

Les propostes literàries de la Renaixença: entre la tradició i la modernitat

Josep Camps Arbós

PID_00189036

Índex

Objectius	5
1. La consolidació de la Renaixença (1859-1877)	7
1.1. El paper dels Jocs Florals	7
1.1.1. Una institució anacrònica?	7
1.1.2. Els discursos: literatura i ideologia	9
1.1.3. Expansió i consolidació	11
1.2. La pràctica literària: la poesia	12
1.2.1. Problemàtica	12
1.2.2. Alguns poetes	13
1.3. La pràctica literària: el teatre	16
1.3.1. Notícia bibliogràfica	16
1.3.2. La vida teatral	17
1.3.3. Frederic Soler vs. Serafí Pitarra?	19
1.4. La pràctica literària: la narrativa	20
1.4.1. Problemàtica i balanç	20
1.4.2. La novel·la romàntica	21
1.4.3. El costumisme	22
2. Èxit i decadència de la Renaixença (1877-1900)	25
2.1. Corrents literaris i públics	25
2.1.1. Delimitació de conceptes	25
2.1.2. Dates per a un període	27
2.1.3. La crítica	29
2.2. La pràctica literària: la poesia	31
2.2.1. Nota bibliogràfica	31
2.2.2. El cas Verdaguer	32
2.2.3. Guimerà, descobrir un poeta	34
2.2.4. Nous poetes, noves propostes	35
2.3. La pràctica literària: el teatre	37
2.3.1. Treballs i edicions	37
2.3.2. Josep Pin i Soler	39
2.3.3. Notícia d'Àngel Guimerà	39
2.4. La pràctica literària: la narrativa	42
2.4.1. Estudis i valoració	42
2.4.2. Novel·la, ideologia, modernitat	43
2.4.3. Realisme i crisi del realisme	46
2.4.4. Narcís Oller i la construcció d'una narrativa moderna	47
Bibliografia	51

Objectius

Els objectius que ha d'assolir l'estudiant amb aquest mòdul didàctic són els següents:

- 1.** Analitzar i comprendre la importància des Jocs Florals i la seva influència en la construcció d'un sistema literari català.
- 2.** Conèixer les característiques generals de la literatura romàntica, realista i naturalista produïda en terres de parla catalana, amb posterioritat a la restauració dels Jocs Florals.
- 3.** Entendre i analitzar les obres dels autors proposats a fi de comprendre i valorar l'originalitat i les particularitats de la seva producció.
- 4.** Comprendre la importància de la Renaixença, com a fenomen cultural determinant, entre la tradició i la modernitat.
- 5.** Conèixer, a través dels textos, i els autors proposats, les principals característiques de la literatura catalana del segle XIX.
- 6.** Analitzar la influència de la literatura europea (especialment la francesa) en la producció literària dels principals autors catalans de la segona meitat del segle XIX.
- 7.** Adquirir coneixements sobre el context històric i social dels països de parla catalana (especialment del Principat) en què s'esdevenen les principals transformacions culturals i literàries de la segona meitat del segle XIX.

1. La consolidació de la Renaixença (1859-1877)

1.1. El paper dels Jocs Florals

1.1.1. Una institució anacrònica?

La literatura romàntica de la Renaixença va tenir, des dels seus inicis, una preferència decidida pel gènere de la poesia. En aquest sentit, com hem vist, la reinstauració dels Jocs Florals, el 1859, va ser fonamental per entendre aquest fet. No en va, aquesta festa literària i els temes que va promocionar (la pàtria, la fe i l'amor) van condicionar la producció poètica fins a les acaballes de segle. Més endavant la comentarem amb un cert detall, però no creiem exagerar si afirmem que la participació als Jocs Florals va ser un requisit gairebé obligat per a tot poeta vuitcentista a mesura que la institució va ser acceptada progressivament pels escriptors catalans i insulars i, més irregularment, pels provinents del País Valencià. Els Jocs Florals van aconseguir, per tant, una promoció destacada de la poesia en llengua catalana arreu dels Països Catalans; només cal pensar en l'èxit que hi van assolir el mallorquí Josep Lluís Pons i Gallarza o el valencià Teodor Llorente. I, a més, van crear un públic assidu al fet literari i que podia consumir cultura escrita en català. No hem d'oblidar que al voltant dels Jocs va aparèixer també la primera infraestructura editorial en català, la de l'impressor Salvador Manero, que va publicar a partir de 1859 l'*Anuari dels Jocs* on s'aplegaven els treballs premiats.

Nota

Si deixem de banda l'*Anuari dels Jocs Florals*, haurem d'esperar a la dècada dels seixanta perquè es produeixin el naixement de les dues primeres publicacions periòdiques: *El Calendari Català* (1865-1882) i *Lo Gay Saber* (1868-1869, 1878-1882, 1883), fundades per Francesc Pelagí Briz arran de l'ambient creat per la restauració dels Jocs Florals. Altres publicacions que val la pena indicar són *Diari Català* (1879-1881), de Valentí Almirall, o revistes ideologicoculturals com *La Renaixensa* (1871-1905), dirigida per Pere Aldavert i Àngel Guimerà, la més representativa de l'època. Més endavant veuran la llum *La Veu de Montserrat* (1878-1901), *La Ignorància* (1879-1885, 1892) i *La Il·lustració Catalana* (1880-1894).

Una mostra de l'èxit immediat dels Jocs Florals entre els sectors culturals es troba en la creació d'un nou guardó pocs anys després de la reinstauració. Així a l'Anglaterra, la Viola d'Or i la Flor Natural, s'hi va afegir el de Mestre en Gai Saber, destinat als poetes que guanyaven d'un sol cop o de manera consecutiva els tres premis ordinaris. Els primers a assolir-lo, entre 1861 i 1863, van ser Víctor Balaguer, Joaquim Rubió i Ors i Jeroni Rosselló. Amb el decurs dels anys també es van convocar premis extraordinaris: primer, per a peces teatrals i, després, per a contes i novel·les; la finalitat no era altra que la d'estimular el conreu, en català, dels diferents gèneres literaris. Uns premis que van permetre l'aparició, per tant, de noves generacions de poetes i prosistes: Verdaguer,

Costa i Llobera, Mestres, Guimerà o Oller, per esmentar alguns dels noms més representatius. Per tot plegat, els Jocs Florals van donar prestigi a la cultura escrita en català i, amb el temps, van ser presidits per destacades personalitats de la vida política i intel·lectual espanyola com la reina regent Maria Cristina o Marcelino Menéndez y Pelayo.

Al costat de la capacitat programàtica dels discursos, els Jocs Florals, entre 1859 i 1877, van esdevenir el centre mateix de la Renaixença, el punt d'articulació d'un moviment, que concebia la institució, com hem apuntat, més com una plataforma de projecció social que no pas com una autèntica escola de poesia. Hem de tenir present que el Consistori elegia anualment els set mantenidors, cosa que donava una pluralitat ideològica a la institució malgrat el conservadorisme que, sens dubte, hi dominava. No en va «la festa havia esdevingut un punt de mira necessari no solament per als poetes sinó per a molts personatges de diferent procedència ideològica i professional; per això les mantenidories tenen una significació especialment rellevant, en particular les presidències, que donaven lloc a propostes o simples constatacions d'interès per a l'evolució de la Renaixença devers el catalanisme polític» (Jorba 1986: 137).

Tot i la dificultat d'establir una periodització a l'hora d'apropar-nos al fenomen dels Jocs Florals hi ha unes dates clau que no és possible defugir. La primera és la de 1865, que marca la consolidació definitiva dels Jocs Florals. Hi ha diversos factors que ho corroboren: 1) es premia, per primera vegada, Jacint Verdaguer i Josep Lluís Pons i Gallarza, dos dels cims de la poesia romàntica catalana; 2) s'intensifiquen els contactes amb els felibres occitans, que s'havien iniciat el 1862 amb la tramesa del poema «I troubaire catalan» per part de Frederic Mistral; i 3) tot i la bona recepció del certamen entre els estaments culturals de l'època, van començar a ser criticats i parodiats pels sectors més progressistes de la societat ja que se'ls acusava d'haver incitat i mantingut no només una estètica anacrònica (el cerimonial amb què s'embellia la festa, per exemple) sinó també per haver difós un model arcaïtzant de llengua literària i uns temes ancorats en el més tronat romanticisme. Sobre aquesta darrera qüestió seria bo recordar que el 1857, dos anys abans de la primera festa jocfloralesca, s'editava *Les flors del mal*, de Charles Baudelaire, el recull amb què s'iniciava la lírica moderna. El 1877 culminava l'etapa de consolidació i projecció dels Jocs Florals: van ser premiats Àngel Guimerà, amb els tres premis ordinaris, i Jacint Verdaguer amb l'extraordinari, atorgat per la Diputació de Barcelona, a *L'Atlàntida*.

Ara bé, hi ha una darrera data a què volem fer referència, ni que caigui fora del període que comentem. Amb motiu de la vint-i-cinquena convocatòria, el 1883, el Consistori va voler donar un relleu especial a la festa i hi van fer els discursos el mateix president, secretari i mantenidor de la primera. Especialment remarcable va ser el text llegit per Milà i Fontanals. Tinguem present que en el discurs de 1859, d'un marcat caràcter sentimental, l'autor se centrava en la importància de la recuperació de la llengua, tot rememorant poetes com Ausiàs March, i evocava, nostàlgicament, l'Edat Mitjana i el record dels

seus herois; la finalitat dels Jocs Florals seria, ras i curt, la de retre homenatge als grans escriptors medievals i fer present la seva obra. En canvi, el 1883, el pensament de Milà i Fontanals havia evolucionat significativament: ara no se cenyia només al certamen jocfloral esc sinó que s'aproximava al concepte mateix de Renaixença, que considerava que anava més enllà de l'ús poètic de la llengua, analitzava l'activitat literària que, en conjunt, considerava brillant, i n'apuntava l'evolució cap a un catalanisme de tipus polític: «ab degut y natural escalf s'ha recordat aquelles velles institucions que engendraren homens com un Fivaller, exemple ensemps d'independencia y fidelitat. ¡Tant de bo que poch á poch y ab l'esment del qui maneja una máquina espatllada s'arribás un jorn á qualque cosa de consemblant faysó y sobre tot d'igual esperit...» (Milà 1908: 269-270). La contínua repetició de temes i gèneres menaran els Jocs Florals a un atzucac abans d'acabar el segle XIX; quan la direcció del Consistori va recaure en Francesc Matheu, l'anacronisme s'accentuà fins al punt que les *Normes ortogràfiques* de l'Institut d'Estudis Catalans no hi van ser acceptades fins al 1936. En descàrrega dels Jocs Florals, hem de tenir present que la institució va ser un instrument decisiu per a consolidar la Renaixença com a moviment de recuperació nacional i cultural.

Darrerament Joan Lluís Marfany ha plantejat la tesi (sobretot a partir del discurs de Milà i Fontanals de 1859) de considerar que la cultura catalana de la Renaixença alimentava un patriotisme espanyol i el que feia era inculcar als ciutadans la consciència d'identitat espanyola. La hipòtesi és, si més no, suggerent, tot i que, potser, no acaba de tenir en compte l'esforç iniciàtic dels patriarques del moviment o el paper dels Jocs Florals en el desenvolupament de la llengua literària, però el que és ben cert és que el concepte d'innovació (tot i les il·lusions i les bones intencions) era força absent en els discursos dels intel·lectuals vuitcentistes i, per tant, la visió que tenien de la societat i la cultura catalanes, malgrat els elogis a un passat esplendorós, la podríem qualificar de conformista i conservadora. Ara bé, d'aquí a considerar, com fa Marfany, que la Renaixença —i els Jocs Florals, un dels màxims exponents del moviment— «va ser un intent de liquidar el que encara quedava d'ella [de la cultura catalanes], deixant-ne només un grotesc recordatori» (Marfany 2008: 228), hi ha un gran pas.

1.1.2. Els discursos: literatura i ideologia

Els discursos dels Jocs Florals van plantejar, des dels seus inicis, el procés de formació, depuració i codificació que havia de convertir el català en una llengua literària en tant que el certamen era la plataforma adient per a ser reconeguda; no hem d'obviar, tanmateix, les crítiques de Pere Mata, el 1861, i de Lluís Carreras Lastortras, el 1867, al fet que els textos que s'hi presentaven havien de ser escrits únicament en català. Gradualment els discursos van anar més enllà del tema poètic i lingüístic i van abordar qüestions culturals, jurídiques i polítiques, amb una clara intenció programàtica per al conjunt de la Renaixença. Vegem-ne alguns exemples.

El discurs d'Antoni de Bofarull (Bofarull 1865: 25-33) s'adreçava, explícitament, a les persones que criticaven la llengua catalana i donava, tot i el seu conservadorisme, arguments i explicacions perquè la valoressin i la respectessin. Bofarull ja parlava d'afirmació i d'identitat catalana en el seu discurs («Cal, després de set anys, manifestar lo dret de vida») i buscava, com a historiador que era, uns arguments de tipus històric —la glorificació del passat medieval— que avalessin el seu plantejament: «això fa que's done constantment lo nom de *dialecte* á la llengua dels Jaumes, dels Muntaners, dels Aussias Marchs; á la llengua del Códich marítim mes conegut en lo món; a la llengua que guarda arxivats mes gran número de documents escrits en ella, que no pót presentar en la seva respectiva cap altre nacionalitat de Espanya i ben pocas de las estrangeras». Els Jocs Florals havien de ser, per tant, un vehicle per a la recuperació de la llengua i, *in extenso*, de la pàtria («lo que fa'l Consistori no es solament un servey literari, sinó'l cumpliment d'un deber patriótic»).

