Primavera, 2011

INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

VOLUMS MONOGRÀFICS DE LA REVISTA CAPLLETRA

Capletra 43 (Tardor 2007)
Volum monogràfic sobre
Societat ideal i ficció a la literatura catalana medieval
Coordinat per *Josep E. Rubio* i *Josep A. Ysern*

Capletra 44 (Primavera 2008)
Volum monogràfic sobre
Oralitat, gramàtica i pragmàtica
Coordinat per *Maria Josep Cuenca*

Capletra 45 (Tardor 2008)
Volum monogràfic sobre
La literatura per a infants i joves: una proposta d'anàlisi
Coordinat per *Gemma Lluch*

Capletra 46 (Primavera 2009)
Volum monogràfic sobre
La literatura per a infants i joves: una proposta d'anàlisi
Coordinat per *Gemma Lluch*

Capletra 47 (Tardor 2009)
Volum monogràfic sobre
L'aportació alemanya als estudis de lingüística catalana
Coordinat per *Ferran Robles*

Capletra 48 (Primavera 2010)
Volum monogràfic sobre
Francesc Eiximenis
Coordinat per *Xavier Renedo Puig*

Capletra 49 (Tardor 2010)
Volum monogràfic sobre
La imatge del país en la literatura del segle XIX: realitat i mite
Coordinat per *Magí Sunyer*

Redacció:
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 València
Telèfon 96–386 40 90
Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
(Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló,
Universitat de València)
Subscripcions i correspondència:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Telèfon: 932450303
Adreça electrònica: <subscripcions@pamsa.cat>
Adreça postal: Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
Preu de cada número en règim de subscripció: 14'50 €
Consulta en xarxa:
La revista és accessible en línia, tret dels sis últims números, a l'adreça
<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/caplletra/>

ISSN:
0214-8188
Dipòsit legal:
B-25.992-1990
Fotocomposició:
IIFV
Imprès per:
Gràfiques 92, S.A, - Rubí
(febrer 2011)

CAPLLETRA 50

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Primavera, 2011

Director: Vicent Simbor Roig (Universitat de València)
Secretari de redacció: Francesc Pérez i Moragón (Universitat de València)
Consell de redacció: Josep M. Baldaquí (Universitat d'Alacant), Maria Josep Cuenca (Universitat de València), Antoni Ferrando (Universitat de València), Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Joan Mas (Universitat de les Illes Balears), Josep Maria Nadal (Universitat de Girona), Biel Sansano (Universitat d'Alacant)

Consell assessor: Anna Maria Annicchiarico (Università di Roma 3), Antoni Badia i Margarit (Institut d'Estudis Catalans), Maria Teresa Cabré i Castellví (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Jordi Castellanos (Universitat Autònoma de Barcelona), Germà Colón (Institut d'Estudis Catalans), Joseph Gulsoy (University of Toronto, Em.), Josep Massot i Montaner (Institut d'Estudis Catalans), Joaquim Rafel (Universitat de Barcelona), Joan Solà (Universitat de Barcelona), Joan Veny (Institut d'Estudis Catalans), Max Wheeler (University of Sussex, Em.), Curt Wittlin (University of Saskatchewan, Em.), M. Claire Zimmermann (Université Paris IV-Sorbonne, Em.)

Caplletra és una revista internacional de Filologia, destinada a la publicació de treballs originals sobre qualsevol aspecte relacionat amb les llengües i les literatures, amb una atenció especial a la filologia catalana. Va adreçada a tots els investigadors d'aquestes matèries.

Periodicitat: la revista apareix dues vegades l'any: la primavera i la tardor.

Característiques i normes d'avaluació de les col·laboracions

1. Els articles hauran de ser treballs originals d'investigació no publicats amb anterioritat.
2. Els articles rebuts a la redacció passaran per un procés d'avaluació externa estrictament anònima, que es gestionarà directament des de la direcció de la revista. Els avaluadors podran recomanar-ne la publicació sense necessitat de cap retoc o proposar correccions necessàries per a poder ser publicats i, en aquest cas, el contingut d'aquestes indicacions serà tramés als autors perquè les incorporen. En el cas que els avaluadors consideren que l'article no és publicable, *Caplletra* n'assumirà la decisió i la comunicarà als autors aportant els motius adduïts pels avaluadors. En cas que no hi haja unanimitat entre els avaluadors sobre la conveniència o no de la publicació d'un article, el Consell de redacció prendrà la darrera decisió i, en cas d'acordar-ne la publicació, supervisarà la introducció dels canvis necessaris per tal d'esmenar el text.
3. *Caplletra* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els articles que publica.
4. Els articles s'hauran d'ajustar estrictament a les normes de presentació d'originals, especialment pel que fa al nombre màxim de caràcters (64.000) i la citació de la bibliografia (que haurà de correspondre exactament a la inclosa en el treball). En cas de no ajustar-se a les normes d'edició, el treball serà retornat a l'autor perquè en faça els canvis en un període no superior a 15 dies naturals.
5. Les ressenyes s'ajustaran a les mateixes exigències que els articles i tindran una extensió màxima de 15.000 caràcters (espais inclosos). Només excepcionalment i per acord del Consell de redacció hom podrà acceptar ressenyes que ultrapassen l'esmentada extensió.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

1. Qüestions generals

Extensió. Els articles tindran una extensió mínima de 15.000 caràcters i màxima de 64.000 (espais i notes inclosos). Només excepcionalment i per acord del Consell de redacció hom podrà acceptar articles que ultrapassen l'esmentada extensió.

Informació addicional. En una pàgina a banda, a més del nom de l'autor i el títol de l'article, s'inclourà un resum o *abstract* en la llengua de l'article i en anglés, amb una extensió de 600 a 1.200 caràcters (espais inclosos) i les paraules clau (de 4 a 7), en anglés i en la llengua utilitzada a l'article, juntament amb les adreces postal i electrònica i el telèfon de contacte de l'autor.

Suport. Els articles s'enviaran en suport informàtic, en Word per a Windows o en format RTF (.doc, .rtf). Si s'utilitza algun altre processador de textos caldra indicar quin. Cal enviar-ne també una impressió en paper, a espai 1,5. El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible) i el nom de l'autor. Al final de l'article i abans de les referències bibliogràfiques, es tornarà a indicar aquest nom i la institució acadèmica a què pertany l'autor, a més de les seues adreces postal i electrònica.

Divisió dels articles. Segons les necessitats expositives, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en redona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent. No s'ha d'usar més de tres dígits en la numeració dels subepígrafs.

1. Funcions
1.1 Funcions proposicionals
    1.1.1 Causals
    1.1.2. Consecutives
    1.1.3 Adversatives
1.2 Funcions modals
    1.2.1 Acord
    1.2.2 Desacord

Referències bibliogràfiques internes. Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts. Quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)
... com observa Sanchis Guarner (1980: 144).
... «Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV» (Sanchis Guarner 1980: 144).
... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980).

Citacions. Les citacions breus (una o dues línies), apareixeran dins del text, entre cometes angulars («»). Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Garamond (o si no, en Times) 10, format normal. Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors: [...].

Notes. Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris de l'autor. Estaran compostes en Garamond (o si no, en Times) 10. Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta porta després un signe ortogràfic, les crides aniran darrere del signe.

Requisits tipogràfics. El format general del text, a banda les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Garamond (o si no, en Times) 12, sense sagnats ni tabuladors. La cursiva podrà utilitzar-se per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions. S'usarà el guió curt en els casos ortogràficament exigibles i l'intermedi en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà el guió de tancament. Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació « “ ‘ ’ ” ».

Elements gràfics. Les taules i figures, en Garamond (o si no, en Times) 10, aniran numerades consecutivament. El títol anirà a la part inferior, separat per un espai, en el cas de les figures, i a la superior, en el de les taules.

2. Bibliografia final

Les referències que apareixen en el text es repetiran al final en un apèndix de referències bibliogràfiques, ordenades alfabèticament pel primer cognom de l'autor. L'autor es fa responsable de comprovar que totes les referències del text i només aquestes es recullen en la bibliografia final i que s'ajusten a les convencions següents:

— Articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, any d'edició, pàgines):

Picallo, C. (1990) «Elements anafòrics i localitat», *Caplletra* 8, pp. 41-53.

En el cas dels articles de diari no cal indicar-ne el número; serà suficient amb la data completa.

— Llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):

Sanchis Guarner, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Barcelona, Salvat.

— Capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):

Anderle, A. (1991) «La crisi dels col·lectivismes» dins San Martín, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert*, València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

— Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula; en cap cas, en majúscula), primer el cognom o cognoms; després, separada per una coma, la inicial del nom de fonts. S'utilitzarà la mateixa tipografia per a noms d'autors o curadors d'un volum que apareguen citats en l'interior de la referència.

— El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.

— El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.

— Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules Editorial o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex. Edicions 62).

— Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València / Barcelona; IIFV / PAM).

— Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre del parèntesi: (1998 [1999]).

— Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).

— Les obres d'un mateix autor i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998a), (1998b), etc.

— Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).

3. Correcció de proves

Passada l'avaluació externa i tingudes en compte les observacions que se'n puguen derivar i una vegada maquetats els articles, *Caplletra* farà arribar als autors unes proves perquè les revisen. Aquesta revisió en cap cas no podrà implicar una modificació important del contingut de l'article.

Antoni Mas i Miralles / Hèctor Càmara i Sempere
Una proposta d'anàlisi de la formalitat diafàsica a partir d'un capítol del Flos sanctorum 9

Bartomeu Abrines Llabrés
Els verbs de canvi d'estat en català: la participació en l'alternança causativa 35

M. Àngels Fuster Ortuño
Problemes d'intel·lecció en el Curial e Güelfa. *La traducció com a eina per a la millora del coneixement dels clàssics medievals* 67

Vicent Salvador
Paraula i cultura de la salut: indagacions de lingüística mèdica 89

Monogràfic sobre "La imatge del país en la literatura del segle XIX: realitat i mite"

Magí Sunyer
La imatge del país en la literatura del segle XIX: realitat i mite 109

Ramon Bacardit
El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època 113

Enric Cassany
Barcelona vista pels narradors del vuit-cents 139

Magí Sunyer
El mite de la terra alta 159

Margalida Tomàs
Visions de Mallorca en la literatura del segle XIX 181

Rafael Roca Ricart
La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença valenciana 209

Ressenyes 237

Abstracts 301

Table of contents 311

ANTONI MAS I MIRALLES
HÈCTOR CÀMARA I SEMPERE

UNA PROPOSTA D'ANÀLISI DE LA FORMALITAT DIAFÀSICA A PARTIR D'UN CAPÍTOL DEL *FLOS SANCTORUM*[1]

1. Introducció

El català, com qualsevol altra llengua romànica, es manifestà durant els primers temps en el codi oral i en el registre col·loquial. Sembla que fou a partir del segle XIII quan accedí plenament al codi escrit, fet que possibilità l'ampliació de la gamma de registres per la mateixa evolució que tingué la llengua en els diferents àmbits socials. Tot i això, el català encara seguí sent una llengua subsidiària del llatí amb la qual competí al llarg de l'època medieval per l'ocupació de determinats àmbits escrits exercits fins aleshores de forma exclusiva per aquesta llengua. És, doncs, en les centúries tretzena i catorzena quan trobem tot un inventari de recomanacions des de diversos fronts a fi de propiciar el canvi lingüístic del llatí al romanç.[2] Així ocorre, per exemple, amb tota la nòmina de textos jurídics que al llarg del segle XIII són traduïts al català, com és el cas dels *Usatges* de Barcelona, les *Commemoracions* de Pere Albert i els *Furs* valencians que, com ja sabem, foren redactats en primer lloc en llatí el 1261 i poc temps després traslladats al català per indicació del rei Jaume I (Nadal & Prats 1982: 259).

1. El present treball s'emmarca en el projecte d'investigació *Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos XV y XVI* (FFI2009-11594/FILO).

2. Teniu un recull d'aquestes recomanacions en el treball de Montoya (2009: 74-75).

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 9-34

Durant l'època medieval el català apareixia en la majoria de les ocasions com a llengua B enfront del llatí, llengua A, ja fóra com una creació nova o també com una traducció. Aquesta situació sociolingüística de diglòssia era acceptada com a normal en determinats àmbits en aquells segles, i ha seguit tenint fortuna fins a l'actualitat. N'és un exemple el comentari que realitza el traductor de l'obra llatina *De regimine principum* de finals del segle xiv i que reporta Prats:

> Nós havem posats alguns vocables pus acostats a la manera del parlar llatí que del romanç [...] quar la manera del parlar del latí és perfeta e ha moltes maneres de parlar, de les quals una és pus convinent al romanç que no altra. (Prats 1983: 59)

Sembla que, tot i aquestes asseveracions, el català anà superant la situació d'inferioritat de què partia durant els primers segles per a situar-se en un nou escenari sociolingüístic a partir del segle xiv, i sobretot del xv, on el català superà, tant en volum de documentació com en el ventall de registres, al llatí gràcies a les accions d'institucions com la Cancelleria reial i a la nòmina d'escriptors que sorgiren arran de la llavor conreada per Ramon Llull.

La variació lingüística és inherent a qualsevol llengua viva, però aquesta característica ha estat sempre un apartat dins de la lingüística poc considerat, per no dir totalment marginat o oblidat. Hem hagut d'esperar a l'aparició de la sociolingüística perquè l'anàlisi de les varietats en les llengües rebera l'atenció que es mereix. També hem d'afegir que, dins de l'estudi de les diferents varietats –diatòpica, diacrònica, diastràtica i diafàsica–, no totes han rebut la mateixa deferència. Segurament les varietats diatòpiques i diacròniques, com a conseqüència dels estudis dialectològics i de gramàtica històrica, respectivament, engegats a partir del segle xix, ja gaudeixen d'una notable nòmina d'estudis. En canvi, no és aquesta la situació de les altres varietats, les diafàsiques i les diastràtiques, analitzades només des de fa poques dècades a partir del marc teòric de la sociolingüística.

L'anàlisi de les varietats diafàsiques, també anomenades funcionals, estilístiques o de registre, s'inicia en la dècada dels anys 60 (Payrató 1998: 16). La majoria d'aquests estudis s'han dedicat sobretot a esbrinar la influència dels factors camp, mode, tenor funcional i tenor interpersonal sobre la llengua a fi de descobrir-hi les diferents característiques dels registres i gèneres. Pocs, en canvi, s'han proposat de cercar, des de l'estructura interna de la llengua, els diferents marcadors lingüístics que hom pot adscriure als diversos registres, a excepció d'alguns treballs que analitzen el mode oral.[3]

3. Alguns dels treballs que podem trobar a Payrató (1998) proposen l'anàlisi d'algunes marques discriminadores de registres en el codi oral.

La gamma diafàsica d'una llengua és diferent en cada etapa històrica, ja que va en relació amb la complexitat de la societat del moment. Així, en la l'edat mitjana, la diversitat de registres que trobem en català era, òbviament, més reduïda que l'actual, però, tot i això, els elements diferenciadors existien i, possiblement, eren diferents i actuaven de manera distinta als actuals. Hem de tenir en compte que fins ara les escasses referències a la varietat diafàsica en textos medievals les tenim gràcies als testimonis explícits que realitzaven els autors, és a dir, normalment hem fet cas a la voluntat expressada per l'autor en la seua obra. No obstant això, aquest testimoni no coincideix sempre amb la realitat formal del text. N'és un bon exemple el cas de Jaume Agramont. Aquest autor ens assevera en la introducció de la seua obra *Regiment de preservar pestilència* que està escrita «a profit del poble e no a instrucció dels metges». Arran d'aquest comentari, molts estudiosos han deduït que el text té un caràcter més aviat popular, ja que hi podem descobrir un estil senzill i planer i que, així mateix, fóra ideal «per a l'estudi de formes gramaticals, per al coneixement del lèxic en els seus nivells més populars» (Nadal & Prats 1982: 527). En canvi, si analitzem l'obra amb els mecanismes que proposem en aquest article, el resultat contradiu totalment aquesta afirmació, tal com podem observar en un treball (Montoya & Mas en premsa) on demostràvem que, d'acord amb els resultats obtinguts en l'anàlisi de diverses variables, l'obra d'Agramont presenta un grau de formalitat força elevat respecte de la resta de les obres del mateix segle.

2. Objectius, mètode i corpus

Aquest treball té un doble objectiu. Per una banda, volem proposar l'anàlisi d'uns elements lingüístics que ens han de servir per a discriminar els diferents graus de formalitat que presenta el text. Per una altra, aprofitem aquesta anàlisi per a confirmar la formalitat d'un text com el *Flos Sanctorum romançat* (1494), versió al català de la *Legenda aurea* de Voragine, que, com a traducció a una llengua romànica, pot ser considerada *a priori* com a poc formal.

Per a enfrontar el nostre primer objectiu, utilitzarem un mètode que ja vam exposar en dos estudis anteriors (Mas & Montoya 2009, Montoya & Mas en premsa). En ambdós treballs proposàvem l'anàlisi d'un conjunt de trets lingüístics en diversos textos, i a partir del recompte de les freqüències absolutes i relatives aconseguíem una escala que ens indicava el major o menor grau de formalitat de cada text. En aquest cas, al nostre treball només utilitzarem els valors absoluts, ja que hem triat quatre textos l'extensió dels quals és similar, és a dir, el nombre de paraules de cadascun és, si fa no fa, igual per a tots, al voltant d'unes 4.200 paraules. Apuntem també que la nostra anàlisi es basa tant en la diversitat de trets estudiats –els ítems– com també en la seua quantitat –el nombre d'ocurrències. Cal assenyalar, d'antuvi, que partim de

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 9-34

l'axioma segons el qual la llengua registra determinats elements lingüístics que estan adscrits a un nivell de formalitat concret o, el que és el mateix, els diferents registres disposen d'uns trets característics que seran els que marcaran les diferències i ens serviran, alhora, de discriminadors d'aquests distints nivells de formalitat.

Per al nostre segon objectiu, hem d'afegir, en primer lloc, que l'elecció per a la nostra anàlisi del capítol sobre la Nativitat que recull la traducció al català de la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine no ha estat fortuïta. Tradicionalment, s'ha acusat aquesta obra –i, per extensió, les traduccions– de ser massa popular, ja que des de la perspectiva contrareformista imposada pel Concili de Trento (1545-1563) era impensable l'ús que fa dels miracles i de les contalles apòcrifes. Però el que s'ha condemnat de l'obra de Voragine és una característica pròpia de la devoció i la literatura religiosa medievals en la qual els fets meravellosos formaven part de l'experiència quotidiana, i més encara dels sants. Qualsevol *exemplum* era vàlid sempre que donara suport a una veritat.

Aquesta imatge de la *Legenda aurea* com una obra popular i permissiva no és del tot certa: sense oblidar que fou escrita en la llengua de cultura de l'època –i, per tant, adreçada en un primer moment als eclesiàstics–, Voragine no s'està de ser crític amb alguns dels elements que utilitza, encara que això no és obstacle per a incloure'ls. A més, en els capítols dedicats a les festivitats litúrgiques, com és el cas del de la Nativitat de Crist, hi ha una major presència de contingut doctrinal, amb conceptes i arguments que ens acosten a les divisions i subdivisions pulcrament ordenades de l'escolàstica o de l'*ars praedicandi*.

És cert que la traducció a una llengua vernacla d'una obra com la de Voragine suposava donar-la a conéixer a un públic més ampli del que podia accedir-hi en llatí i, així, la trobem en biblioteques de laics.[4] Però això no vol dir convertir el text traduït en un text menys formal a l'abast de qualsevol, sinó que una traducció d'un text llatí, per la formalitat i l'especificitat d'origen, anava dirigida a una minoria, més gran que la que dominava el llatí, però una minoria al cap i a la fi, capacitada per comprendre el contingut doctrinal que s'hi exposava.

Des d'aquesta perspectiva, doncs, si aquesta anàlisi que hem plantejat en el primer objectiu ens determina el grau de formalitat del text, estarem en condicions de confirmar o rebutjar la hipòtesi segons la qual l'obra que analitzem està adscrita a un registre poc formal pel fet de tractar-se d'una traducció d'un text llatí a una llengua romànica.

4. Rebull (1976: xliii-xlv) dóna algunes notícies sobre la presència de la *Legenda aurea* en biblioteques catalanes, com les d'Elisenda de Montcada, Alfons el Liberal, Joan I o Alfons el Magnànim. I diferents autors religiosos, com ara Ramon Llull (1935: 153-154), Arnau de Vilanova (1947: 63) o Francesc Eiximenis (2003: 127), recomanen la lectura pietosa d'aquest obra (Càmara 2009: 38-40).

El corpus de què partim per a la nostra anàlisi és, com ja sabem, el capítol sobre la Nativitat de la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine en la versió que presenta el *Flos sanctorum romançat* de 1494 (Johan Rosenbach, Barcelona).[5] Aquesta obra, coneguda indistintament amb el nom de *Legenda sanctorum*, *Legenda aurea* o *Flos sanctorum*, presenta un conjunt de vides de sants i de festivitats litúrgiques (cristològiques, mariològiques i eclesiològiques) ordenat a partir del calendari cristià i que tingué una repercussió devocional, literària i artística molt considerable en els segles baixmedievals, fortuna que coneixem gràcies als centenars de testimonis que encara es conserven arreu d'Europa.[6] Però no sols tingué una gran difusió en la llengua original, accessible al cercle reduït dels que entenien el llatí, sinó que des de ben aviat es traduí a les diferents llengües vernacles, procés iniciat amb el català, que fou la primera a fer-ho a finals del segle XIII.

A fi d'assegurar-nos la validesa del mètode i de l'elecció de les diferents variables, aquesta anàlisi es fa a partir de confrontar el nostre text objecte d'estudi amb els tres textos següents:

a) En primer lloc, hem fet una comparativa dels trets lingüístics amb una altra versió del mateix capítol de la Nativitat. Es tracta del que trobem a les *Vides de sants rosselloneses*, testimoni de començaments del segle XIV amb la traducció de la *Legenda aurea*.[7] Aquest és el que anomenarem al llarg del treball com a Text B, ja que reservem la denominació de Text A per al text de què partim en el nostre estudi.

b) A continuació, hem pres els capítols CCLXXV al CCLXXIX de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (Text C), publicada per primera vegada a València per Lope de Roca el 1497.[8]

c) Finalment, l'altre text de caràcter religiós en què hem basat la nostra comparació està format pels capítols següents de la *Vida de sant Vicent Ferrer* de Miquel Peres, editada el 1510 per Joan Jofré a València (Text D): «Comença la vida del gloriós sent Vicent Ferrer», «De l'orde y regla que aquest gloriós sant tenia en lo sermonar y de les excel·lències de la sua santa pricació», «De la santedat y virtuoses costumes interiors y exteriors d'aquest gloriós sant»», «Com aquest insigne sant per sperit de profecia dix moltes coses esdevenidores».[9]

5. L'edició d'aquest capítol la podeu trobar a Càmara 2009: 115-131.

6. Com a exemple, el cas de la diòcesi de Barcelona, estudiat per Baucells (1983: 166-169).

7. Aquest manuscrit, conservat a la BNF (ms. esp. 44), ha estat estudiat per Coromines i editat per Maneikis Kniazzeh i Neugaard (Voragine 1977). El capítol estudiat es troba en el vol. II, 66-76.

8. Fem servir l'edició digital del capítols finals de l'obra, els dedicats a la dormició de la Mare de Déu, que es pot consultar al web *Valenciana prosa. Els escriptors i la impremta en el pas del segles XV al XVI*, que forma part del projecte esmentat en la nota 1 (<http://tintadellamp.ua.es/ biblioteca/vitafitxa.htm>).

9. Fem servir l'edició digital de C. Arronis que es pot consultar al web citat en la nota anterior (<http://tintadellamp.ua.es biblioteca/santvicentfitxa.htm>).

Com podem comprovar, l'elecció d'aquests textos no és arbitrària sinó que respon al nostre interés per comparar textos que tenen la mateixa extensió –com ja hem esmentat adés–, la mateixa cronologia, finals de segle xv –llevat del Text B amb el qual ens interessa mantenir aquesta diferència temporal– i el mateix gènere, és a dir, obres de literatura religiosa.

3. L'anàlisi lingüística

Com ja hem apuntat, el nostre primer objectiu és esbrinar el grau de formalitat lingüística d'aquest capítol del *Flos sanctorum* a partir de l'anàlisi d'una sèrie de trets morfosintàctics i lèxics a fi d'avaluar la hipòtesi del caràcter menys formal d'aquesta traducció. Alguns d'aquests elements lingüístics que aportem ja han format part d'altres treballs (Mas & Montoya 2009), com són el passat simple, els relatius, els connectors i locucions conjuntives, i els adverbis de mode que acaben en *-ment*. Però, a més, en aquest treball incorporem uns nous marcadors lingüístics que són utilitzats com a elements discriminadors per primera vegada. Aquestes noves variables són els recursos anafòrics, el mode subjuntiu, els sufixos *-able*, *-ible* i també els sufixos derivats de -tate.

3.1. El passat simple i el perifràstic

Iniciem, doncs, la nostra anàlisi per un element morfosintàctic: les dues formes possibles del passat. Cal recordar, en primer lloc, que la forma perifràstica sorgeix en la llengua dels segles xiii i xiv com un recurs relacionat amb l'estil narratiu del text. No debades, una de les obres de la centúria catorzena amb major nombre d'ocurrències de passat perifràstic és la *Crònica* de Ramon Muntaner. Posteriorment aquesta perífrasi pren valor de passat a partir d'una gramaticalització (Colón 1959). És aleshores quan les formes perifràstiques inicien el procés de substitució de les formes sintètiques, evolució que és rebuda en la llengua com a inadequada atés que els registres formals seguiran preferint les formes sintètiques i no pas les noves. Aquesta consideració apareix, així mateix, en les *Regles d'esquivar vocables* perquè en l'entrada 49 proposa de substituir «vaig anar e vaig venir per ané e venguí, e semblants», és a dir, recomana les formes simples en lloc de les perifràstiques. El resultat fou que en la literatura de l'edat moderna les formes perifràstiques estaven prescrites i gairebé no hi apareixen, tot i que en la llengua oral s'anaven estenent com més va més, fet que justificaria l'adscripció de formalitat que cada forma donava a les diferents obres (Nadal & Prats 1996: 587).

Dit això, hem de remarcar que en el text les formes del passat que hi enregistrem sempre són les simples, com podem veure en els exemples següents:

> Car així com lo Fill de Déu *volgué* nèxer, *volgué* donar a nosaltres pau temporal
> lo temple *caygué* de tot en tot
> dementre que assajava de entrar, *trobà* la porta del capítol massa streta
> lo qual fe [...] *portaren* a Roma per la gran maravella de la nativitat de Jesucrist

No hem trobat, en canvi, cap exemple de formes perifràstiques. Aquesta qualitat, doncs, ens marca possiblement el caràcter formal del text, tret que comparteix, igualment, amb la resta de textos proposats per a la confrontació. És un primer inici però, òbviament, no suficient per a fer una asseveració d'aquest tipus; per això passem a estudiar altres elements discriminadors.

3.2. Les anàfores

En segon lloc, assenyalem l'ús de l'anàfora com una característica relacionada amb la formalitat d'un text, ja que el control dels recursos anafòrics, on incloem també l'elisió i la catàfora, suposava recórrer a determinats mecanismes lingüístics a fi d'evitar repeticions del lèxic com són l'ús pronominal dels demostratius, dels possessius i dels pronoms febles. Aquest control, doncs, el podem interpretar també com un major domini de l'estructura sintàctica de l'oració, que afecta tant el nivell morfològic com el lèxic (encara que aquí deixem ara al marge els casos de cohesió lèxica). És, doncs, la forma de marcar un major grau de complexitat morfològica i, per tant, de formalitat més elevada en el text.

Les anàfores enregistrades són les següents:

a) Possessius, les formes que hi apareixen són, en la majoria de casos, les de tercera persona i distribuïdes en els tres paradigmes:

a.1. Les formes arcaiques:

> car la *sua* nativitat fou semblant a nosaltres
> Si en la sglésia, on les *tues* laors són fetes, entrar no puch
> Has conegut, mare, que lo dia de la *mia* nativitat la Església ab grans cants de laors canta e celebra

a.2. Les formes àtones:

> ço és, en la vigília, véu la Verge tenir en *sos* braços son fill
> ço és, la carn de Adam e de *sa* generació
> e serien destroïdes quant la Verge infantaria *son* fill

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 9-34

a.3. Les formes plenes:

donà senyal al rey de Egipte que *les seues* ýdoles caurien
E açò féu a instància e a demanda dels senadors *seus*
per caritat dels servents oint les liçons e per temprança dels *lurs* menjars e de *lur* beure

b) Demostratius, sempre amb les formes reforçades:

E *aquest* ordenament aytal era nomenat descripció o professió
aquell volgué saber quantes províncies, [...] havia en tot lo món
Aquesta primera descripció fonch feta per Cir,

c) Pronoms forts:

Aquest infant és major que *tu*, donchs, adora'l
dient que *ell* era sotmés a l'emperi de Roma
e *ells* digueren que allò era misteri de la tractació del pare
e en mig del dia *ella* véu entorn del sol un cercle d'or
la qual en la sua incarnació donà a *nosaltres*

d) Pronoms febles

que axí com d'abans *nos* fahia noure
la sancta Verge infantà son fill e posà *'l* sobre lo fe en la menjadora
primerament quant a la part d'aquell qui *l'*engendrà
E axí *ho* feren los majorals d'aquelles províncies
car no volgué comanar a negú lo tresor que Déus *li* havia comanat
E a vegades *s'*ajustaven alguns dies que *s'i* delitaven
que tots quants *n'i* havia en lo món foren morts en aquella nit

En aquest cas la comparativa té només en compte el text A i B, és a dir, entre les dues versions del mateix capítol de la Nativitat però amb una diferència cronològica de més d'un segle. La nostra intenció era evitar, en la mesura que fóra possible, les circumstàncies narratives que podien influir en un major ús d'aquests elements lingüístics al marge de consideracions de formalitat textual. Per això, si posem en contrast dos textos que tenen una mateixa referència anafòrica, la major o menor presència d'aquests elements anafòrics sí que ens estan marcant en aquest cas el possible domini lingüístic que usa la llengua per als registres més formals.

D'acord amb això, el text A presenta un nombre destacable d'anàfores, tant en casos de referència com de sentit, tal com podem observar en la Taula 1, on comparem les ocurrències enregistrades en els dos textos:

Taula 1. Nombre d'ocurrències de les anàfores en el text A i B

TIPUS D'ANÀFORES	OCURRÈNCIES TEXT A	OCURRÈNCIES TEXT B	DIFERÈNCIES (A-B)
Possessius	52	27	25
Demostratius	80	48	32
Pronoms forts	35	52	-17
Pronoms febles	47	39	8
TOTAL	214	166	48

Observem, doncs, que la diferència entre els dos textos puja a 48 ocurrències a favor del text A. Dit això, també hem d'assenyalar el comportament irregular de cada element prenominal. Així, la diferència entre els possessius, que puja a 25, i els demostratius, que arriba a 32, és força notable; en canvi, no ocorre el mateix amb els pronoms, la diferència dels quals en els febles és força reduïda, només de 8, mentre que pel que fa als forts la diferència ara és a favor del text B amb 17 ocurrències. Possiblement, aquesta diferència amb els pronoms és també un altre símptoma de la major formalitat del Text A, ja que, segurament, la relació anafòrica és més difícil en els pronoms febles que en els forts.

3.3. Els relatius

Com ja sabem, el canvi cap a una major complexitat sintàctica en el català medieval es va produir amb el pas de la parataxi a la hipotaxi. Per a arribar a aquest nou escenari lingüístic calia l'aparició d'elements que permeteren la formació de les noves estructures sintàctiques. I en aquest sentit els relatius exercien una doble funció, per una banda, una d'anafòrica, com a pronoms que substitueixen l'antecedent, tal com hem exposat en el punt anterior, i, per una altra banda, com a nexe o element introductori d'oracions subordinades relatives, paper que faran també els elements conjuntius que estudiarem després.

El nombre de relatius que enregistrem als diferents textos apareix distribuït en la Taula següent:

Taula 2. Nombre d'ocurrències dels diferents relatius en els quatre textos

RELATIU	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Que	28	14	38	56
Qui	36	23	15	13
Preposició + què	4	7	2	0
Preposició + qual	6	9	6	2
Qual com a subjecte	17	6	20	5
Qual com a determinant	6	10	0	0
La qual cosa/cosa que/lo que	5	5	3	1
TOTAL	102	74	84	77

Pel que fa al total de relatius, observem com el text A amb 102 ocurrències conté un nombre major que els altres textos, i que en els altres tres la diferencia ja és poc significativa amb 74, 84 i 77 ocurrències, respectivament. Assenyalem, però, que la distribució d'aquest nombre total varia en cada text segons la classe de relatiu. Així per exemple, pel que fa al relatiu àton, els textos C i D, amb 38 i 56 ocurrències, compten amb un nombre que supera el text A, que només en té 28, i que són el doble del text B, el qual només arriba als 14. Per un altre costat, la presència del relatiu *qui* és força significativa amb les 36 ocurrències enfront dels altres textos que arriben a les 23, 15 i 13 ocurrències, respectivament. Assenyalem també que el nombre d'ocurrències d'aquest relatiu clàssic és major que l'àton *que*, amb una diferència de 12 ocurrències, fet que es repeteix també en el text B, on la diferència es queda amb 9 ocurrències, però, en canvi, hem d'afegir que en els textos C i D la situació és la contrària, és a dir, les ocurrències de la forma àtona superen sempre les de la forma tònica. D'aquesta manera podríem parlar d'una mena de correlació a la inversa, a major registre de relatius àtons menor nombre d'ocurrències dels clàssics, ja que, d'acord amb l'evolució de la llengua, el relatiu àton *que* va estenent-se en la llengua alhora que es produeix la reducció de *qui.*

Des del punt de vista gramatical, l'antecedent d'aquest relatiu àton és gairebé sempre cosa i no presenta cap cas amb antecedent de persona, com farà la llengua posterior («se aproïsmàs lo temps *que* nostra dona sancta Maria degués infantar», «car no volgué comanar a negú lo tresor *que* Déus li havia comanat»). El relatiu *qui* encara mantenia les funcions del llatí clàssic, és a dir, casos de subjecte de la subordinada tant si l'antecedent és persona («d'aquells hòmens *qui* portaven los cens a aquell eren determenats») com si l'antecedent és cosa, encara que en aquest segon cas la freqüència d'aparició és molt més reduïda («aquell diner *qui* era nomenat denàrius per ço que valia x petits diners»). En un nombre destacable d'ocasions, aquest relatiu té com a antecedent un demostratiu per a formar la construcció *aquell qui* («que liuràs aquell diner a *aquell qui* era major en aquella província»). Cal assenyalar que no trobem

cap exemple amb antecedents de persona i precedit de preposició, com preveu avui la normativa.

D'altra banda, encara són escassos els exemples del pronom relatiu tònic *què*, del qual només hem enregistrat 4 ocurrències («no pogueren trobar negun hostal en *què* possassen», «Per *què* és dit que sant Hugo abat en la Nativitat de Jesuchrist [...] véu la Verge tenir en sos braços son fill»). Tot i això, el text B supera aquesta quantitat amb 7 exemples, però, en canvi, els text C només presenta 2 ocurrències, mentre que el D no en compta cap.

Quant a l'estructura *preposició +el qual* es troba millor representada amb 6 casos («Ara és lo dia present *en lo qual* los oratoris dels prophetes se renovellen»). Aquest relatiu compost apareix sense preposició en altres 29 construccions, en 17 de les quals realitza les funcions de subjecte de l'oració adjectiva («*los quals*, poch a poch, s'ajustaren e tornaren a un sol»), mentre que els altres 12 casos apareix com a determinant («*lo qual* infant deu nàxer adés prop», «*La qual* costuma perventurà als jueus»). Aquest total de formes compostes és també major que l'enregistrat en els altres textos, 25 en el text B, 26 en el C i només 7 en el D.

Finalment, també hi apareix el relatiu neutre amb fórmules diferents com *la qual cosa/cosa que/lo que*, etc. En aquest cas, en el text A apareix en 5 oracions («*la qual cosa* sembla que sia stada treta del *Llibre de la Infantesa*», «donà senyal al rey de Egipte que les seues ÿdoles caurien e serien destroïdes quant la verge infantaria son fill, per *la qual cosa* los preveres de les ÿdoles posaren en loch secret e amagat en lo temple la ymage de la Verge»), el mateix nombre que en el text B, mentre que al text C en trobem 3 i una només en el D.

3.4. Els connectors i les locucions conjuntives

Les modificacions produïdes en el llatí vulgar afectaren de manera considerable la construcció de la frase en català. En aquest sentit, la llengua parlada derivada del llatí vulgar preferia les oracions curtes i simples, ja que el ritme i la melodia substituïen la manca de nexes conjuntius. Més endavant, a partir del segle XIII, quan la llengua catalana es desenvolupa també en els mitjans escrits, la hipotaxi possibilità l'aparició de la conjunció gramatical, fet que donà lloc a l'evolució de recursos més complexos com la coordinació i la subordinació, però, això sí, amb elements prou diferents als utilitzats pel llatí clàssic. Concretament, aquesta evolució fou més rellevant en les subordinades, ja que en aquest tipus d'oracions influïren dos factors determinants. En primer lloc, la desaparició de la subordinació per mitjà de la fórmula *verb principal + acusatiu + infinitiu* i, en segon lloc, per la rellevància que assolí la conjunció QUOD, que provocà, de retruc, l'augment de locucions conjuntives formades per una preposició més aquesta conjunció QUOD (Moran 2008). Aquesta expansió de les conjuncions i

les locucions conjuntives va paral·lela a la perfecció dels mecanismes de coordinació i subordinació de la llengua. O, dit en altres paraules, al canvi d'una situació que donava preferència a la parataxi per a engegar nous mecanismes de desenvolupament de la hipotaxi.

Si ens detenim en el text que analitzem, hem de ressaltar que la varietat de conjuncions i locucions conjuntives i la quantitat d'ocurrències enregistrades enfront dels altres textos podrien ser un bon testimoni per a confirmar la seua complexitat sintàctica. Exposem en la Taula 3 els connectors i les locucions conjuntives que hem enregistrat amb el nombre d'ocurrències de cada text.

Taula 3. Nombre de connectors i locucions conjuntives en els diferents textos

CONJUNCIÓ	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Amb tot que			1	
Ans que			1	3
Aprés que			1	1
Axí com	18	18	2	4
Axí que		29	1	
Car	39	28	20	
Co que	1			
com	11		6	
Com més...molt més			1	
Com si				3
Dementre que	2	1		
depuys que	1			
donchs	1	1		
En assò cor	2	2		
En manera que	1			
Enaixí com		2		
enaxí que	2			
Ençà que				1
Entró que		2		
Fins que	1			4
Jatsia açò que	1			
Major que	3	1		
Menor que	1	1		
Per ço	4			
Per ço com	1			
Per so cor	1	13		
Per ço que	5	5		
Per tal com	1			
Per tal que	3			
perquè	4	4	2	17
puix			4	3
Puix que	1	1		

Pus que	3			
quant	10	2	2	8
que	47			
segons	2			1
Segons que	22	16		
si	1	1		6
Sinó que			1	1
TOTAL	152	97	64	80

Com podem observar, tot i la relativa reducció del text, hem inventariat 29 connectors que sumen 152 ocurrències en total. La diferència amb la resta de textos és prou notòria, ja que hem d'assenyalar que el text B conté 18 ítems de connectors, amb un total de 97 ocurrències; el text C presenta 15 tipus diferents, amb 64 ocurrències, i el text D arriba a una varietat de 14 connectors, que sumen 80 ocurrències. Per tant, la diferència entre el text A i la resta no és només quantitativa, pel nombre d'ocurrències enregistrades al text, sinó també qualitativa per la diversitat presentada.

Pel que fa a la conjunció *que,* pren en llatí vulgar una rellevància especial, fet que justificaria l'aparició en 47 casos de proposicions completives, la més productiva de tots els nexes conjuntius. Inicia les oracions subordinades substantives de complement directe:

> ells digueren *que* allò era misteri de la tractació del pare
> cridà *que* verge havia infantat
> jatsia açò que ell no duptàs *que*·l salvador devia nàxer de la Verge
> e volgué *que* lo seu naximent fos ennoblit per pau temporal

Una altra de les conseqüències de l'evolució del llatí vulgar a les llengües romàniques és l'aparició, cada vegada més freqüent, de les locucions conjuntives formades per un pronom, conjunció o adverbi, precedit o no de preposició, seguit de la partícula *que*. En poden ser exemples:

a) De temporals:

> *dementre que* en 2 ocasions («*dementre que* assajava de entrar, trobà la porta del capítol massa streta», «*dementre que* ell circuhia les obres e los officis dels frares»),
> *depuys que* («E *depuys que* Jesucrist vench en carn»),
> *fins que* («e ell los respòs que *fins que* la verge infantàs»),
> *pus que* en 4 ocurrències («fou *pus que* foren complits v mília ccxxvii anys del començament de Adam», «E, *pus que* Octovià hac oÿdes aquestes coses, edificà aquí una ara»).

Mentre que de les provinents de formes adverbials que prenen valor conjuntiu tenim:

quant amb 9 ocurrències («les seues ÿdoles caurien e serien destroïdes *quant* la Verge infantaria son fill», «E, *quant* fonch en Betlem, la Verge sancta Maria véu una partida del poble»,

de continent («e Salomé, com no ho cregués [...] *de continent* fonch dèbil de la mà»),

com amb valor temporal en 2 ocasions («en aquell temps *com* se n'anàs en Bethlem ab la Verge Maria prenyada», «*com* los tres reys fessen oració en un mont, apparech a ells una stel·la»).

b) De causals:

car, amb 39 ocurrències, és la més representativa dins de les causals («*car* en aquesta nit, [...] les vinyes que engenren lo bàlsam floriren», «ço és, universal, *car* en les altres províncies particulars fonch primerament ordenat allò»),

per ço la trobem en 4 casos («e, *per ço*, los romans feren un palau bell de pau e aquí posaren la ymage de Ròmul», «e, *per ço*, ere feta aquí menjadora»),

per ço que en 4 oracions («aquell diner qui era nomenat denàrius *per ço que* valia x petits diners», «menà ab si un bou *per ço que*·l venés e que pagàs lo cens, car lo part de la Verge fonch sobra natura, per ço que la verge concebé»),

per ço com apareix en 2 ocasions («no pogueren trobar negun hostal en què possassen, *per ço com* eren pobres», «a confusió dels diables, *per ço com* lo enemich de la ànima, ço és, lo diable, que axí com d'abans nos fahia noure, no pot a nosaltres noure»),

per ço car («E era dit professió *per ço car* cascú dels hòmens [...] posava sobre lo seu cap aquell dient que ell era sotmés a l'emperi de Roma»).

c) De modals:

com («lo bou e l'ase conegueren lo Fill de Déu *com* fonch nat maravellosament»),

segons («manà, segons se troba en les *Hystòries scolàstiques*, que tots los hòmens anassen a les ciutats on eren nats», «*segons* recompta sanct Johan Crisòstom, com los tres reys fessen oració en un mont, apparech a ells una stel·la»),

segons que amb una aparició destacable de 22 ocurrències («axí com per lo destroïment del temple dels romans, *segons que* damunt és dit», «Car, *segons que* hom lig en Hieremies propheta, quant fonch devallat en Egipte»),

axí com amb 18 ocurrències («que és *axí com* aquelles creatures qui tan solament han lo cors», «alguna creatura és que ha en si cors e viu e té sentiment, *axí com* són les bèsties»),

axí mateix («e, *axí mateix*, s'i ajustaven com era temps torbat»).

d) De consecutives:

- *donchs,* en un exemple («Aquest infant és major que tu, *donchs*, adora'l»),
- *en manera que* («E, axí, lo diable fonc vist exir, e açò *en manera que* exís d'una fossa»),
- *enaxí que* en 2 ocasions («*Enaxí que* tot lo món era tant pacífich que un sol emperador bastava a regir e a jutjar tot lo món»).

e) De finals:

- *perquè* amb 4 ocurrències («E, *perquè* trobassen açò, donà'ls en senyal que hoirien gran multitut d'àngels cantants», «fonch feta maravellosament perquè la Verge era verge ans del part»),

per ço que («menà ab si un bou *per ço que*·l venés e que pagàs lo cens e lo tribut per ell e per la Verge»),

per tal que en 3 casos («e menà ab si un ase, *per tal que* sobre aquell portàs la Verge», «E açò féu Jhesuchrist per tal que en la natura la qual ell havia presa d'aquí avant no fossen trobats tant peccadors»).

f) De condicionals:

si l'enregistrem en una única ocasió («e volgué saber per les oracions d'ella *si* en negun temps naxeria en lo món negun hom»).

g) De concessives:

jatsia açò que («que Joseph, *jatsia açò que* ell no duptàs que·l salvador devia nàxer de la Verge»).

h) De comparatives:

major que («Aquest infant és *major que* tu, donchs, adora'l»),

menor que («La terça és *menor que* la primera ne la segona»),

més... que («*més* és trobament místich *que* trobament per cròniques»),

tant... que («tot lo món era *tant* pacífich *que* un sol emperador bastava a regir»),

tan... com («no ha al món *tan* gran noblesa e tan alta cosa *com* la deïtat e res no és *tan* vil cosa *com* lim de terra»),

tan ... de tan («no fossen trobats *tant* peccadors *de tan* leig peccat»).

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 9-34

3.5. El subjuntiu

Relacionat també amb tots aquests factors esmentats, aportem ara la variable del mode subjuntiu. Cal tenir en compte que l'evolució en la llengua de la hipotaxi, com hem comentat anteriorment, suposava també l'expansió del subjuntiu, ja que és aquest el mode per excel·lència de la subordinació. Aquest mode, que desaparegué pràcticament del llatí vulgar, es recuperà amb el desenvolupament de la sintaxi en les llengües romàniques. Les formes verbals d'aquest mode es generalitzen *en* les oracions subordinades.

En aquest text les formes del present de subjuntiu són escasses (4 ocurrències només) i sempre referides al verb *ésser* («la qual cosa sembla que *sia* stada treta del *Libre de la infantesa* del Salvador», «que *sien* costuma als dits jueus»). En canvi, les formes de l'imperfet estan millor representades i, a més a més, amb una clara preferència per les formes derivades amb *-s*, de les quals comptem amb 43 ocurrències («que tots los hòmens *anassen* a les ciutats on eren nats», «e que *liuràs* aquell diner a aquell qui era major», «e que la mare *romangués* verge», etc.), a diferència de les formes amb *-r*, només amb 4 ocurrències i, com passa també en el present, sempre del verb *ésser* («que semblant en aquelles no *foren* may fetes», «que tots quants n'i havia en lo món *foren* morts en aquella nit»).

El nombre d'ocurrències de formes verbals d'aquest mode l'exposem en la Taula 4. Hi podem observar com el nombre d'exemples registrats tant de les formes de present com de l'imperfet amb les dues variants és sempre major en el Text A. Aquest text arriba a les 51 ocurrències i, per tant, supera els altres textos, que es queden a una distància de 10 ocurrències respecte del Text B, 13 sobre el D i 28 amb el C.

Taula 4. Nombre d'ocurrències de formes en subjuntiu

SUBJUNTIU	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Present	4	1	2	3
Imperfet amb *–s*	43	40	18	35
Imperfet amb *–r*	4	0	3	0
TOTAL	51	41	23	38

3.6. La sufixació

3.6.1. El sufix *-ment*

Un dels creadors del registre formal de la llengua, Ramon Llull, emprava aquest morfema d'una forma prolixa en els seus textos; per això l'ús del sufix *-ment* era

considerat una altra particularitat dels registres més formals. És interessant descobrir també com un estudi sobre freqüències lèxiques en la llengua oral actual inclou la densitat lèxica dels adverbis acabats en *-ment*, i, tot i que el nombre d'ocurrències no sol ser molt elevat, l'autora conclou que «si el text té to formal, la freqüència d'adverbis serà més alta que si el text té to informal» (Gelpí 1998: 140).

El morfema del llatí clàssic -MENTUM> *-ment* serví a la llengua catalana per a generar paraules de dues maneres:

a) Per un costat, es pot crear nous substantius afegint aquest sufix a formes verbals, amb la forma *-ament* en els verbs de la primera conjugació:

Text A: *atorgament*, *començament* (3),[10] *derrocament*, *enderrocament*, *esguardament*, *honrament*, *manament* (3), *mesclament* (2), *metjament* (2), *ordenament*, *parlament*, *pensament*, *sacrificament* (2) i *trobament* (2).

Text B: *baixament*, *començament*, *destrempament*, *enderrocament*, *enfantament*, *esguardament*, *levament* (2), *manament* (2), *metgament* (2), *parlament*, *retornament* i *trebucament*.

Text C: *enflamament* i *enyorament* (5).

Text D: *lliurament* i *pensament* (2).

Mentre que els verbs de la 2a i 3a prenen la forma *-iment:*

Text A: *convinentment, destroïment, empediment, naximen* i *sentiment (5)*.

Text B: *cobriment (2), enteniment, espirament, mantiment* i *naxement (17).*

Text C: *compliment*, *enteniment* (2) i *sentiment* (5).

Text D: *adveniment*, *compliment*, *embelliment* i *sentiment*.

b) Per un altre costat, aquest morfema permet crear noves formes modals amb adjectius femenitzats més aquest sufix *-ment*. Pel que fa al nostre text, trobem aquest morfema en un bon nombre d'exemples d'adjectius de mode:

Text A: *curosament*, *humilment*, *largament*, *maravellosament* (6), *novellament*, *primerament* (4), *profitosament*, *purament*, *semblantment*, *singularment* i *solament* (3).

Text B: *bonament*, *clarament*, *covinetment*, *cuminalment*, *humilment*, *levement* (2), *lliurement*, *manifestament*, *maravellosament* (9), *passiblament*, *primerament* (4), *purament* (2), *solament* (3), *útilment* i *verament.*

10. Entre parèntesis indiquem el nombre d'ocurrències; quan no s'indica res, s'entén que només n'hi apareix una.

Text C: *carament*, *certament*, *clarament*, *comunament*, *contínuament*, *dignament* (5), *eternalment*, *excel·lentment*, *justament*, *largament* (3), *longament*, *novament* (2), *prestament* (3), *primerament*, *sagrament* (6), *specialment*, *stretament* i *verdaderament.*

Text D: *abundosament*, *animosament*, *asprament*, *complidament*, *contínuament* (3), *devotament* (3), *egualment*, *granment* (4), *majorment*, *perfetament* (3), *solament* (2) i *stretament.*

En la Taula 5 exposem, en la primera fila, el nombre de sufixos que registrem en els tres textos i, en la segona fila, el nombre d'ocurrències que hem comptabilitzat. D'aquesta manera podem comprovar, en primer lloc, que pel que fa a aquest sufix, el Text B supera en ítems i ocurrències el Text A; i, en segon lloc, aquest Text A, amb 30 ítems que prenen el sufix *-ment*, supera el total de 23 i 18 que trobem als textos C i D, respectivament. D'igual manera, pel que fa al nombre total d'ocurrències, el Text A és, amb 52, el que aconsegueix una major quantitat, 6 més que el Text C i 23 més que el D.

Taula 5. Nombre d'ítems i d'ocurrències del sufix -ment

SUFIX -ment	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Ítems	30	32	23	18
Total ocurrències	52	67	46	29

3.6.2. El sufix *-able, -ible*

Amb els sufixos -abile, -ibile> *-able*, *-ible* el català podia crear adjectius que eren considerats neologismes llatinitzants i que s'estengueren tant en llatí com en les llengües romàniques. Cal tenir en compte que l'aparició de nou lèxic de tipus tècnic per als registres més formals implicà l'adopció de nous sufixos d'origen culte. Aquests neologismes estaven formats per un lexema provinent del llatí vulgar, però adjuntava un sufix de caire culte i, per tant, del llatí clàssic. En aquest sentit, un vocabulari adjunt a l'obra *De regimine principum* ja es pronuncia per un determinat tipus de tecnicismes amb els mots següents: «[el llatí] ha moltes maneres de parlar, de les quals una és pus covinent als romanç que no altra. Axí pus covinentment diu hom en romanç: açò pot ésser leugerament portat, que no açò és portàtil o duÿble. O pus covinentment: aquell hom pot ésser girat, que no, aquell hom és vertible. O açò se pot fer, que no açò es possible» (*apud* Nadal & Prats 1982: 533). I a partir d'aquesta recomanació tan clara, Nadal i Prats (1982: 533) afirmen: «No deixa d'ésser interessant tampoc de remarcar que sonaven a neologismes, a inicis del segle xv, els adjectius formats amb el morfema derivatiu de possibilitat *-ble*».

Amb aquest argument podem defensar que l'aparició d'aquest tipus de sufixos, que relacionem amb els nous neologismes, suposa incrementar la formalitat d'un text. Els casos inventariats en els quatre textos són els següents:

Text A: *corribles*, *desviable* (2), *finable*, *perdurable*, *trespassable*.
Text B: *abitabla*, *perdurable* (4), *visibla* (2).
Text C: *admirable*, *amable* (2), *impreciable* (2), *incomportable*, *indicible*, *inestimable*, *insaciable* (2), *irrecontable*, *miserable* (2).
Text D: *abominable*, *incomparable*, *inestimable*, *innumerable* (4), *loable*, *miserable* (5), *perdurable, spantable*, *terrible* (2).

El recompte d'ocurrències d'aquest sufix en els quatre textos estudiats apareix a la Taula 6. En aquest cas, es produeix una situació totalment inversa a la que hem exposat al llarg d'aquest treball, ja que, per una banda, són els texts A i B els que menys ítems d'aquests sufixos presenten –5 i 3, respectivament, enfront dels 9 que recullen els textos C i D– i també menys ocurrències, ja que el Text A en té 6, mentre que el Text C n'aconsegueix 13 i 17 el Text D; i, per una altra, és el Text D el de major nombre d'ocurrències inventariades. Malgrat aquest inesperat resultat, no hem volgut defugir-ne, òbviament, tot i que aquest es desviava de les nostres expectatives. Dit això, també volem apuntar una doble argumentació per a justificar aquests resultats. En primer lloc, o bé aquest sufix no era un element discriminador de la formalitat diafàsica d'un text situat ja a finals del segle xv (cal tenir en compte que estem parlant de sengles textos que es remunten a una traducció de finals del xiii); o bé, i el que pot ser més probable, la coherència de la nostra hipòtesi es pot desbaratar també en alguns trets seleccionats, com per exemple aquest.

Taula 6. Nombre d'ocurrències del sufix -able, -ible

SUFIXOS: *-able, -ible*	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Ítems	5	3	9	9
Total ocurrències	6	7	13	17

3.6.3. Els sufixos -tate > *-tat*, *-edat*, *-etat*, *-itat*

Aquest sufix llatí servia per a crear substantius abstractes. En un principi, aquest sufix era la desinència del participi passat dels verbs de la primera conjugació. Servia per a indicar, per una banda, objectes que posseeixen la qualitat expressada pels primitius mots i, per una altra, conjunts i grans col·lectius.

Al nostre corpus hem enregistrat un total de 62 casos. La majoria d'aquests mots són considerats llatinismes cultes com els següents:

Text A: *antiquitat* (2), *claredat, deïtat* (4), *humilitat* (2), *infantat* (2), *iniquitat, nativitat* (32), *novelletat* (2), *perpetualitat* (2), *puerilitat, scuredat, viltat, virginitat*. Però els altres són formació de la llengua catalana: *caritat, enfermetat o infirmitat, majestat, trinitat, utilitat* (2), *veritat, voluntat* (2).

Text B: *divinitat, escurtat, enfantat, iniquitat, humilitat* (2), *nativitat* (19), *utilitat* (2), *humilitat* (2), *volentat* (2).

Text C: *caritat* (6), *comunitat*, *dignitat* (2), *divinitat* (2), *felicitat*, *humilitat* (5), *magestat* (9), *necessitat*, *puritat*, *sanctedat*, *seguretat* (2), *soledad*, *trinitat* (3), *turmentat* (2), *voluntad*.

Text D: *caritat* (4), *castedat*, *dignitat*, *exceptat*, *humilitat* (3), *infidelitat* (2), *libertat*, *magestat* (2), *necessitat*, *pobretat* (3), *puritat*, *sanitat* (2), *santedat* (4), *sequedat*, *turmentat* (2), *utilitat*, *vanitat* (2), *veritat* (2), *virginitat* (5), *voluntat* (4).

En la Taula 7, recollim les dades referides a aquests sufixos en els quatre textos. Tornem a detectar una major presència d'aquest tipus de sufix en el Text A, tant pel que fa al nombre d'ítems, amb un total de 21, significativament major que el del Text B i també el Text C, però gairebé imperceptible si el comparem amb els 20 del Text D. En canvi, quant al nombre d'ocurrències, les distàncies entre els textos són més considerables, ja que de les 62 ocurrències del Text A, passem a 31 en el Text B, a 38 del Text C, és a dir 24 menys, i a les 43 del Text D, i per tant, amb 19 menys. Finalment, subratllem també la situació del Text B en aquest sufix ja que es queda per darrere tant en ítems com en nombre d'ocurrències a la resta de textos.

Taula 7. Nombre d'ítems i d'ocurrències del sufix -tat, -edat, -etat, -itat

SUFIXOS: *-tat, -edat, -etat, -itat*	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
Ítems	21	9	14	20
Total ocurrències	62	31	38	43

En una anàlisi de conjunt dels tres sufixos amb el nombre d'ocurrències enregistrades, tal com podem veure en la Taula 8, ens torna a presentar una major quantitat en el total del Text A, que compta amb 120 exemples, a continuació el Text B que, tot i el comportament irregular dels elements lingüístics estudiats, arriba als 105, després el Text C, que en compta 97, i, finalment, el Text D que fa un total de només 89 ocurrències. Aquest recompte del total, però, no ens pot desviar l'atenció del que ja hem plantejat quan hem fet referència als sufixos *-able*, *-ible*, ja que en

aquest cas la distribució de major a menor passa, en primer lloc, pel Text D, després el C i, en darrer lloc, el Text A.

Taula 8. Nombre d'ocurrències dels diferents sufixos estudiats

SUFIXOS	TEXT A	TEXT B	TEXT C	TEXT D
-ment	52	67	46	29
-able, -ible	6	7	13	17
- tat, -edat, -etat, -itat	62	31	38	43
TOTAL	120	105	97	89

4. L'anàlisi del contingut

Arribats en aquest punt, podem completar la nostra anàlisi estrictament lingüística amb l'estudi dels elements formals que relacionem amb l'adequació i la coherència de l'estructura del text. Totes dues anàlisis, en principi, ens han d'indicar una mateixa direcció en els resultats, fet que avalaria la possible coherència metodològica, a més que ratificaria el nostre objectiu. Efectivament, si partim de la hipòtesi que un text amb un elevat grau de formalitat ha de contenir, coherentment, una estructura amb les mateixes característiques, aquest text ha de posseir els recursos formals propis de la tipologia argumentativa, que és la que assignem al text estudiat.

En aquest sentit, podem remarcar una sèrie de trets que ens corroboren aquesta afiliació tipològica. Primerament, des del nivell de l'adequació, hem d'assenyalar el recurs continu a les veus d'autoritat. Al llarg del text, n'hi enregistrem un total de 25, la majoria de les quals acompanyades d'una citació. Aquest recurs, molt comú en l'edat mitjana, sobretot en els àmbits més especialitzats –científics, filosòfics i teològics–, ens dóna una idea de les fonts que utilitza l'autor de forma directa o indirecta. Cada autoritat representa un argument irrefutable d'un concepte i el major o menor ús denota el domini de la matèria per part de l'autor: en general, a més autoritats major complexitat del text, major riquesa referencial i intertextual.

Pel que fa a l nivell de la coherència, no podem deixar de banda el contingut del text a l'hora de parlar de la formalitat: el tema, la manera d'exposar-lo i el públic al qual va adreçat ens marquen el context en què s'emet el missatge. El contingut religiós d'un text medieval no el dota de més o menys formalitat respecte a altres temàtiques, tot el contrari, la matèria religiosa sol ser molt heterogènia: des de l'oració o el miracle a l'especulació teològica s'obri tot un ventall de possibilitats. El capítol sobre la Nativitat de la *Legenda aurea* barreja una part més doctrinal amb una altra de més narrativa, encara que aquesta sempre està subjugada a l'altra. Això vol dir que la part més especialitzada mediatitza tot el discurs fent que la part narrativa esdevinga

el reforç argumentatiu de les idees que s'exposen, és a dir, el que podríem denominar *exempla*. A banda hauríem de considerar el «pròleg» amb què s'inicia el capítol i que explica el context narratiu del naixement de Crist, però que ben aviat deixa pas al discurs més doctrinal.

Aquest caràcter discursiu i argumentatiu del text es reflecteix clarament en l'estructura. El capítol s'inicia, com hem comentat, amb una introducció de caire narratiu en què s'explica el motiu de l'anada a Betlem de Josep i de Maria (el cens que manà fer l'emperador) i el moment del naixement (amb un episodi apòcrif protagonitzat per dues llevadores que esdevenen testimonis del part virginal de la Mare de Déu). A continuació, el text es divideix en tres grans apartats: la meravella que suposà el naixement de Crist, la demostració que se'n féu al món i els beneficis que se n'aconseguiren. El primer apartat, dividit al seu torn en tres seccions més (la nativitat fou meravellosa en aquell que l'engendrà, en aquell que fou engendrat i en la manera en què fou engendrat), té l'objectiu d'exalçar el naixement de Jesús com un fet excepcional a causa de la virginitat perpètua de Maria, de la divinitat de Crist i de la forma en què l'Esperit Sant concebé i engendrà el Fill de Déu en el ventre de la Verge. El segon apartat enumera com els diferents éssers de la Creació (inerts, vegetals, animals, humans i àngels) demostraren amb successos meravellosos i miraculosos que el Messies havia nascut. És ací on trobem algunes de les històries més interessants del capítol. El tercer apartat exposa els diferents profits que els éssers humans aconseguiren amb el naixement de Crist, el més important dels quals fou acabar amb el poder que el dimoni i el pecat tenien sobre el món i les persones des de la desobediència d'Adam i Eva. En definitiva, el capítol gira al voltant d'uns conceptes fixos: la virginitat de Maria, el poder de Crist sobre el món i el pecat i l'excepcionalitat del seu naixement.

La divisió i subdivisió en apartats i la sistematització del discurs a través d'un nombre de conceptes que es desgranen ordenadament són característiques d'aquesta literatura religiosa doctrinal tan cara a l'escolàstica i a l'*ars praedicandi*. L'organització elaborada, que no sols requereix un autor capacitat sinó també un receptor avesat a seguir el fil de l'argumentació, denota el caràcter formal del text.

5. Conclusions

Com ja hem esmentat més amunt, el nostre treball pretén proposar un mètode que ens ajude a analitzar la varietat diafàsica d'un text a partir de l'estudi de determinats elements lingüístics seleccionats prèviament com a discriminadors potencials i amb l'ajuda de l'estadística, recurs matemàtic que utilitzem en el contrast de més d'un text. Al llarg de la nostra anàlisi hem pogut comprovar, en primer lloc, que l'estudi del temps passat només ha servit per a confirmar que l'absència de formes perifràstiques es relaciona amb la formalitat del text, ja que en tots quatre textos les formes

inventariades sempre han estat les simples, segurament com a rèplica de la formalitat diafàsica dels textos estudiats. En segon lloc, i a excepció del sufix *-able*, *-ible*, en la resta de marcadors lingüístics, és a dir, en els recursos anafòrics, en els relatius, en els connectors, el subjuntiu i els altres dos sufixos exposats, hi ha sempre un predomini tant de nombre de casos com del nombre d'ocurrències en el text objecte d'estudi. Amb aquests resultats, podem deduir que en el Text A hi ha una major formalitat diafàsica respecte dels altres textos.

Dit això, també hem d'afegir que la diferència amb el Text B és mínima, encara que hem de tenir en compte que el primer text supera sempre el B a excepció d'alguns sufixos. Aquesta distància, però, augmenta amb els textos C i D. Podem apuntar, per un altre costat, que si fem la comparativa entre els textos C i D, hem de concloure que possiblement el D, que compta amb un major nombre d'ocurrències de connectors, de formes de subjuntiu i dels sufixos *-able*, *-ible* i *-tat*, és també més formal que el C, que només supera l'anterior en el nombre del sufix *-ment*, mentre que, pel que fa al relatiu, tots dos textos queden igualats, si fa no fa, amb una diferència mínima d'una ocurrència.

Cal advertir també que aquesta proposta metodològica la presentem com a provisional i que, a més, som conscients que caldrà en un futur millorar-la i ampliar-la. Per un costat, sabem que el recurs estadístic basat en les freqüències relatives o absolutes només ens indica una direcció i una tendència, però mai una mesura exacta del grau de formalitat. En aquest treball hem fet una comparativa, i a partir d'aquesta només podíem assenyalar si un text era més formal que un altre. Per un altre costat, hem de seguir fent proves a fi de conèixer quins trets lingüístics, si més no en termes absoluts, són més sensibles a discriminar la formalitat d'un text. En aquest treball n'hem proposat uns quants, però, això no obstant, caldrà perfilar millor els contextos d'aparició de les diferents marques i assajar nous elements discriminadors, ja que, quan més dades tinguem a l'abast, millor podem marcar les tendències. Per exemple, podem aprofundir en l'aspecte de la subordinació, ja que, si en aquest treball hem estudiat els relatius, els connectors i les formes de subjuntiu, podem ampliar aquests elements a les construccions de l'ablatiu absolut o de gerundi absolut o les oracions finals construïdes amb infinitiu. Per un altre costat, sabem que aquest treball, a diferència dels altres dos ja esmentats (Mas & Montoya 2009, Montoya & Mas en premsa), aporta un major nombre de variables lingüístiques estudiades i, a més, adjunta una anàlisi formal, característiques de què els anteriors no disposaven. En aquest sentit, aquest treball ve a millorar la contribució en la recerca d'un model d'anàlisi de les varietats diafàsiques.

Per un altre costat, aquesta anàlisi lingüística ha continuat amb el recurs de les veus d'autoritat i l'estructura sistematitzada o la temàtica marcadament doctrinal, per a valorar, igualment, la varietat diafàsica que presenta el text. Com ja hem exposat més amunt, ens hem decantat per estudiar una obra, la traducció al català de la *Legenda*

aurea, en aquest cas el capítol de la Nativitat de Crist, que, a pesar de la vinculació a àmbits discursius i argumentatius de temàtica religiosa, tinguera prou fortuna com per a considerar-la un text conegut i de provada influència en els darrers segles de l'edat mitjana.

Comptat i debatut, i a la vista dels resultats, el capítol estudiat presenta un alt nivell de formalitat, com ja hem anant explicant en cada punt.

A partir d'aquesta hipòtesi, podem refusar la consideració mantinguda fins avui sobre l'adscripció popular de l'obra estudiada. És clar que no podem caure en evidències del tipus identificar text escrit amb text formal o pensar que qualsevol versió vernacla d'una obra en suposa la «vulgarització» amb la idea de difondre-la. Per a evitar açò necessitem configurar una metodologia que ens permeta avaluar, tant com siga possible, el grau de formalitat d'un text. I la que hem exposat en aquest treball, és la nostra proposta, una proposta possible més, que pot ser complementària a d'altres que puguen sorgir.

Antoni Mas i Miralles
Universitat d'Alacant
Hèctor Cámara i Sempere
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Badia, A. M. (1999) *Les Regles de esquivar vocables i «la qüestió de la llengua»*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

Badia, A. M. i F. de B. Moll (1960) «La llengua de Ramon Llull», *Obres Essencials,* Barcelona, Selecta, ii, pp. 1299-1358.

Baucells, J. (1983) «El relat de l'Assumpció de Maria i la formació religiosa popular en la baixa edat mitjana», *Revista Catalana de Teologia* viii/i, pp. 161-190.

Càmara i Sempere, H. (2009) *La Mare de Déu en el Flos sanctorum romançat (1494)*, Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant.

Casanova, E. (1994) «Llengua popular i llengua col·loquial al *Tirant lo Blanch*», *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, viii, pp. 119-138.

Colón, G. (1959) «El perfet perifràstic català "va+infinitiu"», *La llengua catalana en els seus textos*, Barcelona, Curial, ii, pp. 119-130.

Eiximenis, F. (2003), *Àngels e dimonis*, Martí, S. (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.

Ferrando, A. (1980), *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, València, Institut de Filologia Valenciana, Universitat de València.

Gelpí, C. (1998), «Anàlisi de freqüències lèxiques: noms, verbs, adjectius i adverbis en *-ment*», *Oralment. Estudis de variació funcional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 9-33.

Llull, R. (1935), *Llibre d'Evast i Blanquerna*, S. Galmés (ed.), Barcelona, Barcino, 4 vols.

Mas i Miralles, A. & Montoya Abat, B. (2009) «Aproximació a una caracterització dels registres en els textos del segle xiv», Pérez Saldanya, M. i Martines Peres, J. (eds.), *Per a una gramàtica del català antic*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 87-102.

Montoya Abat, B.(2009) «Tipologia textual i de registres en el català antic», Pérez Saldanya, M. i Martines Peres, J. (eds.), *Per a una gramàtica del català antic*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 73-86.

Montoya Abat, B. & Mas i Miralles, A. (200-) «Contribució a la caracterització de la varietat diafàsica en els textos del segle xiv», *Per una gramàtica del català antic*, Alacant, IIFV.

Moran i Ocerinjauregui, J. (2008) «Notes sobre la sintaxi conjuncional del català arcaic», *Randa-60 Miscel·lània Jordi Carbonell/s6*, Barcelona, Institut Menorquí d'Estudis i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.179-191.

Nadal, J. M. i Prats, M. (1982) *Història de la llengua catalana. 1/ Dels orígens fins al segle xv*, Barcelona, Edicions 62.

Payrató, L. (1998) «Variació funcional, llengua oral i registres», *Oralment. Estudis de variació funcional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 9-33.

Prats, M. (1983) «Un vocabulari català a la versió del *De regimine principum* de Gil de Roma», *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 29-87.

Rebull, N.(1976) «Introducció», en Voràgine, J. de, *Llegenda àuria*, Olot, pp. xi-lxxv.

Tomàs, R. (1998) «Constitució i característiques del corpus utilitzat», Payrató, L. (ed.), *Oralment. Estudis de variació funcional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 35-54.

Vilanova, A. de (1947) *Obres catalanes. Volum i: Escrits religiosos*, P. Miquel Batllori (ed. i intr.), Barcelona, Barcino.

Voragine, J. de (1977) *Vides de sants rossellonesses*, 3 vols.; Maneikis Kniazzeh; Ch. S., Neugaard; E. J., i Coromines, J. (eds. i intr.), Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.

BARTOMEU ABRINES LLABRÉS

ELS VERBS DE CANVI D'ESTAT EN CATALÀ: LA PARTICIPACIÓ EN L'ALTERNANÇA CAUSATIVA*

1. Introducció

Els verbs de canvi d'estat (CE) lexicalitzen un esdeveniment pel qual un dels seus arguments passa de tenir una propietat o un estat a tenir-ne uns altres. Així, "la tempesta ha romput el mirall" expressa que una causa externa al mateix "mirall" ha fet que aquest hagi canviat d'estat (ara ja només deu ser un conjunt de trossos de vidre). El mateix passa quan diem que "la rosa ha florit". En aquest cas, expressem que el que ha fet que la rosa canviï d'estat és una propietat interna a la mateixa "rosa".

La classe dels verbs de CE ha provocat nombroses discussions en la bibliografia lingüística a causa precisament dels problemes de classificació. Aquests debats s'han originat sobretot en els treballs que analitzen la interfície entre el lèxic i la sintaxi, és a dir, els treballs que intenten concretar quins elements del significat lèxic d'un verb determinen la projecció dels seus arguments i les estructures sintàctiques en què poden aparèixer (Mendikoetxea 2000). Es tracta de models que s'inspiren en el Principi de Projecció (Chomsky 1981), segons els quals l'estructura sintàctica deriva, almenys en part, d'una representació del significat verbal, ja sigui una llista de papers temàtics,

* Vull agrair els comentaris i les observacions, sempre molt valuosos, de Jaume Mateu. També els de dos avaluadors externs. Com se sol dir, però, qualsevol errada és responsabilitat meva.

ja sigui una descomposició de predicats de tipus semàntic (Jackendoff 1990, 2002; Levin & Rappaport Hovav 1995 –a partir d'ara L&RH–; Rappaport Hovav & Levin 1998) o sintàctic (Hale & Keyser 1998, 2002; Mateu 2002).[1]

Aquests models han d'explicar per què alguns dels verbs de CE participen de l'anomenada *alternança causativa*: com és que amb una única representació del significat verbal projecten estructures sintàctiques transitives i intransitives:[2]

(1) a. En Joan ha romput el vidre.
b. El vidre s'ha romput.

L'alternança causativa, doncs, caracteritza una sèrie de verbs, la major part de CE, que tenen un ús transitiu i un d'intransitiu. Sintàcticament, el sintagma que funciona com a objecte (argument intern) en l'alternant transitiu (*el vidre* a (1a)) passa a la posició de subjecte en l'intransitiu (1b). Es tracta, per tant, d'una alternança diatètica, ja que repercuteix tant en la València del verb (hi ha un argument que no es projecta) com en la transitivitat. L'alternant transitiu rep també el nom de *causatiu*; i l'intransitiu, els noms d'*anticausatiu*, *incoatiu* o *ergatiu* (nosaltres usarem preferentment transitiu o causatiu i intransitiu o incoatiu).

Però no tots els verbs de CE es comporten com el verb *rompre*. També en trobem amb un comportament sintàctic divergent:

1. Els models anomenats neoconstruccionals (v. Borer 2004, 2005), en canvi, rebutgen la hipòtesi que l'expressió dels arguments ve determinada per l'entrada lèxica i afirmen que les relacions temàtiques deriven de determinades posicions estructurals definides sintàcticament. Les teories monoestratals, per la seva banda, no reconeixen els diferents nivells de representació ni l'existència de la interfície lexicosintàctica. En aquestes teories els fenòmens gramaticals tenen una representació única (un sol nivell o estrat) que conté tota la informació pertinent per a la interpretació de les construccions. Entre aquestes podem esmentar la *gramàtica cognitiva* de Langacker (1987, 1991) o la *gramàtica de construccions* de Goldberg (1995, 2006).

