Isabel-Clara Simó (1943-2020) va combinar la seva tasca com a escriptora, docent i directora de la revista *Canigó* amb la difusió d'idees feministes arreu de Catalunya. Simó va coincidir amb Maria Aurèlia Capmany en taules rodones titulades «Dona i literatura», en les quals exposaven la seva experiència com a escriptores i opinaven sobre el paper de la dona en la societat. Una de les seves principals preocupacions sobre l'evolució del feminisme era el retrocés que havia patit socialment a inicis del segle XXI:

Hi ha hagut un retrocés, sobretot mental. [...] El drama de la dona contemporània és que té una llibertat sexual com mai no havia tingut, però no té la mateixa llibertat mental. Tornen gestos propis del que anomena 'lit-chic' o literatura de noietes, il·lusionades per casar-se i vestir-se de blanc, costums o actituds que fa trenta anys es creien superats per sempre, les nenes accepten la tirania dels nòvios que les controlen a través del telèfon mòbil... (Charlon 1999: 68).

En aquella època les universitats ja oferien estudis de dones i feminismes, tot i que la favorable sensibilització acadèmica no anava acompanyada d'una presència equitativa d'homes i dones en els llocs de poder i reconeixement. Simó creia que la injusta inferioritat atorgada a la dona es deu al tradicional binarisme cultura-natura: «Les dones, s'ha dit fins a la sacietat, són 'natura' front l'home que és 'cultura'. Les dones no necessiten aprendre res, excepte l'art de portar la casa i de pujar els fills» (Simó 2005: 60). Evidentment, l'escriptora estava en total desacord amb aquesta categorització tan simplista, però tampoc ens venia a dir que una dona no pogués gaudir de les tasques tradicionalment considerades «naturals», com tenir fills.

2. Les dones a l'obra de ficció de Simó

Pel que fa a la representació de les dones en l'obra de ficció de Simó, Ignasi Riera entén de la següent manera l'aportació de l'escriptora: «escriu des d'uns ulls de dona, enriqueix la panoràmica de la literatura catalana amb dones, ben poc esquemàtiques, que no se sotmeten mai als paràmetres prefixats i tòpics perquè reflecteixen moltes hores de meditació i d'observació sobre la condició femenina, assumida amb coratge i amb voluntat reivindicativa» (1991: 18). Simó era tota una defensora del valor *per se* de la literatura i reivindicava que aquesta no pot estar vinculada a cap convicció política; però, segons el biògraf de Simó, Jordi Tormo, «el compromís feminista també és present a la seua obra narrativa, tot i que sempre va rebutjar posar la literatura al servei d'una causa» (2021: 36). Per exemple, la dificultat de la convivència en parella és un tema recurrent que serveix per donar visibilitat a una problemàtica actual i denunciar l'opressió psicològica a la qual són sotmeses moltes dones.

La seva ideologia no la condicionava a l'hora d'escriure perquè, com tractaré de demostrar, Simó escrivia sobre dones fortes però també sobre dones submises. Els seus textos¹ recullen un ampli ventall de personatges femenins, alguns dels quals reproduïen els estereotips de gènere convencionals, però la majoria s'allunyen de la imatge tradicional que la cultura occidental ha difós de les dones.

2.1 Dones que rebutgen la seva maternitat

Tradicionalment, s'ha entès que l'objectiu principal de qualsevol dona és procrear, una visió que sovint no té en compte la voluntat de la dona i que pressuposa que, ja que el seu cos li ho permet, ha de treure partit de la seva condició biològica. Ara bé, moltes dones tenen altres prioritats i troben que la maternitat no els permet realitzar-se en altres àmbits; Simó recull una mostra d'aquestes veus a les seves narracions. En «El bebè» (*Prime Time. Irreverències*), una esposa es nega a ser mare perquè no vol que el fet de cuidar un nen li resti temps de la seva feina i, com que el marit desitja ser pare, acaba tenint una relació homosexual per obtenir més fàcilment els drets d'adopció d'un infant. Una posició similar la trobem a la narració «T'estimo, Leonor» (*Dones*), protagonitzada per una dona que també es mostra reticent a tenir fills per tots els impediments que suposen: «És que ha de ser massa, tenir fills, que et gasten la joventut quan més ganes tens de viure, i després et treuen tota la llibertat. I els quartos, eh? Jo, ni borratxa, que això ho tinc claríssim» (Simó 1997 [2002]: 173).

Raquel, la protagonista d'una novel·la juvenil que porta per títol el seu nom, és una adolescent que s'explora a si mateixa a través d'un diari, en el qual expressa que no vol tenir fills i remarca que la seva elecció no ha de fer-la sentir menys dona:

Érem l'altre dia a ca l'Oriol. Amb l'Anna i la petita Pati, i la mare donava el pit a la menuda. Era una escena entendridora, i, quan hem sortit, ho he comentat a l'Oriol. I va i em diu que això és l'essència de la feminitat. Que, vulguem o no vulguem, estem fetes per ser mares, i que cap dona no és completa fins que no té fills. Que contra la natura no valen les teories. M'ha al·larmat moltíssim el to amb què ho deia ... li he preguntat si ell creu que l'essència de la masculinitat és la paternitat, i ha dit que rotundament no. (Simó 1991: 88).

Un cas força diferent als ja esmentats el trobem a *Júlia*: la protagonista renuncia a ser mare perquè ser estèril és una condició que ha de complir per poder-se casar amb el seu amo —de manera que l'herència del senyor no s'hagi de repartir entre més descendents. En un primer moment, Júlia es mostra contundent i rebutja l'operació,

¹ He analitzat el tractament de la figura femenina en diversos reculls de narrativa breu, com: *Dones* (1997), *Angelets* (2004), *Homes* (2010), *Prime Time. Irreverències* (2019) i *L'inesperat i altres contes* (2022), i en les novel·les següents: *Júlia* (1983), *Els ulls de Clídice* (1990), *La Nati* (1991), *Raquel* (1992), *La innocent* (1995), *T'estimo*, *Marta* (1997), *T'imagines la vida sense ell?* (2000) i *El caníbal* (2007).

però, amb el temps, acaba cedint i li cremen la matriu, de tal manera que els seus òvuls mai podran desenvolupar una criatura. Així, doncs, Júlia es decanta pels diners, fet que l'obliga a renunciar a ser mare i, més encara, a la seva llibertat com a dona. Mitjançant la histerectomia, a Júlia li és arrabassada una part clau de l'anatomia femenina i de l'única font de control de la dona a l'època, la concepció d'un possible hereu.