El discurs de Marian Aguiló (Aguiló 1867: 29-40) és, en canvi, d'un caràcter marcadament literari. L'autor comparava el català amb «una infanta malestruga» però que, malgrat les dificultats per què havia travessat des dels seus orígens, era present arreu i que pervivia en les diverses variants dialectals «forta, sanitosa i vividora». Aguiló també feia referència al debat sobre la fixació de l'idioma entre els partidaris del «català que ara es parla» (amb Frederic Soler al capdavant) i els d'un català «acadèmic» o arcaïtzat (entre els quals es compta), més propi de l'època medieval. Igualment es podia detectar en el text una remarcable exaltació de la cultura popular, un dels trets definitoris del romanticisme.

En el discurs de Josep Lluís Pons i Gallarza (Pons 1870: 29-35) apareixien, com en el de Bofarull, referències explícites al catalanisme —ha de perseverar i ha de tenir «los tronchs durs i ab qualque espina»— i al rebuig a les mesures de centralització política promogudes pel govern de Madrid sorgit de la Revolució de 1868. Pons demanava una presa de consciència pel que fa a la identitat («Sou catalans: cantau en vostra llengua!») i li atorgava esperança de cara al futur («Trobar qualque dia lo Shakespeare català»), sigui quina sigui la situació per què travessés el país («mantingam l'esperit català entremitx del brugit que retrany per tota Espanya»). I és que, traçant una panoràmica des de 1859, Pons veia maduresa en la llengua i feia una crida a tots els territoris de parla catalana perquè despertessin i revifessin el conreu de les arts i de la literatura i, a diferència dels seus predecessors, afirmava, sense subterfugis, que calia treure's el llast del medievalisme (a través de la imatge del nen que s'ha fet home) i cenyir-se a la contemporaneïtat, això sí, des d'un punt de vista netament romàntic: «ja sap de cor los noms dels vells trobayres, llurs dietas y usanses galanejadores. Prou de tot axó n'hi hem parlat. Prou n'hi hem dit de llanses y castells, de barres y d'almogàvers».

Els tres discursos que hem resseguit —i d'altres de coetanis— traspassaven l'àmbit literari i esdevenien, també, reivindicacions de caire polític. Hi veiem, per tant, el pas d'un conservadorisme (i pessimisme) a un cert nacionalisme

(tot i que l'afirmació és feta amb totes les reserves). Malgrat tot, la nostàlgia i la defensa i exaltació de la llengua catalana (i deixem de banda les diferents propostes lingüístiques), van ser també elements a tenir en compte. Al cap i a la fi, feien referència, d'una manera o altra, al conegut lema jocflorallesc «Pàtria, fe, amor».

1.1.3. Expansió i consolidació

La consolidació del Jocs Florals de Barcelona afavorí l'aparició de noves institucions i de plataformes complementàries, que s'hi podien relacionar. Unes manifestacions similars que es van donar arreu de Catalunya i, en grau menor, a Mallorca i a València. Així, a Barcelona podem destacar el certamen de la Misteriosa, celebrat per primera vegada el 1874, que va ser organitzat pel sector més conservador de la institució La Jove Catalunya i es plantejà com una manifestació diferent a la dels Jocs Florals. O bé el Certamen Literari de la Joventut Catòlica, creat el 1879, i que tingué com a presidents, entre d'altres, Rubió i Ors, Milà i Fontanals o Verdaguer. El més important de les comarques gironines va ser el Certamen Literari de Girona, bilingüe, celebrat entre 1871 i 1902. A les terres de Ponent, Lluís Roca i Florejacs va ser el president, el 1863, dels certàmens convocats per l'Acadèmia Mariana, que afavorien, però, el conreu de la llengua castellana; no va ser fins al 1895 quan l'Associació Catalanista creà un certamen monolingüe en català que va ser el germen dels Jocs Florals de Lleida, celebrats entre el 1906 i el 1923.

El 1879 la societat valenciana de Lo Rat-Penat instaurava els seus Jocs Florals: controlada per Teodor Llorente, es tractava d'una proposta pretesament apolítica, que renunciava al monolingüisme català i fixava uns tòpics que exaltaven la valencianitat. En canvi, a les Illes no es van establir certàmens rellevants ja que els escriptors illencs van optar per donar-se a conèixer a través de la plataforma que ofería els Jocs Florals de Barcelona. Finalment, a la Catalunya Nord, el conreu de la llengua catalana va ser poc reeixit; només val la pena esmentar la festa literària celebrada el 1883 a Banyuls de la Merenda i que comptà amb la presència de Guimerà, Verdaguer i Colell.

Concloem aquest apartat amb unes afirmacions de Ramon Pinyol en què planteja quina és la perspectiva des de la qual s'ha d'estudiar avui dia el fenomen dels Jocs Florals: «la història del certamen barceloní, així com la de l'estol de concursos que el volien imitar en els barris de la ciutat i, sobretot, arreu de la geografia catalana, no es pot fer en clau només d'història literària. Més encara, s'ha de fer especialment des de la perspectiva de la història política, perquè els Jocs van ser, mancat com estava el país de les adequades tribunes públiques, una de les plataformes més destacades de la difusió del catalanisme» (Pinyol 2011: 77).

1.2. La pràctica literària: la poesia

1.2.1. Problemàtica

Joaquim Molas, a la introducció al capítol dedicat a la poesia vuitcentista del volum IV del *Panorama crítica de la literatura catalana* (Molas 2009: 188-200), assenyala els elements que cal tenir presents a l'hora d'emprendre'n l'estudi. En primer lloc, l'auge d'un gènere que va ser realitzat des dels seus inicis en llengua castellana i excepcionalment ho va ser en català per part d'uns autors (Aribau, Mata, Rubió i Ors) que, posteriorment, van esdevenir el motor de la Renaixença; segonament, la confusió a l'hora d'estudiar la Renaixença com a moviment polític i cultural amb el de la poesia pròpiament dita; i per últim, l'escassetat de poetes (o escriptors) «purs», en el sentit estricte de la paraula (Pons i Gallarza, Verdaguer, Mestres, Guimerà o Bartrina), ja que la gran majoria van dedicar-se a altres tasques professionals. I és que, com Molas adverteix, «posseïm alguns estudis de conjunt, més o menys posats al dia, sobre, en general, la Renaixença i, en particular, el Romanticisme, amb capítols, o no, sobre poesia, i algunes antologies específiques, però cap estudi monogràfic sobre poesia com a fet en ell mateix». En conseqüència, reclama una revisió a fons de la poesia vuitcentista malgrat algunes aportacions ja llunyanes en el temps (Miquel dels Sants Oliver, Jordi Rubió Balaguer, Manuel de Montoliu o Josep M. de Casacuberta) o més recents (el volum VII [1986] de la *Història de la literatura catalana*, de l'Editorial Ariel). No és tampoc cap casualitat, adverteix Molas, que la recepció de la poesia romàntica hagi estat marcada més per la crítica (Sardà, Yxart, Perés, Maragall...) que no pas per la historiografia erudita i, sovint, els articles que ha generat esdevenen encara l'única bibliografia que posseïm sobre alguns autors. Un altre aspecte que l'estudiós comenta és el valor atorgat a la poesia vuitcentista al llarg del segle passat amb etapes fosques com la noucentista amb els comentaris negatius que van aparèixer a articles com «De l'acció dels poetes a Catalunya», de Josep Carner, aparegut entre el març i el juny de 1908 a la revista *Empori*, o a llibres com *Les noves valors de la poesia catalana* (1919), de Joaquim Folguera. Molas també proposa línies d'estudi que completarien el mapa —força incomplet— de la poesia romàntica: treballs sobre la producció de Manuel Milà, Marian Aguiló, Víctor Balaguer (tot i que compten amb sòlids estudis biogràfics) i de Josep Lluís Pons i Gallarza; o la del període 1883-1895, que conté la crisi del romanticisme i dels Jocs Florals (i de manera especial la figura d'un intel·lectual com Francesc Matheu, de qui cal abordar encara l'estudi de la seva obra en vers).

L'objectiu —modest— de les línies que segueixen és el de donar unes pautes de lectura dels poetes que considerem més representatius d'entre aquella gernació que, arran dels Jocs Florals, va sorgir dins el motlle retòric del romanticisme i que va seguir el camí iniciat per Joaquim Rubió i Ors.

1.2.2. Alguns poetes

La poesia romàntica catalana conté bona part dels tòpics de la poesia occidental coetània: enyorança dels paradisos perduts, *mal du siècle*, cants a la lluna o a les ruïnes, nits tempestuoses o sepulcral enteses com a correlat de l'ànima de l'autor, exaltació del jo; paral·lelament hi ha la presència de temes civils i socials propis d'un món en plena transformació gràcies a la Revolució Industrial i que, de primer, van ser tractats des d'una òptica burgesa combativa, més idealista (Pons i Gallarza) o bé realista (Clavé). L'ampli ventall temàtic va ser resolt mitjançant una gran varietat de gèneres: des de la balada fins a la cançó, de l'elegia al romanç històric. Els poetes es van servir d'un llenguatge expressiu i pintoresc, carregat d'hipèrbats, hipèrboles o antítesis, sempre molt del gust de l'estètica romàntica. Jacint Verdaguer en el parlament que va fer el 1867 a la Font del Desmai, davant el grup de poetes que conformaven l'esbart de Vic, va exposar els motius pels quals escollia els motlles romàntics a l'hora d'expressar-se:

Si cap vaga fesomia podem trobar encara en nostra naxent esbart, jo diria que es un rastre de melancolia, que, per reparar-lo, cal sino llegir les més conegudes composicions de quiscun de nosaltres; y'ns ve de la poesia popular que, plena de vida y de sentiment, se passeja per nostres camps y vilatges, de nostres passions, y pot ser (lo mes bonich fora) de la sanch de nostres venes. Algun de nosaltres, la primera vegada que volgué versejar, fou pera modular y dexar sortir á fora los sospirs que li feyan mal, reclusos en lo pit; altrement, si'l sentiment no li hagués duyt, tindria de fer encara la primera poesia; y de tots vos diré (be que ho haureu reparat) que los més bonichs cants son los mes tristos, y dels mes bonichs les posades més bones, si voleu, son aquelles en que hi ha dexat caure més llàgrimes. (Verdaguer 1879: IX-X)

Anem a pams. Al Principat, abans de l'eclosió de Verdaguer el 1877 amb *L'Atlàntida*, caldria fer esment d'alguns poetes. El filòleg i historiador Manuel Milà i Fontanals també se sentí temptat pel gènere poètic; autor de poesia en castellà i en català, en aquesta darrera llengua va escriure les remarcables composicions «La font de Melior» (1843), «La cançó del pros Bernat» (1867) i «La complanta d'en Guillem» (1872). O bé Francesc Pelai Briz, autor d'una obra de caràcter romàntic i que abastà diversos gèneres poètics, tot i que amb resultats desiguals: reculls de poesia jocfloralasca com *Flors i violes* (1870) o d'inspiració popular, *Les set balades* (1867) i *Balades i primaveres* (1881), i tres poemes llargs: *La masia dels amors* (1866), que traïx la influència de Frederic Mistral, de qui havia traduït *Mireia* dos anys abans, i dos poemes èpics, *L'orientada* (1881) i *Cap de ferro* (1889). Una trajectòria minuciosament estudiada per Ramon Panyella a *Francesc Pelai i Briz: entre la literatura i l'activisme patriòtic* (2013). O, finalment, Anicet Pagès de Puig, que conreà una poesia apassionada i que no s'apartà de la trilogia temàtica dels Jocs Florals, amb poemes dedicats a Joan de Serrallonga o al comte Arnau.

De més entitat és l'obra catalana de Víctor Balaguer, que s'inicià el 1857 amb la publicació del poema «A la Verge de Montserrat». La seva poesia reflecteix la influència de Zorrilla, Lamartine i Hugo: «hi domina la grandiloqüència, els mestres solemnes, l'èmfasi discursiu, i el to profètic aplicat a l'evocació de gestes històriques i mítiques i a ponderar els grans temes de la justícia, la lli-

bertat, la pàtria, l'amor» (Jorba 1986: 183-184). De fet, la vena patriòtica, probablement, és la més representativa: mitificació de temes històrics i llegendaris medievals, tractament d'episodis coetanis com la Guerra d'Àfrica o bé reivindicació de polítics moderns com Espartero o Lluís Cutchet. És una mostra del seu patriotisme romàntic la darrera estrofa de «Los quatre pals de sang»:

Si lo drap d'or de mos pares
 es avuy un esboranch,
 si en la torre del castell
 no hi tinch lo penó arborat;
 si al peu dels merlets en una runa
 sols ressona entre plants
 las llastimeras esparses
 del trovador català;
 si ja sols me'n queda un
 de mos quatre pals de sach;
 es per tu, la de las torres
 y dels lleons afamats.
 ¡Ay Castella castellana!...
 ¡Ay sí'm trencas lo quart pall!... (Balaguer 1882: 241)

A les Illes, i al voltant de la revista *La Palma*, van aparèixer alguns poetes remarcables. Un dels més interessants va ser Josep Lluís Pons i Gallarza, que va aplegar la seva obra poètica a *Poesies* (1892), sembla ser que a petició de Joan Alcover. Com bé ha indicat Josep M. Llompart, en un dels escassos treballs dedicats al poeta insular, la seva poesia «se situa dins del context del floralisme, o sigui dins el corrent conservador, historicista, del romanticisme català» (Llompart 1975: 21). Els poemes de Pons parteixen d'un triple pressupòsit: una mentalitat burgesa (a través de la qual mitifica allò que observa), una cultura humanística (entre el 1844 i el 1861 va ser catedràtic de Retòrica a l'Institut de Barcelona i de Geografia i Història a l'Institut Balear) i un profund sentiment del paisatge. D'entre la seva producció paga la pena remarcar tres textos: «Lo treball de Catalunya», en què presenta el món laboral a través d'una visió harmònica, ideal, sense tensions, que el converteix gairebé en un mite clàssic; «L'olivera mallorquina», construït al voltant d'un símbol, l'arbre, i dos temes, un d'èpic, d'encuny romàntic, l'evocació d'una gesta medieval, i un altre de caràcter líric, empeltat de la tradició clàssica, la fugacitat de la vida, que se sintetitza en els versos finals: «Jo moriré i encara / espolsarà el mestral ta negra oliva; / res serà del que és ara / tu sobre el blau penyal roman-dràs viva» (Pons 1975: 94); i «Los tarongers de Sóller», vertebrat també a partir d'un tema de procedència clàssica, el pas del temps, que conté, tanmateix, una delicada sensibilitat romàntica: «Pel cor que amor somia / l'hora d'avui s'escola..., / la de demà s'atansa, / mes la d'ahir no torna. / Somiem sota el fullatge / dels tarongers de Sóller» (Pons 1975: 83).