2. Considerar que tenen dues entrades lèxiques, una per a cada variant, no seria desitjable des del punt de vista teòric. Per això, s'ha postulat que hi hauria una forma bàsica i una de derivada. De fet, demostrar quina és una i l'altra ha ocupat molts autors que han tractat aquest tema (v. Folli 1999). Mantenen la hipòtesi que la variant causativa és la bàsica, per exemple, Levin & Rappaport Hovav (1995), Masullo (1999), Reinhart (2000) o Chierchia (2004). Per altra banda, podem esmentar Pesetsky (1995) o Hale & Keyser (1998) com a exemple d'autors que consideren bàsica la variant incoativa. Tanmateix, Haspelmath (1993) ha destacat que de les dades morfològiques no podem concloure que una variant provingui de l'altra. Així, hi ha llengües en què la variant bàsica és la transitiva (com el català, en què el verb de la intransitiva incorpora un clític) i altres en què ho és la incoativa (com l'àrab, en què la forma marcada morfològicament és la transitiva). I encara hi ha llengües en què cap de les variants deriva de l'altra (*non-directed alternations* per a Haspelmath): perquè totes dues deriven d'una mateixa arrel (*equipollent alternations*), perquè usen verbs amb diferent arrel per a cada variant (*suppletive alternation*) o perquè usen el mateix verb per a les dues variants (*labile alternation*).

(2) a. L'huracà va destruir la casa.
b. *La casa es va destruir.[3]
(3) a. *El jardiner va florir els rosers.
b. Els rosers van florir.

Podem usar el verb *rompre* tant en una construcció causativa com en una d'incoativa (v. (1)), i per això diem que aquest verb participa de l'alternança. En canvi, el verb *destruir* només pot usar-se com a transitiu (v. (2)), i el verb *florir*, només com a intransitiu (v. (3)). Per tant, aquests dos darrers verbs no alternen, tot i que de manera diferent, ja que un rebutja de construir-se com a incoatiu, mentre que l'altre fa exactament a l'inrevés: rebutja l'ús causatiu.

Morfològicament, la major part de verbs catalans que participen de l'alternança prenen, com passa en altres llengües romàniques, el clític pronominal *se*, tot i que també trobem verbs que no el prenen.[4]

(4) a. En Joan va augmentar els seus ingressos.
b. Els seus ingressos (*es) van augmentar.

En aquest article analitzarem descriptivament el comportament sintàctic dels verbs de CE en català. Partirem d'algunes de les classificacions dels verbs de CE fetes

3. Aquesta construcció seria gramatical en una lectura passiva pronominal si el subjecte de (2a) fos agentiu (v. (i)). De fet, en la passiva pronominal, la presència del clític *es* impossibilita l'aparició del complement agent introduït amb la preposició *per*. Marcarem altres casos en què la lectura de passiva pronominal sigui bona posant *pp* entre parèntesis.

(i) a. En Joan va destruir la casa.
b. La casa es va destruir. (Cf. La casa va ser destruïda per en Joan.)

4. En general, les llengües eslaves, romàniques i germàniques (excepte en aquest darrer cas l'anglès) marquen d'alguna manera la variant intransitiva de l'alternança. A continuació oferim exemples de la incorporació del clític en espanyol (i), francès (ii) i italià (iii), i de la incorporació del pronom reflexiu *sich* en alemany (iv). També oferim una construcció en anglès, en què les dues variants es construeixen amb el mateix verb (v):

(i) El cristal se rompió. [Mendikoetxea 2000: (1b)]
(ii) L'image s'agrandit. [Labelle 1992: (2b)]
(iii) La finestra si è rotta. [Folli 1999: (2a)]
(iv) Die Tür öffnete sich. [Schäfer 2008: (47b)]
(v) The vase broke. [Levin & Rappaport Hovav 1995: (7b)]

Els verbs no tenen per què coincidir en el seu comportament respecte de la incorporació del clític. Així, mentre que el verb *rompre* i els seus equivalents prenen obligatòriament el clític en català, castellà i italià, l'equivalent en francès només el pren de vegades (v. apartat 4).

des de models formalistes (de base projeccionista o neoconstruccional). L'anàlisi ens permetrà mostrar, però, que aquestes classificacions presenten mancances i són insuficients per a explicar el comportament d'aquests verbs.

Proposarem que la caracterització dels diferents tipus de verbs de CE està subjecta a gradació i que els límits entre un i altre són difusos i no gens clars. En aquest sentit apuntarem, sense aprofundir-hi, ja que l'espai de l'article no dóna l'abast i perquè es tracta de la hipòtesi que desenvolupem en la recerca que duem a terme, que les anàlisis explicatives més formals s'han de completar amb l'aportació de la teoria del prototipus de la lingüística cognitiva.[5] Es tractaria de tenir en compte la importància de la conceptualització dels parlants en el comportament sintàctic dels verbs, sense renunciar a una anàlisi en termes sintàctics. En la recerca que duem a terme la hipòtesi consistirà a considerar que l'anàlisi formal de l'alternança causativa s'ha de completar amb la incorporació del coneixement del món, del coneixement enciclopèdic del parlant, com a mecanisme que permet acceptar els usos menys prototípics d'aquests verbs i que explica les diferències de categorització entre els parlants.

Aquest article s'organitza de la manera següent. En l'apartat 2 s'analitza la participació dels diferents tipus de verbs de CE en l'alternança causativa. En l'apartat 3 mostrarem que un dels tests usats per Mendikoetxea (1999a, 2000) per diferenciar els de causa interna no se segueix en català. Segons aquesta autora, aquests verbs no accepten un adjunt del tipus *per si sol*, la qual cosa mostraria que en l'estructura lexicosemàntica els falta un component de causa, contràriament al que ocorre amb els de causa externa. En l'apartat 4, analitzarem la incorporació del clític *se* a les formes incoatives de l'alternança. Comprovarem que, com en altres llengües, trobem verbs que l'incorporen obligatòriament, verbs que no l'incorporen mai i verbs que poden o no incorporar-lo. En l'apartat 5 apuntarem la possible hipòtesi sobre com compaginar les explicacions més formals amb els conceptes de gradació i prototipus. Finalment, en l'apartat 6 destacarem les principals conclusions del treball.

2. La participació dels verbs de canvi d'estat en l'alternança causativa

Rappaport Hovav & Levin (1998: 101-102) defineixen els verbs de CE de la manera següent:

5. Sobre la lingüística cognitiva vegeu els treballs introductoris de Cuenca & Hilferty (1999) o Lee (2001). O el manual de Geeraerts & Cuyckens (2007).

> A verb of change of state, such as *break*, *dry*, or *widen*, as the name implies, lexicalizes a particular achieved state, and the verb denotes the bringing about this state. But though the verb itself denotes the bringing about of this state, it leaves the nature of the causing activity involved unspecified; that is, such verbs do not lexicalize a manner.

Aquestes autores en proposen una primera classificació en dos tipus: els que es conceptualitzen com a causats internament (p. ex. *blossom* [*florir*, *madurar*], *grow* [*créixer*] o *wilt* [*marcir, pansir*]), i els que es conceptualitzen com a causats externament (p. ex. *break* [*rompre*], *open* [*obrir*] o *dry* [*assecar*]).[6, 7]

La caracterització que fan és molt intuïtiva: quan un verb descriu un esdeveniment de causa interna s'entén que és qualque propietat inherent a l'argument del verb la que causa l'esdeveniment. En canvi, els de causa externa són verbs la natura dels quals implica l'existència d'una causa exògena amb control immediat sobre l'esdeveniment (que es pot expressar a través de papers temàtics diferents: AGENT, CAUSA, INSTRUMENT).

Les autores prevenen sobre aquesta aproximació basada en la intuïció (L&RH: 98-99 [La cursiva és nostra]):

> The distinction between internally and externally caused eventualities is *a distinction in the way events are conceptualized* and does not necessarily correspond to any real difference in the types of events found in the world. In general, *the relation between the linguistic description of events and the events taking place in the real world is mediated by the human cognitive construal of events, which is what we take our lexical semantic representation to represent*. [...] If the distinction between internal and external causation is indeed implicated in the way humans conceive events, then we predict that verbs that fall squarely into one or the other of these two categories will be stable in their syntactic behavior. For example, verbs that are clearly agentive will be internally caused monadic verbs and will not be found in the causative alternation. However, there are some events in the world that can be construed as either internally or externally caused. Our account predicts variation both within and across languages with respect to whether verbs describing such events are classified as internally or externally caused.

És a dir, que les nocions de causa interna i de causa externa es basen en la conceptualització que el parlant fa dels esdeveniments. Aquesta conceptualització és la que recull la representació de la semàntica lèxica. Per tant, hi pot haver variació intralingüística i interlingüística en la classificació d'un verb en un o altre tipus: res no impedeix que en una llengua un esdeveniment es conceptualitzi d'una manera,

6. Hem reproduït els verbs que aquestes autores posen com a exemple de verbs de causa interna i de causa externa, tot i que en català els verbs equivalents es poden conceptualitzar de manera diferent i, doncs, no comportar-se igual sintàcticament.

7. Mendikoetxea (1999a) reprèn aquesta classificació i l'aplica al castellà.

mentre que en una altra es conceptualitzi de manera diferent. Com més consistent sigui la conceptualització d'un verb, és a dir, com més tendència hi hagi que tots els parlants el conceptualitzin de la mateixa manera, més estable serà el seu comportament sintàctic, tant intralingüísticament com interlingüísticament.[8]

Cal destacar que segons aquestes autores la classificació en un o altre tipus és determinant amb vista a la participació en l'alternança causativa. Els verbs de causa externa participen de l'alternança, mentre que els de causa interna no hi participen: «We thus assume that the intransitive verbs that regularly have transitive causative uses are externally caused, and those intransitive verbs that do not are internally caused» (L&RH: 93).

Alguns autors, més recentment, han proposat altres classificacions dels verbs de CE. Totes subdivideixen els verbs de causa externa de L&RH en dos (o tres) tipus diferents. L'especificació es basa en l'anàlisi empírica, que mostra que hi ha una part dels verbs que L&RH anomenen de causa externa que no participen de l'alternança (v. p.ex. el verb *destruir* a (2)).[9] Així doncs, aquestes propostes ajusten la classificació a les dades empíriques de participació en l'alternança.

Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer (2006, v. també Alexiadou, 2006), per exemple, classifiquen les arrels dels verbs de CE segons la seva semàntica enciclopèdica. Distingeixen, així, quatre tipus d'arrels: agentives, de causa interna, de causa externa i de causa no especificada.

Segons aquests autors, en les arrels agentives la causa de l'esdeveniment requereix la presència d'un agent, la qual cosa impedeix que alternin. En les arrels de causa interna la causa de l'esdeveniment de canvi està relacionada amb les propietats inherents a l'argument que sofreix el canvi. Aquestes arrels no poden formar la variant causativa de l'alternança, però sí que poden causativitzar de manera indirecta.[10] En canvi, en les

8. Sorace (2000) presenta la hipòtesi d'una jerarquia en la selecció d'auxiliar en els verbs intransitius no reflexius que també aprofundeix en el fenomen de la gradació dels fenòmens lingüístics. Segons aquesta autora, els verbs prenen un o altre auxiliar segons les seves característiques aspectuals o temàtiques. Un verb "completament especificat" (*maximally specified*) per a una o altra dimensió tendeix a triar sempre el mateix auxiliar, tant interlingüísticament com intralingüísticament. En canvi, els verbs "inespecificats" (*underspecified*) per a les dues dimensions tendeixen a ser variables en el seu comportament i a triar l'un o l'altre auxiliar dins de la mateixa llengua o entre llengües diferents.

9. És evident que Levin & Rappaport Hovav s'havien adonat d'aquesta circumstància. Per mantenir la classificació feta indicaven que la participació en l'alternança no depenia només de factors sintàctics, sinó que també depenia de factors semàntics: «[...] detransitivization is possible precisely where an externally caused eventuality can come about without the intervention of an agent» (Levin & Rappaport Hovav 1995: 105).

10. En català, per exemple, mitjançant la incorporació del verb lleuger *fer*:

(i) En Joan va fer empal·lidir na Maria.

arrels de causa externa el canvi és causat per un argument diferent del que el pateix, per una causa exògena. Segons els autors, poden alternar en certes llengües (p.ex., el grec), però no en altres (p.ex., l'anglès o l'alemany). Finalment, en les arrels de causa no especificada no trobam particularització respecte d'una causa interna o externa i, per tant, alternen en totes les llengües.

Per la seva banda, Marantz (1997) també distingeix tres tipus d'arrels: DESTROY (verbs de CE de causa externa o agentivitat), GROW (verbs de CE de causa interna) i BREAK (CE resultant).

Finalment, esmentem la classificació de Harley & Noyer (2000), que distingeixen tres classes de verbs: de causació interna, de causació externa i inespecificats. Els primers, que també anomenen de canvi espontani, són aquells en què l'acció sempre depèn de l'argument que pateix el canvi. Els de causació externa són aquells en què l'acció ha de ser instigada per un argument diferent al que pateix l'acció. Finalment, els verbs inespecificats són aquells en què l'acció es pot originar tant per l'objecte de l'acció com per un altre argument. Harley & Noyer (2000) també destaquen que la categorització dels verbs en aquests tres tipus no se segueix de consideracions sintàctiques i pot estar subjecta a gradació i variació.

La taula 1 resumeix aquestes propostes, no coincidents quant a la terminologia que usen.

Taula 1: classificacions dels verbs de CE

Levin & Rappaport Hovav (1995)	*Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer (2006)*	*Marantz (1997)*	*Harley & Noyer (2000)*
Verbs de causa externa	Arrels agentives	Arrels de causa externa o agentivitat	Verbs de causació externa
	Arrels de causa externa		
	Arrels de causa inespecificada	Arrels d'estat resultant	Verbs inespecificats
Verbs de causa interna	Arrels de causa interna	Arrels de causa interna	Verbs de causació interna (canvi espontani)

Totes quatre classificacions coincideixen a destacar que la categorització dels verbs depèn de la conceptualització que se'n fa i que, per tant, està subjecta a gradació. De fet, algunes també remarquen que la classificació està feta sobre aspectes semàntics de naturalesa no només lingüística, sinó també enciclopèdica.

A continuació analitzarem el comportament de cadascun d'aquests tipus de verbs de CE respecte de la participació en l'alternança. Parlarem indistintament d'arrels o de verbs i usarem la denominació d'Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer (2006) per evitar de confondre el lector.

2.1. Verbs d'arrel agentiva i de causa externa

Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer (2006) distingeixen entre els verbs agentius i els de causa externa. La diferència és que els primers només accepten un argument extern amb paper temàtic AGENT (5) mentre que els de causa externa també els permeten amb paper temàtic INSTRUMENT o CAUSA (6).

(5)	a. En Joan va assassinar en Pere.	[arg. extern AGENT]
	b. *La destral va assassinar en Pere.	[arg. extern INSTRUMENT]
	c. *Els disgusts van assassinar en Pere.	[arg. extern CAUSA]
	d. *La caiguda va assassinar en Pere.	[arg. extern CAUSA]
(6)	a. En Joan va destruir la jugueta.	[arg. extern AGENT]
	b. La màquina va destruir la pedra.	[arg. extern INSTRUMENT]
	c. Una epidèmia ha destruït la població. [GDLC]	[arg. extern CAUSA]
	d. L'incendi ha destruït el bosc. [DIEC2]	[arg. extern CAUSA]

Però ni uns ni els altres poden participar de l'alternança:

(7) a. *En Pere es va assassinar.
b. *La jugueta es va destruir. (*pp*)

Altres verbs agentius serien *cultivar, tallar, sembrar...* Jiménez & Rodríguez (2002), pel fet que els arguments externs d'aquests verbs només poden ser agentius, proposen que és possible considerar que no són veritables exemples de predicats de CE, ja que segons aquestes autores els subjectes d'un verb de CE prototípic també s'han de poder interpretar com a causes. Probablement podríem considerar-los, doncs, verbs d'objecte efectuat.

Per altra banda, Alexiadou (2006: *handout* 1, 6) destaca que la possibilitat de participar en l'alternança estigui restringida a una part dels verbs de CE mitjançant una generalització que reproduïm a continuació: «The transitive verbs that cannot form anticausatives restrict their subjects to agents or agents and instruments and disallow causers.»

Però, com hem comprovat abans (v. el cas de *destruir* a (6)), aquesta generalització no s'acompleix en català, ja que hi ha verbs que poden dur un argument extern amb paper temàtic CAUSA i tampoc no participen de l'alternança.[11]

11. A més, no és clar que els verbs agentius no es puguin construir també amb un argument extern amb paper instrument:

El més important, però, és que també podem reportar usos dels verbs de causa externa en construccions intransitives amb sentit incoatiu. Per exemple, (8-9) recullen dues oracions extretes del *Diccionari Descriptiu de la Llengua Catalana* (DDLC) en què el verb *destruir* s'usa amb aquest sentit (tot i que segurament molts parlants les consideraran estranyes o fins i tot agramaticals).

(8) Pel que fa al suport, el paper es destrueix i la llauna es rovella.
(9) Quan aquest temps és massa curt, la regulació ecològica no funciona, l'ecosistema es desequilibra i es destrueix.

En aquest apartat hem comprovat que alguns autors distingeixen els verbs de CE agentius (que requereixen un argument extern AGENT) i els de causa externa (que també es poden construir amb un argument extern CAUSA o INSTRUMENT). Ni els primers ni els segons participen de l'alternança i només es poden construir com a transitius. De tota manera, en alguns contextos hem mostrat usos intransitius amb sentit incoatiu entre els verbs de causa externa. També és important destacar que, contra la generalització d'Alexiadou (2006), els verbs que accepten un argument extern CAUSA tampoc no participen, excepte els usos contextuals que hem ressenyat, en l'alternança causativa.

2.2. Verbs de causa inespecificada

Un ampli ventall de verbs en català són de CE de causa inespecificada. L&RH (1995: 282-283) n'elaboren una llista per a l'anglès, i Mendikoetxea (1999a: 1589, (18)), per la seva banda, n'ofereix una per al castellà. En català, Gràcia (1995: 66-67) en va oferir una classificació a partir de les característiques morfològiques (tot i que la forma morfològica no és determinant pel que fa a la participació en l'alternança, ja que també trobem verbs amb les mateixes característiques que no hi participen).

El tret principal d'aquest grup de verbs és que tots participen de l'alternança causativa:

(10) a. La tempesta ha enfonsat el vaixell.
b. El vaixell s'ha enfonsat.

(i) a. El ganivet va tallar el pa. (cf. En Joan va tallar el pa amb el ganivet)
b. La branca va tallar els pantalons.

Segurament alguns parlants consideraran que aquestes construccions no són acceptables. Schlesinger (1989: 189, exemple (1b)) tracta un cas semblant. Argumenta que aquest tipus de construcció, en certs contextos, és preferible a la construcció amb un sintagma preposicional que indiqui l'instrument. Sobretot quan no s'acompleixen el que anomena *condicions de naturalitat* (*naturalness conditions*): quan l'esdeveniment no és instigat per un agent humà o quan l'agent és desconegut o no participa en l'escena conceptual, o quan l'atenció es concentra en l'instrument a través del qual l'acció s'esdevé.

(11) a. En Joan ha buidat la piscina.
b. La piscina s'ha buidat.
(12) a. El tècnic ha bloquejat l'ordinador.
b. L'ordinador s'ha bloquejat.
(13) a. En Joan ha empitjorat la seva salut.
b. La seva salut ha empitjorat.

En la variant causativa aquests verbs permeten arguments externs amb diferents papers temàtics:

(14) a. Els vaguistes han bloquejat la carretera. [arg. extern AGENT]
b. Els contenidors han bloquejat la carretera. (Cf. Els vaguistes han bloquejat la carretera amb contenidors.) [arg. extern INSTRUMENT]
c. L'explosió ha bloquejat els accessos. [arg. extern CAUSA]

De tota manera, les variants incoatives de les construccions causatives amb argument extern AGENT o INSTRUMENT no es veuen tan naturals com les de les que duen argument extern CAUSA. Això seria un argument a favor de la generalització d'Alexiadou (2006):

(15) a. ?La carretera s'ha bloquejat (a causa dels vaguistes). (*pp* = per part dels vaguistes)
b. ?La carretera s'ha bloquejat (a causa dels contenidors).
c. Els accessos al centre s'han bloquejat (a causa de l'explosió).

És important destacar que, com indiquen L&RH, hi ha verbs que presenten restriccions semàntiques pel que fa als elements que poden aparèixer com a objecte en la variant causativa i com a subjecte en la incoativa de l'alternança. Segons aquestes autores, (16) i (17) podrien fer pensar en una correspondència entre els arguments que poden fer d'objecte d'una variant i de subjecte de l'altra, ja que només certs tipus d'objectes físics poden rompre's. Però (18) mostra que aquesta correspondència no és sempre exacta. Així, normalment el conjunt d'elements que poden aparèixer com a objecte en la variant transitiva és més nombrós que el dels elements que poden aparèixer com a subjecte en la intransitiva.

(16) a. Ella ha romput el vas/la finestra/la ràdio/la torradora.
b. El vas/la finestra/la ràdio/la torradora s'ha romput.
(17) a. *Ella ha romput la innocència
b. *La innocència s'ha romput.

(18) a. Ella ha romput la promesa/el contracte/el rècord mundial.
b. *La promesa/el contracte/el rècord mundial s'ha romput.[12] (*pp*) [L&RH: 85]

Aquests fets són importants a l'hora d'oferir una anàlisi explicativa del fenomen de l'alternança causativa. Es tracta, però, d'un aspecte que depassa l'objectiu d'aquest article i que mirem de desenvolupar en una recerca en curs.

A continuació analitzarem de forma més extensa el comportament dels verbs de causa interna respecte de l'alternança. Aquest tipus de verb és el que presenta més diferències interlingüístiques i intralingüístiques, i fins on sabem no ha estat estudiat en català.

2.3. Verbs de causa interna

Recordem que en els verbs de causa interna és una propietat inherent a l'argument del verb la que es relaciona amb la causa del canvi. L&RH (1995: 283) n'ofereixen una llista per a l'anglès, i Mendikoetxea (1999a: 1597, (35)), una per al castellà.

Segons aquesta darrera autora, hi ha molt menys verbs de causa interna que de causa inespecificada –externa en la seva terminologia. Per a Mendikoetxea, aquesta circumstància es deu al fet que els processos de CE que pot patir una entitat sense que hi intervingui una causa externa són molt més limitats. A més, si comparem la llista que ens n'ofereix, podrem comprovar que alguns dels verbs que inclou ja els comptava en la llista de verbs de causa inespecificada, segons la denominació que hem adoptat. Això es deu al fet que la caracterització dels verbs depèn de la conceptualització que en fan els parlants, la qual no s'ha de correspondre necessàriament amb cap diferència en el tipus d'esdeveniments que es donen al món (v. L&RH).

Les característiques dels verbs de CE de causa interna són (Mendikoetxea 1999a, 2000): primerament, que, pel fet que l'argument es relaciona amb la causa del canvi, només poden funcionar com a incoatius; segonament, que aquest fet explica que no puguin aparèixer amb adjunts del tipus *per si sol, per si mateix*;[13] en tercer lloc, que

12. Un avaluador extern em fa notar que l'explicació d'aquest contrast es podria deure a l'ús metafòric. A (12a) el verb *rompre* és sinònim d'*incomplir* i no seria, doncs, un verb de CE (no significaria <fer que alguna cosa passi a estar rompuda>). Així mateix, segons aquest avaluador, és possible dir *La fàbrica ha tancat* (= *ha plegat temporalment o definitiva*), i en canvi, *La porta *(s')ha tancat*). En aquest darrer cas, però, ens sembla que l'ús sense clític no correspon a un alternant incoatiu. De fet no podem usar transitivament aquest verb amb aquest sentit (??*El gerent ha tancat la fàbrica*; però sí, *El gerent ha fet tancar la fàbrica*). Per tant, potser podríem considerar que en aquest cas el verb *tancar* s'usa com un verb de CE de causa interna.

13. Mendikoetxea (1999a, 2000) destaca que la impossibilitat d'aparèixer amb aquests adjunts mostra que aquests verbs manquen d'un component de causa en la seva estructura lexicosemàntica, que sí que tenen

imposen restriccions importants sobre el tipus de subjectes de què es prediquen, ja que només certes entitats poden florir, germinar, empal·lidir, etc., i, finalment, que es construeixen sense el clític *se*.

Tot i que interlingüísticament no cal que els verbs coincideixin quant al tipus, a partir de les llistes de L&RH i de Mendikoetxea (1999a) podem fer una primera llista dels possibles verbs de CE de causa interna en català:

(19) aclarir, assecar, augmentar, aprimar, brostar, bullir, corroir, corcar, créixer, cremar, deteriorar, eixamplar, emmalaltir, empal·lidir, empitjorar, empobrir, encongir, enfosquir, engreixar, ennegrir, entelar, ensordir, envellir, envermellir, erosionar, estancar, fermentar, florir, germinar, inflar, madurar, marcir, millorar, morir, mudar, mustiar, néixer, oxidar, pansir, podrir, rebrotar, refredar, rovellar.

El comportament d'aquests verbs respecte de l'alternança és molt divers. A partir de la informació que ens forneixen el DDLC, el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (DIEC2) i el *Gran Diccionari de la Llengua Catalana* (GDLC) podem comprovar que la majoria de verbs de (19) es comporten com si fossin de causa inespecificada perquè participen de l'alternança (tenen una variant causativa i una d'intransitiva pronominal). Són els següents: *aclarir, aprimar, augmentar, assecar, bullir, corcar, corroir, cremar, desenllustrar, deteriorar, eixamplar, emmalaltir, empitjorar, empobrir, encongir, engreixar, ennegrir, ensordir, entelar, envellir, envermellir, esdevenir, estancar, inflar, madurar, marcir, millorar, mudar, oxidar, pansir, podrir, refredar, rovellar*.

Vegem-ne alguns exemples:

(20) a. Els pagesos han assecat les figues.
b. Les figues s'han assecat.
(21) a. La humitat podreix la fusta.

---

els verbs de causa externa (inespecificada, com els anomenem aquí). Per això, no poden tenir variants en què les funcions de causa i tema les realitzin arguments diferents (en posició de subjecte i d'objecte respectivament). Segons aquesta autora, la presència d'aquests adjunts expressa la identificació de la causa i el tema en un únic argument (subjecte sintàctic, però objecte nocional). També L&RH argumenten que els verbs de causa interna manquen d'un predicat CAUSA, contràriament als verbs de causa externa (inespecificada)

En canvi, segons Alexiadou, Anagnastopoulou & Schäfer (2006), els verbs de causa interna segueixen sent causatius. L'evidència, segons aquests autors, prové del fet que les arrels de causa interna permeten la modificació amb sintagmes preposicionals que poden introduir un causant indirecte. Addueixen entre d'altres aquest exemple:

(i) a. The flowers wilted from the heat.
[Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer 2006:205, (52a)]

b. La fusta es podreix.

(22) a. En Joan ha deteriorat la seva relació amb na Maria.
b. La seva relació amb na Maria s'ha deteriorat.

De tota manera, és important tenir en compte que sovint les construccions causatives mostren restriccions respecte de les entitats que poden funcionar com a argument extern. Així, mentre que n'hi ha que poden, com els verbs de causa inespecificada, presentar subjectes amb paper temàtic AGENT i CAUSA, d'altres no admeten subjectes AGENT i només en permeten CAUSA (en canvi, sembla que en cap cas poden dur subjectes amb paper INSTRUMENT).

(23) a. Els pagesos han assecat les figues. [arg. extern AGENT]
b. La calor excessiva ha assecat les margarides. [arg. extern CAUSA]
c. Les margarides s'han assecat.

(24) a. *Els fusters podreixen la fusta. [arg. extern AGENT]
b. La humitat podreix la fusta. [arg. extern CAUSA]
b. La fusta es podreix.

També cal indicar que molts d'aquests verbs són deadjectivals. Solen presentar-se als reculls lexicogràfics amb un significat transitiu equivalent a <fer tornar + adj.> o <fer tornar més/menys + adj.> i en la variant incoativa amb un significat equivalent a <esdevenir + adj.> o <esdevenir més/menys + adj.>.[14] Molts d'aquests verbs deadjectivals tampoc no permeten arguments externs amb paper temàtic –AGENT:

(25) a. *En Joan ha envermellit na Maria a posta.
b. *El metge ha aprimat en Joan a posta.
c. *El químic ha rovellat el ferro a posta.[15]

En canvi, quan l'argument intern d'aquest verbs és [-animat] aquestes construccions semblen més acceptables, tot i que de vegades hi pugui haver dubtes:

14. Quan el significat incorpora un quantificador de grau (*més*, *menys*) estem parlant dels anomenats *assoliments de grau* (*degree achievements*). Contràriament al que s'ha considerat tradicionalment (que gran part dels verbs de CE són tèlics pel que fa a la modalitat de l'acció o *Aktionsart*) aquests verbs són atèlics (v. Mendikoetxea 1999a, 1999b per a l'espanyol).

15. Afegim la locució adverbial *a posta* per ressaltar el caràcter agentiu del subjecte, ja que en català no basta que aquest sigui [+humà] per tal d'obtenir una lectura agentiva de l'oració. Si, per comptes de la locució emprada, usèssim la locució *sense voler*, aquest caràcter agentiu desapareixia.

(26) a. En Joan ha refredat la botella de cava.
b. El constructor ha eixamplat la carretera.
c. ??En Joan ha empobrit l'associació.
d. ??En Joan ha envermellit el drap.
e. ??El pastisser ha aprimat la pasta.[16]

De tota manera, encara que molts d'aquests verbs no permeten un argument extern amb paper temàtic AGENT, sí que permeten subjectes d'aquest tipus amb construccions de causativització indirecta (27):

(27) a. En Joan ha fet envermellir na Maria.
b. El metge ha fet aprimar en Joan.
c. El químic ha fet rovellar el ferro.

Observem, però, una asimetria en el significat de les oracions de (27). Mentre que (27a-b) indiquen que l'agent realitza alguna acció per fer que l'argument intern esdevingui en un altre estat (per tant, funcionen com a verbs causatius de CE): <En Joan ha fet que na Maria envermellís> o <El metge ha fet que en Joan s'aprimés>, (27c), a més de poder tenir aquest significat, funciona més aviat en el sentit que l'agent propicia que un altre element provoqui el CE: <El químic ha fet que algú/alguna cosa rovellés el ferro> (cf. <El químic ha fet que el ferro es rovellés>). Deixem ara aquest aspecte per aprofundir-hi en la recerca que duem a terme.

També hem d'esmentar el verb *bullir*, ja que tot i que participi de l'alternança, no pren el clític pronominal en la variant incoativa. A més, en la causativa, contràriament als casos que hem vist més amunt, només es pot construir amb un argument extern AGENT i rebutja els subjectes causatius.[17]

16. No tenim clar que (26d-e) puguin ser construccions de CE. És a dir, no ens sembla que (26d) pugui significar <En Joan ha fet que el drap esdevingués vermell>, ja que la variant intransitiva és poc probable que signifiqui <el drap ha esdevingut vermell>, entesa com a incoativa. Més aviat pareix que el significat de la variant transitiva sigui <En Joan ha donat color vermell al drap> (com ho recull el DIEC2). En canvi, amb un element de la natura com a subjecte de la variant intransitiva sí que sembla que aquest verb és de CE: *El cel s'envermelleix* (cf. *El sol envermelleix el cel*). Tampoc no sembla que puguem atribuir un significat de CE a (26e). Fixem-nos que no alterna amb una variant intransitiva: **La pasta s'ha aprimat*.

17. Mendikoetxea (1999a: 1600-1602) ja destaca aquest fet, contrastant el comportament del verb *bullir* (*hervir* en castellà) amb el de *coure* (*cocer*). L'exemple mostra la complexitat, segons Mendikoetxea, de la conceptualització de la causativitat. Segons aquesta autora, *hervir* seria un verb de causa interna, mentre que *cocer* seria de causa inespecificada –externa en la seva denominació. El primer és un "[...] predicado de evento que denota un cambio de estado en un elemento líquido cuando alcanza cierta temperatura. Este evento se puede conceptualizar como un proceso que inicia la entidad que lo sufre: sólo el agua y otros líquidos hierven (causa interna) o como un proceso que inicia un agente o un instrumento (causa externa)" (Mendikoetxea

(28) a. En Joan ha bullit la llet.
b. *El foc ha bullit la llet.
c. La llet ha bullit.

Finalment, hem de comentar els verbs *empitjorar* i *augmentar*. La característica principal d'aquests és que participen de l'alternança causativa, però no prenen el clític en la variant incoativa. La diferència amb el verb *bullir* és que *empitjorar* i *augmentar* sí que permeten arguments externs AGENT en la variant causativa (cf. més endavant, l'apartat 4).

(29) a. En Joan ha empitjorat la seva salut.
b. La seva salut ha empitjorat.
(30) a. L'empresa ha empitjorat els seus resultats.
b. Els resultats de l'empresa han empitjorat.
(31) a. El propietari ha augmentat els preus de les begudes.
b. Els preus de les begudes han augmentat.
(32) a. El partit ha augmentat les seves expectatives electorals.
b. Les seves expectatives electorals han augmentat.[18]

Tornant als verbs de (19), els possibles verbs de CE de causa interna en català, hem vist en els paràgrafs precedents que la majoria es comporten com a verbs de causa inespecificada, ja que permeten l'alternança i es construeixen en la variant

1999a: 1600). A més, la diferència en comportament sintàctic entre aquests dos verbs (*hervir* no pren el clític *se* en l'ús intransitiu i només permet arguments externs agentius –i marginalment alguns instruments, diu Mendikoetxea, i posa aquest exemple: ??*El microondas ha hervido la leche*, que nosaltres qualificaríem com a no acceptable–, mentre que el verb *cocer*, sí que pren el clític), porta l'autora a considerar que *hervir* és un verb de causa interna. Aleshores ha d'explicar com és que pot participar en l'ús transitiu, cosa que no deixa del tot clara. Diu concretament: "El verbo *hervir* es en español un verbo que expresa un cambio de estado de causa interna, i.e. que inicia y sufre la entidad de la que se predica el verbo. Los verbos de causa interna no se pueden causativizar, a menos que se pueda manipular la situación de forma que se den las condiciones necesarias para poner en funcionamiento el proceso de cambio de estado, que es lo que ocurre con el verbo *hervir*. Lo que no está claro es por qué la posibilidad de causativización que se da con este verbo, no se puede extender a otros verbos de cambio de estado que sólo se pueden causativizar mediante perífrasis con *hacer* (*Juan hizo que se oxidara los hierros de la verja* frente a (44b); *El jardinero hizo que se marchitaran las flores* frente a (45b))" (Mendikoetxea 1999a: 1601-1602).

18. Un avaluador extern m'indica la possibilitat que el fet que els complements portin un possessiu o que tinguin una interpretació part/tot pugui explicar el comportament d'aquests exemples: a (29), (30) i (32) l'argument extern i l'intern serien conceptualment un sol element. No creiem, però, que aquesta explicació, ben interessant, es pugui aplicar a (31).

incoativa amb el clític *se*. N'hi ha un, però, que segons els reculls lexicogràfics es comporta únicament com a transitiu. Es tracta del verb *erosionar*. En català, per tant, conceptualitzem aquest verb com si fos de causa externa, ja que únicament permet un ús transitiu i no participa de l'alternança, tot i que permet arguments externs amb paper temàtic CAUSA.

(33) a. El vent ha erosionat la vall.
b. *La vall s'ha erosionat.

Sembla que només en un sentit figurat, que no inclouen ni el DIEC ni el GDLC, es podria construir amb un argument extern amb paper temàtic AGENT. I, tot i que en el significat literal no alterna, sí que semblaria possible l'alternança amb el sentit figurat:

(34) a. Amb aquelles actuacions, en Joan va erosionar el seu prestigi.
b. El seu prestigi es va erosionar.

Ens trobem, doncs, amb un altre cas de verb que, segons la semàntica dels seus arguments interns o externs, podria classificar-se de manera diferent.

Finalment, d'entre els verbs de (19) n'hi ha efectivament alguns que només es construeixen com a incoatius i no participen, doncs, de l'alternança: *florir*, *empal·lidir*, *germinar*, *fermentar*, *brostar*, *créixer*, *néixer* i *rebrotar*. A continuació mostrem que no admeten la variant causativa, ni amb arguments externs agentius ni causatius, i que no prenen el clític *se*.

(35) a. *El jardiner floreix les roses.
b. *L'aigua i el sol han florit les roses.
c. Les roses han florit.
(36) a. *Na Maria ha empal·lidit en Joan.
b. *El perill ha empal·lidit en Joan.
c. En Joan ha empal·lidit.
(37) a. *El pagès ha germinat les mongeteres.
b. *El sol ha germinat les mongeteres.
c. Les mongeteres han germinat.
(38) a. *L'enòleg ha fermentat el most.
b. *La temperatura ha fermentat el most.
c. El most ha fermentat.
(39) a. *El jardiner ha brostat les plantes.
b. *La pluja ha brostat les plantes.

c. Les plantes han brostat.
(40) a. *El jardiner ha crescut les plantes.
b. Les plantes han crescut.
(41) a. *El jardiner ha rebrotat l'arbre.
b. L'arbre ha rebrotat.
(42) a. *El ginecòleg va néixer l'infant.
b. L'infant va néixer.

Com a conclusió, podem indicar que la major part dels verbs que L&RH, per a l'anglès, i Mendikoetxea (1999a), per a l'espanyol, qualifiquen com de causa interna també participen de l'alternança causativa en català. Molts d'ells permeten arguments AGENT i CAUSA, mentre que d'altres només en permeten de causatius (en cas de requerir la causativització amb un agent, es fa de manera indirecta amb el verb lleuger *fer*). Tanmateix, alguns no prenen el clític pronominal *se* en la variant incoativa i no poden alternar.

De fet, segons indica Mendikoetxea (1999a: 1599-1600):

> Son numerosos los verbos de (35) [els que nosaltres hem inclòs a (19)] que pueden clasificarse bien como eventos de causa externa [en la nostra denominació, de causa inespecificada], bien como eventos de causa interna, dependiendo del argumento que seleccionen. Como generalización, se puede decir que los verbos de causa interna se predican de seres animados o fenómenos naturales que tienen propiedades para realizar lo que denota el evento. [...] En otros casos, cuando el significado del verbo es compatible con los dos tipos de eventualidades, es más difícil concretar por qué un verbo de cambio de estado aparece conceptualizado en la lengua como un evento de causa interna o externa. Es en estos casos en los que esperamos diferencias entre las lenguas, de acuerdo con Levin y Rappaport Hovav (1995).

Aquestes paraules explicarien les fortes restriccions que presenten alguns d'aquests verbs pel que fa al tipus semàntic dels seus arguments. Però no explicarien si hem de considerar que, en cas de poder conceptualitzar alhora un verb com de causa interna i de causa externa, tenim un sol verb o dos en el lexicó.

Fixem-nos que fins i tot hi ha verbs que podem conceptualitzar de tres maneres diferents:

(43) a. En Joan ha engreixat tres porcs aquest any.
b. *Tres porcs s'han engreixat aquest any. (*pp*)
(44) a. *En Joan ha engreixat na Maria.
b. Na Maria ha engreixat.
(45) a. El pa/La tranquil·litat l'engreixa. [DIEC2]

b. En Joan ha engreixat (a causa de la tranquil·litat/pel pa).

(46) a. El negoci ha engreixat el compte corrent d'en Joan.
b. El compte corrent d'en Joan s'ha engreixat.

Així, el verb *engreixar* es comporta com si fos d'arrel agentiva a (43) i, per això, només es construeix en la forma causativa; com si fos de causa interna a (44) i, per tant, només es construeix en la variant incoativa (però tampoc no alterna); i com si fos de causa inespecificada a (45-46) i, per això, alterna. A més, el seu comportament depèn de la semàntica dels arguments que porta. Es comporta com d'arrel agentiva quan l'argument intern és [+animat] però [-humà] i l'extern és AGENT. En canvi, quan es comporta com de causa interna el seu únic argument ha de ser [+humà]. Si l'argument intern és [-animat], o també si l'argument extern és CAUSA, el verb es pot construir transitivament o intransitiva.

Les observacions de Mendikoetxea (1999a) sobre la possible doble conceptualització dels verbs de (19) deixen de banda el fet que aquesta mateixa autora defineix els verbs de CE de causa interna com aquells que no alternen i que no duen clític pronominal en la construcció incoativa. És cert que molts dels verbs de (19) alternen, però també hem vist que la major part es construeixen en la variant intransitiva amb el clític pronominal. Per aquest motiu, seria millor pensar que són verbs de causa inespecificada que presenten restriccions en els seus arguments i que els verbs que de veritat són de causa interna en català, en el sentit de no alternar i de construir-se sense el clític, constitueixen un grup molt reduït de verbs. Són, com hem vist, els següents: *florir*, *empal·lidir*, *germinar*, *fermentar*, *brostar*, *créixer*, *néixer* i *rebrotar*. La major part s'apliquen a processos naturals en plantes o fruits.

En aquest apartat hem vist que en català hi ha molt pocs verbs que es conceptualitzin com de CE de causa interna. Es caracteritzen perquè no alternen i no prenen el clític *es* en la forma incoativa. La major part dels verbs que s'han indicat com de causa interna en altres llengües poden alternar i, doncs, es comporten com de causa inespecificada, tot i que presenten moltes restriccions semàntiques pel que fa als arguments que incorporen. A continuació analitzarem la incorporació d'adjunts del tipus *per si sol*, que s'ha mantingut que és impossible per als verbs de CE de causa interna.

3. L'adjunció de *per si sol* / *per si mateix*

Mendikoetxea (1999a) assenyala que la impossibilitat dels verbs de causa interna de participar en l'alternança explica també que no puguin dur un adjunt del tipus *per si sol/per si mateix*. Segons aquesta autora, això demostra que manquen d'un component de causació en l'estructura lexicosemàntica, hipòtesi que comparteixen L&RH. Segons Mendikoetxea (1999a) (v. nota (13)), aquests adjunts expressen la identificació de la CAUSA i del TEMA en un únic argument. Per aquest motiu sí que el

permeten les variants incoatives dels verbs de causa inespecificada, que participen de l'alternança:

(47) a. La tempesta ha enfonsat el vaixell.
b. El vaixell s'ha enfonsat per si sol.
(48) a. En Joan ha buidat la piscina.
b. La piscina s'ha buidat per si mateixa.
(49) a. L'actitud d'en Joan ha enverinat les relacions.
b. Les relacions s'han enverinat per si soles.

En l'anàlisi dels possibles verbs de causa interna (v. (19)) hem observat que la majoria també participen de l'alternança. N'hi ha, però, que permeten l'adjunció de *per si sol* (50), mentre que n'hi ha d'altres que semblen no permetre-la en certs casos (51-52):

(50) a. Les figues / les margarides s'han assecat per si soles.
b. La fusta es podreix per si sola.
c. La seva relació amb na Maria s'ha deteriorat per si sola.
d. Les condicions de vida dels immigrants s'han deteriorat per si soles.
e. El ferro s'ha rovellat per si sol.
f. La plata s'ha desenllustrat per si sola.
g. Les olives s'han pansit per si soles.
h. El ferro s'ha corroït per si sol.
(51) a. *El pneumàtic s'ha inflat per si sol.
b. *Les veles s'inflaran per si soles.
(52) a. *La carn s'ha cremat per si sola.
b. *Les oliveres s'han cremat per si soles.
c. *La roba s'ha cremat per si sola.
d. El bosc s'ha cremat per si sol.

Es pot argumentar que aquests exemples corresponen a verbs que, al cap i a la fi, hem categoritzat com de causa inespecificada i que no representen cap contraargument a la hipòtesi de Mendikoetxea (1999a). És important assenyalar, però, que alguns dels verbs que hem categoritzat com de causa interna (perquè no alternen ni prenen el clític en la variant intransitiva) també permeten aquest adjunt, o almenys no ens causa estranyesa la seva presència, tot i el que diuen L&RH i Mendikoetxea (1999a):

(53) a. Les roses han florit per si soles.
b. Les mongeteres han germinat per si soles.

c. Les plantes han brostat per si soles.
d. Les plantes han crescut per si soles.
e. L'arbre ha rebrotat per si sol.
f. El most ha fermentat per si sol.

Alguns d'aquests no l'accepten quan l'argument sobre el qual prediquen és [+humà]:

(54) a. *En Joan ha crescut per si sol.
b. *En Joan ha empal·lidit per si sol.

Observem finalment que alguns dels verbs que hem considerat com de causa inespecificada tampoc no permeten un adjunt d'aquest tipus en certes circumstàncies, per exemple quan l'argument és [-animat]:[19]

(55) a. *La llet ha bullit per si sola.

Com a conclusió, doncs, creiem que pel que fa als criteris que Mendikoetxea (1999a, 2000) esmenta per classificar un verb com de causa interna (no participar en l'alternança causativa, no prendre el clític *se* i no admetre adjunts del tipus *per si sol*) caldria considerar només els dos primers, ja que els verbs que no participen de l'alternança accepten l'adjunt esmentat, almenys en bona part dels casos.

En l'apartat següent analitzarem la incorporació del clític en la variant intransitiva. Com hem dit (v. nota 4), la major part de les llengües eslaves, germàniques (amb excepció de l'anglès) i romàniques marquen morfològicament la variant intransitiva d'alguna manera.

4. Tipus d'anticausatius

Dins del grup de verbs que participen de l'alternança trobem el cas que n'hi ha que en la variant incoativa sempre prenen el clític *se*, mentre que n'hi ha d'altres que no el prenen mai o el prenen de manera no obligatòria.[20]

19. Potser aquesta observació només confirma que el verb *bullir*, com hem vist, és certament controvertit.

20. L'ús del clític pot ser diferent segons el dialecte geogràfic. Així, el verb *engreixar* s'usa amb clític en la major part del domini lingüístic, mentre que en la varietat dialectal de les Illes s'usa sense:

(i) a. En Joan s'ha engreixat.
b. En Joan ha engreixat.
[Dialectal]

(56) a. El temps ha rovellat la reixa.
b. La reixa s'ha rovellat.
c. *La reixa ha rovellat.
(57) a. En Joan ha bullit la llet.
b. *La llet s'ha bullit. (*pp*)
c. La llet ha bullit.
(58) a. La gelada ha rebentat les canonades d'aigua.
b. Les canonades d'aigua s'han rebentat.
c. Les canonades d'aigua han rebentat.

Aquest fenomen és paral·lel al que passa en l'italià (Centineo 1995, Folli 1999) i el francès (Labelle 1992), entre les llengües romàniques, o l'alemany (Schäfer 2008, tot i que en aquesta llengua l'element que s'incorpora, *sich*, és un pronom reflexiu), entre les germàniques.

Així, Folli (1999) ofereix la llista de les tres classes de verbs de CE de l'italià que participen de l'alternança. La primera classe és la dels verbs tipus *break*. Segons Folli (1999), aquests prenen *obligatòriament* el clític *si* en la variant intransitiva. La seva hipòtesi és que són verbs transitius amb una representació semàntica amb dos arguments (el causant i el pacient), tal com també esmenten L&RH. Aquests verbs són inicialment transitius i la variant intransitiva es forma mitjançant un procés d'incoativització. El clític, segons Folli (1999), recull l'estat final resultant de l'esdeveniment causat externament.

La segona classe és la dels verbs que no prenen el clític *si* en la seva variant incoativa. Segons aquesta autora, aquests verbs denoten un tipus diferent de causació que els del tipus *break*. La hipòtesi de Folli (1999:41) és que aquesta classe comprèn verbs que expressen un canvi de posició o de grau sense un estat final implicat, és a dir, que serien atèlics. Aquesta distinció semàntica es relaciona directament amb el seu comportament sintàctic diferenciat. Així doncs, aquests verbs són bàsicament intransitius i la forma transitiva es forma mitjançant un procés de causativització. Segons Folli (1999), alguns verbs de CE que només tenen forma incoativa poden formar la forma causativa amb la inserció del verb *fare* (*fer*).

La tercera classe és la dels verbs que *no necessàriament* prenen el clític. Són, segons Folli (1999), verbs amb un patró d'alternança més complex, ja que bàsicament són intransitius (per això no incorporen el clític) que es poden causativitzar. A partir de la forma transitiva es poden tornar a incoativitzar i esdevenir de nou intransitius, aquest cop amb el clític pronominal. És per aquest motiu que tenen una forma intransitiva amb el clític i una sense. La intuïció de Folli (1999) és que hi ha una diferència aspectual en el significat de les dues variants intransitives. Quan es construeixen sense

el clític denoten l'existència d'un procés, mentre que amb el clític es refereixen a l'estat resultant del procés.

També Labelle (1992) ofereix la llista dels verbs del francès que, en la seva terminologia, participen només o principalment de la construcció intransitiva; dels que participen només de la construcció reflexiva (que prenen un clític pronominal), i dels que poden participar de la construcció intransitiva o de la construcció reflexiva.

Per al català, Gràcia (1989) ja va intentar una primera anàlisi de la variació interlingüística de l'aparició del clític *se*. A partir de les respostes de diversos parlants a un qüestionari, conclou que aquests *saben* si un verb ha de portar o no el clític abans d'haver-lo usat mai, cosa que demostraria que l'aparició del clític no és una característica idiosincràtica de la peça lèxica, sinó que el parlant ha d'identificar la presència o absència del clític amb algun altre factor sintàctic o semàntic. Segons Gràcia (1989: 45), «[s]i la construcció sintàctica és idèntica per als verbs pronominals i per als que no ho són (són sempre construccions intransitives que es relacionen amb una de transitiva i que tenen com a subjecte superficial l'objecte de la transitiva), aleshores hem de concloure que es tracta de motius semàntics».

A partir dels resultats de l'enquesta, l'autora ens ofereix una llista de cinc classes de verbs: els que, en la variant incoativa, s'usen sempre acompanyats del clític; els que s'usen la major part de les vegades acompanyats del clític; els que sempre s'usen sense clític; els que la major part de vegades s'empren sense el clític, i aquells de què no podem establir un ús majoritari.

Ara no podem analitzar exhaustivament aquest fenomen, ja que caldria donar una resposta explicativa al fet que verbs que comparteixen una mateixa estructura lexicosemàntica donen lloc a comportaments sintàctics diferents. A més, caldria resoldre la qüestió del lloc que ocupa el clític pronominal en l'estructura argumental projectada per aquests verbs. Aquests aspectes formen part de la recerca que duem a terme i depassen els objectius d'aquest article. Sí, però, que convé revisar les dades empíriques que ens ofereix Gràcia (1989).[21]

21. Caldria respondre dues qüestions més. Primer la de la classificació dels verbs segons prenguin o no el clític. Per a Labelle (1992), els que prenen el clític en la variant intransitiva indicarien un CE causat externament i serien inacusatius, mentre que els que no el prenen expressarien un canvi conduït internament i serien inergatius. Per a Centineo (1995), els primers serien realitzacións (*accomplishments*), mentre que els segons serien assoliments (*achievements*). Folli (1999) destaca, en canvi, que els que no incorporen el clític són verbs que indiquen un canvi de posició o de grau sense explicitar l'estat final, és a dir, que són atèlics.

En segon lloc, quina és la diferència entre la variant amb clític i la variant sense en aquells verbs que poden o no prendre'l. Així, Gràcia (1989) considera que la forma amb clític és perfectiva, mentre que la que no en porta seria imperfectiva. Labelle (1992) i Folli (1999) prefereixen pensar que la forma sense clític posa l'èmfasi en el procés, mentre que la forma amb clític posa esment en l'estat final assolit.

En primer lloc, cal dir que la major part dels verbs de CE que participen de l'alternança prenen el clític pronominal *se*. Segons Gràcia (1989), els que s'usen sense clític són els que reproduïm a (59), mentre que els que s'usen la major part de les vegades sense clític són els de (60):

59) *Disminuir, bullir, augmentar, germinar, baixar, pujar*.

(60) *Tancar*, *millorar*, *coure*, *cicatritzar, fermentar, cristal·litzar*, *empitjorar, emmalaltir, empal·lidir*.

Si els analitzem veurem que n'hi ha alguns que nosaltres hem considerat com de causa interna pel fet que no participen de l'alternança. Es tracta de *germinar, fermentar* i *empal·lidir*.

Aquest últim formaria part d'un grapat de verbs que indicarien canvis graduals no intencionals que pot experimentar un cos animat. Serien, a més d'*empal·lidir*, els següents: *engreixar, amagrir, empetitir, engrandir, enlletgir, envermellir* (segons Gràcia, verbs que es construeixen amb el clític)*, envellir* (a la llista dels que es construeixen indistintament amb o sense clític) i *emmalaltir, empitjorar* i *millorar* (a la llista dels que es construeixen quasi sempre sense clític).

Segons la nostra intuïció, com a parlant de la varietat balear, tots aquests verbs es poden construir sense clític pronominal. És a dir, els verbs que Gràcia (1989) indica que prenen sempre el clític, en balear també poden no prendre'l. Els que Gràcia (1989) indica que la major part de vegades no el prenen, o que poden o no prendre'l, en balear no el prenen mai.

Concretament, diríem que els verbs *empitjorar, millorar, emmalaltir, empal·lidir, envellir, engreixar* i *envermellir*, en el català de les Illes no prenen mai el clític (61). Per contra, els verbs *amagrir, empetitir, engrandir* i *enlletgir* s'hi construeixen amb el clític, tot i que no rebutjaríem la forma sense (62). En canvi, el verb *aprimar* el construiríem sempre amb el clític (63).[22]

(61)	a. En Joan *s'ha/ha engreixat.	[en balear]
	b. En Joan *s'ha/ha envermellit.	[en balear]
	c. En Joan *s'ha/ha emmalaltit.	[en balear]
(62)	a. En Joan (s'ha/ha) amagrit.	[en balear]
	b. En Joan (s'ha/ha) empetitit.	[en balear]
(63)	a. En Joan s'ha/*ha aprimat.	[en balear]

22. Un avaluador extern ens comenta que en valencià s'observa un comportament prou similar al del balear, ja que verbs com *empitjorar, emmalaltir* o *envellir* prefereixen l'ús sense pronom.

A banda d'aquests verbs, a (59-60) també en trobem dos que indiquen processos per als quals és molt difícil de trobar una causa externa: *cicatritzar* i *cristal·litzar*. És cert que podem trobar alguns contextos en què aquests verbs es poden construir com a causatius, però normalment es construeixen com a incoatius i sense indicar una causa del canvi. Tot i que Gràcia (1989) els inclou entre els verbs que la major part de les vegades es formen sense el clític, en la varietat balear es construirien sense clític sempre.

(64) a. La ferida *s'ha / ha cicatritzat ràpidament. [en balear]
b. La sal *s'ha / ha cristal·litzat en el sistema cúbic. [en balear]

Entre els verbs de (59), els que es formen, segons Gràcia (1989), sense clític, trobem dos verbs de canvi de lloc (*pujar* i *baixar*) i dos verbs que, cognitivament, s'hi podríem assimilar (*augmentar* i *disminuir*). Aquests dos darrers són verbs atèlics de CE, ja que podem *augmentar* alguna cosa sempre un poc més, sense que s'arribi a un estat final. Per això cognitivament podem considerar-los semblants als verbs que indiquen canvi de lloc. Tots quatre són verbs de canvi perquè lexicalitzen un canvi escalar d'un atribut (v. Rappaport Hovav & Levin 2008). Els dos primers tenen una forma prefixada que es construeix en la variant intransitiva sempre amb clític pronominal (*apujar* i *abaixar*).

Finalment, en la llista de (60) trobem dos verbs (*coure* i *tancar*) que, segons Gràcia (1989), es construeixen la major part de vegades sense clític. Segons la nostra intuïció, però, el verb *tancar* es forma sempre amb el clític (v. però n. 12). En canvi, *coure* (juntament amb *cremar*) són verbs que tant es poden construir amb clític com sense.[23]

En el cas de *cremar*, segons el DDLC, només una accepció molt concreta, quan l'argument extern és *foc*, es construeix amb o sense clític:

(65) a. El foc ha cremat el bosc.
b. El bosc ha cremat / s'ha cremat.

En altres accepcions en què alterna, aquest verb pren sempre el clític (66). Només es construeix sense clític quan no alterna (67).

(66) a. El cuiner ha cremat el rostit.
b. El rostit s'ha cremat / *ha cremat
(67) a. La sopa cremava.

23. De fet, Gràcia (1989) ja inclou el verb *cremar* en la llista dels d'aquest tipus. Altres verbs que podríem incloure entre els que es poden formar amb o sense clític serien *bolcar, fondre, rebentar* i alguns, pocs, més. L'espai d'aquest article no permet tractar-los en profunditat i en aquest sentit remetem a la recerca que duem a terme.

En el cas del verb *coure*, el DDLC indica quatre accepcions en què es construeix amb o sense clític.

(68) a. El cuiner va coure les patates al forn.
b. Les patates van coure / es van coure al forn.

Hem de concloure aquest apartat indicant que la major part dels verbs que participen de l'alternança es construeixen en la variant incoativa amb el clític pronominal. Només els que lexicalitzen canvis graduals que es conceptualitzen com a no intencionals (per tant sense una causa externa) es formen sense el clític. Cal destacar, de tota manera, que hi ha diferències interdialectals importants en l'ús o no del clític.

Els verbs que no prenen el clític i els verbs de CE de causa interna presenten límits difusos entre si, en el sentit que és difícil de conceptualitzar els primers amb una causa externa, per la qual cosa presenten moltes restriccions sobre els arguments de què poden predicar-se. N'és un bon exemple el fet que els verbs *empal·lidir, germinar* i *fermentar*, segons la nostra interpretació, són de causa interna, mentre que per a Gràcia (1989) són verbs que alternen i que no prenen mai, o quasi mai, el clític en la variant incoativa. Aquests fets confirmen que els fenòmens lingüístics poden estar subjectes a gradació. També que el que lexicalitzen els verbs reflecteix la manera com els parlants percebem la realitat, no la manera com és aquesta realitat.

5. Apunts per a una hipòtesi explicativa

A partir del que hem dit fins ara, i deixant de banda els verbs d'arrel agentiva (que potser no són de CE), podem visualitzar els verbs de CE en un contínuum que aniria des dels de causa externa fins als de causa interna, passant pels de causa inespecificada. Els que se situarien als extrems són els que no poden participar de l'alternança.

Així, en un costat de la línia contínua tindríem els verbs que només es construeixen com a causatius (els de causa externa). Enmig, els verbs que alternen i que admeten tant la variant transitiva com la incoativa (verbs de causa inespecificada). A l'altre costat de la línia, els verbs de causa interna, que tampoc no alternen, però que només presenten la variant intransitiva. Els verbs que alternen però que no incorporen el clític pronominal *se* se situarien en el límit entre els verbs de causa inespecificada i de causa interna (perquè tendeixen a indicar processos en què no es mostra la causa o que es construeixen com a atèlics). Això mostraria, seguint la lingüística cognitiva, que les fronteres entre els diferents tipus de verbs són difuses i, doncs, que no els hem d'entendre com a compartiments estancs, i a més confirmaria la hipòtesi que els fenòmens lingüístics poden estar subjectes a gradació i a prototipicitat (cf. Sorace 2000).

Per donar resposta als comportaments menys uniformes d'aquests verbs postulem que s'ha de recórrer a la noció de prototipicitat. Hi ha uns verbs prototípics que sempre es comporten uniformement (com de causa externa, interna o inespecificada), mentre que n'hi ha d'altres que es poden conceptualitzar de manera diferent. Per tant, com més clara sigui la conceptualització d'un verb, més estable serà el seu comportament, tant interlingüísticament com intralingüísticament. Aquells verbs que mostren diferents maneres de conceptualitzar-se presentarien diferències en el seu comportament sintàctic.

Com combinar aquesta visió amb les explicacions més formals del comportament dels verbs de CE? Les classificacions que hem vist manifesten clarament que la categorització d'un verb depèn de la conceptualització que en fan els parlants (p.ex. L&RH, Marantz 1997) o d'aspectes de la semàntica enciclopèdica de les arrels (p.ex. Alexiadou, Anagnostopoulou & Schäfer 2006), o que està subjecta a gradació i variació (p.ex. Harley & Noyer 2000). A més, els verbs presenten restriccions en les entitats que funcionen com a arguments interns o externs o es poden categoritzar de manera diferent segons els parlants. Per tant, la hipòtesi que mirem de desenvolupar en la nostra recerca intenta compaginar les aportacions de les explicacions formals de caire neoconstruccional amb les de la teoria del prototipus.

Segons aquesta hipòtesi, que ara tot just esmentem, les arrels verbals es poden incorporar lliurement en qualsevol estructura sintàctica, tant la corresponent a un verb de causa interna com a la d'un verb de causa externa. És el coneixement del món dels parlants, és a dir, el coneixement enciclopèdic d'aquests, el que determinarà si una construcció és acceptable o no, perquè és el coneixement del món que ens diu com es desenvolupa prototípicament el que expressa el verb. En aquest sentit, per a nosaltres, recórrer al coneixement del món té el mateix sentit que recórrer a la noció de prototipicitat, ja que aquest concepte també depèn de la conceptualització humana dels esdeveniments. Desenvolupar aquesta hipòtesi no és tasca, però, que correspongui fer aquí.

6. Conclusions

En aquest escrit hem analitzat de manera descriptiva la participació dels verbs de CE del català en l'alternança causativa i dos aspectes més que s'hi relacionen: si accepten un adjunt del tipus *per si sol* o no i la incorporació del clític pronominal en la variant intransitiva de l'alternança.

Primerament, hem repassat diferents classificacions dels verbs de CE i hem analitzat la participació en l'alternança d'aquests diferents tipus. Ni els verbs agentius ni els de causa externa poden alternar, tot i que hem mostrat alguns usos incoatius d'aquests últims. El més important és destacar que hem vist que la generalització

d'Alexiadou (2006) no s'acompleix en català. Segons aquesta autora, els verbs de CE que no poden alternar no admeten subjectes amb paper temàtic CAUSA, sinó només AGENT O INSTRUMENT. Hem comprovat com en català trobem verbs que permeten subjectes causatius i que, tot i així, no alternen. Altres dades, però, semblen donar suport a aquesta generalització. Ens referim al fet que les variants intransitives dels verbs amb argument extern agentiu (o amb paper temàtic INSTRUMENT) en la variant transitiva es veuen menys naturals que les dels que presenten un argument extern CAUSA.

En analitzar el comportament dels verbs de CE de causa inespecificada hem comprovat que, tot i la participació en l'alternança, podem assenyalar algunes restriccions semàntiques pel que fa als elements que poden aparèixer com a argument intern. Així, podem trobar casos en què un verb alterna només amb alguns tipus d'elements en la posició d'objecte en la variant transitiva i de subjecte en la intransitiva.

Respecte dels verbs de causa interna hem de destacar que, fins on sabem, la nostra és una de les primeres aproximacions descriptives, encara no completa, que s'hi ha fet en català. Hem comprovat que són verbs de causa interna, en el sentit de no alternar i presentar només una forma incoativa sense incorporació del clític, un grup molt reduït de verbs, ja que hem vist que la major part dels verbs que s'indiquen com de causa interna en anglès o castellà també alternen en català, tot i que amb restriccions semàntiques en el tipus d'arguments. Ara bé, també els verbs de CE de causa interna presenten restriccions en el seu únic argument, que sovint no pot ser animat sinó únicament inanimat. En els casos de no permetre un argument animat aquests verbs han de causativitzar amb el verb lleuger *fer*.

Hem destacat també, amb referència als diferents tipus de verbs, que n'hi ha que es conceptualitzen de manera diferent tant intralingüísticament com interlingüísticament. És a dir, hi ha verbs, per exemple, que en una mateixa llengua funcionen unes vegades com de causa interna i altres com de causa inespecificada. Aquest fenomen també es dóna entre llengües diferents: verbs que en una llengua es conceptualitzen d'una manera, mentre que en d'altres es conceptualitzen d'una altra.

En l'anàlisi de la incorporació d'un adjunt del tipus *per si sol* als verbs de CE hem comprovat que, contràriament al que indica Mendikoetxea (1999, 2000) per al castellà, no podem establir un paral·lelisme entre el tipus de verb i l'admissió d'aquest tipus d'adjunt. Mendikoetxea (1999, 2000) indica que els verbs de CE de causa externa (inespecificada en la terminologia que hem usat) admeten aquest adjunt, mentre que els de causa interna, no. A més, relaciona aquest fet amb la presència d'un component de causa en l'estructura lexicosemàntica dels verbs. Com hem vist, en català hi ha construccions de verbs de causa interna amb aquest adjunt que ens semblen totalment acceptables i també gramaticals. És un tema que mereix més atenció en recerques futures.

Amb relació als tipus de variants incoatives hem comprovat que, com ha estat analitzat en altres llengües, en català també trobem verbs que incorporen obligatòriament el clític pronominal *se*, verbs que no l'incorporen i verbs que l'incorporen opcionalment.

Podria semblar que la incorporació del clític està relacionada amb la conceptualització de la causa, ja que els verbs que no l'incorporen indiquen canvis no intencionals (*engreixar, empetitir...*) o processos en què és difícil trobar una causa externa (p.ex. *cristal·litzar, cicatritzar*). O potser també està relacionada amb l'atelicitat, ja que altres verbs que no l'incorporen indiquen processos atèlics (*pujar, baixar, augmentar, disminuir*), mentre que els verbs que participen de l'alternança es consideren tèlics. De fet, alguns dels verbs que Gràcia (1989) posa en la llista dels que no prenen clític, nosaltres els hem considerat de causa interna. Un altre aspecte a destacar és la variació interdialectal, ja que en el balear la presència de verbs sense la incorporació del clític pronominal és més normal que en les altres varietats.

Finalment hem apuntat la necessitat de combinar les anàlisis més formals amb una visió dels verbs de CE que destaqui els límits difusos entre els diferents tipus i el fenomen de la gradació.

Bartomeu Abrines Llabrés
Universitat Oberta de Catalunya

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Alexiadou, A. (2006) «On (anti-)causative alternations», handouts del curs *(Anti) causative alternations*, 22-26 de setembre de 2006, École Normale Supérieure, Paris. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=310>

Alexiadou, A.; Anagnostopoulou, E.; Schäfer, F. (2006) «The properties of anticausatives crosslinguistically» dins Frascarelli, M. ed., *Phases of Interpretation*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 187-212.

Borer, H. (2004) «The Grammar Machine», dins Alexiadou, A.; Anagnostopoulou, E; Everaert, M. ed., *The Unaccusativity Puzzle. Explorations of the Syntax-Lexicon Interface*, New York/Oxford, Oxford University Press, pp. 288-331.

— (2005) *Structuring Sense*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2 vol.

Centineo, G. (1995) «The Distribution of *si* in Italian Transitive/Inchoative Pairs», dins *Proceedings from Semantics and Linguistics Theory*, Austin, University of Texas, pp. 54-71.

Chierchia, G. (2004) «A Semantics for Unaccusatives and its Syntactic Consequences», dins Alexiadou, A.; Anagnostopoulou, E; Everaert, M. ed., *The Unaccusativity Puzzle. Explorations of the Syntax-Lexicon Interface*, New York/Oxford, Oxford University Press, pp. 22-59.

Chomsky, N. (1981) *Lectures on Government and Binding: The Pisa Lectures*, Dordrecht, Foris.

Cuenca, M. J.; Hilferty, J. (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.

Folli, R. (1999) «Causative / Inchoative Alternations in Italian», dins Folli, R.; Middleton, R. ed., *Oxford University Working Papers in Linguistics, Philology & Phonetics* 4, Oxford, Oxford University Press, pp. 33-49.

Geeraerts, D.; Cuyckens, H. ed. (2007) *The Oxford handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford. Oxford University Press.

Goldberg, A. E. (1995) *Constructions. A Construction Grammar Approach to the Argument Structure*, Chicago, Chicago University Press.

— (2006) *Constructions at Work. The Nature of Generalization in Language*, New York/London, Oxford University Press.

Gràcia i Solé, L. (1989) *Els verbs ergatius en català*, Maó, Institut Menorquí d'Estudis/Ajuntament de Ciutadella.

— (1995) «Estructura morfològica i estructura argumental dels verbs causatius i incoatius», dins *Morfologia lèxica. L'herència de l'estructura argumental*, València, Universitat de València, pp. 63-94.

Hale, K.; Keyser, S.J. (1998) «The Basic Elements of Argument Structure», dins Harley, H. ed., *Papers from the UPenn/MIT Roundtable on Argument Structure and Aspect. MIT Working Papers in Linguistics 32*, Cambridge, MA, MITWPL, pp. 73-118.

— (2002) *Prolegomenon to a Theory of Argument Structure*, Cambridge, MA/London, The MIT Press.

Harley, H.; Noyer, R. (2000) «Formal versus Encyclopedic Properties of Vocabulary: Evidence from Nominalisations», dins Peeters, B. ed., *The Lexicon-Encyclopedia Interface*, Oxford, Elsevier Science, pp. 349-374.

Haspelmath, M. (1993) «More on the typology of inchoative/causative alternations», dins Comrie, B.; Polinsky, M. ed., *Causatives and transitivity*, Amsterdam/Philadelhia, John Benjamins, pp. 87-120.

Jackendoff, R. (1990) *Semantic Structures*, Cambridge, MA, The MIT Press.

— (2002) *Foundations of Language*, Oxford, Oxford University Press.

Jiménez Peña, S.; Rodríguez Sellés, Y. (2002) «¿Agentes causantes?», Report de recerca, Centre de Lingüística Teòrica, Universitat Autònoma de Barcelona.

<http://seneca.uab.es/ggt/Reports/GGT-02-11.pdf>
Labelle, M. (1992) «Change of state and valency», *Journal of Linguistics* 28, pp. 375-414.
Langacker, R.W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar*. *Vol. 1: Theoretical Prerequisites*, Stanford, CA, Stanford University Press.
— (1991) *Foundations of Cognitive Grammar*. *Vol. 2: Descriptive Application*, Standford, CA, Standford University Press.
Lee, D. (2001) *Cognitive linguistics. An introduction*, New York/Oxford, Oxford University Press.
Levin, B.; Rappaport Hovav, M. (1995) *Unaccusativity. At the Syntax-Lexical Semantics Interface*, Cambridge, MA/London, The MIT Press.
Marantz, A. (1997) «No Escape from Syntax: Don't Try Morphological Analysis in the Privacy of Your Own Lexicon», dins Dimitriadis, A. [*et al.*] ed., *University of Pennsylvanian Working Papers in Linguistics* 4/2, Proceedings of 21st Annual Penn Linguistics Colloquium, pp. 201-225.
Masullo, P. J. (1999) «La interfaz léxico-sintaxis. Presencia y ausencia del clítico "se" en construccions inacusativas», Manuscrit, Universidad Nacional de Comahue/ University of Washington.
Mateu, J. (2002). *Argument Structure: Relational Construal at the Syntax-Semantics Interface*. Tesi doctoral, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.
<http://seneca.uab.es/ggt/Tesis/argument-structure.pdf>.
Mendikoetxea, A. (1999a) «Construcciones inacusativas y pasivas», dins Demonte Barreto, V., Bosque, I. dir., *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vol., Madrid, RAE/Espasa Calpe, pp. 1575-1629.
— (1999b) «Construcciones con *se*: medias, pasivas e impersonales», dins Demonte Barreto, V., Bosque, I. dir., *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vol., Madrid, RAE/Espasa Calpe, pp. 1631-1722.
— (2000) «Relaciones de interficie: los verbos de cambio de estado», dins Bravo, A.; Luján, C.; Pérez, I. ed., *Cuadernos de Lingüística del Instituto Universitario Ortega y Gasset* 7, pp. 125-144.
Pesetsky, D. (1995) *Zero Syntax*, Cambridge, MA, The MIT Press.
Rappaport Hovav, M.; Levin, B. (1998) «Building Verb Meanings» dins Butt, M.; Geuder, W. ed., *The Projection of Arguments: Lexical and Compositional Factors*, Stanford, CA, CSLI Publications, pp. 97-134.
Rappaport Hovav, M.; Levin, B. (2008) «Reflection on Manner/Result Complementarity», dins Rappaport Hovav, M.; Doron, E.; Sichel, I. ed. (en premsa) *Syntax, lexical semantics and event structure*, Oxford, Oxford University Press.

Reinhart, T. (2000) «The Theta System. Syntactic Realization of Verbal Concepts», *OTS Working Papers of Theoretical Linguistics* 00-001, Utrecht, Utrecht Institute of Linguistics OTS.

Schäfer, F. (2008) *The Syntax of (Anti-)Causatives: External arguments in change-of-states contexts*, Amsterdam/Philadelphia, PA, John Benjamins.

Schlesinger, I.M. (1989) «Instruments as agents: on the nature of semantic relations», *Journal of Linguistics* 25, pp. 189-210.

Sorace, A. (2000) «Gradients in Auxiliary Selection with Intransitive Verbs», *Language* 76, 4, pp. 859-890.

M. ÀNGELS FUSTER ORTUÑO

PROBLEMES D'INTEL·LECCIÓ EN EL *CURIAL E GÜELFA*. LA TRADUCCIÓ COM A EINA PER A LA MILLORA DEL CONEIXEMENT DELS CLÀSSICS MEDIEVALS[1]

Introducció

La literatura ens ofereix tot un univers en el qual podem fer servir els registres i els nivells lingüístics més diversos. Un text literari no conté sols històries o frases, i, per tant, podem veure reflectida l'experiència i la imatge que un escriptor vol donar del món, o d'allò que hi vol expressar, en la càrrega semàntica del lèxic que aquest autor empra en la seua obra.

1. Aquest treball s'emmarca en els projectes de recerca que desenvolupa el Projecte Institucional de Recerca de la Universitat d'Alacant «Institut Virtual Internacional de Traducció» [IVITRA] amb la col·laboració i el patrocini de l'Instituto Cervantes-Centro Virtual Cervantes i de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (http://www.ivitra.ua.es). S'insereix, alhora, igualment en l'àmbit d'IVITRA, en la tasca dels projectes Digicotracam (Programa PROMETEO per a Grups de Recerca d'Excel·lència, Generalitat Valenciana [Ref.: PROMETEO-2009-042]), "Gramàtica del Català Antic" (finançat pel MICINN [Ref.: FFI2009-13065/FILO]) i "Constitució d'un Corpus per a la Gramàtica del Català Antic" (finançat per l'IEC [Ivitra-IEC/PT2008-MARTINES01]).

D'altra banda, aquest treball és un dels resultats de la tesi doctoral de qui subscriu, sota la direcció del Prof. Dr. Vicent Martines Peres: "*Curial e Güelfa* multilingüe. Traducció a l'espanyol de *Curial e Güelfa* tenint en compte les seues traduccions a l'espanyol i a l'anglés publicades durant els segles XX i XXI. Eines per a l'anàlisi multilingüe de clàssics literaris catalans i romànics" (Doctorat Europeu en Traducció i Interpretació, Universitat d'Alacant).