2.2 Mares que no estimen els seus fills

En cas que una parella decideixi tenir fills, normalment la dona és l'encarregada de tenir-ne cura i proporcionar-los amor o, en cas contrari, serà titllada de «mala mare». Simó inclou un ventall de mares que no manifesten cap tipus d'instint maternal i que es desvien del prototip socialment acceptat de mare. A «Amor de mare» (*Dones*), per exemple, la protagonista pateix violència de gènere i és agredida tant psicològicament com físicament pel seu marit. Decideix, per tant, demanar la separació i, en contra la seva voluntat, li imposen la custòdia dels fills: «Perquè a veure, per què m'havia de quedar jo els fills? Va ser automàtic, no em van deixar triar. Puc semblar una mare desnaturalitzada, tot el que vulguin, però jo aleshores, als meus fills, ja no els estimava» (Simó 1997 [2002]: 92).

A *T'estimo*, Marta (1997) trobem una dona que sí que estima la seva filla, però el fet de no fer-ho de forma tan desmesurada com el seu marit la fa semblar una mala mare. En aquesta novel·la, Simó hi distingeix de forma tipogràfica la veu dels dos protagonistes: la del pare va transcrita en rodona i la de la mare, en cursiva. D'aquesta manera, els lectors podem entrar en els pensaments dels protagonistes i comprovar que tots dos estimen la seva filla, però de forma molt diferent. El pare sent un amor incontrolable vers la criatura, mentre que la mare l'estima de forma molt més racional i es preocupa per l'obsessió del seu marit.

A *Júlia* trobem un cas d'una mare que només es preocupa per aconseguir diners i dur una vida còmoda. Per aquest motiu, quan Júlia li comenta que l'amo de la fàbrica està interessat a casar-se amb ella, la mare no pensa en què convé més a la seva filla, sinó en com se'n pot beneficiar, fins al punt que permet que la seva filla quedi estèril per tal d'assegurar la boda.

2.3 Dones violentes i assassines

Júlia esdevé un clar exemple de dona violenta quan, al final de la novel·la, comet l'assassinat de la seva sogra empenya pel desig de venjança. La víctima de Júlia, la senyora Dolors, mor cremada per l'oli roent: «La Júlia agafà la paella, i tirà la truita a sobre d'aquella mirada. Tot de regalims d'oli s'escamparen pel rostre, i abastaren el coll i es ficaren per la sina. Encara cruixia, l'oli, corrent pel cos de la vella» (Simó 1983: 243).

L'odi de la protagonista es desperta després de llegir una carta arxivada a l'escriptori del seu difunt marit, en la qual la senyora Dolors confirmava que era una de les persones que van causar la mort del pare de la jove. D'aquesta manera, és possible que Júlia matés la seva sogra en honor al seu principi de justícia.

Difícilment cap lector imaginaria que Júlia seria capaç de cometre un acte així a l'inici de la novel·la, ja que evoluciona considerablement al llarg de l'obra. Júlia ha estat sovint considerada un prototip de dona feminista —«les seves ganes d'instruir-se, de desobeir el món, de llegir, de poder escollir la seva pròpia vida l'apropa a les líders feministes» (Charlon 1999: 202)—, fet que no la converteix en un model a seguir. Mitjançant el seu crim, Júlia esdevé una dona rebel, cosa que, en cap cas, no vol dir que sigui exemplar: «Malgrat la venjança simbòlica i històrica que aquest acte implica, l'heroïna esdevé botxí i contradiu, així, les tesis del realisme feminista [...], que demanda protagonistes femenines models positives i sense esclatxes ètiques» (Francés 2022: 57). Simó no intenta reproduir una noia modelica que ensenyi a les seves lectores (o lectors) com s'ha de comportar, ja que l'objectiu de les seves obres de ficció no és instruir, per més que ens ajudin a reflexionar sobre problemàtiques actuals.

Trobem una altra dona capaç de cometre un assassinat a *T'imagines la vida sense ell?*, una novel·la que narra la història d'una senyora que mata el seu marit quan el fill és encara molt petit i no té consciència. La dona sent que el matrimoni no és el que havia esperat: se sent asfixiada i fins i tot és agredida físicament, però ningú dona importància a la violència psicològica que el marit hi exerceix de forma constant. La protagonista és conscient de la maldat dels seus pensaments, però està convençuda que el seu marit mereix morir: «Sé que sóc una persona dolenta, que preparo un crim, que sóc un monstre. No ho assumiré mai, perquè en el meu interior sabré que sóc una malvada. No trobaré mai la pau. Però no renunciaré a segar la vida d'aquest malànima» (Simó 2000: 134). En aquesta novel·la, Simó posa l'accent en contra de la violència masclista i subratlla el martiri psicològic que ha de suportar la protagonista: «Com explicar, miri, és que no em deixava ni respirar, és que m'estava sempre a sobre, és que no em respectava, és que vivia en una presó, és que controlava cada acte meu? És que no tenia vida pròpia. I aleshores vaig començar a odiar-lo» (Simó 2000: 136).