Remarcable és, igualment, la figura de Marian Aguiló, que si bé va començar a publicar el 1843 en revistes i diaris diversos, en antologies generals i en els anuals dels Jocs Florals, la seva producció, però, no va ser aplegada pel seu fill Àngel fins després de la seva mort. El 1925 l'editor Francesc Matheu publicà tres volums de *Poesies completes*, al qual cal afegir *Poemes inicials* (1990). Aguiló intentà fusionar la tradició popular, que es troba en els elements formals i en el

contingut mateix de bona part de la seva obra poètica, i de la qual era un bon coneixedor, amb la culta. Els trets de la seva poesia són típicament romàntics, la natura, la mort i l'amor, presentats des d'un punt de vista conservador, religiós i patriota. Quant al llenguatge, una de les característiques destacades per la crítica, se serveix, bàsicament, de la llengua popular, planera i col·loquial, sense caure en els excessos de dialectalismes. Les estrofes inicials del poema «A un ciprer», en què tracta el tema romàntic de la mort, mostren alguns dels trets que hem esmentat:

¿Per què et crearen, oh arbre,
sens ombra, ni fruit ni flor?
¿Has nascut sols per fer por
devora tombes de marbre?

Tot arbre que engrons l'oratge
bat sos rams fent dolç renou,
mes el teu negrenc fullatge
gemega si el vent lo mou. (Aguiló 1975: 71)

Ramon Picó i Campanar tancaria aquest tercet insular. Des d'una perspectiva jocfloralésca, abordà el poema narratiu i la recuperació de temes històrics i llegendaris, tot incorporant elements de la tradició poètica popular. N'és una excel·lent mostra «De pressa», en què recrea la figura del Comte Mal, adaptació mallorquina de la llegenda del Comte Arnau:

Depressa vá, ben depressa
lo poltro del Comte Mal;
de tan depressa, no corre,
no corre que va volant.
Si troba parets ò márgens
los bota pitjor qu'un mart,
ni avenchs ni gorchs el deturan,
pe'ls torrents li basta un salt;
travessa boschs, arenals,
costers y puigs y garrigues
y cingles y comallars...
sembla un remolí, quan passa
la plana de part á part;
quan passa per dins la costa
sembla la verga d'un llamp! (Picó 1983: 133-134)

Al País Valencià els pioners de la poesia romàntica van ser Tomàs Villarroja i Vicent Boix. Ara bé, les figures que van sobresortir foren Wenceslau Querol i, sobretot, Teodor Llorente, que ha estat considerat el poeta més important de la Renaixença a les terres valencianes. El 1857, gràcies a la lectura dels poemes de Joaquim Rubió i Ors i per influència de Marian Aguiló, es decantà cap a la llengua catalana i es vinculà al moviment renaixentista. La seva poesia, preferentment paisatgística —i que mostra l'embadaliment de l'autor davant el que considera la perfecció—, destaca per l'encert a l'hora d'expressar l'emoció; assolí, a més, un notable èxit i creà una escola literària que es perllongà durant el segle xx. Segons Vicent Simbor, «podem distingir la producció inicial, que constitueix un bloc homogeni regit per un romanticisme sentimental, sovint malencònic, i la producció de maduresa, en què Llorente divideix la seva obra entre un tipus de poesia realista-costumista, en general edulcorada, i la

pervivència de la formació romàntica de joventut» (Simbor 1996: 26-27). No en va, un bon grapat de composicions mitifiquen la «valencianitat», que Llorente singularitza en la figura de la llauradora de l'Horta, extensiva a la dona valenciana en general («Valencianeta!», en seria una mostra). Aplegà la seva producció a *Llibret de versos* (1885), que amplià successivament el 1902 i el 1908. Hi destaquen els poemes «La barraca» i «Vora el barranc dels Algadins»; aquest, un dels darrers que va escriure, i del qual reproduïm les dues darreres estrofes, és una aguda reflexió sobre el pas del temps i, alhora, una exaltació de la vida natural:

Vora el barranc dels Algadins
l'aigua corrent los camps anega;
en sos espills lo sol llampega,
i trau l'arròs los verdosos brins.
Sona el tic-tac en los molins;
i al caure el sol, caçadors destres
a joca van d'ànecs silvestres
vora el barranc dels Algadins.

Vora el barranc dels Algadins
mourà demà les palmes l'aire,
li donaran los horts son flaire,
i sa cantúria els teuladins.
Lo mas demà guardarà dins
dolços records i imatges belles;
jo no podré gojar ja d'elles
vora el barranc dels Algadins! (Llorente 1996: 241-242)

Pel que fa referència al Rosselló, caldria citar el nom de Pere Talrich. Emigrat a París de jove, aplegà la seva producció poètica a *Records del Rosselló* (1887) en què tracta, fonamentalment, el tema romàntic de l'enyorament del país.

1.3. La pràctica literària: el teatre

1.3.1. Notícia bibliogràfica

A l'hora d'acabar-nos a l'anàlisi del teatre català vuitcentista, seguint Carme Morell (2009: 290-304), cal partir de dues premisses: d'una banda, el teatre comercial en català no arrelà fins al voltant de 1860 (es limitava a sainets i a peces en un acte); de l'altra, l'evolució del sainet envers la comèdia de costums i el drama romàntic no serà idèntica en els diversos territoris de parla catalana: a Catalunya reeixirà mentre a Mallorca i a València serà irrellevant. Pel que fa als estudis sobre el període cal remarcar, d'antuvi, la importància de *Teatre català. Ensaig històrico-crític* (1879), de Josep Yxart, un treball seriós, amb una concepció moderna del fet teatral ja que no es limita al text sinó que s'ocupa de les relacions entre autor, actors, empresaris i públic, o d'aspectes tècnics com l'escenografia. Morell, en el seu treball, igualment fa palès com a partir del modernisme i, sobretot, del noucentisme, el teatre vuitcentista en català (i, sobretot, la línia populista encapçalada per Frederic Soler) serà rebutjat per la crítica amb la lloable excepció de Guimerà; hom posa de relleu, per tant, la negativa visió que en trobem als treballs de Manuel Montoliu (*Manual*

d'*història crítica de la literatura catalana*, 1922) o de Josep Maria Poblet (*Les arrels del teatre català*, 1965) i, parcialment, en els de Lluís Nicolau d'Oliver (*Resum de literatura catalana*, 1927) i de Francesc Curet (*Història del teatre català*, 1967). Com és ben sabut, no serà fins a l'aparició de Xavier Fàbregas, que s'iniciarà una manera nova de fer història teatral i serà qui reivindicarà les paròdies romàntiques, rebels i subversives, de l'*alter ego* de Soler, Serafí Pitarra. Altres aportacions que destaca Morell són els estudis de Joan Mas (*El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, 1985) i d'Antoni Serrà-Campins (*El teatre burlesc mallorquí (1751-1850)*, 1987) sobre el teatre a les Balears o les ponències i comunicacions que inclouen les actes dels col·loquis celebrats el 1995 sobre Guimerà i Yxart, un any en què amb motiu de la mort d'Eduard Escalante, un grup d'estudiosos va reflexionar sobre el teatre vuitcentista al País Valencià. Amb posterioritat a aquesta data caldria remarcar les edicions de Josep Robrenyo, de Vicenç Albertí i Vidal, de Bernat i Baldoví, de Manuel Angelon, d'Escalante, de Pin i Soler i de Balaguer (circumscrita, però, només al gènere de la tragèdia); i els estudis sobre els dramaturgs Josep M. Arnau i Emili Vilanova o sobre els crítics Joan Mañé i Flaquer i Francesc Miquel i Badia.

1.3.2. La vida teatral

L'activitat teatral a Barcelona, a inicis del segle XIX, se centrava entorn de tres nuclis: el teatre públic i professional, que es representava, en castellà, al Teatre de la Santa Creu; les «societat particulars», una mena de clubs privats de la burgesia, on es duïen a escena sainets i misteris, el teatre adreçat a les classes populars; i els «tallers», pisos on grups d'aficionats escenificaven peces humorístiques. La vida teatral durant les primeres dècades del segle a Barcelona, però també a València i a Palma, va estar marcada, per tant, per obres cultes en castellà que tractaven els diferents gèneres romàntics, al servei de les classes més influents de la societat ciutadana (noblesa o burgesia il·lustrada) i, també, per peces en català de tipus tradicional, consumides pels menestrals i les classes baixes de la ciutat, com els anacrònics misteris religiosos d'arrel medieval o els sainets en què s'usava, com a vehicle d'expressió, un català força dialectalitzat. Aquests darrers, textos breus de caràcter còmic, sovint escrits en vers, caricaturitzaven situacions diàries o la política del moment i constitueixen el gruix del teatre més important anterior a l'obra de Frederic Soler. Entre els sainetistes destaquen, amb llum pròpia, al Principat, Josep Robrenyo, amb *El sarau de la patacada* (1830), i Francesc Renart, amb *Les bodes canviades* (1822). A les Illes, els noms més remarcables són els de Francesc d'Alcàntara Peña i Bartomeu Ferrà, creadors d'un teatre costumista, hereu dels antics entremesos, i que intentava convertir la societat contemporània en literatura; els sainets de Peña, com *El cordó de la vila* (1866), primera obra escrita en català que s'estrena al Teatre Principal de Palma, destaquen pel seu ritme trepidant, mentre que els de Ferrà, més ben acabats, retrataven, en peces com *Els calçons del mestre Lluc* (1871) o *Els senyors de Son Misteri* (1872), el món quotidià vuit-

centista. Al País Valencià, Josep Bernat i Baldoví, amb *La viuda i l'escolà* (1860), i Eduard Escalante, amb *Les xiques de l'entresuelo* (1877), evidencien la vigència d'aquest model escènic.

A partir de 1850, els gèneres teatrals van presentar diverses formes. Potser el més representatiu va ser el drama romàntic. D'ambientació històrica o contemporània, en els seus inicis va sorgir en castellà però va evolucionar ràpidament: els temes es van catalanitzar i posteriorment ho va fer la llengua; de fet, el gènere es caracteritzà per dos blocs d'obres, les medievalitzants i les melodramàtiques o sentimentals, ambientades en el present. El primer drama romàntic en català va ser *La Verge de les Mercès* (1856), de Manuel Angelon, on s'exaltava la figura de Jaume I, parodiada per Frederic Soler a *En Jaume el Conquistador* (1860). A partir de l'estrena de la peça d'Angelon, nombrosos dramaturgs, entre els quals destaquen —a banda del mateix Soler, com ja veurem— Joaquim Riera i Bertran, amb *Caritat* (1871), Josep Feliu i Codina amb *Los fadrins externs* (1871) o Albert Llanas, amb *El marquès de Santa Llúcia* (1885), es van abocar al conreu d'aquest tipus de drames.

La comèdia urbana de costums, un altre dels gèneres que va gaudir d'un notable èxit, representà el desenvolupament del sàinet, sobretot pel que fa l'aprofitament dels personatges i a la llargària de l'obra. La majoria de les peces tractaven de les vicissituds dels protagonistes, els quals havien de superar una sèrie de contratemps, bàsicament sentimentals, i que van acabar esdevenint tòpics. Van especialitzar-se en aquest gènere Eduard Vidal i Valenciano, encara que el seu gran èxit va ser el drama *Tal faràs, tal trobaràs* (1865), Conrad Roure amb *L'ocasió fa el lladre* (1870), Josep Maria Arnau amb *La mitja taronja* (1868) i Josep Feliu i Codina amb *El gra de mesc* (1883), la primera comèdia escrita en prosa.

El darrer gènere conreat va ser el de la tragèdia. Hi destaquen les peces escrites per Àngel Guimerà, com tindrem ocasió de comentar, i per Víctor Balaguer. Aquestes darreres se cenyeixen als moments decisius d'un personatge històric, *La cort de Neró* (1876), o literari, *Les esponsalles de la morta* (1879), sobre Romeu i Julieta. A *Raig de lluna* (1879) l'autor va optar per mitificar el Pirineu com a eix de la pàtria catalanooccitana.