En les últimes dècades, els estudis de literatura medieval han experimentat un important auge que ha donat com a fruit nombrosos treballs i investigacions sobre els textos de l'època. La distància temporal i cultural que hi ha entre els textos medievals i l'actualitat atrau l'interés de nombrosos traductors, que s'enfronten a l'àrdua tasca de traslladar als nostres dies una cultura, una manera de veure i de sentir el món totalment diferent.

En aquest treball fem palesa la utilitat dels contrastos traductològics com a eina fonamental en la interpretació del sentit o significat d'una obra i un lèxic allunyat cronològicament de l'actualitat, com és el cas del *Curial e Güelfa*, ja que les perspectives diverses dels traductors d'una mateixa obra literària, així com els estudis ben fonamentats sobre el text en qüestió, contribueixen de manera eficaç a la consecució de l'objectiu de tot traductor: trobar les millors solucions lèxiques a fi de poder transmetre de la manera més fidel possible la intencionalitat i el sentit d'una obra.

Traduir per entendre millor l'original

Costanzo Di Girolamo (1997: 369) iniciava un article sobre Ausiàs March amb aquesta declaració: «Per l'interpretazione di un poeta, la traduzione è il piu duro banco di prova». No deixa de ser simptomàtic, per corroborar l'encert d'aquesta estratègia d'anàlisi literària i filològica, que Di Girolamo va una passa més enllà en la mateixa línia de Bohigas (Bohigas 1952-1959) quan, en els anys cinquanta, per a la seua edició dels poemes del gran escriptor, cunyat i enemic de Joanot Martorell, integrara en la *traditio* i en la *collatio*, per resoldre *loci critici* i fixar el text de March, les traduccions que n'hi havia, especialment les que tenien més interés filològic: a l'espanyol, la primigènia de Romaní i la de Montemayor, i, al llatí, la de l'humanista Vicent Mariner. I encara Bohigas seguia l'estela de Martí de Riquer (Riquer 1946: 23), quan va editar aplegades en un volum les diverses traduccions a l'espanyol de què havia estat objecte March durant el Siglo de Oro. Fem nostres, aplicades al *Curial e Güelfa*, les paraules de Riquer, precisament quan justifica per què les recull:

> Al publicar íntegras cuatro traducciones castellanas de Ausiàs March [...], no pretendo que tales textos puedan substituir la lectura directa del gran poeta valenciano cuando se trate de conocer su obra, estudiarla o sencillamente entregarse a su paladeo. Agrupo estas versiones con la finalidad de que podamos disponer facilmente de una base que nos permita estudiar la extensión y la intensidad que tuvo la influencia de Ausiàs March en la poesía española de los mejores tiempos. [...] Evidentemente, en cierta medida el procedimiento es válido, pues muchos ingenios castellanos leyeron a Ausias March directamente; pero se llegaba a cierto punto en el que era difícil determinar este aspecto, pues otros, no conocedores de la que entonces denominaban «lengua lemosina», por fuerza tuvieron que recurrir a versiones castellanas, las de Baltasar de Romaní y Jorge de Montemayor principalmente. En cualquier otro poeta es fácil, en casos parecidos, prescindir del

> vehículo intermedio; pero en Ausiàs March ello es imposible. El poeta valenciano es, evidentemente, un autor de difícil lectura y cuya interpretación dista mucho de ser tarea sencilla. Los traductores han hallado en todo tiempo escollos durísimos e incluso dificultades de comprensión gramatical, lo cual, si modernamente puede salvarse gracias a los adelantos de la filología, antes contribuyó a aumentar la fama de poeta que se dió a Ausias March.

Com acabem de veure en paraules de dos grans filòlegs, els traductors han constatat mitjançant la pràctica que no es pot traduir correctament sense entendre bé l'obra original, i, com comprovarem a continuació, les traduccions –i la seua anàlisi– ajuden a millorar el coneixement que tenim sobre tot allò que conté l'obra objecte d'atenció, des de la llengua a la seua contextualització històrica.

En l'època medieval, la concepció del procés de traducció se centrava en la transformació del text literari i es parava especial atenció a la qüestió de la *fidelitat*. El concepte de *fidelitat* en aquell temps podia fer referència tant al sentit com a la lletra de l'original, i les dues tradicions coexistien (Carmona 1999: 158-160; Santoyo 1999: 28). Però en l'actualitat cal tenir en compte que la llengua de l'Edat Mitjana és també un reflex de la seua cultura, de la seua forma de veure i sentir el món i, per tant, el traductor d'un text medieval no sols intentarà traslladar les paraules de l'original, sinó també captar i transmetre l'ambient històric, cultural i social del text per a així poder oferir als lectors «una lectura comprensible i fidel a la intenció de l'autor» (Riquer 1999: 103). Per tant, la traducció literària ha d'anar més enllà de la simple transferència d'informació lingüística i estilística (Martines 2002: 456). Naturalment, mai no es pot reproduir en l'obra traduïda totes les característiques de l'original, però típicament el traductor literari de textos medievals procurarà respectar al màxim l'originalitat, l'ambigüitat, el to i tots els trets distintius del text que està traduint, perquè només així la seua versió reflectirà, de la manera més aproximada possible, el sentit de l'original (Fuster 2008: 155-156).

La traducció d'obres antigues ens ofereix l'oportunitat de tornar a la vida una llengua i una cultura del passat, però no podem oblidar que el text original reprodueix una llengua i una cultura pròpies d'un moment històric determinat, i que açò condicionarà la nostra traducció. Amb tot, una de les principals dificultats a les quals ha de fer front tot traductor de textos medievals se centra en la llengua de l'original. La llengua evoluciona i les paraules prenen o perden connotacions i matisos que poden resultar rellevants per a la comprensió d'un text. Com bé explica el filòleg J. Rubio Tovar (1999: 48-54) quan estudia els problemes característics de la traducció de textos medievals, moltes paraules que apareixen en un original medieval no signifiquen el mateix en l'actualitat que en el moment en què es va escriure l'obra, ja que cap forma semàntica és atemporal, i el seu significat està determinat pel moment històric i cultural en què es va escriure el text.

Fernando Carmona (1999: 162) assenyala que el traductor d'un text medieval, a l'igual que ocorre amb totes les modalitats de traducció, està condemnat a ser intèrpret; la seua tasca no és sols expressar el text original en una altra llengua, sinó també, a més, ha d'intentar aconseguir que el text traduït que ha creat en la llengua terme transmeta al lector un món referencial inherent a l'obra original, que es troba especialment allunyat de la realitat actual. Així, les estratègies de traducció poden ser molt diverses, i resultaran adequades o no en funció de la finalitat que es plantege el traductor i les característiques del text (Fuster 2008: 156-161).

Curial e Güelfa, traduir per a ajudar a interpretar el contingut de la novel·la. Problemes i solucions possibles

La novel·la cavalleresca *Curial e Güelfa* (d'ara endavant *Curial*), considerada una de les obres fonamentals de la literatura catalana, ha estat envoltada d'enigmes des que tenim notícia de la seua existència. Desconeixem les circumstàncies en què va ser escrita aquesta obra del segle xv, ja que en l'únic manuscrit conservat no figura ni el títol de l'obra, ni el nom del seu autor, ni la data de la seua redacció, la qual cosa ha donat lloc a nombroses interpretacions i controvèrsies.

El *Curial* ha arribat als nostres dies com una obra anònima, encara que el seu autor ha deixat en ella alguns trets personals, com són el seu excel·lent coneixement del món cavalleresc, la seua cultura literària, el seu coneixement d'altres països o algunes vivències personals. Aquestes mostres de la cultura i vivències de l'autor són elements clau per a la interpretació de la intencionalitat de l'obra.

Si tenim en compte les nombroses referències a obres i autors clàssics –o a personatges literaris– al llarg de l'obra, no hi ha cap mena de dubte que l'autor del *Curial* havia de ser un bon coneixedor de la mitologia clàssica, de la literatura grecollatina, francesa, italiana, occitana, catalana i castellana; tenia una vasta cultura literària que sentia la necessitat d'exhibir, i aprofitava qualsevol oportunitat per a fer-ho. Per exemple, demostra una profunda erudició clàssica i italiana mitjançant citacions d'autors com Dante, Petrarca, Boccaccio o Virgili, o menciona famoses parelles d'enamorats com Tisbe i Píram, Amadís i Oriana, o Tristany i Isolda, i, en el passatge en el qual l'autor descriu la bellesa de Làquesis, l'autor ens remet directament a la lectura del fragment de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columpnis quan aquest descriu la bellesa d'Elena.[2]

2. Tots els passatges de la novel·la *Curial e Güelfa* citats en aquest treball provenen de l'edició d'Antoni Ferrando (2007) publicada per Anacharsis Éditions (Toulouse).

> "No vull musar en escriure per menut totes les circumstàncies de la sua bellesa, mas aquell qui ho voldrà saber llija Guido de Columpnis allà on descriu la bellesa de Elena, e sie content ab allò". Llibre I, p. 75.

En l'actualitat tenim al nostre abast quatre edicions publicades del *Curial*, que també ha estat objecte de diverses traduccions, quatre de les quals al castellà, una a l'anglés, una al neerlandés, una al francés i una a l'alemany. Aquesta obra va ser objecte d'una edició per primera vegada el 1901 per part d'Antoni Rubió i Lluch. Posteriorment, el 1932, Ramon Miquel i Planas va realitzar una nova edició per a la col·lecció Biblioteca Catalana. Ramon Aramon i Serra va dur a terme una altra edició, en tres volums, entre els anys 1930 i 1933 per a l'Editorial Barcino. Aquestes edicions no segueixen els criteris actuals per a l'elaboració d'edicions crítiques i, sobretot, no tenen presents, per evidents raons cronològiques, els avanços filològics referits al *Curial* dels últims anys. Per aquest motiu cal destacar l'edició filològica realitzada per Antoni Ferrando i publicada el 2007 per Anacharsis Éditions, el text de la qual utilitzem com a text base en aquest treball.

La primera traducció al castellà, publicada el 1920, va ser la realitzada per Rafael Marquina, basada en l'edició llavors existent d'Antoni Rubió i Lluch. Marquina va realitzar una traducció comunicativa, amb una finalitat divulgadora, en la qual va decidir distribuir el contingut dels tres llibres en uns epígrafs de la seua collita per a facilitar-ne així la lectura. Aquesta és una traducció que, encara que transmet el sentit general de l'obra, si ens fixem en passatges concrets s'allunya prou del sentit del text original, comet algunes errades o, fins i tot, es deixa paràgrafs o oracions sense traduir. El mateix Marquina (1920: 6) declara que, atenent al seu desig de divulgar aquesta obra:

> No tiene esta traducción pretensión de erudita, sino deseos de vulgarizadora. Atendiendo a ello, se ha vestido el traje de cada día, sin apelar a la ostentación y pompa del castellano viejo. Sólo en algunos giros demasiado característicos, y en la línea general del estilo –curva graciosa, se ha procurado conservar la equivalencia exacta. En la traducción de algunos nombres imaginarios se ha atendido más a la semejanza que a la significación.

El 1982 Pere Gimferrer va realitzar una nova traducció al castellà que segueix l'edició filològica d'Aramon i Serra, l'organització de la qual reprodueix, i que, així mateix, té en compte l'edició de Miquel i Planas i les aportacions d'altres estudiosos per a dilucidar el significat dels fragments més complicats. Opta per la via contrària a Marquina, és a dir, vestint-se amb un vestit que no és precisament el de cada dia. Aquesta és una traducció que es caracteritza per la seua fidelitat i, sovint, literalitat, al text original. En general aquest text és tan extremadament fidel a la llengua de l'original, que alguns fragments resulten de difícil comprensió per als seus lectors.

L'última traducció publicada al castellà d'aquesta obra ha estat la realitzada per Júlia Butinyà l'any 2003 a fi de commemorar el 90 aniversari del doctor Martí de Riquer. Aquesta traducció és –com la de R. Marquina– una traducció comunicativa

amb un propòsit divulgador i, encara que segueix criteris totalment diferents, Butinyà (2005: 40-41) ha tingut en compte la traducció de Pere Gimferrer a l'hora de traduir els passatges més obscurs de l'obra. Com ella mateixa explica, la seua actitud a l'hora de traduir el *Curial* ha estat molt més propera a la de Martí de Riquer en la seua traducció *ad sententiam* de *Lo Somni* que a la traducció *ad verbum* del *Curial* de P. Gimferrer, i utilitza la comparació entre diversos fragments d'aquestes ambdues traduccions de l'obra per a exemplificar els criteris traductològics que ha seguit, i diferenciar-los dels utilitzats per P.Gimferrer.

La professora Pamela Waley va publicar el 1982 una traducció a l'anglés del *Curial*, en el pròleg de la qual manifestava que pretenia ser fidel a l'original en tots els aspectes, i obtenir així com a resultat un text comunicatiu i comprensible per als lectors de parla anglesa. El 1996 es va publicar a Amsterdam la traducció al neerlandés del *Curial e Güelfa* realitzada per Bob de Nijs. L'any 2007 Jean-Marie Barberà va publicar en Anacharsis Éditions l'única traducció al francés d'aquesta obra fins a l'actualitat, una traducció que segueix el text establert per l'edició de l'original d'Antoni Ferrando. I, més recentment, l'any 2008, Gret Schib Torra realitzà una traducció a l'alemany, que segueix el text de l'edició de Ramon Aramon i Serra, publicada per l'editorial LIT Verlag en col·laboració amb l'editorial Barcino.

Com acabem de veure, el *Curial* ha estat traduït diverses vegades. Aprofitem aquesta ocasió per a donar a conéixer una nova traducció del *Curial* al castellà –realitzada per l'autora d'aquest treball com a part de la seua tesi doctoral– que es publicarà en breu i que intenta omplir un buit existent en l'actualitat pel que fa a les traduccions a aquesta llengua ja publicades anteriorment. Aquesta és una traducció d'enfocament filològic que pretén transmetre amb rigor i precisió l'esperit, l'estil i el sentit de l'obra original —i servar-li fidelitat, en la mesura del possible, tot i evitant una literalitat extrema, i sempre amb la intenció que açò no vaja en detriment de la seua qualitat literària— i que proporciona al lector un important aparat crític que facilita la seua comprensió de l'estil i el lèxic de l'original, i, igualment, l'informa dels fets històrics, de les influències literàries, etc. que apareixen de forma explícita en el text creat per l'anònim autor català. A més, aquesta nova traducció és l'única traducció a l'espanyol realitzada fins al moment que segueix la recent edició crítica d'Antoni Ferrando.

Al llarg d'aquest procés de traducció del *Curial* vam tenir l'ocasió de comprovar personalment la importància de l'acarament de les diverses edicions i traduccions d'una mateixa obra a fi de poder estudiar el sentit dels seus fragments més difícils d'entendre i aconseguir així tenir una visió més completa i fidel de la intenció de l'autor del *Curial* en escriure'ls, ja que –com hem dit abans– un text literari no conté sols històries o frases, sinó que conté la imatge que l'autor vol donar de la realitat que l'envolta. Vam poder constatar que l'anàlisi contrastiva de les edicions i traduccions de què ha estat

objecte una obra és una font imprescindible per a obtenir informació molt interessant, tant des del punt de vista literari com lingüístic i que constitueix una magnífica ocasió per a l'estudi de la recepció d'una obra i per tal de comprovar el grau de *fidelitat* de les seues traduccions (Fuster 2007: 17-21 i Fuster 2010; Martines 2006 i 2007). Per tant, vam decidir aprofitar el grau de desenvolupament que han assolit en l'actualitat les Tecnologies de la Informació i la Comunicació (TIC) i aplicar-les a la realització d'una anàlisi contrastiva del text original del *Curial* (edició d'Antoni Ferrando) amb les seues traduccions al castellà, anglés, francés i alemany abans esmentades. Aquesta anàlisi ens permetrà reflexionar sobre la manera en què l'anònim autor va redactar l'obra i quin era el sentit de cadascun dels mots que hi va utilitzar, així com si en les respectives traduccions s'ha interpretat de la mateixa manera el sentit del text, especialment dels seus passatges més obscurs.

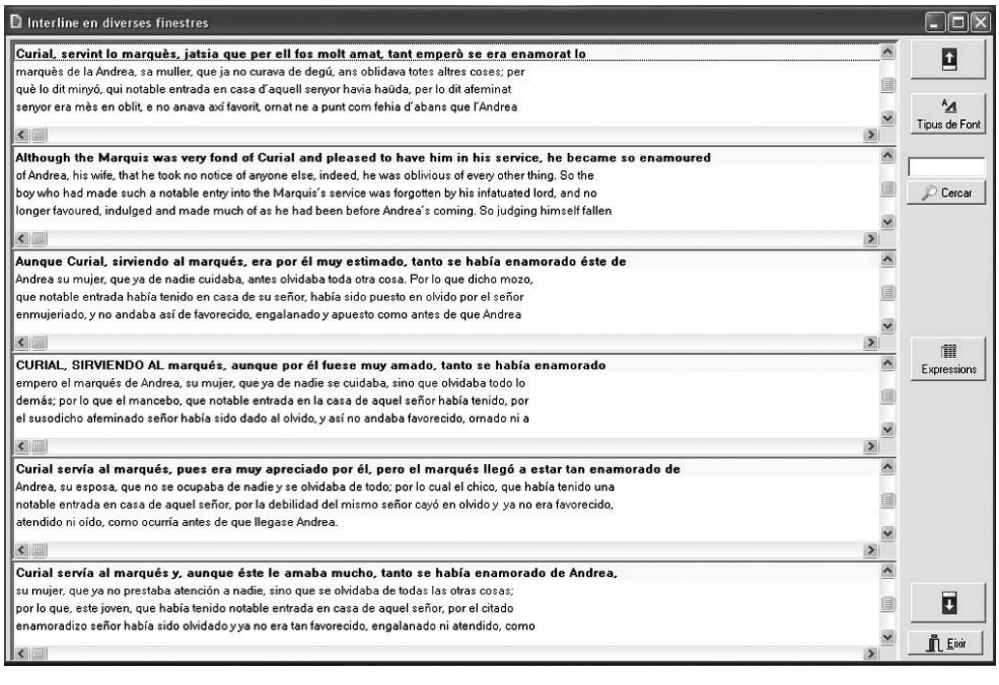
A continuació comentarem quatre passatges del *Curial* que han causat problemes d'inintel·lecció en els seus traductors i comprovarem la utilitat d'acarar un text original amb les seues traduccions a fi de veure diferents interpretacions d'un mateix fragment. Així demostrarem com aquesta anàlisi facilita la comprensió del sentit o de la intencionalitat dels passatges més complexos del *Curial* a fi de poder realitzar una nova traducció d'aquest text més fidel a la intenció del seu anònim autor, com ha estat el nostre cas.

Amb aquest treball no pretenem assenyalar errades o defectes de les traduccions del *Curial*, sinó demostrar com les noves tecnologies aplicades a l'anàlisi contrastiva d'edicions i traduccions ens ajuden a acarar d'una manera més efectiva diversos textos i així poder tenir al nostre abast alhora interpretacions diferents d'un mateix text, ja que les eleccions de cada traductor són fruit d'una lectura i una interpretació pròpia del text original, i responen a uns criteris traductològics molt concrets. Com hem dit ja anteriorment, l'estudi d'aquestes interpretacions és molt útil a fi de trobar les solucions lèxiques més escaients per a la traducció d'un passatge de difícil comprensió, ja que tenim l'avantatge de poder aprofitar esforços i estudis anteriors.

Aquesta anàlisi s'ha realitzat mitjançant la utilització del programa *InterlinePro*,[3] aplicació informàtica que ens permet acarar automàticament diversos textos al mateix temps, ja siguen diferents edicions o traduccions d'un mateix text –o textos diferents que ens interesse acarar– i així veure d'una manera clara com un mot, locució o sintagma ha estat editat o traduït de diverses maneres pels diferents editors o traductors. En la imatge que tenim a continuació mostrem una de les possibilitats d'acarament contrastiu de textos que permet aquesta aplicació –en aquest cas tenim un fragment

3. *InterlinePro* és una aplicació informàtica generada al si del Projecte Institucional de Recerca "IVITRA" de la Universitat d'Alacant pel Prof. Dr. Vicent Martines, Dra. M. Àngels Fuster i Dra. Elena Sánchez junt amb l'empresa d'enginyeria informàtica i telecomunicacions Kiobus Ingenieros (Alcoi).

del text original del *Curial* acarat amb les seues traduccions a l'espanyol i a l'anglés–, tot i que el format que utilitzarem en els exemples ha estat adaptat al format d'aquest treball.



Abreviatures:
TO: edició del *Curial e Güelfa* d'Antoni Ferrando (2007).
Marq: traducció a l'espanyol del *Curial e Güelfa* de Rafael Marquina (1920).
Gimf: traducció a l'espanyol del *Curial e Güelfa* de Pere Gimferrer (1982).
But: traducció a l'espanyol del *Curial e Güelfa* de Júlia Butinyà (2003).
Fust: traducció a l'espanyol del *Curial e Güelfa* de M. Àngels Fuster (2009).
Wal: traducció a l'anglés del *Curial e Güelfa* de Pamela Waley (1982).
Barb: traducció al francés del *Curial e Güelfa* de Jean-Marie Barberà (2007).
Schib: traducció a l'alemany del *Curial e Güelfa* de Gret Schib Torra (2008).

***Mudat, axí que no restava a mudar sinó los comiats*. Llibre I, p. 86.**[4]

TO: E començà a trametre la sua roba, e féu-se una roba de llera negra, en la qual féu brodar un falcó encapellat, *mudat, axí que no restava a mudar sinó los comiats*.

Marq: Comenzó a aparejar su ropa, y una se hizo de seda negra y bordada en ella un halcón. *No le quedaba por cumplir, pues, más que las despedidas*.

Gimf: Y empezó a enviar su ropa, y se hizo un vestido de tejido negro, en el cual mandó bordar un halcón tocado ricamente, *de modo que no faltaba sino despedirse*.

But: [...] se hizo también un vestido de tejido negro, en el que hizo bordar un halcón encapirotado y engalanado. Y empezó a enviar su vestuario, *de modo que no faltaban más que las despedidas*.

Fust: Empezó a enviar su ropa y se mandó hacer un traje de tela negra de Lers, en el que mandó bordar un halcón encapirotado, *mudado, que no le quedaba por mudar sino las plumas rémiges*.

Wal: He began to send off his baggage, and he had made for himself a gown of black Flemish cloth on which was embroidered a hooded falcon mewing, *or changing its feathers, so nothing remained save for him to exchange farewells*.

Barb: Il commanda sa robe, <en toile> de Leers noire, sur laquelle il fit broder un faucon mué chaperonné, *de sorte qu'il ne restait plus qu'à agiter la main en signe d'adieu, comme l'oiseau de proie bat de l'aile*.

Schib: Er lie seine Sachen abschicken und gab ein Gewand aus schwarzem Stoff in Auftrag, auf dem ein Falke mit Haube gestickt werden sollte. *Und so blieb ihm nur noch der Abschied*.

Context: En el llibre primer, Curial defensa, junt amb Jacob de Cleves, la duquessa d'Ostalriche, que ha estat acusada d'adulteri, i allí Curial coneix la seua germana, Làquesis, i se n'enamora. Posteriorment, Curial ha de partir cap al torneig de Melú i s'acomiada de Làquesis. Aquest fragment descriu amb detall com era la roba de llera negra que Curial ordena fer a fi d'emportar-se-la al torneig.

En aquest fragment podem trobar un exemple d'una interpretació o intel·lecció incompleta o inexacta per part dels traductors anteriors del *Curial* a l'espanyol, a l'anglés i a l'alemany, ja que no han sabut reconéixer i interpretar dos termes pertanyents al llenguatge d'especialitat de l'ornitologia, com són *mudar* i *comiat*.

En el passatge que mostrem acarat en l'anàlisi contrastiva anterior podem veure una descripció detallada d'una peça de roba de Curial, en la qual ell fa brodar un falcó encapellat, és a dir, com explica *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB) d'A. M. Alcover i F. de B. Moll, s.v. «encapellar», un falcó de caça amb «un cobricap que

4. Les pàgines que s'indiquen abans de cada exemple fan referència a les pàgines de l'edició de l'original on podem trobar aquest fragment (Antoni Ferrando, 2007).

només els deixava al descobert el bec». L'autor del *Curial* mostra en aquest fragment el seu coneixement del món de l'ornitologia, ja que, a més de dir que el falcó està encapellat, ens diu que és un falcó ja mudat, és a dir, que és un falcó que ja ha sofert la caiguda i renovació de les plomes[5] i al qual «no restava a mudar sinó los comiats». El terme *comiat*, com tots sabem, pot significar *acomiadar-se*,[6] però en el llenguatge de l'ornitologia vol dir una cosa molt diferent. El DCVB, s.v. «comiat[2]», defineix *comiat* com la «ploma de la punta de l'ala d'una au de caça». Així mateix, a fi de buscar un equivalent en llengua castellana, vam optar per buscar textos pertanyents a l'àmbit de l'ornitologia, especialment glossaris de terminologia específica,[7] i vam trobar l'equivalent exacte que necessitàvem. L'equivalent de *comiat* en llengua castellana dins el context ornitològic és *pluma rémige*, que el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) defineix com, s.v. «rémige», «pluma remera de las alas de las aves»; si busquem més informació, s.v. «remera», el DRAE ens diu que aquest terme fa referència a «cada una de las plumas grandes con que terminan las alas de las aves». En la nostra opinió, aquest és el significat més escaient en el context que hem descrit, ja que l'autor ens descriu amb gran realisme i detall, utilitzant fins i tot terminologia específica d'aquest àmbit, com és l'au de caça que Curial ordena brodar en la seua roba.

Els traductors anteriors han interpretat *comiat* amb el sentit d'*acomiadar-se*, com podem veure en l'anàlisi contrastiva, és a dir, interpreten que a Curial no li queda res més a fer que acomiadar-se abans de partir al torneig de Melú. És interessant veure com Pamela Waley sí que reconeix i tradueix el terme *mudat* com que el falcó ja ha canviat les plomes «changing its feathers», però sembla que no acaba d'entendre que *comiat* és un tipus de ploma, i opta per la interpretació que Curial s'acomiada de la gent que l'envolta, ja que no li queda per fer cap cosa més. En la seua traducció al francés, Jean-Marie Barberà sí que comprén el significat d'aquesta terminologia específica de què fa ús l'anònim autor del *Curial*, però interpreta que l'autor fa un joc de paraules amb el fet d'acomiadar-se i el moviment de la ploma de la punta de l'ala d'una au de caça, joc que explica en una nota al peu de pàgina.

5. En DCVB, s.v. "mudar", [fer la muda; sofrir un animal la caiguda i renovació de plomes, pèls, dents, epidermis, etc.]. En el DRAE, s.v. "mudar", [dicho de un ave: desprenderse de las plumas].

6. En DCVB, s.v. "comiat[1]", [llicència per a anar-se'n una persona de la companyia del seu superior].

7. *Vid*. Glosario de la Junta de Andalucía, p. 134.
http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/web/Bloques_Tematicos/Estado_Y_Calidad_De_Los_Recursos_Naturales/Fauna/Cernicalo_primilla/anexos.pdf (18 juliol 2009).

***Costuma d'albines*. Llibre II, p. 168**

TO: —Yo cerch un cavaller qui, pochs dies ha, vencé vuyt cavallers e tolgué la mala *costuma d'albines*, per què us suplich que, si res ne sabets, que m'o vullats dir, car yo li comtaré unes noves que li plauran molt.

Marq: —Busco a aquel que pocos días hace a ocho venció, rompiendo la mala *costumbre de aprisionar doncellas*, por lo que os suplico que me digáis de él lo que supiereis, que nuevas he de darle que han de placerle mucho.

Gimf: –Yo busco a un caballero que, hace pocos días, venció a ocho caballeros y quitó la mala *costumbre de mañería*; por lo que os suplico que, si algo de él sabéis, me lo queráis decir, porque yo le contaré unas nuevas que le placerán mucho—.

But: -Yo busco a un caballero que hace pocos días venció a ocho caballeros y quitó esa mala *costumbre de derecho forzoso*; por lo que os suplico que, si conocéis su rastro, tengáis la bondad de decírmelo, porque tengo que informarle de cosas que le gustarán mucho.

Fust: –Yo busco a un caballero que, hace pocos días, venció a ocho caballeros y quitó la mala *costumbre del derecho forzoso sobre las doncellas*; por lo que os suplico que, si algo sabéis, me lo queráis decir, pues yo le contaré unas nuevas que mucho le complacerán.

Wal: 'I am seeking a knight who, a few days ago, vanquished eight knights and so rid the world of the evil *practice of confiscation*' replied the herald. 'If you know anything of him, please tell me for I have some news which he will be glad to hear.'

Barb: –Je cherche un chevalier qui, il y a peu, a vaincu huit autres chevaliers et supprimé la mauvaise *coutume des Albains*. Si vous savez quelque chose, je vous supplie de bien vouloir me le dire, car je lui rapporterai des nouvelles qui le réjouiront beaucoup.

Schib: "Ich suche einen Ritter, der vor wenigen Tagen acht Ritter besiegt hat und den schlechten *Brauch der gewaltsamen Aneignung* aufgehoben hat. Und deshalb bitte ich euch, es mir zu sagen, wenn ihr etwas davon wisst, und dann werde ich ihm erzählen, was ihm sehr gefallen wird".

Context: En el llibre segon, en el camí a Melú, Curial lluita i venç diversos cavallers que volien prendre per la força la seua donzella Festa després d'haver lluitat contra ell al·legant un costum dels cavallers errants, i defensa també altres donzelles que havien estat preses per la força als seus cavallers i les allibera. Uns capítols després, quan Curial està en companyia dels cavallers aragonesos en un hostal, un herald pregunta pel cavaller que «tolgué la mala *costuma d'albines*».

En aquest context, aquest costum anomenat «d'albines» que un cavaller elimina després d'haver lluitat contra diversos cavallers sembla fer referència al fet que Curial lluita contra diversos cavallers en el camí cap a Melú a fi que no s'emporten per la

força les donzelles que els acompanyen, ja que, a continuació, aquest mateix herald diu que aquest cavaller és per fama i per obra el millor cavaller del món i que una noble donzella –Làquesis– el busca. Per tant, si tenim en compte el que ens diu el context, el costum d'albines fa referència en el *Curial* al costum que alguns cavallers tenien de prendre per la força les donzelles que acompanyaven altres cavallers. El DCVB, s. v. «albines», ens diu que aquest terme «sembla referir-se al costum de prendre per força les donzelles acompanyades de cavallers, que s'era introduïda dins França segons conta la citada novel·la de *Curial e Guelfa*» i aquesta és la única obra literària que cita com a referència per a definir el seu significat. Anfós Par (1928: 67) defineix aquest costum com: «en francés antich era *aubine* (modernament *aubaine*), usatge feudal segons lo que los forasters no podien disposar de llurs bens, qui, a llur mort, passaven al fisch. Aquest 'mal ús' feu aplicar dita paraula a tot ço que s'obté per la força».

Aleshores, en principi el significat del terme en el context d'aquesta obra sembla clar, però —a l'hora de fer una traducció— cal buscar un equivalent en la llengua terme. En el cas de la nostra traducció, vam intentar buscar un equivalent en llengua castellana, però aquesta no va ser una tasca fàcil i no vam trobar un terme que fera referència a aquest costum en els diccionaris de referència ni en textos de temàtica cavalleresca medieval, per la qual cosa vam decidir intentar explicar en la nostra traducció a què feia referència aquest costum, a fi que els nostres lectors captaren plenament el seu significat. Mitjançant l'acarament contrastiu de les traduccions anteriors, vam comprovar que la major part dels traductors havien interpretat de la mateixa manera el significat d'*albines* (costum de prendre per la força alguna cosa) i havien optat per solucions semblants. Cal destacar, però, que Pere Gimferrer opta per traduir *albines* per un costum que existia en l'Edat Mitjana anomenat *mañería* en castellà. El DRAE defineix aquest costum, s.v. «mañería», com el «derecho que tenían los reyes y señores de suceder en los bienes a los que morían sin sucesión legítima», però aquest no és exactament el sentit que té *albines* en aquest passatge del *Curial*. I Jean-Marie Barberà opta per traduir *albines* per *coutume des Albains* i justifica aquesta decisió en una nota a peu de pàgina, en la qual explica que aquest costum té el seu origen en el fet que Ròmul, net de Numitor, rei de la ciutat d'Alba Longa, va crear la ciutat de Roma, però aquesta ciutat estava poblada en la seua majoria per homes i desproveïda de dones, per la qual va decidir recórrer a la violencia i raptar dones a fi de garantir la seua continuïtat (el rapte de les sabines).

***Taula de Perusa*. Llibre II, p. 233**

TO: Ab tot axò, a Aznar fonch vijares que aquest fet duràs molt, e, acostant-se, volgué ajudar a Curial, alçant la hatxa per ferir lo Sangler; mas Curial cridà grans crits:

—Lexats-lo'm, que yo us faç segur que per aquesta batalla no seurà primer en la *taula de Perusa*.

Marq: Con todo ello, parecióle a Aznar que este encuentro había aún de durar mucho, y alzando el hacha y acercándose a Curial quiso ayudarle hiriendo a su enemigo; pero Curial dió grandes voces:

—Dejadlo, que yo os aseguro que por esta batalla no será primero en la *mesa de Perusa*.

Gimf: Con todo eso, a Aznar pareció que aquel hecho duraba mucho, y, acercándose, quiso ayudar a Curial, alzando el hacha para herir al Jabalí; mas Curial gritó con grandes voces: —Dejádmelo, que yo os aseguro que por esta batalla no se sentará el primero en la *mesa de Prusia*—.

But: A todas estas, a Aznar le pareció que eso se alargaba demasiado y, acercándose, quiso echar una mano a Curial y levantó el hacha para darle a Jabalí; pero Curial atronó a gritos:

—Dejádmelo, que yo os aseguro que de esta batalla no se *llevará la palma*.

Fust: Con todo, a Aznar le pareció que este hecho duraba mucho y, acercándose, quiso ayudar a Curial levantando el hacha para herir al Jabalí; pero Curial dio fuertes voces:

—Dejádmelo, que os aseguro que por esta batalla no se sentará el primero en la *mesa de Perusa*.

Wal: In spite of this it seemed to Aznar that the combat would continue a long time, and he approached to help Curial, raising his axe to strike the Boar. But Curial shouted to him 'Leave him to me. I assure you that on account of this battle he will not be the first to take a seat at the *table of Paresse*.'

Barb: Aznar pensa malgré tout que l'affaire allait traîner en longueur ; il s'approcha et voulut aider Curial, levant sa hache pour frapper le Sanglier, mais le jeune homme lui cria :

—Laissez-le-moi ; je vous assure qu'après cette bataille il ne sera pas premier à la *table de Pérouse*.

Schib: Nun schien es Aznar, dass diese Sache lange dauerte; er ging an Curials Seite und wollte ihm helfen, indem er die Axt erhob, um den Eber zu treffen; doch Curial schrie laut: "Lasst ihn mir! Ich garantiere Euch, dass er nach diesem Kampf nicht *zuoberst am Ehrentisch* sitzen wird".

Context: Aquest fragment pertany al llibre segon del *Curial*, capítol 102 de l'edició d'A. Ferrando. Curial està lluitant contra el Sanglier de Vilahir, i el seu company Aznar d'Atrossillo contra Guillalmes de la Tor, que acompanya el Sanglier en aquest combat. Aznar pensa que Curial està en perill i vol anar a ajudar-lo, però Curial li diu que no cal, que el Sanglier «no seurà primer en la taula de Perusa».

Pensem que el que volia dir Curial és que el Sanglier, per aquella batalla, no rebrà tots els honors, és a dir, que no guanyarà la batalla, però cal dir que aquesta

interpretació serà fidel a la intenció de l'autor segons el significat concret que tinga aquesta referència a la «taula de Perusa». Fer una traducció literal és una tasca senzilla i el sentit que tal volta té aquesta expressió es pot comprendre més o menys pel context, però –atés els objectius que ens hem proposat en realitzar la traducció del *Curial* que hem presentat– volíem incloure en l'aparat crític una nota que explicara a què fa referència exactament *Perusa*. Què era Perusa? Pot fer referència d'alguna manera a un orde de cavallers, semblant al de la Taula Redona? Per exemple, d'una banda, Pere Gimferrer opta per traduir *Perusa* per *Prusia*, i explica en una nota al peu la seua justificació, com veurem a continuació; de l'altra, Júlia Butinyà, seguint els criteris comunicatius que caracteritzen la seua traducció, ha decidit eliminar la referència a *Perusa* i explicar el que per a ella significa en aquest context: el Sanglier «de esta batalla no se no se llevará la palma», és a dir, no guanyarà la batalla, interpretació que concorda amb la nostra. Així mateix, Gret Schib també ha decidit eliminar la referència explícita a *Perusa* i en la seua traducció també explica el que per a ella significa aquest fragment, que el Sanglier, per aquesta batalla, no seurà en el lloc més honorable de la taula.

Si agrupem les diferents interpretacions que d'aquest fragment han fet els editors i traductors del *Curial*, podem veure que no hi ha un consens pel que fa al significat d'aquest terme. *Perusa* pot fer referència a un orde teutònic de cavallers de la regió de Prússia. Justificació recolzada pel DCVB, s.v. «perusa», terme que defineix com «forma antiga de Prússia, nom d'una regió de l'Europa central que fou conquistada en l'Edat Mitjana pels cavallers de l'Orde Teutònic, d'on vingué el costum d'anomenar aquests cavallers de Perusa, Orde de Perusa, i Taula de Perusa les seves reunions». Aquesta accepció justificaria la traducció de P. Gimferrer, que en una nota al peu explica «es decir, en la mesa de los caballeros teutónicos. Se ha especulado si esta expresión "taula de Perusa", que aparece también en Ausiàs March, aludía a alguna gran mesa proverbial de Perugia, en Italia, o a la clásica "mesa de Parusia"; pero lo más probable parece ser que deba entenderse que alude a Prusia y a los teutones».

I també pot fer referència a una taula a la qual es fa referència en el Nou Testament, en la qual tots ocuparem el nostre lloc quan arribe la fi del món i que fa referència a la segona vinguda de Crist per a salvar la humanitat. Però la denominació correcta seria *Parusia*, no *Perusa*. Si tenim en compte el context textual, no sembla que aquesta opció siga plausible, ja que, si Curial matara el Sanglier, possiblement aquest sí que seuria primer a aquesta taula, almenys ho faria abans que Curial.

R. Miquel i Planas (1920: 31-39), en la introducció a la seua edició, després d'una llarga exposició sobre aquest tema i l'anàlisi d'aquesta expressió també en Ausiàs March, diu que «ha de tractarse, donchs, segons totes les apariències, d'una taula simbòlica a la qual se pot seure després de mort», i la identifica amb la taula mística de la *parusia* de Crist, però com hem vist, pensem que el context de batalla i la manera com utilitza aquesta expressió Curial, no sembla recolzar aquesta idea.

Jean-Marie Barberà (2007: 248), en la nota al peu de la seua traducció corresponent a Perusa, explica aquestes possibles interpretacions, i descarta la possibilitat que aquest fragment del *Curial* puga fer referència a la *taula de la Parusia*. Ell s'inclina per creure que la *taula de Perusa* fa referència a la taula de cavallers teutons.

Per la nostra part, no acabàvem de veure clara la presència d'uns cavallers teutons en el context del *Curial* i, d'acord amb els criteris de la nostra traducció, vam decidir escorcollar una mica més sobre aquesta expressió. Hem obtingut uns resultats que, sense ser definitius encara, presentem a continuació i hem inclós en una nota al peu de pàgina en la nostra traducció.

En primer lloc vam fer servir les noves tecnologies a fi de comprovar si aquesta es trobava en alguna de les obres clàssiques que apareixien en el corpus digitalitzat del projecte IVITRA[8] i després vam fer una altra cerca a Internet. I vam trobar dues referències als *cavallers de Perussa* en dues obres historiogràfiques del s. xv, sempre identificant aquests cavallers amb valents cavallers gots famosos per la seua valentia i les seues gestes cavalleresques:

Vid. Pere Tomic (1438), *Històries i conquestes del realme d'Aragó e Principat de Catalunya*, Introducció, transcripció, notes i índex a cura de Joan Iborra.

> Lo dit arquebisbe recita aquest riu és dit hui lo riu de la Glassa. E aprés de aquí són los cavallers de Perussa. És veritat que là ha fonts e banys.
>
> [Molts] altres philòsophs e doctós //[11v] han scrit la potència dels gots que ab lur cavalleria e bel·licosament guanyaren los regnes de Sicília ab los grans munts; aprés guanyaren e s'occuparen, segons los philòsophs scriuen, los regnes e partides d'Àsia, Armènia, Índia, Jònia òlia. E pot ésser dit en veritat que venceren.

Vid. Berenguer de Puigpardines (1462) *Sumari d'Espanya*, València, Universitat de València, edició de Joan Iborra.

> E de aquí ençà se són dits los *cavallers de Perussa*, *la potència dels quals gots molts filòsobs an escrit*. Com ab molt esforç e bel·licosa cavalleria guanyaren Cecília, e Àsia, e Armina e êndia. E aprés que habueren, ab armes, descorregut tot lo món, foren fets molt benignes. E vingueren per ciència a gran glòria eternal, e feren-se crestians. [Puigpardines 1462: 47]

8. Aquesta cerca s'ha realitzat mitjançant l'aplicació informàtica *Metaconcor*, desenvolupada al si del projecte institucional IVITRA pel Prof. Dr. Vicent Martines, la Dra. M. Àngels Fuster i la Dra. Elena Sánchez junt amb l'empresa d'enginyeria informàtica i telecomunicacions Kiobus Ingenieros (Alcoi).

> Aquest Ricardo fon bon rey e cathòlich crestià. E lançà los arians de la terra. Lo loch on estava aquest rey e a més aturava *en la ciutat de Perussa, ço és, en Tolosa*. [Puigpardines 1462: 48]

L'objectiu principal d'aquestes obres historiogràfiques era recopilar informació sobre les llegendes més importants que justificaven i narraven l'origen mític del comtat de Barcelona i els reis de la Corona d'Aragó, amb la finalitat de magnificar els seus orígens i justificar la seua superioritat. Per tant, no és estrany que portaren els seus drets fins a l'emperador Carlemany i afirmaren que el seu fill Lluís va ser el primer en concedir-los privilegis. Pel que fa açò, aquestes obres mostren una imatge "llegendària" dels cavallers gots, els descriu com sers rossos, forts, valents, experimentats i molt bons en l'ús de les armes, i grans conqueridors. Tal volta aquesta imatge estiguera molt difosa en el segle xv i això justificaria aquesta referència en el *Curial*, ja que implicaria que el cavaller contra el qual lluita Curial no seria mai digne de formar part dels valents cavallers de Perusa. A més, cal destacar que el fragment de l'obra de B. de Puigpardines al qual fem referència identifica la denominació *Perussa* amb la ciutat o regió de Tolosa, o, tal volta, amb una ciutat del regne visigot de Tolosa.

Per aquest motiu, pensem que probablement Curial fa referència en aquest context a aquests *cavallers de Perussa*, cavallers gots, valents i hàbils amb les armes, tot i que aquest és un tema que encara continuem investigant. Per tant, el Sanglier, a causa de la batalla que fa contra Curial, no serà tan valent ni guanyador com els cavallers de Perussa, ni serà mai digne de seure amb ells. A més, aquestes obres historiogràfiques podrien constituir un element que reafirmara la idea que el *Curial* possiblement va ser escrit a mitjan segle xv, i pensem que és probable que el seu anònim autor coneguera i llegira, almenys, l'obra de Pere Tomic.

***Livell* / *Subeumetria*. Llibre III, p. 348**

TO: Aprés d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia una altra reyna, e tenia un *livell* en la una mà, e en l'altra un compàs; e tres donzelles que li staven davant, segons los cartells de lurs pits apellades Altimetria, Planimetria e *Subeumetria*.

Marq: Después de éstas, más cerca de Baco, había otra reina que tenía un *nivel* en una mano y en la otra un compás; tres doncellas tenía delante, llamadas, según los carteles de sus pechos, Altimetría, Planimetría y *Submetría*.

Gimf: Después de ésta, ya más cerca de Baco, había una reina, y tenía un *librito* en una mano, y en la otra un compás; y tres doncellas que estaban ante ella, según los carteles de sus pechos llamadas Altimetría, Planimetría, *Subeumetría*.

But: Tras ésta, más cerca aún de Baco, había otra reina que tenía un *librito* en una mano y en la otra un compás; delante suyo tenía tres doncellas, llamadas, según los carteles de sus pechos, Altimetría, Planimetría y *Subeumetría*.

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 67-88

Fust: Después de ésta, aún más cerca de Baco, había otra reina que llevaba un *nivel* en una mano y un compás en la otra; y tenía tres doncellas delante, llamadas según los carteles en sus pechos Altimetría, Planimetría y *Subeumetría*.

Wal: Beside her and nearer to Bacchus stood another queen, who held a *level* in one hand and a pair of compasses in the other, and three maidens were in front of her, whose names, according to the letters on their breasts, were Altimetria, Planimetria and *Subeumetria*.

Barb: Après celle-ci, encore plus près de Bacchus, on voyait une autre reine, un *petit livre* dans une main et un compas dans l'autre. Les trois jeunes filles qui se trouvaient devant elle se nommaient, d'après les écriteaux qu'elles portaient sur la poitrine, Altimétrie, Planimétrie, *Submétrie*.

Schib : Daneben stand eine Königin, die ein *Heft* in der einen Hand hielt und in der einen einen Zirkel. Vor ihr standen drei Mädchen, die Altimetrie, Planimetrie und *Stereometrie* hie§en.

Context: En el llibre tercer, Baco, denominat déu de la ciència per l'autor, s'apareix en somnis a Curial i l'invita a tornar a l'estudi i la disciplina. En aquest somni, Baco està envoltat de reines i donzelles, cadascuna de les quals té per nom una disciplina del saber. En aquest fragment una de les reines porta en les mans un *livell* i un compàs, i les donzelles que l'acompanyen tenen per nom Altimetria, Planimetria i Subeumetria.

En aquest fragment trobem dos termes que poden plantejar dubtes al traductor. Un d'aquest és la referència a un dels objectes que té la reina en les mans, el *livell*. Què és un *livell*? El DCVB, s.v. «llivell», «nivell», ens diu que aquest objecte és un «aparell per a comprovar l'horitzontalitat d'una línia o d'un pla, o per a tirar visuals horitzontals que serveixen per a determinar la diferència d'altura entre dos punts». En l'actualitat un equivalent en llengua castellana pot ser *nivel*, o fins i tot, un terme més general i menys específic, *regla*. Aquesta interpretació concordava amb el context, ja que el fet que la reina portara un nivell i un compàs, i anara acompanyada per unes donzelles amb els noms d'Altimetria i Planimetria –subdisciplines de la geometria–, ens va fer pensar que aquesta reina podia ser una representació metafòrica de la ciència de la Geometria.

Però, com aquest passatge seguia plantejant-nos dubtes, vam recórrer una vegada més a l'anàlisi contrastiva de les traduccions precedents per a veure com els traductors precedents havien interpretat aquest fragment. La nostra sorpresa va ser comprovar que P. Gimferrer, J. Butinyà, J. M. Barberà i G. Schib havien traduït *livell* per *librito*/*petit livre*/*Heft*, però també vam comprovar que la nostra interpretació concordava amb la de R. Marquina i P. Waley. Una nota al peu de la traducció de Jean-Marie Barberà sobre aquest passatge –en la qual explica que aquesta reina era la Geometria– reafirmava la nostra interpretació, per la qual cosa vam decidir investigar quina era la representació metafòrica de la Geografia i amb quins objectes se la solia

representar. M. A. Toajas Roger (1989) explica en un estudi sobre la representació de l'arquitectura i la geometria que, en referència a la geometria:

> La imagen alegórica consiste en una figura femenina que lleva o se acompaña de cualquiera de los instrumentos siguientes, o varios al mismo tiempo: compás, plomada, nivel, escuadra, regla, cartabón, cuadrante, sólidos geométricos (esfera, cubo, tetraedro), esfera armilar, tablilla o pliego con dibujos tomados de los principios euclidianos o de otras aplicaciones de la Geometría. (Toajas Roger 1989)

Aquest estudi i el fet que la Geometria es representara segles enrere al·legòricament amb un compàs i un nivell va reafirmar la nostra interpretació inicial i vam decidir traduir *livell* per *nivel*. El segon terme que planteja dubtes és *Subeumetria*, ja que no l'hem trobat documentat enlloc fins ara i no hem descobert a quina possible àrea del coneixement pot fer referència en aquest passatge. Lola Badia (1987: 285) –en el seu article sobre la interpretació de la visió en somnis en la qual s'insereix aquest passatge– opina que probablement aquest terme correspon a una errada del manuscrit. Antoni Ferrando proposa —en l'aparat textual que acompanya la seua edició— una possible lectura de *subeumetria* per *subtumetria*; el copista podria haver comés un error paleogràfic, canviant la *t* per la *e*, i això donaria lloc a un terme pròxim a *submetria*, que és l'opció utilitzada per R. Marquina i J. M. Barberà. Jean-Marie Barberà comenta en una nota al peu que *Subeumetria* sembla ser una invenció de l'autor i proposa traduir-lo pel neologisme *Submétrie*, tot i que, com ell mateix reconeix, no té el sentit exacte que necessita aquest fragment. Marquina també opta per traduir *Submetría*, però no explica enlloc per què ho fa així. Gret Schib explica en una nota a peu de pàgina de la seua traducció que els noms de les tres donzelles corresponen a subdisciplines de la geometria, i que el mot català *subeumetria* sembla que fa referència a la disciplina de l'esterometria, però no explica el perquè d'aquesta relació. La resta de traductors han conservat el terme original en els seus textos, decisió que també hem pres nosaltres en la nostra traducció fins que aconseguim esbrinar a què fa referència exactament aquest terme. Volem dir que aquest és un tema sobre el qual seguim investigant i que mereix ser estudiat a fons, ja que potser la clau en siga la font que l'autor del *Curial* ha usat.

Conclusions

El *Curial e Güelfa* és una novel·la en la qual es conjuguen nombrosos aspectes interessants d'estudiar, com poden ser els relacionats amb el lèxic, les dades històriques, les influències literàries, etc. Precisament aquests elements, que conformen el feix d'atractius de l'obra d'alta literatura que és *Curial e Güelfa*, són aquells en els quals més esment hem hagut de parar en la nostra traducció filològica de l'obra al castellà.

Han estat objecte d'estudi preferent de la nostra anàlisi a fi de poder proporcionar al lector tipus contemporani una traducció feta amb l'interés prioritari de transmetre amb la màxima fidelitat possible el contingut del text original.

El fet de contrastar un original amb les seues traduccions constitueix una magnífica ocasió per a l'estudi de la recepció d'una obra i per tal de comprovar com l'han interpretat els seus traductors. Ja hem dit que un text literari no conté sols històries o frases, sinó que conté la imatge que vol donar l'autor de la realitat que l'envolta, i, per tant, l'anàlisi contrastiva de les diverses traduccions del *Curial* en llengua espanyola, anglesa, francesa i alemanya, acarades amb el text original, ens permet reflexionar sobre la manera en què l'anònim autor va redactar l'obra i comprendre quin era el sentit de cadascun dels mots que en ella va utilitzar, així com si en les respectives traduccions —en aquest cas a l'espanyol, anglés, francés i alemany— s'ha interpretat de la mateixa manera el sentit del text.

Tal com s'ha posat de manifest en els casos estudiats, la conjunció entre Filologia i Traducció és una eina molt fructífera a fi d'assolir una millor comprensió dels textos antics. La traducció és considerada un instrument de transmissió i difusió de cultura en tots els aspectes i, com a *ars* aplicada de la Lingüistica, aplicada a la nostra investigació amb finalitat filològica, permet estendre tant el coneixement del *Curial* i les seues característiques com la cultura literària catalana.

M. Àngels Fuster Ortuño
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Edicions del *Curial e Güelfa*

Anònim (1901) *Curial y Güelfa*, edició d'Antoni Rubió i Lluch, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Anònim (1930-1933) *Curial e Güelfa*, edició de Ramon Aramon i Serra, Barcelona, Barcino, 3 volums.

Anònim (1932) *Curial e Güelfa*, edició de Ramon Miquel i Planas, Barcelona, Biblioteca Catalana.

Anònim (2007) *Curial e Güelfa*, edició d'Antoni Ferrando, Toulouse, Anacharsis.

Traduccions del *Curial e Güelfa*

Barberà, Jean-Marie (trad.) (2007) *Curial & Guelfe*, Toulouse, Anacharsis. Traducció al francés .

Butinyà, Júlia (trad.) (2003) *Curial e Güelfa*. http://www.ivitra.ua.es.

Fuster Ortuño, M. Àngels (trad.) (2009) *Curial y Güelfa*. Inèdita. Traducció al castellà.

Gimferrer, Pere (trad.) (1982) *Curial y Güelfa*, Madrid, Alfaguara. Traducció al castellà.

Marquina, Rafael (trad.) (1920) *Curial y Güelfa*, Barcelona/Madrid, Calpe. Traducció al castellà.

Nijs, Bob de (trad.) (1996) *Curial e Güelfa*, Amsterdam, Bert Bakker. Traducció al neerlandés.

Schib Torra, Gret (trad.) (2008) *Curial und Guelfa*, Münster, LIT. Traducció a l'alemany.

Waley, Pamela (trad.) (1982) *Curial and Güelfa*, Londres, George Allen & Unwin. Traducció a l'anglés.

Obres de referència

Badia, Lola (1987) «La segona visió mitològica de Curial. Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle xv *Curial e Güelfa*», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit, VI / Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 14, Barcelona, PAM, pp. 265-292.

Bohigas, Pere ed. (1952-1959) *Poesies* [per Ausiàs March], Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics), 5 vols., pp. 71-73, 77 i 86. [Nova edició revisada en alguns errors per Amadeu J. Soberanas i Noemí Espinàs, 2000, Barcelona, Barcino; reimpressió el 2005].

Butinyà, Júlia (2005) «Sobre las versiones de clásicos catalanes: el *Curial e Güelfa* y *Lo Somni*», dins Camps, A., Hurtley, A. i Moya, A. eds. *Traducción, (sub)versión, transcreación*, Barcelona, PPU, pp. 39-63.

Carmona, Fernando (1999) «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», dins Paredes, J. i Muñoz Raya, E. eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 153-166.

Di Girolamo, Costanzo (1997) «Tradurre Ausiàs March», *Llengua & Literatura* 8, pp. 369-400.

Espadaler, Anton M. ed., (2003) *Novelas caballerescas del siglo xv*, Madrid, Espasa Calpe.

Fernández Ocampo, Anxo (1999): «Lo antaño por lo extraño: la literatura medieval a través de la teoría de la traducción», dins Paredes, J. i Muñoz Raya, E. eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 451-462.

Fuster Ortuño, M. Àngels (2007) «Traducció, difusió i recepció poliglota dels clàssics de la literatura catalana. Les traduccions del *Curial e Güelfa* (edició interlineal multilingüe)» dins Jané i Lligé, J. i Kabatek, J. eds, *Fronteres entre l'universal i el particular en la literatura catalana*, Tübingen, Shaker, pp. 13-23.

— (2008) «La traducción de clásicos medievales: el caso del la novela caballeresca catalana *Curial e Güelfa*», dins Camps, A. i Zybatow, L. eds., *La traducción literaria en la época contemporánea. Actas de la Conferencia Internacional «Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización», mayo de 2006, Universidad de Barcelona*, Frankfurt am Main, Peter Lang Publishing, Inc, pp. 153-166.

— (2010) «Curial e Güelfa. Del manuscrit als textos», dins Autors clàssics (IVITRA). http://www.ivitra.ua.es (18 juny 2010).

Martines Peres, Vicent (2002) «Traducció i contacte de llengües», dins Cano, M. A., Martines, J., Martines, V. i Ponsoda, J. eds., *Les claus del canvi lingüístic*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Ajuntament de la Nucia/Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 447-498.

Martines, Vicent (2006) «Acaraments i contrastos literaris. Filologia i traducció per entendre Ausiàs March», *Il Confronto Letterario* 46, pp. 235-267.

Martines, Vicent (2007) «Materials per a l'anàlisi multilingüe i contrastiva de locucions, col·locacions i fraseologia. Un escandall quant a Ausiàs March i *Tirant lo Blanch*», *Caplletra* 40, pp. 153-191.

Martínez Muñoz, Catalina (2001) «Retraducir a los clásicos?», *El Trujamán. Revista electrónica del Centro Virtual Cervantes* (22 de febrero de 2001). http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_01/22022001.htm (10 desembre 2008).

Par, Alfons (1928) *Curial e Güelfa: notes lingüístiques i d'estil*, Barcelona, Balmes.

Puigpardines, Berenguer de (1462) *Sumari d'Espanya*, València, Universitat de València, edició de Joan Iborra.

Riquer, Isabel de (1999) «Interpretación de la indumentaria en las traducciones de las novellas de Chrétien de Troyes», dins Paredes, J. i Muñoz Raya, E. eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 103-134.

Riquer, Martín ed. (1946) *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.

Rubio Tovar, Joaquín (1999) «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», dins Paredes, J. i Muñoz Raya, E. eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-62.

Santoyo, Julio César (1999) «La reflexión traductora en la Edad Media: hitos y clásicos del ambiente románico», dins Paredes, J. i Muñoz Raya, E. eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 21-42.

Seleskovitch, Danica & Marianne Lederer (1984) *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition.

Toajas Roger, María Ángeles (1989) «La Arquitectura como la Geometría: sobre su representación en la tratadística de los siglos xvi y xvii», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, 4, pp. 163-170. http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0424.html (18 juny 2010).

Tomic, Pere (1438) *Històries i conquestes del realme d'Aragó e Principat de Catalunya*, Introducció, transcripció, notes i índex a cura de Joan Iborra, Catarroja/Barcelona, 2010, Afers, cap. 8, p. 161.

VICENT SALVADOR

PARAULA I CULTURA DE LA SALUT: INDAGACIONS DE LINGÜÍSTICA MÈDICA

Et respondens centurio, ait: Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur puer meus. (Mateu, 8, 8)

La exigencia de la lengua a los médicos provoca una queja sin precedentes. (...) Entre los asistentes se podía ver una bandera de España y una de Baleares, así como carteles con leyendas como «con la lengua no se cura». (*El Mundo*, 2 d'abril de 2009)

La Sección de Médicos de Hospital hace un llamamiento a la población en general «para que defienda su derecho a una asistencia de calidad, que no tenga otros condicionantes que los que están recogidos en las leyes vigentes». (*Diario de Mallorca*, 7 d'Abril de 2009)

Introducció

Les citacions que encapçalen aquest article són il·lustratives de dues actituds radicalmente oposades: la que creu en el valor taumatúrgic de la paraula pel que fa a la salut –la paraula pot guarir per ella mateixa– i la que nega a la llengua qualsevol pertinència en la praxi sanitària.

Pel que fa a la primera postura, direm que la curació per la paraula és una creença molt antiga, visible en els mites òrfics o en l'Evangeli, i que pertany a l'imaginari col·lectiu d'una llarga tradició cultural. Sense entrar ara en els aspectes màgics de les funcions guaridores, cal reconèixer que les diverses pràctiques pròpies de les ciències de la salut, articulades al voltant de l'acte clínic, reserven un lloc rellevant a l'activitat verbal, si més no com a coadjuvant de primera magnitud.

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 89-106

Per als sustentadors de la segona postura, com veiem en els eslògans de les manifestacions de professionals de la salut a Mallorca contra el requisit lingüístic, la qualitat dels serveis sanitaris és independent de l'activitat verbal. Òbviamente, hi ha, amagat al darrere, un prejudici sociolingüístic decisiu: amb l'espanyol n'hi ha prou, i la resta de les llengües de l'estat no són més que un entrebanc irracional contra la lliure circulació del personal sanitari pel territori espanyol. Però, fins i tot acceptant que aquest prejudici espanyolista no gens innocent contribueix a fer entendre els motius de la simplicitat dels eslògans, la cosa va més enllà: hi ha una ignorància o un menyspreu de la incidència que té l'activitat verbal en general, i fins i tot el conjunt dels factors de la comunicació, en l'èxit dels actes clínics i en el desenvolupament d'una sanitat de qualitat. Perquè la consciència de la importància del llenguatge i de la comunicació en la interacció sanitària duria inevitablement a plantejar-se quines poden ser les barreres que deterioren aquesta comunicació en un marc social plurilingüe –que no es limita a l'afer de les llengües autonòmiques, per cert, sinó que abasta, a més, els problemes comunicatius derivat de la pluralitat d'idiomes dels contingents d'immigrants incorporats a la nostra societat.

En canvi, des d'aquest menysteniment interessat se simplifica la qüestió de la *qualitat* a aspectes com són l'aplicació de la radiologia, la cirurgia, la farmacopea o alguns altres vesants que han construït el mite de la superioritat tecnològica de la medicina actual, amb els seus indubtables avanços, però amb greu perill d'abocar a una despersonalització i un automatisme que poden fer ressentir-se altres dimensions cabdals de l'efectivitat mèdica i sanitària en general. I no es tracta només del factor emocional, que té una incidència indiscutible en l'èxit dels tractaments, sinó de qüestions més elementals i observables, de tipus rònegament cognitiu, com és l'eficàcia de la transmissió d'informacions entre els participants en la comunicació mèdica.

De fet, la paraula és un mitjà decisiu de comunicació entre els humans, i té un paper rellevant en el cas de la sanitat per vies molt diverses: la divulgació dels coneixements especialitzats i l'educació per a la salut; la interacció conversacional metge/pacient en les entrevistes clíniques; l'ús de les diverses llengües del nostre entorn en les pràctiques sanitàries; les estratègies discursives que pal·lien l'efecte emocional de les males notícies mèdiques; l'humor com a dissolvent de tensions freqüents en l'acte clínic (pors, vergonyes, distanciament entre el professional i el pacient); o bé la verbalització de l'experiència subjectiva del dolor i la malaltia.

Tot aquest bloc d'àrees, en què la vessant sanitària i la verbal se sobreposen i sovint es retroalimenten, excedeix els límits epistemològics i metodològics de cada un dels dos blocs disciplinaris i exigeix una consideració conjunta de caràcter transversal. En l'àmbit català, autors com Josep Lluís Barona o Josep Bernabeu des de la història de la medicina, Ignasi Clemente des de l'antropologia, i Sebastià Serrano o Amadeu Viana des de la lingüística, han apostat per aquesta transversalitat. El contingut del

present article vol avançar en aquesta línia d'indagació des del punt de partida d'un lingüista involucrat en l'anàlisi del discurs mèdic, sobre la base d'una sèrie de treballs engegats amb la col·laboració d'altres membres de l'equip multidisciplinari LingMed, interessats a fomentar els instruments que permeten desenvolupar una autèntica '*cultura de la salut* en la nostra societat. Naturalment, els aspectes tractats ací seran només una mostra del conjunt d'assumptes d'aquest repertori temàtic d'interès, una mostra que es redueix pràcticament a dos apartats: les peculiaritats de la divulgació sanitària com a esforç de didacticitat i els mecanismes de la interacció discursiva entre els pacients i els professionals de la salut.

La divulgació de coneixements en l'àmbit de la salut

Sens dubte, la divulgació dels coneixements especialitzats té un paper cabdal en el conjunt dels discursos orals o escrits, com ara informacions epidemiològiques de tipus preventiu, consells de planificació familiar, prospectes dels productes farmacèutics, informacions periodístiques sobre avanços de tecnologia mèdica...

Avui sabem que aquestes pràctiques divulgatives no consisteixen en una mera difusió d'informacions reformulades en llenguatge assequible, sinó que es realitzen gràcies a operacions de reelaboració i recontextualització que estableixen una autèntica negociació dels significats de la terminologia i de la imatge social dels especialistes (Cassany *et al.* 2000, Salvador 2002, Ciapuscio en premsa). Les paràfrasis metafòriques o les exemplificacions entren en joc dialèctic amb la terminologia especialitzada, mentre que la imatge del metge o altres professionals sanitaris es projecta allargassada, oscil·lant entre la figura de l'expert llunyà i la del conseller afable que persuadeix i educa, amb una dimensió humana que a vegades recorda el valor taumatúrgic de la paraula.

En tot cas, la divulgació dels coneixements sanitaris ha de cobrir el diferencial cognitiu existent entre els professionals i el públic destinatari de l'exercici divulgador. En això consisteix la dimensió que podem anomenar *didacticitat*, un concepte més ampli que el de la mera didàctica.

El concepte va ser introduït fa uns anys per Sophie Moirand, Jean-Claude Beacco i altres analistes del discurs francesos en la publicació en sèrie *Les carnets de CEDISCOR* (Centre de Recherches sur la Didacticité des Discours Ordinaires) i pretén ampliar el de la didàctica estricta, que, des d'aquest plantejament, es restringiria a discursos determinats per institucions educatives en el marc d'un currículum acadèmic. El nou concepte integra en la seua òrbita un segon cercle que conté una gamma més extensa de discursos *amb coloració didàctica*. Així, per exemple, textos de divulgació de tota mena, reportatges periodístics sobre temes que impliquen descobriments científics o tecnògics o la interacción metge / pacient. En tots aquests casos es tracta de discursos

que duen inscrita la figura d'uns destinataris als quals es pretén fer comprendre –o ensenyar a realitzar– alguna cosa que l'enunciador considera com una part d'un conjunt de coneixements ja establerts i consolidats en el si d'una determinada comunitat discursiva.

D'acord amb Moirand (Charaudeau & Maingueneau eds. 2002: s. v. "Didacticité"), la didacticitat se situa en un camp de forces de tres vectors. En primer lloc, els factors situacionals: situació asimètrica, on un dels interlocutors posseeix un *saber* o un *saber fer* que l'altre o els altres no semblen posseir. En segon lloc hi ha els factors funcionals: la intenció de compartir aquests sabers. Finalment ens trobem els factors de tipus formal: les marques textuals de procediments verbals (i també no verbals) que vehiculen la didacticitat i intenten fer més assequible el discurs, com ara la reformulació, l'exemplificació, les comparances il·lustradores, etc. Els tres tipus de factors esmentats es troben en l'àmbit de la relació dels professionals de la salut amb els pacients o en l'àmbit de campanyes de divulgación sanitària de tota mena.

La barrera més rellevant en aquests casos sol ser la de la terminologia, en la mesura que aquesta és pròpia d'una *comunitat discursiva* d'especialistes, i els significats que vehicula han de ser negociats amb cercles socials aliens a la comunitat de referència. Els recursos d'aquesta negociació de significats són diversos: glossaris que contenen els termes i les seues definicions, paràfrasis o incisos amb valor d'aclariment, sinònims o bé il·lustracions gràfiques o audiovisuals (contribució d'altres semiòtiques com ara la de la imatge, en una perspectiva multimodal), etc.

Una de les estratègies més evidents d'aquesta negociació del significat és la definició, que també és freqüent en el discurs acadèmic. Ara bé, en el cas dels discursos divulgatius, les operacions de definició han de fer el seu *definiens* molt més explícit que el *definiendum*, si es vol incrementar la seua intel·ligibilitat. Al capdavall, la definició és una presumpció d'ignorància que es projecta sobre l'interlocutor o l'auditori però que es justifica en contextos de didacticitat com són els de tota mena de divulgació sanitària. Lògicament, quan la definició d'un terme especialitzat conté en el seu *definiens* altres termes opacs per al lector mitjà, la seua eficàcia comunicativa es veurà força restringida.

D'altra banda, les definicions no poden aspirar generalment a l'exhaustivitat, sinó tan sols a una reformulació dels aspectes pertinents en un context situacional donat, i en el cas de la divulgació sanitària aquest context serà caracteritzat per l'*horitzó d'expectatives* que es pressuposa en els destinataris buscats pel divulgador. Aquest horitzó d'expectatives –el terme el prenem de la teoria de la recepció, degudament adaptat al cas i desproveït de les associacions amb processos històrics- es modela sobre dos conjunts de paràmetres: els de tipus cognitiu (coneixements previs i grau d'ampliació convenient d'aquests coneixements) i també de tipus funcional (a quines necessitats pràctiques ha de subvenir aquesta ampliació de coneixements).

Els paràmetres del primer tipus corresponen a factors com ara l'edat, la formació cultural, l'origen geogràfic (espanyols, magrebins, centreeuropeus...) i lingüístics (competències i aptituds en la llengua que fa de vehicle de la divulgació). Es obvi que el divulgador haurà d'acomodar el seu text, des del punt de vista cognitiu, al retrat robot dels destinataris als quals pretén arribar, ja que un desajustament palès pot entrebancar de manera seriosa el procés (per exemple, parlar a persones adultes com si fossen infants o pressuposar una ignorància dels avantatges de la higiene en immigrants procedents de països amb una tradició cultural d'arrels prestigioses, com és la de l'Islam).

Pel que fa als paràmetres de tipus funcional, caldrà situar sobretot el gènere discursiu de què es tracte en cada cas. Així, gèneres com són els prospectes de medicaments o les instruccions de tractament d'una malaltia, que són de caràcter fortament *procedimental*, hauran de ser molt econòmics en definicions (sobretot les de nocions de caràcter abstracte) i molt precisos en la identificació de dosis, moments i freqüència de l'aplicació, símptomes d'eventuals reaccions negatives, etc. En canvi, altres gèneres divulgatius que perseguesquen especialment la conscienciació dels receptors (per exemple, campanyes antidroga) permetran una proporció més alta de definicions, però sobretot hauran d'incidir en la dimensió imaginativa (metàfores o exemplificacions testimonials que permeten fer present una eventualitat futura) i en la persuasiva (dissuadir de determinats comportaments perillosos).

Per un altre costat, caldrà tenir en compte que la dimensió persuasiva apareix sovint en discursos divulgatius de caràcter sanitari aparentment informatius, ja que els problemes de salut solen afectar fibres emotives dels individus, vergonyes, resistències consuetudinàries, etc., que no poden ser desateses en una divulgació eficaç, fins i tot si no és pròpiament interactiva. Així per exemple, podem comprovar que alguns webs dedicats a informar sobre el tractament de la sarna comencen per desculpabilitzar el seu destinatari, tot assegurant que les vies per les quals es contrau la infecció no es relacionen necessàriament amb la manca d'higiene corporal. Uns plantejaments semblants trobarem sens dubte en pàgines dedicades a temes vinculats amb la sexualitat.

En totes les operacions del discurs divulgatiu a les quals ens hem referit suara, la comunicació social actual aprofita els recursos de la *multimodalitat* que les noves tecnologies faciliten, tot i que la dimensió lingüística d'aquest discurs és sens dubte essencial, tant pel que fa a la conceptualització de fenòmens com a la designació d'entitats i a les estratègies de persuasió en el seu cas. Cal tenir en compte, a més, que els mitjans tecnològics no sempre són a l'abast de tots els participants.

Siga com siga, és indiscutible que avui la paraula mèdica està cada vegada més media(titza)da per tota la parafernàlia social que construeix la tecnologia comunicativa, des del venerable periòdic imprès fins a la neotelevisió o la imparable internet. Les pràctiques divulgatives de tota mena són així conformades per aquestes plataformes,

per la seua vessant comercial, pel seu simbolisme espectacularitzador i per la mateixa estructura de la comunicació en xarxa.

Així, el desenvolupament de la dimensió comercial de la sanitat és afavorida pels *media*, fins i tot en països on la sanitat pública és una institució sòlidamente establerta: la publicitat de productes farmacèutics de tota mena, de procediments de dietètica, d'aparells ortopèdics, de serveis de cirurgia estètica... En la xarxa, la dimensió de publicitat comercial és també notable, com ara en casos on una pàgina web de caràcter instructiu o divulgador publicita la venda de productes *on line* o remet a l'adreça dels professionals del ram que estan establerts en la zona des d'on es connecta l'internauta.

Pel que fa a l'espectacularització, cal recordar l'aura amb què els *media* impresos i audiovisuals envolten els descobriments mèdics o els cirurgians estrella, i d'altra banda l'interès que tenen algunes sèries televisives de temàtica sanitària com a dispositius que conformen l'imaginari col·lectiu i el poblen de referents com són certes figures de metges, la tecnologia d'última generació, la corrupció hospitalària, el paper del personal auxiliar, els conflictes ètics derivats de la nova genètica... Medicina i literatura han mantingut sempre una dialèctica fructífera: la medicina, proveint temes a la ficció; i aquesta, configurant l'imaginari dels ciutadans i contribuint a establir els preconstructes mentals amb què els pacients s'acosten a la realitat sanitària i a les pràctiques socials que la defineixen.

En un altre domini de la comunicació social, la forta implantació d'internet en els darrers anys ha propiciat també fenòmens nous en el funcionament discursiu de la sanitat, en general d'ordre positiu pel que fa a la difusió del coneixement sanitari. És clar que l'auge d'internet també té conseqüències molt positives per a la divulgació sanitària. Com ara en una iniciativa institucional exemplar, de la Generalitat de Catalunya, que va posar en xarxa fa uns pocs anys un glossari de termes relatiu a la SIDA, on apareixien tant termes tècnics com denominacions col·loquials o d'argot que calia definir de manera transparent (i més en un camp sanitari estretament relacionat amb l'esfera sexual), i a més amb equivalències a diverses llengües emprades per la comunitat de parla catalana (Salvador & Macián, 2005). La facilitat d'accés a aquestes informacions i la garantia de confidencialitat per als que consulten les dades d'un tema encara molt marcat socialment són sens dubte un avanç en la cultura de la salut.

A més d'aquests avantatges des del punt de vista de la difusió dels coneixements, internet incideix en una transformació subterrània de les relacions entre els professionals i els pacients, en diversos aspectes. Street (2003: 75) es refereix a l'especificitat d'aquest mitjà tecnològic i als canvis que introdueix, amb aquests mots:

> The Internet is different from other media technologies because of the sheer amount of information that users have access to, the speed with which they can access it, and the capability it gives users of interacting with anyone in the world who also has Internet access. (...) Internet

> has the potential to significantly alter the way health providers and patients interact with one another. (...) Internet may hasten the transformation of the provider-patient relationship from one of paternalism to one of shared decision-making and partnership.