2.4 Prostitutes

Simó ens presenta diferents casos de prostitutes al llarg de les seves narracions: algunes exerceixen la feina de forma voluntària, mentre que d'altres ho fan com a últim recurs per poder arribar a final de mes. Per tant, l'obra de Simó recull la doble casuística explicada per Maggie O'Neil (2001: 16) sobre l'ofici de prostitució que circulava a inicis del segle XXI: en primer lloc, algunes prostitutes són explotades per l'empresa, majoritàriament liderada per homes, fet que reforça la prostitució com una institució

patriarcal. En segon lloc, en la societat contemporània hi ha dones que escullen lliurement dedicar-se a la prostitució com a feina i mereixen els mateixos drets i llibertats que qualsevol treballador.

A *La Nati*, la protagonista hi exerceix lliurement la prostitució com a acte de llibertat per treure's un sobresou a la vegada que també treballa de secretària en una comissaria de policia. Sap treure partit de la seva posició estratègica i passa informació d'un bàndol cap a l'altre. A «Passa't-ho bé, Reme» (*Dones*) observem l'ambivalència amb què viu la prostitució la protagonista del conte: d'una banda, ha de suportar algunes agressions per part dels seus clients, com el Raül, que li pega dues bufetades perquè no vol que fingeixi i espera que ella s'escorri de debò. D'altra banda, la Reme sap treure profit de la seva situació i demana una recompensa econòmica molt elevada al Raül a canvi de la seva suposada «exclusiva», i, finalment, acaba sentint-se a gust amb el seu client.

Per contra, en el conte «La nevera» (*Angelets*), s'hi intueix fàcilment que la mare de l'Eva exerceix la prostitució com a últim recurs per sobreviure i mantenir la seva filla. Aquesta senyora es veu obligada a treballar de nit i deixar sola la seva filla després de sopar: «Treballa en un lloc que, uf, està molt lluny i que l'Eva no coneix, perquè diu la mare de l'Eva que és lleig i no li agradaria. Torna molt tard» (Simó 2004: 84). Trobem un cas similar en la novel·la *El caníbal*, en la qual la jove protagonista, Rosario, necessita treballar com a prostituta per guanyar-se la vida.

3. Estereotips que acompanyen les dones

Les dones, com ja hem vist, no són sempre les víctimes en el binomi home-dona i l'escriptora d'Alcoi representa casos de dones tant o més cruels que els personatges masculins. En aquest apartat, però, esmentaré un seguit de personatges femenins victimitzables que, segons Maria Àngels Francés, signifiquen «una lúcida i dura crítica a un sistema que continua considerant les dones com a objectes a definir, modificar i recrear segons la seua conveniència» (2022: 53). Moltes de les dones creades per Simó esdevenen preses fàcils per als seus homes-depredadors, en tant que sovint són fràgils (físicament o psicològica) o estan en deute amb ells. En altres casos, menys greus, la dona no arriba a ser maltractada, però sí que es troba en una clara posició d'inferioritat respecte als seus oponents mascles.

Sovint, les dones han quedat relegades a l'espai domèstic i han estat menystingudes en l'àmbit laboral. Simó reproduceix aquest estereotip en algunes de les seves obres i reflecteix l'injust tractament que pateixen les dones a la feina per part dels seus companys. Aquest és el cas de Nati (*La Nati*), que, quan demana que l'escoltin i que la gent la prengui seriosament, el seu superior la menysprea pel fet de ser dona i li nega una millor posició laboral. De la mateixa manera, Mateu, un dels protagonistes mas-

culins de *T'imagines la vida sense ell?*, no suporta l'ascens laboral de la seva dona; li fa ràbia que estigui més pendent de la feina que de la família i la burxa dient-li coses com «que el que guanyarà ara és més o menys el que cobra la meva secretària; que no n'hi ha per tant; que està tan prima que sembla un noi» (Simó 2000: 111).

La discriminació en el tractament de la dona va molt més enllà de l'àmbit professional i també té lloc en el dia a dia, fet que es demostra en petits detalls com el que es recull a «Redacció» (*Angelets*): «El dia més bonic de tots va ser quan els veïns de dalt, que es diuen senyor Verdú i Josefina —també es diu senyora Verdú, però a casa sempre li hem dit Josefina, perquè amb ella hi ha més confiança que amb el seu home, que no serà mai l'Aleix, sinó el senyor Verdú» (Simó 2004: 12). A *La innocent* es representa una altra desproporció en la condició dels dos sexes: Miquel, el narrador protagonista de la novel·la, és un home d'idees masculistes que es creu superior a les dones i pensa que les ha de protegir: «Me la crucifiquen, pobreta, això segur. A menys que m'hi posi jo pel mig. Jo, en persona. (M'encanta referir-me a mi mateix dient "jo, en persona". Fa important)» (Simó 1995: 45). A més, té unes idees bastant retrògrades pel que fa al rol de la dona, com ara que han de ser mestresses de casa o que «han nascut per a patir, les dones» (Simó 1995: 59). La discriminació vers la dona s'inicia en la infantesa, ja que els adults —fins i tot els pares— tracten de forma diferent les criatures en funció del seu sexe: «La Maria i jo, però, l'escoltàvem amb els cinc sentits; jo, per tímidesa, callava, i la Maria, com que era nena i un any més petita, si preguntava només obtenia un somriure del pare i, de vegades, li amanyagava els cabells, però no la prenia seriosament» (Simó 1990: 54).

Les dones, segons alguns personatges de Simó, han d'atendre el seu marit i la família perquè aquest és el seu deure principal. En el conte «El misantrop» (*L'inesperat i altres contes*), el marit reflexiona sobre les tasques de la seva dona: «Amb l'avantatge que ella li rentava la roba, li cosia els mitjons, li feia dinar i sopar i el feia gaudir al llit. Mira que bé que al món hi hagi dones!» (Simó 2022: 149). A «M'agrada el teu pèl de barba» (*Homes*), hi trobem una definició, segons el protagonista, d'una esposa perfecta: «amant de la llar, desitjosa de tenir fills, amatent a la cuina, segura de la superioritat del marit. Una dona tranquil·la, afectuosa, obedient» (Simó 2010: 93).