Hom considera el 1879 com l'any clau en la consolidació del teatre català modern. I ho és per la coincidència de tres fets significatius: el crític Josep Yxart va publicar l'assaig *Teatre català. Ensaig històric-crític*, on formulà les bases del teatre realista; Víctor Balaguer edità les *Noves tragèdies*, i Àngel Guimerà estrenà *Gal·la Plàcidia*, la seva primera peça. Altrament, Yxart fixava el 1866, amb l'estrena de *Les joies de la Roser*, com la data que marcava l'inici d'aquest procés: «se compta ja amb los tres elements principals de vida: autors, actors i públic. Autors que no escriuen sols baix la inspiració del moment, una obra aïslada que presenten a l'empres quan les circumstàncies ho permeten, sinó escriptors que es dediquen especialment a cultivar lo gènere dramàtic; públic que amb son gust, sa assiduïtat, amb sos aplausos, fomenta l'espectacle, coro-

na el talent i mira amb verdader entusiasme la nova obra de la literatura pàtria; actors intel·ligents, amb sa escola pròpia, amb disposició per interpretar situacions i tipus i sentiments peculiars i distints del teatre nacional» (Yxart 1980: 71). Un procés de construcció en què van destacar Frederic Soler, en un primer moment, i posteriorment, Àngel Guimerà.

1.3.3. Frederic Soler vs. Serafí Pitarra?

No hi ha dubte que Frederic Soler, fill d'una família menestral, va ser el primer dramaturg català d'èxit. La seva dilatada trajectòria travessa, en opinió de la crítica, tres etapes. La primera etapa es caracteritza per l'escriptura d'obres inconformistes i provocadores, sovint paròdies de drames romàntics, escrites amb el pseudònim de Serafí Pitarra. Soler, que es dóna a conèixer als «tallers», advocava en aquestes peces, anomenades *gatades*— perquè es representaven en el local conegut com «La Gata», societat teatral que fundà amb l'actor Lleó Fontova—, per un teatre sense pretensions, assequible, escrit en «el català que ara es parla», enfront del teatre elitista i culte dels intel·lectuals romàntics, redactat en una llengua arcaïtzant. Les *gatades* eren, generalment, paròdies de drames romàntics (a tall d'exemple, *El trovador* d'Antonio García Gutiérrez es converteix en *Lo cantador* pitarresc). Altres peces d'aquest període que podem esmentar són *La botifarra de la llibertat* (1860) i *El castell dels tres dragons* (1865), una paròdia no d'una obra concreta sinó de tot el gènere.

La segona etapa s'inicià el 1866 amb l'estrena de *Les joies de la Roser* quan Soler, arran de l'èxit de *Tal faràs, tal trobaràs*, canvià bruscament de trajectòria —i de registre— i intenta esdevenir un dramaturg de prestigi per aconseguir el favor del públic burgès (no és aliè a aquest fet la seva conversió en empresari del teatre Romea). Amb aquesta finalitat escriurà drames romàntics, el gènere que anys enrere havia parodiat i ridiculitzat, i comèdies costumistes. Les peces més populars d'aquests anys són *Lo rector de Vallfogona* (1870), *La dida* (1872) i, sobretot, *El ferrer de tall* (1877). Val a dir que Morell (2009: 293) matisa l'oposició entre l'etapa pitarresca i la romàntica de Soler en considerar que no hi ha un trencament sinó una evolució dels procediments dramàtics presents en les paròdies a partir de l'estrena de *L'esquella de la Torratxa* el 1864.

La darrera etapa, de 1880 a 1895, va estar marcada pels intents poc reeixits de renovació i la disputa del favor del públic amb Àngel Guimerà, autor, en aquells anys, d'una obra creixent i renovadora. Continuà escrivint drames romàntics d'encuny medievalitzant, ara falcats amb la presència constant d'elements melodramàtics i fantàstics; entre les peces que va escriure destaquen *Batalla de reines* (1887), *El monjo negre* (1889) i la pòstuma *El Comte Arnau* (1900).

1.4. La pràctica literària: la narrativa

1.4.1. Problemàtica i balanç

La narrativa serà un gènere que, com bé ha estudiat la crítica, no arribarà a assentar-se fins ben entrat el segle XIX. Si ens cenyim a la prosa de creació en llengua catalana, Enric Cassany (2009: 383-400) traça un panorama valoratiu: entre 1862 i 1870, «només Robert Robert i Martí Genís i Aguilar semblen haver superat la prova del temps»; en canvi, fins a finals de segle destaca la figura de Narcís Oller, que amb l'ajut dels crítics Joan Sardà, Josep Yxart i Ramon D. Perés i des de pressupòsits romàntics, realistes i naturalistes, crearà una prosa vuitcentista moderna.

Cassany també apunta aspectes poc tractats del gènere, sobre els quals seria necessari aprofundir: l'edició de la prosa catalana en el context de modernització de la indústria editorial barcelonina i dins l'àmbit dels Jocs Florals o l'estudi dels gèneres memorialístics i la narrativa de base folklòrica. Igualment dibuixa una panoràmica de la novel·la vuitcentista a les terres de parla catalana: les obres de temàtica històrica en castellà; el decantament cap a temes contemporanis, que implicarà l'adopció progressiva de la llengua catalana; la manca de tradició; l'escassa ambició artística dels textos produïts per patriotes i aficionats (amb la notable excepció de Genís i Aguilar) entre 1862 i 1882; la poètica costumista, que arrelarà a Catalunya i a les Illes, a mig camí del romanticisme i el realisme, i com impregna tots els gèneres en prosa; o el paper decisiu d'Oller a partir de 1879 i que estudiarem en el capítol dedicat al període 1877-1900.

És en aquest context i, per tal de crear una narrativa moderna en català, que es van haver de resoldre gradualment una sèrie de problemes: la manca de prestigi de la llengua, ja que els lectors catalans preferien llegir en castellà, i hi havia, per tant, una falta de demanda; els anacrònics esquemes romàntics; la inexistència d'una codificació lingüística; l'absència de plataformes editorials adients que feia que les novel·les només es publicuessin en els volums dels Jocs Florals o a través de revistes; la falta de professionalitat dels escriptors; i la manca d'una crítica sòlida i moderna que comentés les novetats literàries (un problema que no es resoldrà fins a l'aparició d'Yxart i de Sardà). Uns problemes que apuntava Jaume Collell el 1868 en un article aparegut a la revista *Lo Gay Saber* titulat, significativament, «Cantem massa i parlem poc»: «Mes si hém de dir la veritat, no n'hi ha prou de las poesías per formar una literatura en tota la estensió de la paraula, es necessari además escriurer prosa y sobre diferents géneros pera que sigui completa y ben marcada la fesomía literaria d'un poble». I, fins i tot, proposava els temes a tractar, gens lligats, això sí, a la contemporaneïtat:

Nota

Un model de prosa que serà refusat pels noucentistes i que no assolirà una certa revifalla fins a 1925 amb la recuperació d'alguns autors i una normalització lingüística dels textos (com les *Obres completes* de Narcís Oller).

Ahont hi ha assumptos, se'ns pregunta? Donchs que per ventura no tenim una historia plena de fets gloriosos y d'altas proesas, no tenim un passat tan lluminós y resplendent com puga tenirlo qualsevol altre nació: no estan plenas las afraus y contradas de la nostra aymada terra de poéticas tradicions y fets llegendaris; las nostras llars no guardan un sens fi de encantadoras rondallas; no tenim costums y festas arquitectónicas admirables, y per fi no tenim una literatura ben provehida d'excel·lents obras en la qual s'hi podria assajar la crítica literaria? (Collell 1868: 17-18)

1.4.2. La novel·la romàntica

Com és sabut, la producció de novel·les en català es va estroncar al final de l'Edat Mitjana amb *Tirant lo Blanc* (1490) i no es va restablir fins ben entrat el segle XIX. En aquest procés de construcció d'una novel·la en llengua catalana poden establir-se tres períodes. El primer abasta les tres primeres dècades del segle: el consum de novel·les es basà en traduccions al castellà de versions d'obres dels autors més cèlebres a l'època davant de la inexistència de novel·la a Catalunya, ni tan sols en castellà. En un primer moment es tradueixen obres del vescomte de Chateaubriand i de Johann Wolfgang Goethe (especialment *Werther*) i cap a 1820 les novel·les històriques de Walter Scott, que van conviure fins a 1850 amb les de Victor Hugo i Alessandro Manzoni, de caire medievallitzant, o les d'Alexandre Dumas i Eugène Sue, d'intenció més fulletonesca. Seguint les petges de Scott, la novel·la històrica posà de moda l'edat mitjana i una estètica en què apareixien castells en ruïnes, trobadors i cavallers, dames en perill... Uns models que van servir per preparar el terreny cap a la represa de la novel·la moderna.

El segon període comprèn els anys 1830-1862. La primera novel·la històrica d'autor català és *Los bandos de Castilla o el caballero del cisne* (1830) de Ramon López Soler, una adaptació lliure d'*Ivanhoe*, de Scott, que, tot i estar ambientada, com totes les seves novel·les, fora de Catalunya, incorporà una estrofa en català: «¡Astre benigne de la nit callada, / De mas tristezas consolant figura, / De mas velladas única templansa, / Pallida lluna!»; després d'aquesta estrofa, però, l'autor continuà en castellà: «Paréceme que con la lengua provenzal no acierto a pintar las bellezas de este silvestre Helicon; vamos a ver si el castellano se prestará de mejor grado á mis nuevas aspiraciones». Després de la represa del gènere novel·lesc s'havien, tanmateix, de fer altres passos: recuperar la temàtica catalana i la llengua pròpia. Així, autors com Joan Cortada, Manuel Angelon, Abdó Terradas o Pere Mata es van trobar amb una doble contradicció que calia superar: d'una banda entre la matèria narrada (el món català) i la llengua (castellana); de l'altra, entre aquesta llengua i la intenció amb què es presentava el text, el patriotisme, la exaltació de la catalanitat. I és que quan les novel·les s'esdevenen a Catalunya i tenen com a tema la història medieval o recent de Catalunya, els autors comencen a veure la necessitat de donar un nom català als personatges i se'ls fa estrany sentir-los parlar en una llengua forastera. El mateix Pere Mata en el pròleg a *El poeta y el banquero* (1842) posava en relleu aquesta doble contradicció i les limitacions d'expressar-se lliurement en la llengua pròpia: «Pero ¿qué ha de hacer un pobre autor que escribe en un idioma que no es suyo, cuando debe traducir sentimientos intraducibles en todos los idiomas? Hacer lo que haré yo; decir lo que María, que no contestó

una paraula». Cap als anys 50 i 60 la novel·la històrica es convertí en novel·la de consum, gràcies a l'ús de tècniques fulletonesques, i, alhora, amplia la seva ideologia nacional i nacionalista: serien els exemples de *El pendón de Santa Eulalia* (1858), de Manuel Angelon, i *Don Juan de Serrallonga* (1859), de Víctor Balaguer.

La primera novel·la romàntica en català va ser *L'orfeneta de Menàrguens o Catalunya agonitzant* (1862), de l'historiador Antoni de Bofarull. Ambientada durant el Compromís de Casp a l'inici del segle XV, va ser construïda a partir de dues línies argumentals: la història de Blanqueta, una òrfena recollida per Sant Vicent Ferrer, i una trama històrica centrada en la crisi originada per la decisió (nefanda segons l'autor) del Compromís de Casp de 1412 de situar Ferran d'Antequera i no pas Jaume d'Urgell al tron català. La finalitat de la novel·la, per tant, és extraliterària: vol exaltar, a partir de la recuperació del llegat històric i de les glòries passades, el caràcter català i també «promourer la afició entre los que no llegeixen historias, presentant una novel·la ja faig prou per ara» (Bofarull 1862: 8). La novel·la romàntica en català pràcticament es va cenyir a la temàtica històrica i va influir sobre l'orientació de la Renaixença cap a la línia més medievalitzant i conservadora. Altres autors que van conrear el gènere foren Francesc Pelagi Briz amb *Lo coronel d'Anjou* (1872) i Maria de Bell-lloch (pseudònim de Pilar Maspons) amb *Vigatans i botiflers* (1879); dues novel·les ambientades a la Guerra de Successió.

Progressivament, però, la novel·la romàntica va anar prescindint de la història i va adoptar la realitat del seu temps com a matèria. És el cas de Gaietà Vidal i Valenciano, autor de textos costumistes situats en el món de la pagesia d'on procedia. O, especialment, de *Julita* (1876), de Martí Genís i Aguilar, que ocupa un lloc d'excepció dins la novel·la vuitcentista; s'hi narra la història de Julita, un personatge típicament romàntic: una «criatura celestial», hipersensible, malaltissa, que «és més del cel que de la terra» i que es trobarà abocada a un destí fatal: la mort per amor. Joan Sardà, en una carta adreçada a l'autor el 7 d'abril de 1876, considerava la novel·la com la millor de l'època: «Això últim me succeix en la lectura de la *Julita*, en aquesta viatge ab V. he fet al través de la senzillíssima acció que desenrotlla en sa novel·la citada, viatge curt però d'interès sempre creixent perquè l'amenisan la multiplicitat y la diversitat de paysatges que per devant dels ulls cresan, la infinitat de panoramas morals que a la consideració del viatjant s'ofereixen, rics de color, esplèndits de llum, animats per un pinzell entusiasta y hàbil que poch manejan a Catalunya amb l'acert amb què V.'l maneja» (Miró 1982: 29-30).