Ara bé, davant aquest nou capítol de transformacions tot just encetades, també hi ha postures més crítiques o almenys cauteloses:

> Cada vez son más los usuarios, que ya se cuentan por miles de millones, que buscan en los consejos de los 'doctores Google y Yahoo' la esperanza y la solución al problema que su médico no ha sabido proporcionarle, bien porque no existe solución o porque ni siquiera le han preguntado, por falta de tiempo o incluso por falta de credibilidad en el sistema o en sus profesionales. (Sánchez Martos, 2008: 89)

És clar que en la cibersanitat hi ha, ultra la incidència dels interessos comercials, un risc evident d'abusos distorsionadors, entre els quals en destacaríem el que podríem anomenar la *sobrecàrrega informativa despersonalitzada*. La navegació per xarxa facilita als usuaris l'accés a un bon mener d'informacions sobre qüestions mèdiques i farmacològiques que, malgrat la seua utilitat global, no sempre disposen de suficients garanties de rigor i que, en tot cas, no són filtrades i adequades per un professional que estiga en contacte directe amb el pacient (Salvador & Macián 2003). Aquesta situació impedeix sovint la bona assimilació dels continguts penjats a la xarxa, ja que els webs corresponents no han desenvolupat suficientment els mecanismes interactius, ni tan sols en el nivell de la dosificació i la recontextualització de la informació. Més greu encara és el fet que generen la il·lusió de coneixements fàcilment adaptables al cas concret de cada malalt, fins al punt que a vegades encoratgen a l'autodiagnòstic o fins i tot inciten a l'automedicació, sense que hi haja un acte clínic real on el professional puga realitzar l'anamnesi, el diagnòstic i la planificació del tractament que s'ha d'aplicar.

A més, la despersonalització dels mecanismes corresponents –a vegades compensada amb el que podem anomenar "sala d'espera mediàtica", on els malalts o els interessats poden mantenir un fòrum i intercanviar informacions– té dues conseqüències importants per al desenvolupament actual de la cultura de la salut. En primer lloc, consagra una visió de la pràctica mèdica que avui es considera obsoleta o almenys molt millorable: la focalització en la idea de la *desease*, de les diverses malalties vistes com entitats a estudiar, en detriment de la consideració d'aquestes tal com les experimenten els malalts, de manera personalitzada –és a dir, allò que respon, en la denominació anglesa, al concepte d'*illness*. Així, Suzanne Fleischman (2001: 475), caracteritza el llenguatge mèdic tradicional com "an abstract discourse about disease and organs; it is not about patients and their experience of illness", i subratlla el fet que en aquest

tipus de discurs les malalties són els agents, els que ocupen el prosceni, mentre que els pacients romanen en el rerefons representats lingüísticament per acusatius o datius que designen els experimentadors de l'acció d'aquells agents focalitzats.

En segon lloc, el fenomen que estem comentant afavoreix l'aparició o la intensificació d'una nova tendència actitudinal: molts pacients arriben a la consulta del professional amb un excés desordenat d'informació sobre el problema sanitari que els afecta. No hi ha dubte que la informació prèvia i l'interès per assolir una certa instrucció mèdica és positiu en termes generals, però quan aquesta informació és poc articulada o tergiversada pot determinar una predisposició a la desconfiança o, si més no, a una escassa receptivitat davant les determinacions del professional. No parlem ara de la instrucció mèdica orgànicament assolida, o de la documentació necessària per a apropar-se a un paradigma de *responsabilitat compartida* del pacient amb el professional de la salut, sinó dels casos en què una sobreinformació poc fiable i insuficientment articulada i assimilada pot crear confusió i determinar un prejudici negatiu que distorsione la interacció clínica. (Cal dir, de passada, que la introducció del codi ètic internacional "honcode" permet avui filtrar les adreces d'internet i garantir almenys una certa fiabilitat, però el recurs no és prou a neutralitzar tot el conjunt de riscos anotats suara.)

Un sol exemple ho il·lustrarà: en un treball del nostre equip (Salvador & Macian 2003) vàrem recollir la dada presa d'un fòrum associat a un web nord-americà sobre podologia: un jovençol que, en aquesta "sala d'espera mediàtica", negava la competència professional del facultatiu que li havia receptat un fàrmac anomenat Neurotin per al tractament d'un neuroma de Morton, que és una malaltia de repercussió neurològica que es manifesta en problemes podològics. El xicot havia buscat per internet el terme farmacològic i el veia associat amb qüestions neuronals, que ell relacionava amb el cervell, una part del cos ben allunyada dels peus, que és on es manifestava la seua malaltia. I postil·lava en la seua intervenció al fòrum:

> I was diagnosised with Mortons Neuroma about a year ago and the doctor has suggested that I have a med called Neurotin. When I looked this up on the internet I saw that it was used for brain seizures, so how can that help the Mortons problem? Right now I am taking Ultam during the day and Vicodene at night to sleep. He said to take the Neurotin and stop the other meds. But how can a brain seizure medicine help or would it help?

Òbviament, el context on té lloc l'anècdota referida –la sanitat nord-americana, fortament privatitzada i cara– afavoreix aquest tipus de comportament, però el cas anuncia, premonitòriament, una tendència sociològica que convé tenir en compte.

En conjunt, doncs, podem dir que els esforços de divulgació científica en el terreny de la sanitat –realitzats majoritàriament per mitjà del llenguatge– representen una contribució de primer ordre al desenvolupament d'una autèntica cultura de la

salut, malgrat totes les situacions de risc en què poden incórrer. Però ara cal anar més enllà i plantejar algunes peculiaritats del discurs sanitari, en el marc del qual la divulgació no sempre és un mecanisme unidireccional que "abaixa" els coneixements a l'usuari, sinó que té lloc en un nivell fortament interactiu i, a més, presenta unes adherències emocionals que cal tenir en compte molt més que en qualsevol altre tipus de discurs de divulgació.

Els mecanismes de la interacció clínica

Sobre tota aquesta complexitat que presenta la divulgació sanitària, cal afegir encara un altre factor: la constitutiva interactivitat de la majoria de les pràctiques discursives sanitàries. Més enllà de discursos monogestionats, unidireccionals –com poden ser els glossaris, els vademècums, els fullets informatius o la veu persuasora de les campanyes antitabac o a favor de l'ús del preservatiu–, aquest àmbit discursiu reclama personalització i interactivitat. De fet, la prescripció d'una dieta, sense anar més lluny, no té suficients garanties d'efectivitat si no es parteix d'un diàleg previ entre el dietista i el pacient sobre els hàbits, els gustos i les expectatives d'aquest darrer. En especial, tota mena d'entrevista clínica fa palesa en primer pla aquesta característica discursiva.

Abans de tot, s'ha d'assenyalar la bidireccionalitat que adopta la circulació d'informació en tot acte clínic, sempre que el pacient estiga en condicions d'expressar-se, és clar. I a vegades és una tasca difícil l'elicitació i la comprensió, per part del professional, d'aquests missatges verbals del pacient –per exemple, en intentar descriure l'experiència del propi dolor–, igual de difícil com resulta per al pacient la interpretació del discurs especialitzat de la medicina. Així, per exemple, l'art de la diagnosi, malgrat tots els avanços de l'analítica i de la radiologia, encara depèn en bona part de l'expressió verbal de la simptomatologia, del diàleg que és consubstancial a un acte clínic que no pot renunciar a constituir una interacció personal on la paraula exigeix considerable protagonisme.

A més d'aquesta primera consideració sobre la interactivitat del discurs de la sanitat, hi ha el conjunt del dispositiu que articula la interacció clínica, i que presenta una nòmina llarga i complexa d'elements, que pel cap baix inclouria aquests: els rituals de presentació i presa de contacte; la interacció verbal de l'entrevista clínica, que sovint s'endinsa en l'interrogatori i en la conversa; els aspectes argumentatius i persuasius; la superposició que es produeix entre la progressió del *dir* (seqüència d'actes de parla) i la del *fer* [1](accions no verbals que es realitzen en la consulta clínica, en especial les

1. Empraré en aquest treball el terme "fer", infinitiu nominalitzat equivalent a 'actuar físicament, extraverbalment', com a traducció del terme francès "agir" que utilitzen Bronckart i altres autors de l'interaccionisme sociodiscursiu (Bronckart. 2004).

de tipus exploratiu i les terapèutiques); estratègies d'empatia com ara l'humor; etc. Al llarg de les pàgines que segueixen es comentaran alguns d'aquests elements que formen part del dispositiu de la interacció discursiva.

Caldrà començar per una aproximació a la definició del gènere de què es tracta. En aquest sentit podem dir que les *entrevistes clíniques* (*medical encounters*) consisteixen en sessions interactives on el professional de la salut i el pacient (i a vegades també algun altre tipus de mediador, com ara un acompanyant) realitzen intercanvis verbals i no verbals, juntament amb actuacions professionals, en un marc institucionalitzat de pràctiques sanitàries que tenen com objectiu la resolució de problemes de salut. L'entrevista clínica ha estat objecte d'atenció, bé des de l'àmbit exclusivament de l'aplicació a la pràctica sanitària (Borrell i Carrió 1986), bé des dels interessos propis de la lingüística i de l'anàlisi del discurs (Ainsword-Vaughn 2001). El fet de considerar-la com a gènere discursiu implica la consciència del seu grau d'institucionalització com a pràctica sociodiscursiva i actuacional; l'existència d'una percepció social de les seues característiques, l'operativitat d'uns preconstructes o preconstruïts amb què els participants configuren les seues expectatives respecte al tipus d'acte que s'ha de desenvolupar; el nivell de formalitat de la relació entre els participants, etc. Són aspectes que l'interaccionisme simbòlic (Goffman en concret) i, de manera més sistemàtica, l'interaccionisme sociodiscursiu (Bronckart en especial) han tractat i han integrat en un marc teòric al qual ens acollim en certa mesura en aquest treball.

Borrell i Carrió assenyala la doble vessant d'aquest esdeveniment social: l'*acte comunicatiu* interpersonal i l'*acte tècnic* on un professional aplica uns coneixements especialitzats que tenen el seu centre d'interès en la salut del pacient. No cal dir que ací ens dediquem a examinar els primers dels dos aspectes, però no es podrà trobar una coherència última a l'entrevista clínica sense tenir en compte l'entrellat d'ambdues vessants. Naturalment, en aquest discurs interactiu, dialògic i plurigestionat, doblat d'accions verbals i no verbals, la noció de coherència no es correspon amb la que s'utilitza canònicament en lingüística textual, sinó que ha de reformular-se dràsticament a fi de considerar-la en funció de les característiques del gènere *entrevista clínica* i de les finalitats terapèutiques que aquestes activitats persegueixen com a pràctiques sanitàries. La coherència, doncs, haurà d'entendre's en termes d'*interdeterminació* entre un feix complex de factors (interrogatori mèdic, intercanvi d'informacions, seqüència del *fer*, etc.), que hauran d'atènyer un sentit final com a acte clínic en el marc de les expectatives sociosanitàries corresponents:

> Dans le cadre de la consultation médicale, la dimension du dire recouvre les espaces de l'interrogatoire médical structuré par l'échange d'informations (question-réponse) et du diagnostique fondé sur l'échange informatif-assertif. Quant à l'espace du faire, il recouvre l'examen médical fondé sur l'action (auscultation) et la prescription fondé sur le discours

directif-action. La cohérence consiste en la coordination de ces espaces en s'assurant de leur interdetermination". (Immoune 2006: 265)

Els participants en aquestes activitats són, principalment, el professional sanitari i el pacient, però també hi ha altres actors secundaris, com ara algun ajudant del professional o algun acompanyant. Aquesta darrera figura assoleix notable rellevància, especialment quan el pacient és un infant o una persona anciana o bé presenta per alguna raó dificultats d'expressió. Això per no parlar de situacions d'elevat dramatisme com seria la comunicació d'un diagnòstic de transcendència vital per al pacient o en el cas de tractaments severs com ara la quimioteràpia. Per uns motius o per altres, el paper de l'acompanyant en moltes entrevistes clíniques esdevé important, ja que aquest o aquesta pot actuar com a portaveu o fins i tot pot arribar a usurpar la veu de la persona malalta. Cal tenir en compte que, com s'assenyala en un estudi recent, l'establiment de complicitats entre el professional i una tercera persona pot ser perjudicial per a la comunicació amb el pacient: "Joking between the physician and a third person may further isolate the patient" (Berger et al. 2004: 829).

Tornant ara a les dues figures principals de la interacció, direm que aquesta relació és, òbviament, asimètrica, i la seua configuració és clau per a l'èxit de l'entrevista clínica. Així, al professional correspondrà el privilegi –i per tant, el poder– d'establir l'agenda de la interacció, realitzar les preguntes, decidir l'extensió de les respostes i fixar la seva pertinència, arribar a un diagnòstic, proposar un tractament i, a més, dur la iniciativa de les actuacions clíniques corresponents. Però, alhora, haurà de saber escoltar i esforçar-se a negociar certs aspectes, si vol que l'entrevista siga realment *orientada cap al pacient*.

A més d'escoltar atentament les demandes dels pacients i la relació de la seua simptomatologia, el professional té assignades institucionalment algunes altres funcions, com ara aquestes: explicació fonamentada i didàctica de l'etiologia i la terapèutica dels problemes presentats; respecte a la llibertat de decisió del pacient, una vegada informat aquest; manteniment d'un equilibri entre la distància de poder que correspon al seu rol i la familiaritat solidària en el tracte, factors que es manifesten en el grau d'assertivitat del seu estil expressiu, en la selecció de codis quan es tracta de pacients bilingües (pensem ara en un context de bilingüisme català/espanyol) i en la gestió del tractament de vostè o el tutejament.

S'espera que els pacients, per la seua banda, es mostren cooperatius, responguen normalment amb deferència al tracte rebut i així mateix que participen en la gestió del bilingüisme quan aquest es produeix i, en els casos corresponents, del pas al tutejament.

El professional i el pacient teixeixen una relació cooperativa i de reconeixement mutu, on, per una de les parts, la dels pacients, s'espera una actitud de respecte i confiança envers el professional; i per l'altra, la del professional, s'asseguren valors

com són la confidencialitat, l'eficàcia curativa o pal·liativa i una consideració personal que implica el reconeixement dels valors del pacient, més enllà de la seua possible deterioració física, de negligències higièniques o de l'eventual falta d'aplicació dels remeis sanitaris que altres professionals li hagin prescrit en ocasions anteriors. Totes aquestes funcions que incideixen en la construcció de la relació clínica s'acompleixen per mitjà de recursos discursius, sense oblidar els de tipus no verbal, que poden ser decisius en aquest camp (Clemente 2004).

Un d'aquests recursos discursius és la interacció argumentativa entre les dues parts implicades. No parlem ara de l'argumentació com un moviment unidireccional pel qual el professional *raona* els seus diagnòstics o les recomanacions de tractament, sinó que aquesta és la fase prèvia –un exercici de didacticitat que va més enllà del paradigma paternalista més estricte– per a una interacció negociadora on el pacient podrà també intervenir i contraargumentar. Al capdavall, el pacient és qui té la darrera paraula, almenys en un plantejament ideal: pot prendre decisions, buscar diagnòstics alternatius o simplement negar-se a sotmetre's a una operació, o bé pot abandonar un tractament. En el procés de presa de decisions, el pacient no és un participant passiu, sinó que pren part activa en la interacció argumentativa, la qual no apunta només a la convicció sinó a la persuasió eficaç i consensuada. En el canvi a un nou paradigma de *responsabilitat compartida* que substituesca el paternalista, té un lloc rellevant aquesta consideració de l'argumentació com una tasca negociadora en el camí cap a la persuasió i l'acord (Salvador *et al.* 2009). Ara bé, aquesta pràctica de l'argumentació interactiva només és viable si prèviament s'ha establert entre els participants en l'entrevista clínica un reconeixement mutu que equilibre la posició de poder del professional amb un vector de solidaritat i respecte.

La construcció d'aquesta relació cooperativa que confereix sentit a una sessió clínica i a una relació a més llarg termini, comença per un primer pas, que marca el terreny de joc de tot el dispositiu comunicatiu: la presentació dels participants en una primera visita a la consulta del professional sanitari. En un altre treball (Salvador & Macián 2007) vam centrar aquesta anàlisi en una consulta privada de podologia, i els resultats són en bona mesura extrapolables a d'altres situacions en altres tipus d'actes clínics.

No cal dir que en aquestes ocasions és, en bona mesura, quan es forja la percepció mútua, quan l'*ethos* del professional i el del pacient es dibuixen i s'estableixen com precedent i marc inaugural de la relació. Hi podem aplicar, en l'anàlisi, el concepte clàssic d'*ethos* desenvolupat per Maingueneau (2002) com a projecció de la imatge i la personalitat de l'enunciador en el seu discurs. O bé, podem dir que és en aquesta primera presa de contacte, amb els seus rituals (salutacions, identificació, explicitació de la història clínica, anamnesi, etc.), on es posa en pràctica d'una manera rellevant el que en termes de Goffman es denominaria la presentació del *self*. De l'establiment

i dels matisos d'aquesta sintonia inicial, en dependrà la construcció d'una relació interpersonal, més o menys freda i distant, més o menys càlida, que delimitarà les condicions de la manifestació i la gestió de les emocions i de l'empatia. Es tracta d'una resposta que reforça l'empatia, la percepció de "sentir amb l'altre". Alguns autors prefereixen aplicar una altra categoria, més comprehensiva que la d'empatia i millor caracteritzada en l'àmbit de les ciències de la salut, que consisteix en un moviment de confirmació per part del professional:

> Confirmation involves dimensions of showing empathy, sharing control, exhibiting trust, and disclosing personal thoughts and feelings to others. However, confirmation is also a distinct variable that plays a unique role in health communication (...) a way of communicating aknowledgement and acceptance to others. It is a relative new concept that is starting to receive more emphasis in health care. (Northouse & Northouse 1998: 60)

En aquesta dimensió de l'empatia/confirmació és on s'insereix el fenomen de l'humor, amb les seues manifestacions discursives (acudit, joc de paraules, al·lusions irònniques...), que tenen certa importància en la gestió de les entrevistes clíniques i en les pràctiques sanitàries en general, ja que contribueixen a la distensió en situacions compromeses i generen un corrent empàtic que facilita la interacció (Macián & Salvador 2009). En efecte, les conclusions d'aquest darrer estudi palesen les virtuts innegables de l'humor en els processos relacionals de les pràctiques sanitàries, i concretament de l'entrevista clínica. També apunten a la consciència del risc d'unes intervencions humorístiques frustrades o inconvenients. Per altra banda, l'humor en aquest gènere discursiu ha de ser analitzat en el marc d'uns paràmetres socials molt diversos que inclouen: els estereotips socials rebuts i encara avui operatius (la imatge de les professions mèdiques en la tradició literària o en les sèries televisives actuals, els acudits sobre psiquiatres o sobre pacients incultes, etc.); els entramats institucionals on es practica l'assistència sanitària privada o pública; la creixent puixança del tabú de l'envelliment, de la malaltia incurable i de la mort; etc. S'imposa, doncs, una consideració atenta de tots els factors contextuals que condicionen el fenomen, des d'una perspectiva "ecològica" de la comunicació en l'àmbit sanitari (Street 2003). O, si es vol dir d'una altra manera: el paper de l'humor en la nostra cultura de la salut.

Un altre aspecte que mereix consideració és el de la coincidència de la sèrie del *dir* i la del *fer*. Malgrat la idealització intuïtiva d'acord amb la qual tendim sovint a pensar que interaccions discursives com ara les converses, els interrogatoris o les entrevistes es produeixen com a activitats verbals pures, el ben cert és que aquesta presumpció no correspon a les dades observables en les interaccions reals. Només es tracta d'una simplificació metodològica, tal com la del físic que comença per estudiar la caiguda dels cossos en el buit, tot fent abstracció dels efectes de la fricció amb l'aire.

Converses, interrogatoris o entrevistes es produeixen en situacions reals on nombrosos factors del context no verbal hi tenen una incidència innegable (gestualitat, proxèmica, activitats mecàniques realitzades durant l'intercanvi verbal...). Ara bé, quan el discurs es produeix en una situació de treball, és més palesa encara la seva manca d'autonomia respecte al context i a la cadena de les accions físiques que es desenvolupen en paral·lel. Doncs bé, en el marc de les entrevistes clíniques, hi ha seqüències discursives que es produeixen en paral·lel amb seqüències de *fer*, com ara durant l'exploració, en una cura o en l'aplicació d'algun tractament en clínica.

En situacions com aquestes, el discurs verbal té una funció cooperativa per diverses vies: pot contribuir a la relaxació del pacient, bé motivant-lo, bé animant-lo o simplement distraient-lo mentre es realitzen les tasques terapèutiques corresponents. A més, algunes intervencions verbals simultànies amb les actuacions físiques realitzen una funció de reflexió sobre aquestes actuacions i contribueixen a caracteritzar-les com a classes d'activitats, tot categoritzant-les a partir de *figures interpretatives de l'acció* i sovint comportant una avaluació interna de determinades accions (Bulea 2007).

En el marc de l'interaccionisme sociodiscursiu, s'ha realitzat una interessant recerca en aquesta direcció que és pertinent per als nostre tema d'estudi (Bronckart 2004; Filliettaz et al. 2008). Bronckart (2004: 118) explicita així el procediment de l'analista davant el discurs produït durant la realitzacions de tasques de treball, tot al·ludint l'interès de les funcions que el discurs verbal acompleix respecte a les accions no lingüístiques:

> S'agissant des verbalisations produites dans la réalisation des tâches, l'analyse portera sur les caractéristiques linguistiques des énoncés produits, mais aussi sur les fonctions qu'assurent ces énoncés par rapport au déroulement des tâches, et sur les interactions entre énoncés verbaux et les autres modalités sémiotiques de communications.

Coda: perspectives obertes

Com s'ha dit a l'inici, aquest article no pretén, ni de bon tros, donar compte de totes les vies d'indagació que el repte interdisciplinari ací presentat mereixeria i que requereix un programa de recerca molt ampli. Els temes presentats –sovint només esbossats– permeten fer-se una idea del rendiment potencial de la recerca.

N'hi hauria d'altres, que han estat deixats de banda ara, però que protagonitzen investigacions en curs ben prometedores. Així, per exemple, l'estudi empíric de textos de consentiment informat (*advised consent*), que estableixen un contracte d'assumpció de responsabilitats davant una intervenció mèdica amb risc previsible (Villanueva *et al.* 2008). Les implicacions lingüístiques, legals i fins i tot psicològiques són evidents en aquesta pràctica d'ús creixent en la nostra societat. El document escrit, que constitueix

un autèntic contracte, pressuposa una activitat oral prèvia on el professional ha hagut de fer un exercici de didacticitat, explicant al pacient els riscos de la intervenció i donant-li elements argumentatius on es puga basar la presa de decisió que el pacient o la pacient haurà de realitzar en el si del nou paradigma de responsabilitat compartida, amb més autonomía de decisió, que és un ingredient cabdal de la cultura de la salut en la nostra societat.

Una altra via de recerca consisteix en l'estudi dels protocols d'actuació, textos escrits de caràcter procedimental que pauten les situacions previsibles per al professional, prefiguren eventuals conjuntures de futur i tenen una funció cabdal en l'ensinistrament dels professionals en formació (Filliettaz 2004). També és una àrea suggestiva de treball la dosificació de la informació donada als pacients sobre el seu estat de salut. En aquesta àrea, no es pot menystenir el paper de l'eufemisme com a convenció socialment acceptada i reconeguda i, de l'altre costat, els drets dels pacients i/o familiars –quan vulguen realment conèixer les circumstànices– a una informació veraç i més o menys exhaustiva segons els casos. Sobre la conveniència d'aquestes revelacions (*disclosures*), el grau d'exhaustivitat i el procediment de fer-les, en el cas d'infants i adolescents malalts de càncer, hi ha també bibliografia a l'abast (Clemente 2007).

Direm, per cloure aquest treball, que, sense necessitat d'adherir-nos a cap creença en el poder taumatúrgic de la paraula, el paper importantísim del discurs en les pràctiques sanitàries i en la construcció d'una cultura de la salut és d'una evidència irrefragable, i convé que siga cada vegada més l'objecte central d'un ambiciós programa interdisciplinari.

Vicent Salvador
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Ainsword-Vaughn, N. (2001) «The discourse of medical encounters», dins Schiffrin, D. *et al.* (eds.) *The Handbook of Discourse Analisis*, London, Blackwell, pp. 453-469.

Beacco, J.-C. & S. Moirand (1995) «Les enjeux des discours spécialisés», *Les carnets du CEDISCORS* 3.

Berger, J. T., J. Coulehan, J. & C. Belling(2004) «Humor in the physician-patient encounter», *Archives of Internal Medicine* 164, pp. 825-830.

Borrell i Carrió, F. (1986) *Manual de entrevista clínica*. Madrid, Harcourt-Brace.

Bronckart, J.-P. (2004) «Pourquoi et comment analyser l'agir verbal et non verbal en situation de travail», dins Bronckart, J.-P. *et al.*, *Les cahiers de la Section de Sciences de l'Éducation* 103, pp. 11-144.

Bulea, E. (2007) *Le rôle de l'activité langagière dans les démarches d'analyse des pratiques à visé formative*. Tesi doctoral, Université de Genève.

Cassany, D., C. López & J. Martí (2000) «La transformación divulgativa de redes conceptuales científicas. Hipótesis, modelo y estrategias», *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad* 2 (2), pp. 73-103.

Ciapuscio, G. (en premsa) «Lenguaje y medicina: actividades metalingüísticas en artículos de opinión de mitad del siglo xx», dins Eckkramer, E. M. ed., *La comparación en los lenguajes de especialidad*.

Clemente, I. (2004) «"Quan em clavaran allò?". Algunes consideracions sobre la gestualitat en la negociació del tractament del càncer infantil a Catalunya», dins Alturo, N. *et al* (eds.), *Les fronteres del llenguatge. Lingüística i comunicació no verbal* , Barcelona, PPU, pp. 173-187.

— (2007) «Clinicians routine use of non-disclosure: priorizing 'protection' over the information needs of adolescents with cancer», *CJNR*, vol. 39, núm. 4, pp. 18-34.

Filliettaz, L. (2004) «Une sémiologie de l'agir au service de l'analyse des textes procéduraux», dins Bronckart, J.-P. *et al.*, *Agir et discours en situation de travail*, monogràfic de *Les cahiers de la Section de Sciences de l'Éducation* 103, pp. 147-184.

Filliettaz, L. et al. (2008) «"Vos mains sont intelligentes!" Interactions en formation professionnelle initiale», monogràfic de *Les cahiers de la Section de Sciences de l'Éducation* 117.

Immoune, Youcef (2006) «Les espaces interactionels de la cohérence: l'exemple du diagnostique médical et de la prescription», dins Calas, F. (ed.), *Cohérence et discours*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 263-273.

Macián, C. & V. Salvador (2009) «Entrevista clínica y funciones del humor», dins *Anais V SIGET*, Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, publicació en CD-rom.

Maingueneau, D. (2002) «Problèmes d'ethos», *Pratiques* 113/114, pp. 55-68.

Northhouse, L.L.& P. G. Northhouse (1998) *Health Communication, Strategies for Helth Professionals*, Stamford, Pearson Education.

Salvador, V. (2002) «Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre la didacticidad», *Anàlisi* 28, pp. 107-120.

Salvador, V. & C. Macián (2003) «El discurso de la podología en Internet. Análisis de estrategias de gestión social de los conocimientos a partir de un corpus plurilingüe», dins Piqué-Angordans, J. *et al.*, *Internet in language for specific purposes and foreign language teaching*. Castelló de la Plana, UJI, pp. 149-161.

Salvador, V. & C. Macián (2005) «Estratègies de la divulgació sociosanitària: aplicació a l'anàlisi d'un glossari sobre la SIDA», dins Carrió, M. L. (ed) *Perspectivas interdisciplinares de la lingüística aplicada*. València, AESLA-UPV, pp. 149-159.

Salvador, V. & C. Macián (2007) «Primera toma de contacto entre paciente y profesional de la salud: rituales de interacción y estrategias discursivas», II Encontro Internacional do Interaccionismo Sociodiscursivo, Lisboa, octubre de 2007, *Anais,* en premsa.

Salvador,V., M. L. Villanueva, C. Macián & J. V. Roig (2009) «Divulgació i comunicació en la interacció clínica: una aproximació des de la lingüística mèdica», dins Edo, N. & P. Ordóñez (eds.), *El lenguaje de la ciencia y la tecnología*, Castelló de la Plana, UJI, pp. 251-264.

Sánchez Martos, J. (2008) «Influencia de los medios de comunicación en la salud de la población», dins Cuesta, U. *et al.* (eds.), *Comunicación y salud. Avance en modelos y estrategias de intervención*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 77-97.

Street, R. L. Jr. (2003) «Communication in Medical Encounters: An Ecological Perspective», dins Thompson, T. L. *et al.* (eds.), *Handbook of Health Communication*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 63-89.

Villanueva, M. L., V. Salvador, V. & C. Macián (2008) «El consentimiento informado: autonomía del paciente y ética de la comunicación», dins Campos, M. A. & A. Gómez (eds.), *In memoriam of Enrique Alcaraz, Proceedings of the Ist Internacional Conference on Language and Health Care*, Alacant, publicació en CDRom.

Monogràfic
«La imatge del país en la literatura del segle XIX:
realitat i mite»
coordinat per Magí Sunyer

LA IMATGE DEL PAÍS EN LA LITERATURA DEL SEGLE XIX: REALITAT I MITE

L'interès per la literatura lligada al territori creix a una gran velocitat. Les rutes literàries, les cases, els museus, les biblioteques i els centres d'interpretació sobre escriptors comencen a abundar, repartits per tota la geografia catalana; una entitat, Espais Escrits, en coordina una gran part, cada vegada més, i els potencia. Malgrat aquesta relativa abundància, el fenomen tot just s'inicia, i progressarà significativament en els propers anys perquè està connectat amb un turisme cultural que en aquest país no ha fet altra cosa que apuntar. Algunes ciutats o contrades –Castelló de la Plana, Tarragona, el Baix Camp, Girona, la conca del Gaià, entre altres— compten amb esplèndides repassades dels escriptors que se n'han ocupat. És recent l'aparició dels primers volums de l'extensa geografia literària del Països Catalans que des de fa anys preparava Llorenç Soldevila. Sobre la personalitat i l'obra d'alguns dels escriptors més notables del segle XIX –Jacint Verdaguer, Narcís Oller, Víctor Balaguer, Àngel Guimerà, entre altres– es programen accions contínues; sobre altres, se n'organitzen d'esporàdiques.

També l'interès per la literatura vuitcentista catalana ha augmentat molt en els darrers deu o quinze anys. Durant dècades, sobre ella va pesar la mala fama que la considerava, en bloc, com un producte purament arqueològic i sense utilitat per al lector actual. En l'últim temps, la redescoberta dels escriptors de més qualitat ha obert pas als

estudis i les reedicions d'altres potser menors però amb vigència d'algun tipus. Una de les raons de l'actualitat d'aquests escriptors és la imatge del país que van proporcionar, des d'interessos, ideològics o estètics, diversos. Una imatge que començava a canviar amb una rapidesa inusual fins aleshores com a conseqüència de la gran transformació provocada pels inicis de la revolució industrial, que va provocar que, en un segle de gran confrontació entre els partidaris del progrés i els de la reacció el país descrit per uns i altres, ni que sigui el mateix, no tingués les mateixes característiques. Tampoc, en la centúria que va veure com s'inventaven la fotografia i el cinema, no proporcionen la mateixa visió la perspectiva romàntica o la realista. Si el Romanticisme propicia la identificació entre escriptor i natura, el Costumisme la tipificació d'ambients i el Realisme s'interessa per la sempre problemàtica fidelitat a la realitat, el paisatge descrit des d'aquests enfocaments s'ha de valorar sense perdre-ho de vista.

En aquest dossier s'ha volgut començar la que podria ser una llarga sèrie sobre el tema en la literatura del segle xix, i més en concret, en la de la segona meitat de la centúria, quan, a partir dels anys seixanta, es va generalitzar molt més l'escriptura culta en català. Els cinc articles que el componen només enceten la qüestió. «Visions de Mallorca a la literatura del segle xix», de Margalida Tomàs, dóna una panoràmica completa de com és presentada l'illa, com a paisatge present i enyorat, i indrets concrets com la Ciutat de Mallorca o les muntanyes, en la poesia anterior a Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover, amb exclusió, per no reincidir en aspectes ja estudiats, del poeta més definitori en aquest aspecte, Josep Lluís Pons i Gallarza, i d'una part de l'obra de Marià Aguiló. «La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença valenciana", de Rafael Roca Ricart, examina els elements de mitificació del paisatge propi —la mar Mediterrània, l'horta del Túria i la del Xúquer, les muntanyes i una interessant reflexió sobre la pàtria somniada— que s'extreu de la poesia d'autors prou estudiats, com Teodor Llorente, i d'altres que ben just si són tinguts en compte, habitualment. «El teatre català del segle xix i la realitat catalana de l'època", de Ramon Bacardit, parteix d'un plantejament més ampli i incideix menys sobre el país físic. Explora una de les mines més riques per conèixer la visió de la canviant realitat coetània, la gran quantitat de comèdies i drames amb voluntat costumista, realista, paròdica o humorística. «Barcelona vista pels narradors del vuit-cents", d'Enric Cassany, s'ocupa «de les representacions o imatges de la ciutat de Barcelona" en la prosa de creació, per tal de mostrar com «explora motius i llocs" d'una ciutat que llavors emprenia el camí de la modernitat. «El mite de la terra alta", de Magí Sunyer, examina, a través de la literatura, les característiques d'una mitificació de la ruralia que deriva del Romanticisme i s'utilitza per a la identificació amb el país sencer. S'hi desgranen els símbols que formen part del mite i s'hi exposen els interessos, gairebé sempre reaccionaris, que promouen aquesta amplificació de les qualitats ideals del món rural.

La temàtica no s'ha exhaurit, ni de lluny, ha quedat terra per conrear en una

bona col·lecció d'articles, però convenia començar a analitzar-la per l'època que coneix la primera transformació de les que han conduït fins al país actual, també perquè en bona part encara vivim de l'efecte d'algunes d'aquelles imatges mítiques i simbòliques, i resulta gratificant descobrir-les i comprendre-les en els orígens, quan encara no havien estat afectades per les barreges posteriors. Serà després quan arribarà el moment de les mirades retrospectives i dels eslògans turístics, l'explicació primera dels quals podem rastrejar en textos d'aquesta època, escrits, potser, amb unes altres intencions o des d'unes altres perspectives. Aquests cinc estudis constitueixen cinc interpretacions que seria molt estrany que ens resultessin completament alienes.

Magí Sunyer
Universitat Rovira i Virgili

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 109-112

RAMON BACARDIT

EL TEATRE CATALÀ DEL SEGLE XIX I LA REALITAT CATALANA DE L'ÈPOCA

1. La formulació d'un model de realitat

És ben sabut que el teatre escrit en català a principis del segle XIX procedia bàsicament d'una tradició que a grans trets podríem anomenar costumista, i que tenia els seus orígens en les farses medievals i en el teatre breu d'origen castellà. En efecte, al llarg del XVIII el teatre en llengua catalana es mou en els paràmetres del teatre breu, de l'entremès o el sainet,[1] i en els marges del que podríem anomenar teatre comercial. Tanmateix, no hauríem de negligir la importància d'aquesta producció dramàtica. No només per la seva importància quantitativa, sinó també i, especialment, per l'interès, diguem-ne, qualitatiu.

L'èxit esclatant d'aquest teatre i la seva llarga pervivència ens diuen moltes coses de la mena de funcions que tenia en el context social. D'una banda, és segur que responia a unes necessitats d'un públic que, en un sentit ampli, podem qualificar de popular,

1. La denominació d'aquest teatre és variada, al costat del terme "entremès" hi trobem de vegades el de "pas", tot i que, sobretot a mitjan segle XIX s'imposà el terme sainet, al costat del de "joguet" o "joguina", seguint així una moda castellana. Serrà i Campins (1987: 36-37) creia que hi havia una evolució de l'entremès al sainet, mentre que Sirera (1994: 42) considera que el sainet és un gènere nou que neix a les darreries del segle XVIII i que es diferencia clarament de l'entremès barroc. Pel que fa al propòsit del meu treball la distinció no és especialment rellevant.

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 113-138

tenint en compte, però, que aquí el concepte comporta la idea de transversalitat, ja que els sectors burgesos no s'estaven de representar alguns d'aquests textos a les seves sales i alcoves (Fàbregas 1972: 54). De l'altra, el component costumista d'aquestes obres permetia consensuar una imatge de la realitat local per contrast amb la d'altres topants. Per exemple, la gran audiència que tenien a Barcelona els sainets castellans de Ramón de la Cruz a la segona meitat del segle xviii, visible en els catàlegs d'alguns editors barcelonins, havia de comportar la voluntat d'aproximar el món del saineter a les coordenades catalanes. Si la fórmula funcionava amb personatges madrilenys, havia de funcionar també amb personatges catalans, és a dir, amb uns referents més propers i familiars. Una bona il·lustració del que dic ens la dóna el *Sarau de La Patacada* (estrenat el 16-9-1805)[2] de Josep Robrenyo, influït clarament per alguns sainets de Ramon de la Cruz de temàtica semblant, però que recull, a més, un fet que s'esdevingué realment a Barcelona una nit de carnestoltes del 1803 i que, segons Curet, «fou durant molt de temps motiu de gresca i d'enraonies entre la gent vagarina i murmuradora de la ciutat» (1935: 107-108).

Al marge de les influències directes de la tradició castellana, era habitual que els entremesos o sainets utilitzessin fonts literàries de procedències ben diverses, això sí, evolucionades i/o adaptades a les circumstàncies temporals i locals. Així, alguns tenien un clar origen medieval, com el *Sainet nou del porc i de l'ase* que Fàbregas vincula a la *Farce de Maître Pathelin* (1975: 125-126). M'interessa destacar, però, que tant en un cas com en l'altre l'assumpció de la realitat en què es basen els textos no és *problemàtica*, és a dir, que el consens a què m'he referit més amunt era bastant generalitzat i és per això que hi trobem des d'autors d'extracció molt popular al costat d'altres procedents del món de la menestralia o de les professions liberals (notaris, arquitectes,...) que solen aportar una major dignitat literària a les peces i, òbviament, una visió més classista de la realitat. Tanmateix, la transversalitat devia funcionar prou si ens atenem a l'èxit que tenia aquesta producció dramàtica.

Amb Robrenyo fa la seva aparició espectacular la temàtica política que trobem també en *Lo rei Micomicó* (1838) d'Abdó Terrades. El teatre que fins llavors tendia a sancionar públicament i exemplarment uns valors cohesionadors, començava a esdevenir un àmbit obert al debat i a la propaganda. Els canvis revolucionaris de finals del segle xviii i principis del xix havien provocat l'aparició d'un públic nou o, millor,

2 La data de 1825 donada per Artís (1933) va ser rebatuda de manera convincent per Curet (1935), tot i que curiosament ni Fàbregas (1975: 152) ni Morell (1994: 19) ni l'editor posterior (Mestres 1998: 59 / 2004: 159) se n'han adonat. Poblet (1965: 50) plantejà la possibilitat que es tractés de dues versions de la mateixa obra; això explicaria que el 7 de febrer de 1825 fos presentada com a «divertido y gracioso juguete nuevo» (Suero, 1990, III : 331). Això o que després de vint anys podia passar per nova per què ningú ja no se'n recordava. Suero dóna també la referència de l'estrena del 16 de setembre de 1805 que ja havia assenyalat Curet (Suero 1990, II: 182).

d'unes necessitats noves que havien de portar a qüestionar el relatiu consens de les formes de teatre profà breu que havien proliferat al llarg del setcents. Ara els tipus que apareixien en aquestes obres havien de ser més fàcilment localitzables, menys genèrics del que eren. Si Robrenyo posa en escena capellans carlins com el pare Llibori, els trets que el caracteritzen no són només els tòpics que es podien aplicar des de la tradició anticlerical d'origen medieval, cal que tingui els tics que el delatin políticament. Breu: els espectadors hi havien de veure el rector integrista de les parròquies de molts pobles del país[3]. Per tant, si els dicursos sobre la realitat, les ideologies, són presents en el teatre, la imatge d'aquesta realitat ha de ser menys sumària del que havia estat per esdevenir complexa i contradictòria. Aquesta nova realitat es presta a ser remodelada i recreada des de perspectives diverses i la diversitat és menys innocent que la que apareixia, tímidament, en les obres de finals del segle XVIII.

L'evolució, doncs, del sainet (crec que ja en podem dir així) anà en la direcció de compondre una imatge de la societat de l'època que incloïa cada cop més la visió dels valors de les noves classes emergents. Aquí em retinc a l'hora de parlar de "burgesia", bàsicament perquè no n'hi havia una sinó unes quantes i sovint amb valors no del tot coincidents. Existia una alta burgesia financera molt lligada als projectes de l'estat i compromesa en més o menys grau amb la seva governabilitat, però hi havia també sectors més mitjans i fins petits els interessos dels quals eren més locals i més coincidents amb els dels petits o grans propietaris rurals. Hi havia així mateix una menestralia especialment important a Barcelona que apostava per valors més obertament liberals i, finalment, despuntaven unes classes treballadores que començaven a reclamar el seu dret a l'oci i necessitaven uns productes culturals adequats a les seves aspiracions i que els afirmessin clarament com a grup. En definitiva, el panorama era força més complex del que podria semblar a primer cop d'ull.

Com ha observat Josep Fontana, és en el període que va de 1833 a 1843 que els canvis s'acceleren i «cal reajustar tot l'edifici de la societat per adequar-lo a les exigències del desenvolupament capitalista» (1998: 245). No deu ser casualitat que en aquests mateixos anys s'incrementi al Principat la producció de peces breus i, alhora, que el català hi sigui cada vegada més present de forma exclusiva, en detriment del bilingüisme habitual en aquesta mena de textos. La gran difusió i consum d'aquestes obres es veu confirmada per l'aparició d'edicions o pel fet que un aficionat com Ramon Pasqual arribés a aplegar vint-i-quatre sainets en una llibreta datada el 1837 (Fàbregas 1972: 56).

Aquesta tendència es consolida de manera notable en dècades posteriors, especialment en la dels anys cinquanta, en què, per exemple, apareix l'edició de

3. Recordem la figura del frare trabucaire que trobem en moltes de les seves peces (Fàbregas 1969: 44-45).

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

l'obra completa de Robrenyo, justament l'any en què s'inicia el Bienni progressista: 1855. Tot i que els continguts dels sainets semblin haver variat poc amb els anys, el nou interès és molt indicatiu del canvi d'actitud cap a aquestes formes de teatre. La seva brevetat, la facilitat de la posta en escena (a cases particulars o locals de barri llogats per al cas i, molt aviat, a teatres de segona categoria), les escasses pretensions literàries i la possibilitat de trobar una complicitat immediata amb l'auditori el feien especialment apte per a les formes d'oci d'una menestralia que necessitava espais on consagrar les seves formes de sociabilitat. Si la burgesia tenia espais com el Cercle del Liceu on es podien concertar negocis i matrimonis, a petita escala els menestrals que constituïen les societats dramàtiques i llogaven locals per fer-hi funcions teatrals aspiraven a consolidar uns àmbits de relació que els cohesionessin com a grup davant la mobilitat social que anaven imposant els nous temps. No ens ha de sorprendre gens que aquesta audiència es reconegués més fàcilment en un teatre fet en la seva llengua i, doncs, més assequible per a ser representat per ells mateixos en els elencs d'aficionats. Un cop suprimides les estúpides prohibicions decretades pel comte d'Espanya el 1829 i afavorida la construcció de coliseus per les successives lleis de desamortització dels béns eclesiàstics, el teatre com a forma de diversió popular i a l'abast de les diverses classes socials començà a ser un fet.

Tot plegat comportava, a més, la progressiva incorporació del món de l'espectacle a les lleis de mercat capitalista regides per l'oferta i la demanda. Això volia dir que el valor d'una obra teatral es mesurava per l'audiència que era capaç de convocar. Si fins llavors els criteris de valoració literària depenien d'allò que deia l'acadèmia i, sobretot, de la capacitat de fomentar els bons costums, ara un melodrama que aconseguís impactar en la sensibilitat de les noves masses populars o una comèdia que arrenqués fortes rialles era *bona*, i ho era perquè agradava al públic, perquè donava diners a l'empresari i, molts menys, a l'autor que podia així plantejar-se una certa professionalització encara que aquesta passés, lògicament, per dedicar una bon part dels seus esforços a la liteatura en castellà i alternés així les dues llengües. En un teatre com el català, eminentment popular i al marge de la literatura culta, aquests criteris tenien encara més força. Per tant, els autors havien d'oferir al seu auditori unes obres on aquest s'hi pogués reconèixer fàcilment, i, per damunt de tot, unes obres que fossin entretingudes. En un primer moment això volia dir fonamentalment que fessin riure.

El component costumista havia estat sempre a la base del teatre popular profà, des de les antigues farses medievals, ara, però, el grau de fidelitat a la realitat representada havia de ser més alt i calia primfilar més. Des de l'Edat Mitjana i al llarg de l'edat moderna les formes de vida de la societat a penes havien canviat però a partir de la revolució industrial els canvis s'havien accelerat, havien aparegut tipus nous i els tradicionals (el vell enamorat, l'avar, el fanfarró...) prenien fesomies noves. Un estudiant que passa gana o un *banyut* enganyat per la dona ja no eren garantia per si

sols de comicitat. Calia competir per l'audiència i això volia dir ser hàbil a l'hora de donar formes noves a continguts vells. A més, el romanticisme i el seu nou codi de valors començava a popularitzar-se entre el públic menestral. En definitiva, els sainets ja no podien ser com abans.

Pensem, per exemple, que una part de la comicitat de les obres de Soler com a Pitarra, les seves gatades i paròdies, raïa en les referències explícites a llocs, costums i personatges característics de la Barcelona del moment. Això afectava des de la temàtica d'obres seves com *Liceistes i cruzados* (1865) o *El Pla de la Boqueria o el rovell de l'ou* (1869), fins a les referències molt concretes com la que trobem a S*i us plau per força* (1866). En el diàleg entre dos personatges, Maria i senyor Quim, es diu el següent:

> MARIA:
> Avuy sí que està amorós!
> Sr. QUIM:
> Y això que no he fet billars

Per entendre l'acudit cal saber que hi havia a Barcelona un famós constructor i venedor de billars anomenat Amorós. O a *La botifarra de la llibertat* (1864) uns presumptes herois eren: «En Pau Boix, lo brut del Born y lo Xato de l'Encant», tres figures ben conegudes dels baixos fons barcelonins (Roure 1926, II : 220-226). A més, no s'estava d'utilitzar expressions lingüístiques de moda en aquell moment, algunes molt específicament barcelonines. Així doncs, el que presenta l'autor és una realitat ben immediata que fàcilment enganxava els espectadors.

El fenomen Soler (Pitarra) resulta especialment detonant en aquest procés que vinc definint, ja que ell és pròpiament el primer autor de consum, modern, que és fitxat ràpidament per l'editor López Bernagossi, el qual féu un bon capital amb la venda dels *Singlots poètics* de Pitarra que començà a publicar a partir del 1864 i que eren oferts també a l'entrada del teatre quan s'hi representaven obres de Soler. A través de la pràctica de la paròdia, reivindicada expressament per ell a l'epíleg a *El boig de les campanilles* (1865) o en el pròleg a *Les joies de la Roser* (1866), en què retreu l'exemple de Cervantes i es considera en la tradició que va de Quevedo a Vallfogona o Moratín, intenta bastir un model de literatura popular que respongui a les necessitats de les noves audiències. En definitiva, vol crear uns gèneres (els diversos tipus de *singlot*) que recorrin a l'humor per donar una visió deformada de la realitat a través de la qual resulta fàcil inserir-hi elements de crítica als costums del moment. Els referents ja no eren a la tradició que provenia de l'entremès i les farses medievals, sinó les noves formes de teatre a cavall de la literatura culta i la tradicional que estaven consolidant la literatura de consum a França o a Madrid (Íñiguez Barrena 1999: 18-19).

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

Aquestes formes teatrals admetien amb més facilitat que d'altres les referències irònniques a qüestions polítiques i socials, ja que la base del seu èxit era la complicitat amb el públic. És per això que en les gatades pitarresques hi trobem al·lusions gens innocents a la política del moment. Així, per exemple, a *El punt de les dones* (1864) es diu que al taller d'un sabater «cambien més d'aprenents que Espanya de ministeris» (Pitarra 1864: 3). A la mateixa peça una dona presumeix d'anar *eleganta* gràcies al *contrabando*, ja que havia estat casada amb un carrabiner. A *Les carbasses de Montroig* (1865) Josep intenta convèncer un capità que un noi casat i amb fills del poble sigui llicenciat. El militar li diu que per llei els joves han de fer el soldat encara que estiguin casats. Quan l'oficial diu «la Reina manda» la resposta de Josep és «¡Gran feyna!» I quan li diuen que el pot rescatar pagant «seis mil reales», Josep esclata:

JOSEP:
Té rahó, batua'l món.
¡Vaya una lley més igual!
Lo rich sense cap perill
té'ls *dineros* ben *seguros*,
y així'l rich pert trescents duros
y'l pobre ha de perdre un fill.
(Soler 1865: 17)

Els exemples es multiplicarien. El que m'interessa remarcar, però, és que la realitat que el dramaturg posa en escena cerca la complicitat d'un públic que ha de fer-se seu i, per tant, cal que li parli en el seu llenguatge i des dels seus valors. Quins són aquests valors? Podríem dir que menestrals, tot i que no exclusivament: el públic obrer, de brusa i espardenya, compartia en l'essencial la visió del món plantejada en aquestes obres de Pitarra. Aquesta era l'audiència que alimentava el teatre en català i que fou la responsable del gran esclat d'aquest teatre a partir de 1864.

En efecte, l'aparició d'autors com Josep M. Arnau, els germans Busquets o el mateix Francesc Camprodon (que ja era un dramaturg d'èxit en castellà) suposa un canvi qualitatiu important en el sainet que es feia al Principat (les Illes i el País valencià seguiren una camí diferent). Fàbregas ja havia observat l'evolució del sainet cap a la comèdia de costums (Fàbregas 1986: 302-303), a força de construir trames més complexes i ampliar les peces a dos actes. També en la construcció dels personatges que tendeix a superar la pura caricatura, malgrat que en el rerafons hi siguin visibles alguns dels tipus habituals en la tradició del sainetística. Aquesta tendència també anirà acompanyada d'una progressiva idealització dels ambients en què transcorren les obres. D'una manera paral·lela a la comèdia castellana d'un Bretón de los Herreros, s'exalten els valors rurals com a millors o més autèntics, menys afectats que els de la

capital. La dialèctica entre la gent de *fora* i els barcelonins és a la base de més d'un sainet i comèdia de l'època, des del de Francesc de Sales Vidal que ho enuncia en el títol *(Els de fora i els de dins*, 1865) fins als de Josep M. Arnau com *La pubilla del Vallès* (1865) o *En el camp i en la ciutat* (1869). El mateix autor ens dóna mostres de la Catalunya marinera en obres com *Els banys de Caldetes* (1865). De fet, els diversos paisatges de la Catalunya del moment aniran apareixent en les obres d'aquests autors, especialment en la de Soler, que com veurem més endavant, acabà construint una mena d'imatge totalitzadora de la realitat catalana.

Però al costat dels clixés idealitzadors o dels recursos estilístics previsibles no costa veure-hi sovint aspectes de la realitat quotidiana presentats de manera crítica pels autors. Per exemple, a l'obra d'Arnau esmentada més amunt (*La pubilla del Vallès*) hi trobem una referència al fet que els sermons de la missa fossin en castellà. Un personatge d'edat avançada se'n lamenta: «molts no hi entenen un borrall» (Arnau 1979: 25). Un altre dels temes habituals d'aquestes peces és el de la mobilitat social de l'època. El titol d'un sainet de Marçal Busquets n'és una bona definició: *Un poll ressuscitat* (1865). L'obra mostra les patètiques pretensions d'uns pagesos enriquits de cop per l'especulació desfermada arran del projecte d'urbanització del futur Eixample barceloní. La tipificació del personatge a què al·ludeix el títol és feta sovint a partir del lèxic amb què cal adreçar-se-li. Així, renya la criada perquè li diu de *vós* en lloc de *senyor*. O imposa a la filla un nou tractament:

> MERCÈ: Luego torno, pare...
> PEPET: *Pare* ! - Tens de dir *papà*
> MERCÈ*: Buenu*, papà, luego torno;
> corro a pelar un parell d'alls.
> (Busquets 1979: 175)

Les conseqüències del desig d'aparentar són visibles també a *Coses del dia* (1868) de Ramon Bordas Estragués, en què els personatges que volen passar per elegants i freqüentar amb militars de graduació parlen en castellà i van al Liceu, mentre que els que adopten formes de comportament més natural són fidels a la llengua i són assidus del Romea.

Tampoc no falten obres que remarquen la diferent actitud dels catalans i dels castellans. Mentre els primers desconfien de l'estat i van a la seva guiats per una ètica basada en l'estalvi i el treball, els segons solen ser fatus i amb tendència a sacralitzar els càrrecs burocràtics. Cal recordar que els castellans que corrien per Catalunya en aquells anys eren, bàsicament, funcionaris de l'estat. Així s'entén el següent diàleg extret de *Les tres alegries* (1869) de Josep M. Arnau:

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

SANTOS:
Y hoy día soy delegado
del gobernador civil
y usted ha faltado al gobierno!

JUST:
I bé, què m'explica a mí?
SANTOS:
Me explico porque me entienda,
mas es usted un infeliz.

JUST:
Un infeliç? Tinc set cases,
terres, camps i regadius,
i una bossa de xinxons
que no veu dia ni nit.
No em falta bestiar ni palla,
recullo blat, ordi i mill,
i grana per engreixar-lo
a vostè i els seus veïns.

(Poblet 1965: 159-160)

No costa gaire imaginar l'èxit que devien tenir rèpliques com aquesta entre el públic habitual del Romea o dels teatres de comarques. Es tractava qüestionar i/o reforçar els tòpics sobre uns i altres per tal d'aconseguir la cohesió com a grup. A la imatge del català com a avar o gasiu la resposta era distingir aquests defectes de la virtut de l'estalvi. Si el castellà tenia fama de desprès i generós potser de vegades era més aviat malgastador. El castellà era arrogant, fatu (la imatge ve de lluny, pensem en els diàlegs d'una obra del segle XVI com *La vesita*), el català en canvi només estava preocupat pel seu treball i desconfiava sistemàticament de l'administració i els organismes governamentals. Els estereotips sobre col·lectius han estat sempre una veritable mina per les formes de literatura costumista, entre d'altres coses perquè afavoreixen la comicitat fàcil. Ara, perquè això sigui així cal que hi hagi una base de realitat en l'estereotip que pugui ser identificada pel receptor des de la seva visió del món.

És evident que l'audiència popular i menestral del teatre català veia reforçada la imatge que tenia d'ella mateixa en aquestes obres. I, a més, participava amb plena complicitat de les picades d'ullet polítiques tan habituals en la producció anterior a la revolució de setembre de 1868. Tanmateix, des d'un punt de vista literari aquests textos no constituïen cap varietat gaire autòctona. De fet, el tipus de comèdia de

costums que practiquen aquests autors segueix en l'essencial els models del teatre castellà o de les obres franceses d'autors com Scribe (constantment afusellat per Albert Llanas o Eduard Aulés entre d'altres). El tènue realisme es veu complementat per un sentimentalisme perfectament ordenat i honest, ja que, en última instància, el referent de molts autors és la comèdia moralitzadora de Moratín posada al dia. I és que no n'hi ha prou amb omplir el teatre, cal que les classes més populars recordin quins són els valors que més els convenen per protegir-se dels altres estaments.

Per altra banda, no crec que es pugui parlar de cap voluntat programàtica destinada a fixar un imaginari català. Més aviat crec que en aquests anys previs a la restauració s'apunten imatges i estereotips que seran reelaborats posteriorment. A més, no hem d'oblidar que en el teatre en català com en el de qualsevol altra llengua una de les formes més característiques de *captatio benevolentiae* és, justament, presentar el col·lectiu nacional a què pertany l'audiència honorat amb les millors virtuts. Caldria distingir aquest mecanisme retòric de la voluntat explícitament reivindicativa o nacionalista. Vull dir que les puerils manifestacions d'orgull local són una cosa i la voluntat de fixar uns referents nacionals n'és una altra.

Tanmateix, la producció de Frederic Soler posterior a les gatades ens mostra una clara intenció apologètica de tot allò que en podríem dir propi de la catalanitat. Per exemple, a *Les heures del mas* (1869), ambientada en temps de Felip V, hi trobem una al·legoria sobre Catalunya, en una rondalla que presenta una pagesa feta reina que donà als seus súbdits la barretina per cofar-se i la verge de Montserrat per quan tinguessin tribulacions (Soler 1906 [4]: 77). Més endavant, un altre personatge fa una relació de totes les festes i costums catalans, des dels correbous als xiquets de Valls fins a la sardana o el tirabou. A *Els segadors* (1876) es balla un ball de la dalla a so de flabiols i tamborins i, fins i tot, una sardana (Soler 1906 [2]: 68). No hi falta, tampoc, un elogi a Barcelona:

> CIUT. 1:
> ¡Ah! ¡És la gran ciutat del món!
> GEM:
> Jo tinch un germà aucellaire,
> tavalot, qu'és un xarraire,
> y diu los ditxos com són:
> «Barcelona és bona
> si la bossa sona;
> sona o no sona,
> Barcelona és bona».
> (Soler 1906[2]: 46)

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

No crec que haguem de dubtar de l'efecte que sobre el públic tenien totes aquestes «ensabonades». Més aviat em sembla que hem de tenir en compte que si l'autor les utilitza és perquè sap que funcionen, que el seu auditori no només les aplaudeix, sinó que fins i tot les espera. Ja he dit que era important aconseguir que s'omplís la platea i, per tant, calia donar peixet als espectadors, amb els quals era fàcil establir-hi complicitats com aquestes que, dit sigui de passada, no eren les úniques. Efectivament, Soler no desaprofitava mai l'ocasió de presentar un discurs que remetia clarament a l'actualitat que vivien els receptors de les seves obres. En aquesta mateixa hi trobem anacronismes com que en ple segle XVII se'ns parli d'*indianos* i de *bullangues*. No només això. Soler ho aprofita per ridiculitzar les actituds conservadores:

CIUT.2:
Observarse y conservarse
perquè lo antich és lo bo.
GEM:
¿Fins quan és dolent?
CIUT. 2:
Y és clar.
Si jo dich sempre per mi:
ho havem trobat així
y així ho havem de deixar.
GEM:
¡Just! Y seguint tals rahons
quan lo primer ús seguíam
ara encara'ns trovaríam
a n'al bosch menjant pinyons.
(Soler 1906[2]: 46-47)

Per altra banda, el conflicte de l'època és focalitzat des de la perspectiva de la lluita contra els abusos del Comte-duc d'Olivares, en una clara dialèctica entre defensors de la llibertat i partidaris de la tirania, en la qual, a més, els sectors conservadors són presentats com a traïdors a la pàtria. Tenint en compte la data d'estrena de l'obra no costa gaire adonar-se que Soler està fent una obra anticarlina en la qual, com és habitual en la seva producció, la catalanitat amb totes les seves tradicions va lligada a la defensa dels postulats liberals i s'oposa frontalment a la concepció ultramuntana. Recordem que els carlins ja eren fustigats directament a *Les joies de la Roser* (1866).

Així, doncs, defensa de la catalanitat entesa sempre en termes de la ideologia compartida per la majoria del seu públic, essencialment barceloní i adscrivible a la

tradició política del liberalisme. Valors mesocràtics, que prioritzen la reconciliació per sobre del conflicte, com veiem amb el pare que ens presenta Soler a *Les heures del mas*, conformat malgrat haver perdut de la guerra, i que no té inconvenient a acceptar a casa seva un partidari de Felip V perquè: «qui en guerra enemich m'era / crech que en pau no me en deu ser» (Soler 1906[4]: 10).

També de defensa del treball per sobre de l'ociositat dels que viuen de les seves rendes. Així, el baró d'*El ferrer de tall* (1874) representa més l'hereu escampa d'una família de propietaris rurals que un veritable aristòcrata setcentista. De fet, la carregada contra el feudalisme que trobem al text, no és una crítica del carlisme i els sectors que li donaven suport? Si ho mirem des d'aquest punt de vista l'obra resulta més actual, i encara més quan el manxaire fa el seu famós parlament, que sembla condensar l'explicació de per què el poble es va comportar com ho va fer durant el sexenni democràtic. Allò que ens diu el text és que el de baix rep sempre i de tot arreu. Com en altres ocasions, Soler se serveix d'una dita popular que ja trobem a *La fugida de la Regència de la Seu d'Urgell, i desgràcies del pare Llibori* (1822) de Josep Robrenyo: «si tot ho paga el manxaire, / diu un ditxo català» (Robrenyo 2004 I: 152). Doncs bé, el manxaire d'*El ferrer...* acaba la seva reflexió en els termes següents:

qui en té la culpa? El manxaire.
I el manxaire, que ja és net
d'allà on li dóna la gana,
perquè del clatell la llana
a clatellades li han tret,
per guanyar d'un cop el plet,
es torna pillo, xerraire,
rata, astut, dropo, cridaire,
gelós, brut i emmascarat,
perquè així sigui vritat
que en té la culpa el manxaire.
(Soler 1981[4]: 52)

No hi hauria aquí un intent d'explicació / justificació del comportament de les classes populars en els fets polítics que acabaven de passar? L'obra es pot entendre des de la perspectiva del petit burgès que ha vist fracassar la revolució democràtica pels excessos dels uns i el reaccionarisme fanàtic dels altres. El desengany pel resultat d'aquest procés històric és ben visible en les reflexions cíniques d'un dels personatges, Boi, que recomana fer les coses a l'inrevés del que reclama l'honestedat i la noblesa, és a dir, actuar amb *l'esquerra* en lloc de fer-ho amb la *dreta* (ell és esquerrà):

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

puix si fer-ho tot ben dret
ha de dar armes an els vils,
i ha de perdre tants de mils,
i ha de dur afanys com aquest,
ara i sempre i fins quan ja
vegi als peus del llit la mort
Déu em deixi obrar ben tort
i morir sent esquerrà.

(Soler 1981[4]: 58-59)

Crec que aquestes al·lusions a la política del moment eren prou clares per al públic que veia l'obra el 1874. No són un cas aïllat. En podem cercar d'implícites o fins i tot explícites en altres obres de Soler. La complicitat que pressuposen és bàsica per crear un marc referencial que aporti als receptors de les obres la necessària il·lusió de realitat; un sentit del real que legitimava el sistema simbòlic de la catalanitat plantejat per la producció soleriana. Eren aquests elements els que asseguraven la veracitat de les obres i atorgaven el caràcter d'actualitat als símbols exaltats per l'autor. D'aquesta manera les cançons populars, les corrandes, l'ús de la barretina s'integraven com a part de pràctiques actuals i eren viscudes com a símbols vius. El públic del teatre català tenia aquests referents prou propers com perquè una mínima actualització els reforcés en tant que elements identitaris. Darrere d'un costumisme i un historicisme convencionals, apareix sovint una reflexió sobre el món que voltava els espectadors, feta, hi insisteixo, des de la perspectiva d'un liberalisme mesocràtic, moderat, prou transversal com per integrar sectors socials relativament diversos. En el fons, la realitat que presentava Soler era la que sabia que volia veure el seu públic i entre l'oferta d'ell i la demanda de l'auditori es teixia un complex trellat de relacions que constituïa un patró del real literari, és a dir, d'aquella imatge novament «consensuada» de la realitat que és apta per a ser literaturitzada.

En definitiva, el teatre en català de la segona meitat del vuit-cents construeix un model de realitat que respon a les necessitats d'un públic urbà, que hi troba no només una clara font de distracció, sinó també un sistema simbòlic amb el qual s'identifica perquè li recorda els seus orígens més immediats, i, alhora, li permet establir un joc de complicitats amb la realitat quotidiana, encara que sigui a través d'un distanciament retòric com el de l'ús de la història. Això fa que els valors que es trasllueixen en les comèdies i els drames catalans siguin conservadors en tot allò que té per objecte preservar el grup, les classes menestrals, dels arribistes o dels perills del desclassament, però ho siguin molt menys quan es tracta de reivindicar certs drets reclamats pels estaments mitjans o per defensar les formes de llibertat assolides per la revolució burgesa.

Ara bé, l'atenció a l'actualitat s'expressava també en l'obra de Soler a través de veritables al·legories polítiques com *L'últim rei de Magnòlia* (1868), en què reflexiona sobre el procés revolucionari que s'iniciava aquell any i s'exalta la figura del general Prim. En d'altres, de manera més directa, com en la crítica del que anomenava *papallones*, en l'obra homònima (*Les papallones*, 1869), és a dir, els joves burgesos que es despreocupen del tot de la política per dur una vida de disbauxa (Fàbregas 1969: 110-111). En obres com *Els polítics del gambeto* (1871) o *La fira de sant Genís* (1872) hi podem trobar reflectit un escepticisme cada cop més accentuat respecte de la classe política i una desconfiança no pas menor en les classes més populars. Els recels i les desconfiances de Soler devien ser força compartits per bona part del seu públic, que seria agosarat qualificar de burgès.

En aquells mateixos anys del sexenni democràtic, autors com Rossend Arús o Ermengol Marquès es mostraren més a prop de la tradició encetada per Robrenyo i abordaren un teatre de continguts més clarament revolucionaris. Així, les obres del primer es caracteritzen per una clara voluntat apologètica que pretén instruir l'audiència en els nous valors democràtics. És el cas, per exemple, de *Mai més monarquia!* (1873) o d'*El primer any republicà* (1873), ambdues batejades amb el nom de *revistes polítiques*. El seu principal actiu de cara al públic és, òbviament, el fet que tracten sobre les taules l'actualitat espanyola del moment, criticant obertament alguns dels personatges clau de la revolució de setembre com Prim, Topete o Serrano, a qui considera traïdors a la causa inicial, ja que allò que qüestiona l'autor és la mateixa institució monàrquica, tot i que no s'està tampoc de criticar el centralisme i d'exaltar el valor del treball per sobre les rendes (Fàbregas 1969: 129-130). Marquès per la seva banda es dedica a il·lustrar el pati de butaques amb el record de personatges mitificats per la tradició revolucionària local: *La ronda d'en Tarrés* (primera part 1871 i la segona sense datar) *L'heroi de Martorell o el Noi de la Barraqueta* (primera part 1872, segona, 1873). De vegades el pes del protagonisme es repartia de manera col·lectiva, com a *Visca el poble sobirà!* (1868), que té l'originalitat de ser una comèdia en tres actes escrita en prosa però que ens ha arribat només com a manuscrit, tot i que es va arribar a estrenar al Liceu (Fàbregas 1969: 137). En aquests textos, la reelaboració de la realitat es fonamenta com en les obres de Robrenyo en el consens ideològic amb el públic, un consens que havia de ser més indiscutible encara que en les comèdies o els drames de Soler, tot i que els auditoris fossin ideològicament propers.

En una línia semblant caldria situar la producció de l'autor i empresari de l'Odeon Jaume Piquet, que es pot dir que s'especialitzà en el teatre de la més immediata actualitat. Així, el dia divuit de setembre de 1868 presentava en aquell teatre la peça en un acte *El pronunciament* i el 1870 publica *¡¡Catalans, abaix les quintes!! y viva la llibertat*, que denomina «episodi d'actualitat» i que estrenà un any més tard al teatre Español. La fórmula li degué funcionar prou bé i així entre els mesos d'abril i maig de 1873 estrenava una sèrie d'episodis dedicats a la guerra que se seguia contra els

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

carlins amb els títols següents: *Ripoll y Berga, La victòria de Puigcerdà*, *Un somni de l'absolutisme o l'entrada de Savalls a Barcelona*, *Donya Blanca la postissa o el banquet d'en Savalls a Ribes.* La immediatesa era portada al límit. Per exemple, el divendres 27 d'agost de 1875 l'autor anunciava a la premsa una obra sobre la caiguda de Puigcerdà en mans de les tropes anticarlines. El fet es produí l'endemà dissabte i diumenge els espectadors barcelonins podien veure una obra sobre l'esdeveniment amb el desenllaç previst, tal i com remarcava l'autor en l'anunci al *Diario de Barcelona* del dia 29. La seva manera de treballar era la següent:

> Lo dilluns portaban los partes del diari que les tropes sortian de Barcelona pera sitiar Puigcerdà, ell ja comensaba á escriure una comedia y anunciaba estrenarla lo pròxim diumenge contant qu'altres partes de lo dimecres o bé'l dijous, li facilitarian datos per sa terminació qu'ell combinaba, y d'un modo ó altre y ab ajuda de la seva especial companyia, estrenaba la obra lo dia citat, tenint los plens de públich y butaques com ell desitjava.
>
> (Saltiveri 1896: 168)

El que feia, doncs, era elaborar una crònica en bona part fictícia de la realitat, però que s'ajustava a allò que el seu públic volia veure. Era la presentació de l'actualitat més immediata des de la perspectiva d'unes classes populars que assistien al teatre per a reafirmar la seva visió del món i els sistemes de valors que havien configurat a partir de la modelització de la realitat feta des d'una òptica genèricament progressista.

Però no era només la política la que excitava la seva vocació de cronista, moltes de les seves obres es basaven en fets truculents que havien passat a la ciutat i que eren d'actualitat per al seu auditori. Com assenyalava Saltiveri: «Desde *L'assessinat del carrer de l'Aurora* á *Lo llas escorredor*, no hi havia fet per petit que fos que'n Piquet no'n fes una comedia per lo proxim diumenge» (Saltiveri 1896: 168). Entre les més famoses de les seves produccions cal destacar *La monja enterrada en vida o el secret d'aquell convent*, que l'autor preveia estrenar el 8 de febrer de 1885 però que fou prohibida a Barcelona a instàncies de l'autoritat eclesiàstica. Els fets en què es basava havien succeït a mitjan gener del mateix any; per tant, en pocs dies Piquet havia escrit l'obra, l'havia feta assajar i estava ja a punt de posar-la en escena (Artís, 1935: 5). Els aspectes misteriosos d'un esdeveniment que no quedà del tot aclarit donaren peu en la ploma del dramaturg a un veritable melodrama d'amors impossibles i de foscos interessos de l'església. De fet, l'autor donava al seu públic allò que aquest volia i en reforçava la veracitat pel simple fet de convertir en literatura una llegenda urbana, tot *interpretant-la* des dels paràmetres ideològics del populisme anticlerical. L'aposta resultà tan efectiva que arribà a crear un relat mític que es reencarnava a cada aixecament revolucionari. Tant el 1909 com el 1936, el mite resultà prou operatiu com per provocar la imatge macabra de les monges desenterrades.

Com es pot veure, la figura de Piquet és extraordinàriament interessant. Per començar, té una producció d'obres en català comparable a la del mateix Frederic Soler, sense comptar la seva obra en castellà. Com Soler, fou empresari durant un període relativament llarg. Només a l'Odeon ho fou entre 1871 i 1886, any en què tingué un plet amb el propietari de la finca, que acabà perdent. Significativament, un cop sense teatre va intentar aixecar-ne un altre en uns terrenys al Paral·lel, aquesta vegada sense èxit. A propòsit, cal remarcar que ja intuís que el futur del teatre comercial i popular passaria per aquella part de la ciutat.

Tornem, però, a la comparació entre els dos dramaturgs. Ambdós autors tenen un auditori que coneixen bé i al qual donen allò que vol. En el cas de Soler, literàriament molt superior, es tracta d'un auditori amb unes majors pretensions socials, tot i que en el fons la distància entre els dos públics és menor del que podria semblar. N'és un clar exemple que després de tancar l'Odeon els assidus d'aquest teatre es desplacessin al Romea, o que Piquet sigui autor d'algun drama rural en què pretenia imitar Soler. A més, no va dubtar a qualificar de *gatada* alguna obra seva. Així doncs, la principal diferència entre els patis de butaques dels dos teatres cal cercar-la, com ja he apuntat, en el diferent horitzó, expectatives entre uns i d'altres, el caràcter més obertament truculent i ingènuament demagògic de les obres de Piquet no hauria agradat sobre les taules del Romea. Tot i que, després de la desaparició de l'Odeon, i no per casualitat, el teatre regentat per Soler modificà en part la seva oferta i el mateix autor de *La dida* temptejà obres una mica més truculentes i d'acció com *El monjo negre* (1889), en un clar intent de recollir el públic que la desaparició de l'Odeon havia deixat desassistit.

Soler, més proper al procés de la Renaixença, disposava d'un entorn d'amistats literàries i polítiques molt allunyat del món de Piquet i plantejava un model de realitat que, com hem vist, focalitzava un elements que la seva audiència podia interpretar com a identitaris i que servien, per tant, per cohesionar-los. Sospito que en el cas del públic de Piquet allò que servia de cohesionador eren els valors progressistes i republicans, tot i que caldria una lectura a fons de la producció d'aquest autor per poder-ho establir i això cau lluny del propòsit d'aquest treball. Remarco, això sí, que un estudi contrastat de la producció dels dos dramaturgs ens permetria saber molt sobre la veritable distribució de papers ideològics i de funcions integradores del teatre en català de l'època. És evident que els segments de població que seguien un i altre no estaven clarament distanciats ni molt menys enfrontats, si més no, obertament. Pero també em sembla clar que responien a demandes diferents.

2. L'arribada del *REALISME*

Així, doncs, a l'inici de la dècada dels vuitanta, el teatre en català havia configurat una imatge de la realitat catalana que era àmpliament assumida per un públic nombrós.

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

Ja hem vist com el primer costumisme procedent de la tradició de l'entremès provenia de la tradició medieval i presentava uns tipus genèrics que funcionaven en el relatiu estatisme de la societat de l'antic règim. A partir del segle XIX la major mobilitat social i la nova funció del món de l'espectacle en tant que portador d'idees i de valors que contraposaven els diversos grups socials havia obligat a tenir en compte una nova realitat, més complexa, més compartimentada. Calia refer de nou el consens, però ara s'havia de fer a partir dels diferents estaments. Com ja hem anat veient, a Catalunya els sectors menestrals i populars trobaren en el teatre fet en la llengua del país un món en el qual es reconeixien i en el qual podien expressar les seves necessitats i els seus desitjos. Això fou possible perquè els autors, Soler especialment, mai no perderen el sentit de la realitat i saberen reelaborar-la en funció de les exigències d'una audiència que s'havia convertit en el veritable jutge literari de qui depenia la sort dels dramaturgs.

Ara bé, el fet que una escola literària que es pretenia «realista» aparegués en el panorama havia de provocar tot un trasbals. Aquest moviment literari s'havia anat imposant a tot Europa especialment en l'àmbit de la novel·la. En el teatre el realisme fou més moderat i quan arribà l'hora dels autors naturalistes els fracassos se succeïren. Calgué esperar a les darreres dècades del segle perquè autors com Zola obtinguessin ressò en el món de les taules, i encara a costa de veure reconvertides algunes de les seves novel·les en purs melodrames. De fet, alguns autors, com Hristić (1977: 135), consideren el teatre realista un híbrid resultat de portar sobre les taules els plantejaments propis de la novel·la. Més enllà del desacord amb un postulat tan radical, és evident que des d'un punt de vista històric el realisme teatral deriva de la moda de la novel·la realista. Pensem, per exemple, en l'atracció per la narrativa dels Goncourt que mostrava Strindberg al pròleg a *La senyoreta Júlia* (1893), un dels manifestos del naturalisme teatral (Nagler 1952: 583-586).