Algunes protagonistes s'inscriuen en el model de feminitat tradicional de forma voluntària, com és el cas de Sofia, la protagonista del conte «El bon suís» (*Dones*): «M'agrada estar casada! M'agrada molt! I m'agrada ser mestressa de casa, ho sents? M'és ben igual el que em digueu totes: a mi m'agrada. No em sento ni inferior, ni rebaixada, ni trobo que sigui una feina embrutidora» (Simó 1997 [2002]: 13). Un segon exemple el trobem a Maria (*Els ulls de Clídice*), una dona amb estudis que té una posició tradicional pel que fa a la cuina: «A la meua cuina no s'entra!» (Simó 1990: 61).

4. Conclusions

En definitiva, Simó ens ofereix un vast ventall de personatges que intenten representar la diversitat de dones que existeixen en la societat contemporània. Simó tracta de crear personatges de carn i ossos amb els quals es puguin sentir identificats els lectors i fuig de qualsevol representació simplista que, precisament per l'excessiva trivialitat, ja no semblaria real: «Allò tan banal de dir: els homes que dolents que són i les dones que víctimes que són, primer, que sí que és veritat, però segon que no és tota la veritat» (Aritzeta 2014: 57). L'escriptora evita aquest model maniqueu i tenyeix els seus protagonistes amb un matís d'ombres que fa impossible situar-los en cap dels extrems (bondat o maldat), ja que una de les originalitats de Simó consisteix a destacar la responsabilitat de les víctimes.

Com s'aprecia en la diversitat de figures femenines, el posicionament de l'autora no és sempre a favor de les dones: al llarg de les seves pàgines, trobem dones valentes però també febles, rebels però també submises, i, fins i tot, hem vist casos de dones assassines (més cruels que els seus companys masculins). En aquesta línia, Francés apunta: «Ni les dones són sempre víctimes, ni els homes botxins: la complexitat de la condició humana ocupa el gruix central de les pàgines de la seua literatura, que acaben amb tota idea preconcebuda i ens obliguen a mirar-nos les relacions de gènere des d'una perspectiva més crítica, nova» (2022: 52). En la literatura de Simó, doncs, no hi trobarem dones «perfectes» que puguin esdevenir un model a seguir; per contra, hi trobarem persones que semblen extretes del món real: amb els seus punts forts i les seves febleses.

Referències bibliogràfiques

- ARITZETA, Margarida (2014): *Retrats – Isabel-Clara Simó*. Barcelona: AELC.
- CHARLON, Anne (1999): «Un pont entre les consciències: les ficcions d'Isabel-Clara Simó». *L'Aiguadolç*, 25, 19-28.
- FRANCÉS, Maria Àngels (2022): «Inscrit en el cos: la condició de la dona en les primeres novel·les d'Isabel-Clara Simó». *REC - Revue d'Études Catalanes. Isabel-Clara Simó: Entre journalisme et littérature / Entre periodisme i literatura*, 6, 50-59.
- O'NEIL, Maggie (2001): *Prostitution and Feminism: Towards a Politics of Feeling*. Nova York: Polity Press.
- RIERA, Ignasi (1991): «Isabel-Clara Simó o l'escriptura com a compromís». *Serra d'Or*, 382, 16-18.
- SIMÓ, Isabel-Clara (1983): *Júlia*. Barcelona: La Magrana.
- (1990): *Els ulls de Clídice*. Barcelona: Edicions 62.
- (1991): *La Nati*. Barcelona: Columna.

- SIMÓ, Isabel-Clara (1991): *Raquel*. Alzira: Bromera.
- (1995): *La innocent*. Alzira: Bromera.
- (1997 [2002]): *Dones*. Alzira: Bromera.
- (1997): *T'estimo, Marta*. Barcelona: La Magrana.
- (2000): *T'imagines la vida sense ell?* Barcelona: Columna.
- (2004): *Angelets*. Barcelona: Edicions 62.
- (2005): *Si em necessites, xiula*. Barcelona: Edicions 62.
- (2007): *El caníbal*. Barcelona: Columna.
- (2011): *Homes*. Alzira: Bromera.
- (2019): *Prime Time. Irreverències*. Terracel: Gregal.
- (2022): *L'inesperat i altres contes*. Alzira: Bromera.
- TORMO, Jordi (2021): *Isabel-Clara Simó: Una veu lliure i compromesa*. Barcelona: Ara Llibres.

Ser mares combatents per conquerir la victòria, la llibertat i l'emancipació definitiva

Júlia Cuadrat-Royo
Universitat Rovira i Virgili

Resum

Aquest treball estudia la representació gràfica de la figura femenina a les portades i contraportades de *Companya. Revista de la dona* (1937-1938), l'òrgan d'expressió de l'organització femenina antifeixista catalana Unió de Dones de Catalunya. D'acord amb Nash, les experiències de les catalanes de principis del segle xx se sintetitzen en tres arquetips: la nova dona moderna, la mare combatent i la miliciana. Mentre que el primer és producte de la modernització econòmica de finals del xix, els altres dos són resultat de les vivències de les dones en relació amb la Guerra Civil. L'objectiu d'aquest text és analitzar els arquetips femenins que difon *Companya. Revista de la dona* per organitzar la rereguarda femenina antifeixista. La publicació emprà l'arquetip «mare combatent» per fomentar el treball productiu i reproductiu femení, i l'arquetip «nova dona moderna» per impulsar la formació i capacitació de les dones, condició indispensable per assolir l'emancipació definitiva.

Paraules clau: Unió de Dones de Catalunya, premsa femenina, *Companya. Revista de la dona*, mare combatent, Guerra Civil

1. Introducció

Aquest article analitza quins arquetips femenins difon *Companya. Revista de la dona*¹ (1937-1938) a través de les portades i contraportades, i amb quin objectiu ho fa.