1.4.3. El costumisme

El costumisme va ser un corrent literari característic de la transformació del segle XIX i que insistia a retrobar els tipus i els costums d'un món en extinció. Tenia una intenció fonamentalment descriptiva amb una marcada tendència a deixar documents testimonials d'uns racons geogràfics, uns tipus estereotipats (el sereno, el botiguer, la venedora de maduixes...) que dialogaven en la

llengua del carrer, el «català que ara es parla», i uns costums en vies d'extinció davant dels canvis produïts per la societat de l'època, que tenen com a causa fonamental l'avenç provocat per la industrialització. Un objectiu, si més no secundari, era també el de fer conèixer el propi país als seus habitants i als forasters. Breu: el quadre de costums partia de la realitat i la reduïa a un esquema. Tot i les seves limitacions (manca d'imaginació, repetició d'idèntiques escenes i situacions, descripció de les mateixes classes socials), el costumisme va col·laborar a fer possible una novel·la realista moderna ja que veié la realitat com a tema literari. En pintar tipus del país, el costumisme, per tant, precedia la novel·la realista i feia més evident la contradicció existent entre literatura i llengua a què suara hem fet referència. Els articles o quadres de costums es van publicar en periòdics populars com *Un tros de paper*, *Lo noi de la mare* i *La Rambla*, a Barcelona; *La Ignorància* i *La Tramontana* a Palma i *El Mole* i *La Donsaina* a València. Els volums dels principals representants del gènere són, com es pot deduir, una recopilació dels articles que hi van donar a conèixer.

Robert Robert va ser el primer costumista en llengua catalana i qui marcà les pautes del gènere amb articles on descriu persones i formes de vida de la Barcelona de l'època; els va publicar (vint-i-set en català entre 1865 i 1866) a la revista *Un Tros de Paper* i tenien amb una marcada intenció crítica davant el món que l'envoltava i, sovint, prescindien del to nostàlgic que caracteritza el gènere. Fixem-nos, a tall d'exemple, en els paràgrafs inicials de la prosa «El passeig de Gràcia»:

La Barcelona alegre, ociosa, la Barcelona movedissa, no la busquin sinó al Passeig de Gràcia, i ara més que mai d'ençà de *l'ensanxe*, malviatge de paraula!

El passeig de Gràcia és més passeig que la Rambla, perquè és molt més ample; perquè té vistes més dilatades i amenes; perquè els edificis ara comencen a vorejar-lo. No recorden, com els de la Rambla, el càstig del treball i la cobdícia de la indústria, sinó el grat descans, el benestar, la riquesa, el luxe.

Per allí s'esplaia el cor veient les temptatives artístiques de les fatxades, *sisquera* no sempre el bon gust hagi inspirat arquitecte: els ulls no es troben mai traïdorament ofesos per un carreró *asquerós* com el de *detràs* del Correu ni de l'arc de Trentaclus. (Robert 1965: 18-19)

Un altre autor interessant és Joan Pons i Massaveu, que destacà pel seu detallisme minucios en textos com *Quadres en prosa* (1878). A les Illes Balears no podem deixar de banda Àngel Ruiz i Pablo i, especialment, Gabriel Maura, autor dels celebrats *Aigoforts* (1892) —títol suggerit per Joan Alcover—, en què caricaturitzà, amb una bona dosi d'amargor però també de tendresa, aspectes i tipus quotidians de la Ciutat de Mallorca del seu temps; Maura, en definitiva, era conscient de retratar un món vell que s'esllanguia. Una mostra del que afirmem és el quadre (amb l'epígraf de «males costums») «Es frac». El protagonista, el mestre Quietano, és un exemple de les persones que, per un atzar, arriben a ocupar un lloc que no els correspon i en el qual, acaben durant poc temps. Cenyim-nos al final, en què, a banda de la crítica al personatge, també es detecta un cert entenedriment:

Aquí mestre Quietano li despara una ullada despreciativa bastant eloqüent perquè *ella* giri en redó i estotgi, fins es diumenge qui ve, lo que antes era *prenda* d'aliança i ara esca de renous. Abans d'estotjar-lo, mestre Quietano hi sol entrar, excuses de tancar bé ses portes de guarda-robes, que solen entrequalcar; i quan surt, casi sempre ets ulls li espiregen. Respectem aquests dolors.

Ja sent que em preguntaran: I quan espera mestre Quietano poder encapillar-se es frac? Creu tornar esser regidor?... De cap manera: mestre Quietano ja sap que amb so seu frac no esclafarà més es vellut vermell de la Sala..., però espera planxar sa friseta verda de la parròquia.

Carlos Quint va entrar a Yuste... Mestre Quietano entrarà sa prohomonía del Sagrament.

Allà hi durà sa seua bona fe i es seu bon frac.

Déu faça que l'any qui ve los vegem a sa processó del Corpus! (Maura 2007: 45-46)

Emili Vilanova és, amb tota seguretat, l'autor costumista més interessant i amb qui el gènere adquireix la seva maduresa. Bona part de la seva producció la focalitza al seu barri nadiu, el barceloní de la Ribera, i transforma en literatura els records personals d'unes formes de vida condemnades a desaparèixer inexorablement en reculls com *Del meu tros* (1879), *Quadres populars* (1881) o *Escenes barcelonines* (1886). En aquest sentit, i partint d'una barreja de nostàlgia i tendresa, sense tenir present l'esperit crític que caracteritzava Robert, i fent servir el català parlat en aquells moments, va aconseguir, en alguns relats, un resultat prou digne que el van convertir, després d'una depuració lingüística, en el model de prosa de Josep Carner. En el pròleg a *Del meu tros*, el llibre que obre la seva producció, Vilanova exposava els seus principis estètics: «Aqueix balconet que sembla tan trist, a mi m'apar rialler; ací creix migradeta una heura que jo li he ensenyat de caragolar-se pels ferros; i entre el vidre i el porticó hi campa una aranya no asquerosa ni negra, que és primeta i àgil, de cames transparents, que en tot l'hivern no la veig, i al venir lo bon temps surt, i com si m'estimés, s'abraona sobre els mosquits que ja sap porten males intencions». I corroborava: «Vet aquí com aquests gustos, que jo en lloc i temps los prefeixo a altres de més luxu, i que potser, ara que els he divulgat, me valdran lo diploma de manso, han donat ocasió a que pausadament, sens amoïno, caragolant-hi cigarrets, fes aquest llibre que et presento amb gran desig de que t'agradi» (Vilanova 1949: 6). Els paràgrafs següents, extrets de «Lo rosari de l'aurora. Nocturno», un dels primers textos que va publicar, sintetitzen l'art narratiu de Vilanova:

Lo sereno! Oh poètica invenció dels nostres temps! Que garrida i capritxosa figura per excitar la imaginació d'un poeta o la fantasia d'un pintor. Amb sa catxutxa enfonsada fins a les orelles, lo capot cenyit amb garbo (no massa per això) a l'entorn de la *varonil* cintura, lo fanal en una mà i lo xuixo guerrer en l'altra, imagineu-lo a les altes hores de la nit, sol en lo barri, vetllant los roncs dels veïns, esporugint los lladres, valent, tranquil, servicial, sense son... i *cantador*. Oh serenos! Ne teniu lo nom bonic, i la vostra missió és generosa, humanitària i arriscada. Jo vos cantaré algun dia. D'altra lira més sonora ne sou dignes, ai, prou que ho sé!, però no per lo modesta i humil serà menys entusiasta, ni per això deixarà de *refilar* en cantarils joguines les hassanyes vostres i los fets que vos engrandeixen. A tots vos cantaré, és a dir, a tots menys al del meu barri, per aqueix ma lira es torna ronca. (Vilanova 1949: 1234-1235)

2. Èxit i decadència de la Renaixença (1877-1900)

2.1. Corrents literaris i públics

2.1.1. Delimitació de conceptes

Com és ben sabut, un dels problemes a l'hora d'abordar l'estudi d'un període és el de la fixació dels conceptes que s'hi implementen. En aquest sentit, i parlant de la literatura produïda a Europa durant la segona meitat del segle XIX, caldria precisar el significat dels termes «realisme», «naturalisme» i «positivisme» que, val a dir, no s'han d'entendre com a compartiments estancs sinó com uns espais de confluència amb nombroses similituds. René Wellek ho explicitava a propòsit dels conceptes de realisme i naturalisme: «els dos processos no són, per descomptat, independents entre si: el suggeriment original d'aquesta idea procedeix dels debats contemporanis. Però, no obstant això, els dos no signifiquen, completament, el mateix. De nou la situació difereix bastant als diferents països» (Wellek 1983: 203). Uns termes que s'hauria de defugir d'aplicar-los al gènere poètic, però no a la narrativa i al teatre ni tampoc a les arts plàstiques (pensem en pintors com Gustave Courbet, el principal representant del realisme a França). Per tot plegat, creiem necessari abans d'endinsar-nos en la literatura catalana del darrer terç del segle XIX delimitar, ni que sigui de manera esquemàtica, el significat dels conceptes suara esmentats.

Sorgit a França pels volts de 1830, el realisme es podria definir com un moviment que vincula l'art a la realitat¹, entesa com el que pot ser copsat únicament de manera empírica, mitjançant la raó i els sentits, prenent com a model els mètodes d'observació i d'anàlisi de les ciències experimentals. La finalitat descriptiva subjacent presenta dues línies d'acció: els ambients (urbans, preferentment, i amb especial atenció a classes socials que havien estat objecte d'escàs tractament en el món de la literatura, com la burgesia o el proletariat, des de les quals s'intenta reflectir la societat contemporània) i la psicologia dels personatges (se n'analitza minuciosament el tarannà i els motius que els obliguen a actuar). Ara bé, no s'ha d'entendre el realisme com una actualització del concepte clàssic de mimesi sinó que es potencia la idea de presentar els problemes de la societat des d'una perspectiva crítica; reneix, per tant, la idea d'un art útil, en tant que ha de contribuir a la reforma social. Aquest ideal d'exactitud i d'objectivitat (que podem sintetitzar en la cèlebre afirmació de l'escriptor francès Saint-Real, invocada posteriorment per Stendhal, «una novel·la és un mirall que hom passeja al llarg del camí») pretén que l'autor adopti una actitud de cronista imparcial a les pàgines del gènere predilecte pels seguidors del moviment, el novel·lístic, ja que ha de ser el lector qui extregui les conclusions del que està llegint; malgrat tot, com ja veurem en el cas de la

⁽¹⁾Hi ha, tanmateix, narradors com Gustave Flaubert que creuen que la realitat només ha de ser el punt de partida per aconseguir el veritable objectiu: la perfecció artística.

narrativa catalana (i en d'altres literatures), aquest principi no s'acompleix i sovint l'autor, a través del narrador, es fa present a l'obra amb els seu judicis i observacions; el realisme, en definitiva, és didàctic, reformista i moralista. Un darrer tret d'aquest moviment el trobem a l'estil: nogensmenys s'elimina la retòrica romàntica i es prefereix una prosa sòbria i acurada, amb un llenguatge que s'adapta a la manera de parlar dels personatges. Com és sabut, la literatura realista s'expandirà per tot Europa a partir de la segona meitat del segle XIX i en són noms representatius, d'entre els molts que podríem escollir: Sthendal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Fiodor Dostoievski, Lev Tostoi, Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas «Clarín». Sobre les limitacions del realisme, cal tenir en compte les següents reflexions de Wellek: «el realisme, com a concepte de període, això és, com a idea reguladora, com a tipus ideal que no serà realitzat completament per cap obra individual amb diferents caràcters, supervivències del passat, anticipacions del futur i peculiaritats bastant individuals, el realisme, en aquest sentit significa la representació objectiva de la realitat social contemporània» (Wellek 1983: 217).

El positivisme sorgeix a França, de la mà d'August Comte, i a Anglaterra, per part de John Stuart Mill i de Herbert Spencer, durant la tercera dècada del segle XIX. El tret que el caracteritza és l'empirisme (l'única realitat i l'únic coneixement positiu que s'admet és el que deriva dels fenòmens observables) i propugna l'aplicació del mètode experimental a les ciències humanes. En certa manera, aquest darrer tret vindria a entroncar, *mutatis mutandis*, amb el naturalisme, un corrent iniciat pel novel·lista francès Émile Zola, que va exposar el seus fonaments a *Le roman experimental* (1880): basant-se en les teories científiques (bàsicament les de Claude Bernard) i filosòfiques de l'època, el naturalisme no s'ha de limitar al terreny literari sinó que ha de plantejar una concepció de l'home i, alhora, ha d'esdevenir un mètode per a estudiar i transcriure'n el comportament. Així, el novel·lista, igual que el científic, ha d'experimentar amb els seus personatges, col·locant-los en determinades situacions i comprovant com els seus actes s'expliquen per la influència del determinisme ja que l'ésser humà no és lliure perquè actua impulsat pel pes de l'herència biològica (que marca el seu destí) i les pressions del medi social on viu (que restringeixen les opcions per orientar la seva vida). Zola resumeix les seves teories en aquests termes a l'esmentat assaig: «El novel·lista és, alhora, observador i experimentador. L'observador ofereix els fets tal com els ha observat, marca el punt de partida sobre el qual es mouran els personatges i es desenvoluparan els fenòmens. Després apareix l'experimentador i institueix l'experiència, vull dir, fer moure els personatges en una història particular per mostrar-hi que la successió de fets serà la que exigeix el determinisme per estudiar» (Zola 1989: 36). La temàtica i els ambients dels textos naturalistes vénen condicionats pel que hem anat comentant (personatges amb tares i que poden pertànyer a qualsevol classe social) i, tècnicament i estilística, es dona el màxim rigor a l'observació i a la documentació.