En l'àmbit que ens ocupa, el nou realisme compartia amb el model literari dominant en l'escena catalana el que podríem anomenar la fe en la fal·làcia referencial, però la duia a l'extrem de pretendre's un estil absolutament transparent. La diferència de fons era més aviat en l'abast que es donava a la mimesi dramàtica, o per dir-ho d'una altra manera, en què era digne d'aparèixer en escena i què no ho era. El debat, en el fons, afectava la moral i, doncs, la ideologia. Si per realisme entenem fidelitat a la representació dels usos, les formes d'actuar o de parlar de sectors diferents de la societat catalana, bona part de la dramatúrgia catalana hi era força propera. Ara bé, quan es tractava de reflectir determinades problemàtiques, especialment les referides a qüestions com l'adulteri, la cosa canviava. El concepte de real literari que tenien autors com Soler era el derivat de l'estètica romàntica i, per tant, la reformulació del model plantejada pel realisme i, sobretot, pel naturalisme venia a contrastar-hi de manera molt clara. Riera i Bertran en el pròleg a *Caritat* (1872), tan citat, es veu obligat a justificar-se de les modificacions que ha incorparat en la seva adaptació de l'obra de

Sardou, començant per l'ús del vers en lloc del de la prosa, que algun adaptador d'altres obres de Sardou al castellà havia mantingut. La raó principal dels canvis?:

> Mes lo públic del teatro català no és –bona cosa se'n manca!– lo públic de França i de Castella, i jo escric per a satisfer, dins les prescripcions ineludibles de l'Art i sens baixesa mercantil, lo gust de mos compatricis. Per ço és que m'he atrevit a les següents modificacions, a part de l'esporgament de molts detalls *excessivament* realistes i d'haver-hi intercalat més de quatre pensaments e imatges de la meva collita.
>
> (Bacardit & Gibert 2003: 446)

El públic, doncs, podia tolerar i fins agrair els elements realistes de les obres catalanes, però sempre que no fossin «*excessivament* realistes». L'adverbi, que el mateix Riera escriu en cursiva, és la clau de la qüestió. Quin és l'abast que cal donar-li?

El model de realitat que un autor com Soler havia contribuït a consolidar s'havia bastit a partir d'un sistema d'exclusions que venia determinat per uns valors sancionats socialment i, per tant, hegemònics en la societat catalana. Qualsevol autor dramàtic es veia en la necessitat, expressada per Riera, de satisfer el gust dels seus compatricis d'una manera més peremptòria que els novel·listes. Per entendre'ns: Oller podia vendre més o menys llibres, però les seves obres eren llegides en la intimitat i, per tant, el marge de llibertat que tenia, tot i ser reduït, era major que el dels dramaturgs que havien de convèncer un empresari que l'obra ompliria el teatre i que no seria motiu de cap escàndol públic.

Calia reajustar la convenció de la mimesi dramàtica en funció dels canvis ideològics que s'anaven produint en la societat de l'època per la influència del nou paradigma positivista i cientifista. Aquest paradigma reforçava la creença en el poder referencial del llenguatge, en la transparència dels mots a l'hora d'expressar la realitat, però també en el rebuig de tot el que no pogués reduir-se a la racionalitat. Per aquest camí reestablia un nou sistema d'exclusions diferents de l'anterior i apostava per una nova convenció que es pretenia no convencional, per un estil presumptament neutre que havia de donar compte de la complexitat del real. Tot i que, com ja sabem, el realisme acabava proposant una concepció alternativa del decòrum escènic que seguia restringint l'aparició de determinats aspectes de la realitat en la pràctica literària.

Però, quina era la principal dificultat que podia trobar-se un autor dramàtic a l'hora de decidir-se a fer una obra realista o naturalista?. Bàsicament el fet que el públic del teatre català, aquell que havia consolidat una determinada visió de la realitat amb la qual se sentia còmode, no tenia cap necessitat aparent d'eixamplar-ne els límits. Per què? Doncs perquè es tractava d'una audiència menestral i popular, incapaç de veure com a rutinari allò que ja el satisfeia, amb un horitzó d'expectatives que no tenia en compte el canvi, la renovació com a valor positiu. No tenia la dosi d'esnobisme artístic,

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

de pretensions literàries característiques d'un públic burgès per a qui la sociabilitat anava lligada inevitablement a les fluctuacions de les modes, i recordem que la literatura, l'art, no deixaven de ser un element sumptuari per a aquestes classes. Per dir-ho d'una manera breu que caldria matisar: el teatre en català tenia dificultats per ser realista perquè el públic burgès amb prou feiens si el freqüentava.

Per les mateixes raons costava incorporar-hi temàtiques cosmopolites, massa allunyades de la realitat més o menys idealitzada, però propera, que els mostraven les obres costumistes. Així i tot, els anys vuitanta havien de veure canvis importants, començant per la nova orientació que agafà el teatre de Soler amb obres com *Lo dir de la gent* (1880), un clar intent d'acostar-se a autors castellans com Echegaray. És un pas significatiu que va ser valorat favorablement des de les pàgines de *Lo Gay Saber.* Segons l'anònim redactor, l'obra marca un «vertader progrés y un camí distint en lo gènere en què tan nom s'ha guanyat lo distingit poeta» (15-12-1880: 280). Se'n remarca el realisme:

> lo senyor Soler, no obstant y esser des molt temps un reputat autor dramàtich, no havia entrat tant decididament com ara en lo camí espinós de l'escola moderna, atacant a aqueixa part de la societat que ab indiferència y obehint el capritxo deshonra y critica ab la falsa careta de la hipocresia.

Resulta significatiu que el camí de l'escola moderna sigui titllat d'*espinós.* Recordem de nou l'adverbi utilitzat per Riera i Bertran, calia anar en compte amb el que pogués semblar excessivament *realista*. La mateixa publicació n'ofereix una bona mostra en el comentari de *F. Comenti* a *La bolva d'or* (1880) de Josep Feliu i Codina, on es fa una pintura més aviat negra d'un ric cobejós, fet que mereix el retret de l'articulista, que considera que «s'estén un xich massa declamant sobre los richs, recurs que no aplaudim» (15-3-1880: 70).

Però l'obra més emblemàtica de Feliu és *Lo gra de mesc* (1883), que, a diferència de l'anterior, és escrita en prosa. La recepció de la seva estrena permet fixar quin era l'estat de la qüestió del debat del realisme en el teatre en català. Així, des de les pàgines d'*El Diluvio* (14-11-1883: 9495) es deia:

> Desde luego lleva ya para nosotros una gran recomendación: está escrita en prosa; esto es, en lenguaje natural. También ha sabido sacrificarse el señor Feliu i Codina en esta obra rompiendo con la poètica consuetudinaria en el Romea que exige finales de acto de brocha gorda... Nosotros le agradecemos esos dos rompimientos de lanzas con el público romeístico, tanto el de haberle propinado buena prosa, como el de privarle de finales de sensación y falsos.

Això mateix és remarcat per Josep Roca i Roca a *La Esquella de la Torratxa* (17-11-1883: 3):

> Acostumant al públich ab obras com *Lo gra de mesc*, lo mal avesat no trobaria mai a faltar aquells afectarros (sic) artificiosos y enlluhernadors dels finals dels actes, aquell llenguatge retòrich, produint-li de prompte no poca estranyesa, y aviat se convenceria de que l'art deleyta també, sense més recursos que les filigranes de la naturalitat, de la veritat y de la sencillesa.

Coincidència també a *La Ilustració Catalana (*30-XI-1883), que parla del gran pas que «ha iniciat dintre del teatro catalá un nou camí de bon gust y discreció». El 15-XII-1883 tornen a referir-se a l'obra en aquests termes:

> La primera calitat de la comedia, segons la manera de veurer, es que tots els personatjes són real y positivament vritat... L'altra calitat recomanable de l'obra es l'assumpto, que es no sols d'aquesta època present, sino vici de tot temps y conegut de tothom.

Per a *La Ilustración* (18-XI-1883) l'aposta de Feliu significa retornar «al antiguo rumbo que tantos días de gloria ha proporcionado al teatro catalán» i ho fa deixant de banda els «horroríficos argumentos» que havien dut a efectes «falsos completamente, y con los que en vano se esforzaban los actores para impresionar al público». Fixem-nos, doncs, com el realisme del text és vist des de la perspectiva de la renovació d'unes formes massa rutinàries i efectistes. De fet, aquí el realisme és valorat en tant que sinònim de naturalitat; és per això que des de les pàgines de *La Ilustración* es considera un retorn a l'«antiguo rumbo», és a dir, a les produccions catalanes que conservaven la frescor costumista que va donar els seus primers èxits a Soler. Ni tan sols la gent de *L'Avens* (novembre 1883) fan una valoració diferent. Yxart en la seva crítica publicada a *La Jornada* el 15 de novembre de 1883 ja havia remarcat que el públic del Romea no havia estat a l'alçada del que se'ls oferia (Vilà 2000: 473). Però el més significatiu és que des de les pàgines de *Lo Teatro Regional*, el 4 de gener 1896, amb motiu de publicar l'obra, que, per cert, havia romàs inèdita, el que se'n valora no és pas l'aportació realista en el sentit que esperaríem, sinó el de model de teatre que contrasta amb les obres més adotzenades que l'empresari Franqueza programava en aquells dies al Romea.

Ja hem vist, a més, com la crítica a la política del moment no era especialment destacada, ja que, com remarcava el comentarista de *La Ilustració Catalana,* es tracta de vicis de tots els temps i coneguts de tothom. Val la pena consignar que Eduard Aulés ja havia estrenat una comèdia en prosa en un acte en què es satiritzava un polític disposat a fer el que fos per ser elegit: *Vots són triumfos* (1880), que no meresqué cap atenció especial de la crítica, potser per tractar-se d'una adaptació d'alguna obra francesa. Feliu, però, ja havia mostrat un cert interès a denunciar els problemes polítics en una

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

obra del 1878: *El mestre de minyons* «on presentava la patètica figura d'un mestre rural que malviu fent feines diverses perquè, segons era norma feia tretze trimestres que no cobrava» (Vilà 2000: 473).

Pel que fa a l'ús de la prosa, cal recordar que va tornar al vers en la seva obra catalana posterior, *Lo Nuvi*, que, tot i tenir-la enllestida el 1893, no s'estrenà fins al 1898, pòstumament. És probable que la freda reacció del públic a què es referia Yxart hi tingués molt a veure. Alguna cosa semblant devia passar amb *El dring de l'or* (1884) de Frederic Soler, també en prosa i que no va passar d'assaig prometedor. Tot i així, les ambientacions i les temàtiques de les obres de l'empresari del Romea experimentaren canvis significatius. Per exemple, a *100.000 duros* (1887), escrita en col·laboració amb J. Martí Folguera, tractava el tema de l'especulació borsària. En altres textos no dubtava a situar els arguments en ambients més clarament burgesos, com la «gran torre del Putxet» en què transcorre l'acció de la comèdia *La carta de navegar* (1889).

A més de l'evolució d'autors com Soler o Feliu cap a formes més realistes, hi ha dos fets significatius en tot aquest procés: l'estrena de la versió catalana de *L'Assommoir* de Zola (això sí, en la versió melodramàtica de Busnach) i la temporada de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans (1885-1886), una alternativa al teatre en català fet al Romea que monopolitzava Soler i els seus més propers. Algunes de les obres presentades com *Mal pare,* de Josep Roca, i Roca o *No és tan fiero...,* d'Albert Llanas. Intents tímids per por a un auditori que encara no s'havia fet seu el model de realitat que començaven a apuntar alguns autors. Yxart se'n lamentava prou des de les pàgines d'*El año pasado*, però no hi havia més cera que la que cremava. El crític tarragoní trobava a faltar alguns dels personatges característics de la nova societat industrial representats d'una realitat social dinàmica que no encaixava en els motlles de la producció habitual que presentava el Romea (Yxart 1995: 347). Aquella atenció a la realitat més immediata que trobàvem encara en els sainets dels anys seixanta havia quedat reduïda a un repertori esclerotitzat que era, a grans trets, la fórmula que havia funcionat a Soler.

Pel que fa a *La Taberna*, la versió de l'obra de Zola a càrrec d'Eduard Vidal i Valenciano i Rossend Arús, hi destaca la voluntat d'apropar-la a la realitat immediata dels espectadors, com remarca Manuel Güell:

> Els casaments són en un restaurant de Pedralbes i Gervàsia mor a la Rambla. Gervàsia explica que ella és d'un poble de l'Empordà i per dir que fa fred es parla de que «l' Montseny está tot blanch» (Quadre I /Escena II). A més dels elements geogràfics, el context de l'obra és marcat per moltíssims detalls quotidians: un dels obrers menja pa amb tomàquet, s'escolta pel casament música d'una sarsuela anomenada *La Guardiola* (de la qual Vidal i Valenciano era l'autor de la lletra) i Eusebi, l'obrer honrat, diu a la seva mare que aniran al Romea a veure *El ferrer de tall*, (casualment els dies que es representava *La Taberna* s'estava representant *El ferrer*

> *de tall* al Romea), un dels personatges recita un fragment d'*El Tenorio* i per beure el Valentí demana: «Portam una copa del de'l Mono» (fent referència a l'Anís del Mono).
>
> (Güell 2000: 365)

Per si no n'hi hagués prou amb això, el llenguatge utilitzat a l'obra és fidel a la forma de parlar de les classes populars de l'època, fins i tot hi ha mostres d'expressions en caló. Però l'adaptació afecta molt especialment els continguts amb l'eliminació de tot allò que podia resultar massa cru per al públic local. En contrapartida, se subratllen els elements melodramàtics i, sobretot, es dóna un final esperançador, amb Fina la filla de Gervàsia que promet canviar de vida davant del cadàver de la seva mare, cosa que no passa ni a la novel·la de Zola ni a l'adaptació de Busnach.

És evident que si Vidal i Arús volien arribar al públic català havien de passar el ribot als aspectes del text que més xocaven amb els hàbits del teatre local. El sistema d'exclusions que contemplava el model de realitat literària actuava inevitablement. És significatiu que, malgrat els canvis introduïts pels autors, la crítica va retreure la immoralitat de l'obra i les escenes que trobaven repugnants. Però el que més va ferir alguns ressenyadors com, per exemple, el de *La Vanguardia*, fou precisament que els fets haguessin estat tan detalladament adaptats a la realitat catalana. Això significava haver de reconèixer una veritat que es volia negar. La idea era que aquestes coses passaven a París però no pas entre els obrers catalans (Güell 2000: 370). Aquesta era una realitat que no es volia acceptar. En aquest sentit es pot dir que l'obra va actuar com a revulsiu de les bones consciències, ja que acarava el públic barceloní amb un problema de responsabilitat col·lectiva que no es volia assumir. Aquests fets no «podien» sortir en escena. Tanmateix, i aquest és l'aspecte que m'interessa remarcar, el públic assistí regularment a les representacions i, en general, sembla que va acollir bé l'obra, però no acabà de tenir el ressò necessari com per impulsar altres provatures similars.

Així, doncs, la realitat que presentaven les obres catalanes anava eixamplant els seus límits, però sense canvis gaire profunds. Ara bé, els intents d'aproximació al paradigma realista que se succeixen entre 1880 i 1890 són especialment significatius perquè denoten una evolució en la societat catalana i en el públic del teatre local que s'acaba concretant en els inicis de la dècada de 1890. Progressivament es va reconfigurant el model de realitat que havien consagrat autors com Soler i s'obria la porta a una visió una mica més complexa i plural de la societat catalana. Els principals artífexs d'aquests canvis són, de maneres diferents, Emili Vilanova, Josep Pin i Soler i, especialment, Àngel Guimerà.

En efecte, en la dècada de 1890 es donen les condicions necessàries perquè es percebi una major dosi de realisme sobre les taules dels escenaris catalans. Recordem que el 1890 s'engega la campanya del Teatre Novetats amb Salvador Mir com a empresari i Antoni Tutau i Carlota de Mena com a actors principals. La iniciativa

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

pretenia reprendre l'impuls que havia propiciat la temporada de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans el 1885, però ara amb un biaix més explícitament realista. Va ser en el marc d'aquest projecte que es produïren algunes de les obres clau en la renovació del teatre en català. Josep Pin i Soler dóna amb *Sogra i nora* (1890) una bona mostra de comèdia de costums urbans, Vilanova amb *Les bodes d'en Ciril·lo* (1892) aconseguí un èxit de crítica i de públic (Gallén 1997: 109). Si la comèdia de Pin suposava un clar intent de superar la comèdia de costums soleriana tant en l'ambientació com en el tractament, el sainet de Vilanova representava també un salt qualitatiu respecte de la tradició per l'ús de la prosa i per la capacitat de captació de les formes de vida quotidiana. Però el camí emprès per aquests dos autors no va acabar de tenir la continuïtat desitjada. Guimerà, en canvi, se'n sortí més bé i apuntà ja a plantejaments més clarament naturalistes des de *La boja* (1890), malgrat que hagués estat escrita encara en vers. Els retrets que una part de la crítica féu a l'obra són indicatius de les restriccions imposades pel model de realitat representable. Així, Joan Bru i Santclement, des de les pàgines de *Lo Teatro Catalá* (23-XI-1890: 3-4), li retreu que «s'escorxa y's cou y's menja un conill en escena, que la dama's guarda un ganibet al pit dihent: dorm aquí entre dos coixins». En canvi, des de les pàgines d'*El Diluvio* (17-XI-1890: 9498-9499) remarquen la inversemblança de fer parlar en vers uns miners del segle xix. En general, la crítica queda perplexa per una obra que apuntava una clara modernitat en el tractament del tema, en l'ambientació, en la franquesa del llenguatge, en definitiva, en els elements clarament naturalistes que convivien amb un plantejament tràgic que es nodria d'una cosmovisió romàntica. Josep Roca i Roca, des de les pàgines de *La Esquella de la Torratxa* (22-XI-1890: 744-746), se'n sorprenia i remarcava el «caràcter casi epileptich» de la trama.

En definitiva, Guimerà havia trencat de cop totes les barreres que la convenció teatral catalana tenia posades des de sempre. El crític de *La Ilustració Catalana* (30-XI-1890: 358) observava que els mateixos defensors locals del realisme s'havien espantat davant de la proposta de Guimerà. Tanmateix, l'ús del vers, encara que fos molt col·loquial i prosaic, atenuava parcialment la gosadia de la proposta. Però a partir d'*En Pólvora* i, sobretot de *Maria Rosa* (1894) l'ús de la prosa, la incorporació d'elements naturalistes en la presentació dels personatges i en el caràcter explícitament eròtic de les passions es convertiren en regla habitual en el seu teatre i transformaren el model de realitat construït pel teatre català anterior i, especialment, per Soler. Tot i que de manera tímida s'havia reformulat el consens establert entre l'audiència del teatre català i els autors dramàtics i aquest consens era més transversal, més interclassista que l'anterior. El teatre de Guimerà ja no era l'expressió de la cosmovisió d'uns estaments menestrals. La seva obra arribà a crear figures mítiques com Manelic, que gaudí d'una popularitat tan o més gran que la dels personatges solerians i, sobretot, d'una difusió internacional inimaginable per Soler.

3. Conclusions

Definitivament, amb Guimerà es consolida una audiència per al teatre en català clarament transversal. Aquesta major transversalitat es veu propiciada per l'auge del catalanisme. Quan a principis de la dècada de 1870 els membres de *La Jove Catalunya* reclamaven un teatre en català que s'acostés al que es feia a França o a Castella l'auditori que podia combregar amb aquestes idees era més aviat reduït i s'imposava la lògica dura del mercat: el públic no podia acceptar obres realistes i en prosa. De manera semblant, no semblava fàcil que s'avinguessin a les convencions de la tragèdia. Va caldre una bona dosi de militància per part dels amics de Guimerà per poder assegurar-li l'èxit de les seves produccions tràgiques. En la dècada de 1890 el catalanisme comença a tenir prou arrelament social com perquè els intents de fer un teatre realista i en prosa puguin tenir el suport d'uns sectors convençuts de la necessitat de reforçar el prestigi de la literatura catalana. Des dels espectadors de les primeres produccions de Soler ha passat ben bé una generació més arrelada al medi urbà i amb una idea de la catalanitat que va més enllà del pairalisme nostàlgic. Sociològicament també s'han produït alguns canvis: algun fill de burgès tocat de catalanisme assisteix a les obres en català amb una dosi d'esnobisme que no podia tenir el menestral. També hi ha els saltataulells i, en general, els treballadors de coll blanc.

Un nou públic, doncs, que té unes altres necessitats i que demana al teatre unes funcions diferents de les que demanava la generació dels seus pares. Si, malgrat tot, la modernització de l'escena catalana encara és precària és perquè no hi ha prou implicació dels estaments més clarament burgesos (Gallén 2005: 35). No hi serà, tampoc, en el període del modernisme i això explica el fracàs d'iniciatives com la del Teatre Líric o el fet que els autors més renovadors del moviment hagin d'acabar tirant la tovallola. Tot plegat acabarà amb la famosa crisi del teatre català que, no per casualitat, coincideix amb un notori èxit del teatre valencià a la capital catalana.[4] Per què? Doncs perquè el teatre valencià podia recordar a l'audiència més «rutinària» les obres catalanes de Soler i dels autors de les dècades de 1860 i 1870, mentre que aquesta mateixa audiència no s'acabava de reconèixer en el món que els plantejaven els autors modernistes. En definitiva, els canvis de públic no havien estat prou profunds com per provocar una transformació radical en l'horitzó d'expectatives que s'havia anat delimitant amb l'obra de Soler.

Ramon Bacardit
IES Montserrat Miró i Vila, Montcada i Reixac

4. Jaume Lloret ens ho demostrava en una aportació recent («El teatre valencià a Catalunya (1849-1954)») en el *II Simposi Internacional d'Arts Escèniques,* celebrat a Sueca entre el 10 i el 12 de desembre de 2009.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Arnau, J. M. (1979) «La pubilla del Vallès», dins Fàbregas, X. (cur.) *Sainets del segle XIX*, Barcelona, Edicions 62.

Artís, J. (1935) «La monja enterrada en vida», *Mirador* 355 (5-XII-1935), p. 5.

Bacardit, R. & Gibert, Miquel M. (eds.) (2003) *El debat teatral a Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre.

Busquets, M. (1979) «Un poll ressuscitat», dins Fàbregas, X. (cur.) *Sainets del segle XIX*, Barcelona, Ed. 62

Curet, F. (1935) *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Institució del Teatre.

Fàbregas, X. (1969) *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62.

— (1972) «El sainet popular», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.

— (1975) *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.

Fontana, J. (1998) *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)*, volum 5, dins Vilar, P. (ed.) *Història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62.

Gallén, E. (1997) «Guimerà i Vilanova, sainetistes. Notícia d'una recepció», dins Carbó, F./Rosselló, R. X./Sirera, J. L. (eds.) *Escalante i el teatre del segle XIX,* València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Gallén, E. (2005) «Estudi introductori» a Pin i Soler, J. *Teatre I*, Tarragona, Arola.

Güell, M. (2000) «Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna* (*L'assommoir*), de Zola», dins Domingo, J. M. & Gibert, M. M. (eds.) *Actes del Col·loqui sobe Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona.

Hristić, J. (1977) «The Problem of Realism in Modern Drama», *New Literary History* VII, 2, pp. 311-318.

Morell, C. (1994) «El sainet a Catalunya i a les Illes Balears», *L'Aiguadolç* 19-20, pp. 13-33.

Nagler, A. M.(1952) *A source book in Theatrical History,* New York, Dover Publications.

Poblet, J. M. (1965) *Les arrels del teatre català*, Barcelona, Selecta.

Robrenyo, J. (1998) *Tres peces*, Barcelona, Proa, Mestres, A. (cur.).

— (2004) *Teatre català I*, Tarragona, Arola Editors, Mestres, A. (cur.).

Roure, C. (1926) *Recuerdos de mi larga vida*, vol. II: *Cómo nació el Teatro Catalán*, Barcelona, El Diluvio.

Saltiveri, A. (1896) «Jaume Piquet», *Lo Teatro Regional* 230 (4-VII-1896), p. 168.

Serra i Campins, A. (1987) *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Sirera, J.-L. (1994) «Del sainet valencià i els seus límits», *L'Aiguadolç* 19-20, pp. 35-43.
Soler, F. (1865) *Les carbasses de Montroig,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1866) *Si us plau per força,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1906[4]) *Les heures del mas*, Barcelona, Librería Española I. López.
— (1906[2]) *Els segadors,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1981) El ferrer de tall, Barcelona, Selecta.
Suero Roca, M. T. (1990) *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.
Vilà, E. (2000) «*El nuvi* de Josep Feliu i Codina: la crisi d'uns models i la recerca d'una nova direcció dramàtica», dins Domingo, J. M. & Gibert, Miquel M. (eds.) *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX, Tarragona, Diputació de Tarragona.*

ENRIC CASSANY

BARCELONA VISTA PELS NARRADORS DEL VUIT-CENTS

Introducció

Les pàgines que segueixen s'ocupen de les representacions o imatges de la ciutat de Barcelona en la prosa literària catalana del segle XIX. Aspiren a mostrar, en esquema, com aquesta literatura explora motius i llocs ciutadans o, per dir-ho més pretensiosament, com és o com es fa ciutadana. Encara que no ens hi haguem de limitar, la part del lleó d'aquesta prosa és la narrativa d'imaginació: el quadre costumista i la novel·la. Tant l'un com l'altra s'han estudiat com a expressions de cultura urbana. En el cas de Narcís Oller, alguns estudis han destacat els motius de l'imaginari ciutadà, lligat a la idea de modernitat, i han analitzat amb profit l'espai físic i social de la novel·la. Fins a quin punt, però, es va poder obrir pas i va adquirir pes la literatura urbana, més o menys adherida a aquell concepte de modernitat? La resposta habitual és que no va ocupar el lloc dominant que li corresponia i que, en les diverses etapes, els valors d'actualitat, realisme i modernitat amb què s'associava no es van imposar als de l'historicisme i el ruralisme mitificadors (Fradera 1992: 127-233). Aquesta apreciació –feta, sobretot, pensant en la novel·la– cal justificar-la retornant al marc històric en què es produeix la prosa literària vuitcentista, de ficció o d'altra mena. Potser pot ajudar-hi el repàs que se n'ofereix aquí, atent sobretot a fer veure les condicions concretes de la seva existència i a dibuixar la trama de motius o de trets idiosincràtics que ajuden a entendre-la com allò que és i no com allò que hauria d'haver estat.

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 139-158

Recordem que la producció dels gèneres moderns –romàntics– de prosa en català no comença fins a la dècada de 1860. Comença, justament, quan s'ha tancat el cicle històric de la ciutat emmurallada –la *ciutat captiva* dels historiadors (Brotons 2008), la *Barcelona vella* dels memorialistes (Anglada *et al.* 1906) i s'obre el de la ciutat eixamplada o moderna. Les manifestacions inicials d'aquella prosa recullen dues visions aparentment divergents, però en realitat complementàries, sorgides d'una mateixa necessitat d'identificar el signe del present. D'una banda, a *L'orfeneta de Menargues* (1862), primera novel·la en llengua catalana, Antoni de Bofarull reconstrueix la ciutat del passat amb contínues referències a la ciutat del present. Aquesta és vista, i de fet reivindicada, com un lloc ple de vestigis del temps antic, que haurien de ser reconeguts i, eventualment, convertits en monuments de la ciutat actual. Víctor Balaguer, adversari intel·lectual de Bofarull, protagonitzaria al cap de poc una de les operacions més reeixides de la voluntat de monumentalització –en aquest cas els monuments són nominals– de la Renaixença, amb la seva proposta de nomenclàtor per a l'Eixample presentada el 1863 i immediatament adoptada per l'Ajuntament de Barcelona; una operació que l'acredita com un autèntic *faiseur de mémoire* (Michonneau 2007: 31-42; Quintana 2006). D'altra banda, al periodisme costumista naturalitzat català el 1865 amb *Un Tros de Paper*, hi ha una gairebé febril absorció de les formes de vida urbana. Només una inèrcia –l'ascendent dels vells models costumistes espanyols– dóna a aquesta literatura periodística aparença de galeria o catàleg folklòric. En realitat, hi mana el seguiment de l'actualitat, el desig d'abandonar-se al flux de la vida urbana.

Abans d'adoptar la llengua catalana, naturalment, l'escriptor local s'ocupà de la ciutat, amb intencions diverses. En un altre lloc, he intentat recollir les mostres i explicar les fases d'aquest interès, que informa tant la literatura testimonial com la de ficció i fa un recorregut que ho és tot menys lineal (Cassany 2008). Al final d'aquest camí, els redactors dels periòdics populars barcelonins focalitzen el seu interès exclusivament en la ciutat i en fixen els trets més típics, i alguns novel·listes proven d'anar més enllà del quadre costumista, per via d'una dramatització aguda (Joan Pons i Massaveu, Josep Pin i Soler), o n'ofereixen la versió burgesa (Dolors Monserdà). Narcís Oller és qui fon amb més fortuna dos aspectes abans generalment separats: la crònica/descripció externa de la ciutat i la interiorització de la condició urbana com a tret constitutiu d'una vida humana. No estic pas insinuant un procés que prepari el tractament en plenitud de la ciutat com a tema. N'hi haurà prou amb esbossar, des la perspectiva dels anys 60, un mapa, perquè explicar la gènesi de la prosa urbana catalana, dispersa, sovint amb escassa visibilitat i sempre mancada del joc intern d'emmirallaments i emulacions que fan grans els gèneres d'aquesta prosa (especialment la novel·la) en altres literatures seria temerari.

La ciutat emmurallada. Crònica i ficció

La Barcelona convulsa de la primera meitat del segle havia tingut vigoroses expressions i una presència viva en cròniques personals i polítiques, i en novel·les com *La Esplanada*, d'Abdó Terrades, de 1835, o *El poeta y el banquero,* de Pere Mata, de 1842. A *La Esplanada*, la novel·la es desprèn de novel·leria i es fa exactament costumista. El drama de la persecució d'una familia liberal, el 1828, té lloc en una ciutat que no és pura escenografia, feta de detalls reals (com ara, significativament, l'ús del català per part de la criada empordanesa, aspecte prou remarcat) i, sobretot, indissociable de la peripècia humana. Les persones, els llocs i els ambients escollits són l'escenari natural, reconeixible, de la vida quotidiana de la població i, alhora, escenari simbòlic de la ignomínia. No és casual que el dirigent republicà Terrades titulés la seva obra *La Esplanada*. Per a alguns, aquest lloc és passeig deliciós; per a ell i *els seus* (les víctimes de la repressió del 28), indret d'horror i de turment, on té lloc, justament, el dramàtic desenllaç. Menys tensa i més envitricollada és la trama d'*El poeta y el banquero,* que Pere Mata, metge i escriptor, i destacat polític liberal, publica el 1842; però igualment plantada en un escenari de revolució. Els indrets dels avalots, els llocs emblemàtics de la rebel·lió i de l'opressió, el tramat físic de la ciutat reclosa sembla que s'esforcin per tenir una presència real contra l'excessiva literatura que imposa el model fulletonesc francès. El cas és que els trets de definició econòmica i social, les persones i els indrets no tenen la concreció i l'especificitat barcelonines de la novel·la de Terrades.

Sembla talment que la vocació de realitat i de contemporaneitat d'aquestes dues novel·les obeeixi a una necessitat testimonial, abans que els seus autors desapareguin per sempre de Catalunya, l'un deportat i l'altre per decisió pròpia. En tot cas, no va tenir continuïtat. No trobarem la referència directa i viva a la ciutat en la novel·la històrica –sense negar-li que proposi el·lípticament una lectura del present– ni en la de fulletó social –on s'evapora o s'aprima l'autenticitat costumista. Pel que fa a la literatura de ficció, poques mostres es poden aportar, en aquests mateixos anys o en els que segueixen, ja no dic d'una sensibilitat realista sinó simplement d'una ambientació contemporània.

Referim-nos primer a les obres que tenen com a objecte la descripció de la Barcelona artisticomonumental, històrica i topogràfica. Des dels *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña* (1839), de Pau Piferrer i Francesc X. Parcerisa, fins a les guies utilitàries de Barcelona i Catalunya, es crea l'atmosfera d'identificació del passat i d'estimació pel patrimoni monumental. L'escenari barceloní es fa present, tímidament, en la novel·la històrica fins a aparèixer més plenament a les novel·les de Manuel Angelon de finals del 50 (*Un corpus de sangre o Los fueros de Cataluña*, de 1857; *El pendón de Santa Eulalia*, de 1858). Aquesta aparició no és una dada negligible, perquè concorda perfectament amb l'esperit «renaixentista» de

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

vindicació historicomonumental del Bofarull de *L'orfeneta*. Però el gust romàntic per l'exòtica llunyania, en l'espai i en el temps, domina la majoria dels autors d'aquests anys. I els lectors: només cal donar un cop d'ull als catàlegs de llibreria, com ara la d'Oliveres, i als prospectes editorials per constatar que les novel·les traduïdes van de dret a satisfer-lo.

També a la novel·la de fulletó social –als populars «*misterios*»– apareix la Barcelona contemporània, sens dubte per donar resposta a inquietuds socials reals, però no per satisfer cap curiositat verista. Al contrari, la ciutat serveix d'escenari per a una acció enrevessada, efectista, «teatral», i s'encomana de l'aura de misteri o intriga que l'envolta. La primarietat d'aquest joc, dedicat a les ànimes ingènues, es presta al sarcasme i a la ironia culta: de Rubió i Ors (1848) fins a Perucho (1968) se'n podrien recollir abundoses mostres. De *Los misterios de Barcelona*, de José Nicasio Milà de la Roca, publicada el 1844, a *Barcelona y sus misterios* (1860-61), del prolífic Antoni Altadill, la novel·la popular defrauda tota representació consistent o profunda de la Barcelona real, la qual cosa no vol dir que no satisfaci i estimuli eficientment la imaginació popular. Són «novel·les d'ambients», com anota Comas (1969), però es tracta d'ambients reduïts a fer el paper de vectors ideològics o a representar esquemàticament les diferències socials (baixos fons *vs* gran món). Les trames del fulletó de matriu francesa s'encaixen, simplement, en toponímia i topografia barcelonines.

El terreny més allunyat del «misteri» i la novel·leria l'ocuparien els papers d'interès etnogràfic, lligats al folklorisme (com ara l'inventari de costums que és *El libro verde de Barcelona*, de Joan Cortada i Josep de Manjarrés) o a les diverses formes de la literatura costumista: la galeria de tipus (Josep M. Freixas, *Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona*, 1844), la crònica humorística (*El kaleidoscopio del Carnaval*, de 1851, a càrrec d'«Eblis», pseudònim de Santiago Segura; la *Guía satírica de Barcelona*, de 1854, de Manuel Angelon, amb dibuixos de Manuel Moliné i Manuel Ferran; o *El carnaval de Barcelona en 1860*, publicada aquest mateix any, de Josep A. Clavé i Josep M. Torres, amb dibuixos de Moragas), o l'articulisme sobre fets del dia (els articles que Joan Cortada dóna des del 1838 a *El Diario de Barcelona*, *El Telégrafo* i *La Imprenta*). Aquest tou de papers, en els quals es reflecteix de manera diversa la Barcelona real, anuncia l'adveniment del periodisme costumista en llengua catalana.

La ciutat nova. Vindicació històrica i celebració del present

El 1862, a poca distància temporal de la primera festa dels Jocs Florals de Barcelona «restaurats» (1859), apareix *L'orfeneta de Menargues o Catalunya agonisant*, d'Antoni de Bofarull, primera novel·la en català de la Renaixença. L'arxiver Bofarull, en aquesta obra que es proposa oferir al lector una interpretació del significat real, per

als catalans, del compromís de Casp, viu el passat d'una manera molt intensa, i són els vestigis de la ciutat històrica els que el criden a rememorar-lo i reconstruir-lo.

> Cada volta que entrava jo per la porta principal d'aquest edifici del Renaixement [l'Arxiu de la Corona d'Aragó], última gala ab què s'adornà un personatge vell, puix l'obra moderna quedà i l'antic palau gòtic desaparegué, alçant involuntàriament los ulls, descobria, entre les finestres baixes de son frontispici, una gran pedra, ab unes inicials pintades al damunt i cert adorno en sos extrems, que sembla posada allí d'intent perquè el passatger, notant la falta de simetria, se fixe en lo significat que tal estranyesa pot tenir: sobre tal pedra, que, segons diu la Història, havia servit de cavalcador en l'antic palau dels reis, hi havia predicat en son temps l'apòstol valencià Sant Vicent Ferrer.

Veure la geografia urbana com a vestigi del passat, tractar el passat des de la consciència del present, això és el que fa Bofarull. Milà i Fontanals (1863) li va retreure, en una ressenya no gaire complaent, que en alguns passatges fos masssa fidel i minuciós, més erudit que novel·lista, i fes massa esforç de *mise-en-scène*. I, en efecte, com tants altres novel·listes històrics, paga amb aquest defecte la pruïja d'historiador. Només caldria repassar la descripció del carrer dels Orbs al cap. XIII (cito per Bofarull 1985), un dels al·ludits per Milà, per comprovar l'amplitud erudita, i mai no estrictament funcional, de les seves reconstruccions físiques. En el capítol següent Joan Fivaller s'encamina cap al Portal de l'Àngel:

> Tot sol sortí de sa casa, que era al costat de l'iglésia de Sant Just i prenent lo primer carrer que conduïa a la casa del Consell i iglésia de Sant Jaume, aquesta desapareguda ara i aquella desfigurada, emprengué pel carrer dit de la Diputació, per sota l'arc, que ara no existeix, del Bisbe i Plaça Nova, en direcció a la de Santa Anna, en la qual trobaria ja, sens dubte, senyals segures de que no era lluny lo carrer dels Orbs i el Portal de l'Àngel.

És la *manera* típica de Bofarull, incapaç de reprimir la referència a la desfiguració de la ciutat històrica. Però, més que l'aptesa o inaptesa de la recreació històrica, m'interessa aquí remarcar la reivindicació que conté, ben explícita al mateix pròleg:

> Ab tal esforç molt se repararà, i qui sap si d'entre les ruïnes dels nostres antics monuments, que cada dia van desapareixent més de pressa, brotarà un nou esperit que faça viure al menos los records. En pocs anys han desaparegut tres temples gòtics; s'ha tallat casi pel mig la fatxada civil gòtica de casa de la ciutat; olvidat l'origen de nostra antiga Universitat o Estudi, per haver-la transformat Felip V en quartel, los barcelonins han vist, sense respecte, com desapareixia de l'extrem de la Rambla; lo palau de la Comtessa s'ha transformat en carrers i en cases de llogaters; el *publicoe venustati* de la magnífica casa dels Grallas ha deixat de contribuir a l'embelliment de

> la ciutat; en va buscarà el foraster cap sombra del Palau major entre les botigues d'obra cuita i forns de pastes que hi ha darrera i davant de la Inquisició; los trossos de muralla romana i de ses robustes torres van caient cada any com a castells de cartes, i lo poc que quedava de la cort del veguer va ésser arrancat fa pocs anys fins de la terra que ho aguantava! De manera que tot lo vell fuig i no ens queda més que una fisonomia, però fisonomia que no és pròpia, que no presenta cap senyal per a distingir-la, i que, àdhuc quan sia vella, serà sempre nova per a la ciutat històrica.

Sembla evident que Bofarull, encara no endegada l'operació de l'Eixample, reacciona davant de les destrosses produïdes a la ciutat vella per la pressió de la demanda de sòl urbanitzable.

Però l'autèntic *tableau* de la Barcelona actual el comença a dibuixar, a mitjan dècada de 1860, el periodisme costumista. La revista dirigida per Albert Llanas, *Un Tros de Paper*, dóna el tret de sortida. Els seus redactors (el mateix Llanas, Robert Robert, Frederic Soler, Eduard Vidal de Valenciano, Eduard Aulés, Josep Feliu i Codina, Conrad Roure, Manuel Angelon, Frederic Pous, Josep M. Torres i Francesc Figueras) s'ocupen dels més diversos aspectes de la vida ciutadana. Ho fan en català, en el *català que ara es parla*, i arriben a fer-se llegir per una quantitat de gent molt considerable. Molts més articulistes, en els periòdics que seguiran (*Lo Noi de la Mare*, *La Rambla*, *La Pubilla*, *Lo Rector de Vallfogona, Lo Nunci*... fins a *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, d'impressionant longevitat), s'incorporen, amb més o menys agudesa i pretensió literària, a la nòmina de cronistes de la vida pública i dels costums domèstics barcelonins. Són «lacayos de la literatura o autoritats populars»?, és la pregunta que clou un estudi de Lanes (s. d.) sobre el periodisme satíric en català. Tots plegats semblen respondre a l'imperatiu de fixar les formes de la vida popular i una ja dilatada existència dels gèneres costumistes els facilita els mitjans. Usen i abusen de l'art de la miniatura, de la focalització en aspectes de la vida corrent, que només una mirada simpàtica o una condescendent ironia poden salvar de la trivialitat. Aquest imperatiu de la documentació amena ha de tenir relació amb la consciència de viure una època de transició, en què els canvis ja operats o anunciats en la trama o fesomia urbana fan més visibles els canvis en l'estructura social. D'aquí, la vasta galeria de tipus, d'indrets, de costums socials i familiars, repetits incansablement. Però el retratisme i el documentalisme programats es dilueixen, en el periodisme popular, en un mar de curiositat pels fets del dia, per les notícies del temps. Diu Robert Robert, a «Misèria humana», un dels articles que dedica a les reaccions provocades per l'epidèmia de còlera del 65:

> Lo que menos se figurava *Un Tros de Paper* era que tingués de passar l'estiu parlant d'emigració, de fossers i de potingues. Los meus companys i jo dèiem: escriurem articles de teatros, de modes, de costums catalanes i sobretot barcelonines i havem anat a raure a còlera i a

> difunts, com si la mort fos comèdia, com si lo tenir rampes hagués sigut moda alguna vegada i com si fos costum catalana lo anar a passejar en cotxe ficat dins d'una caixa llargaruda. (Robert 2004: 118)

Aparentment, aquí, el *retrat* de costums s'abandona per atendre la peremptòria crida de l'actualitat. En realitat, es fa més viu i dinàmic. Però l'elecció és clara: costums barcelonins populars. Aquesta és la Barcelona central, la que importa tractar en aquest moment. Robert l'aborda amb simpàtica proximitat i, alhora, amb distància irònica o satírica. Retrata, però l'objecte retratat és part d'un quadre social més gran, només insinuat, que fa de marc necessari. Per a ell, escriptor polític, republicà avançat que escriu els seus articles sota amenaça de censura i repressió (govern de Narváez), no hi ha, *en el fons*, res que s'expliqui fora de la Història, com no hi ha actituds eximides de responsabilitat moral. Els seu criticisme, la seva posició moral, mai abassegant el quadre o la gràcia de les coses vivament presentades, el fan un escriptor notable, com la fortuna de la trentena escassa d'articles que deixà ha tingut compte de demostrar. Remarcaré aquí només dos trets, dos jocs d'oposicions que potser parlen prou bé de la visió que anima aquests quadres costumistes en l'específica conjuntura de la meitat de la dècada dels 60. L'un confronta la Barcelona vella amb la nova, «Les quatre rambles amb «Lo passeig de Gràcia», amb profusió de detalls de caracterització social. L'altre confronta l'antic règim amb el nou règim o, més ben dit, oposa els que neguen de l'ordre liberal i els que hi viuen conformes. No hi ha pedra de toc millor, per a aquest contrast, que assenyalar els hipòcrites que s'han aprofitar de la Desamortització i que ara diuen pestes del règim liberal que els ha fets rics: «los que avui venen vinagre amb un *don* com un temple, i s'esgargamellen per fer-nos creure que tot lo nou és dolent» («Lo ball d'en Serrallonga» [Robert 2004: 93]).

La mateixa elecció de les classes populars com a tema trobem en els articles que Francesc Manel Pau, escriptor i financer, publica els anys 70 a *La Renaixensa*. Dic elecció:

> Avui se creu que tot tant se val. Avui se creu que un pessebre lo pot fer qualsevol que tinga sols humor: és una errada. [...] no puc comprendre un pessebre fet al carrer de Fernando, ni al de Mendizábal, ni al passeig de Gràcia; jo no em sé avenir a que el pessebrista siga un *americà*, un metge o un advocat ni me'l sé ideiar en una casa que tenen piano i que tots los diumenges passen les vetllades en companyia d'algunes famílies entregats a l'*americana* o als *rigodons*; no me l'imagino a la claror del gas, ni el veig possible amb un públic del que acostuma a concórrer a les sales per a entrar a les quals no es passa abans per la cuina o el menjador.
>
> Però sí me l'explico, però sí el veig en lo carrer, per exemple, de Perot lo lladre, en los de Sant Pere, en lo Padró, en lo de les Freixures, o en qualsevol travessia del carrer de Sant Pau; i en un d'estos carrers jo hi veig un matalasser, un xocolater, un torner o bé un sabater que

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

> cada u per si sol me fa cara d'ésser capaç d'organisar un pessebre, i per més que en la botiga del primer hi veig llum de gas, me conhorta el petróleo que es veu en lo segon, i m'animen les llumeneres dels altres. Mes, sia com se vulga el llum, tots tres m'ensenyen en un prestatge del sostret una bona renglera de gresols.
>
> Mal efecte em faria que el pessebrista es digués don Carlos o don Fernando o don Frederic: un home que tinga qualsevol d'aquestos noms és incapaç de muntar un pessebre. Ell no pot dir-se més que senyor Josep, senyor Joan, senyor Bartomeu i fins senyor Felip, però sempre *senyor*. (Pau 1873a)

Vet aquí la premonició del tendre paternalisme d'Emili Vilanova. Barcelona canvia i ja s'imposa l'homenatge a allò que fórem i ja no som. Aquesta elecció no implica que l'autor ignori la mobilitat social, l'ambició de millorar, ni que s'oblidi de les seves figures (Pau 1873a).

El balanç d'aquest primer cicle de costumisme urbà ha d'incloure, en primer lloc, l'aportació d'autenticitat, la construcció literàriament humil, però insistent i ben acollida– de les primeres imatges reals de la Barcelona contemporània. En un sol cas, el de Robert, la posteritat ha reconegut un valor literari destacable.

La metròpoli capitalista. Elegia, èpica i drama

A la dècada dels 80 es constata un assentament i eixamplament de la narrativa catalana, que fins a finals de segle es produirà dins un mercat no del tot homologable al de països més avançats (Castellanos 2003). La llengua catalana és adoptada pels escriptors, senyal clar del triomf de la Renaixença, reforçat per un imperatiu estètic realista que és en l'ambient. Dues línies principals de narrativa urbana es despleguen en paral·lel, a partir de 1879: els quadres de costums, amb la figura prominent d'Emili Vilanova, i la novel·la de tendència realista, representada sobretot per Narcís Oller (tots dos autors comencen a publicar en volum en aquella data). Fora d'aquestes línies la narrativa urbana és un fet marginal o ocasional: em refereixo a la novel·la d'ambient obrer: l'anomenada de quiosc (*La bordeta, La xinxa, La Sila, La criada de Santana*) o la d'inspiració catòlica (*Miquel Grau*, de Francesc de P. Maspons i Anglasell [signada F. De P. M.]). El quadre i la novel·la urbans progressen enmig d'una esponerosa literatura rural, que ja havia començat abans (Joaquim Riera i Bertran, Gaietà Vidal de Valenciano) –amb poc impacte fora de les publicacions «renaixentistes»–, i es concentra especialment a finals dels 80 i principis dels 90 (Martí Genís i Aguilar, Josep M. del Bosch Gelabert –pseudònim de Josep M. Valls i Vicens– i Lluís de B. Nadal). Assolirà un grau important de definició programàtica amb els representants de l'anomenada Escola d'Olot, que prenen com a referència el novel·lista santanderí José M. de Pereda: Carles Bosch de Trinxeria, Josep Berga, Marià Vayreda. De tesi conservadora,

la novel·la rural proposa o pressuposa que el millor sistema de valors i d'organització social és el tradicional del camp, i generalment ignora o nega la «civilització» urbana. La confrontació del model pairal i patriarcal amb aquesta civilització només en el cas de Josep Pin i Soler se salda amb l'acceptació del fet que el trànsit cap al nou règim capitalista i urbà és inevitable.

Si a mitjan dècada de 1860 vèiem que es configurava en els periòdics populars la primera imatge genuïna de Barcelona, en l'obra de Vilanova, publicada en volum des de 1879, hi trobarem la persecució més conscient i l'expressió màxima d'aquell intent de representació genuïna. La crítica contemporània remarcà amb entusiasme l'autenticitat i genialitat –la captura d'allò que singularitza una comunitat–, que s'adverteixen, per començar, en l'ús d'una llengua i d'un estil intraduïbles. *Lo genuino interno de una raza*: l'expressió és de Josep Yxart i es refereix tant als quadres de Vilanova com a la novel·la moderna que representa Oller.

Les primeres proses de Vilanova són dels anys immediatament anteriors a la Revolució de Setembre. Després d'aquest fet deixa d'escriure. Quan hi torna (el 1875 presenta tres quadres als Jocs Florals de Barcelona) ha moderat les seves actituds polítiques. Veient el que escriurà després, és inevitable pensar que, com tants altres escriptors de l'època de la Restauració, vol deixar enrere o donar per clausurat tot un cicle històric. La Barcelona estreta i vigilada, la ciutat de les bullangues, revolucionària, serà un record simpàtic. La ciutat pot ser finalment amiga. El vell milicià de «No n'hi ha d'altre» rememora una vida sencera d'identificació amb el seu carrer:

> Com lo carrer de casa no n'hi ha cap més en tot Barcelona, de tan distret, ni tan polit, ni que en tot temps de l'any hi haja més diversions.
>
> Jo, Ponet Caselles, per servir-los, ja fa més de cinquanta-cinc anys que hi visc. Figurin-se que vaig venir a estar-m'hi a l'any vint. En aquella època acabava de caure un despotisme que durà sis anys i va venir la llibertat. Talment, a tothom va semblar-li que el cor se li eixamplés i hi havia tal contentament, que tot ho esperaven d'ella : salut, feina, pocs pagos i poc lloguer de casa.
>
> Amb això ja poden comptar si n'hi hagué d'alegria en mon carrer, en tot Barcelona, i en les demés ciutats i pobles d'aquesta Espanya. Semblava que tornéssem de mort a vida; jo era sargento miliciano, i encara m'apar que em veig, sense tenir mirall ni res, sols amb lo pensament, amb lo trajo militar: aquell morrió posat a la valentona i el sabre al costat, que semblaven donar-me un coratge i un valor,que el que m'hagués tocat la Constitució, l'agafava i me l'emportava pres a la principal perquè li instruïssen sumària. [...]
>
> Beneït sia el meu carrer! D'aquells temps de ma joventut ja pocs veïns hi resten; jo hi he vist succeir-se dues generacions. Alabat sia Deu que tanta mercè ens fa! Ara ja no hi trobo pler com algun dia! tots los meus companys són morts; aquells veïns de tanta broma, van perdent cada dia l'humor. Mes jo l'estimo aquest bocí de carrer, per estret que sia, amb ses cases altes i

> ses llargues canals que d'una banda a l'altra sembla que s'allarguen festosament les mans! Jo l'estimo: aquí han nascut los fills del meu cor! d'aquí sortiren aquelles prendes que encara adoro: mon germà gran i el més petit : l'Andreuet, que, vell com só, encara el crido en somnis i ell, pobret, baixa del cel per a aconsolar-me i em torna els petons amb què l'afalago i fuig cap al cel a pregar per nosaltres. I aquell fillet meu, hermós com los àngels, que Déu nos lo prengué enamorat de sa gentilesa! Finalment, aquí mos cabells s'han tornat blancs; aquí en est carrer, entre penes i goigs, he guanyat lo bocí de pa, gustosíssim i modest, que em procura una vellesa tranquil·la, perquè també tinguí una joventut honrada; perquè só estimat de tothom i no he volgut mal a ningú; i Ell vulla, quan sia servit cridar-me, que aquí acluque els ulls; i al llançar lo darrer sospir, puga pujar al cel, al sortir per sempre de mon carrer. (Vilanova 1978: 139-140; 152-153)

Ara podem fer ja –ens ve a dir Vilanova– l'himne a Barcelona, acceptar-la com la ciutat familiar i amable. La crítica (Robert) pot deixar pas a l'elegia. Aquest sentit de recapitulació i de reconeixement a l'esperit que ha construït la ciutat que hi ha en els quadres vilanovians troba una correspondència exacta en las *Memorias de un menestral de Barcelona 1792-1864*, de Josep Coroleu, una obra publicada primer en forma d'articles a *La Vanguardia* i oferta després com a llibre als subscriptors d'aquest diari. Es tracta d'una obra històrica, servida en forma de memòries d'un fill de mercers del carrer de Sant Pere Més Baix, que reivindica orgullosament el caràcter menestral de la societat barcelonesa, els valors d'una classe mitjana liberal, assenyada, activa i amant del progrés. La publicació d'aquest llibre justament el 1888, any de l'Exposició Universal, accentua la impressió de llunyania de l'època anterior a la restauració borbònica. Justament en aquests anys es publiquen en volum col·leccions de quadres urbans de Joan Pons i Massaveu, Antoni Careta i Vidal, Joaquim Riera i Bertran, Simó Alsina i d'altres; i una colla d'autors es llancen a evocar en narracions més o menys autobiogràfiques la Barcelona vella (sota aquest títol l'editor Matheu aplegarà tres narracions de «tres testimonis de vista»: Francisco Anglada, Gaietà Vidal de Valenciano i Gaietà Cornet i Mas), inaugurant una tradició d'evocacions vuitcentistes que s'allargarà fins a la meitat del segle xx, amb col·leccions com les *Monografías históricas de Barcelona*, de l'editor Millà, o amb les memòries d'escriptors. Josep M. de Sagarra evoca amb gran relleu l'allargassada Barcelona del vuit-cents, des d'una perspectiva social que no és la típica. Gaziel deixa testimoni del primer veïnat de l'Eixample.

La ciutat de Vilanova, doncs, és la Barcelona vella (carrers de Ponent, de les Filateres, dels Metges, d'En Petritxol, del Bou de la plaça Nova, del Pi, de la Boqueria, de Sant Sever, de Ronda, de Sant Antoni, de Montcada, de la Palla...), poblada per treballadors i menestrals (serenos, manyans, serrallers, cotxers, carreters...) i per gent marginal, o no tant (gitanos, municipals). És tota una elecció parlar només de la bona gent, o d'aquesta gent per fer-la bona. Una consciència de canvi social i de canvi moral,

no pas exactament eludits sinó metabolitzats a través d'un humor transfigurador i idealitzador, justifiquen l'elecció. Pocs ho han vist tan bé com Miquel dels Sants Oliver, en la necrològica de 1905, des de la perspectiva d'una Catalunya regenerada, que veu en els quadres de Vilanova un món caducat, un període de sarauistes i plagues, de *tranquils*, arrossaires, organitzadors de costellades, balladors de *lanceros*, acompanyadors de Carnestoltes i enterradors de la sardina, inevitablement aparellat amb el *chiste*, l'humor i la paròdia fàcils (Oliver 1905). Per bé que l'al·lusió als problemes contemporanis i, sobretot, l'humorisme el facin un escriptor modern:

> Es una altra desfilada com l'anterior: al·lusions als problemes contemporanis, a la guerra civil extingida, a l'*esparterisme* agonitzant, als anys de desordre i *que baile,* a la guerra rus-turca, a la *cuestión de Oriente,* al furor de la calcomania, – la postal d'allavors. – Y tot això parlant d'aquella bona gent, nascuda en un medi provincial i casolà, que entra, poc a poc i sens adonar-se'n, en un medi cosmopolita... ¡Oh! L'obra d'En Vilanova té avui un encant doble, i compadexo de veres a qui no el sàpiga fruir. En cosa de tretze anys, entre 1879 i 1891 en que acabà per estroncar-se, anà donant sos volums: *Del meu tros, Quadros populars, Entre família, Escenes barcelonines, Monòlegs i quadros, Gent de casa, Plorant i rient...* Tenía lo bo del «costumista» antich, tot afegint-hi el sentiment i l'humorisme modern: un humorisme banyat de llàgrimes dolces i de rialles fresques i sanes, amb puntes de poesia domèstica a lo Amicis i compassions fondes envers tot lo humil i que sofreix, a lo Dickens.

D'aquest retrat no puc deixar escapar un punt, el que es refereix a una època i una societat sense el grau de cultura o refinament per a evitar la temptació del *chiste* fàcil i de la baixa paròdia. Oliver es fa eco, amb aquesta observació, d'una actitud combatuda a fons, amb forta càrrega regeneracionista, per Yxart, Brossa, Maragall, Carner i Ors. Una actitud que impregna la literatura popular –o populista– i que assegura la continuïtat del pitarrisme amb noms com C. Gumà (pseudònim de Juli Francesc Guibernau), emparats per la Llibreria Espanyola dels López. Als prospectes publicitaris d'aquesta casa, la línia populista queda clarament dibuixada: Frederic Soler, C. Gumà, Santiago Rusiñol. A *L'Esquella* i *La Campana*, als quadernets i volums de la Llibreria Espanyola, hi ha una abundosa literatura o subliteratura, tant se val, que projecta una imatge de la ciutat ben diferent de la que, al mateix temps, construeix Vilanova (editat, com Oller, sobretot per Francesc Matheu). El diner, la moda, la política i el sexe ocupen tota l'atenció dels nous plumífers festius, satírics sense gravetat, que fan desfilar als seus articles (i poesies), com a tipus característics de la societat de la Restauració, *letxuguinos*, homes de despatx, senyores de vida alegre, regidors municipals, ministres el govern, i una infinita rècula de personatges poc respectables, ridiculitzats sense compassió, amb gotes de picant i d'anticlericalisme, per a satisfacció d'un públic popular. Un motiu privilegiat d'aquesta literatura alhora

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

radical i escèptica, serà l'Exposició Universal de 1888. La mateixa que Oller saludaria amb entusiasme.

Un any després de la mort de Vilanova, el 1906, en l'acte celebrat a l'Ateneu Barcelonès, Josep Carner va llegir una sèrie de nou sonets en lloança de l'escriptor (Vilanova 1949: 122-126). No costa de veure-hi per què ell i la seva generació van honorar l'art de Vilanova: perquè era fet de simpatia i idealisme.

D'En Vilanova ningú ha igualada,
En la florida del nostre sol,
La jovenesa de la mirada
Per veure joies al nostre vol.

Ah, nostra vida, que avui s'abjura
En nom de l'odi o el cansament,
Com la trobava gentil i pura,
Com ens la feia bona i plasent!

No haurem fortuna mai, oblidant-lo.
L'urbs s'ageganti, però estimant-lo.
Que bé l'honrada gent que l'oïa,

Obrint les ànimes de bat a bat,
Va aureolar-li de simpatia
La seva cara tota bondat.

«L'urbs s'ageganti, però estimant-lo»: aquest és potser el vers del sonet (el vuitè de la sèrie) que resulta més pertinent de subratllar aquí. El jove poeta demana servar la memòria del patriarca del costumisme barceloní. I la corona poètica que li ofereix deixa entendre perfectament per què. I, en efecte, els valors d'innocència, domesticitat i poeticitat li asseguraren l'estima dels noucentistes. En canvi, Oller, rasament realista i estilísticament inelegant (només faltava que es resistís a adoptar les normes fabrianes) és combatut i ignorat.

En un altre context, quan ja s'ha produït una revisió del vuit-cents en molts aspectes, Miquel Llor (1939), fa un balanç de la prosa ciutadana del segle xix: Robert Robert i Emili Vilavova donen el to, estableixen la pauta per a tots els costumistes; els autors de quadres ciutadans són els autèntics cronistes de la Barcelona viva; les altres modalitats literàries de la Renaixença, més ambicioses i greus, no han superat la prova del temps («Tan allunyada ens sembla del nostre temps *L'orfeneta de Menàrguens* com per a l'home corrent del segle xx el *Libre de cavayleria* del beat Ramon Llull»). La

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

Barcelona dels costumistes, però, no enclou tota la ciutat. Encara bo que Oller ens ha ensenyat la Barcelona senyora, però tot i això resta com un món gairebé tancat, que no ha tingut el comentarista de la seva vida pública i privada. També

> Ens dol que, al costat de la crònica de la menestralia, ens falti la de la decadència aristocràtica amb els seus pactes i filtracions amb la burgesia naixent. Ens dol perquè en aquella societat recolzaven els actes dels prominents, les intrigues i les malvestats de la política, l'opulència i la ferocitat del mercadeig ultramarí; la història de la noia enfarbalanada que es recalcava a la barana de terra cuita a la torre de Pedralbes o d'Horta, en espera del veler fastuós que se li va endur l'enamorat qui sap on, o que es morfonia en la penombra encortinada del casal del carrer Ample. Així és com se'ns representa aquell món a les litografies d'en Planas, daurades pels anys, tal com els dibuixos d'en Padró ens fan reviure el de la menestralia d'en Robert i d'en Vilanova. (Llor 1939: 8)

Des del 1879, en paral·lel als quadres de Vilanova, Narcís Oller va publicant les seves novel·les i reculls de contes. Als *Croquis del natural*, aquell any, ja es diferencia del vell costumista en el tractament de la realitat ciutadana. El crític Joan Sardà saludà el llibre amb una frase molt recordada: «Fins ara teníem molta literatura pagesa i bastanta de menestrala: amb lo llibre d'en Oller, ne tenim de senyora» (Sardà 1879). És a dir, tenim finalment literatura burgesa. La frase marca una divisòria i anuncia el que vindrà: una visió més ampla, més completa, més analítica –seguint la pauta del realisme-naturalisme– de la ciutat. En una de les narracions d'aquest primer volum, *El transplantat*, apareix ja la Barcelona metropolitana, capitalista i oberta; la contraposició del camp i la ciutat; i l'anàlisi d'un cas psicològic dins un *milieu* que el condiciona. Amb raó ha estat considerada un autèntic proemi a la narrativa d'Oller (Yates 1984). En les obres que aniran arribant tindrem l'exemple local d'allò que observem en la gran novel·la europea del vuit-cents (en Balzac, en Dickens, en Zola): la ciutat és una realitat que té una existència sola, separable i indiferent als destins individuals; però els destins individuals ja no es poden escapar de la realitat urbana.

Oller serà aquell cronista de la Barcelona «senyora» de què parlava Llor, reconeixent-li un paper quasi únic. Sintèticament, Antònia Tayadella (1991) va descriure l'arc complet de la seva aportació com a tal, els resultats artístics del magnetisme que Barcelona exerceix sobre ell: el recorregut per les novel·les d'ambient barceloní deixa veure la desclosa de la nova ciutat, en una gradació que va des de la ciutat mig menestral mig burgesa d'uns anys abans de la Revolució de Setembre (*La papallona*, 1882), a l'expansió burgesa dels anys 80, amb somnis de grandesa parisenca (*La febre d'or*, 1890-1892) fins al final tractament el·líptic de la Barcelona de l'entrant de segle a *Pilar Prim* (1906). L'òptica adoptada per descriure el procés de transformació burgesa de la societat és plenament burgesa, optimista però no esquiva a mostrar les contradiccions

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

del progrés. I les fases d'aquesta transformació es visualitzen en les novel·les gràcies a l'exacta topografia urbana –aspecte que Zola elogià de *La papallona*–, la selecció de motius d'un espai urbà vist com espai d'una consciència moderna (la llum de gas, el crepuscle, la dama misteriosa, l'home entre la multitud) i la presentació de llocs emblemàtics de l'ascenció de la burgesia i de la mutació de la ciutat (la llotja, el Liceu, una torre a Pedralbes, l'hipòdrom, a *La febre d'or*). El narrador afí al realisme-naturalisme vol fer sentir la presència d'un món que té vida pròpia i per crear l'aparença d'una realitat autònoma confia en la descripció, de la qual, com observà sovint Joan Sardà, abusa. Per això, l'estilització del marc urbà a *Pilar Prim* pot ser interpretat com un senyal de canvi en el plantejament de la novel·la –ara més psicològica i menys lligada a les convencions del realisme. Per això pot afirmar Tayadella que, en aquesta novel·la, «el món exterior ha perdut el seu valor autònom i, en definitiva, la ciutat –la ciutat realista– s'ha acabat esvaint de la novel·la» (Tayadella 1991: 75).

De com Oller explora la realitat barcelonina, n'han parlat també altres analistes amb propietat i extensió: Yates (1998) ho ha fet a propòsit de les esmentades novel·les de tema ciutadà i de les narracions que plantegen la relació camp/ciutat. Rosa Cabré (2004) estén la seva anàlisi a tota la narrativa d'Oller –novel·les i contes– i examina les més diverses expressions de la fascinació de l'escriptor per Barcelona: les Barcelones del novel·lista; de l'anotació verista a la mitificació, Oller s'expressa com l'escriptor que veu la ciutat tal com és i, alhora, com el ciutadà que la somia millor.

Per seguir el fil de l'esquema que he anat presentant aquí, destacaré només l'aspecte que em sembla més distintiu del seu art de narrador urbà. És a dir, allò que el distingeix dels novel·listes dels anys 80 i 90 que exploren el mateix territori. Al capdavall, les novel·les de Joan Pons i Massaveu o de Dolors Monserdà poden semblar ben pròximes, en un moment o altre o per un concepte o altre, a les d'Oller. Pons, a *La colla del carrer* (1887) i *L'auca de la Pepa* (1889) no és tan lluny, per la societat i el moment històric reflectits (menestrals i burgesos vivint encara barrejats dins la Barcelona vella; la ciutat menestral ja deixant pas a la ciutat burgesa), de *La papallona*, però –ho avanço– la seva imaginació encara costumista l'allunya molt de la poètica que regia aquella novel·la pionera. Fa la impressió, en aquestes dues novel·les de la crisi menestral, que hi té lloc un combat, de resultat incert, entre la visió estàtica del costumisme i la dinàmica del realisme; que el novel·lista no instrumenta la conflictivitat, el drama, per encarnar el fet històric, sinó més aviat per queixar-se'n: per expressar simbòlicament el greu per un món perdut. *La colla del carrer* comença amb un himne al carrer de la infància –una mena d'Arcàdia, com les d'Emili Vilanova– i acaba –i això ja és inimaginable en el patriarca del costumisme barceloní– amb el suïcidi del protagonista, símbol de la inadaptació a la llei biològica i social del canvi. *L'auca de la Pepa* situa l'acció en els vells carrers i en els nous escenaris urbans (el parc de la Ciutadella, la ciutat monumentalitzada, el suburbi proletari), on el drama es desplega

ben lluny d'aquella filosofia de la història optimista d'Oller, que distingeix el benefici col·lectiu del procés de transformació capitalista del perjudici que aquest pot causar en uns individus particulars. Pons mou les seves figures sobre un fons de desesperança perquè està mancat d'aquell optimisme. La seva òptica no és la burgesa, i per això naufraguen junts la Història i els individus que l'habiten.

Dolors Monserdà és un altre cas d'aparent proximitat a la narrativa urbana de Narcís Oller. Es tracta també de novel·la burgesa (*La família Asparó*, 1890; *La Montserrat*, 1893; *La fabricanta*, 1904), molt interessant des del punt de vista documental extern. S'hi ofereix el testimoni de la transformació burgesa de Barcelona des de mitjan segle XIX fins a la primeria del XX: el retrat, des de dins, d'uns usos i una mentalitat essencials a aquesta transformació. La crònica de la vida quotidiana, dels interiors domèstics, dels rituals socials, de la condició femenina, no es pot pas dir que no obeeixi a una òptica burgesa. Però l'objecte examinat es vol descriure més que no entendre. És un fet donat, acabat no presentat des d'una concepció dinàmica de la Història sinó, amb declarada pretensió didàctica, des d'un quadre perfectament fixat de valors morals (catòlics).

Oller és, tot i les aparents similituds, un narrador ben diferent. Alguna cosa, en el nucli mateix de la seva poètica, el separa del costumisme i a hores d'ara em sembla que es pot intuir que, de costumisme, n'hi ha de menestral i de burgès, i n'hi ha una mica pertot arreu. No cal pas excloure, doncs, que n'hi hagi en l'obra d'Oller, però haurem de convenir que hi apareix per defecte o com a literatura de gènere (Sunyer 1999). Dos estudiosos «clàssics» de la narrativa d'Oller em sembla que aïllen aquest nucli de manera molt clara. Sergi Beser, a l'article que va dedicar a Josep Rodon, personatge de *Vilaniu* que reapareix a *La febre d'or*, deia: «No resulta gens difícil de veure que Oller, en crear Josep Rodon, ha creat el prototipus del burgès de la Restauració. Ha fet, doncs, com els escriptors costumistes, un tipus, és a dir, un personatge que personifica les característiques d'un ofici o d'un grup o d'una classe social; però Oller ha salvat el seu personatge de la negativitat vital a què el costumisme condemna les seves creacions. Rodon no és un personatge que *representa*, que simbolitza, sinó que és un personatge que viu. Els costumistes descriuen resultats, éssers que no tenen cap possibilitat de canvi o transformació; Oller narra els canvis, les transformacions d'un personatge. El gran crític de la narrativa del XIX, J. F. Montesinos, ha sintetitzat en una frase la diferència entre la novel·la realista i el costumisme: aquest últim –diu Montesinos– «se complace más en el modo de estar que en el modo de ser de un personaje». Oller ens mostrarà precisament el mode d'ésser del seu personatge, el qual ell salva de la que abans he denominat negativitat vital del costumisme, en fer d'ell un subjecte i, alhora, un objecte de la història: Rodon fa història, i la història el fa a ell. Rodon, com la història, és un 'esdevenir' [...]» (Beser 1967). A la llum d'aquesta distinció fonamental podem comprendre que la narrativa costumista és ahistòrica i

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

unidimensional, i que els escriptors que la cultiven situen en un mateix pla –millor, en una mateixa superfície– la realitat urbana física i els personatges –estic per dir *figures*– que hi corresponen. D'altra banda, aquestes figures se situen en un sol univers, a diferència d'Oller, a propòsit del qual es podria parlar d'un «mosaic de petits mons», semblant al que Moretti (1999) ha cartografiat per a la novel·la de Balzac o de Dickens. El seu principi «poètic» és buscar la concordança entre allò que els ésser humans fan i allò que ja són (tipus socials), entre el gest i el costum preexistent que li atorga un sentit. Vilanova n'era perfectament conscient i per això va apostar per l'expressivitat i el joc verbal (amb aquella «braveria condescendent» de què parlava Carles Riba al pròleg de la seva antologia de Verdaguer, un altre gran retòric).

L'altre estudi clàssic sobre Oller que vull retreure és el de Laureà Bonet (1987). Inspirat en l'assaig de Walter Benjamin sobre Baudelaire de 1939 (Benjamin 1972), tracta, segons ens diu el seu autor, de prendre en compte les agudes al·lusions de Benjamin a aquella fenomenologia en què les aparences plàstiques s'imbriquen amb una sèrie de trets sociològics que condicionaran, poc o molt, les peripècies emocionals entre els personatges de les novel·les vuitcentistes, els seus actes públics i privats i, en definitiva, el seu codi de valors. «Hasta qué punto esa iconografía urbana, multitudinaria [...], es simple telón de fondo, un mapa catastral levantado con mayor o menor precisión costumbrista por el escritor? ¿O, por el contrario, esconde con sus cristalizaciones 'figurativas' una serie de símbolos que sería interesante descodificar?» (Bonet 1983: 69). En la formulació d'aquesta hipòtesi hi ha continguda, altre cop, l'eventual oposició entre el costumisme i una nova relació dels personatges amb l'espai o *milieu* urbà. L'anàlisi aplicada a *La papallona* (i altres novel·les del segle XIX espanyol), vol comprovar «la nueva relación establecida en el ámbito de la narrativa ochocentista entre el personaje y una serie de circunstancias aparentemente 'exteriores' (la ciudad, la multitud, la luz de gas), relación que encierra una serie de fenómenos psicológicos que impregnarán a un buen número de novelas: la soledad (¿disgregación emotiva?) del individuo sumergido en la muchedumbre urbana, muchedumbre en ocasiones fantasmal, disuelta a su vez por las sombras de la noche y por las extrañas fosforescencias de la luz de gas, fosforescencias que en un principio debían sin duda sorprender al ciudadano medio; un erotismo óptico, tipificado por la búsqueda de la mujer anónima vista como silueta huidiza, que aparece y desaparece en medio de la vorágine callejera. Es decir, el erotismo entendido como respuesta casi instintiva, epidérmica, tal vez simple anhelo superador de esta soledad/disolución del individuo perdido por el laberinto de la metrópoli» (Bonet 1983: 69-70).

El profitós traslat d'aquests conceptes a l'anàlisi de *La papallona*, i, per extensió, a d'altres obres d'Oller, se salda amb l'eloqüent confirmació que som davant d'un novel·lista modern, allunyat de l'art unidimensional del costumisme. Allò que posa en joc no és només una relació diferent de les parts espai i persones que l'habiten,

sinó una concepció diferent de la seva naturalesa. La Barcelona física ja no és part d'un quadre que hem de reconèixer, sinó una figura mòbil, perfilada o desdibuixada, present o latent, àtona o intensa, posada en relació amb unes existències individuals. Les descripcions de l'espai i de la societat de Barcelona més celebrades de la narrativa d'Oller no ho són, em sembla, perquè resultin magnífiques com a pintura de cavallet, sinó perquè la ciutat fa de marc o de símbol d'un moment vital, d'una aventura humana: el Daniel de les Monges d'*El trasplantat*, l'Agneta de *La bofetada*, el Gil Foix de *La febre d'or*, Pilar Prim, tots tenen la seva ciutat, confosa amb la seva existència.