Companya és la portaveu de la Unió de Dones de Catalunya (UDC), l'organització unitària femenina antifeixista catalana que es crea arran del Primer Congrés Nacional de la Dona (1937) i es concep com un front unit transpolític (Navarro 2009: 154). La seva presidenta, M. D. Bargalló, militant d'Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), defineix l'organització a partir dels seus objectius: aconseguir que les dones contribueixin a guanyar la guerra, afavorir el triomf antifeixista i assolir la reivindicació social i política de les dones (García 2017: 113).

Companya és un revista escrita exclusivament per dones i dirigida a un públic femení, i la seva directora és E. Ruiz Malasechevarría, militant del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) i secretària adjunta de la UDC. Tot i ser un mitjà de premsa escrita, un dels recursos més rellevants són les portades i contraportades, composicions que transmeten un discurs en format gràfic. Es tracta de fotomuntatges creats a partir de la superposició d'imatges i la inclusió d'una breu frase a tall de consigna (Cuadrat 2024). Igual que els cartells propagandístics, són un canal expressiu capaç de comunicar idees de forma directa, sintètica i ràpida, i aquest poder de transmissió és el motiu que justifica que se'n faci l'estudi. Aquestes composicions són un reflex dels continguts de la revista i dels valors i models que vol transmetre la UDC; per tant, la seva anàlisi permet abordar els arquetips femenins que es representen des del punt de vista físic i conductual.

Nash (2010: 53) teoritza sobre el nou model femení de principis del segle xx i, centrant-se en el cas català, el denomina «nova dona moderna». Aquest arquetip acull un model de dona moderna, instruïda, professional i catalanista. D'altra banda, Nash (2006) sintetitza les experiències de les dones republicanes durant la Guerra Civil en dos arquetips: «mare combatent» i «miliciana».

La pregunta que vertebrava aquesta recerca és: Amb quina finalitat *Companya* utilitza els arquetips femenins a les portades i contraportades? A partir d'aquest interrogant, s'ha fixat l'objectiu principal: comprendre el discurs que *Companya* transmet a través de la representació gràfica de la figura femenina a les portades i contraportades, i els objectius específics: identificar els arquetips femenins que es representen a les composicions i definir-ne els atributs, conductes i valors, i la manera com cadascun col·labora en la causa republicana segons la seva representació.

¹ Els resultats d'aquest estudi han rebut un ajut del programa predoctoral AGAUR-FI (2023 FI-3 00065) Joan Oró de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament de Recerca i Universitats de la Generalitat de Catalunya i del Fons Europeu Social Plus.

Aquesta font es troba digitalitzada al Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas de los Archivos Estatales (CCBAE).

Per aconseguir aquests objectius, s'ha plantejat la hipòtesi següent: les portades i contraportades de *Companya* contribueixen a difondre els valors, les actituds i els objectius de la UDC a través dels arquetips «nova dona moderna» i «mare combatent».

2. Metodologia

L'exercici més coherent amb el plantejament de la recerca és el buidatge i l'anàlisi quantitativa i qualitativa de totes les portades i contraportades dels números de *Companya*. Per una banda, l'anàlisi quantitativa permet determinar amb quina recurrència apareix la figura femenina en les composicions i quin és l'arquetip femení més difós. Per a aquest exercici es tenen en compte totes les composicions. En canvi, l'anàlisi qualitativa es realitza per identificar els atributs i conductes dels arquetips femenins representats i les maneres com cadascun d'aquests col·labora en la causa antifeixista. En l'estudi qualitatiu s'exclouen totes les composicions en les quals no apareixen representacions de figures femenines, entenent per figura femenina la representació d'una dona adulta.

Per altra banda, mentre l'anàlisi quantitativa proporciona xifres absolutes, l'anàlisi qualitativa afavoreix la comprensió del significat de les representacions gràfiques. Tot i que els resultats quantitius permeten acostar-se als propòsits inicials de la recerca, tenen uns límits que l'anàlisi qualitativa pot superar. Així doncs, s'assoleix un coneixement profund i contextualitzat dels missatges que transmeten les portades i contraportades, tenint en compte el moment històric i els biaixos ideològics de la revista.

3. Resultats

Companya té 18 números, que es publiquen entre l'11 de març de 1937 i el 8 de març de 1938. Tots els números tenen portada, però només 15 tenen contraportada. Apareixen figures femenines en 27 de les 33 composicions i, pel que fa a la representació dels arquetips femenins, el més recurrent és la «mare combatent» (19 composicions). Altrament, en 10 composicions apareix la «nova dona moderna» i només en 2 la «militiana».

L'arquetip «nova dona moderna» neix a finals del segle XIX i s'estén a principis del XX, sobretot a partir de l'adveniment de la Segona República. Continua viu durant la Guerra Civil i està estretament vinculat a tres aspectes: la irrupció de les dones en l'esfera pública i la vida política; la capacitació i la formació femenina, i l'ocupació femenina de llocs de treball i càrrecs tradicionalment masculinitzats.

La iconografia de les composicions situa aquest arquetip a l'espai públic (carrers, fàbriques, centres de formació, espais de sociabilitat política i mítings), però sempre a

la rereguarda. Quant a la indumentària, en la majoria dels casos les representacions que s'associen a aquest arquetip duen vestit o faldilla, peces tradicionalment femenines, encara que també n'apareixen de vestides amb granota.

D'altra banda, aquest arquetip no acostuma a compartir l'espai compositiu ni amb figures masculines ni amb infants. Tampoc apareix integrat en l'estructura familiar ni realitzant accions pròpies de l'esfera privada (plorar, alletar, abraçar, etc.). En canvi, és representat adoptant conductes típiques de l'esfera pública: treballant, reivindicant-se o participant en actes públics i polítics.