L'aplicació d'aquests conceptes al marc literari català generà diversos problemes, bàsicament a causa de les seves reminiscències romàntiques més que considerables dels autors més representatius (serien els casos exemplars de Narcís Oller, Joan Sardà o Josep Yxart) o bé de les constants polèmiques entre els defensors i els detractors a les tesis realistes-naturalistes imperants a partir de 1870: Josep Miquel Guàrdia, Valentí Almirall, Rossend Arús, Pompeu Gener, Joaquim M. Bartrina, Pere Estasén, Pere Aldavert, Jaume Collell o Josep Torras i Bages. Així Gener, des de París, es posà en contacte amb els corrents ideològics moderns, cosa que li va permetre introduir a la cultura catalana un evolucionisme d'arrel positivista i un vitalisme, de tipus nietzscheà, en oposició a la moral cristiana com la que defensava, per exemple, Torras i Bages que, des de *La tradició catalana* (1892), exposava la seva concepció d'una herència catalana identificada amb el cristianisme (en aquest sentit, la Renaixença havia de ser valorada en funció d'aquest concepte de la tradició). O bé com, des de les pàgines de *La Renaixença*, «es va continuar apostant pel progrés científic i tècnic, pels nous gèneres literaris, per l'exclusió de temes religiosos i per la regeneració de la societat com a passos necessaris per a la consecució de l'harmonia entre pobles, finalitat última de la filosofia de la història» (Duran 2007: 294). Ara només ens limitem a apuntar aquestes qüestions, que anirem tractant al llarg de les pàgines d'aquest capítol. Tot i que el paper del realisme i el naturalisme en terres catalanes està prou delimitat, encara manquen treballs que n'estudiïn els vincles amb les altres literatures (malgrat alguns treballs de literatura comparada, com el de Beser [1985: 7-25], entre la novel·la catalana i castellana). Per últim, cal assenyalar que, bibliogràficament i metodològica, l'època del realisme sovint s'ha vist eclipsada pel romanticisme i el modernisme i que, a voltes, només s'ha examinat en funció d'aquests dos corrents que l'emmarquen.

2.1.2. Dates per a un període

Els Jocs Florals de 1877, amb el triomf de Verdaguer i de Guimerà, assenyalen una de les dates crucials de la Renaixença. A partir d'aquesta efemèride el moviment es consolida a la societat catalana i inicia un procés d'expansió, amb resultats ben diversos, com ja hem apuntat, per la resta de territoris de parla catalana. Són anys en què veuen la llum publicacions com el *Diari Català* (1879-1881), portaveu, de la mà de Valentí Almirall, d'un catalanisme de tipus federalista, en oposició al setmanari *La Veu de Montserrat* (1878-1901), iniciativa de Jaume Collell, i d'orientació catòlica. O bé la conversió en diari el 1881 de l'antiga revista *La Renaixença*, amb Pere Aldavert al capdavant. També es donen a conèixer les primeres aproximacions històriques al moviment, com les de Milà i Fontanals, que hem assenyalat en el capítol anterior, i que desembocaran en el magne treball de l'erudit andalús Francisco M. de Tubino, *Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (1880), un text escrit amb «fines científicas» i amb la intenció de «presentar el cuadro del actual renacimiento de la lengua y de la literatura catalano-lemosina, bosquejándola en sus capitales relaciones con el progreso de la sociedad y de la cultura» (Tubino 1880: 659). Especialment interessant és el text de Jo-

an Sardà «Lo catalanisme i la literatura catalana», aparegut a *La Renaixensa* el 1879, en què es relacionen els fets socials i polítics amb la literatura: «Parlo, senyors, de la literatura catalana, del renaixement de nostra llengua en lo món de l'art i de la poesia, fenòmeno complexo, perquè té tant de literatura com de social i encara, si es vol, de polític [...]». Alhora apunta certerament que la clau d'aquest renaixement literari es troba en sentiment del que s'anomena catalanisme perquè «lo sentiment patriòtic és la musa que ha presidit e inspirat son desenrotllament». Però també assenyala que, tot i aquest sentiment del catalanisme, no s'ha d'oblidar el sentiment per Espanya, propi també d'altres prohoms de la Renaixença, perquè «som [...] espanyols ans que tot i sobretot, en relació amb los fills de les altres províncies que constitueixen l'entitat espanyola, som sempre catalans» i afegeix que «a la vegada que fèiem reviure l'antiga pàtria, ajudàvem a conservar Espanya entera una forma literària» (Sardà 1997: 37-46). El text inclou igualment una crida a conrear tots els gèneres literaris possibles en llengua catalana, més enllà del predominant, el poètic.

Literàriament, al llarg de la dècada dels vuitanta, es consolida el que avui dia es considera com el tercet d'escriptors catalans més representatius de la Renaixença: Verdaguer amb *Canigó* (1886) i *Pàtria* (1888); Guimerà, que s'havia decantat pel teatre en detriment de la poesia, amb *Mar i cel* (1888); i Oller, el més atent a la modernitat, amb *La Papallona* (1882) i *Vilaniu* (1885). Ara bé, aquest panorama es pot completar amb altres noms que s'inicien en el terreny de la literatura. I més en concret, en el de la poesia, que traeixen la crisi del romanticisme com són els d'Apel·les Mestres o Joaquim Maria Bartrina; i en el de la narrativa realista, el gènere que va assolir un desenvolupament més tardà, com són els de Josep Pin i Soler, Carles Bosch de la Trinxeria o Dolors Monserdà. És també la dècada en què es va consolidar el realisme en altres àmbits artístics com la pintura (Ramon Martí i Alsina o els membres de l'Escola d'Olot, entre els quals sobresurt Joaquim Vayreda), l'escultura (els germans Venanci i Agapit Vallmitjana) o l'arquitectura (Josep Maria Cornet i Mas i Antoni Rovira i Trias).

La darrera dècada del segle mostra ja la coexistència de la Renaixença amb un nou moviment, el modernisme, que tots just està prenent forma ideològicament i que a partir del canvi de segle s'imposarà en el panorama cultural català. Un fet que s'explica, en bona part, pels canvis soferts per la societat catalana durant el darrer terç de segle i que esclaten a partir de 1890: la crisi del camp (amb l'arribada de la fil·loxera) i la seva industrialització, que van comportar un èxode cap a les ciutats; la crisi financera, agreujada per les guerres colonials (que culminà el 1898 amb la pèrdua de Cuba i les Filipines), que provocà un augment de l'atur i, en conseqüència, de la inestabilitat social i política (el quinquenni 1892-1897 és el més notable en atemptats anarquistes); o la pèrdua de la confiança en el progrés tècnic i científic que comportà que els artistes es refugiessin en el seu món interior o en la fantasia. Si fem un repàs de les obres dels autors suara esmentats en aquest breu període —i deixant de banda Verdaguer, les obres del qual no tenen l'ambició de les de la dècada anterior i temàticament es redueixen a una sola línia, la religiosa— hi trobem les peces teatrals més reeixides de Guimerà —pensem en *Maria Rosa*

(1894), *Terra baixa* (1897) o *La filla del mar* (1900)— o la novel·la més ambiciosa d'Oller, *La febre d'or* (1890-1892), que és l'intent de convertir en literatura la societat catalana de la Restauració. Però, alhora, comencen a despuntar noms com els de Joan Maragall, que el 1895 donarà a conèixer el seu primer recull, *Poesies*, farcit de provatures de caire vitalista, preraphaelita i decadentista. O el paper de revistes com *L'Avenç* (1889-1893), que promourà l'obertura als aires de la modernitat europea. Fem referència també a la tasca d'intel·lectuals com Raimon Casellas, des de les pàgines de *La Vanguardia*, i de Santiago Rusiñol, a través de les Festes Modernistes que acollia el Cau Ferrat de Sitges, en la difusió de les noves actituds artístiques. I, fins i tot, els Jocs Florals seran un espai de confluència entre els prohoms de la Renaixença i els joves modernistes: Maragall obtindrà el 1894 l'Englantina per «La sardana» i el 1896 la Viola per «El mal caçador» i n'arribarà a ser mantenidor el 1897, mentre que Joaquim Ruyra assolirà guardons extraordinaris el 1895. Un darrer apunt, sobre el que havia significat per als membres de la nova generació el fenomen de la Renaixença Jaume Brossa escrivia críticament a *L'Avenç* el 1892, a l'article titulat significativament «Viure del passat»:

A èpoques noves, formes d'art noves. El fonament de la cultura d'una generació ha de reposar sobre lo bo de l'anterior; mes si aquesta porta un patrimoni dolent, és preferible menysprear-lo, no fer-ne cas i començar foc nou. Si Catalunya vol seguir el camí que li correspon, deu agafar nous procediments en la creació de l'obra d'art, procediments que estiguin en consonància amb el medi que la volti, procurant influir sobre d'ell per millorar-lo. Les anteriors generacions, ¿què ens deixen en la literatura catalana? Un lema mort, que no diu res a la imaginació popular; un peu forçat que ha vingut obligant vàries generacions de versificadors a repetir les mateixes idees, idèntics conceptes i imatges retòriques. (Brossa 1969: 20-21)

Nota

S'ha de tenir present que Guimerà va esdevenir una de les figures clau del catalanisme de la darrera dècada de segle. Entre els nombrosos discursos que va pronunciar sobre aquesta qüestió cal destacar el de defensa de les Bases de Manresa el 1892 i el d'inauguració del curs a l'Ateneu Barcelonès, el 1895, el primer pronunciat en català en aquella institució, que va tenir un gran ressò polític i social. En reproduïm les darreres línies: “deixeu que el tanqui amb aquelles paraules immortals i santes que en marbres i en bronzes tindrien d'ésser escrites, llegades en l'idioma del seu poble pel Dant, tant als que estimen a les llengües de les seves pàtries com als que les avorreixen. Si l'idioma del país —diu— és algun cop abominable, és quan se'l sent en la boca meretriu dels que el prostitueixen. Vergonya eterna a aquells que, menyspreant el seu idioma, alaben els dels altres” (Guimerà 1978: 1210).

2.1.3. La crítica

La crítica vuitcentista va estretament lligada als noms de Josep Yxart i Joan Sardà. No en va, la majoria de treballs se centren en ambdós crítics, tot i que ja es disposen d'estudis sobre altres crítics com Francesc Miquel i Badia o Ramon D. Perés. Yxart i Sardà van ser els introductors de l'obra de Zola a Catalunya. Ara bé, respecte al naturalisme francès, en van rebutjar el rerefons ideològic del moviment; si bé van admetre amb recel les lleis de l'herència, no van acceptar la visió determinista del món, sinó que van veure en la voluntat humana un element capaç de contrarestar aquest factor. La valoració que feien del naturalisme era, per tant, essencialment estètica, amb el convenciment d'adequar l'art al moment històric per tal de deixar enrere l'anacronisme que

patia la literatura catalana coetània. Aquesta opció del naturalisme entès com a sinònim de modernitat l'explicita Sardà al pròleg a la traducció castellana de *Nabab* (1882) d'Alphonse Daudet, considerat per la crítica com el manifest del moviment a Catalunya:

Daudet profesa el culto de *lo que es*, base del naturalismo. El naturalismo no viene a ser más que la manifestación en la literatura del principio sintético que informa la vida intelectual contemporánea. Positivismo en filosofía, experimentalismo en ciencias naturales, doctrinarismo en las ciencias políticas, oportunismo o posibilismo, en la acepción más lata de estas palabras, en la aplicaciones de las propias ciencias a la gobernación de los pueblos, todas esas direcciones de la sociedad en los diversos órdenes de funcionamiento de la misma son fases de un solo y único principio. Escarmentada la sociedad por los excesos a que dio origen el idealismo imperante en la primera mitad del siglo, inició en los comienzos de su segunda mitad ese movimiento de reacción hoy en su período álgido, movimiento de reacción que, naturalmente, ha de ceder en su día a un nuevo cambio de directriz, a impulsos de esa ley, llámese providencial, llámese fatal, que veda a la humanidad la marcha en línea recta. (Sardà 1997: 57-58)

Sardà, advocat de professió, malgrat que va dedicar-se a les lletres com a traductor i poeta, va acabar per fer predominar el seu vessant com a crític. La seva activitat, en aquesta darrera faceta, va iniciar-se a *La Gramalla* i va continuar en altres publicacions com *La Renaixensa*, *La España Moderna*, *Arte y Letras*, *L'Avens*, *La Il·lustració Catalana*, entre d'altres. Darrerament, el treball de Maria Solà, *Joan Sardà, crític literari de la Restauració* (2006), ha obert noves vies per a l'anàlisi de la seva producció: «la importància de Sardà no radica sols a introduir i defensar el naturalisme, sinó a redescobrir i fer *nous, moderns*, els grans principis romàntics de la veritat, la sinceritat, la personalitat i l'emoció, com a base de l'obra artística i literària» (Solà 2006: 312). Aquest fet explica, segons l'estudiosa, la defensa que fa d'autors com Verdaguer, Picó i Campamar o Guimerà, que no segueixen fidelment el corrent realista-naturalista. El romanticisme és essencial en la formació estètica de Sardà, tot i que el que és modern i renovador és el realisme-naturalista i, per tant, la novel·la i el teatre han d'esdevenir el mirall fidel de la realitat: «Sardà vol, com tothom, sí, que en aquesta reproducció hi traspuï l'ànima de l'artista, que hi hagi emoció. Però això només en el sentit que l'artista produeixi una obra intensament personal, no pas en el sentit que la realitat tangible sigui una excusa per a expressar una visió únicament subjectiva» (Solà 2006: 313). Un recull significatiu de la seva obra s'aplega a *Art i veritat. Crítiques de novel·la vuitcentista* (1997) amb textos sobre Zola, Galdós, Pereda, Vilanova, Riera i Bertran, Feliu i Codina, Bosch de la Trinxeria, Pin i Soler i Oller, entre d'altres.