Final

Doncs: quines representacions de la ciutat de Barcelona ens ha llegat la prosa literària catalana del segle xix? Abans que, als anys 60, l'escriptor local es decidís a fer ús de la llengua catalana, crònica històrica i ficció novel·lesca coincideixen ocasionalment a mostrar la ciutat real, emmurallada, en estat de setge i de revolta. Particularment, el tipus de novel·la romàntico-realista d'Abdó Terrades no tindrà continuïtat. Al costat d'aquests testimonis de la ciutat vella, trobem la instrumentació purament escenogràfica i decorativa d'espais i motius ciutadans. Afloren, alhora, el romanticisme historicomonumental i una vària prosa d'interès etnològic o folklòric, dues línies destinades a durar pel seu bon acomodament en la Renaixença conservadora. A les dècades dels 60 i 70, dos gèneres tan aparentment diversos com la novel·la històrica (catalanista) i l'articulisme costumista (ja en català) semblen voler expressar un mateix sentiment d'estima, de construcció (fixació i encomi de costums, humor en la crònica d'actualitat, memòria de la ciutat històrica) de la ciutat nova una Barcelona finalment amable. A les dècades següents, de 1880 i 1890, dos noms poden resumir les visions ofertes de la ciutat: Emili Vilanova i Narcís Oller. L'un representa la maduresa del costumisme (tronc central de la prosa catalana del vuit-cents), desprès d'intencionalitat crítica, elegíac, preservador de les tradicions populars davant l'embat del cosmopolitisme. L'altre, massa solitari, ofereix una versió històrica un si és no és èpica del procés de transformació burgesa i el drama de les adaptacions individuals a aquesta nova realitat. Oller és qui acaba fonent la crònica o descripció externa de la ciutat i la interiorització de la condició urbana com a tret constitutiu d'una vida humana. Aquesta conquesta és admirable, però no pot compensar la feblesa d'una narrativa que deixa desateses moltes zones de la societat barcelonina del segle xix.

Enric Cassany
Universitat Autònoma de Barcelona

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 139-158

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

[Anglada *et al*. 1906] *Barcelona vella. Escenes y costums de la primera meytat del sigle xix, per tres testimonis de vista,* Barcelona, Ilustració Catalana.

Carreras, C. (2003) *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona, Proa.

Benjamin, W. (1972) «Sobre algunos temas en Baudelaire», *Iluminaciones*, vol. II, Madrid, Taurus.

Beser, S. (1967) «La novel·la d'un personatge sense novel·la, el Josep Rodon de Narcís Oller», *Serra d'Or* (març de 1967), pp. 213-218.

Bonet, L. (1983) «Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de Narcís Oller», dins íd., *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés),* Universitat de Barcelona, pp. 65-ll5.

Bofarull, A. de. (1985) «Pròleg», dins íd., *L'orfeneta de Menargues o Catalunya agonisant* (a cura de Joan Abril i Josep Besa), Barcelona, Orbis.

Brotons, R. (2008) *La ciutat captiva. Barcelona 1714-1860*, Barcelona, Albertí.

Cabré, R. (2004) «Les Barcelones de Narcís Oller», dins íd., *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*, Valls, Cossetània, pp. 9-95.

Cassany, E. (2008) «Del testimoni a la ficció», dins Casacuberta, M. i Gustà, M. (eds.), *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona,* Barcelona, Fundació Antoni Tàpies/Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. Arxiu Històric de la Ciutat, 2008, pp. 17-36

Castellanos, J. (2003) «La novel·la antimodernista: les propostes de *La Renaixensa*», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp. 315-328.

Comas, A. (1969) «Prólogo», dins Altadill, A. *Barcelona y sus misterios*, Barcelona, Táber, pp. 7-20.

Fradera, J.M. (1992) *Cultura nacional en una societat dividida*, Barcelona, Curial.

Lanes Marsall, J. (s. d.) «Periodisme satíric «en català del que ara's parla». Els almanacs humorístics de la «Librería Española» d'Innocenci López i Bernagosi com a exemple». http://www.crimic.parissorbonne.fr/actes/catalonia1/lanes.pdf.

Llor, M. (1939) «Pròleg», dins *L'humor a la Barcelona del vuitcents*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Serveis de cultura al front, pp. 5-9.

Michonneau, S. (2007) *Barcelone. Mémoire et identité. 1830-1930*, Presses universitaires de Rennes, pp. 31-42

Milà i Fontanals, M. (1863) «La orfaneta de Menargues. Novela histórica por D. Antonio de Bofarull», *Diario de Barcelona* (18-III).

Moretti, F. (1999) *Atlas de la novela europea*, México, Siglo XXI.
Oliver, M. dels S. (1905) «Emili Vilanova», *Ilustració Catalana* III, pp. 546-548; reproduït a íd., *Obres catalanes*, vol. IV, Barcelona, Ilustració Catalana, pp. 75-81.
Pau, F. M. (1873a) «Això ha mort allò», *La Renaixensa* III, pp. 169-171.
— (1873b) «Una caseta a Sant Gervasi», *La Renaixensa* III, pp. 189-191.
Perucho, J. (1968) «Los misterios de Barcelona», dins íd, *Los misterios de Barcelona y otras informaciones*, Barcelona, Táber, pp. 9-12
Quintana, Ll. (2006) «Una proposta historiogràfica en pedra: Las calles de Barcelona de Víctor Balaguer», dins Panyella, F. i Marrugat, J. (eds.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, GELCC i L'Avenç, pp. 34-61.
Robert, R. (2004) *Barcelona avui en dia* (a cura d'E. Cassany), Barcelona, Empúries.
Rubió i Ors, J. (1845) *Memoria crítica literaria sobre «El judío errante» leida en la sesion pública de la sociedad Filomática el 30 de noviembre de 1845*, Barcelona.
Vilanova, E. (1879) «No n'hi ha d'altre», dins íd., *Del meu tros*, Barcelona, Imprenta de La Renaixensa, pp. 138-153.
Vilanova (1949) *Emili Vilanova i els seu temps*, Emili Vilanova, E. *Obres completes*, pp. 13-121.
Sardà, J. (1979) «Croquis del natural, per N.O.M», *Lo Renaixement* 3 (28-II), p. 165.
Sunyer, M. (1999) «El costumisme a la narrativa de Narcís Oller», dins Sunyer, M. (ed.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls 28-30 de novembre de 1996, Valls, Cossetània, pp. 131-147.
Tayadella, A. (1991) «Narcís Oller, cronista de la burgesia barcelonina», *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, 20, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 71-74.
Yates, A. (1984) «Un proemio a la narrativa de Narcís Oller: «El transplantat»», dins *Estudios dedicados a James Leslie Brooks,* Barcelona, Puvill, 1984, pp. 243-258. [Traduït, dins íd., *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona, Curial, 1998, pp. 19-43.
— (1998) *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona, Curial.

MAGÍ SUNYER

EL MITE DE LA TERRA ALTA

> El Bosc ha constituït per molta estona un dels tòpics més estimats dins la poesia catalana. L'elogi del Bosc, ella l'ha fet en diversos metres, i molt sovint amb un singular accent agressiu contra aquelles coses que no sent el bosc, s'entenia que li eren com oposades. Assolia així el Bosc, per damunt el seu valor estètic i higiènic, una mena de valor moral i patriòtic i tot... Del Bosc es deia, com dels cims de les muntanyes, que allí «S'hi troba la veritable Catalunya...» –El dia que algun esperit crític formuli, amb prou perspicàcia, la completa «taula dels valors», que fins ben poc fa, ha estat en ús en la nostra vida ideal, haurà de detenir-se sobre aquest curiosíssim fet, que el «catalanisme», per anys i anys, ha fet de les valls profundes, objecte dels més violents menyspreus, en consideració a les altures, i ha maleït les ciutats, per major glòria de les selves. (Ors 1950: 973-974)

La citació prové d'una de les glosses més lúcides d'Eugeni d'Ors.* L'any 1909 s'ocupava del fenomen i elaborava un diagnòstic d'història literària particularment estimable per la proximitat cronològica respecte de l'objecte d'anàlisi: «Prestigi doble, el d'aquestes, romàntic d'una part, naturalista de l'altra. El romanticisme, aquí com pertot arreu, va trobar, en la seva aversió envers la vida corrent, dos temes de llunyania predilectes: el tema històric, que duia l'amor a les coses medievals; el tema geogràfic, que li donava una predilecció per les terres exòtiques» (Ors 1950: 974), i constatava la reducció de la literatura de viatges pròpia d'aquest amor per l'exotisme a literatura excursionista, que afavoria la fusió de les dues passions, històrica i geogràfica, del Romanticisme i que no es va veure afectada pel canvi de moda literària, expressat amb un molt connotat substantiu pel Pantarca: «Vingué la passa naturalista. El castell feudal en sofrí; però el bosc, gens. Com abans s'havia convingut en el fet que era "la cosa més

* Aquest article forma part de la investigació del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2009 SGR 644) i del projecte de Ministeri de Cultura HAR 2008-04662/HIST. He actualitzat l'ortografia dels textos prenormatius.

poètica", ara es convingué en que era "la cosa més natural" [...] I els poetes del temps reeditaren l'elogi de les selves, i hi varen trobar novament "la veritable Catalunya", perquè la veritable Catalunya havia de ser una cosa "ben natural"» (Ors 1950: 974).

Un tòpic romàntic

No es tracta només d'una curiositat històrica. L'assumpte té un abast molt més ampli del que pot semblar, però aquí en limitarem l'estudi a la segona meitat del segle xix, sobretot quan comença a abundar la literatura escrita en català, des del moment que l'impuls dels Jocs Florals restaurats i l'empenta del primer teatre contemporani en català es van fer notar amb força fins al Modernisme. Examinarem quina imatge de la ruralia proporciona la literatura en llengua catalana d'aquest període i en quina mesura aquesta imatge s'assimila com la de la «veritable Catalunya», en oposició a la modernització del país, que es considera que es produeix a costa d'una minva substancial de la genuïnitat. La comprovació que l'enfocament no és particular de la cultura catalana ens alleugereix del persistent complex d'inferioritat que es deriva de la condició de país sotmès que sempre pesa sobre el nostre. Les societats dels molt evolucionats països occidentals es complauen a reservar una regió o uns elements simbòlics realment o folklòricament relacionables amb un passat en què el país suposadament mantenia unes essències pròpies i no contaminades per estrangerismes o modernitats. Sovint la idea penetra amb força en l'imaginari col·lectiu i permet manipulacions polítiques, com el model de la «vraie France» que va proposar el règim pronazi de Vichy durant la Segona Guerra Mundial, estudiat per Herman Levovics (1995).

Tot va començar amb el descobriment modern de la natura que la Il·lustració féu i que el Romanticisme va adaptar a la idiosincràsia pròpia i va omplir de nous significats. Per als romàntics, la natura ja no era només un camp d'estudi, de classificació i de descobriment de la realitat en una dimensió universal sinó també l'arcàdia perduda però encara existent en determinats paratges a què l'home modern podia recórrer en cas de necessitat, ni que només fos en un parèntesi. Si a Leopardi naufragar en la mar de la natura li resultava dolç perquè s'hi sentia connectat amb l'infinit, Pere Mata, com tants altres, s'hi refugiava en moments de descoratjament:'«Quan de secrets pesars, que sobre el cor graviten, / irresistible impuls m'arrastra sol al camp» (Bofarull 1858: 35). En efecte, la primera generació plenament romàntica es va immergir en les molt diverses possibilitats que proporcionava la naturalesa. Així, Pau Piferrer, entre les obres mestres de l'arquitectura, proposava als seus lectors el valor monumental de la natura en determinats paratges, com Sant Miquel del Fai: «Si en vez de obras del hombre desea contemplar los monumentos, permítasenos esta espresión, que sin esfuerzo arroja de su seno la naturaleza, diríjase al Vallés en cuyo estremo encontrarà un lugar tan bello y que así llenará su alma como la mejor producción del arte» (Piferrer

1839: 117). I de Piferrer arrenca bona part de la concreció de l'esperit romàntic a Catalunya, i no tan sols en el camp de la Història, com han assenyalat Jordi Rubió i Balaguer (1986: 421) i Josep Fontana (1997: 542), sinó també en el d'un turisme cultural molt i molt a les beceroles i en el d'un incipient excursionisme que tanta importància havia d'acabar tenint en el moviment de la Renaixença i, en particular, en l'assumpte que ens ocupa. Pocs anys després, Víctor Balaguer va revisitar una i altra vegada alguns d'aquests paratges subratllats per Piferrer, com Montserrat o Sant Miquel del Fai, i en una altra ocasió ja hem posat de relleu la potència mitificadora de Balaguer (Sunyer 2008).

El romàntic es refugia en la natura, s'hi identifica, hi estableix diàleg, s'hi sent comprès i a través d'ella retorna a la que considera la seva millor edat. Com a mínim, en moments de feblesa. Els versos de Pere Mata que abans s'han copiat ho expliciten. En ells, com en els d'Aribau, el desànim, definitiu o momentani, es resol en una regressió durant la qual la conversa amb la natura condueix a la mitificació de l'edat pura per excel·lència, la infantesa. El poeta s'evadeix de la realitat –que no per això deixa de ser la seva realitat, a la qual retornarà– i connecta amb les essències més íntimes, sovint relacionades amb l'edat de la innocència i amb la natura. Comprovem-ho en l'ara mateix esmentat Víctor Balaguer, a l'inici del període d'estudi que ens hem marcat. L'any 1857, el progressista exaltat en plena activitat política que era, davant una situació política adversa protagonitzada per la repressió de Juan Zapatero com a governador militar de Catalunya, utilitzava el tòpic del *beatus ille* per aconsellar al seu amic Lluís Cutchet que tornés als orígens, al Ceret natal, i abandonés la vida agitada d'una Barcelona que segons ell havia perdut l'esperit de llibertat dels avis, amb argumentació d'aquesta mena: «Torna als teus llars, i la ciutat no enveges, / abandona eixa turba tumultuosa: / la ciutat més poblada i més fastuosa / no val un bri de l'herba d'un torrent» (Balaguer 1861: 29). Per reforçar-la, Balaguer desplegava els llocs comuns habituals quan de la natura parlaven els romàntics: puresa –«Purs són en ells los aires que es respiren» (Balaguer 1861: 29)–, llibertat –«Tot canta llibertat entorn ta vida» (Balaguer 1861: 30)–, llenguatge natural –«tu saps la llengua dels torrents furiosos, / tu entens lo cant dels aucellets graciosos, / i lletres són per tu les veus dels rius» (Balaguer 1861: 30). En contraposició, lluny d'aquest retir, a ciutat, la vida del segle, amb les lluites en què ambdós participaven activament, estava fonamentada en la corrupció i la falsedat:

> Aquí tot és engany. Virtut, justícia,
> paraules són que ni els honrats entenen.
> Falses idees de moral s'aprenen;
> tot parla aquí als sentits, res parla al cor.
> Se juga amb lo més sant. De la consciència

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

mercaderia vil se'n fa; la vida
fins és en la ciutat una mentida;
sols és vritat l'enveja, l'odi i l'or. (Balaguer 1861: 30)

En definitiva, la ciutat era el compendi de tots els vicis –«Tot és misèria i corrupció i mentida. / D'elles fugint les crapuloses gales, / veig a la llibertat batre ses ales / i el món de les ciutats abandonar» (Balaguer 1861: 31)– i el camp esdevenia refugi de les virtuts intemporals. De la sinceritat d'aquesta mena d'afirmacions, en el moment que s'escrivien, no cal dubtar-ne; de la seva fugacitat, tampoc. De la mateixa manera que la seva famosa poesia no va impedir a Aribau d'exercir d'espanyol exemplar, sense gaires concessions a la catalanitat, Balaguer –que en un vers es va autodefinir com a «trobador de les muntanyes» (Balaguer 1861: 95)– va continuar operant en el món real de les ciutats i va deixar per a les expansions literàries l'aspiració de viure una existència pura i neta en contacte amb la naturalesa. No es tractava d'altra cosa que d'un rousseaunisme aplicat en moments d'exaltació passional que després la pràctica quotidiana preteria. L'esfera de les emocions tenia uns espais de protagonisme intensíssim entre els romàntics, però, en un moment o altre, la vida pràctica s'imposava, i la lluita del segle no es lliurava a l'arcàdia.

D'exemples d'aquesta mena en trobaríem molts, però per a nosaltres l'aspecte només té caràcter introductori. Ens interessa l'estadi següent d'aquesta mitificació de la natura desenvolupada pels romàntics catalans, a partir del punt en què el camp ja no representa només la part millor de la persona sinó també, metonímicament, la pàtria genuïna, incontaminada. És un argument elaborat sobretot des de mentalitats com a mínim conservadores, i sovint s'utilitza de manera explícita per contraposar-lo a les conseqüències de la revolució, però no és exclusiu d'aquest sector ideològic i, com recorda Llorenç Prats, tampoc els «antiquaris» no es lliuraven d'una actitud ambivalent: «Ningú no discutia la necessitat de la indústria, ni el benefici que representava per al país la vitalitat cultural i econòmica de Barcelona, on gairebé tots, altrament, vivien i treballaven, sinó les conseqüències culturals i socials que derivaven d'aquests fets.» (Prats 1988: 172).

El segle xix va rebre l'impacte de la gran transformació desencadenada per les idees de la Il·lustració. El desenvolupament d'aquest esperit, el de les revolucions industrial i política, va comportar una acceleració i una consciència de canvis que no s'havien viscut anteriorment. Les formes de vida, els costums i els paisatges que havien romàs poc alterats durant segles es modificaven amb rapidesa, i això produïa unes reaccions d'adhesió i d'entusiasme i unes altres de desconcert i de repulsa, connectades amb opcions ideològiques. D'aquí deriva que una part considerable de la literatura escrita en català durant els darrers quaranta anys del segle xix –i més enllà– fabriqui el mite de la terra alta, basat en l'oposició entre camp i ciutat que acabem de veure

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

però amb unes conseqüències patriòtiques. Llorenç Prats, des de l'àmbit de la història del folklore, que és un dels implicats, el va anomenar «el mite de la tradició popular»: «com a folkloristes, tots plegats contribuïren a afaiçonar, juntament amb poetes, narradors, dramaturgs, juristes i apologistes, un dels puntals bàsics del sistema simbòlic de la Renaixença: el ruralisme pairal» (Prats 1988: 170). Afegia que «el món rural i la cultura tradicional en ell continguda constitueixen, com la història, un subsistema dintre del sistema simbòlic general de la Renaixença, amb totes les característiques de sistema major» (Prats 1988: 170), que la representació simbòlica del món rural en va comportar una visió mítica, uns valors que n'emanaven i uns símbols i que així la ruralia esdevenia «una arcàdia que és paradigmàticament confrontada, en característica oposició binària, amb el món urbà; així com la cultura tradicional amb les modes estrangeritzants» (Prats 1988: 170).

Literatura sobre l'Arcàdia

Els escriptors de la Renaixença sentien la necessitat de definir el país en relació amb bona part respecte d'una altra pàtria que també consideraven com a seva (Fradera 1992), els calia determinar què corresponia a cada una, en quin àmbit eren catalans i en quin espanyols. A la dicotomia camp-ciutat, tal com l'hem observada fins aquí, se li van aplicar qualitats patriòtiques: el camp idealitzat s'identificava amb Catalunya, que esdevenia així la pàtria del cor, ideal, i la ciutat i el pla, amb Espanya, menys íntima però més pràctica, quotidiana i real. La distinció fou desplegada en bona part per ciutadans que mitificaven la ruralia: camp, bosc, poble, masia o muntanya, que tots s'encabeixen en el mite de la terra alta. La sortida de la ciutat s'organitzava en un excursionisme que no es limitava a fer esport sinó que desenvolupava un programa que consistia a «recórrer el territori de Catalunya per tal de conèixer, estudiar i conservar la natura, la història, l'art, la literatura, els costums característics i les tradicions populars dels país; propagar aquests coneixements, fomentar l'excursionisme i promoure l'amor a la terra» (Castellanos, 1983: 10). Foren aquests escriptors-excursionistes els que van formular «els mites i les connotacions que caracteritzaren després la percepció de la muntanya catalana» (Martí 1994: 15-16) en els butlletins de les associacions excursionistes o en revistes literàries i llibres.

La mitificació de la ruralia es va desplegar en tota mena de literatura. Era molt present en la poesia, però hi va haver de competir amb la temàtica historicollegendària, un adversari potent abans del Modernisme –encara que no estava exclòs que l'element pairal s'empeltés en l'històric, com en la primerenca novel·la *Història d'un pagès*, de Joaquim Riera i Bertran–, i amb la d'exaltació de la natura desproveïda de l'element patriòtic, com els *Cants íntims*, d'Apel·les Mestres. En teatre, el pes específic dels drames i les comèdies rurals fou considerable des de l'aposta de Frederic Soler per les

variacions sobre el pairalisme (Fàbregas 1978: 125). Josep Yxart (1879) va distingir entre aquestes peces complaents amb la tradició i els «drames jurídics», crítics amb el sistema (Sunyer 2000). No es lliura d'aquesta simplificació ideològica, malgrat la molt superior força dramàtica, el teatre en prosa d'Àngel Guimerà dels anys noranta, des de *La festa del blat* fins a *Terra baixa*.

L'assumpte té unes repercussions superiors en la narrativa. Segons Enric Cassany (1992: 264-265), «si el gran tema de la novel·la catalana del XIX és la relació problemàtica de tradició i progrés, l'elaboració del mite de la ruralia és una de les aportacions majors al moviment de la Renaixença i al catalanisme conservador». Tant, que la narrativa en català anterior al Modernisme està fortament condicionada pel ruralisme idíl·lic, que aboca a l'estereotip costumista i obstaculitza el ple desenvolupament del realisme. Cassany (1992: 259) mateix afirma que «en l'etapa que podem fer arrencar de *La papallona*, la novel·la catalana, no solament no segueix l'exemple del realisme ollerià, sinó que sembla talment confabular-se contra ell». En efecte, el maniqueisme, la simplificació i l'alliçonament del Gaietà Vidal de Valenciano dels anys seixanta es reprodueixen en les dècades següents en una col·lecció de novel·les que esdevenen instruments de combat a partir de la idea fixa de la defensa de la tradició i la condemna de la innovació, novel·les de tesi reaccionària de Josep Maria del Bosch Gelabert, Antoni Maria Fàbregas, Lluís de B. Nadal, entre els de menys qualitat i més duresa doctrinal, i Martí Genís i Aguilar, Carles Bosch de la Trinxeria, Josep Berga i Boix i Marià Vayreda entre els de més valor literari.

De fet, la renúncia explícita a l'esquema pairal i al ruralisme l'havia escrita ben d'hora –el 1870, si podem fer cas de la datació–, però no la va publicar fins a 1887, Josep Pin i Soler. La trilogia dels Garriga, a partir d'uns personatges i d'un escenari «formalitzats segons els patrons del costumisme rural i la narrativa pairalista» (Domingo 1996: 120), presenta la completa descomposició de la família tradicional pagesa i l'assumpció de la poètica realista –amb episòdiques «desviacions», tanmateix (Sunyer 1994)– des del context cultural francès –no ha de passar inadvertit que *La família dels Garrigas* està signada a Marsella. Si Pin i Soler partia del plantejament ruralista per superar-lo, Narcís Oller, ja va entrar en les lletres catalanes sense aquesta rèmora, directament amb una poètica realista, i es pot afirmar que a partir de *Croquis del natural* el cicle de la narrativa catalana va canviar, ni que els Nadal, Bosch i Fàbregas insistissin en esquemes depassats. Posteriorment el Modernisme va reenfocar substancialment la relació amb la natura; van ser significats noucentistes com Guerau de Liost, malgrat Ors, els que van reincidir en enfocaments ja anacrònics que expliquen les campanyes contra la visió que de la ruralia proporcionava la narrativa de Víctor Català, perquè Guerau de Liost continuava la línia ideològica de reacció empresa per l'Església catòlica catalana a finals del Vuit-cents, però aquesta interpretació ja no forma part del context en què ens movem en aquest article.

La Catalunya autèntica

Amb una sinècdoque brutal, s'identificava Catalunya amb una part del país idealitzada des del sentiment de la nostàlgia, en la suposició que, en un passat cada cop més llunyà però conservat en essència en determinats indrets, havia estat així tota sencera i de manera inalterada durant segles. La localització del passat idíl·lic en el temps anterior a la incidència en el país de les revolucions –la industrial i la ideològica– afavoria la relació directa entre el país i el catolicisme que, a partir de l'ofensiva de l'Església per la recristianització de Catalunya en què Jacint Verdaguer va exercir de publicista eficaç, va esdevenir lema de futur en la frase famosa del bisbe Torras i Bages. Josep Yxart, en l'elogi de la poesia sobre escenes pageses d'Àngel Guimerà, es queixava del prejudici ideològic: «l'esperit reaccionari embellí endemés moltes costums de les masies, que seran molt bones, però que no poden complaure, està clar, als que no participem d'elles» (Yxart s. d.: 54).

Aquesta concepció afectava fins i tot un element identificador tan sensible com és la llengua, que es beneficiava de la idea «que confereix qualitat de puresa a la llengua dels habitants de les zones rurals, a l'idioma que sentim a les muntanyes allunyades dels nuclis urbans, a les valls amagades i als boscos inaccessibles» (Ginebra 1997: 157), contra la tradició culta que havia menyspreat la rusticitat o se n'havia burlat, des de Ciceró o les pastorel·les dels trobadors. Jordi Ginebra (1997: 158-159) ha explicat que la sensibilitat romàntica «amb la seva nostàlgia dels orígens, amb la voluntat d'acostar-se a allò que és natural, espontani i que no ha estat malmès pels convencionalismes de la civilització, comença a emocionar-se davant del parlar del pastor, del llenyataire o del caçador. La llengua d'aquests personatges es considera pura, senzilla, natural, i es mitifica» i que aquesta convicció explica l'afició a recollir-hi lèxic, rondalles, cançons i tota mena de material lingüístic i literari.

En la pagesia i el pagès se sublimava la catalanitat. Així ho expressava Antoni de Bofarull en les seves memòries: «Lo pagès, com qui no hi toca!, lo pagès amb sa vestidura, és l'emblema més genuïna de la terra catalana» (Bofarull 1880: 31), i Joaquim Riera i Bertran, en els versos de «La Pagesia» (*JF* 1887: 93-97), proclamava, a la defensiva, la dignitat i les virtuts de l'ofici d'acord amb els tòpics habituals –fidelitat a la llengua, família, folklore, religió, tradició, patriotisme. En la literatura vuitcentista, les pàgines dedicades a descriure les feines del camp i el cicle de les collites són molt abundants, sovint des de l'embadaliment ciutadà davant les meravelles camperoles. Examinar-ne les peculiaritats requeriria l'espai d'un altre article. En va derivar el posterior reciclatge pel catalanisme de peces d'indumentària pagesa esdevingudes símbols amb significació patriòtica, sobretot la barretina, que, si ja s'havia associat a la catalanitat en textos sobre la Guerra d'Àfrica de 1859-60 –en poesies de Maria Josepa Massanès i Antoni de Bofarull–, adquiria una altra dimensió quan Bofarull li dedicava un llarg passatge

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

a *Costums que es perden i records que fugen*, Francesc Ubach i Vinyeta una poesia, «La barretina catalana», carregada de simbologia històrica (*Llibre de la pàtria* 1882: 184-186) i Verdaguer una cançó elegíaca, «La barretina», de l'ofici de barretinaire que desapareixia per efecte, precisament, de les modes franceses generalitzades a la Catalunya del Nord i que s'escampaven a Barcelona (Verdaguer 2005: 698-701). La constatació de la desaparició de l'ús normal de la peça també apareix a «Perals», la narració de Carles Bosch de la Trinxeria (Bosch 1983: 79). És l'inici de la caracterització com a indumentària simbòlica catalana (Anguera 2009).

Entre els símbols que proporciona el camp, deixant a part els que van associats directament a la literatura històrica, com el que Ors considerava intrínsecament unit al bosc, el castell –a «Lo castell feudal», d'Adolf Blanch, s'exclama que «la pàtria / sencera es troba aquí» (Blanch 1888: 95)–, destaca l'arbre. En un primer estadi de simbolització, com totes les altres manifestacions del mite, recull les qualitats de pau, puresa i perennitat; així s'esdevé a «Els tarongers de Sóller», de Josep Lluís Pons i Gallarza, i amb els tarongers i les palmeres de «Vora el barranc dels Algadins», de Teodor Llorente. Des de «L'olivera mallorquina», de Josep Lluís Pons i Gallarza, aquest arbre, sense perdre les qualitats primeres, s'associa a la història i adquireix un vernís patriòtic, de manera que Marià Aguiló pot relacionar els oliverars amb la cançó popular (*JF* 1867: 29). Excel·lent poesia, la de Pons, fa l'efecte d'una preparació perquè es pogués escriure «Lo pi de Formentor», de Miquel Costa i Llobera, l'arbre sublim, imatge del geni, que ha d'arrelar en l'altura (Costa 2003: 122-123), poesia en la qual no s'endevina una transcendència patriòtica però que ha rebut aquesta significació ja des de l'aplicació que Ernest Moliné i Brasés en feia als Jocs Florals de 1892, quan deia que els Jocs són, com el pi de Formentor, l'«ànima forta de Catalunya» (*JF* 1892: 83). Algunes poesies identifiquen un arbre amb Catalunya, com «L'arbre de la pàtria», de Marià Aguiló (*Llibre de la pàtria* 1882: 7-10), una al·legoria no gaire optimista, o «L'arbre de la Llibertat», d'Emili Coca, que duu escrita la història i congrega el poble –«En la terra catalana, / cada jorn trau més ufana / un arbre que hi van plantar, / i a sa ombra, s'agermana / tot lo poble català.» (*Llibre de la pàtria* 1882: 66). L'arbre de més directe significat nacional –«preguem que sia aqueix Pi / l'arbre sagrat de la Pàtria» (Verdaguer 2005: 574)– és «Lo Pi de les Tres Branques», que ha esdevingut símbol dels Països Catalans, en la línia d'altres arbres nacionals, com el basc de Guernica, esmentat per Antoni Ros d'Olano en el seu discurs de president dels Jocs Florals de 1877.

Aquesta literatura camperola es fonamenta en l'apologia del sistema pairal, que es vinculava a la defensa del Dret Català en els anys vuitanta –protagonitzada per l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre i fonamentada en el manteniment del costum i en l'origen romà (Roca 1989)–, com a propi del país. L'apologia d'aquesta organització, lligada a la perduració –i ben aviat a l'agonia– de les formes de vida de l'Antic Règim i més en concret a la continuació de l'agricultura com a motor econòmic del país, anava

a contracorrent en una societat cada vegada més industrialitzada. L'organització de l'economia social en base a un esquema de família piramidal i teocràtic, immutable, tancat, amb el cap de família a la cúspide i un destí previst per a l'hereu, o la pubilla, i els fadristerns o cabalers, resultava anacrònica en una societat com la del segle xix cada vegada més oberta, però bona part dels escriptors del Vuit-cents en van oblidar els aspectes negatius i en van subratllar i idealitzar una imatge lligada a la tradició. L'abundant literatura sobre el tema oscil·la entre l'elegia d'un univers en retrocés i l'actitud combativa de Jaume Collell a «Sagramental», en què incita a «lluitar pel dret pairal» (*JF* 1888: 143). Així, tot és bell, sa i harmònic a «L'hereu», de Joan B. Ferrer (*JF* 1875: 90-97), a «La pubilla», de Josep Franquesa i Gomis (*JF* 1880:'43-50) i a «La cançó del pagès», de Joan Roig i Ballesta (*Joventut Catòlica* 1881) i en poesies com «La musa popular», de Joaquim Riera i Bertran (*JF* 1882: 45-48), s'identifiquen pairalisme i folklore.

En teatre, curiosament, emprenen la defensa del sistema dramaturgs progressistes o directament republicans. *La dida*, *Lo didot*, *L'hereuet* i *Lo pubill*, de Frederic Soler, i *La casa pairal*, de Silvestre Molet i Antoni Ferrer i Codina, entre molts altres, malgrat que posin en qüestió aspectes d'aquest ordre, acaben amb la defensa dels seus fonaments i de la seva capacitat de reacció davant els conflictes. Per aquesta raó Josep Yxart no els va classificar com a drames jurídics, denominació que reservava als crítics amb aquesta organització: «Los hereuatges, la condició de la viuda i dels fills segons, la preocupació de formar grans patrimonis amb la unió violenta d'hereus i pubilles, l'existència d'aquesta, etc., etc., ha inspirat, com no podia menos, alguns drames, encaminats a batre en bretxa semblants institucions, portant a escena los innombrables casos de la realitat que mostren ses conseqüències» (Yxart 1896: 270). És el que denuncia Francesc Ubach i Vinyeta a *Los hereus* (1868: 3): «Espinós i debatible és lo assunto que amb est drama he portat a les taules del teatre i no són poques les persones que han intervingut, ni les raons que s'han allegat en favor i en contra dels Hereus; mes per ço no m'he sapigut estar de senyalar los moltíssims mals que a la societat poden encomanar» (Ubach 1868: 3), afirmació reblada amb una clara presa de posició: «jo no he fet més que cercar la manera més segura i més dreta de ferir una costum que per molts conceptes detesto i avorreixo». Sense arriscar-se a una declaració de principis d'aquesta mena, *Los fadrins externs*, de Josep Feliu i Codina, *Les pubilles i els hereus*, de Josep Maria Arnau i *Senyora i majora*, de Frederic Soler, també descobreixen les incoherències i les injustícies del sistema.

Ja hem vist que la narrativa sobre aquest tòpic s'inaugurava amb *La vida en lo camp*, de Gaietà Vidal de Valenciano, compost de quatre narracions que, sense evitar del tot uns conflictes que arriben a ocasionar desastres –casaments desgraciats, morts de protagonistes, sobretot dones que s'han sotmès al principi de l'obediència i en pateixen les conseqüències–, no qüestionen la immutabilitat del sistema: «l'ordre

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

social és perfectible, però la moral cristiana en què se sustenta, intocable: el conflicte sorgeix del pecat d'atemptar contra aquest ordre» (Tayadella-Cassany 1986: 427). Així, per exemple, a *La Mercè de Bellamata*, de Martí Genís i Aguilar, s'ha de recórrer a l'extrem de robar legalment la noia per evitar l'abús de la seva mare, que la vol casar no tan sols contra la seva voluntat –que no seria un argument gaire rellevant– sinó, sobretot, contra la lògica mateixa de l'ordenació pairal, però el sistema no hi és posat en qüestió, només s'hi genera una autoregulació, o a *La dida*, drama de Frederic Soler i novel·la de Josep Feliu i Codina, la protagonista es constitueix en substituta de la mare morta per restablir l'ordre que per absència seva trontollava. Qui d'una manera més programàtica va escriure des d'aquests supòsits va ser Carles Bosch de la Trinxeria (Aragonès 2003), que aportava una «vivència directa i personal» (Castellanos 1983: 9) de la ruralia. Si els seus llibres de narracions breus, *Records d'un excursionista*, *Pla i muntanya*, *De ma collita* i *Tardanies* són miscel·lànies d'articles folklòrics, de llegendes, de cròniques excursionistes, de descripcions d'indrets, d'articles filològics i de contes, en les novel·les la ficció s'incrementa notablement sense que s'arribi a perdre del tot la càrrega de document directe o recollit. Des dels títols, la connexió pairal es fa evident: *L'hereu Noradell*, *L'hereu Subirà*, *Lena* –el nom d'una pubilla– o *Montalba* –la ubicació de la casa pairal. Si en Bosch l'argumentació ja és prou simple i maniquea, la sensació s'incrementa en novel·les com *Lo segador*, de Josep Maria del Bosch Gelabert, i *Benet Roure* i *Margaridoia*, de Lluís B. Nadal, que ben just si ofereixen alguns motius d'amenitat en unes trames simples. Nadal fa girar una altra novel·la, *Qüestió de nom*, a l'entorn de l'espinós problema de la pèrdua del cognom familiar quan el descendent no és hereu sinó pubilla. Ja s'ha advertit que la gran novel·la sobre el pairalisme és el conjunt de la trilogia de Josep Pin i Soler, però, alhora, en representa una superació exemplar: l'ordre queda destruït ja en la primera novel·la i la categorització en clau de tragèdia de l'última representant dels Garriga, en el darrer capítol de *Níobe*, no fa altra cosa que confirmar-ho.

Llorenç Prats (1988: 174) explica que «la masia esdevé el símbol dominant d'aquest subsistema simbòlic i un àmbit de producció simbòlica d'extraordinària fecunditat. Com un veritable temple, tot el que conté dintre dels seus límits, des de la llar i l'escó a la taula, i fins el porró i l'escudella, adquireix aires de sacralitat». La imatge de la família reunida a l'hivern davant el foc a terra, un univers ordenat i reglat, la proporciona «La llar», de Josep Lluís Pons i Gallarza, que en quatre versos reuneix els elements que operen en el seu simbolisme: «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). El mateix s'esdevé a «La casa pairal», d'Agustí Valls i Vicens, on cremen els «tions que em mi encenguéreu / d'amor patri el foc sagrat» (*JF* 1883: 95); a «La masia», de Francesc Casas Amigó, a l'interior de la qual el poeta exclama «¡Ja veig a Catalunya! ¡Ja tinc sang catalana! / ¡Ja sóc lo que era abans!» (*JF* 1886: 82) i «Mireu, /

aquí el seu tronc arrela la *Pàtria* catalana» (*JF* 1886: 85), i, a «La llengua catalana», del mateix autor, on és vista com el refugi de la Morta-Viva: «¡Oh Pàtria malaurada, de tu què ens restaria / sens la pairal masia / on los vellets encara remembren ta dissort!» (*JF* 1887: 99). «Afligiment», de Ramon E. Bassegoda (*JF* 1888) esdevé l'elegia del casal dels avis i, similarment, a «¡Comiat!», de Josep Franquet i Serra, l'abandonament forçós de la masia escorxa per sempre l'alegria del vell pagès (*JF* 1888). Els poetes valencians utilitzen una argumentació molt semblant: Josep Maria Puig i Torralva a «La casa pairal» (Puig 1899) i, sobretot, Teodor Llorente, que concentra en el Treball, la Pau i l'Alegria, protegits per la creu de la religió, les virtuts de «La barraca», símbol de l'horta valenciana, la qual, als seus ulls, sempre valdrà «més que els palaus de jaspis i marbres, / més que los arcs triomfals i els coliseus» (Llorente 1983: 157).

L'ordre pairal es fonamenta en la religió i en la influència de l'Església en la societat. No hi ha cap dels textos que examinem que no subratlli la religiositat indiscutida dels protagonistes. Precisament aquest és un dels punts conflictius del discurs: al mateix temps que la indústria comença a desplaçar l'agricultura, la religió recula com a conseqüència de la introducció de les doctrines revolucionàries, procedents de França, que ja han arrelat a les ciutats i s'introdueixen a la ruralia. Resulta difícil destriar aquests elements negatius des de la perspectiva arcàdica, ciutat i revolució, perquè acostumen a presentar-se units. El discurs ruralista, sempre a la defensiva, es construeix en oposició a aquests enemics. En els Jocs Florals, on Albert de Quintana aprofitava el discurs de president per assegurar que «les ciutats que ens daven aire vesteixen altrament i el tenen d'estrangeria; lleis i costums ens mostren forasteres; fins la llibertat volen dur-nos de fora casa, quan fa tan bona brotada la llavor antiga plantada novament en lo conreu dels avis» (*JF* 1874: 36) o que l'any 1883 premiaven unes «Breus observacions jurídiques sobre l'organisació de la família catalana», de Jaume Ramon i Vidales. La poesia recorre al tòpic una i altra vegada. Anicet de Pagès, a «La Jove Catalunya», presenta la nació com una pagesa jove que va a ciutat «mes prest amb neguit sento que al cor no se l'enganya / amb eixa falsa vida que en diuen de progrés. / I morta d'enyorança retorno a ma muntanya / tot fent-li prometença de no allunyar-me'n més» (*JF* 1873: 110) i allí retroba la fe i se sent forta; a «La meva estimada» (s. d.: 72), la busca arreu i és com a última alternativa que s'encamina a l'urbs, amb el temor que «serà flor d'estufa, deu viure a ciutat». També el teatre: a *La pubilla del Vallès*, de Josep Maria Arnau (1979: 29-32), la disputa s'estableix entre els costums i les opinions d'una frívola ciutadana i una assenyada pubilla.

A *La familia del mas de Dalt*, Gaietà Vidal de Valenciano (1867: 47) adverteix els pagesos temptats d'emigrar a la ciutat: «verament us dic que anau errats de mig a mig; i si per cas intents vos vénen de deixar lo camp per la vila, creeu que donaríeu lo cert per lo incert». En una altra narració seva, *La família del mas dels Salzes*, l'acció se situa en una casa pairal exemplar en què es conserven els costums i que havia patit

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

les conseqüències de la Guerra del Francès, en la qual l'amo havia lluitat amb plena consciència de fer-ho contra la Revolució: «endevinant que més mal que les bales sortides dels canons i dels fusells dels exèrcit extrangers portarien, temps a venir, les idees i pensaments que amb lo fum de la pólvora, escampant-se anaven pel vent» (*JF* 1880: 229), tot i que el protagonista comprèn que els temps han canviat i, malgrat les lamentacions, preveu una altra mena de futur per al seu fill. Carles Bosch de la Trinxeria (1983: 30) observa que a «Perals» «temen Déu, encara que les noves doctrines comencen ja a escampar-s'hi». A *Montalba*, en el si d'una família de propietaris agrícoles, Víctor, el fill, tot i haver estudiat a la ciutat, viu tot l'any a la Molina, amb son pare, on, en opinió del narrador, «no podia sinó guanyar en salut intel·lectual i corporal, allunyat dels perills que sempre amenacen l'adolescent en una gran ciutat» (Bosch 1997: 23), perills que se li presenten en el coqueteig amb Fanny, una dona fatal evidentment parisenca, en competència amb l'amor pur, angèlic, de Cristina, barcelonina, encarnació de la noia-àngel. El temperament artístic de Víctor viu de ple en l'apartament i la solitud, més que en societat: «Aquest món nou, Cristina, és més desert que les soledats de les serres on visc amb el meu pare; allà tinc els meus amics íntims: els insectes, les flors de muntanya, els espectacles grandiosos de la naturalesa, les eixides i postes de sol, les tempestats, la boira, la vista de l'extens panorama del Canigó, dels Pirineus...» (Bosch 1997: 65) i és allí on s'alleuja en els moments d'indecisió i tortures interiors. És una de les poques ocasions en què Barcelona no té un caràcter netament negatiu –malgrat la malaltia de la barcelonina, que ni els aires de muntanya poden guarir–, i s'explica per oposició a París, el cau de tots els vicis, perquè Bosch, que viu entre l'Empordà i el Vallespir, no oblida la procedència de la revolució ni on s'ha escampat més a plaer:

> També en tenim d'aquesta mena a la nostra terra rossellonesa, tot i que les males doctrines i l'ateisme hagin contaminat molts bons costums que ens havien deixat els nostres avis; mes les bones creences, honradesa i bona fe es conserven encara, molt més en els pobles i masies muntanyeses que a les ciutats. El nostre Rosselló ja no és el que era; les velles i venerables tradicions del passat es van esborrant, i hem entrat de ple en la civilització moderna, atea, positivista, que ens porta el baf revolucionari. Vostès, a Catalunya, en són encara preservats, fins a cert punt; les bones creences, els bons costums han format fins ara com un cordó sanitari que els ha privat del contagi; mes l'epidèmia els arribarà aviat. (Bosch 1997: 167).

A *L'hereu Noradell*, no és París la ciutat malèfica, sinó Madrid, perquè hi intervé l'element catalanista i la profunda aversió de Bosch cap al centralisme castellà. Ell mateix es defensa de crítiques que havia rebut sobre l'excessiva concisió de la part madrilenya de la novel·la amb la confessió que n'havia suprimit tres capítols, entre altres raons, perquè «escrivia eixes costums madrilenyes amb certa repugnància; la ploma se

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

m'encallava» (Bosch s. d.: XIII). La novel·la té caràcter d'història exemplar i fins i tot es podria arribar a pensar que la fil·loxera va ser enviada per Déu a l'Empordà només per castigar l'aventura madrilenya de Marçal Noradell, al qual ni el pretext del patriotisme no disculpa del seu gran pecat, que paga gairebé amb la pèrdua del patrimoni. Tot deriva de no haver fet cas de la veu de la tradició, expressada per son pare en el llit de mort, quan, després de llegar-li la doble herència material i espiritual –«Te deixo lo patrimoni que m'han transmès mos passats sense un deute, sense cap obligació... Te deixo l'honradès que sempre ha guiat nostra família en lo camí del bé. Segueix mon exemple i el dels meus passats... Sies caritatiu, afavoreix el pobre i a la fi de tos dies trobaràs al cel ta recompensa...» (Bosch 1979: 37)–, li fa la recomanació que hauria hagut d'escoltar per no patir les conseqüències d'haver-se'n desviat: «Sies bon pagès; viu en ta casa pairal, al centre del teu patrimoni. Hi trobaràs pau i benestar. Encara que ta posició te permeti viure a ciutat, no segueixis l'exemple de tantes famílies de l'Empordà, que s'han arruïnat per volguer imitar la gent d'alt to, confiant a procuradors llurs hisendes» (Bosch 1979: 38). També el jove protagonista de *L'estudiant de la Garrotxa*, de Josep Berga i Boix, després de sis anys de viure a Barcelona queda impressionat pel paisatge i el casal garrotxí i exclama: «Allà me trobava més home, més artista que dintre les sales de la Llotja» (Berga s. d.: 9). Josep M. del Bosch Gelabert fa desenvolupar programàticament aquestes idees a la Teresa de *Mes memòries*, la qual, contra les idees innovadores de Ramon, elogia la vida antiga, centrada en la família, contra els teatres, els cafès i «altres llocs tal vegada més nocius» (Del Bosch 1882: 34) de Barcelona, i fa una enumeració de les raons de la decadència generalitzada: «la pèrdua de les creences religioses, la set de figurar, l'afició boja d'atresorar riqueses, lo materialisme refinat i sensual que s'infiltra fins al moll dels ossos del cos social emmetzinant-lo i corrompent-lo» (Del Bosch 1882: 37), proposa un pla d'acció radical perquè les noves idees no s'escampin i projecta sobre el país aquest pensament: «concentrant-nos a Catalunya, ja que de ses antigues costums parlàvem, deurien restituir-se aquestes tornant a la nostra família tots los hermosos distintius i caràcters propis, donant a nostre idioma tota la projecció que es mereix» (Del Bosch 1882: 38). Al pròleg de *L'exemple* exposa en primera persona que la seva és una literatura de combat, que ha de contribuir al «mellorament de tos consemblants i a la propagació de les idees que creus bones, úniques per a mellorar i salvar, temps a venir, la decadent i malastruga societat en què vius» (Del Bosch 1885, I: VI), una lluita per uns ideals que concreta: «la pàtria que es mor, la fe que es perd, los costums que es corrompen, la indiferència que creix, la corrupció que aumenta, l'ateisme que es multiplica, són cada una de per si (quant més totes juntes!) causes prou poderoses que em mouen a escriure per a procurar salvar, aumentar i defensar les unes; perseguir, abominar i exterminar les altres» (Del Bosch 1885, I: VIII-IX). Encara una mica més enllà va A. M. Fàbregas (1886: 103) a *En Dolsapau*: «Qui no sap que l'ateisme és la religió del socialisme?».

La contraimatge, com en els altres aspectes del mite, ve donada per la desmitificació de Josep Pin i Soler a *La família dels Garrigas*. En un dels freqüents excursos que el narrador es permet amb qualsevol pretext que li sembla suficient, desplega aquesta argumentació que desmunta la construcció arcàdica:

> L'home en son estat natural (sense renovar l'etern tema de si és originàriament dolent o bo) cercarà sempre la satisfacció de lo que ell pren per necessitats –o que ho són– i del desig de satisfer-les resultarà tot lo mal com tot lo bé, de manera que l'home sols deixarà d'ésser dolent quan perdi la possibilitat d'ésser bo... va llarg!
>
> L'home absolutament virtuós és lo *santi di guixi*. Tal qual Déu ha fet la criatura, amb nervis, sang, calor, voluntat, moviment; aquesta serà per força nerviosa, colèrica, enamorada, generosa, mansa, bona, dolenta, activa, dropa... i per a fer-li posar en joc ses tendències sociables i corregir o guiar les que no ho són, s'ha anat teixint poc a poc –posant-hi cada u la seva, lo que se'n diu *civilisació*: art de persuadir al més gran nombre de que tot lo que agrada no és lícit fer-ho.
>
> Com en los llogarets hi ha menos civilisació que en les grans viles, com ademés, etc., etc., etc. *Ergo*... (Pin 2003: 84)

La muntanya catalana

Ni que al mite no li calgui enfilar-se fins als cims amb equipament d'alpinista, la seva màxima expressió és la muntanya (Romeu 1952; Camps Jubany 1992). La metàfora ascensorial deixa constància del caràcter d'acostament al suposat àmbit de la divinitat, i el procés, quan es dóna, té un caràcter purificador evident (Roma 2004). Per aquesta raó, determinades muntanyes adquireixen una significació patriòtica i altres es converteixen en referents d'una contrada més o menys extensa, els habitants de la qual congreguen en festes assenyalades. Montserrat, Montjuïc i el Montseny són les que apareixen a «La Pàtria» d'Aribau. La segona, muntanya alhora sagrada i amenaçadora, té un paper referencial a l'«Oda a Barcelona», de Jacint Verdaguer, i forma, amb el Tàber i el Tibidabo, el conjunt de «Les tres muntanyes» (Verdaguer 2006: 959-961) entre les quals creix la gran ciutat. Vallvidrera va associada a la tragèdia verdagueriana, en la qual no deixa d'utilitzar l'oposició camp-ciutat per aplicar-la al seu cas –«A un rossinyol de Vallvidrera» (Verdaguer, 2006: 1032). Més que en les muntanyes «ciutadanes», Verdaguer desenvolupa la simbologia en tres massissos: Montseny, Canigó i Montserrat. Al primer dedica un llibre en el qual escriu que «lo pedró de Catalunya és nostre Montseny, que té per digna sagrera de sa Creu gegantina la volta del firmament» (Verdaguer, 2005: 1177). La poesia que més interès té per a l'assumpte que ens ocupa és "La veu del Montseny", en què la conversa entre un Puigmal pessimista i curt de perspectiva, que constata la despoblació

de les muntanyes i dedueix que Catalunya sencera perd habitants, i el molt més lúcid i optimista Montseny que ho desmenteix, situa la dialèctica camp-ciutat en la línia del discurs reaccionari:

> –No minva, no –lo vell Montseny respon-li–,
> sols minven, ai! Sa fe i sa força hercúlea.
> La gent qui davallà d'aqueixes cimes
> ara s'engolfa en la ciutat ja plena,
> i en los estanys les aigües se corrompen
> i el lo buirac les fletxes se rovellen. (Verdaguer, 2005: 1229)

Són els tòpics, que ja coneixem, de la força muntanyesa i de la feblesa ciutadana, que no impedeixen a l'analista fi que és el Montseny de constatar la vitalitat de la població catalana –«mai fou tan viva» (Verdaguer, 2005: 1229)–, que s'esmerça en el treball, el comerç i la cultura, representada pels Jocs Florals. *Canigó*, a banda de contenir poesies específiques sobre muntanyes com la Maladeta, adquireix la significació del començament de la nació que s'expandeix cap a la plenitud. En el cor final s'exclama «tenim ja pàtria amada» i se la projecta cap al futur: «puix Déu t'empeny, oh Catalunya!, avant. / Avant: per monts, per terra i mars no et pares, / ja t'és petit per trono el Pirineu, / per ésser gran avui te despertares / a l'ombra de la Creu» (Verdaguer, 2003: 386). La literatura sobre Montserrat és tan abundosa que no m'hi puc referir amb un mínim de garanties en un article d'aquestes dimensions. Representa la culminació d'aquest discurs. A més de la singularitat orogràfica de la serra, la centralitat en el Principat i el prestigi del monestir la converteixen en la muntanya catalana per antonomàsia. Des dels primers Jocs Florals, Montserrat n'esdevé l'extensió natural, l'indret on es condueixen els convidats il·lustres quan se surt de Barcelona. L'entusiasme de Víctor Balaguer, que es va autoanomenar Trobador de Montserrat i va escriure abundosament sobre l'indret, hi devia contribuir, però fou la campanya per la recristianització de Catalunya que va emprendre l'Església i que va culminar l'any 1880 en el mil·lenari el que li va acabar de proporcionar la qualitat de muntanya sagrada de Catalunya. El grup de Vic va titular *La Veu del Montserrat* la seva revista. Ni que el més extens dels poemes sobre la serra en aquest període sigui *Joan Garí*, d'Ignasi Corrons, el poeta de Montserrat és Jacint Verdaguer, que li va dedicar dos llibres, *Llegenda de Montserrat* i *Montserrat,* que en proporcionaren el llegendari i els cants. Hi ha literatura sobre altres muntanyes, com «Montgrony», a la qual Josep Franquesa i Gomis confereix la qualitat de conservadora de l'essència pàtria, malmesa per les innovacions –«I en lo desfet diluvi que cruel anà engolint-se / les nostres costums velles i el nostre parlar grat, / l'augusta Arca sagrada que a dintre les guardava / nedant damunt de l'ona que tot ho devorava, / aquí vingué a trobar el seu Ararat» (*JF* 1879: 66-67)–, més o menys

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

el mateix que aplica «Als Pirineus» sencers en una altra composició (*JF* 1883) i el que podem trobar en moltes altres, com «Les dos montanyes», de Teodor Llorente, sobre el Montgó i la Penyagolosa.

Més enllà de referències concretes, Teodor Llorente, a «En la montanya», la considera sinònim de Fe, Llibertat i Pàtria, «cau d'oblidades virtuts» (Llorente 1983: 109), «Glorioses i eternes fites / d'un món més alt i més pur» (Llorente 1983: 107), perquè hi roman viu el folklore, s'hi alcen el castell i el monestir i l'esperit s'hi'enlaira cap a la divinitat; per a Adolf Blanch (1888: 24), la veu eterna del poble es personifica en «Lo vell de la muntanya»; Enric Claudi Girbal (1868: 13) accentua la significació patriòtica: «Muntanyes de Catalunya, / temples de llibertats pàtries, / ans que esclaus los d'eixa terra / us veuran primer arrasades»; la tornada de «Los fadrins de muntanya», de Joan Planas, proclama que no cal témer per Catalunya mentre ells visquin, perquè «Són la gent més catalana / que s'haja conegut mai; / si algú els porta nous usatges / de reüll lo miraran» (*Llibre de la pàtria* 1882: 126) i continuaran fidels als costums, portaran barretines, parlaran català i seran catalans pels segles dels segles; el «Cant dels muntanyesos», d'Eduard Vidal, els presenta com els defensors de la terra (*Llibre de la pàtria* 1882: 196-198); i argumentacions similars trobem, entre altres, a «A la gent de l'any vuit», de Jaume Collell (*JF* 1869: 61-63); «En la montanya», de Jacint Labaila (1868: 30-31); «La Tradició», de Francesc Pelai Briz (*Llibre de la pàtria* 1882: 48) i «Gent de la terra», de Joaquim Riera i Bertran.

En aquesta línia, resulta paradigmàtic el discurs que es desenvolupa en una poesia que, des del títol, manifesta una clara voluntat simbolitzadora, «La muntanya catalana», de Josep Lluís Pons i Gallarza. Narra l'excursió d'uns ciutadans, dividida en tres parts, «Pujada», «Dalt del cim» i «Davallada». En la primera, es descriu el canvi del paisatge, que es torna més agrest i solitari a mesura que es puja, i el procés de purificació que s'hi experimenta, però és la segona la que, des del primer vers –«Muntanya de ma pàtria, salut!, al fi respiro» (Pons i Gallarza 1975: 101)–, comença a desenvolupar la càrrega simbòlica anunciada pel títol i introdueix l'adhesió emotiva, biològica, del poeta-excursionista amb aquell paratge. Desplega l'argumentació del *beatus ille*, l'elogi de l'apartament de les brillantors i misèries del món de la plana que des d'allà dalt resulten minúscules, insignificants –«la torre més altívola d'aquí ni sols se veu» (Pons i Gallarza 1975: 101)–, i, entre el que des d'allà dalt s'ignora, el poeta destaca, amb una quarteta sencera, les pernicioses revolucions: «Aquí els gemecs no s'ouen que el jorn de la venjança / ferida per lo ceptre aixeca la ciutat, / ni sobre del patíbul se veu la mà que llança / al poble espès que udola, lo cap d'un rei, tallat» (Pons i Gallarza 1975: 102). En contraposició a la ciutat i als seus habitants, els de la muntanya reuneixen les qualitats més preades pel poeta: en primer lloc, la força del poble, el vigor de la nació –«Oh fills de la muntanya, vosaltres sou la mena / que guarda vida i força per dar novella gent, [...] Lluitant amb l'ós feréstec, al fondo de sa cova, / havent, sobre

els abismes, les cries del voltor; / força prenen los braços, lo cor broll de sang nova, / llampec la neta vista, la galta viu color» (Pons i Gallarza 1975: 102)–; en segon lloc, la llengua més pura, el català genuí –«Vosaltres parleu clara la llengua d'eixes terres, / voltant a la hivernada la llar amb quieta pau, / sabeu los noms dels arbres, dels camps i de les serres / i el mot que a les donzelles més tendre al pit escau» (Pons i Gallarza 1975: 102)–, que serveix de vehicle a la transmissió de la literatura tradicional –«Les mares a les filles deixau a la memòria / les dolces cantarelles per adormir els infants; / sabeu los vells romanços que n'ha perdut la història / de guerres i de monjos, de feres i gegants» (Pons i Gallarza 1975: 102); en tercer lloc, la fe –«aquí de fe puríssima regala eterna vena / com riu que per les planes escampa dolls d'argent» (Pons i Gallarza 1975: 102); en quart lloc, el patriotisme, perquè, tot i que el muntanyès viu despreocupat de la política, «mes ai!, si del reialme travessa per la ratlla / cremant llocs i vilatges la gent de l'estranger, / davant dels sabres nusos o el raig de la metralla / lo fill de la muntanya presenta el pit, primer» (Pons i Gallarza 1975: 103), en una al·lusió transparent a la Guerra del Francès. El contrapunt ve donat en la imprecació als ciutadans, qualificats d'entrada amb adjectiu denigratori i als quals s'acusa d'haver perdut, perquè s'han estrangeritzat, el vigor dels catalans que en l'Edat Mitjana van protagonitzar les grans gestes:

> Migrats fills de les viles, si n'heu perdut la saba
> dels hòmens del Vesubi, de l'Etna flamejant,
> d'aquells que amb sang turquesa tenyeren la mar blava
> i mort, venjança i llàgrimes portaren al llevant,
> veniu: sentint l'oreig de vents i pedregades,
> pujant amb greu fatiga per los costers deserts,
> tindreu l'alè més ample, com dalt de les collades
> a l'aspre cep de vinya rebroten pàmpols verds.
>
> (Pons i Gallarza 1975: 103-104)

Aquesta segona part conclou amb l'especificació que és en aquest indret mitificat on resideix la llibertat. Tanmateix, en la tercera, contra la suposició que el poeta-excursionista, tan ple d'emocions, hauria pogut romandre a la terra alta, descendeix i retorna al pla, no sense lamentacions en el comiat de cada element de paisatge i en el retrobament de cada evidència que s'abandona l'indret ideal. Arribat a la plana, la simbolització patriòtica es completa amb una identificació precisa del significat de cada un dels indrets: «Trist s'atura el meu pas; l'erma muntanya / com més de mi s'allunya / més se m'emporta el cor. Aquí és... Espanya; / allí dalt... Catalunya!» (Pons i Gallarza 1975: 105). Una mostra transparent del «doble patriotisme» vuitcentista. Pons va tornar a exposar aquesta concepció de la vida camperola en el discurs de president del Jocs Florals de 1870; hi afirmava que les lletres catalanes són fermes,

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

senceres i aspres «com les collades on s'aixequen nostres masies» (*JF* 1870: 32), que la llengua assoleix amb plenitud a l'àmbit rural però «també la trobareu esbarriada per les ciutats» (*JF* 1870: 33) i culminava amb la identificació Catalunya-muntanya per a les tradicions i fins i tot, tal com apareixia en els versos, per a la renovació de la saba humana del país:

> Cercau per les muntanyes i vilatges lo parlar viu, les tradicions, los records mai escrits de la terra, i allí trobareu a balquena los més veritables sentiments catalans, i quan los hajau baixat a la plana no vos avergonyiu d'ells ni els emmascareu amb colors estranyes i verinoses. Lo planter pels maduixers de l'horta l'anam a cercar al bosc: del bosc hem de portar lo planter dels poetes de Catalunya: i Déu faça que no hi hajam de cercar també nou planter de ciutadans. (*JF* 1870: 35)

Xavier Fàbregas, que es va referir repetidament als drames rurals generats pel grup de Frederic Soler, no va acabar de relacionar-ne el context mític amb la utilització que Guimerà en va fer, fins al punt de desdoblar el que és un únic mite en dos en funció de la contradicció que sembla que es derivi de la seva obra més cèlebre. Fàbregas (1978: 141) va escriure que «Guimerà a *La festa del blat* havia bastit un dualisme mític: Babel i Arcàdia, la ciutat i la ruralia, el medi que corromp els homes i el que els manté purs. A *Terra baixa* duu les coses més enllà: el mite agafa unes concrecions individuals. [...] Amb Manelic, Guimerà crea una nova categoria o un nou mite, el de la terra alta», perquè de *Terra baixa*, la peça que més ha popularitzat el mite que examinem, se'n deriva un contrasentit: «Ara ens adonem que a Arcàdia hi ha també el pecat i no pas per mà d'algun personatge subaltern sinó per corrupció de l'amo, del patriarca que no ho és, responsable únic de l'ordre establert» (Fàbregas 1978: 141); com a conseqüència, cal que un heroi exterior procedent d'un pla superior repari la injustícia. Ramon Bacardit (2001: 41) distingeix dues terres baixes en el drama, la Barcelona d'on procedeix la Marta, més corrompuda, i les possessions del Sebastià. Aquest triple pla existeix, però la tensió bàsica del drama es desenvolupa entre la muntanya i la masia. Manelic no té cap mena de relació amb la ciutat, tot just arriba a entrar en contacte amb el mas, i no hi ha cap mena de dubte que el Sebastià és el corruptor de la Marta i que els habitants de les seves terres no tenen cap mena d'actitud sana davant els abusos que hi perpetra. A l'inrevés. Quan Manelic exclama «ja se m'han encomanat totes aquestes misèries de la terra baixa!» (Guimerà 2001: 105) es refereix al mas, i quan la Marta li proposa de fugir cap a la muntanya, ell marca una nítida oposició: «Sí, anem-hi, sí, que allà es perdona tot; que no és com aquí baix, on tot se corromp» (Guimerà 2001: 109). També la Marta, quan acusa els treballadors, a la pràctica súbdits, del Sebastià d'haver-los tractat malament a ella i al Manelic:

> Si lo que vui jo és anar-me'n amb ell, amb lo meu marit, amunt, amunt, sempre muntanyes amunt, fins allà on no trobem gent que se'n riga de nosaltres! Si encara en trobéssim, i si fins arribessin les rialles al cim de la més alta de les muntanyes, i si encara algú hi pugés d'ací baix a riure-se'n d'un home perquè ha perdonat a una dona empenedida que vol tornar a ser honrada, ens en aniríem encara més amunt, més, que jo l'estimo, i allà a on és Déu no se'n riurien, no, dels que estimen i perdonen. (Guimerà 2001: 122)

L'aparent contradicció que incita Fàbregas a desdoblar el mite és que, tal com ja hem vist, en l'arcàdia, la masia ha de mantenir un ordre modèlic i les tensions han de ser resoltes dintre del sistema. Però també hem subratllat que s'hi produïen unes injustícies que sovint provocaven desastres, ni que en el mite tot es justifiqués en la inalterabilitat de l'ordre. En el drama de Guimerà no es genera un nou mite diferent del rural, Manelic és un d'aquells habitants de les altures que cantava Josep Lluís Pons i Gallarza a «La muntanya catalana», només hi ha un problema de gradació: l'oposició entre terra alta i terra baixa, que el tòpic situa entre camp i ciutat, aquí s'estableix entre l'alta muntanya i una masia. En realitat, la relativització funciona de la mateixa manera, perquè ja hem vist que en essència es tracta d'un debat entre natura i cultura. El problema és que el desplaçament del focus, ni que l'argumentació a partir d'uns paràmetres continuï essent impecable, afecta un element de la idealització que semblava intocable i l'àmbit corromput es localitza, precisament, al mas, a la casa pairal, que el mite mateix caracteritza com l'indret ideal. Guimerà tiba tant cap a l'extrem l'oposició que converteix aquells pagesos sans, robustos, reserva de la pàtria, en viciosos o còmplices de la corrupció, com els ciutadans. És clar que en la poesia de Pons i Gallarza ja sospitàvem que dalt del cim, en l'àmbit de la puresa, en realitat no hi viu ningú –o potser només el Manelic, la Marta, aïllats per tal d'evitar la contaminació, a part dels bens i algun llop–, i deu resultar francament difícil que es desenvolupin vicis humans on no hi ha humanitat.

Magí Sunyer
Universitat Rovira i Virgili

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 159-180

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Anguera, P. (2009) *La barretina, la imatge tòpica del català,* Barcelona, Rafael Dalmau.

Aragonès, N. (2003) *Carles Bosch de la Trinxeria i l'excursionisme*, Valls, Cossetània Edicions.

Arnau, J. M. (1869) *Las pubillas y'ls hereus. Comedia bilingüe, en tres actos, original y en verso*, Barcelona, Librería de Eudaldo Puig.

— (1979) *La pubilla del Vallès*, dins *Sainets del segle* XIX, Barcelona, Edicions 62.

Bacardit, R. (2001) «Introducció» a Guimerà, À. *Terra baixa,* a cura de Ramon Bacardit, Barcelona, Curial.

Balaguer, V. (1861) *Lo trovador de Montserrat*, Barcelona, Salvador Manero.

Berga i Boix, J. (s. d.) *L'estudiant de la Garrotxa (segona part)*, Barcelona, Ilustració Catalana.

Blanch, A. (1888) *Poesias catalanas coleccionadas y ab un prólech per J. Sardá*, Barcelona, Impremta de La Renaixensa.

Bofarull, A. de (1858) *Los trobadors nous*, Barcelona, Salvador Manero.

— (1880) *Costums que's perden y recorts que fugen*, Barcelona, La Renaixensa.

Bosch de la Trinxeria, C. (1979) *L'hereu Noradell*, Barcelona, Edicions 62.

— (1983) *Records d'un excursionista,* pròleg de Jordi Castellanos, Barcelona, Selecta.

— (1991) *Lena,* a cura de Miquel Sitjar, Banyoles, Els Llibres del Tint.

— (1997) *Montalba*, Figueres, Brau edicions.

— (s. d.) *L'hereu Subirà. Estudi de família catalana*, Barcelona, La Ilustració Catalana.

Bosch Gelabert, J. M. del (1882) *Mas memorias (cartas á un amich). Novela en prosa catalana*. Barcelona, Impremta de La Renaixensa.

— (1885) *L'exemple. Novela.* Barcelona, Impremta de La Renaixensa.

— (1892) *Lo segador, Novela de costums del Plá d'Urgell. Precedida d'un pròlech de D. Joseph Pin i Soler*. Barcelona, Impremta de La Renaixensa.

Camps i Arbòs, J. i Jubany, A. (1992) *La muntanya: antologia de textos*, Barcelona, Edicions 62.

Cassany, E. (1992) *El costumisme en la prosa catalana del segle* XIX. Barcelona, Curial.

Castellanos, J. (1983) «Carles Bosch de la Trinxeria: una concepció de la vida rural», pròleg a Bosch 1983, pp. 7-21.

Corrons, I. (1868) *Joan Garí l'hermitá de Montserrat*, Manresa, Impremta de Pau Roca.

Costa i Llobera, M. (2003) *Poesies 1885,* edició crítica de Joan Mas i Vives, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, editor.

Fàbregas, X. (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
Fàbregas, A. M. (1886) *En Dolsapau. Novela catalana*, Barcelona, Tipografia Catòlica.
Feliu i Codina, J. (1899) *Los fadrins externs. Comedia de costums catalanas en tres actes y en vers*, Barcelona, Biblioteca de Lo Teatro Regional.
— (1975) *La dida,* Barcelona, Curial.
Fontana, J. (1997) «El Romanticisme i la formació d'una història nacional catalana», dins *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 539-549.
Fradera, J. M. (1992) *Cultura nacional en una societat dividida*, Barcelona, Curial.
Genís i Aguilar, M. (1930). *La reineta del Cadí*, Barcelona, Políglota.
— (1978) *La Mercè de Bellamata,* Barcelona, Edicions 62.
Ginebra, J. (1997) «El mite de la llengua de les muntanyes: algunes referències sobre la desclosa i pervivència d'una constant romàntica», dins *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 157-169.
Girbal, E. C. (1868) *Follias tretas per N'*, Girona, Establiment tipogràfic de Grau Cumané i Fabrellas.
Guimerà, À. (2001) *Terra baixa,* a cura de Ramon Bacardit, Barcelona, Curial.
— (s. d.) *Poesies. Ab un pròlech de Joseph Yxart*, quarta edició, Barcelona, La Renaixensa.
Jochs Florals de Barcelona (1859-1892).
Labaila, J. (1868) *Flors del Túria. Poesías valencianas*, Barcelona, I. López.
Lebovics, H. (1995) *La «Vraie France». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*. Paris, Berlin.
Llibre de la pàtria (1882) Barcelona, La Renaixensa.
Llorente, T. (1883) *Poesia valenciana completa,* a cura de Lluís Guarner, València, Tres i Quatre.
Matheu, F. (1887) *La copa. Brindis y cansons*, Barcelona, Ilustració Catalana.
Molet, S. i Ferrer i Codina, A. (1875) *La casa pairal. Drama en tres actes y en vers*, Barcelona, Arxiu central lírich dramátich de Rafel Ribas.
Nadal, L. B. (1881) *Qüestió de nom, Novela*, dins *Jochs Florals de Barcelona 1881.*
— (1884) *Margaridoya. Novela*, Vic, Estampa de Ramon Anglada.
— (1887) *Benet Roure. Novela*, Barcelona, Ilustració Catalana.
Ors, E. d'.»(1950) *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona, Selecta.
Pagès de Puig, A. de (s. d.) *Poesies*, Barcelona, Ilustració Catalana.
Piferrer, P. (1939) *Recuerdos y bellezas de España. Tomo I: Cataluña, 1a parte*. Barcelona, Barcino, facsímil de l'edició de 1839.
Pin i Soler, J. (2003) *La família dels Garrigas*, Tarragona, Arola.

Pons i Gallarza, J. L. (1975) *Poesies,* pròleg de Joan Pons i Marquès i Josep Maria Llompart, Palma de Mallorca, Moll.
Prats, L. (1988) *El mite de la tradició popular*, Barcelona, Edicions 62.
Puig i Torralva, J. M. (1899) *Lliris y carts*. València, Tipografia de Domènech.
Roca, E. (1989) «Modernitat i Codi Civil a l'Espanya del segle xix», *L'Avenç 132*, desembre.
Romà i Casanovas, F. (2004) *De Paradís a Nació. La muntanya a Catalunya. Segles xv-xx*, Valls, Cossetània.
Romeu i Figueras, J. (1952) *Llibre de la muntanya: recull comentat de textos muntanyencs*, Barcelona, Selecta.
Rubió i Balaguer, J. (1986) *Història de la literatura catalana III*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Soler, F. (1876) *Lo didot. Comedia en tres actes y en vers*. Barcelona, Llibreria d'Eudald Puig, 2a edició.
— (1877) *Senyora y majora. Comedia en tres actes y en vers*, Barcelona, Llibreria d'Eudald Puig.
— (1886a) *L'hereuhet. Comedia en tres actes y en prosa*, Barcelona, Llibreria d'Eudald Puig.
— (1886b) *Lo pubill. Drama original en tres actes y en vers*, Barcelona, Llibreria d'Eudald Puig.
— (1981) *La dida. Drama en tres actes i en vers*, Barcelona, Edicions 62.
Sunyer , M. (1994) «El costumisme a la trilogia dels Garriga», dins *Actes del Simposi Pin i Soler*, Tarragona, Diputació, pp. 349-372.
— (2000) «La llista d'Yxart. Els drames jurídics», dins *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, Diputació, pp. 121-135.
— (2008) «Dos Hesíodes per a una Teogonia», *Caplletra 44*, pp. 35-54.
Ubach i Vinyeta, F. (1868) *Los hereus. Drama en tres actes y en vers,* Barcelona, Impremta de la V. e H. De Gaspar.
Verdaguer, J. (2003) *Poemes llargs. Teatre,* a cura de Joaquim Molas i d'Isidor Cònsul, Barcelona, Proa.
— (2005) *Poesia, 1,* a cura de Joaquim Molas i d'Isidor Cònsul, Barcelona, Proa.
— (2006) *Poesia, 2,* a cura de Joaquim Molas i d'Isidor Cònsul, Barcelona, Proa.
Vidal i Valenciano, G. (1867) *La vida en lo camp. Quadros de costums catalanas*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer.
— (1886) *Rosada d'estiu*. Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer.
Yxart, J. (1896) *Obres catalanes*, Barcelona, Tip. L'Avenç.