És evident que les vessants de la capacitació i la introducció de les dones en el món laboral les comparteix amb l'arquetip «mare combatent». Tot i això, en aquest cas es destaca el potencial emancipador de la formació des del punt de vista econòmic i també com a condició *sine qua non* per ocupar llocs de feina masculinitzats o càrrecs de responsabilitat. La tasca de capacitació està molt lligada a l'Institut d'Adaptació Professional de la Dona (IAPD), creat el juliol de 1937 pel Departament de Treball i Obres Públiques de la Generalitat. Aquesta institució pretén incentivar l'adaptació professional de les dones, assegurar-ne la integració al mercat laboral i fixar els principis d'igualtat salarial i d'oportunitats (Nash 2010: 114-116). La portada i contraportada del número 10 plasmen la voluntat de l'IADP i *Companya* de fomentar la formació femenina. En aquestes composicions apareixen representacions de dones estudiant i ocupant llocs de feina masculinitzats, com, per exemple, el de conductora. Endemés, s'hi representen dones desenvolupant tasques pròpies de sectors tradicionalment feminitzats, com el de la confecció, cosa que evidencia el manteniment d'algunes pautes conductuals estereotipades en funció del gènere.

Tanmateix, la revista difon patrons d'ocupació laboral més transgressors, però els associa a l'URSS. Cal tenir en compte que, tot i que la UDC és concebuda com un front unit transpolític, a mesura que augmenta la consolidació política del PSUC a Catalunya també ho fa la predominança comunista a la UDC, que cada cop s'identifica més amb els programes i polítiques del PSUC. A més a més, *Companya* està finançada per aquest partit polític (Nash 2006: 117).

A la contraportada del número 7 hi apareix un grup d'aviadores de l'URSS. L'objectiu d'aquesta composició és assegurar a les lectores que la victòria els permetrà accedir a qualsevol lloc de feina, igual que el règim soviètic els ho consent a les seves ciutadanes. A les composicions del número 17 també hi figuren dones soviètiques: a la portada es disposa una fotografia d'un grup d'aviadores de l'Exèrcit Roig i a la contraportada es representa una desfilada de dones joves per la plaça Roja de Moscou. *Companya* mostra com l'URSS incorpora les dones al seu exèrcit, una institució tradicionalment patriarcal i amb unes normes de conducta de gènere discriminatòries, i no les relega a funcions assistencials o administratives, i com el règim soviètic compra

amb el suport de les joves. En resum, el missatge transmès és que les dones del règim comunista gaudeixen de total llibertat i són ciutadanes de ple dret, cosa que pot esdevenir una realitat a Catalunya si triomfa la causa republicana. Les portades dels números 7 i 17 són les úniques composicions en què l'arquetip «nova dona moderna» vesteix la granota com a uniforme. Aquesta peça de roba representa el símbol del canvi social que es produeix a través de la transformació de l'aparença i la indumentària femenina.

La vessant política i pública d'aquest arquetip es materialitza en la capacitat de mobilització sindical i obrera i la voluntat de la UDC d'unir les dones antifeixistes catalanes en un mateix front de lluita que actuï des de la rereguarda. Al número 4, publicat l'1 de maig de 1937, les composicions es dediquen a la mobilització obrera per la diada del treball. La portada la protagonitza una noia, cosa que es pot interpretar com una evidència de la irrupció i participació femenina en el lideratge obrer. A la contraportada hi apareix l'altra realitat del moviment: el món rural. S'hi inclouen representacions de camperoles que, juntament amb el text, expressen l'esperança en la revolució popular que comporta la guerra. Així doncs, *Companya* afirma que les dones, tant les del món urbà com les del rural, com a subjectes polítics actius i de ple dret, participen en la guerra i la revolució.

Per acabar l'estudi de la dimensió política i pública de l'arquetip «nova dona moderna», cal abordar les composicions del número 11. Les pàgines d'aquest exemplar versen sobre el Primer Congrés Nacional de la Dona. A la portada hi apareixen tres dones (D. Piera, M. D. Bargalló i A. Murià) que participen en el congrés i tenen un paper decisiu a la UDC; la contraportada és el cartell publicitari de l'acte. També a la contraportada del número 18, publicat el 8 de març de 1938, hi apareix un altre personatge públic i polític femení, D. Ibárruri. D'aquesta manera, la faceta pública i política d'aquest arquetip es cristal·litza en quatre rostres femenins amb noms i cognoms, quatre dones que trenquen les normes de conducta de gènere pròpies d'una societat tradicional i patriarcal, i tomben la teoria de les esferes, emergint amb força en l'espai públic i la vida política. Amb la inclusió d'aquests rostres femenins, *Companya* mostra com les dones han creat espais de sociabilitat política propis: s'organitzen en seccions femenines dins dels partits, gaudeixen de representació en el món polític ocupant alts càrrecs i són capaces de coordinar-se per vèncer el feixisme.

Com ja s'ha exposat, l'arquetip més representat és la «mare combatent», un model que traspuja els valors de la dona compromesa amb la causa republicana i l'esforç de la guerra, i reflecteix la vocació de servei a la col·lectivitat: treball, generositat i solidaritat. D'acord amb Nash (2010: 111-112), aquest arquetip és fruit del context bèl·lic i la necessitat de confinar les dones a la rereguarda per mantenir els nivells de producció i cuidar els més desvalguts. D'acord amb la iconografia de les composicions, se situa a

la rereguarda, tant a l'espai públic (fàbrica, taller, camp, centre de formació, etc.) com a l'espai privat de la llar.

Quant a la indumentària, en el cas de les composicions de *Companya*, sempre duu vestit i/o faldilla, peces de roba associades a l'estereotip femení. Endemés, acostuma a compartir l'espai compositiu amb figures masculines que exerceixen una actitud protectora i paternalista i amb infants que potencien la seva dimensió maternal. La «mare combatent» apareix integrada en l'estructura familiar i fent accions pròpies de l'esfera privada (plorar, alletar, abraçar, cuidar infants, etc.), però també és representada treballant, una conducta pròpia de l'esfera pública.