Quant a Yxart, l'únic cas de crític professional de l'època de la Restauració, en el sentit modern del terme, caldria destacar, a banda de les nombroses col·laboracions a periòdics i revistes del període (bona part de les quals coincideixen amb les de Sardà), els cinc volums d'*El año pasado* (1886-1890) en què combinant la tasca de crític i la de cronista, presenta un panorama, més o menys complet, de la Barcelona artística contemporània. Altres textos interessants del crític són l'esmentat *Lo teatre català. Ensaig històric-crític* (1879), premiat als Jocs Florals, i *El arte escénico en España*, un conjunt d'articles apareguts inicialment a *La Vanguardia* i aplegats, posteriorment, en dos volums, 1894 i 1896. Aquest interès pel gènere dramàtic ha estat estudiat al volum *C'est ça*

le théâtre! (2009), que recull les actes del col·loqui «Josep Yxart i el teatre del seu temps», continuador del que es va celebrar a Tarragona entre el 23 i el 25 de novembre de 1995, les actes del qual no es van publicar fins cinc anys després. Una de les aportacions més rellevants d'Yxart al pensament crític del seu temps va ser l'anomenada «teoria de la versemblança», que va ser aplicada sistemàticament per Oller a les seves novel·les. Segons aquesta teoria, el relat ha de ser absolutament lògic, tant temàticament com estructural, per tal de donar als fets un clima de veracitat, malgrat la ficció. Tal com afirma Enric Cassany, «en la millor tradició realista, Yxart combat la retòrica vàcua i tota persecució de la bellesa feta al marge de la realitat» (Cassany 1991: 12). Una exposició pràctica dels resultats d'aquesta teoria es troba a l'antologia *Novel·listes i narradors* (1991), en què s'apleguen textos sobre escriptors catalans (Oller, Pons i Massaveu, Vilanova, Vidal i Valenciano, Bosch de la Trinxeria, Pin i Soler) i castellans (Pardo Bazán, Pereda, Pérez Galdós).

2.2. La pràctica literària: la poesia

2.2.1. Nota bibliogràfica

Ramon Pinyol i Ricard Torrents afirmen a la introducció al capítol dedicat a Jacint Verdaguer del volum quart del *Panorama crític de la literatura catalana*: «Verdaguer, l'escriptor més representatiu de la literatura catalana moderna, és una figura rica de constrasts» (Pinyol-Torrents 2009: 235). L'asseveració deixa entendre que la poesia catalana vuitcentista —i per extensió tota la literatura— sovint ha estat analitzada a la llum de l'escriptor de Folgueroles. No entrarem a discutir-la però sí que qualsevol recerca als catàlegs bibliogràfics fa evident que els treballs dedicats a Verdaguer superen en escreix els dedicats als altres autors coetanis.

Cenyint-nos a Verdaguer, comptem amb diverses biografies, la més útil i fiable continua essent la de Ricard Torrents, *Verdaguer, un poeta per a un poble* (1995). Igualment comptem amb edicions diverses de la seva obra: per la seva fiabilitat esmentem els volums apareguts de l'obra completa, en una modèlica edició crítica, a càrrec de la Societat Verdaguer i Eumo Editorial, entre els quals es compten llibres tan importants en la trajectòria de l'autor com *L'Atlàntida* (2002), a cura de Pere Farrés, o bé *Pàtria* (2002), a cura de Ramon Pinyol; i els quatre volums que conformen la recent edició de *Totes les obres* (2002-2006), a cura d'Isidor Cònsul i Joaquim Molas. Pel que fa a la recepció de la seva obra hi ha diversos motius, segons apunten Pinyol i Torrents a la introducció esmentada, que n'expliquen el triomf: l'origen humil del poeta, la seva fe catòlica, la confluència entre la tradició clàssica i la modernitat romàntica o els innovadors recursos lingüístics. Un altre aspecte en què incideixen els dos estudiosos és en la fortuna de Verdaguer després de la seva mort: la defensa que en va fer Maragall entre els modernistes; la seva defenestració per part dels noucentistes —pensem en la crítica que li fa Joaquim Folguera a *Les noves valors de la poesia catalana*, en què s'afirmava, a propòsit de *L'Atlàntida*, que era «el pitjor

poema potser que ell hagués escrit» (Folguera 1976: 35)— l'ambivalència fins a mitjans del segle passat en què si bé era apreciat per alguns escriptors com a poeta (Riba o Manent), per d'altres era superior com a prosista (Foix o Pla); la manipulació de què va ser objecte la seva figura per part del règim franquista amb motiu del centenari del seu naixement, que el convertí en un autor més discutit que llegit i estudiat, o el paper de Josep Maria de Casacuberta i, posteriorment, el de Joaquim Molas a l'hora de convertir-lo en l'autor clàssic que és avui dia. Pel que fa a la classificació, Pinyol i Torrents ens ofereixen una proposta didàctica de classificació de la seva producció a partir de tres eixos: a) obra en vers (grans poemes, odes, poemes bucòlics, poesia amatòria i jocosa, poemes hagiogràfics, poesia mística, poesia devota, poesia patriòtica i civil, poesia autobiogràfica i poesia escènica); b) obra en prosa (viatges, escrits polèmics, narrativa, folklore, vària) i c) versions (en prosa i en vers).

La figura de Verdaguer ha enfosquit la vàlua dels altres poetes vuitcentistes. De la majoria no tenim cap edició moderna: Apel·les Mestres, Francesc Matheu o Francesc Casas i Amigó. De Joaquim Maria Bartrina s'ha publicat *Cor infinit i altres poemes* (2012) que recopila la seva producció catalana, mentre que de Guimerà comptem amb la *Poesia completa* (2010), que aplega els dos reculls publicats en vida per l'autor vendrellenc, i una antologia poètica, *Un raig de llum incerta* (2011). Pel que fa als estudis, si bé tenim alguns treballs dedicats a Bartrina, Mestres o Matheu, no hi ha dubte que ha estat Guimerà l'autor que ha despertat més interès entre la crítica: no en va ha estat l'autor més popular i universal, juntament amb Verdaguer, de la Renaixença i la seva poesia ha estat valorada per Yxart, Carner, Riba, Joan Fuster o Pere Gimferrer, entre d'altres, tot i que, òbviament, en un grau molt menor i a l'ombra sempre de la tasca que va desenvolupar com a dramaturg. El deute pendent amb aquest vessant de l'obra de Guimerà no seria altre que l'aprofundiment en els comentaris dels poemes i en la recerca de fonts.

2.2.2. El cas Verdaguer

Al voltant de la ingent tasca literària de Verdaguer s'han generat dos tòpics que no deixen de tenir la seva raó de ser: a) és el poeta que culmina la Renaixença; i b) amb la seva obra crea la llengua poètica moderna i que serví de base per als poetes —i prosistes— posteriors; una funció similar a la que havien desenvolupat a l'edat mitjana Ramon Llull i Ausiàs March. Per tal de dur a terme una correcta lectura del poeta de Folgueroles, caldria dur a terme una aproximació, ni que sigui esquemàtica, a la seva vida i obra, en tant que ambdues conformen una unitat indissociable.

D'antuvi, hem de tenir present que Verdaguer es va donar a conèixer com a poeta als Jocs Florals de Barcelona, en els quals va ser premiat el 1865 i el 1866, amb poc més de vint anys. Una de les seves primeres obres, *Dos màrtirs de ma pàtria, o siga Llucià i Marcjà* (1865), basada en la llegenda dels dos patrons de la ciutat de Vic, mostra ja la importància del vessant religiós de la seva obra. Ordenat sacerdot l'any 1870, va entrar al servei del marquès de Comillas i

durant uns anys exercí el ministeri sacerdotal com a capellà dels vaixells de la companyia naviliera del marquès, que feien el trajecte entre Cadis i Cuba; d'aquesta època data la redacció definitiva de *L'Atlàntida*, poema èpic que li va merèixer un premi extraordinari als Jocs Florals de 1877, i que narra l'epopeia de la descoberta d'Amèrica per part de Colom a partir de la història que li narra un vell ermità sobre l'enfonsament del continent de l'Atlàntida. Amb tota seguretat va ser l'obra més traduïda del poeta en vida i la que li va obrir les portes a la fama més enllà de les terres catalanes: n'existeixen versions al castellà (1878 i 1884), francès (1883 i 1884), italià (1885) o alemany (1897). Amb tot, cal dir que no és un poema que respongui a la modernitat; cal tenir present que *Les fleurs du mal*, el recull de poemes de Charles Baudelaire que assenyala el pas del romanticisme al simbolisme, data de 1857. Dos anys després, el 1879, Verdaguer va publicar *Idil·lis* i *Cants místics*, un aplec de poemes de contingut religiós motivat per un viatge fet a Castella seguint les petges de Santa Teresa de Jesús i Sant Joan de la Creu i prologat, significativament, per Manuel Milà i Fontanals.

Verdaguer, durant la dècada dels vuitanta, es va centrar en tres tasques: a) excursions pels Pirineus per documentar-se i escriure el poema èpic *Canigó* (1886), distribuït en dotze cants i un epíleg, i que té com a tema central l'origen de la nació catalana al voltant del cim mític que dóna títol al volum; b) la confecció de *Pàtria* (1888), recull de poemes patriòtics, on hi ha un elogi constant a la pròpia terra i es refereix, sobretot, al passat de Catalunya amb poemes tan coneguts com «Don Jaume a Sant Jeroni» o «Lo pi de les tres branques». Entre les composicions que l'integren cal destacar l'oda «A Barcelona», escrita el 1883, de la qual l'ajuntament va editar 100.000 exemplars; i c) la configuració del mite de Montserrat, arran de l'entronització de la Mare de Déu com a patrona de Catalunya, amb diversos escrits que aplegarà a *Cançons de Montserrat* (1880) i *Llegenda de Montserrat* (1880) i que s'inscriuen en el marc de les campanyes a favor de la recristianització del país davant el progrés de les idees liberals. D'aquesta mateixa època és *Excursions i viatges* (1887), textos en què Verdaguer destaca com a prosista, amb una llengua precisa i expressiva.

La publicació del *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa* (1888) i la trilogia *Jesús Infant* (1890-1893) van assenyalar un canvi d'orientació en la vida i l'obra de Verdaguer. No en va, les experiències tan intenses que va viure durant el viatge a Terra Santa li provocaren una crisi espiritual i a la vegada canvis personals com ara un prolix zel evangelitzador, amb excessos en obres de caritat envers els marginats i els pobres a compte del marquès de Comillas, o amb la pràctica d'exorcismes; la conseqüència de tot plegat fou que el 1893, per mandat del bisbe Morgades i acusat de demència, va ser obligat a recloure's en el Santuari de la Gleba. Verdaguer, enemistat amb el marquès i enfrontat amb el bisbe Morgades, va viure a partir d'aquesta data un seguit d'experiències que li canviaren radicalment l'existència. El 1895 va ser un any crucial en la trajectòria del poeta de Folgueroles: va escriure uns articles exculpatoris que va aplegar al llibre *En defensa pròpia*, i a més va concebre dos reculls, *Sant Francesc* i *Flors del Calvari* (que inclou el poema «Sum vermis», que expressa, de manera col-

pidora, la dramàtica desolació que pateix), que mostren el procés d'angoixa i tragèdia que viu. A més, va fugir de la Gleba, cosa que va comportar que el bisbe Morgades el suspengués *a divinis* (és a dir, li van prendre les llicències sacerdotals); la reconciliació, enmig d'una gran depressió moral i espiritual, no va arribar fins a 1898. Verdaguer va morir el 13 de juny de 1902 a Vila Joana (Vallvidrera) i el seu enterrament es va convertir en una de les manifestacions més grans de dol que es recorden a Barcelona.

Per tal d'acabar de traçar aquest panorama sobre el protagonisme de Verdaguer en la Renaixença —i en la literatura catalana contemporània— hem de tenir presents els següents factors: a) va ser el primer escriptor que arribà a ser considerat «popular»; la simbiosi poeta-poble pot quedar demostrada a bastament amb poemes com el «Virolai» o «L'emigrant», que són cantats sense que, a vegades, se'n sàpiga l'autor; i b) tenia la preparació adequada per a realitzar una tasca poètica de primera magnitud; a banda dels seus contactes amb Milà i Fontanals i Marian Aguiló, que el dotaren d'un sentit crític necessari per a triar els models a seguir, posseïa un bon coneixement de la llengua llatina i una lectura atenta dels grans clàssics però també de la tradició satírica catalana existent (com la del Rector de Vallfogona). En aquest sentit, és bo recordar les estrofes darreres del poema «Vora la mar», en què reflexiona sobre el sentit del fenomen poètic i la creació dels mons imaginaris que se'n deriva:

A la vida o al cor quelcom
les ones que se'n van;
si no tinc res, les ones que ara vénen
digueu-me què voldran?

Amb les del mar o amb les del temps un dia
tinc de rodar al fons;
per què, per què, enganyosa poesia,
m'ensenyes a fer mons?

Per què escriure mes versos en l'arena?
Platja del mar del cels,
quan serà que en ta pàgina serena
los escriuré amb els estels? (Verdaguer 1974: 634)

Tal com afirma encertadament Albert Rossich sobre el context del poeta: «La vocació literària de Verdaguer neix com una manifestació de continuïtat en la tradició literària catalana, i no com una adhesió entusiasta a una renaixença preexistent. Tot això no contradia l'evidència que la seva obra no hauria tingut la importància que va tenir si no hagués confluït, a partir de 1865, amb el moviment de la Renaixença; de la mateixa manera, és clar, que la Renaixença no hauria estat tampoc el que va ser sense Verdaguer» (Rossich 1996-1997: 43).