MARGALIDA TOMÀS

VISIONS DE MALLORCA A LA LITERATURA DEL SEGLE XIX

Unes consideracions prèvies

Com veien Mallorca, quina visió en donaven els escriptors mallorquins del segle XIX? Vet aquí una qüestió ben senzilla que m'ha resultat, com passa sempre amb les qüestions aparentment senzilles, ben complexa de respondre. En part perquè el nostre segle XIX continua essent, malgrat l'interès que desperta i els molt interessants estudis que van apareixent en aquests últims anys, un camp mal conegut, amb una falta de monografies sobre autors i aspectes concrets que dificulta qualsevol visió de conjunt sobre un tema general com és aquest que avui tractem. Però també hi ha hagut un problema més particular: l'enfocament que, d'entrada, volia donar a la recerca que emprenia. M'explico: a finals de segle XIX, a inicis de segle XX, Mallorca és un *paradís*, és una *illa d'or*, que serveix d'estímul per a un bon grapat d'artistes forans –escriptors i pintors- , que la visiten o hi resideixen cada cop més. Un paradís per la forma de viure, però un paradís, sobretot, pel seu paisatge. No entro ara a fer-ne la nòmina, d'aquests artistes, perquè no em vull desviar de la qüestió, però inevitablement hem de pensar en Rusiñol, les estades del qual a Mallorca ja han estat ben estudiades (Casacuberta: 1999). Però és que també, en aquests mateixos moments, a cavall entre els dos segles, la pròpia literatura que es fa a Mallorca és inseparable del paisatge mallorquí. Costa i Llobera ha publicat el 1885 el seu primer llibre, *Poesies*, que conté tants poemes memorables que agafen com a punt de partida uns escenaris i uns elements ben

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 181-206

concrets de la geografia de l'illa. Encara dins el segle xix, el 1897 apareixerà un altre recull seu, *De l'agre de la terra*, on l'element tradicional i l'històric prenen, a primer cop de vista, més protagonisme però que, en realitat, tenen com a base sobretot el paisatge pollencí (Tomàs 2007; 2008). El 1903 Joan Rosselló de Son Forteza publica el recull *Manyoc de fruita mallorquina*, precedit d'un pròleg de Costa, i ara seran el paisatge i els costums d'Alaró que passaran a primer terme. Poc després vindran els poemes de Joan Alcover. Literatura mallorquina i paisatge sembla que s'estan convertint en elements inseparables. Un exemple, entre els molts que podríem posar, és el de J. M. Tous i Maroto, nascut el 1870, precisament un autor molt menys conegut que els esmentats fins ara, però que posa de manifest no només aquest protagonisme de la literatura paisatgística sinó, sobretot, la peculiar interpretació, d'aquest paisatge. El quadernet que el benemèrit Francesc Matheu li dedica a *Lectura Popular* conté una col·lecció de poemes que són tots, sense excepció, dedicats al paisatge mallorquí. I el volum poètic que publica Tous el 1903, també amb un pròleg de Costa i Llobera, té el títol, ben significatiu, de *Flors d'ametller*. Com ben significatius són també els títols de dos altres llibres seus: *De la isla dorada* (1912) i *Guía de la Isla de oro* (1933). Tot això, evidentment, no és nou i ha estat ja ben estudiat, sobretot en relació al famós i discutit concepte d'Escola Mallorquina (Mir 1975). Tanmateix, la idea del lligam entre literatura i paisatge sembla indestriable a partir de finals de segle i fou això el que, d'entrada, em va fer pensar que el que calia resseguir era com s'iniciava aquesta mitificació de la natura de l'illa. És a dir: els precedents literaris de tota aquesta visió daurada de l'illa. Aquesta era la idea inicial. Pons i Gallarza, amb la seva olivera i els seus tarongers, pareixia un bon indici. Què més hi havia? El gran projecte de *poema de Mallorca* de Marià Aguiló, després convertit en els *Focs follets*, ja comportava més problemes, perquè la mitificació de Mallorca no s'operava a través del paisatge, però, tanmateix, les coves d'Artà hi eren protagonistes importants; per tant s'hauria de tenir en compte. Aquest era el primer enfocament que volia donar al treball: el tractament del paisatge a la literatura mallorquina de la segona meitat del segle xix. Hi ha estudis precedents (Vall 2001), però més centrats en el xx que no del xix. Per *literatura mallorquina de la segona meitat del segle xix* entenia la literatura produïda a partir de la dècada dels quaranta, majoritàriament en llengua catalana, però deixant de banda l'obra de Costa i de la gent de la seva generació, encara que això comportava deixar el panorama molt incomplet. Establir límits generacionals sempre és difícil i discutible, perquè feia entrar en la meva nòmina d'autors estudiats un personatge com Mateu Obrador, només dos anys més vell que Costa, Alcover o Rosselló de Son Forteza, tots ells del 1854. Però, en tot cas, el que sí que tenia clar era que l'estudi s'havia de centrar –i així ho he fet– en la producció de la gent anterior a aquests noms. Bàsicament, perquè és molt menys coneguda i estudiada –i alguna, pràcticament desconeguda– i perquè és una de les bases, encara que no ho tinguem gaire en compte, en què se

sustentarà l'obra d'aquells. Tanmateix, els primers buidatges d'aquesta literatura a la recerca de mostres de tractament paisatgístic de llocs de Mallorca van començar a presentar algunes sorpreses. Bàsicament, que en una molt bona part dels autors seleccionats el paisatge és un tema que hi apareix poc o hi apareix d'una manera molt velada. Hom té la impressió que el fet que, després de Costa, els autors mallorquins de la primera part del xx monopolitzessin tant el tema paisatgístic arribà a fer creure, en certa manera, que *tota* la literatura mallorquina s'hi havia referit, és a dir, que era una constant, una marca de fàbrica. Un exemple que em sembla significatiu i que fou, per a mi, el primer toc d'alerta respecte el que em podia trobar en buscar mostres reals d'aquest interès pel paisatge el vaig trobar a la benemèrita col·lecció *Les Illes d'Or* de l'editorial Moll, que el 1950 –la data és important– publicà el volum antològic *Els poetes romàntics de Mallorca*, amb introducció i comentaris de M. Sanchis Guarner. La introducció té onze pàgines. Sanchis Guarner en dedica quasi quatre a parlar dels conceptes romanticisme, romanticisme a Catalunya, sentiment patriòtic i renaixença. Quan passa als temes tractats en la poesia recollida al volum, mitja pàgina es dedica a «odes patriòtiques i romanços històrics»; mitja a la poesia religiosa i mitja més a la poesia amorosa. I en dedica tres al tema del paisatge, més quasi dues al pairalisme, amb unes consideracions, d'altra banda, prou interessants. Però del que cal deixar constància aquí és que, després, el «paisatge» és pràcticament inexistent en l'antologia: de 58 poemes antologiats, només tres tracten veritablement el tema, i altres dos s'hi relacionen. Dels tres, dos són els ja clàssics de Pons i Gallarza, «L'olivera mallorquina» i «Els tarongers de Sóller». L'altre és «La Roqueta» de Mateu Obrador (Sanchis Guarner 1950). Ara bé, que el paisatge no sigui el tema central no vol dir que Mallorca no sigui molt sovint matèria poètica d'aquesta literatura. Però ho és a través d'altres elements, que prenen més o menys importància segons el moment. Mallorca hi apareix través de la seva història, a través del seu art, a través de dos personatges que es converteixen en senyal identificatiu de mallorquinitat, Ramon Llull i Catalina Tomàs; a través de costums, a través, també, d'alguns dels seus elements naturals; a través, finalment, de la idea abstracta de «Mallorca», «la nostra terra». Calia, per tant, ampliar el camp de visió. Però aquest camp es diversificava tant, hi havia tants fils a seguir que, a la pràctica, ha estat impossible seguir-los tots, seguir amb detall com evoluciona el tractament literari de Mallorca en les diferents lleves d'escriptors mallorquins del xix. Perquè, això em sembla indiscutible, el tractament canvia i en aquest canvi el paisatge –aquest paisatge que era el meu punt de partida inicial– finalment hi anirà tenint cada vegada més presència.

Un dels problemes que tenim en parlar d'autors del xix, mallorquins, però també del Principat, i sobretot quan ens referim a gent de segona o tercera fila, és que tendim a veure'ls com un bloc, com si tots compartissin les mateixes característiques, com si fos igual que siguin nascuts trenta anys abans o després. És en aquest sentit que deia

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 181-206

a l'inici que ens falten monografies concretes, molta feina de base per poder aventurar panoràmiques àmplies. Pere d'Alcàntara Penya i Marià Aguiló, per exemple, nascuts amb dos anys de diferència, que comparteixen uns mateixos inicis literaris, tendiran a unes manifestacions literàries quasi oposades, com ho serà també l'obra de Jeroni Rosselló, que com Penya, després dels estudis a Barcelona ja no es mou de Mallorca. La mirada d'aquests autors sobre Mallorca, el seu tractament literari seran per força diferents un de l'altre. Aquesta diversificació de mirades que anava trobant mentre preparava el treball i la impossibilitat de seguir tots els camins que se m'obrien al davant (per exemple, la recepció i la influència de la visió *de fora*, dels nombrosos llibres de viatge d'autors estrangers en la pròpia percepció de l'illa en el segle XIX; o quin paper exerceix en aquest sentit la presència de l'Arxiduc i el seu interès erudit i artístic per Mallorca; també, què significa la creació de la Societat Arqueològica Lul·liana) és la que em va portar a donar-li la forma que ha pres finalment. No una visió general, sinó visions molt parcials, peces d'un quadre mig començat i inacabat. Amb la intenció, però, que cada peça, a més d'ajudar a reconstruir el quadre, reflecteixi una parcel·la d'aquesta realitat literària. En la tria de «visions», a més, he prioritzat aquells autors o aquells aspectes menys coneguts, que poguessin obrir noves perspectives Això pot explicar per què Pons i Gallarza, per exemple, no hi aparegui, per molt que alguns dels seus poemes puguin tenir un valor més gran que d'altres en els quals em detinc. I per què no incloc un poema fonamental de Marià Aguiló, que té com a punt de partida precisament una determinada visió de Mallorca, però que ja he estudiat abans (Tomàs 2000). Per altra banda, la llargada prefixada ha impossibilitat també incloure altres peces previstes del mosaic, com eren l'anàlisi del subtema «coves d'Artà», que apareix al llarg de més de quaranta anys de literatura del XIX; o el de l'adopció com a senya d'identitat mallorquina de Ramon Llull i de la Beateta, Catalina Tomàs i, lligat amb Llull i amb l'Arxiduc, l'altre subtema de Miramar.

Una primera parada d'aquest itinerari està centrada en l'obra de Tomàs Aguiló, comparativament més llarga que les dedicades a altres autors. Això s'explica perquè la producció literària de Tomàs Aguiló se'ns presenta com un bloc molt homogeni caracteritzat per dos aspectes: el seu romanticisme i el fet que Mallorca sigui el seu veritable tema literari. Si hi ha algun autor al qual es puguin aplicar els adjectius de *poeta romàntic mallorquí,* aquest és, sens dubte, ell. I no només això, perquè en examinar la seva obra, podem fer extensives moltes de les seves característiques a l'altre gran intel·lectual del moment, Josep M. Quadrado. I encara, un fil ben visible uneix aquests dos autors amb la mirada dels anys quaranta sobre l'illa de Pau Piferrer al seu volum de *Recuerdos y bellezas de España* dedicat a Mallorca. És a dir, analitzar la seva obra és analitzar tot un moment cultural i tota una manera d'entendre la literatura. En canvi, en els autors que vindran després aquesta unitat ja no es dóna. Per una banda, el nombre d'escriptors illencs creix d'una manera considerable en dues generacions

successives. Aquest és un primer punt que hem de tenir en compte. Són, la primera, els fills espirituals de *La Palma*, els primers que s'ha format a l'Institut Balear i els primers que han anat en bloc a estudiar a la universitat de Barcelona. És també el primer grup que, impulsat pels Jocs Florals de Barcelona, considerarà la llengua catalana un instrument vàlid per a la creació literària, per més que la majoria d'ells no renunciï mai a la castellana. La coincidència d'interessos i de principis estètics que uní sempre l'obra de Quadrado i la de Tomàs Aguiló no es dóna ja entre els components d'aquest grup (Pere d'A. Penya, Pons i Gallarza, Miquel V. Amer, Marià Aguiló i Jeroni Rosselló, a més de Victòria Penya, en un ordre estrictament cronològic, tots ells nascuts entre el 1823 i 1827). Tampoc la trobem entre la gent de la següent fornada, nascuda entorn de la dècada dels quaranta (Tomàs Fortesa, Gabriel Maura, Bartomeu Ferrà, Ramon Picó, Manuela de los Herreros, Josep Tarongí, Jeroni Fortesa, nascuts entre el 1838 i 1846. Hi incloc també Mateu Obrador, del 1852).

Mallorca romàntica. La *Mallorca poética* de Tomàs Aguiló

Tomàs Aguiló publicà el 1850 una obra de títol prou suggestiu: *Mallorca poética*. Era un recull d'obra pròpia (però que incorporava també quatre composicions de J. M. Quadrado, ja ho comentarem) que incloïa un primer poema escrit ja el 1832 i, sobretot, altres escrits a partir de 1840, és a dir, l'any que va marcar un abans i un després en el panorama cultural de l'illa. Em refereixo, evidentment, a l'aparició de *La Palma*, la primera publicació explícitament i programàticament romàntica de Mallorca. En aquesta revista, l'empremta romàntica s'estenia en dues direccions principals: per una banda, la teoria literària i, per l'altra, l'interès per Mallorca. I aquest interès es realitzava a través dels estudis històrics i a través de la pròpia creació literària. Així, el prospecte ja informava que els articles històrics parlarien «sobre sus tradiciones y monumentos; descripciones de los edificios y lugares»; i en la creació poètica tindrien «un lugar principal los romances y poesías calcados sobre la historia y los monumentos de estas islas, y si algunas se hallaren de nuestros antiguos poetas inéditas y desconocidas». Aquesta tasca –ja és prou conegut– se la repartien sobretot J. M. Quadrado i Tomàs Aguiló, mentre que el tercer redactor, Antoni Montis, s'encarregava de la literatura de costums. La teorització romàntica i els articles històrics surten de la ploma de Quadrado mentre que la creació literària calcada «sobre la història i monuments» és, sobretot, obra de Tomàs Aguiló. I el lligam entre una cosa i altra, estretíssim. *La Palma*, sens dubte, és la primera publicació que centra la mirada en l'illa i a partir d'ella Mallorca es converteix en matèria literària. Quadrado és imprescindible en aquest procés –com és imprescindible en la dinàmica cultural illenca del xix, i això és un fet que no podem cansar-nos de repetir–, tant per la seva teorització com pels seus estudis històrics. Però l'ànima literària és Tomàs Aguiló. Ell és el més genuí escriptor romàntic de Mallorca i

ell és l'autor que veritablement té Mallorca com a eix de la seva obra literària. Això sí, Tomàs Aguiló literaturitza Mallorca en clau romàntica sobretot en llengua castellana i això ha fet que una bona part de la seva obra tingui tendència a passar desapercebuda a aquelles persones que mirem sobretot la producció escrita en català dels nostres autors del XIX. Però, com deia Quadrado, que el coneixia tan bé, a ell i la seva obra, «Aguiló es todo de Mallorca, y Mallorca lo es todo para Aguiló, su cuna, su escuela, su residencia asidua, el tema de sus cantos, el objeto de sus investigaciones: apenas hay ejemplo de compenetración semejante del literato con su país natal» (Quadrado 1883: III). Una sublimació, per altra banda, devia ser aquesta total compenetració de Tomàs Aguiló amb Mallorca, perquè no podem deixar de costat el fet definitori de la pertinença d'aquest a la classe xueta, tot el que això significava de marginació real en aquell moment, per de molt bona casa que fos, i tot el sofriment que sabem que li va provocar a ell (Mas 1979; Vibot 2006). Haurem de tornar a fer referència a aquest tema, però ara centrem-nos en l'obra amb què començàvem aquest apartat, una obra de títol tan significatiu com és aquest de *Mallorca poètica*, que Aguiló presentava com a primera fita d'un camí que voldria que seguissin altres per portar a terme una gran empresa: «Por eso aunque el título de mi obra no peque de modesto, queda bastante justificado si se presupone que no sólo abarca mis propias inspiraciones, sino tambien las de aquellos que, de mi ejemplo movidos, rendirán a mi patria un homenaje de igual naturaleza [...] Uno será nuestro norte, diferente nuestro rumbo. De esta suerte bajo los auspicios de una misma idea contribuiremos todos sin rivalidad ni desabrimiento a formar una grandiosa epopeya, monumento y orgullo de nuestra literatura» (Aguiló 1885: V). A l'edició de 1850 la seguí, anys després, el 1883, la incorporada a la col·lecció *Obras en prosa y en verso*, en un volum que subtitulà *Poesías históricas y descriptivas* i que afegia una sèrie de poemes, més tardans, als anteriors. Quina era aquesta Mallorca poètica per a Aguiló? Per una banda, la Mallorca històrica, la del passat; però també la del present que serveix de record del passat. És aquesta la característica que uneix una sèrie considerable de poemes que, ja pel títol, són plenament ciutadans: «El arco de la Almudaina», «La Puerta de Santa Margarita», «Los baños árabes», «Los muros del temple», «La torre d'en Figuera», «El claustro de San Francisco», «La Lonja», «El Borne», «La Riera». Monuments i història, com a punt de partida d'aquestes composicions, les quals, però, no canten ni els mateixos fets històrics ni els monuments en si, sinó el temps perdut, el sentiment de pèrdua. Els monuments porten reminiscències de la història –els tres primers, de la presència àrab a l'illa–, però no són un cant a la conquesta catalana, sinó una elegia pels segles passats i el seu poder destructor, de manera que en conjunt s'inscriuen més en l'àmbit de la poesia de les ruïnes; unes ruïnes, a més, immerses en un món que es mostra insensible a elles i que, per tant, serveixen per establir un paral·lelisme amb el jo poètic, també incòmode en el món que l'envolta. És per això que Miquel dels Sants Oliver deia d'Aguiló que «No existe monumento que no le haya arrancado una

lamentación, ni despojo venerando de los pasados tiempos donde no se haya erguido como la flor de las ruinas el amarillo jaramago de su inspiración amiga de los viejos muros y los arcos desplomados, triste parietaria que esconde con sombría frondosidad el desmoronamiento de tantas reliquias seculares» (Oliver 1988: 85). És prototípic, en aquest sentit, «El arco de la Almudaina», els versos finals del qual diuen:

> Y caerás, arco viejo,
> cual tus hermanos cayeron,
> cual tus dueños que te hicieron
> por puerta de su mansión.
> Y correrá libre el aire
> por la calle despejada,
> ni ha de quedarte guardada
> una mísera inscripción.

Els poemes pròpiament històrics transiten per la història pròpia de Mallorca, des de la conquesta, amb «El pino de los Moncada», a les bandositats de Canamunts i Canavalls com a marc d'una història de bandolers («David el Profeta«), passant pel tema estrella d'Aguiló i de quasi tots els escriptors mallorquins del xix: el que va lligat a la dinastia dels reis de Mallorca i la pèrdua de la corona: «El sitio de Bellver» o «Sancho de Mallorca» en poden ser una bona mostra. Hem d'incloure aquí les quatre composicions de Quadrado que Aguiló integra en el seu volum, una mostra explícita de la germandat literària entre els dos autors: «El último rey de Mallorca», «Armadans y Espanyols»,«Las bodas del conde Malo» i «Hugo de Anglesola». Tot el que fa referència a aquesta utilització de temes històrics ha estat ja estudiat amb tot detall per Magí Sunyer, i a ell em remeto (Sunyer 2006: 150-156). Voldria aturar-me, en canvi, en un altre grup de peces, grup heterogeni, però interessant per diversos motius. Tenim, per exemple, uns quants poemes el títol dels quals ens porta a llocs ben concrets de la geografia mallorquina: «Valldemossa», «El Puig de Galatzó» i «Es Puig de na Fàtima». Dels tres, només en el segon el paisatge, com a tal, fa acte de presència: és una descripció, amb el to grandiloqüent de tants poemes castellans aguilonians, de la pujada a la muntanya, amb els seus canvis de color i les sensacions que tota aquella grandesa provoca en el jo poètic, i que acaba amb un cant a la grandesa de Déu. A «Valldemossa», en canvi, la presència paisatgística no té lloc, però sí que n'hi té tota la llista dels elements identificadors de l'illa, de mallorquinitat, que després veurem utilitzats una i altra vegada per molts dels autors mallorquins: l'ermita i Miramar, és a dir, implícitament Ramon Llull; la cartoixa i, sobretot, Catalina Tomàs. El tema del poema, altra volta, el temps que s'ho ha emportat tot, tot excepte la santedat de la Beata. A «Es Puig de na Fàtima», Aguiló crea una història fictícia per a un topònim

concret de nom ben suggerent, el de la muntanya de Valldemossa, en un procés similar al que anys més tard farà Costa i Llobera per al de la Cambra de la Senyora de la costa de Pollença. La geografia concreta, el paisatge, no *parla*, el que *parla* és el nom del lloc. I el nom ens porta altre cop als temps de la conquesta, amb el protagonista, un musulmà derrotat, que, ferit, fuig amb la seva dona mentre es plany de tot allò que ha perdut; la mort els separa, i l'última estrofa, a manera de colofó, lliga el romanç amb el lloc concret:

-¿es en palacio o cabaña
do Fátima triste llora?
Sólo sabemos ahora
que conserva la montaña
el nombre de aquella mora.

Un altre grup de poemes, posteriors a 1850, té un interès especial. Es tracta de romanços fets a partir de tradicions orals de Puigpunyent, el lloc on Tomàs Aguiló tenia una finca on passava les temporades d'estiu. Fora de Palma, aquesta és sobretot la Mallorca d'Aguiló, perquè com indicava Quadrado, després d'esmentar les estades d'aquell a Barcelona, Tarragona i Madrid, «a esto se reducen sus viajes fuera de la isla, cuyos caminos tampoco ha trillado mucho, a no ser las tres leguas que median de Palma a Puigpunyent, donde radica la más deliciosa y estimada de sus fincas» (Quadrado 1883: V). Em sembla aquest un punt interessant, la condició urbana d'uns determinats autors i el seu desconeixement de moltes parts de l'illa, contraposada a l'arribada al món de les lletres d'una altra tongada d'escriptors provinents de diferents pobles de l'illa (per exemple, Picó, de Pollença; Obrador de Felanitx; Rosselló de Son Forteza, d'Alaró i, és clar, el cas més representatiu, Costa i Llobera). Tornant als romanços d'Aguiló, tres d'ells giren entorn d'històries de bandolers, alguna amb base real, segons Quadrado («complaciéndose en las tradiciones de la comarca y en las horribles hazañas de que la hizo teatro a la entrada del siglo XVIII un célebre bandido»); però m'interessen més les dues basades en tradicions que, com era tan freqüent a Mallorca, giren entorn d'històries de pirates i captius i que, per això, tenen els «moros» com a protagonistes d'una manera o altra. Els dos poemes són, respectivament, «En Bascós de Fornaluig» i «El cántaro roto. Tradición», els quals, al marge de la trama concreta de cadascun, plantegen situacions contraposades: al primer, localitzat a Mallorca, a Puigpunyent, hi apareix un esclau moro; al segon, situat a terres algerines, l'esclau és un cristià. En tots dos, i això ja és un fet a destacar, els moros són bons; i, en tots dos, s'estableix una relació amorosa entre home i dona de diferent religió, encara que amb final diferent. A «El cántaro roto», Zulima, enamorada del cristià Pedro de Tornamira, a qui el seu pare allibera en prova de gratitud, se sent atrapada entre els dos mons:

Él no será mi cautivo,
mas yo seré su cautiva.
Cautiva que triste llora
si vuelve a su hermosa isla,
cautiva la más dichosa
si sólo por mi la olvida.

Però l'amor guanya i per això

Me llamo ahora Zulima;
y antes que esa luna acabe
mi nombre será María.

«En Bascós de Fornaluig» és un poema molt interessant. Per una banda, geogràficament i temporalment fixat: segle XVI (un imprecís 156...) i situat als paratges de Fornalutx, que hi apareixen a través de topònims concrets («Pequeña heredad posee/ Arbona, en la extensa falda/de enhiesto y fragoso monte/que *Na Costera* se llama»; «De allí no lejos la fuente/del *Verger* apellidada,/en chorro que nunca cesa/derrama copiosas aguas»). El poema, a més, té una estructura molt especial. És, en conjunt, un poema narratiu, un romanç, però tota una primera part –prou llarga, 68 versos– està posada en boca d'un jo poètic que s'extasia davant l'espectacle del pas de la nit al dia, amb els estels que es fonen, el domini fugisser de l'estrella de l'alba i la victòria final del sol. El fragment constitueix una mena de poema independent dins el poema i constitueix una mostra molt interessant d'una forma de tractament romàntic de la natura, subjectivista i que troba en els moments del dia canviants –matinades i capvespres– un correlat a la del propi subjecte (Carvalhao 1996). Després d'aquesta introducció entren en escena els personatges de la història. Un amb un nom que l'arrela al terrer («Es el uno Pedro Arbona,/a quien por mote le llaman/*En Bascós de Fornaluig*;/que es el mote antigua usanza») i un altre presentat amb una descripció que no deixa cap dubte ni del seu origen ni de les seves qualitats morals:

Su compañero es un joven
de buen garbo y buena talla,
de ojos negros que relucen
como dos ardientes ascuas,
de cabellos también negros
más que el fruto de la zarza,
y de rostro que es indicio
de su extranjera prosapia.

Un *gatzoll* al hombro lleva,
y bien demuestra en la traza
no haber sido siempre ajeno
al manejo de las armas.

Enamorat de la filla d'en Bascós, serà aquest un amor impossible, per més que el pare de l'al·lota vulgui de totes passades premiar la valentia del bon Hamete, perquè «Hamete, mi dulce hija/profesa la ley de Cristo,/y es menester que cual ella/la profese su marido». I davant la impossibilitat d'un final feliç només queda la partida:

– Me iré llorando a mi patria,
me iré errante peregrino,
echando siempre de menos
el suelo que ahora piso.

Un desterrat que ha de fugir de l'illa, com el jueu que el 1867 un jove i combatiu Ramon Picó feia marxar també de Mallorca en el poema «L'adéu del jueu» (Tomàs 2006). Un musulmà bo, enamorat d'una cristiana, un amor impossible per culpa de la religió, com el que també recreava Marià Aguiló en diversos projectes literaris de joventut. És la transposició, sense cap mena de dubte, de la problemàtica xueta al camp de la literatura. I si tenim en compte la gran proporció d'autors xuetes en l'època que estem analitzant, és aquest un aspecte que haurem necessàriament de tenir en compte si volem esbrinar quina és la *mirada* d'aquests homes sobre la terra en què viuen, però en el qual ara no podem entrar. Tanmateix, només amb la citació del títol del poema de Picó crec que es posa en evidència un fet clar: la diferent manera d'encarar el *problema* per uns i per l'altre. Els dos Aguiló, tan diferents, amb una resposta personal tan diferent a la situació en què es trobaven –l'arrelament a la terra per part de Tomàs; la fugida, per part de Marià-, disfressaran la marginació de la seva classe amb aquests personatges musulmans i mai de la vida faran aparèixer un jueu en la seva obra literària. Picó, més jove –com ho és Josep Tarongí, de qui parlarem ara mateix– ho encararà directament i al seu jueu expulsat de l'illa hi afegirà un poema encara més punyent, «La filla de l'argenter». Són també aquestes unes visions de Mallorca ben interessants.

L'obra narrativa de Tomàs Aguiló és fruit també de «su tendencia romántica», en paraules d'Oliver, i això ja es posa de manifest en el títol conjunt dels dos volums que la recullen en la selecció d'*Obras en prosa y en verso*: *A la sombra del ciprés*. Els paral·lelismes amb la seva obra poètica castellana són molt grans i això vol dir que Mallorca torna a ser-ne un element fonamental: per una banda, la pròpia història és la base de la novel·la *El infante de Mallorca* (les altres dues obres que formen el volum II de la sèrie *Obras en prosa y en verso* són l'excepció i tenen altres escenaris: la

Itàlia del segle xiv a *La pluma acusadora* i Castella a *El camino del cielo*) i, sobretot, la realitat física de l'illa es fa present en el conjunt dels «Cuentos y fantasías» que formen el volum I de les *Obras en prosa y en verso*, i el fet que l'autor volgués començar la col·lecció precisament amb aquesta part de la seva producció ja és ben significatiu. Tomàs Aguiló, en la més pura línia del romanticisme, uneix en moltes d'aquests narracions subjectivitat i paisatge. El que interessa és expressar la subjectivitat a través del paisatge, no la descripció d'aquest paisatge, però no per això, com diu Quadrado («sirve de fondo a estos grupos un paisaje mallorquín aún sin expresarlo, localidad y costumbres mallorquinas»), deixen de fer-se presents llocs ben concrets de Mallorca. Els entorns de Palma un capvespre de tardor («siempre me ha parecido que al declinar las tardes del otoño conducen a la melancolía») són el primer escenari de «El valle de los cipreses», on el protagonista busca consol en l'espectacle de la natura:

> Quizás me hubiera distraído de mis tristezas una magnífica puesta de sol; pero no hubo aquella tarde nubes doradas por los últimos reflejos, ni ráfagas de carmín y violeta cambiando por momentos sus abrillantados matices. Una lijera neblina se había extendido por todo el cielo, y sobre esta cenicienta gasa destacábanse a lo lejos las desnudas ramas de los almendros, formando caprichosos dibujos, parecidos a los que aparecen puliendo una con otra dos tersas superficies de alabastro humedecido. (Aguiló 1883: 35-40)

«Dos guirnaldas» va encapçalada pel que l'autor considera una «pobre imitación de unos célebres versos de Goethe» i que són els famosos «¿Conoceis el país donde verdea/el árbol que es su próvido tesoro, el árbol que sus ramas hermosea/con perlas de azahar y frutos de oro?», i, encara que el gruix de la narració passa a Catalunya, l'inici se situa a Sóller, explícitament esmentat i explícitament descrit a partir dels seus tarongers, sobre els quals s'estén la mirada del narrador que «se acuerda de cómo su imaginación sin grandes esfuerzos transformaba las entrelazadas copas en superficie de verde lago, donde se asoma como un islote el blanqueado caserío, y cuyas fingidas olas parecen encresparse al impulso de las brisas y extenderse hasta la raíz de los montes, que por todo el circuito se levantan soberbios con sus faldas cubiertas de olivos y sus crestas coronadas de rocas y pinares» (Aguiló 1883: 199-201). «La Trapa de Andraig» o «El carbonero de la Ermita» ens porten a altres llocs concrets de la geografia mallorquina i en un bon nombre de la resta, Palma, antiga o actual («Núñez el malo», «Sor Lutgarda») amb els seus costums («La tarde del Corpus», «Las disciplinas», que inclou una molt interessant descripció subjectiva de l'interior de la Catedral en què contemplació artística i religiositat s'uneixen) són el marc de les novel·lesques narracions d'Aguiló, unides totes pel fil de la mort.

Caldria parlar, finalment, de la seva obra poètica catalana, aquelles que ell sempre va presentar com a *poesies en mallorquí*. El valor subsidiari amb què sempre les tingué

en relació a la seva obra castellana, les seva història i les seves característiques han estat ja estudiades en profunditat per Joan Mas i Vives i no cal ara entrar-hi (Mas 1993). Només voldria aturar-me en uns aspectes molt concrets relacionats amb el tema d'aquest treball. Si, en la part que hem analitzat fins ara, Mallorca hi apareixia representada pels monuments, per la història i per la terra i el paisatge, tots ells pastats amb el subjectivisme romàntic, a l'obra catalana les coses canvien. Explícitament, Mallorca hi apareix només a través de la història i, en aquest cas, de la temàtica desapareix tot el referent a la conquesta, ja sigui des del punt de vista cristià o musulmà, i se centra exclusivament en la història de la corona mallorquina. Tres dels sis poemes que formen aquest apartat de la seva obra («El 25 d'octubre», «Constança d'Aragó» i «L'hereu d'una corona») van lligats als Jocs Florals de Barcelona i això em sembla una dada important. No cal repetir aquí la reticència amb què Tomàs Aguiló mirava la dinàmica que anava prenent a Catalunya la literatura en català, ni tampoc els enfrontaments i els disgusts que li provocà la seva participació als jocs, on no se sentí prou valorat, malgrat guanyar un dels premis ordinaris, la viola, amb «Constança d'Aragó»; al marge del certamen continuà amb el mateix tema en tres poemes més, «Sa darrera besada», «El rei en Sanxo» i «La mort d'en Pere terç». Que per als seus poemes històrics en *mallorquí* triés sempre la història del regne de Mallorca i els seus enfrontaments amb la corona d'Aragó crec que tenia bastant de declaració de principis, per més que, com diu Mas, també en aquesta poesia «la fantasia instrospectiva substitueix la descripció o la narració dels esdeveniments externs». Comentant aquest grup de poemes, Quadrado deixava anar unes paraules que ens mostren ben a les clares com un i altre se sentien menystinguts pel moviment literari que es desenvolupava a l'altra banda de mar: «Concluída su lectura, pregúntase uno involuntariamente como no es todavía *maestro en gay saber* D. Tomás Aguiló. Puede que algo explique de esta anomalía su diferente modo de ver acerca del renacimiento del idioma antes llamado lemosín y hoy día catalán, y de la organización más o menos centralista que convenga. Lo cierto es que a pesar de su actitud, no sé si diga cismática, ha prestado imponderables servicios a la idea y tributádole páginas gloriosísimas» (Quadrado 1883: XV). En els altres poemes narratius escrits en català, les poesies fantàstiques, l'empremta romàntica hi és també ben present, com hi és la presència del tema de la mort i la voluntat moralitzant que caracteritzava l'obra que hem vist en castellà. El que no hi ha és la presència física de Mallorca, per més que la *mallorquinitat* hi traspuï a través de la recreació de la poesia tradicional. La visió romàntica i subjectiva de la seva terra, Tomàs Aguiló la dóna en la seva obra castellana. I ho fa, al marge de modes i de canvis, al llarg de més de cinquanta anys.

Ciutat i la seva gent

Les diferències entre la Palma literària de Tomàs Aguiló i la dels autors posteriors són molt grans. La Palma romàntica i la visió romàntica dels seus monuments pràcticament desapareix i en canvi hi entra amb força la ciutat actual amb la seva gent. Hi tindrà molt a veure l'aparició de les primeres revistes més o menys costumistes, amb *La Dulzaina*, del 1868, en cap, seguida de la fonamental *La Ignorància* de 1879 i de *La Roqueta* del 1887, en les pàgines de les quals apareixeran moltes de les narracions que constitueixen el principal corpus costumista de la literatura mallorquina, entre elles els excel·lents *Aigoforts* de Gabriel Maura. No podem entrar ara en l'anàlisi d'un tema tan interessant, sinó deixar sols constància de com aquest costumisme pren carta de naturalesa a la literatura illenca. I apuntar, també, algunes noves consideracions al tema de la literatura urbana. Els homes, i alguna dona, que trobem lligats a les publicacions esmentades són, en la seva majoria, pertanyents a la segona generació dels jocs, per entendre'ns, la de Bartomeu Ferrà o el mateix Maura. Abans, però, hi ha Pere d'A. Penya que constitueix, ell sol, tota una manera d'entendre la literatura. És cert que trobà en les publicacions esmentades una plataforma adequada al seu estil i que hi participà de forma intensa, en especial a *La Ignorància*, que dirigí i amb la qual fins i tot guanyà diners, però no és fruit d'elles. En tot cas, el podem lligar més a un altre tipus de publicació, els almanacs i calendaris literaris: hom ha assenyalat que «es dóna el cas en Penya que gairebé la totalitat de les composicions que amb el temps serien integrades en les obres definitives publicades per ell mateix al final de segle, aparegueren per primera vegada en aquesta mena de publicacions» (Font 2006: 23). En tot cas, la literatura del polifacètic Penya, que coneixia d'una manera ben real Mallorca per la seva professió de delineant d'obres públiques,[1] no s'entén sense els personatges humans i aquests són, sobretot, de Ciutat. En paraules de Miquel dels S. Oliver, Penya «es en Mallorca el poeta popular por excelencia; popular por sus asuntos, popular por su versificación, popular por el lenguaje, popular, en suma, por su misma popularidad», aquell que ha sabut captar l'essència del poble mallorquí (Oliver 1988: 123). En aquest sentit, i per molt que el ganxo dels Jocs Florals el fes tastar la poesia històrica («N'Alí de la Palomera», de 1871 o «La naixença d'en Jaume I d'Aragó», del 1872), la seva obra literària se'n va sobretot darrere de la gent i dels costums de la ciutat: recordem només

1. Una prova d'aquest coneixement i de com aquest li permet veure l'illa d'una forma diferent el tenim en el poema "Mon desig". Penya a partir de la senzilla idea de «tenir bones possessions,/ escampades per Mallorca,/ de Santanyí a Formentor» (recordem que a Mallorca *possessió* és una propietat rural, un mas) ens mostra una Mallorca diferent a la que sempre es literaturitza en aquells moments: de possessió en possessió, amb només alguna escapada a Palma, el poeta ens mostra el pas de l'any a través de les feines agrícoles i dels petits plaers, en una mostra de coneixement i d'estimació del camp per part d'algú, però, ben de ciutat (Penya s.d. : 84-87)

tota la sèrie de poemes que giren entorn de costums i festes anyals, fins a trenta-quatre, entre les quals els famosos «Redoble i marxa dels Tamborers de la Sala», «La processó de sa Moixeta», i sobretot, la famosa «La colcada», de 1862.

Voldria, a partir d'un dels nombrosos personatges populars que desfilen pels seus poemes,[2] «El patró», de 1865, introduir un apunt sobre una Palma relativament poc tractada literàriament, o sobre la qual ens hem fixat poc, la Palma lligada al mar, la del port i del món de pescadors. «El patró» és, com moltes altres poesies de Penya, un veritable joc d'enginy i lingüístic. Recordem que Oliver ja assenyalava el perill de la facilitat versificadora de Penya, que podia arribar a ser «estéril exuberancia», però també la seva riquesa: «La riqueza del idioma vulgar en monosílabos y palabras pintorescas ha sido explotada por Penya en toda clase de ritmos difíciles y en las más complicadas onomatopeyas. Para sus estribillos ha recogido locuciones profundamente arraigadas en el lengiaje, imitaciones del martilleo de las industrias, refranes y proverbios» (Oliver 1988: 125). Penya ens retrata en aquest poema, a més del personatge murri que mig ensarrona els seus tres ajudants, la vida a bord, els viatges cap a Alger i els perills, ja siguin atmosfèrics o d'altre tipus: «La barca duim estivada/de contrabando i civada./Si trobam l'escampavia/dar-li en popa i a fer via./Promet tres parts de Rosari/si no topam cap corsari/ni vaixell, ni guardacostes,/ni casta de semblants hostes./Perillós és/si en veim un no guanyar res».[3] I si aquest és un mariner mallorquí, el mariner específicament ciutadà va ser tractat per Gabriel Maura, aquesta vegada en castellà i en prosa. Es tracta d'un article explícitament costumista, aparegut el 1868 a *La Dulzaina,* que Maura inicia amb reflexions mig irròniques sobre la mateixa problemàtica de fer literatura costumista; sembla un escrit més amb simple voluntat de retrat que no d'elegia de temps o costums perduts. Amb una economia de recursos considerable, amb pinzellades d'ironia, Maura hi retrata el mariner de Palma, la dona del mariner de Palma i el pis del mariner de Palma, amb la inevitable referència a la devoció ciutadana a la Sang:[4]

2. Encara que sigui de passada, voldria esmentar un altre poema de Penya que gaudí d'una gran popularitat, «Una criada per qui no en té», perquè em serveix per comparar-lo amb la prosa de Manuela de los Herreros «Sa criada mallorquina»; dues composicions costumistes a partir d'un mateix personatge, però amb un tractament literari i, sobretot, moralista, molt diferent.

3. "És" i "res" rimen en mallorquí. Totes les estrofes del poema acaben en dos versos que van alternant la rima o bé en "u" ("Un cent per u/hem de guanyar segur" o "I alerta tu/no facem tots capirú") o bé en vocal neutra ("Jo no vull res/però menjau voltros tres"). Penya té un article en prosa castellana, aparegut el 1886 al *Museo Balear*, «Palma retrospectiva», on, en un imaginat viatge en vaixell, veiem des del mar, i descrites molt gràficament, la ciutat i la costa del seu entorn al segle XVII, amb la vida quotidiana que hi bull, amb les parts de la ciutat encara no desaparegudes, etc.

4. La devoció a la figura de la Sang de Crist, tan característica de Palma, encara ara, dóna títol a un dels *Aigoforts* de Maura, on també apareixen «es mariners honrats que arriben de viatge amb sos cabells lluents, amb sa saladina des darrer cop de mar».

> vereis sobre una cómoda dos perritas de yeso con sus respectivas crías y sosteniendo un cesto en la boca, dos floreros de marisco, un espejo y, en los ángulos de la habitación, dos alacenas con cristales llenas de loza de la Cartuja de Sevilla. Si el marinero ha navegado por los mares de Norteamérica, veréis un reloj de cuadro simétricamente clavado sobre el espejo. Un faluchito, bergantín o fragata, de escrupulosa miniatura y tripulado por moscas, pende del techo, y a veces se ve colocado sobre la misma cómoda, y lo que no falta jamás en casa de un marinero es la estampa de la Sangre. (Maura 2007: 111-115)

Una Palma molt lligada al mar la trobarem en l'obra literària, tan poc coneguda encara, de Josep Tarongí, una obra sovint de factura discutible, però d'un innegable interès temàtic (Tomàs 2008). I una bona part de la qual té també com a centre Ciutat i la seva gent. No és ara, però, la mirada costumista, que mira amb benevolència i ironia gent i costums populars, com, en certa manera, els dos mariners esmentats suara. És la mirada preocupada que es fixa en la part més humil de la societat, o la que intenta captar el veritable batec de la ciutat: les màquines aturades i el port sense vaixells i sense comerç durant l'epidèmia de 1870, la bugadera que demana, com a gran mercè, que faci sol per poder eixugar la bugada, el menestral que mor sense res però envoltat dels seus, la vida plena de desgràcies d'una pobra dona, la misèria de molta gent. En els poemes de Tarongí, els vaixells i el mar hi fan acte de presència constant, però ara m'interessa destacar-ne dos sobretot, un en castellà i l'altre en català. El castellà és de 1869 i es titula «En la bahía de Palma. Crepúsculo de la noche» (Tarongí 1882: 21-24) . És la sensació del capvespre que cau sobre el jo poètic, en una barca davant la ciutat; però allò que veu no és ni la Seu, ni l'Almudaina, ni tan sols la mateixa ciutat, sinó la gent que viu del mar:

> Están los calafates
> del hacha ya rendidos,
> indica la campana
> descanso salvador.
>
> El timonel apréstase
> sobre la leve lancha.
> se espereza, avivando
> la no dormida faz;
> El pescador nocturno
> la lona desengancha...
> La estela va creciendo
> del agua por el haz.

En medio la bahía
la red se balancea.
la fugitiva sombra
se pierde del laud:
la imagen de la luna
movible centellea.
La atmósfera se tiñe
de blanquecina luz.[5]

L'altre poema, «A la Llotja de Palma» (Tarongí 1883: 32-39) és de 1870 i Tarongí el presentà als Jocs Florals de 1871. De fet, és un cant de dolor a l'estat actual de la Llotja, indigne magatzem de sacs, ben lluny de la seva antiga esplendor. Però el poema es resol d'una manera ben diferent del cant elegíac a l'estil romàntic de Tomàs Aguiló, per exemple, perquè el poeta la fa reviure, en la seva imaginació, en els seus moments gloriosos i això vol dir veure-la com a centre de la vida del barri mariner («Bé apars, rogenca fàbrica, sentada amb robustesa,/voltada de casetes de pobrissols barquers»). I llavors, els alexandrins que serveixen per descriure la magnificència de l'edifi gòtic serveixen també per veure i sentir la remor de la vida diària:

Jo sento colps de maça, soroll de carretades,
barbull de pescadores, renou de mariners;
per eixa plaça sento sonores martellades,
amb fort brogit se'n vénen estols de mercaders.

I fer les mies orelles i mou la fantasia
esta remor superba de comercial bogiot;
serà d'aqueix gran temple la màgica harmonia?
serà d'un actiu poble lo fèrvid avalot?

Tanco aquest apartat amb una remarca que em serveix per repetir la idea exposada abans: tots aquests fragments reproduïts són escrits en un marge de pocs anys, només cinc, i són escrits per una gent que està col·laborant en les mateixes empreses; i és també el mateix temps en què Tomàs Aguiló escriu alguns dels textos que he comentat abans. Les mirades, però, són diferents i personals.

5. Aquest poema forma parella amb «En la vega de Palma. Crespúsculo de la noche», en què se'ns retrata la mateixa hora del dia però ara des dels afores de Palma; en lloc dels pescadors i calafats, ara són els pagesos, els pastors, les dones que fan el sopar. Sempre, els personatges humils.

La Mallorca enyorada

Motius d'estudi, motius de feina o personals fan que, per més o menys temps, una bona part dels nostres autors hagin de separar-se físicament de l'illa. I com que la gent mallorquina és una gent que s'enyora, «l'enyoradís mallorquí», que diu Marià Aguiló en un dels poemes que veurem, aquest enyorament segregarà literatura. És la visió de Mallorca des de la distància i la distància i l'enyorament impliquen, ja ho sabem, idealització. El que interessa ara és remarcar en què es concreta aquesta idealització. En les belleses de l'illa, molt més de forma global, «la bellesa de Mallorca», que no amb la recreació de llocs i noms concrets; però no només en aquestes belleses. Miquel V. Amer i la seva dona, Victòria Penya, que traslladaren la seva residència a Barcelona molt aviat i hi visqueren sempre, són dos dels autors que ens poden oferir mostres d'aquesta visió. De fet, és un tema recurrent a la poesia d'Amer. N'he trobat tres composicions que abracen un període de vint anys. La primera, de 1855, és «Adéu a Mallorca». És un poema de característiques molt diferents al que serà després comú en la seva obra, molt més romàntic i negre que no la placidesa i el moralisme que li seran habituals. Pel que sabem, el poema és escrit en un moment de crisi real de l'autor, una època d'intensa relació i de projectes comuns amb el sempre conflictiu Guillem Fortesa (per cert, un altre xueta desterrat de Mallorca, a la qual no dedicà mai els seus poemes). El poema va aparèixer a *El Genio de la Libertad* de Palma i fou inclòs a *Los trobadors nous.* Aquest adéu poètic a la seva terra no ve motivat per una separació física, sinó perquè el jo poètic es veu abocat a la mort, una mort que li arribarà, a més, fora de l'illa. Tanmateix, el lligam amb ella és tan fort que després de mort, «jo vendré a veure't encara». Anirà a veure la Seu, però també,

> Terra d'hort i penyalars,
> per la mar enrevoltada,
> jo aniré a ton puig més alt
> per veure't tota plegada.
> Jo aniré a trobar sa fossa
> on soterraren mon pare...
> Per s'abraçada de mort
> que ell, morint, me demanava.

El 1866 torna al tema amb «A Mallorca», aparegut a *Lo Gai Saber* el 1868 i reproduït a *La Revista Balear* el 1872. Allunyat de la pàtria, somiava amb ella «i tes montanyes i tes valls i tes flors/m'omplien d'alegrança», però, i això és interessant, l'enyorament també se l'empassava amb la rememoració de les gestes històriques, del conqueridor Jaume a l'altre Jaume «desditxat». I després de la història, la il·lusió del retorn:

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 181-206

Infant com altre temps, a tes muntanyes
més altes, voltant singles pujaré,
i de la torrentada, i de les canyes
la salvatge remor escoltaré.
I si em perd davallant cap a la plana
pel mig d'esculls, boscatges i rierals,
tu em donaràs una ànima germana
que em trega dels perills d'aquells fondals...
I amb cor joiós arribaré a la vila
a on trobaré los ulls de l'amor meu;
l'exemple del treball, l'àvia qui fila
i l'oració que ens encomana a Déu.

Finalment, el 1875, escrigué «Enyorança». Després de trenta anys d'absència, amb les arrels ja ben clavades a Catalunya, «Terra de glòries, generosa, noble/que m'ha acollit i honrat,/mes a on me trob com l'estranger que enyora/la terra qui l'ha criat», tot el poema gira entorn de dos sentiments contradictoris: el d'agraïment al Senyor per haver pogut guanyar el pa per als fills i el d'aquesta enyorança, per la qual no pot deixar de somiar la tornada «al niu de ma infantesa/que no puc oblidar»:

Caseta a prop del mirador de Palma,
a on de petit visquí,
deixa'm guaitar la mar, Bellver, la platja
i el cel que no hi ha aquí...

La realitat, assumida de forma resignada, el farà continuar fora de la seva terra i enyorant Mallorca:

Una pedreta, una herba i l'alenada
d'aire de mon país
alegrarien tot mon cor que pena
lluny de son paradís...

Victòria Penya tracta també en tres poemes l'enyorament de Mallorca per algú que n'està fora. Són molt interessants, diferents entre si i d'un to també molt diferent als del seu marit. El primer és de 1873 i es titula «Una visita a ma pàtria» (Penya 1909: 78-81). En un estil ràpid i popular –hi introdueix també fragments de cançons tradicionals- canta l'alegria del retorn a una Mallorca, que ens és presentada a través de diverses personalitzacions fetes en clau femenina (una dida, una amorosa germana),

i a la qual hi ha portat la seva «mainadeta», la qual –i també amb un recurs recorrent de la poesia femenina del XIX– és comparada a un planter de flors. El final del poema és innovador, i traspua una vitalitat i una alegria notables:

Quina remor sent que puja
d'allí baix la marinada!
Què en serà?... mes, què n'ha d'ésser?
lo vaixell que ja lleva ancla;
Ai mesquina, la primera,
la primera campanada!
Mainadeta, a la segona,
passatgers tots a la platja!
Bona amor, a la tercera,
a reveure, hermosa Palma!...
Jo te'n don molta mercè
de lo bé que m'has tractada;
Déu te n'omple tos graners
i tes tafones vessant-ne!
Déu te do lo que et desig
i en seràs benavirada!

L'altra cara de la moneda la constitueix el poema «Enyorament» (Penya 1909: 89-93), del qual no sé la data de redacció. El punt de partida és també una visita a la pàtria a través d'un somni: ulls clucs, «ma pensa és que emprèn lo vol», però malgrat que «cristallines són tes aigües,/consolador lo teu sol,/mannà de vida tes fruites,/encantament los teus horts», tot allò que troba en aquest viatge és mort, una mort primer representada per elements ben casolans: «la xemeneia no fuma,/ni al portal hi ha verdor,/la parra està mustia i seca/i sense poal la font», la casa de l'antiga amiga on ara no hi ha ningú, l'església... i després, en un gir d'estil, una mort de tints romàntics, el fossar ple de cossos o ombres. En obrir els ulls «ma pensa acabà lo vol». Però no el poema, perquè en una altra virada, ara el que demana el jo poètic és precisament la fugida, la tornada a Catalunya:

Mon mal fat m'ha duit aquí,
a on l'enyorança em corseca;
per poder tornar allà
daria sang de mes venes.
Mariner bon mariner,
arma la nau més lleugera,

estenent tot lo velam
com un molí ses antenes.
Virem, virem cap al Nord,
que l'aire del Sud m'ofega;
lo meu cor s'eixamplaria
amb la flaire marinera.

L'últim poema té un punt de partida molt diferent. És de 1896 i constitueix un homenatge a Josep M. Quadrado, que acabava de morir. Es titula «A l'illa de Mallorca. En record d'en Josep Maria Quadrado» (Penya 1909: 167-171). La seva peculiaritat resideix en el fet que, com el títol ja posa de manifest, l'homenatge es dirigeix tant a l'illa, amb les seves belleses físiques, com a l'home que l'ha sabuda interpretar i fer-la entendre als altres. Perquè la bellesa de la terra, ens diu, no és prou «si l'esperit no s'aixeca». La grandesa es troba en la unió dels dos factors:

Lo afalagador repòs
de la llevantina terra,
posa ales al pensament
que enlairant-se fantasieja.
Les muntanyes enraonen,
una veu té cada pedra;
dalt del Puig de Galatzó
diuen que totes s'hi senten.
Dintre les Coves d'Artà
los tornaveus s'hi conserven,
de les passades centúries
s'ouen les gentils converses.
Tant llegendes com històries
viuen del savi en la pensa,
de les fades del Gorg Blau
ell no ignora les tragèdies.
Lletres tenen les petxines,
les pegellides emblemes,
aprés ve de la de Déu,
la doctrina de la ciència.
Una i l'altra el bon amic
al poble humil feia entendre,
com Moisès al d'Israel
perquè no prevariquessen.

Parlar de Mallorca vista des de Barcelona, parlar d'enyorament poètic de l'illa i no començar a fer ho per Marià Aguiló pot semblar, d'entrada, estrany. Però el cert és que aquest no és un tema gens definitori de la seva obra poètica, per més que Mallorca i els lligams amb ella els tingués sempre ben presents. No és aquest el lloc d'entrar en explicacions del perquè d'això, però sí que hem de recordar que aquest Aguiló, a diferència de Tomàs, el gener de 1844, quan encara no havia fet els vint anys, marxà de l'illa amb el ferm propòsit de no tornar-hi a viure i que aconseguí que una bona part de la seva família es traslladés també a Barcelona. La sublimació de la problemàtica amb Mallorca que sofriren en carn pròpia tant Tomàs com Marià la resolen per camins diferents. Tomàs, com hem vist, convertirà l'illa en l'eix de la seva producció, la convertirà en matèria literària, i això al llarg dels anys. Marià, en uns primers moments voldrà també fer una gran obra, un monumental poema sobre la història de l'illa, però després realment trobarà una altra «pàtria» a Catalunya. I no, només, perquè s'hi pot guanyar el pa, com Amer, sinó perquè gràcies a ella, gràcies a la seva dinàmica social, hi pot desenvolupar tots els seus interessos intel·lectuals, un dels quals, cada vegada més potent a mida que passen els anys, és el mateix moviment literari català. No deixa de ser significatiu que Marià, que literalment es passejà per totes les terres catalanes, que s'enamorà dels paisatges pirenaics, que trescà per tot en busca de material folklòric o de vells llibres i papers, encarregués a amics i parents que li busquessin aquest material per Mallorca i que les excursions per l'illa fossin realment poquíssimes. Ell no «s'anava enyorant» de Mallorca cada vegada més, ni tan sols del seu paisatge, com pot ser el cas de Picó,[6] i si bé el juliol de 1844 pot escriure un poema titulat «Enyorança» (Aguiló, 1925 III: 17-22), el tema anirà desapareixent quasi totalment de la seva creació. Datada el 1850 hi ha una altra composició de títol falsament prometedor, «La Roqueta» (Aguiló 1925 I: 227-229), que d'entrada també recrea el seu món perdut, però que en realitat forma part del conjunt d'«Aniversaris», és a dir, dels poemes que escrivia cada novembre en record de la seva mare morta. Així, l'arribada a l'illa produeix, després d'una inicial satisfacció, una altra enyorança, i és que «M'hi falta el goig d'una cara,/n'enyor l'escalf d'un abraç:/lo bes i els ulls

6. Les relacions Picó/Mallorca, també ben conflictives, com passa amb tots els autors xuetes que acaben anant-se de l'illa (hi hem d'afegir els dos germans Guillem i Jeroni Fortesa), foren sempre, però, molt diferents a les que hi establí Marià Aguiló. Entre la molta poesia inèdita de Picó, alguns poemes molt primerencs fan referència a l'allunyament de l'illa (residí a Barcelona a partir dels dotze anys), així com un altre publicat a *El Porvenir de Vic* el setembre de 1867, també titulat «Enyorança», en el qual Mallorca és una entelèquia enyorada, però de la qual no se'ns diu res. En canvi, sí que tenim unes precioses «mirades literàries» sobre l'illa de Picó, però no des del record de l'allunyament, sinó des de la presència. És en les seves estades a l'illa que s'extasia davant el paisatge i el descriu, però no a través de la poesia, sinó de la prosa epistolar. Des de Barcelona, l'enyorament i el conflicte amb la seva terra natal el resumia ell mateix en una glosa que enviava a l'amic Tomàs Fortesa, un altre dels xuetes que no es decidí a marxar mai de l'illa: «Allà lluny, lluny, mar endins,/ dins Mallorca, oh, mussa mia/ quin bell viure que hi faria/ si no hi hagués mallorquins!».

de ma Mare/que dorm freda dins son vas». El poema de 1844, tal i com apareix a les *Poesies completes*, té un especial interès literari, malgrat la seva excessiva llargada, perquè la geografia de Mallorca n'ocupa una bona part. De fet recrea un viatge imaginari, «en ales de l'enyorança», però el trajecte en la proa del vaixell, costejant l'illa, és ben concret, amb els noms reals que s'integren dins el poema d'una manera molt suggerent: «Ja hem passat la Dragonera.../som a la Mola d'Andratx». O bé: «Ja tombam Cala Figuera/i la Torre ens fa senyal;/la badia amb sos llargs braços/nos acull i ens té abraçats./"Sou a casa, fills!" nos diuen/Galatzó, Randa i el Capblanc./Quin castell el de Bellveure!/Est nom sí que és veritat». Ve després la visió de Palma, amb els tres monuments imprescindibles, Llotja, Palau de l'Almudaina i Seu, i la confessió del subjecte poètic del que busca a l'illa: no la pau de vergers i tarongerals, sinó «cims i avencs i fondalades», amb una fugida cap a la mitificació d'una muntanya molt més literària que mallorquina, ben romàntica, en definitiva:

Ai, serralades blavenques,
ai vermellosos penyals,
plens d'ausines rabassudes
entre pins escabellats,
que les neus aixaragallen,
que el torb cruix i esquerda el llamp!...
qui fos ara dins les boires
que els fronts vostres van besant!

Qui hi sentís les veus salvatges
que retrunyen pels barrancs,
el rodolar de les roques,
el gemegar del fullam;
i dalt d'onades de pedra
veure impotents les de baix
que envesteixen escumoses
i s'esclafen bramulant!

Damunt l'altura

A diferència de les pujades romàntiques a les altures dels dos Aguiló –Tomàs a «El Puig de Galatzó» i Marià en el poema «Enyorança» que acabem de veure (i la del mateix poema de Costa del qual manllevo el títol, escrit el 1875)– altres pujades a cims mallorquins serviran per oferir una mirada poètica radicalment diferent a aquesta romàntica: la visió ja no se centra en el subjecte poètic ni en unes forces de

la naturalesa més o menys desfermades, sinó que s'eixampla a través de la realitat de l'illa. He seleccionat tres poemes que em semblen ben significatius en aquest sentit. El més modest és «Randa. Dalt lo puig», de Josep Tarongí, datat el 1881 (Tarongí 1883: 180-184): «Estén ta vista, observa l'hermosura,/que altra volta ens apar,/de Mallorca, la terra de ventura,/la filla de la mar». Després d'aquest començament, hi ha l'evocació dels tres santuaris de la muntanya, amb la inevitable referència a Llull, i després la mirada tira avall: el poblet de Randa, Llucmajor (evidentment, amb el «Camp de la Batalla» i el record a Jaume de Mallorca), la badia, allà lluny Alcúdia i, per acabar, dues estrofes del curt poema al tema d'interès de Tarongí, ja ho hem vist, Palma: «I vers garbí, ¿sentiu com remoreja/amb les ones lo vent?/De Palma la badia als peus planeja,/blava, gran, imponent./ Que lluny està d'aquí la bella Palma,/en braços de la mar!/Déu te guard, oh Ciutat! Pugues en calma/eternament durar».

Un to diferent, i més aconseguit que el de Tarongí (val a dir que aquest el traduí al castellà i l'inclogué en el seu volum de poesia castellana) és «Mallorca», de Tomàs Fortesa, de 1869 (Fortesa s.d: 259-260). El poema, sense cap localització geogràfica concreta, ja s'inscriu en el que després es convertirà en aquell tòpic del qual parlàvem al començament, la bellesa de l'illa (la tornada del poema és precisament, «Bella terra n'és Mallorca,/que és Mallorca ric verger»). Fortesa descriu aquesta bellesa a través del pas de les estacions i de les feines agrícoles que hi van lligades, amb els personatges anònims –figures del decorat– i amb una molt aconseguida plasticitat. Per exemple, l'arribada del fred i la collita de l'oliva:

A dol toquen les campanes,
lo camp de dol se revest;
a solades cau l'oliva
endolant tots los reguers:
afanyades collidores
la pelluquen tot rabent:
l'aigua bull dins la caldera,
lo front eixuga el tafoner,
roda el trull, la premsa gisca,
raja l'oli en los cubells.

Al final, com era previsible, la declaració d'amor directa: encisat per tantes belleses, «si te deix, Mallorca amada,/d'enyorança moriré!».

He deixat per al final «La Roqueta» de Mateu Obrador (Sanchis Guarner 1950: 274-281), el més ambiciós, el millor, i al qual se li acabarà donant un significat especial. La forma s'adequa al seu contingut: una pujada al Puig Major i una mirada que s'estén per *tota* l'illa demanava un vers noble. Obrador utilitza estrofes de quatre

versos alexandrins combinats amb un últim de sis síl·labes. Perquè, a més, el poeta no canta només el seu amor a una terra bella, sinó que canta «la Pàtria benvolguda, la dels avis, la nostra,/la que ho serà dels fills». I com que aquesta terra és també una pàtria, cal recordar les seves grandeses passades. Interessat l'autor, però, a mostrar-la físicament, resol aquest apartat amb només dues estrofes (el poema en té trenta-vuit) d'un to molt més acostat al classicisme dels autors posteriors que no al romanticisme del XIX:

> Aquella mar blavenca que tota l'enrevolta,
> com si n'estàs gelosa, les naus veia venir
> de tantes gents i pobles que, per tan rica i bella,
> lluitaren i volgueren ensenyorint-se d'ella
> i viure-hi i morir.
>
> En monuments i llibres roman la recordança
> dels que hi feren estada, pacífics o guerrers,
> que alegres la guanyaven, plorosos la perdien,
> des d'aquells que amb grans roques per los turons bastien
> los gegantins clapers.

La mirada del poeta va girant i se'ns va mostrant tota l'illa, sense saltar-se cap poble, cadascun amb allò que el caracteritza. I així hi van desfilant Sóller, Pollença, Alcúdia, Artà, Felanitx, Montuïri, Binissalem, Manacor, Algaida, Santanyí, Llucmajor, Palma, Valldemossa i Andratx. Li toca el torn després a la seva gent i a les feines agrícoles, a l'home jove i a l'home vell, i li toca el torn també a la reflexió sobre el futur, i aquí, òbviament la ideologia del poeta a primer pla: sí al progrés («Tos pobles agermana amb les ferrenques vies,/amb fils que lluny trameten los mols lleugers just llamps,/alça fumoses fàbriques que del treball són honra,/i amb màquines feineres atrafegada conra/ los teus vergers i camps»), però sense caure en la «ciència borda», aquella que nega «l'honra i amor a Déu» ni perdre els costums de «l'honrada vellura». A les tres últimes estrofes, Mallorca perd el protagonisme i l'agafa la mateixa muntanya, l'altura:

> Anem, companys! Ja és l'hora, que el sol se'n va a la posta;
> baixem d'aquesta altura abans de la foscor:
> si avall la nit s'acosta i la drecera ens manca,
> la mostrarà la flama de reïnosa branca
> que ens donarà claror.
>
> Adéu, muntanya altíssima, sublim gegant de roca,
> que ets de la nostra terra tot temps el guaita feel!

Tothom que lo bell cerca i la grandesa estima,
que hi munt si vol sentir-hi aquí, damunt ta cima,
com a remors de cel.

Los qui pel món traginen feixuc farcell de penes,
los qui de dol i angoixa senten son cor malalt,
los qui del dubte viuen a dins la fosca cova,
los qui creents enyoren eterna vida nova,
que venguen aquí dalt.

Quan el març de 1842 Pau Piferrer escrivia les pàgines d'introducció al segon volum dels *Recuerdos y bellezas de Espanya*, el dedicat a Mallorca, deia que aquesta, en el seu aspecte artístic i literari, era encara un regne ocult, per més que els homes de *La Palma* haguessin començat a desvetllar-los. Més de quaranta anys després, el 1888, apareixia una nova edició de l'obra, a càrrec de Josep M. Quadrado, el qual, respectant el text de Piferrer, el va completar amb capítols addicionals i amb nous apèndixs. Doncs bé, entre els documents afegits en forma d'apèndixs hi ha quatre composicions poètiques. Són les següents: «La colcada», de Pere d'A. Penya; «La Roqueta» d'Obrador; «En la coronació de la Mare de Déu de Lluc», del mateix Quadrado, i, finalment, «Lo pi de Formentor», de Costa. El 1888, doncs, la creació poètica ja podia servir com a document per a descriure Mallorca.

Margalida Tomàs

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, 181-206

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Aguiló, M. (1925) *Poesies completes* I i III, Barcelona, Il·lustració Catalana.
Aguiló, T. (1883) *Obras en prosa y en verso* I, *A la sombra del ciprés*, Palma, Tipografía Católica Balear.
— (1885) *Obras en prosa y en verso* VIII, *Poesías históricas y descriptivas*, Palma, Tipografía Católica Balear.
Carvalhao, H. (1996) «Paisagem, literatura e descriçao» dins *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* I, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela/Consorcio de Santiago de Compostela.
Casacuberta, M. (1999) «Introducció» dins Rusiñol, S., *Des de les illes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Farrés, P. (2004) «Un jove romàntic. Ramon Picó i Campamar», *Anuari Verdaguer* 12, 2004, pp. 11-80.
Font, M. S. (2006) *Pere d'Alcàntara Penya (1823-1906). Vida i obra*, Palma, Miquel Font Editor.
Fortesa, T, (s.d.) *Poesies*, dins *Lectura Popular*, 131, v. VIII, Barcelona, Il·lustració Catalana.
Mas, J. (1979) «El problema xueta viscut per Tomàs Aguiló Fortesa», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, any XCV, 1979.
— (1993) «Introducció» dins Aguiló i Forteza, T., *Obra poètica*, Barcelona, Editorial Barcino.
Maura, G. (2007) *Pegaso arando*. *Obra completa*, Palma, Lleonard Muntaner Editor.
Mir, G. (1975) «Sobre el concepte de l'Escola Mallorquina. Notes sobre ideologia i cultura», *Randa* 1, 1975, pp. 129-152.
Oliver, M. (1988) *La literatura en Mallorca*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Penya, P. (s.d.) *Poesies*, dins *Lectura Popular* 230, v. XIV, Barcelona, Il·lustració Catalana.
Penya, V. (1909) *Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 2 v.
Quadrado, J. M. (1883) «Prólogo», dins Aguiló, T., *Obras en prosa y en verso*, I, Palma, Tipografía Católica Balear.
Sanchis Guarner, M. (1950) *Els poetes romàntics de Mallorca*, Palma, Editorial Moll.
Sunyer, M. (2006) *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo/Societat Verdaguer.
Tarongí, J. (1882) *Inspiraciones*, Palma, Establecimiento Tipográfico de Miguel Roca.
— (1883) *El trovador mallorquín*, Palma, Tipografía de Bartolomé Rotger.

Tomàs, M. (2006) «Estudi introductori», dins Aguiló M., *Focs follets*, Tarragona, Arola Editors.
— (2006) «"L'adéu del jueu", un poema de Ramon Picó i Campamar», *Segell* 3, Mallorca 2006, pp. 137-158.
— (2007) «Introducció» dins Costa i Llobera, M., *De l'agre de la terra*, Palma, Fundació Rotger Villalonga/Lleonard Muntaner Editor.
— (2008) *En defensa de la poesia narrativa de Costa i Llobera: De l'agre de la terra*, Pollença, Fundació Rotger Villalonga.
— (2008) «Aproximació a la tasca intel·lectual de Josep Tarongí», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64 2008, pp. 169-194.
Vall, F. X. (2001) *Sóller en el paisatgisme poètic mallorquí (de Pons i Gallarza a Rosselló-Pòrcel)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Vibot, T. (2006) *Epistolari (1882-1883). Tomàs Aguiló i Fortesa, Estanislau de K. Aguiló*, Palma, Lleonard Muntaner Editor.

RAFAEL ROCA RICART

LA PÀTRIA SOMNIADA DELS POETES DE LA RENAIXENÇA VALENCIANA[1]

Durant la segona meitat del segle XX, la majoria dels estudiosos de la Renaixença valenciana varen afirmar que la recuperació lingüística i cultural que practicaren els nostres escriptors vuitcentistes comportà aparellat un reviscolament nacional català (o valencià). Es va partir de la base que, si més no durant la contemporaneïtat, l'escriptor valencià que havia demostrat «una vertadera passió per la seua llengua», ho havia fet motivat per una «consciència nacional» (Ferrer 1981: 9), cal pensar que igualment sincera i entusiasta; i, en conseqüència, es considerà que la reivindicació de la llengua catalana portada a terme durant la Renaixença implicà –en la major part dels casos, si més no– l'afirmació d'una pàtria diferent de l'espanyola (Blasco 1988: 43).

Tot i que més amunt de la Sénia fa bastants anys que els estudiosos de la Renaixença catalana tenen clar que, des de Víctor Balaguer fins a Jacint Verdaguer, «la poesia patriòtica [de la Renaixença] va emergir en el moment de màxima identificació catalana amb el projecte nacional espanyol» (Fradera 2002: 95), al País Valencià han sigut els estudis de la darrera fornada d'investigadors, i singularment els del professor Ferran Archilés,[2] els qui han posat en relleu que el recobrament cultural valencià de

1. Aquest treball s'inclou dins el projecte d'investigació «La literatura catalana en el vuit-cents: Liberalisme, Renaixença(ces), Modernitat», del Grup d'Estudi de la Literatura del Vuit-cents (referència FFI2008-01548/FILO del MCI).

2. Al respecte, vegeu els treballs d'Archilés (2006 i 2007), d'Archilés i Martí (2001, 2002 i 2004) i d'Archilés i Segarra (2005).

finals del segle xix no suposà, necessàriament, cap trencament amb el marc nacional espanyol, ja que els seus responsables s'integraren, absolutament i sense traumes, en la ideologia política estatal. I que no fou sinó una altra generació d'escriptors l'encarregada de concebre, ja en ple segle xx, una identitat valenciana oposada a l'espanyola, tal com ha arribat fins als nostres dies. En aquest context, el mèrit dels escriptors vuitcentistes fou el de definir una identitat i una manera de ser valencianes, però únicament en termes regionals; el d'acumular materials culturals de caràcter lingüístic, literari, artístic, etnogràfic, historiogràfic... que, posteriorment, varen ser rellegits i aprofitats per a la construcció d'una identitat valenciana, ara sí, en clau nacional.

En aquest procés d'acumulació de materials, o de definició d'un àmbit simbòlic valencià, ocupa un lloc ben rellevant –juntament amb la recuperació de la identitat històrica i la forja d'una «idiosincràsia o mena de "psicologia col·lectiva" pròpia» (Archilés 2006: 486)– la visió i descripció que els poetes valencians realitzaren del territori, i que ací ens hem plantejat de resseguir a través de vuit dels poemaris més destacats i representatius del moviment: *Flors del meu hort* (1882), de Jacint Labaila, que recull poesies escrites entre 1863 i 1881; *Llibret de versos* (1885), de Teodor Llorente, amb composicions datades entre 1857 i 1884; *Poesías valencianas* (1894), de Magdalena Garcia i Bravo, entre 1881 i 1886; *Flors del Xúquer* (1897), de Francesc Badenes i Dalmau; *Lliris y carts* (1899), de Josep Maria Puig i Torralva, amb peces líriques escrites durant les dues dècades precedents; *Poesies* (1900), que dóna cabuda als poemes que des de la dècada dels anys setanta i fins a 1890 escrigué Víctor Iranzo i Simon; *Rimes catalanes* (1980), amb onze poesies de Vicent Wenceslau Querol datades entre 1859 i 1885; i *Poesies valencianes* (2006), que incorpora les composicions que entre 1874 i 1892 escrigué i publicà de manera esparsa Constantí Llombart.

En aquest sentit, cal avançar que la descripció lírica del territori que portaren a terme tots aquests autors fou realitzada a través de la lloança –sovint sobreafectada– al paisatge, en tant que font de riquesa econòmica i manifestació més tangible del país –de la pàtria valenciana, tal com ells l'anomenaven–, i que es concretà en tres plànols geogràfics ben delimitats i, sovint, complementaris: la mar, l'horta i la muntanya; tres espais característics i definitoris del territori que s'estén entre Vinaròs i Oriola, com bé podem comprovar a la «Cançó de la patria» (escrita al voltant de 1880), en què Víctor Iranzo (1900: 147) exalça

> ... esta terra que la mar banya
> Y té per horta tot un jardí,
> Y oreja l'ayre de la montanya
> Y té per parla lo llemosí.

Una triple referència paisatgística que esdevingué molt recurrent, tant en Iranzo com en la resta d'autors, i que s'expressà amb tota la seua eloqüència i dimensió

mítica en les tres primeres estrofes del poema «El cant de València» (1885), de Vicent Wenceslau Querol (1980: 80-81), en què el poeta personifica el País Valencià en una llauradora, una marinera i una muntanyesa, respectivament:

> Jo sóc la llauradora que el mocador de randa
> sobre el gipó de seda creua de banda a banda,
> i duc brodà de roses la saia de setí,
> el coll guarnit de rastres, d'anells les mans morenes,
> i porte com a rajos de llum, sobre les trenes
> la pinta i les agulles de perles i d'or fi.
>
> Jo sóc la marinera que allà on lo cel s'acaba
> vaig en la barca negra per dalt de la mar blava,
> soltant al vent del vespre les veles del vaixell;
> i quan a terra gire per lo matí la prora,
> del fons de la mar quieta trac plenes a la vora
> de peixos d'or i plata les malles del mornell.
>
> Jo sóc la muntanyesa que, a l'ombra dels grans arbres
> cuide els eixams d'abelles, i los ramats de cabres
> per los tossals flairosos i fondalades duc;
> obri lo mas al pobre que ve a ma porta i resa,
> file lo cop d'estopa junt a la llar encesa,
> i la rondalla antiga li conte al nin poruc.

Fou així que l'al·lusió reiterada al paisatge hortolà, marí i muntanyenc, bé siga per separat o conjuntament, provocà que entre els nostres escriptors vuitcentistes triomfara l'estil poètic que en 1930 Enric Duran i Tortajada denominà «Paisatge Sentimental» (p. 54); i que posteriorment, en 1956, Joan Fuster (1980: 55) teoritzà com a corrent líric, en afirmar que,

> des de Llorente fins als poetes que avui el continuen en aquest aspecte, l'horta i les altres terres valencianes han estat vistes, no exactament com un *paisatge*, sinó com un *patrimoni*, i per tant, amb un entendriment alhora possessori i reverencial. Per això el *paisatgisme* poètic havia de ser *sentimental*, entre els valencians.

Una formulació que, quatre dècades després, fou ampliada i rebatejada com a «patrimonialisme», en incorporar-hi la dimensió religiosa que, pràcticament sense excepció, els poetes de la Renaixença valenciana –creients practicants, en la seua

immensa majoria– concedien tant al paisatge, «tingut com un patrimoni que enllaça amb la pregonesa del seu ésser humà», com a la llengua, rebuda i considerada com a «herència del Pare» (López 1994: 15).

En la concepció d'aquests autors, la pàtria –el país– era el paisatge; i fou, precisament, aquest desig de coneixement i descripció del paisatge, de la varietat humana i natural que albergava el territori valencià, i de desvetlament dels vestigis històrics i artístics de les antigues glòries, d'un passat medieval considerat com a esplendorós –del «regne perdut», en expressió de Pau Viciano (2005)–, el que en febrer de 1880 els portà a fundar el Centre d'excursions cientificoliteràries i artístiques de Lo Rat Penat, a través del qual, i fins a juliol de 1911 –durant més de trenta anys–, visitaren multitud de pobles i ciutats de tota la geografia valenciana que als seus ulls presentaven un interés històric, artístic i/o antropològic. De totes aquelles visites –més d'un centenar– no suficientment valorades encara, ens n'han pervingut les cròniques periodístiques que, amb posterioritat, els mateixos excursionistes redactaven i publicaven en diaris i revistes, i també una bona col·lecció de belles fotografies en la seua major part inèdites (Roca 2010).