En aquest arquetip s'hi poden distingir dues vessants lligades a l'ocupació de l'espai públic i del privat: la moderadament transgressora i la tradicional. La primera està lligada al treball remunerat fora de l'àmbit privat de la llar. En nombroses composicions, les dones escapen de la domesticitat i treballen en fàbriques o al camp. Aquestes representacions són la materialització de la consigna «Homes al front, dones al treball», fruit de la decisió de confinar les dones a la rereguarda, atesa la necessitat de substituir els homes que marxen a la guerra. Aquesta premissa esdevé el fil conductor de la majoria de les composicions. Així doncs, s'anima les dones a ocupar els llocs de feina, ja que el sosteniment dels nivells de producció és la base de la resistència civil i la millor ajuda per mantenir els soldats.

Com ja s'ha avançat, la «mare combatent» entén la capacitació com el mitjà per assegurar la incorporació de les dones al món laboral. No obstant això, aquesta voluntat de formació es deu a la necessitat de cobrir els llocs vacants que deixen els homes. Per tant, el discurs deixa de banda l'anhel d'emancipació i d'igualtat d'oportunitats laborals. Per exemple, a la contraportada del número 18 hi apareix una estudiant de metal·lúrgia que, gràcies a la formació que ha rebut, podrà ocupar el lloc d'un jove que ha d'anar al front. D'aquesta manera, *Companya* promou la inserció de les dones al mercat de treball i, tal com es pot observar a la portada del número 6, és un mitjà de difusió de l'eslògan «100.000 dones es necessiten per a treballar».

La vessant tradicional d'aquest arquetip està vinculada a la maternitat i les tasques de cura, és a dir, als rols tradicionals de gènere i a l'espai privat de la llar. En nombroses composicions es representen dones com a mares. En alguns casos es mostra la seva angoixa en veure marxar els fills al front. Tot i això, la revista inculca una actitud forta i demana a les dones que animin els seus familiars a combatre.

A més a més, algunes composicions estan dedicades a la infància, un element que reforça el rol de mare de les lectores. Es representen dones amb criatures en braços, adoptant una actitud de protecció i disposades a lluitar des de la rereguarda per assegurar-los un bon futur. A la portada del número 3 hi apareix una dona somrient que enlaira el seu nadó i assegura que cal col·laborar en la causa antifeixista per garantir un futur prometedor als infants. D'aquesta manera, es transmet que l'única forma de guanyar i

assegurar el benestar dels fills és treballant a la rereguarda, una idea que es plasma a la portada del número 7, on hi ha la imatge d'una dona damunt d'una barca, acompanyada per un text que explica que ha après a pescar per mantenir les seves criatures quan el seu home marxi al front. Per consegüent, el treball no només serveix per mantenir la producció, sinó també per garantir l'alimentació dels infants, una tasca que tradicionalment s'ha assignat a les dones, però que adquireix un nou significat: les mares no només han de cuinar, sinó també produir l'aliment. Així, les tasques d'assistència i de cura amplien horitzons: la producció entra dins d'aquest camp i es conquereix l'espai públic.

Molt vinculada al rol de mare, hi ha la representació de mares-víctimes dels atacs feixistes. Aquest model serveix per reforçar la vel·leïtat de l'enemic. En nombroses composicions hi apareixen mares amb nens en braços que són víctimes dels bombardeigs i els atacs dels feixistes. Per exemple, la portada del número 2 es pot interpretar com un crit d'ànim i esperança per continuar lluitant i defensant Madrid, que és el front principal de la guerra des del novembre de 1936 fins a finals de març de 1937. En aquesta portada es disposa una dona amb un nen en braços i imatges de la capital assolada pels atacs aeris. La victimització de les dones-mare es produeix a l'espai públic: els carrers plens de runa són l'escenari del seu dolor i desamparança. L'ús de les imatges de la ciutat de Madrid destruïda per les bombes reforça la victimització de les dones-mare, que han d'encarregar-se de protegir els seus infants.

En relació amb la victimització de les dones, es troba la figura de la refugiada. A la contraportada del número 2, una dona, acompanyada per la seva família, empeny un carro amb les seves pertinences mentre escapa de Madrid; la portada del número 12 és protagonitzada per una mare amb el seu nadó i un text que indica que és una refugiada. Aquesta tipologia de muntatges generen tendresa i commouen les lectores. D'altra banda, la portada del número 15 l'ocupa la fotografia d'una mare somrient amb el seu nen en braços. El text que acompanya la imatge la identifica com una víctima de Gernika, una refugiada que ha aconseguit escapar, sobreviure i donar a llum un infant sa. Aquesta composició pretén entendre i animar les lectores a ajudar els refugiats. La promoció de les tasques de cura i assistència, activitats considerades tradicionalment pròpies de la feminitat, també és difosa per les contraportades dels números 12 i 14. Tot i que en ambdues composicions hi apareixen figures femenines cuidant criatures, aquestes dones no són mares, sinó joves professionals. La presència de dones en llars d'infants, menjadors o colònies infantils contribueix a difuminar la divisió entre l'esfera pública i la privada, encara que no s'assoleix la professionalització de les seves tasques ni una demanda organitzada de més igualtat en l'àmbit del treball.

També la portada del número 1 afavoreix la presentació de les dones com a víctimes: una dona plora i abraça el seu fill/company/espòs que marxa al front, el qual li assegura que tornarà portant-li la llibertat aconseguida amb les armes. Tanmateix, a la portada del número 5, la figura femenina comparteix l'espai compositiu amb una

figura masculina armada que exerceix un rol protector. Aquest tipus de discurs gràfic emfatitza la victimització de les dones: les presenta com a subjectes indefensos que necessiten els homes combatius per aconseguir la llibertat.