Trobem una excel·lent descripció lírica d'aquesta activitat excursionista –la segona més important de totes les que portaren a terme els protagonistes de la nostra Renaixença– en la «Cansó dels escursionistes del Rat-Penat» que en 1881 Llorente (1885: 198), l'impulsor i primer director del Centre (Roca 2004: 42-50), compongué «pera cantarla los socis del Rat Penat en les escursions artístiques é históriques que fan á sovint». Així, resulta ben significatiu i eloqüent assenyalar de quina manera descriu aquell himne l'activitat excursionista que, periòdicament, portaven a terme aquells expedicionaris de la cultura. Diu una de les seues estrofes (Llorente 1885: 155):

Pels camps alegres hon sa rivera
Lo Túria broda d'eternes flors;
Per les montanyes hon la olivera
A pler nos dona sos fruyts millors;
Pels horts flairosos hon entre paumes
Tot l'any verdegen los tarongers,
Dels nostres avis, Ferrer ó Jaumes,
Trovem gotjosos vestigis vers.

A banda de la referència als camps florits, les muntanyes d'oliveres i els horts de tarongers, com a espais definitoris del paisatge valencià, no deixa de resultar curiós l'ús que s'hi fa, a l'hora de descriure el conjunt del territori, de llocs i d'expressions que amb el pas dels anys esdevindrien tòpics, com ara el fet de referir-se a la ciutat de València –i l'horta, caldria afegir-hi– com un «jardí» (que ja hem vist en Iranzo 1900: 147); i també

d'assenyalar com a referents geogràfics del nord i del sud del País Valencià –com a vigies, de fet– els pics del Penyagolosa i del Montgó, dos recursos que es repetiran en d'altres obres i autors, tal com tindrem ocasió de comprovar (Llorente 1885: 156):

> Jardí d'Espanya, Valencia hermosa,
> D'estranys y propis admiració;
> Tu la que guarden Penyacolosa,
> Y els peus en l'aygua, l'altiu Mongó.

En aquest mateix sentit, conforma l'interessant testimoni poètic d'una d'aquestes excursions la composició «En lo monestir de la Murta» (1894), de Josep Maria Puig i Torralva (1899: 176), en què les restes arquitectòniques contemplades tenen per a l'autor una connexió històrica i patriòtica evident i, d'alguna manera, inquietant:

> Lo trovador que gemeca
> als peus de tes runes, Murta,
> tota la sanch de ses venes
> gustós donaría d'una,
> pera voret y admirarte
> restaurada esta centuria,
> al ensemps qu'ls furs gloriosos;
> la independencia perduda,
> les llibertats sacresantes,
> del avior gloria fusa,
> y el empori de la llengua
> de la patria benvolguda.

Perquè, com s'ha d'interpretar aquest aparentment irrefrenable desig de restauració dels «furs gloriosos», en clau política? Tot sembla indicar que no. Anem a pams.

Abans de veure alguns exemples lírics del valor que, en la descripció del territori valencià, els escriptors vuitcentistes concediren a la mar, l'horta i la muntanya paga la pena d'assenyalar que un dels retrats més diàfans i sentimentals –i també més naïfs– d'aquest paisatge entre real i idealitzat, entre viscut i somniat, es troba en la composició «Flor de primavera» (1880), de Magdalena Garcia Bravo (1894: 71-72), un cant al goig de viure que la jove poetessa provà d'expressar mitjançant l'exaltació del pas del dia, des de l'eixida del sol fins al crepuscle, i del fet que «tot cuant me rodeja/ em sembla bell, cautiu, hermós, brillant,/ (...) y trove'n tot un falaguer encant»:

M'engisa contemplar la matinada
Quant plé de magestat fulgent lo sol,
Estén la gasa de sa llum daurada
Y refila'b dolzor lo rosinyol:

Em cautiva la sombra deleytosa
Dels llorers, y la font que se sonriu,
Y'l riu que vá á la mar magestuosa
Y'ls remors de la font, la mar y'l riu.

Y'm pareixen les gotes cristalines
Que lluix en ses fulles cada flor,
Les llágrimes d'estreles matutines
Al vore eclipsá'l jorn sa resplandor.

La mar Mediterrània

En l'imaginari dels poetes de la Renaixença valenciana, la mar –la mar Mediterrània– actua com a element amb una doble funció cultural: d'una banda, ens agermana amb catalans i/o balears, com en el cas del poema «Valencia y Barcelona» (1864), de Llorente (1885: 31), dues ciutats a les quals «besa los peus la mateix' ona»; i de l'altra, ens recorda els orígens que ens lliguen amb les cultures llatina i hel·lènica, tal com s'esdevé en el sonet «A la mar Mediterranea», novament de Llorente (1885: 43), en què la mar és contemplada com un «¡Bressol del Art y de la Fé divina,/ Que unixes en ta platja'l gloriós cant/ De Homero á la llegenda peregrina/ Del dols Virgili y la visió del Dant!».

I aquest mateix doble tractament rep en el cas d'Iranzo (1900: 110), que en el poema «Germandat» (1881) qualifica de «sirenes de la mar» València i Barcelona, i assegura que «d'una mateixa mare, les dos sou tendres filles:/ Teniu plages alegres com les daurades illes»; i que «Deu, al fervos germanes, l'aygua pera'l batisme/ Prengué de les onades del mar del Helenisme» (p. 111).

Un altre poeta que insisteix en aquestes dues funcions és Puig i Torralva (1899), que presenta la mar com a confraternitzadora –i captivadora– de pobles en el poema «Mallorca y Valencia», quan, tot adreçant-se a la famosa illa, assevera (p. 68):

Valencia es Galatea que juga vivaraja
banyantse en l'aygua'ls peus,
ab eixes ones blaves que venen de ta plaja
y tenen cants y aromes ubricadors com teus;

i ens mostra la mar com a servadora de les arrels culturals clàssiques –i com a signe de progrés– en la composició «Los quatre vents» (p. 128):

> Vent llevant la mar nos dona,
> vent llevant
> que'l progrés llatí pregona,
> salobrench y ple d'encant.

Amb un valor o un altre, la mar, sempre omnipotent i omnímoda, forma part irrenunciable del paisatge valencià, com també ho acrediten les composicions «Matinadeta de maig» (1883), de Constantí Llombart (2006: 345), on es recorda que:

> Dende la mar vehina
> lo ventijol sotil,
> llauger nos porta fresques
> aromes dels jardins;

i «Flor de la terra», de Puig i Torralva (1899: 87-88), que pregona:

> En nostre antich realme, del mar á la montanya,
> voréu moltes floretes ab lo mateix perfúm,
> tenint de nostra terra la esencia que ella entranya,
> del mar llatí la onada que nostres plajes banya,
> y de la volta blava del cel tota la llum.

Finalment, cal dir que, en la lírica de Querol, la mar Mediterrània també agermana els valencians amb els provençals. Així es comprova a composicions com «Als poetes provençals» (1868), que s'inicia amb la següent estrofa (Querol 1980: 63):

> Germans, si en la nit fosca lo vent mestral fueteja
> la nostra mar, i trona i el llamp groguenc flameja,
> les barques peixcadores, a qui sorprén lo temps,
> llavors les unes d'altres fugen minvant les veles.
> Però en les proes duen llums com a grans estreles
> que aprés les fan juntar-se i al port tornar ensems;

i a la «Carta a Frederic Mistral» (1876), on Querol (1980: 73) al·ludeix a:

la MAR que entre ses ones mogudes dels llevants
guarda lo solc encara dels grans vaixells de guerra
que de la nostra anaven a la llunyana terra.

L'horta del Túria

La mar no fou, tanmateix, objecte d'una excessiva recreació lírica; no, almenys, en la mesura en què ho esdevingué l'horta, un espai habitat i domesticable per la mà de l'home –a diferència de la mar, salvatge– i per això mateix modificable i explotable, des d'un punt de vista econòmic. Significativament, aquest vessant productiu de l'horta hi és sovint amagat, o camuflat, i en canvi s'hi destaca el seu aspecte ornamental.

En aquest sentit, cal dir que un dels poetes que més cooperà a la difusió del tòpic segons el qual la ciutat de València és contemplada com un «jardí de flors» –imatge que tan plenament s'expressaria en l'Himne de l'Exposició de 1909, hui oficial–, fou Víctor Iranzo i Simon (1900: 111), que a la composició «Germandat» (1881) assegurava:

Jo't veig á tu, Valencia, coronada de roses,
Ab torres gegantines, ab brises amoroses,
Ab daurats campanils;
Ab llum que tot ho aclara y qu'ix de tos ulls dolços
Mig somrient los llabis y orlant tos inquiets polsos
Roselles y gesmils;

i que en el poema «¡Valencianisme! A don Cirilo Amorós y Pastor» considerava que els valencians vivien «en lo jardí de les Espérides,/ Entre els verts tarongers y entre la arbreda» (Iranzo 1900: 136); en una terra banyada per la «lliure mar» i acaronada per «lo lleveig altivol», summament agraciada i tocada per la mà de Déu en què, de fet, a poc que l'home s'esforce aconseguirà el ple benestar econòmic i l'abundància (p. 137):

Naturaleça sos tresors nos dona
Pera que en breu treball fem nostra vía.
Tenim los camps en flor, nostres riberes
Crien los pampols verts, y les fulloses
Branques de la olivera, en nostres hortes
Maduren en tot temps les riques fruytes
Enveja d'altres gents y altres paysos;
Ompli lo vi lo trull y nostres cambres
Plenes están de quant coneix la terra;
En los jardins eternament florixen

Totes les mostres del cistell de Flora.
De nostre cel rialler los pintors prenen
Les tintes y els colors, que al llens trasladen
En impalpables virginals figures.
Fila lo cuch la seda més lluenta.

Amb la mateixa intenció, a la «Cançó de l'hortolá» Iranzo anuncia que qui es manifeste resignat –és a dir, accepte la seua sort– i treballador, serà recompensat amb els fruits de la terra i la tranquil·litat de la llar familiar (pp. 56-57):

No tinch enveja, per ma fortuna;
Del llit me lleve quant naix lo sol,
y al llit me'n torne cuant ix la lluna
O quant se gita l'alat estol.
    Tot en un vol,
    Quan ix la lluna
    O es pon lo sol.

Mos ulls se tanquen en hora bona,
Lo cap recolse sobre'l coixí,
Y dorch sens penes junt á la dona
En mig posantne lo serafí.
    Que'm sembla á mí,
    Sembla á la dona,
    Lo serafí.

D'una manera o d'una altra, es pot dir que tots els autors vuitcentistes contribuïren a l'exaltació de l'horta; i així alguns dels qui contemplaren la ciutat de València i els seus contorns com un jardí de flors varen ser: Magdalena Garcia Bravo (1894: 74), que en el poema «13 de maig 83. Día de la Verge dels Desamparats» descriu la capital del Túria en els següents termes:

Eres tranquila Valencia,
La nina de flors preciades,
Que'n lo curs de s'existencia
Esparsixen pura esencia
En tos jardins y enramades.

Eres, ¡oh Valencia aymada!
Pera tons fills tan hermosa,
Com la gota de rosada
Qu'es per lo cefir bresada
En les fulles de una rosa;

Vicent W. Querol (1980: 67), que en la poesia «Patria, Fides, Amor» (1872) assegura:

Fill sóc de la joiosa vila que al sol escampa
tot temps de fresques roses brodat son mantell verd;
ja coronada amb pàmpols i fruits que la llum dora,
la que la seda fila, la que remembra i plora
l'alarb en lo desert;

i Jacint Labaila (1882: 58), que en la composició «A Francesch Pelay Briz» (1866), i ni que fóra per a queixar-se de l'escàs «amor a la terra» que els seus compatricis manifestaven, també presentava l'horta de València com un jardí:

Asi no hiá entusiasme, asi no pot reviure
del amor á la terra lo foch que s'ha apagat,
tot l'any es asi festa; no pensa mes qu'en viure,
no pensa en lo pervindre el qu'en Valencia ha nàt.

De l'horta lo sol crema nostra verdenca alfombra
y mustia en quant s'esclata en lo jardí la flor;
el home asi se gita á descansar á l'ombra,
y aixi pasa la vida y... aixi espera la mort.

Amb tot, la sublimació de l'horta arribà amb la poesia «La barraca» (1883), de Teodor Llorente, qualificada per Joan Fuster (1956: 97) com la «peça-clau de la Renaixença valenciana», per Manuel Sanchis Guarner (1982: 36) com «el poema cabdal» d'aquell moviment literari i per Lluís Guarner (1983: 63) com la composició «que assenyala el punt culminant de la lírica del poeta valencià». I tot és perquè, amb ella, l'autor mitificà d'una manera magistral aquest humil habitatge de fang i pallús, pel qual sentia una sincera i especial admiració, i el convertí en símbol per excel·lència del paisatge de l'horta i, per extensió, de tot València.

Així, la imatge que, des de l'inici, Llorente (1885: 171) ofereix de la barraca és summament positiva, bella i harmònica, gairebé idíl·lica, en descriure-la

Blanca, polida, sonrissent, bledana,
Casal de humils virtuts y honrats amors,
L'alegre barraqueta valenciana
S'amaga entre les flors.

D'altra banda, tan important o més com la vivenda que dóna peu a la composició resulta el paisatge natural i humà en què s'emmarca, i del qual esdevé centre i protagonista (p. 173):

Tot riu entorn: va l'aygua cristalina
Corrent entre pomells de lliris blaus;
Sorolla dolsament la mar vehina;
Mouhen els arbres ventijols suäus;
Y si el fillet dormit á la mamella
Mira la esposa y calla, ou á lo lluny
Llarga cansó del home, que la rella
Enfonsa ab valent puny.

-¡Barraca valenciana! ¡Santa i noble
Escola del Trevall! ¡Modest bressol
Del que nos dona el pa, laboriós poble
Curtit pel vent y bronsejat pel sol!
Mes que'ls palaus de jaspis y de marbres,
Mes que los archs-triomfals y els coliseus,
Tú, pobre niu perdut en mitj dels arbres,
Valdrás sempre als ulls meus!

Perquè, tan bucòlics com el paisatge que envolta la barraca resulten els membres de la família que l'habiten, començant, com no podia ser altrament, per l'element femení, la «llauradora ab aspecte de regina,/ plena ensemps de modestia y majestat» (p. 173), que, a més, és bella, alegre i treballadora; i continuant pel llaurador, «company ben digne d'ella», que és descrit com a «sobri, sufrit, lleuger, fort y llëal», a més, no cal dir-ho, d'un treballador infatigable. Finalment, completen l'element humà de la barraca: els infants, que «ab lo jónech valent juhen sens por» (p. 174); «la verge, que en la nit callada/ escolta la cansó que li ompli'l cor»; la mare, «ardida y jubilosa»; el pare, «pensiu, que's cansa ya»; i el «pobre vellet, que al peu reposa/ del arbre que plantá» (p. 175).

Escrita en octubre de 1883, «La barraca» es convertí ràpidament en símbol evocador i reverencial d'una societat patriarcal i jeràrquica lligada a una concepció

cristiana de la vida i a una ideologia conservadora, on no hi havia lloc per als elements rebels o discordants. El seu èxit es fonamentà en el fet que esdevingué una metàfora de la societat valenciana patriarcal i ordenada en què Llorente creia, somniava, i per la qual treballà des de diversos i diferents fronts (polític, periodístic, literari...) durant tota la seua vida (Roca 2007a i 2007b). És a dir, «La barraca» esdevingué el millor retrat literari de l'autor.

Amb el pas dels anys, Llorente explicà de quina manera compongué aquella poesia que esdevingué tan popular i famosa. Poc temps després de morir el seu pare, i afectat encara pel colp emocional, uns amics el convidaren a una cacera de tords a Albaida. Com que aquella era una activitat que no li plaïa, s'hi avorria enormement mentre els seus amics, ajupits i escopeta en mà, esperaven silenciosos que les cobejades aus mamprengueren el vol. El poeta es veié, d'aquesta manera, transportat a una situació nova i, en certa manera, onírica per a ell, immers en un paratge ple de reminiscències literàries i amb un estat d'ànim especialment sensible:

> Tanto tiempo llevaba yo sin salir al campo, que al verlo sentí una impresión y una emoción muy hondas, como si se me renovase la naturaleza, igual que un árbol que rebrota... Yo nunca he sido aficionado a la caza, y a la de tordos menos: me parecía molesta porque había que estar inmóvil y callado, e inmoral porque tenía algo de traición... Me aburría... De pronto sentí el deseo de escribir "La barraca", con tanta facilidad que hice enseguida los cinco o seis primeros versos... (Bachiller Corchuelo 1911: 34).

Abans i després que «La barraca», Llorente escrigué nombroses composicions en què l'horta i els diferents elements animats i inanimats que l'engalanen són caracteritzats i lloats d'una manera que podríem dir emfàtica. Cosa fàcilment comprovable a poesies com ara «Arrós en fesols y naps» (1891), «Vora el Barranch dels Algadins» (1903), «Cansó de les empaperadores de taronges» (1904), «¡Valencianeta!» «Primaveral» i «Filla de viuda», aquestes tres darreres sense data de redacció coneguda. Però, d'entre totes elles, m'agradaria destacar-ne una: es tracta de «Visanteta» (1870), «la filla mes polida/ de tota l'horta», que com no podia ser d'una altra manera viu (Llorente 1885: 65):

> En blanca barraqueta, de sech pallús coberta
> Baix una gran figuera que la porta entreoberta
> Guarda en l'ivern dels aires y del sol en el estiu,
> Al costat de sa mare, que la defen y cuida;

i que és jove, alta, airosa, «blanch lo front y daurada per lo sol cada galta;/ Los ulls grans, vergonyosos, plens de llum, plens de foch», i quan passeja (pp. 65-66):

Tan lleugera com vola l'aucell de branca en branca
Creuha els camps y al bras porta la cistelleta blanca,
Al compás dels seus pasos agrunsant l'altra má;
Y reina subirana que camine ab més aire
No l'ha vist en ensomnis d'amor ningun trovaire,
No l'ha vist ni vorá.

El tema d'aquesta composició demanaria un estudi a banda, ja que estableix un fil conductor líric –el de la valencianeta polida, alegre i enèrgica que encarna tot un territori– que Llorente no abandonà mai, i sobre el qual tornà al final dels seus dies en, si més no, dues ocasions: amb les poesies «Visanteta (Cansó nova de un poeta vell)» (1907) i «Visanteta en los Jochs Florals» (1909). L'autor no hi amagava que la imatge patriòtica que s'hi donava formava part de la «visió ideal del poeta», és a dir, dels seus somnis, dels seus desigs més íntims i potser també inassolibles: situats, a la vegada, dins i fora de la realitat, deliberadament inconcrets. No debades, la composició de 1907 finalitza de la següent manera:

Esta historia falaguera,
tan senzillament contada,
no sé si fon cosa vera
o si fon cosa somniada.
Veritat o ensomni sía,
olvidarla jo no puch,
y omplintme de poesía,
dins de la ánima la duch.

De fet, el del somni fou un recurs retòric molt productiu en l'obra llorentina, no sols lírica, sinó també política i periodística (Roca 2008: 91).

Amb tot, i com ja hem vist, no són únicament les poesies llorentines les que mostren sovint barraques i llauradors com a protagonistes. També el republicà Llombart s'agradà de situar les lacrimògenes històries d'«A l'albat» (1888) i «La cullita de la seda» (1891), dues de les seues composicions líriques més reeixides, en «la sempre alegre/ barraqueta qu'en l'horta és niu d'amor» (Llombart 2006: 378).

A banda de la barraca –potser la construcció més citada i idolatrada–, d'altres habitatges que poblen el paisatge poètic de la nostra Renaixença, i que gaudeixen d'un cert protagonisme, són el mas (la masia), que trobem en la composició «Lo rosari de la viuda», del mateix Llorente (1885: 143), i l'alqueria, molt citada per Puig i Torralva, a poesies com ara «Regionalisme» (1899: 190):

Ell l'amor desparrama per les masíes
y per l'horta poblada per alqueríes.

Pel que fa a la flora que engalana l'horta, els arbres més esmentats són els tarongers (freqüents a la majoria dels autors) i les moreres, que, per exemple, trobem ocupant un paper destacadíssim en els poemes «La pelada de la fulla», de Francesc Badenes i Dalmau (1897: 23), i «La cullita de la seda», de Llombart (2006: 393). Tarongers i moreres, doncs, dos arbres no casualment productius, pilars de l'economia valenciana del segle xix. A més, cal assenyalar que també ocupen un lloc principal les oliveres, alguns exemples de les quals ja han sigut citats, i els roures, que a «Desig» Puig i Torralva (1899: 33) assenyala com «l'arbre de la patria,/ qu'es un roure altiu y gran», i a «La Musa valenciana» (1899: 143), com els protectors de «l'alcina centenaria». D'altra banda, és també enmig d'un bosc de roures on Llorente (1885: 143) ubica el mas que habiten els protagonistes de «Lo rosari de la viuda».

L'horta del Xúquer

Finalment, i pel que fa al tractament que els autors vuitcentistes realitzaren de l'horta, cal dir que hi constitueix un cas específic, a banda, el del poeta Badenes i Dalmau, ja que, a causa de la seua procedència geogràfica, l'horta que descriu líricament no és la de València –la que rega el riu Túria–, sinó la de la Ribera del Xúquer, la comarca d'on era originari. D'aquesta manera, a «Mon llibre», la composició amb què s'obre el volum *Flors del Xúquer*, Badenes (1897: 9) presenta les seues poesies com a «veres flors de ma terra/ cullides en l'horta y serra/ de son terme un bell matí». Així mateix, a «Floreta sens noms», peça d'evidents ressonàncies llorentines, situa l'alegre fadrina que la protagonitza «baix l'ombra del emparrat/ que á la barraca joliva/ fa esmeragdí cobricel» (p. 12); i el fadrí que la festeja com un «bell pastor» «que pastura'l ramadet/ en aquella rodalía» (p. 13).

D'altra banda, en «La flor de l'abella» la comarca de la Ribera és qualificada de «florida» i el Xúquer de «brau» (p. 14). La protagonista n'és una «pastora encisera» de rossos cabells, una «hermosa ninfa del riu» (p. 15) que viu enmig d'un paisatge farcit de tarongers i moreres, i situat entre «la montanya ayrosa/ d'hont se vislluma la mar» (p. 18); un territori que, a l'igual que l'horta del Túria, està vertebrat per séquies, com bé es pot comprovar al poema «Sempre celós» (p. 80).

Tal com ja ha sigut comentat, al costat dels tarongers, les moreres esdevenen les protagonistes del poema «La pelada de la fulla», una activitat novament presentada com a idíl·lica, mancada d'esforç i de patiment –«Peleu, peleu, hermoses donzelletes,/ ab cants d'amor la primerenca vara» (p. 24)–, que ha de servir per a alimentar els cucs de seda, i que, per això mateix, és contemplada des d'un punt

de vista econòmic: «Cuideu l'anyada que's presenta hermosa/ y ha de servir pera comprar-vos dots» (p. 24).

Finalment, les composicions «Baix de la parra», «L'enramada» i «¡Enujada!» tornen a situar-nos en un escenari típicament hortolà, poblat de llauradors jóvens i esvelts que, despreocupats de tot allò material, viuen l'amor enmig d'un paisatge bucòlic (pp. 50-51):

¡Jamay lo Xúquer tingué hortolana
ni més guerrida, ni més bledana,
ni que inspirara més casts amors!

(...)

Per l'horta anavem los dos joyosos
cullint dels màrgens los llirs flayrosos
qu'al ull s'amostren ab blau encès,
quan, aturant-me l'hermosa nina,
en veu molt baixa me diu aixina:
"No te menejes! No digues res!".

Amb tot, és probable que la major mostra d'idealització del paisatge riberenc –que tan rítmicament combina horta i muntanya– de Badenes i Dalmau es trobe en el poema «Armonies» (pp. 73-74), que diu així:

El camp està solitari;
ran al mont el sol es veu;
ora ma mare en la creu
que està al pujar del Calvari,
demanant pel fill á Déu.

Canten les aus armonioses,
lo vent en l'arbre palpita,
se besen les flors hermoses;
la campana de l'ermita
trilletja ab veus cadencioses.

¡Oh que admirable és Natura
ab eixes notes d'amor!
Mes cap de tanta dolçura

com la que aixeca á l'altura
la mareta del meu cor.

Finalment, cal assenyalar que la lírica dels poetes valencians de la Renaixença presenta l'agricultura i, en menor grau, la ramaderia com a pràcticament les úniques activitats laborals, amb la qual cosa transmet la imatge d'una societat valenciana quasi exclusivament rural. De fet, en la repassada a tots aquests autors i obres tan sols he trobat una referència explícita al treball industrial: la que recull el poema «Regionalisme», de Puig i Torralva (1899: 189), on fent elenc dels molts beneficis que el corrent ideològic esmentat al títol propiciava a la societat valenciana coetània s'afirma:

Ell abona la industria rica y potenta
que a millars de families pobres sustenta,
á la industria que crea les maravelles,
inventant cada día formes novelles,
y per ell adelanta, corre y progresa,
cada jorn ab més força y ab doble presa,
per les víes modernes y per les velles.

Les muntanyes valencianes: Penyagolosa, Mondúver, Montgó...

Encara que ho semble, no tot és horta, en la lírica valenciana del darrer terç del segle xix. I és així que la muntanya, com a prominència orogràfica i sovint també com a lloc sagrat, hi ocupa un destacat protagonisme, i completa un recorregut que s'inicia en la mar i que s'estén de l'est a l'oest de la geografia valenciana. D'aquesta manera –i com ja havíem comprovat a la «Cansó dels escursionistes del Rat-Penat»–, a «Les dos montanyes», de Llorente (1885: 57-59), els cims del Penyagolosa i del Montgó tornen a aparéixer com a referents geogràfics del País Valencià: del nord, el primer, i del sud, el segon.

Però no únicament Llorente. També els poetes Puig i Torralva i Querol fan un ús líric i simbòlic d'aquestes dues muntanyes, la qual cosa evidencia el seu paper representatiu i emblemàtic. Així, a la composició «¡A Catalunya!», Puig i Torralva (1899: 74) assenyala:

Per ço cada diada á vóret afanyosa
son cap Valencia aixeca sobre l'altiu Mongó,
mentres ne fa de guayta lo mont Penyagolosa
com vigilant les glories del regne d'Aragó;

i, a «La Musa valenciana» (p. 142), hi insisteix novament:

Com guaytes que defenen ton dret é independencia,
colosos que se'n munten á la celest regió,
están Penyagolosa d'altívola presencia,
Mondúber lo magnífich y lo grandiós Mongó.

Per la seua banda, a «Patria, Fides, Amor» (1872), i en relació a la ciutat de València, Querol (1980: 68) escriu:

Fill sóc de la que guaiten, com dos gegants, captiva,
d'un cap Penyagolosa, de l'altre cap Montgó;
de la que en l'aigua juga, de la que fón per bella
dues voltes desposada amb lo Cid de Castella
i amb Jaume d'Aragó.

A banda d'acomplir el paper de fita i referent natural, des d'un punt de vista geogràfic, la muntanya també exercí un efecte captivador i màgic en els nostres poetes vuitcentistes, possiblement perquè pràcticament tots ells eren d'extracció urbana. Així, en la composició «En la montanya», Llorente assenyala els cims de la serra del Maestrat com els servadors de les essències pàtries, o, per dir-ho en paraules del poeta (1885: 104), com «lo niu de la Pàtria». Així mateix, en l'homònim «En la montanya», Labaila (1882: 177-180) parla de la muntanya com a temple i espai de llibertat, en contraposició a l'esclavatge que comporta la societat urbana, on «no hiá mes que cadenes». I, en la mateixa línia que Labaila, en «La casa payral» Puig i Torralva (1899: 11-14) es refereix al mas d'un poble situat «entre les muntanyes de nostra hermosa terra» on es complau de retirar-se «quant abandone'l tráfech que la ciutat prodiga». Així, es tracta d'un lloc i d'una casa –d'un estil de vida, en definitiva– que retornen el poeta als orígens familiars i a les essències de la terra, del passat, de la història i, en conseqüència, de la pàtria: del regne perdut –i per això somniat. No debades, en les dues últimes estrofes de la composició l'autor exclama (p. 13-14):

¡Encar ja patria! encara mon esperit alenta;
encara la ventada del segle violenta,
detenen les montanyes d'est poble honrat y fort;
son menyspreat llenguage, sos usos, sa fe ardenta
y ses costums sencilles, encara no s'han mort.

¡Casa payral, sostinte! No som tots uns encara;
tu entranyes de la patria la idea forta y clara:
mentres la patria vixca, viu tu, casa payral;

mes si en lo nostre poble la antiga fe mancara,
per veure sa deshonra, no't quede ni'l brancal.

Tot i que, llegint aquests versos –i també aquells que apel·laven als furs–, la temptació d'identificar la «casa pairal» amb el «poble valencià», i de realitzar-ne una lectura política en clau nacional valenciana (o catalana), és gran, cal subratllar que una interpretació així tindria molt poc fonament. Perquè, tal com ha sigut dit al principi d'aquest estudi, cap dels escriptors valencians de la Renaixença no plantejà una revindicació ni lingüística, ni cultural, ni política en contra de l'Estat, en contra d'Espanya, a la qual tots ells –sense excepcions– consideraven com a pàtria inqüestionable i superior. El mateix Puig i Torralva, per exemple, en la composició «Á la patria» (pp. 77-82) –títol ben significatiu– es lamentava de les desgràcies que havia provocat la pèrdua de les darreres colònies espanyoles en els següents termes:

Santa patria benehida,
plora'l cor veente afligida
y vestint lo negre dol;
tu que fores riallera,
espansiva y falaguera,
quant lo mon esclau teu era
y en tu may se pongué'l sol.

(...)

Pobra Espanya, patria magna,
com si'l mal que te desagna
no fora encar masa greu,
de les pestes la fel tragues,
ab les guerres t'atrafagues;
¡del Egipte les set plagues
han caygut sobre'l cap teu!

Mentre que a «La unitat nacional» –de títol no menys eloqüent–, d'Iranzo (1900: 158-161), llegim coses com ara:

Permet, patria volguda, que'n llengua dels meus avis
Fins á tos peus arribe portant un cant d'amor.
La llengua valenciana sols pronuncien mos llabis;
Tu fa temps la coneixes, dende que reys y sabis
Per ferte gran, ta image portaven dins lo cor.

(...)

Perque huy, en quant abarca lo jou de ta grandeça,
Dende la alta montanya del aspre Pirineu,
Fins á la plaja alegre que'l mar escumós besa,
Encar que'n altra llengua te canten ta belleça
Y ab altres mots te parlen, Espanya es tot arreu.

Per ço ta unitat cante, volguda patria mía;
Esta unitat creada per Deu dintre son seny,
Que avans de ser nosaltres, ja en lo mon sobreixía,
Fent de martres y d'héroes la lluminosa vía,
Que á nostra noble raça fins á la gloria empeny.

(...)

Y del palau al temple, del puig á la montanya,
Dels valls á l'aspra serra, de l'aspra serra al sol,
Tenim pera cridarte lo nom de ¡Vixca Espanya!
Un puny pera defendre ton temple ó ta cabanya,
Y un cor que ans de ser nostre, molt ans, es espanyol.

I el mateix podríem dir de poetes com: Badenes (1897: 85-86), que en la composició «Patria y amor», inspirada novament en la guerra de Cuba –i que manté evidents paral·lelismes amb les llorentines «Cartes de soldat» i «Pro Pàtria»–, afirma coses com ara:

Pare del cor, mare aymada:
no passeu pena per mi,
que si és ma sort desgraciada,
la pàtria està amenaçada,
y me diu que estiga assí.

(...)

Y vos mare, que'l plor banya:
llanceu la por que us aterra
de vore'm en regió estranya;

han ferit la noble Espanya
y hi ha que acudir á la guerra;

Llorente (1885: 181-187), que a «Cant a la Patria» fa ben patent que la Pàtria, en majúscules, a la qual els renaixencistes valencians canten en llengua no castellana –«Parlem distinta llengua, tenim lo mateix cor»–, era Espanya; i Llombart (2006: 426), que en octubre de 1892, a propòsit del quart centenari del descobriment d'Amèrica, inicià el seu «Homenaje a Colon» amb els següents versos:

Avuy qu'es conmemora de nostra pàtria història
la més grandiosa gesta que Clio en ella escriu;
lo món de goig tremola tan sols a ta memòria,
y a l'ombra de ta glòria
l'Amèrica sonriu.

Això no obstant, també s'ha de dir que, en l'obra de tots aquests poetes, el substantiu «pàtria», però, té un doble valor: sovint al·ludeix a Espanya, però no sempre, ja que d'altres vegades fa referència a València, com bé demostra el poema «A sant Vicent Ferrer», de Puig i Torralva (1899: 146-149), al qual pertanyen les següents estrofes:

A nostra bella patria, la perla del riu Turia,
que té del cel la volta cuallada de brillants,
y son de fets gloriosos les fulles de sa historia,
tan plenes com l'alcácer de la divina gloria
está per mils de sants.

(...)

Pero Vicent encara dins de sa patria alena;
son esperit revola per entre gichs y grans;
en cada cor té rito, capella en cada casa,
mentres Valencia vixca, y entant dure la raça
dels nobles valencians.

Al final, i tal com, a propòsit de Llorente, observà Vicent Simbor (1996: 17), el que resulta evident és que

> els seus poemes de temàtica patriòtica, els seus articles i els seus discursos mostren una lluita insoluble entre el sentiment i la raó, entre l'amor a la llengua i a la pàtria pròpies i la reconeixença d'una llengua i pàtria superiors i intocables, les espanyoles. És la dialèctica entre la llengua i la pàtria *maternes* i la llengua i la pàtria *mascles*.

Així és, els poetes valencians de la Renaixença aprengueren a conviure amb aquesta pugna interna –que, aparentment, no els provocava cap contradicció identitària– i a diferenciar entre la pàtria espanyola –severa, superior, políticament intocable– i la «màtria» valenciana –sentimental, pròxima, entranyable–, ja que mentre la raó els parlava d'Espanya el cor ho feia de València (Roca 2007b: 156). Una «màtria» que també podríem anomenar «pàtria somniada», tal com s'hi referí Miquel dels Sants Oliver a propòsit de la defunció de Teodor Llorente, de la qual ara celebrem el centenari: «ab ell ha mort conjuntament un poeta y una poesia, un patrici y una patria somniada» (Oliver 1911: 386); perquè tot i ser descrita a partir d'una base física i històrica real, era tractada i contemplada de manera idíl·lica, gairebé onírica: era la pàtria anhelada, tot i que o no volien o no podien fer res per a assolir-la. Tampoc no en tenien per què.

De fet, la qüestió de la doble pàtria –en què Espanya sempre se situava en un estrat superior a València– fou ben diàfanament expressada per Iranzo (1900: 135-139), que en la composició «¡Valencianisme! A Don Cirilo Amorós y Pastor» es justificava en els següents termes:

> Sápien los espanyols, que fent Valencia
> Fem Espanya també, que no s'obliden
> Así los llaços que á la Patria nuguen,
> Ni los que lliguen á la Mare Patria.
>
> (...)
>
> Fém á Valencia gran, qu'es nostra mare;
> Fém á Espanya més gran, qu'es nostra patria.

Finalment cal dir que, estretament lligada a la muntanya, diversos poetes ens ofereixen una imatge panoràmica que sovint entrellaça algun dels tres plànols en què es concreta el paisatge: la serra amb l'horta, l'horta amb la mar o la plana amb la muntanya. En aquest cas trobaríem les composicions en què una part del territori, generalment la ciutat de València, és personificada i mostrada banyant-se els peus en la mar, tal com ja hem llegit en «Valencia y Barcelona», de Llorente, una imatge que tornarà a reproduir-se en la composició «Valencia en la mort de D. Vicent Boix y

Ricarte», d'Iranzo (1900: 95-96), en què la ciutat és descrita com una madona que «té galtes de rosa/ y un viu esguart qu'enveja la clara llum del sol,/ y sos blanchs peus banya dins de la mar blavosa/ y té com la sirena la veu del rosinyol». I també en «La Musa valenciana», de Puig i Torralva (1899: 140-145), en què s'afirma:

> Els peus toques en l'aygua de nostra mar llatina,
> lo cap tens en les serres de Xelva y Ademús;

o quan el mateix Puig i Torralva hi assevera que els sis-cents pobles que s'estenen entre les serres i planures valencianes viuen «sens pena ni recel», i contempla els rius que creuen el territori com «arteries son que't porten la vida sens parar,/ fecundiçant tes hortes de fruyts sempre cuallades,/ que't donen alegría, riqueça y benestar». De fet, és precisament «La Musa valenciana» el poema que segurament ofereix una imatge més idíl·lica i completa del País Valencià en conjunt, un text en què la ciutat de València, «jardí d'Espanya», és presentada com «la sultana de flors diamantines/ que son perfúm escampen del mont fins á la mar».

La pàtria somniada

Tal com hem pogut comprovar, des de l'admiració, l'estima i/o l'interés, el grau d'idealització –natural i econòmica– amb què els poetes de la Renaixença valenciana descrigueren el territori els portà, sovint, a presentar-lo com un nou paradís terrenal. N'és un bon exponent la composició «Trova valenciana», d'Iranzo (1900: 235-236), que diu així:

> Ma terra es molt hermosa,
> Mon cel es un clar cel,
> Ma llengua es amorosa
> Més dolça que la mel.
> Así en ma patria amada
> Convida tot á amar,
> La llum del cel daurada,
> Les ones de la mar.
> Así al amor desperta
> Lo cant del teuladí,
> Y la floreta oberta
> Al vindre lo matí.
> Así'l rosinyol nía
> Dins lo ramage fosch,

Y el taronger se cría
Entre'l fullam del bosch.
  Así's cría la seda
Més blanca que'ls gesmils,
Así la boyra freda
No envolta los pensils.
  Así l'aucell revola
Per entre fruyts y flors;
Así may s'anugola
La risa de los cors.
  Así son les doncelles
Un bes dolç y sonrís,
Así hian maravelles;
asó es lo paradís;

o aquests altres versos, també d'Iranzo (1900: 268-269), pertanyents a la llorejada «Arrós, taronja, vi», en què el poeta demana que Déu beneïsca les verdes planures –«ahon viu la patria mía»– amb pluges, sol i ventades:

  Pera que siguen sempre jardíns nostres campinyes,
Vergers les nostres hortes, edéns nostres marjals,
Y nostres serres aspres y nostres verdes vinyes,
                Paraísos ter[r]enals.

  Que'n esta terra nostra fins los arrels florixen,
Totes les plantes creixen, tot s'ompli de flayrors,
Y per les roques dures y per les pedres ixen
                A pomellets les flors.

De fet, es tracta d'una poesia que no amaga la voluntat d'exalçar la fecunditat i riquesa que, per totes parts i en tots els terrenys, produeix la terra valenciana: en la marjal, l'horta i la serra. Que l'autor ho fa d'una manera excessivament idealitzada? És ben lícit que els poetes descriguen el territori –la pàtria– que somnien, que desitgen, més que no la que tenen. Una pàtria pacífica, rica i laboriosa, la d'aquells hòmens, en què tot era harmònic i en què no s'hi entreveia cap element discordant. Una descripció amb evidents intencionalitats ideològiques que assenyala que l'interés d'aquests escriptors pel territori fou polièdric, i que tingué, si més no, una quíntuple motivació:

1. Estètica, ja que pretengueren destacar la bellesa i la perfecció del paisatge.

2. Geogràfica, ja que, malgrat manifestar una evident preferència per l'horta de València, no descuraren d'altres àmbits orogràfics –com ara la mar i la muntanya– ni la varietat natural del territori.

3. Cultural, manifestada a través de les referències a la diversitat arquitectònica, etnogràfica i antropològica del país.

4. Econòmica, que els féu destacar el gran potencial productiu que suposaven activitats com ara el conreu de l'horta i la cria del cuc de seda, contemplades com a fonts de riquesa.

5. Ideològica, que els portà a descriure la societat valenciana com a ordenada i conservadora, fonamentada en valors ancestrals –religiosos, sobretot–, estructurada des d'un punt de vista patriarcal i políticament lligada a l'Estat espanyol.

Els poetes de la Renaixença valenciana observaren el País Valencià des de tots cinc punts de vista, i no sols l'observaren, sinó que amb els seus versos contribuïren a crear una imatge que, amb major o menor fidelitat, ha arribat fins als nostres dies. I com que la contribució literària d'aquests escriptors ha sigut contemplada per una gran part d'estudiosos del darrer terç del segle XX com l'embrió d'una identitat nacional valenciana alternativa a l'espanyola (Archilés 2007: 483-484), no és estrany que la major part de l'anàlisi –escassa, tot s'ha de dir– que durant les darreres dècades s'ha fet d'aquesta lírica, a més de tremendament negativa i monolítica haja sigut exposada en termes de fracàs. «És certament innegable que una actitud dimissiva davant de les inevitables prolongacions cíviques que el moviment demanava el portà a una via morta, amb totes les conseqüències», sentencià en 1984 Ricard Blasco (p. 43).

Abans que ell, l'any 1956 Joan Fuster ja havia afirmat que

> la major part de la poesia valenciana vuitcentista és poesia de jocs florals, en el pitjor sentit de la paraula. Salvant les excepcions que caldria salvar, les quals no són de molt de pes, pot afirmar-se que els escriptors valencians de la Renaixença es limiten a cantar la Pàtria, la Fe i l'Amor, simbolitzades en figures del nostre passat històric –infal·liblement: Jaume I, sant Vicent Ferrer i Ausiàs March–, o bé s'ajusten a una altra especialitat llorentina: el motiu rural –l'horta, la barraca, la llauradora... (Fuster 1980: 34-35).

Per la seua part, en 1968 Manuel Sanchis Guarner, que qualificà la composició «La casa payral», de Puig i Torralva, com «l'afany d'evasió a un món caducat i el rebuig d'un segle molt innovador» (1982: 52), afirmà que

> els estrats superiors (satisfets) de la societat, solen centrar la seua atenció en els aspectes estàtics i en aquells processos que, en lloc d'un canvi, comporten una renovació cíclica, com l'agricultura per exemple, que, no per atzar, ha esdevingut el *leitmotiv* material i simbòlic de la literatura

> segregada per la classe dominant del país, amb els estereotips de l'horta, la taronja, la barraca, la llauradora i la paella. (Sanchis Guarner 1982: 53).

I no sols no encertà a veure en aquesta producció lírica cap característica positiva, sinó que no dubtà a assegurar que «el pairalisme, la narcissista enyorança d'una València idealitzada, el "llorentinisme", ha esterilitzat durant moltes dècades la moderna literatura valenciana culta» (1982: 53).

Així les coses, en 1971 Alfons Cucó asseverà que

> la literatura de la Renaixença al País Valencià, i més exactament la poesia, l'únic gènere que va gaudir-hi d'un relatiu desenvolupament, es va convertir en una inacabable lletania d'evocacions medievals i de visions ruralitzades (Cucó 1999: 42).

Ja en la dècada dels anys 80, Ricard Blasco (1984: 48) fixà la mirada en Llorente i assegurà que el poema «La barraca» propugnà un «increïble axioma: la nostra llengua només seria apta per a cantar els tòpics amables de l'horta opulenta i la llauradora bledana»; en consonància, Vicent Salvador (1987: 101) insistí en una idea expressada vint anys abans per Sanchis Guarner: que fou a causa del «llorentinisme incessant –fins i tot *post mortem*– que la literatura valenciana roman ancorada en uns models (genèrics, temàtics, estilístics, etc.) arcaics o, més exactament, anacrònics», que la «perduració del llorentinisme funcionà com a factor retardatari de la possible evolució literària valenciana», i que «el cosmos poètic llorentí ens apareix reblert de barraques, llauradores i ocells, referents molt indicatius d'una visió pairalista, folkloritzant i conservadora» (p. 104); i, ja en ple segle xxi, l'escriptor Adolf Beltran (2002: 58) es referí als «arquetips llorentins», que es basen «en la visió idíl·lica del món de l'Horta que, a diferència de la ciutat, on es desplegava el conflicte de classes, mantenia suposadament unes relacions harmòniques de jerarquia i treball. Era la ideologia dels grups de poder».

Encara que és ben cert que la imatge que els escriptors valencians difongueren del territori fou romàntica i utòpica, s'ha de dir que tampoc no ho fou molt més que la que donaren Jacint Verdaguer de Catalunya, Miquel Costa i Llobera de Mallorca o Rosalía de Castro de Galícia, posem per cas. Perquè la visió literària que tots aquests autors oferiren de les diverses terres que observaren i descriviren fou construïda al damunt d'una base real, i engalanada amb els cànons estètics i els valors ideològics que els poetes i la societat coetània els concediren. Exactament com ha passat a totes les èpoques.

D'altra banda, cal insistir en el fet que la imatgeria i el simbolisme forjats a València durant aquell període cronològic continuen plenament vigents i actuants entre nosaltres. Que en parlar de la barraca, la llauradora, el mas, la mar i la muntanya aquells poetes no feien sinó recollir i fixar literàriament el gust i la sensibilitat artística que en el darrer terç del segle xix imperaven entre les classes lletrades. I que, tant si ens

agrada com si no, el que no hauríem de fer és menysprear una part important del llegat cultural i literari del nostre poble, ni exigir a aquells poetes unes fites i unes pretensions cíviques i polítiques que segurament ni tenien ni estaven en disposició de practicar.

D'aquesta manera, sembla evident que les darreres dècades estan plenes d'afirmacions que indiquen que no hem acceptat –ni probablement entés– la producció lírica de la nostra Renaixença. És cert que aquells autors fixaren la seua atenció en la part més mítica i idíl·lica –i productiva– del paisatge valencià, i que obviaren gran part dels problemes, les dificultats i les misèries amb què els valencians de finals del segle xix degueren enfrontar-se. Tot això tenia, evidentment, una intenció social i política ben diàfana. Però també ho és que, en donar la visió del paisatge i de la història que millor encaixava en la seua mentalitat i estètica, no feien sinó el mateix que han fet la pràctica totalitat d'escriptors de tots els temps. Perquè, tal com ha afirmat Magí Sunyer (2006: 27), «cada època escriu la seva versió de la història, i ho fa amb els instruments i la documentació de què es disposa i des dels interessos i les modes del moment». I això, en el cas de la Renaixença valenciana, també pot tindre una lectura positiva, com bé es desprén del fet que Fuster (1980: 44-45) reconeguera que la lírica de Llorente sabé tocar «l'entranya col·lectiva» i buscar «el goig del paisatge, l'amor a la geografia blana de l'horta de València i a la gent que hi deixa la suor i les il·lusions». Perquè del que no cal dubtar és que tots aquests poetes estimaren el territori que descriviren i que, a la seua manera, pretengueren recrear. Un paisatge, una pàtria somniada que, per cert, no calia cercar en terres llunyanes, sinó ben a prop, en la pròpia casa; i a la qual es trobaven fortament vinculats a través de llaços, creences, records i sentiments tan pregons com irrenunciables –i la llengua en primer lloc–, tal com ben diàfanament manifestà Josep Maria Puig i Torralva (1899: 109) en la composició «Lo carrer de Gracia»:

La vera patria del home
son les parets de sa llar,
les foses ahon les penyores
de son cor han soterrat,
allí ahon jugava en sa infancia,
lo lloch en que va jurar
mil amors á sa promesa
per tota una eternitat;
allí sols trobém la patria;
la vera patria, allí está.

Rafael Roca Ricart
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Archilés, F. (2006) «Acords i desacords. Valencianisme polític i identitat valenciana contemporània», *Afers* 55, pp. 481-510.

— (2007) «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Anuari Verdaguer* 15, pp. 483-519.

Archilés, F., i Martí, M. (2001) «Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana», *Afers* 38, pp. 157-178.

— (2002) «Renaixença i identitats nacionals al País Valencià», *Bernat i Baldoví i el seu temps*, València, PUV, pp. 51-71.

— (2004) «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», *Afers* 48, pp. 265-308.

Archilés, F., i Segarra, J. R. (2005) «Renaixença i identitat regional: Constantí Llombart i la construcció de l'imaginari regional valencià», *Constantí Llombart i el seu temps*, València, AVL, pp. 55-77.

Bachiller Corchuelo, El (1911) «Nuestros grandes prestigios. Teodoro Llorente», *Por Esos Mundos* 192, Madrid, pp. 34.

Badenes Dalmau, F. (1897) *Flors del Xúquer. Poesies*, Barcelona, Biblioteca de L'Atlántida.

Beltran, A. (2002) *Els temps moderns. Societat valenciana i cultura de masses al segle xx*, València, Tàndem.

Blasco, R. (1984) *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*, l'Alcúdia, Ajuntament de l'Alcúdia.

— (1988) «Llengua i pàtria al País Valencià durant la Renaixença», *Caplletra*, 4, pp. 43-67.

Cucó, Alfons (1999, edició ampliada i revisada) *El valencianisme polític 1874-1939*, Catarroja-Barcelona, Afers.

Duran i Tortajada, E. (1930) «Nota prefacial», dins *La poesia valenciana en 1930*, València, L'Estel, pp. 53-54.

Ferrer, E. (1981) *Literatura i societat. País Valencià, segle xx*, València, Eliseu Climent, editor.

Fradera, J. M. (2002) «La "pàtria" com a objecte de literatura (Una aproximació als canvis de la cultura renaixentista de finals de segle)», *Bernat i Baldoví i el seu temps*, València, PUV, pp. 93-110.

Fuster, J. (1956) *La poesia catalana II*, Palma de Mallorca, Moll.

— (1980, 2a edició) *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, València, Eliseu Climent, editor.

Garcia Bravo, M. (1894) *Poesías*, València, Imp. de José Canales Romá, pp. 71-90.

Guarner, Ll. (1983) «Pròleg», dins Llorente Olivares, T., *Poesia valenciana completa*, València, Tres i Quatre, pp. 17-90.
Iranzo Simon, V. (1900) *Poesies*, València, Imprenta de Manuel Alufre.
Labaila, J. (1882) *Flors del meu hort*, València, Imprenta de la Casa de Beneficencia.
López Quiles, A. (1994) «Véncer el temps amb el temps», *Qüestions de Vida Cristiana* 171, Barcelona, pp. 7-17.
Llombart, C. (2006) *Poesies valencianes*, a cura de Roca, R., València, AVL.
Llorente, T. (1885) *Llibret de versos*, València, Teodor Llorente y Cª, editors.
Oliver, M. S. (1911) «La mort d'En Llorente», *Ilustració Catalana* 422, pp. 386-387.
Puig Torralva, J. M. (1899) *Lliris y carts. Poesies valencianes*, València, Establiment Tipografich Domenech.
Querol, V. W. (1980) *Rimes catalanes*, a cura de Guarner, L., València, Eliseu Climent, editor.
Roca Ricart, R. (2004) *Teodor Llorente, el darrer patriarca*, Alzira, IIFV-Bromera.
— (2007a) *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*, València, PUV.
— (2007b) *Teodor Llorente i la Renaixença valenciana*, València, Institució Alfons el Magnànim.
— (2008) «Noves aportacions sobre la presència valenciana al Congrés de 1906» dins Ferrando, A., ed., *El primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana i el País Valencià. Els reptes del futur*, Catarroja-Barcelona-Palma, Afers, p. 73-96.
— (2010) *La Renaixença valenciana i el redescobriment del país. El Centre Excursionista de Lo Rat Penat (1880-1911)*, en premsa.
Salvador, V. (1987) «Revisió crítica de Teodor Llorente», *Estudis de literatura catalana al País Valencià*, Alacant, Ajuntament de Benidorm / Universitat d'Alacant, pp. 99-109.
Sanchis Guarner, M. (1982, 2a edició) *Renaixença al País Valencià. Estudi per generacions*, València, Eliseu Climent, editor.
Simbor Roig, V. (1996) «Introducció» dins Llorente Olivares, T., *Poesia*, València, IVEI, pp. 7-31.
Sunyer, M. (2006) *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo.
Viciano, P. (2005) *El regne perdut. Quatre historiadors a la recerca de la identitat valenciana*, Catarroja-Barcelona-Palma, Afers.

La varietat diafàsica en la llengua medieval: proposta d'anàlisi d'un capítol del Flos sanctorum

Antoni Mas i Miralles
Hèctor Càmara i Sempere

Aquest treball proposa una metodologia per a poder discriminar els graus de formalitat d'un text en confrontació amb uns altres. L'anàlisi es basa en dues parts. En la primera, estudiem característiques lingüístiques que es mostren més sensibles per a assenyalar el grau de formalitat del text, com són el passat simple, l'anàfora, els relatius, els connectors i locucions conjuntives, el subjuntiu o la formació de paraules amb tres classes de sufixos cultes: *-ment*, *-able/-ible,* i *-tat*, *-edat*, *-etat*, *-itat*. En la segona part, ens ocupem de l'anàlisi formal a partir de l'estudi de recursos com les veus d'autoritat, l'estructura i la temàtica. El corpus en què es basa el nostre estudi és el capítol de la Nativitat de Jesucrist de la *Legenda Aurea* de 1494 i l'hem comparat amb altres tres textos: el mateix capítol de la Nativitat a la *Vida de sants rosselloneses,* els capítols CCLXXV al CCLXXIX de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena i els quatre primers capítols de la *Vida de sant Vicent Ferrer* de Miquel Peres. Com que es tracta d'una traducció al català i d'una obra religiosa, sempre s'havia considerat que era un text de formalitat baixa. Però la nostra anàlisi, tant lingüística com formal, contradiu plenament aquesta suposició, ja que segons els nostres resultats es tracta d'una obra d'una elevada formalitat diafàsica tot i tractar-se d'una traducció del llatí.

Paraules clau: varietat diafàsica, gramàtica històrica, edat mitjana, *Legenda Aurea*.

Diaphasic variety in Mediaeval language: a proposal of analysis of a chapter from the *Flos Sanctorum*.

This work suggests a methodology which enables to distinguish degrees of formality of a text compared to others. The analysis is divided into two parts. In the first one, we study linguistic characteristics that are more likeable to define the degree of formality of the text, such as the simple perfect tense, the anaphora, relatives, connectors, the subjunctive or word formation with suffixes like *-ment*, *-able/-ible* and *-tat*, *-edat*, *-etat*, *-itat*. In the second part, the analysis focuses on resources such as the voices of authority, structure and subject matter. The corpus our study is based on is the chapter of the Birth of Jesus Christ from the *Legenda Aurea* of 1494 and it has been compared with three other texts: the same Nativity chapter in the *Vida de sants rosselloneses,* chapters CCLXXV to CCLXXIX from *Vita Christi* by Isabel de Villena and the first four chapters in the *Vida de sant Vicent Ferrer* by Miquel Peres. Since it is both a translation and a religious work, it had always been considered to be a text of low formality. But our analysis fully contradicts this assumption, since according to our results, it displays high diaphasic formality despite being a Latin translation.

Key words: diaphasic variety, Historical grammar, Middle Ages, *Legenda Aurea.*

Els verbs de canvi d'estat del català: la participació en l'alternança causativa

Bartomeu Abrines Llabrés

L'article analitza, en primer lloc, la participació dels diferents tipus de verbs de canvi d'estat del català en l'alternança causativa: la possibilitat d'un verb de tenir un œs transitiu i un d'intransitiu, amb la particularitat que l'argument objecte en el primer alternant passa a ser subjecte en el segon (v. (i) *En Joan va rompre la finestra*, (ii) *La finestra es va rompre*). L'anàlisi ens permetrà comprovar que la generalització que fa Alexiadou (2006) respecte del funcionament dels verbs de causa externa no se segueix en català. Pel que fa als verbs de canvi de causa interna, els quals no havien estat estudiats en català, veiem que el seu comportament és poc uniforme i que n'hi ha que permeten l'alternança, contra el que s'ha indicat tradicionalment. Finalment, respecte dels verbs de causa inespecificada comprovem que presenten restriccions semàntiques pel que fa als elements que poden aparèixer com a subjecte en la variant intransitiva. També mostrem que el test usat tradicionalment per mostrar que els verbs de canvi d'estat tenen un component de causa en la seva estructura lexicosemàntica (l'acceptabilitat d'un adjunt *per si sol*) no funciona en català. Finalment, analitzem la incorporació del clític *se* en la variant intransitiva de l'alternança. Com ocorre

també en altres llengües, hi ha verbs que l'incorporen obligatòriament, d'altres que no l'incorporen mai i d'altres encara que l'incorporen optativament.

Paraules clau: Verbs de canvi d'estat, alternança causativa, interfície lexicosintàctica, clític *se*.

Verbs of state change in Catalan: participation in causative alternation

The article analyzes, in the first place, the participation of different types of state change verbs in Catalan in causative alternation: the possibility of a verb to have a transitive use and an intransitive one, with the particularity that the objective argument in the first alternating verb goes into being the subjective in the second (v. (i) Joan broke the window, (ii) The window was broken). The analysis will allow us to prove that the generalization that Alexiadou (2006) states regarding the functioning of verbs of external cause is not accomplished in Catalan. Regarding verbs of change of internal cause, which had not been studied in Catalan, we can see that their behaviour is not very similar and, against what has traditionally been indicated, there are some verbs that allow alternation,. Finally, with respect to verbs of unspecified cause we prove that they present semantic restrictions regarding the elements that can appear as a subject in the intransitive variant. We also show that the test traditionally used to show that verbs of state change have a component of cause in their lexico-semantic structures (the acceptance of an attachment by itself) does not work in Catalan. Finally, we analyze the incorporation of the clític pronoun *se* in the intransitive variant of the alternation. Since it occurs also in other languages, there are verbs that add it compulsorily, other that never add it and other that add it optionally.

Key words: Verbs of state change, causative alternation, lexico-syntactic interface, *se*.

Problemes d'intel·lecció en el Curial e Güelfa

M. Àngels Fuster Ortuño

En aquest treball fem palesa la utilitat dels contrastos traductològics com a eina fonamental en la interpretació del sentit o significat d'una obra i un lèxic allunyat cronològicament de l'actualitat, com és el cas del *Curial e Güelfa*, ja que les perspectives diverses dels traductors d'una mateixa obra literària, així com els estudis ben fonamentats sobre el text en qüestió, contribueixen de manera eficaç a la consecució de l'objectiu de tot traductor: trobar les millors solucions lèxiques a fi de poder transmetre de la manera més fidel possible la intencionalitat i el sentit d'una obra del passat.

Paraules clau: *Curial e Güelfa*, literatura catalana medieval, multilingüisme, filologia, traducció, lingüística aplicada, lingüística diacrònica, noves tecnologies, lèxic.

Problems of understanding in *Curial e Güelfa*

This work shows the usefulness of traductological contrasts as a fundamental tool in the interpretation of the meaning of a work and a lexicon chronologically away from the present, as the case of *Curial e Güelfa* is. The diverse translators' points of view of the same literary work, as well as the studies about the text, contribute to the achievement of the goal of every translator in an effective way: to find the best lexical solutions in order to be able to transmit the intentionality and the sense of a work of the past in the most faithful way.

Key words: *Curial e Güelfa*, Mediaeval Catalan literature, multilingualism, linguistic philology, translation, applied linguistics, diachronic linguistics, new technologies.

Paraula i cultura de la salut: indagacions de lingüística mèdica

Vicent Salvador

La importància del discurs verbal en les pràctiques sanitàries és indiscutible i mereix l'atenció d'un programa de recerca interdisciplinari. Des del punt de vista de la lingüística mèdica o de la salut i l'anàlisi del discurs, aquest article explora el tema en dues directrius principals: la divulgació dels coneixements en l'àmbit de la salut i l'entrevista clínica com a gènere discursiu. Alguns del tòpics centrals tractats a l'article són: la relació entre el discurs i l'acció no verbal, i els conceptes d'empatia/confirmació, humor, responsabilitat compartida, argumentació/persuasió, *ethos* i autopresentació.

Paraules clau: entrevista clínica, interacció verbal, medicina, discurs, divulgació sanitària.

Health, word and culture: medical linguistic inquiries

The relevance of verbal discourse in the domain of health practices is obvious and it deserves to become the focus of an interdisplinary program of research. From the point of view of medical linguistic or health linguistics, and discourse analysis, this article explores the matter in two main lines: the popularization of health technical knowledge and the clinical encounter as a discourse genre. Some of the central topics

studied are the relationship between discourse and non-verbal action and the concepts of empathy/confirmation, humour, shared responsibility, argumentation/persuasion, *ethos*, and presentation of self.

Key words: clinical encounter, verbal interaction, medicine, discourse, health popularization.

El teatre català del segle XIX *i la realitat catalana de l'època*

Ramon Bacardit

El meu propòsit en escriure aquest article era plantejar com el teatre català del segle XIX configurava un model de realitat fruit de les complexes relacions entre les necessitats d'un auditori sociològicament delimitat i la voluntat d'alguns autors com Frederic Soler d'articular una imatge del país en què aquestes classes es veiessin representades.

Al llarg del segle, doncs, l'horitzó d'expectatives de pœblic català s'anà configurant a través d'una oferta que responia a una demanda més o menys explícita d'obres que servissin per a les funcions cohesionadores del grup social majoritari a les platees del país: les classes menestrals. Si els autors acabaven definint un sistema simbòlic que podia representar la realitat era bàsicament perquè el teatre en català estava molt lligat a la realitat contemporània immediata, bé a través del reflex directe com en les obres d'actualitat de Jaume Piquet, bé amb el recurs a la distanciació històrica o de clixés costumistes com en el cas de Soler. A la llarga, el model de realitat literaturitzable consolidat s'hagué d'enfrontar a les demandes del realisme literari de configurar una altra convenció del real.

Paraules clau: realitat literària, horitzó d'expectatives, realisme.

Catalan theatre of the 19th century and Catalan reality of the time

My purpose in writing this article is to suggest how the Catalan theatre of the 19th century set up a model of reality which is the result of the complex relationships between the needs of a sociologically defined audience and the willingness of some authors, such as Frederic Soler, to articulate an image of the country in which these classes were represented. Throughout the century, then, the horizon of expectations of Catalan audiences was gradually shaped through an offer that adapts to an explicit demand of works that can be used to perform a cohesive function of the major social group that attended the theatres, the working class. If the authors defined a symbolic system that could represent reality was basically because theatre in Catalan was closely

linked to contemporary reality, either through a direct reflection, such as in Jaume Piquet's works, or with the use of costumbrist clichés as in Soler's case. Ultimately, the model of reality which had been consolidated had to face the demands literary realism had to configure another convention of reality.

Key words: literary reality, horizon of expectations, realism.

Barcelona vista pels narradors del vuit-cents

Enric Cassany

L'article s'ocupa de les representacions o imatges de la ciutat de Barcelona en la prosa literària catalana del segle XIX, especialment en el quadre de costums i la novel·la, que s'examinen com a expressions de cultura urbana. Aquesta literatura, associada a un cert concepte de modernitat, avança flanquejada per l'historicisme i el ruralisme mitificadors dels escriptors lligats als ideals conservadors de la Renaixença. L'article dibuixa la trama de motius o de trets idiosincràtics urbans en la prosa destil·lada pels escriptors del vuit-cents, primer en llengua castellana i, a partir dels anys 60, en llengua catalana. Així, fa un recorregut per la Barcelona vella i la Barcelona nova, abans i després de l'enderrocament de les muralles que encerclaven la ciutat, des de l'època de les bullangues fins a l'assentament burgès de la Restauració, i examina els autors que en fixen més poderosament la imatge (Robert Robert, Emili Vilanova, Narcís Oller...), bé oferint diverses versions de crònica o descripció externa de la ciutat, bé fonent, com en el cas d'Oller, aquest aspecte extern amb la interiorització de la condició urbana com a tret constitutiu d'una vida humana.

Paraules clau: Literatura catalana del segle XIX, Barcelona en la literatura catalana del segle XIX, Novel·la històrica, Novel·la de la Renaixença, Quadre de costums urbà, Periodisme humorístic, Costumisme elegíac, Novel·la ciutadana, Novel·la burgesa, Memorialisme costumista.

Barcelona seen by the narrators of the 19th century

The article deals with the representations or images of Barcelona in the Catalan literary prose of the 19th paying specific attention to the costumbrist article and the novel, which are examined as expressions of urban culture. This literature, associated to a certain concept of modernity, takes its place flanked by historicism and the mystifying rurality of the writers tied to the conservative ideals of the Renaissance.

The article draws the plot of motives or of idiosyncratic urban features in the prose distilled by the writers of the 19th century, first in Spanish and, from the sixties on, in

Catalan. Thus, it makes an itinerary along the old Barcelona and the new Barcelona, before and after the demolition of the walls that encircled the city, from the period of the disturbances until the bourgeois settlement of the Restoration, and it examines the authors who more powerfully fix the image (Robert Robert, Emili Vilanova, Narcís Oller...), either offering several chronicle versions or an external description of the city, or melting down, like in the case of Oller, this external aspect with the internalization of the urban condition as a constitutive feature of human life.

Key words: Catalan literature of the 19th century, Barcelona in the Catalan literature of the 19th century, historical novel, Renaissance novel, costumbrist article, humorous journalism, elegiac costumbrism, civic novel, bourgeois novel, costumbrist memoirs.

El mite de la terra alta

Magí Sunyer

La identificació del camp amb la genuïnitat no és exclusiva de la cultura catalana. L'article analitza la construcció d'aquest mite en la literatura catalana del segle XIX, prestant particular atenció a la derivació patriòtica que uneix paisatge, habitants i tradicions rurals amb la Catalunya real que lentament anava desapareixent com a resultat de les revolucions polítiques i industrials. El mite de la terra alta ha proporcionat símbols tan freqüentment utilitzats com ara el de la barretina (un tipus de capell) i la muntanya, així com alguns debats ben interessants sobre l'organització tradicional de la família i els contrastos entre camp-ciutat i tradició-revolució.

Paraules clau: romanticisme, costumbrisme, mitologia, simbologia, literatura.

The myth of the Catalan highland

The identification of countryside with genuineness is not exclusive to Catalan culture. This article studies the construction of this myth in 19th-century Catalan literature with particular focus on the patriotic derivation that links landscape, inhabitants and rural traditions with the real Catalonia that was slowly disappearing as a result of the industrial and political revolutions. The myth of the highland has provided such well-used symbols as the *barretina* (a headwear item) and the mountain, and some interesting ideological debates about traditional family organization and the country-city and tradition-revolution oppositions.

Key words: Romanticism, Costumbrism, mythology, symbology, literature.

Visions de Mallorca a la literatura del segle XIX

Margalida Tomàs

L'article és una aproximació al tractament de Mallorca com a tema literari en la literatura feta per autors mallorquins del XIX, en un període comprès entre l'aparició de *La Palma* el 1840 i, més o menys, la dècada dels vuitanta, cosa que implica tractar de l'obra de tres grups generacionals. Més que una síntesi general, s'ha optat per mostrar algunes de les diferents opcions triades a l'hora de convertir Mallorca en literatura, unes opcions, unes mirades, que canvien al llarg del temps i que poden estar mediatitzades tant per l'adscripció a un corrent literari –romanticisme-, a una situació personal –l'allunyament de l'illa–, o per una motivacions literàries diferents –voluntat regeneracionista i social, creació del mite Mallorca terra d'or, etc. Encara, en cada apartat, hi ha hagut una selecció dels autors que podien servir per exemplificar cada una de les visions, amb una especial atenció a aquells d'obra menys coneguda (Tomàs Aguiló i la seva obra castellana; Pere d'A. Penya, Josep Tarongí, Miquel V. Amer i Victòria Penya, entre altres).

Paraules clau: Mallorca, paisatge, ciutat, història, romanticisme.

Visions of Mallorca in 19th century literature

The article is an approach to the treatment of Mallorca as a literary subject in the literature made by Majorcan authors of the 19th century, in a period that extends from the appearance of *La Palma* in 1840 and, more or less, the decade of the eighties, which means to deal with the work of three generational groups. Instead of a general synthesis, it has been decided to show some of the different options chosen when converting Mallorca into literature, some options, some approaches, that change along time and which can be so much influenced by the assignment to a literary trend –Romanticism–, to a personal situation –the distance from the island–, or by different literary motivations –social and regeneracionist will, creation of the Mallorcan myth, land of gold, etc. In each section there is a selection of the authors who could exemplify each of the visions, with special attention to less-known authors (Tomàs Aguiló and his Spanish work; Pere d'A. Penya, Josep Tarongí, Miquel V. Amer and Victòria Penya, among others).

Key words: Mallorca, Romanticism, history, city, landscape.

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 301-309

La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença valenciana

Rafael Roca Ricart

Anàlisi de vuit poemaris dels principals autors de la Renaixença valenciana, a fi de comprovar quina imatge oferiren del País Valencià. Una visió que està unida a la descripció del paisatge, entès aquest com aquell que pot oferir una descripció més tangible del país. Aquesta visió fou duta a terme des d'una perspectiva sentimental i econòmica, fonamentalment, i amb una clara voluntat ideològica; es concretava en la bellesa i riquesa de tres indrets geogràfics ben delimitats i sovint complementaris: el mar, l'àrea de regadiu i la muntanya. Una imatge fonamentalment idíl·lica, somniada i que, encara que elaborada a partir d'una base real, amb el pas del temps acabaria com a lloc comú, continua sent vàlida, en bona mesura, en els nostres temps.

Paraules clau: renaixença valenciana, Lo Rat Penat, poesia catalana del segle XIX, el regadiu valencià, Mar Mediterrània, muntanyes valencianes, Teodor Llorente; Josep Maria Puig i Torralva; Víctor Iranzo i Simon; Francesc Badenes i Dalmau; Jacint Labaila; Constantí Llombart; Vicent W. Querol.

The dreamed homeland of the poets of the Valencian Renaissance

Analysis of eight collections of poems of the main authors of the Valencian Renaissance, in order to check out which image they offered of the País Valencià. A vision that was tied to the description of the landscape, as a more tangible demonstration of the country; that, fundamentally, was carried out in a sentimental and economical way, and with a clear ideological will; and that was specified in the beauty and the wealth of three well delimited and, often, complementary geographical places: the sea, the irrigated region and the mountain. An image mainly idyllic, dreamed, and although elaborated from a real foundation, which with the step of the years would become a commonplace, to a large extent, continues acting in our days.

Key words: Valencian renaissance; Lo Rat Penat; Catalan poetry of the 19th century; The irrigated region of Valencia; The Mediterranean sea; The Valencian mountains; Teodor Llorente; Josep Maria Puig i Torralva; Víctor Iranzo i Simon; Francesc Badenes i Dalmau; Jacint Labaila; Constantí Llombart; Vicent W. Querol.

TABLE OF CONTENTS

Antoni Mas i Miralles / Hèctor Càmara i Sempere
Diaphasic variety in Mediaeval language: a proposal of analysis of a chapter from the Flos Sanctorum 9

Bartomeu Abrines Llabrés
Verbs of state change in Catalan: participation in causative alternation 35

M. Àngels Fuster Ortuño
Problems of understanding in Curial e Güelfa 67

Vicent Salvador
Health, word and culture: medical linguistic inquiries 89

Monographic on «Country representations in nineteenth century literature: truth and myth», coordination by Magí Sunyer

Magí Sunyer
Country representations in nineteenth century literature: truth and myth 109

Ramon Bacardit
Catalan theatre of the 19th century and Catalan reality of the time 113

Enric Cassany
Barcelona seen by the narrators of the 19th century 139

Magí Sunyer
The myth of the Catalan highland 159

Margalida Tomàs
Visions of Mallorca in 19th century literature 181

Rafael Roca Ricart
The dreamed homeland of the poets of the Valencian Renaissance 209

Reviews 237

Abstracts 301

Table of contents 311

BIBLIOTECA MANUEL SANCHIS GUARNER

DARRERS VOLUMS DE LA COL·LECCIÓ

54. Llengua i Església durant el Barroc valencià.
Vicent Pitarch
55. Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Edició crítica.
Josep Lluís Martos
56. El llibre de Cort de Justícia de València (1279-1321). Estudi lingüístic.
Maria Àngels Diéguez Seguí
57. Els arxius del discurs. Episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura.
Vicent Salvador
58. El discurs de la informàtica. Un estudi de les seqüències descriptives.
Anna I. Montesinos López
59. Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg.
Santi Cortés
60. *Lo passi en cobles* (1493). Estudi i edició.
Marinela García Sempere
61. De la vellesa. De l'amistat.
Ciceró. Traducció d'Antoni Febrer i Cardona.
62. Variació dialectal i estandardització al Baix Vinalopó.
Carles Segura i Llopes
63. *Tirant lo Blanch* i Shakespeare: Les fonts de *Much ado about nothing.*
Joaquim Anyó
64. La percepció de la vitalitat etnolingüística pels jóvens de l'Alacantí.
Josep M. Baldaquí Escandell
65. El model de llengua i la seguretat lingüística dels jóvens valencians.
Josep M. Baldaquí Escandell
66. El realisme compromés en la narrativa catalana de postguerra.
Vicent Simbor Roig
67. Per a un ensenyament de l'oral. Iniciació als gèneres formals a l'escola.
Joaquim Dolz i *Bernard Schneuwly*
68. La semàntica diacrònica cognitiva. Una aplicació a propòsit de *venir, arribar* i *aplegar* (segles XII-XVI).
Sandra Montserrat i Buendia
69. Morfologia i fonologia catalana i romànica: Estudis diacrònics.
Max W. Wheeler
70. Maria-Mercè Marçal, cos i compromís.
Laia Climent
71. Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta.
Ferran Carbó
72. L'anomenat «*lo* neutre». L'expressió de l'abstracció en català: una aproximació diacrònica.
Josep Martines
73. El dietarisme català a cavall entre dos segles (1970-2000).
Anna Esteve Guillén

CONTINGUT D'AQUEST VOLUM

Antoni Mas i Miralles / Hèctor Càmara i Sempere
Una proposta d'anàlisi de la formalitat diafàsica a partir d'un capítol del Flos sanctorum

Bartomeu Abrines Llabrés
Els verbs de canvi d'estat en català: la participació en l'alternança causativa

M. Àngels Fuster Ortuño
Problemes d'intel·lecció en el Curial e Güelfa. *La traducció com a eina per a la millora del coneixements dels clàssics medievals*

Vicent Salvador
Paraula i cultura de la salut: indagacions de lingüísticia médica

MONOGRÀFIC SOBRE «LA IMATGE DEL PAÍS EN LA LITERATURA DEL SEGLE XIX: REALITAT I MITE»

Magí Sunyer
La imatge del país en la literatura del segle XIX: realitat i mite

Ramon Bacardit
El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època

Enric Cassany
Barcelona vista pels narradors del vuit-cents

Magí Sunyer
El mite de la terra alta

Margalida Tomàs
Visions de Mallorca en la literatura del segle XIX

Rafael Roca Ricart
La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença valenciana