L'arquetip «miliciana», tot i ser el més transgressor, només apareix a la portada i contraportada del número 8, un exemplar que coincideix amb el primer aniversari de l'esclat de la revolució. Es tracta d'una aparició residual, cosa que evidencia l'afinitat de la revista amb la decisió de confinar les dones a la rereguarda, una acció que palesa la persistència dels elements tradicionals en la divisió del treball, l'espai i les normes de conducta de gènere. És l'únic arquetip que es pot situar al front; apareix dos cops i presenta dues indumentàries diferents: la granota amb la samarreta de màniga curta, la gorreta i el fusell a l'espatlla, i la camisa de màniga curta, el mocador al coll i el fusell a l'espatlla. Ambdues representacions d'aquest arquetip comparteixen l'espai compositiu amb la figura d'un soldat. A diferència d'altres composicions, en aquest cas la figura masculina no exerceix una acció protectora, sinó que mostra una actitud de companyonia i igualtat. Tanmateix, en aquestes dues composicions hi apareixen altres figures femenines que vesteixen peces de roba pròpies de l'estereotip femení i no subjecten un fusell ni cap altre atribut que faci pensar que són milicianes. No obstant això, també adopten actituds combatives i reivindicatives.

4. Conclusions

Aquesta recerca finalitza havent aconseguit els objectius i havent demostrat la hipòtesi. El supòsit plantejat s'ha ratificat positivament perquè, d'acord amb els resultats quantitativs, els arquetips més representats són la «nova dona moderna» i la «mare combatent». Tanmateix, s'ha identificat un tercer arquetip, la «miliciana», però la seva representació és residual.

A més a més, tal com palesa l'anàlisi qualitativa, els arquetips «nova dona moderna» i «mare combatent» són afins a la consigna «homes al front, dones al treball», que és la principal línia discursiva que difon la revista. Cal tenir en compte que la UDC i *Companya* neixen de la necessitat d'organitzar la rereguarda femenina antifeixista a Catalunya; per tant, defensen el confinament de les dones a la rereguarda i fomenten la seva contribució a la guerra a través del treball, la cura i l'assistència dels desvalguts, i la unió de totes les dones en un únic front. Aquests dos arquetips admeten aquestes tres línies d'actuació i, per això, la seva representació gràfica transmet de forma ràpida, directa i clara com les lectores poden contribuir a guanyar la guerra.

Altrament, l'arquetip «miliciana» és l'únic que fuig de la rereguarda i és localitzat al front. Admet noves formes de vestimenta, com la granota i la gorreta, i atributs tradicionalment masculins, com el fusell. També és innovador quant a les relacions de gènere: les milicianes, tot i que comparteixen l'espai compositiu amb figures mascu-

lines, són representades com a iguals; els homes amb els quals comparteixen espai no exerceixen actituds protectores ni paternalistes, sinó de companyonia.

A tall de cloenda i contestant la pregunta de la investigació que ha vertebrat la recerca, la revista utilitza la figura femenina amb una finalitat propagandística, és a dir, persuasiva. El seu objectiu és convèncer les lectores que han de mantenir-se a la rereguarda i incorporar-se al mercat laboral per afavorir la victòria republicana. *Companya* empra els arquetips «nova dona moderna» i «mare combatent» per difondre unes pautes conductuals que ajudin a organitzar la rereguarda femenina. Igual que els cartells propagandístics, el propòsit de les composicions és influir en l'opinió pública, aconseguir-ne l'adhesió i suport i promoure l'adopció d'una conducta determinada.

D'altra banda, l'ús d'aquests dos arquetips permet confeccionar un discurs molt esperançador: la «mare combatent» reflecteix el que s'ha de fer per aconseguir el que representa la «nova dona moderna». En altres paraules, si les lectores prenen com a model aquest arquetip, la victòria estarà assegurada i amb la victòria, l'emancipació femenina. La «nova dona moderna» és el futur que els promet la República i aquest esdevenidor s'emmiralla en l'URSS. Aquest fil argumental evidencia que la revista i la UDC conceben l'alliberament de les dones com una conseqüència de la guerra.

Per acabar, cal assenyalar que l'anàlisi dels arquetips de gènere no implica un coneixement absolut de la realitat social, però brinda la possibilitat de comprendre les tensions i reformulacions que es produeixen en els models convencionals de relació entre homes i dones. Per això, l'estudi dels arquetips femenins possibilita constatar com en un context de profunda convulsió política i social, com és la Guerra Civil, hi perviuen nocions tradicionals en les identitats de gènere i també s'hi introdueixen innovacions.

Referències bibliogràfiques

- Companya*. *Revista de la dona*, 1-18 (11 de març de 1937 – 8 de març de 1938).
- CUADRAT, Júlia (2024): *Dones antifeixistes. Estudi de Companya*. «*Revista de la dona (1937-1938)*». Tarragona: Publicacions URV i Arola Editors.
- GARCÍA, Betsabé (2017): *Maria Dolors Bargalló: feminista i propagandista d'Esquerra*. Barcelona: Fundació Josep Irla.
- NASH, Mary (2006): *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (6a ed.). Barcelona: Taurus.
- (2010): *Treballadores: un segle de treball femení a Catalunya (1900-2010)*. Barcelona: Departament de Treball de la Generalitat de Catalunya.
- NAVARRO, Natàlia (2009): «La inserció de les dones a la vida pública i política durant la Segona República (1931-1939)». *Eines per a l'esquerra nacional*, 9, 151-163.

Aquí hi ha reunides catorze intervencions de joves investigadors d'arreu de les universitats dels Països Catalans al voltant de les humanitats: es tracta de retornar al centre aquells estudis que parlen de llengua, de literatura, d'història i d'història de l'art i, al mateix temps, de tindre presència en un entorn —l'acadèmic— on els investigadors novells són imprescindibles però sovint no tenen l'espai necessari per desenvolupar-se professionalment (ni personalment). Per tot això, aquest volum, coordinat per Júlia Cuadrat-Royo i Bernat Vellvè-Blanch i prologat per Jesús Carruesco, s'articula al voltant de quatre eixos fonamentals («qui perd els orígens perd identitat», «cremem les naus», «jo vinc d'un silenci» i «el segon sexe») que agrupen les intervencions dels diversos autors i de les disciplines humanístiques que es posen en valor.