2.2.3. Guimerà, descobrir un poeta

Guimerà, cal afirmar-ho d'entrada, és un notable poeta, possiblement el més interessant de la Renaixença després de Verdaguer. No hem d'oblidar que el 1877 va ser proclamat Mestre en Gai Saber després de guanyar el mateix any,

un fet inusual, els tres premis ordinaris. La seva producció, publicada el revistes i periòdics, es va recollir als volums *Poesies* (1887), prologat per Josep Yxart, i *Segon llibre de poesies* (1920). Les paraules d'Yxart encara tenen la seva vigència:

Lo millor poeta líric entre nosaltres fou Guimerà: versificador intatxable, i d'expressió clara i natural, que s'emmotllava com cera a son pensament; plàstic en la imatge, ara enlluernadora per son color, ara massissa i escultural, de sentiment vivíssim i delicat que recorregué totes les notes, de la tendresa a l'odi, de la passió superba a la humanitat amorosa; dolç, cantant records de noi, feréstec en ses poesies patriòtiques; en sos assumptos, amb un fons dramàtic visible, ja pensador, ja líric entusiasta; sempre lluny del cercle de trivialitats de la poesia espanyola. Qui altre poeta hi ha entre nosaltres que hagi dibuixat amb nous recursos escenes de Judea i episodis històrics d'Egipte?, llegendes vives de l'Edat Mitjana i delicats *interiors* de la vida pròpia?, ja aquarel·les, ja aiguaforts? Tal com nosaltres estimen l'art, fou fantasiós sens fraseologia rimbombant; naturalista sens cruceses prosaiques; verdader, sempre verdader. Filosofies i dogmes se li oferien sols com matèria artística, igualment bella, amb tal que s'animi el sentiment. És poeta, que traduït i entès, fóra sentat per tal en la taula rodona dels pocs poetes contemporanis. (Yxart 1980: 251)

Pere Gimferrer (1974: 7-28) ha proposat una classificació temàtica dels principals poemes de Guimerà: a) els que tracten temes històrics aliens al passat català i en què es detecta l'influx de Víctor Hugo («Cleopatra», «L'emperatriu de totes les Rússiaes»...); b) els que plasmen records d'infantesa al Vendrell, evocacions pagesívoles, la mort de la mare o quadres narratius de costums («Nit de Nadal», «Trànsit», «La trepitjadora»...); i c) els d'intenció civil i política, que presenten dues vessants que, a voltes, es fusionen: d'una banda, la rememoració i exaltació d'un passat llunyà («Darrer plant d'en Claris», «Lo cap d'en Josep Moragas»...) i, de l'altra, l'afirmació patriòtica («Val», «La meva ciutat»...). Característiques tècniques de la poesia guimeraniana, que s'emparenten amb la producció teatral, són la gran habilitat dramàtica i la concepció èpica dels temes (hi ha poemes com «Judit de Welp», «Indíbil i Mandoni» o «La mort d'en Jaume d'Urgell» que esdevindran obres dramàtiques) i, estilísticament, destaca per la força plàstica de les descripcions. N'és una mostra les estrofes inicials de «L'any mil»:

Era en el temps en què les neus primeres
les grogues faldes dels turons baixaven;
i en amples colles, volejant lleugeres,
les aus sens pàtria sobre el mar passaven.

Monjos i frares en tropell seguien
els burgs tranquils, barbotejant absoltes,
i els nins porucs els veien que es perdien
dels alts castells per les negrenques voltes.

Jorns i més jorns que en núvols se desfeia
l'encens més pur en els sagrats retaules;
i als vells abats tota la nit se'ls veia
dels psalms eters escorcollant paraules. (Guimerà 1978: 1349)

2.2.4. Nous poetes, noves propostes

Joaquim Molas va aplegar en el volum VII de la *Història de la literatura catalana* una sèrie de poetes sota l'epígraf «La crisi del romanticisme: la poesia». Nogensmenys, la poesia dels anys setanta i vuitanta, en paraules del mateix Molas, «recollí les grans tensions filosòfiques i morals de l'home modern, un home enfrontat, a la vegada, amb el seu destí personal, amb el món que l'envolta

i amb la ciència que vol explicar-lo. Així, alguns poetes convertiren en matèria dels seus versos les tensions existents entre el sentiment i la raó. O, més en general, entre la fe i la ciència. O entre l'ideal i la realitat» (Molas 1986: 462).

Obrim la llista amb Apel·les Mestres. Exemple d'artista polifacètic, es va formar en el romanticisme, participà en el Jocs Florals, però evolucionà cap al naturalisme i va acabar militant en les files del modernisme. La producció poètica de Mestres, aplegada l'any 1889, està organitzada en els tres gèneres següents: *Idil·lis*, on mostra una voluntat objectivista i de senzillesa expressiva, *Cants íntims*, on barreja les impressions del natural amb les emocions més íntimes i les reflexions filosòfiques, i *Balades*, petites visions d'una edat mitjana mítica i reduïda als seus elements més essencials. És una mostra d'aquest darrer vessant aquestes estrofes d'«El repòs de l'arpa»:

Ab un remor de llosa cayent sobre un sepulcre
l'hivern dels anys va caure demunt el cor desert,
y el trobador cansat va penjar l'arpa
suspirant tristament.

Mortal, boyrosa, eterna, per ell fou l'hivernada;
suspesa y muda l'arpa dormí tot aquell temps;
però un dia esclatà la primavera,,,
y florí'l taronger.

De nous las orenetas á son portal xisclaren
y el rossinyol sos himnes cantá amorosament;
llavors el trobador alsá la vista...
y veje blau el cel.

Y contemplà son arpa, suspesa y muda sempre,
y li semblà un espectre: -durant el llarch hivern
l'havien mortallada las aranyas
teixint sos fils d'argent. (Mestres s/d: 71-72)

A més d'aquesta producció, Mestres va ser autor d'altres poemes llargs de to narratiu i romàntic com *L'ànima enamorada* (1884) i *Margaridó* (1888), més realistes com *L'estiu de sant Martí* (1893), o de contingut més filosòfic com *Poemes del mar* (1900) i *En misèria* (1902). La producció artística d'Apel·les Mestres engloba, finalment, la composició de cançons.

Francesc Matheu, conegut sobretot per la seva faceta d'editor i d'activista cultural, és autor de dos reculls summament interessants: *Lo reliquiari* (1878) i *La copa* (1883). En el primer se serveix dels models amorosos que aleshores constituïen la moda de les lletres castellanques: Heine i Bécquer. Vegem-ne una mostra:

Quan te veyá ab ta bellesa,
ab ta alegre juvenesa,
ab tos ulls plens de vivor;
quan te veyá enamorada,
estimant, sent estimada,
may vaig dirte'l meu amor.

Ara que jaus sense vida,
ta boca muda, marcida,
y tos ulls sense mirar;
en los brassos recolzada
de la Mort que t'ha robada,
més qu'abans te sé estimar.

Y quan, dins ta caxa oscura,
tota pols, sense figura,
ni mirarte ja podré;
quan, d'insectes pasturada,
fins ta pols s'haja acabada,
més que may t'estimaré. (Matheu 1899: 16-17)

En el segon llibre, en canvi, Matheu hi inclou des de poemes que canten la joia de viure a d'altres de tema patriòtic en què dona forma preferent a dos grans mites històrics: Jaume I, que uneix les terres de parla catalana, i Felip V, que simbolitza la negativitat i l'opressió.

Joaquim M. Bartrina, mort prematurament als trenta anys, fou autor d'una obra poètica en castellà, la majoritària, i en català. En paraules de Molas esdevingué «un dels grans mites de l'esquerra i fou un romàntic sense fe en l'absolut i, a la vegada, un positivista per a qui la ciència resultava insuficient» (Molas 1986b: 495). La seva figura s'oposa a la de Francesc Casas i Amigó, un altre poeta mort jove, i convertit pels grups conservadors en un mite poètic. De fet, la cinquantena de poemes que va escriure entre 1879 i 1887 tracten, de manera gairebé exclusiva, dos temes: la pàtria i la fe.

2.3. La pràctica literària: el teatre

2.3.1. Treballs i edicions

Fer la història del teatre català del darrer terç del segle XIX és una tasca encara pendent. Provisionalment, es pot consultar, a banda de les històries de la literatura a l'ús, el volum, a cura de Miquel M. Gibert i Ramon Bacardit, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX* (2003). Ara bé, si hi ha un nom de referència en aquest període no és altre que el d'Àngel Guimerà, que compta amb una nodrida bibliografia encara que desigual pel que fa a la seva qualitat. Cal destacar entre els estudiosos, malgrat els anys transcorreguts des de la publicació dels seus treballs, que van marcar un punt d'inflexió en els treballs guimeranians, els noms de Josep Miracle, Xavier Fàbregas i Ricard Salvat.

Sovint s'ha tendit a presentar la seva biografia, com l'encara útil *Guimerà* (1958), de Miracle, a partir d'una sèrie de trets psicològics i ideològics: el seu caràcter retret, la visió de la multiculturalitat, el canvi de llengua literària o l'activisme polític. Val a dir que encara hi ha pendent l'exhumació de cartes inèdites que ens permetrien matisar o rectificar les opinions expressades per Miracle. Un altre deute amb l'escriptor vendrellenc és l'edició d'unes obres completes rigoroses ja que només comptem amb les que va publicar l'Editorial

Selecta, en dos volums, el 1975 i el 1978, amb un text, val a dir, gens fiable. Això ha provocat que si bé Guimerà és autor d'una obra teatral extensa, només una minsa part n'és accessible al lector, justament les peces que li han donat fama i que són les que han entrat en el circuit de l'ensenyament i les que es representen amb assiduitat als escenaris: *Mar i cel*, *Maria Rosa*, *Terra baixa* i *La filla del mar*. Quant als estudis, s'ha tendit a prioritzar el paper que va tenir en la modernització del teatre català: pensem en el llibre pioner de Xavier Fàbregas, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* (1971), o bé en el recent treball de Ramon Bacardit *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà* (2009), en què s'analitza el concepte de tragèdia en l'autor, els models de què se serveix (Shakespeare, Schiller i Hugo) i les obres a què aplica aquest qualificatiu. Altres aspectes de la dramaturgia de Guimerà que han estat objecte d'anàlisi són la caracterització dels personatges (en especial els femenins) o la importància atorgada a la passió amorosa, que tracten amb competència Josep M. Benet i Jornet a «*Terra baixa: un discurs sobre la propietat*», aparegut el 1974 en el monogràfic que la revista *Serra d'Or* va dedicar a l'escriptor amb motiu del cinquantenari de la seva mort; i Enric Gallén a «Realisme en el teatre de Guimerà» dins *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX* (2000), un conjunt d'aportacions de referència ineludible. Val a dir que la tasca a fer sobre el teatre de Guimerà és lluny d'exhaurir-se. Vall, en la introducció al capítol sobre el dramaturg al volum quart del *Panorama crític del teatre català*, proposa noves línies de recerca (per exemple, sobre *Mar i cel* apunta que seria interessant de comparar la peça amb *La expulsión de los moriscos*, de José de Velilla) i posa en relleu com les obres estrenades a partir de 1900 compten amb escassos o nuls estudis (serien els casos paradigmàtics de *L'Eloi* o *Jesús que torna*) i que sovint només comptem amb les referències aparegudes a la premsa coetània (*Juventut*, *La Vanguardia*...). Altres aspectes guimeranians a tenir en compte —i a aprofundir— són la recepció de l'obra, la relació de l'autor amb el modernisme i el noucentisme, les representacions a Mallorca i al País Valencià, la projecció a l'Estat espanyol, les traduccions, la candidatura al Nobel (el llibre recent d'Enric Gallén i Dan Nosell, *Guimerà i el premi Nobel* [2012], omple ja aquest buit) i les versions musicals i cinematogràfiques. Per acabar, fem nostres les paraules amb què Vall tanca la introducció esmentada i que posen sobre la taula una sèrie de propostes d'anàlisi al voltant de la producció guimeraniana: «convindria disposar de repertoris més complets, donar a conèixer col·laboracions disperses i manuscrits —alguns d'un considerable interès—, reeditar diverses obres (en edicions crítiques o, si més no, acurades), i aprofundir-ne l'estudi —no tan sols les més conegudes ni tan sols les teatrals—, comparar-les amb possibles fonts o produccions similars —diverses de les quals ni tan sols s'han adduït—, examinar-ne més la llengua i l'estil, resseguir-ne millor la recepció, analitzar-ne les traduccions...» (Vall 2009: 347).

Enfosquit per la figura de Guimerà, l'altre dramaturg important del període és Josep Pin i Soler, tal volta més conegut com a novel·lista, com analitzarem en el capítol següent. A diferència de Guimerà, comptem amb una sòlida edició

del seu teatre —tres volums publicats per Arola editors entre 2005 i 2007— encapçalats per un estudi d'Enric Gallén, que esdevé una referència indispensable a l'hora d'aproximar-nos a la producció teatral de l'escriptor tarragoní.

2.3.2. Josep Pin i Soler

Pin i Soler va intentar escriure entre 1890 i 1892 un teatre modern, realista, centrat en els sectors socials que li eren més propers, els de la burgesia i en un intent de culturalitzar-la; «en el fons, oferí una radiografia genuïna d'uns sectors socials als quals coneixia prou bé i sobre els quals descarregà una mirada entre irònica i escèptica amb la intenció de mostrar la diferència real entre la societat catalana i l'europea» (Gallén 1994: 225). D'entre la seva producció, destaquen *Sogra i nora* (1890), que assolí un insòlit beneplàcit de la crítica; i *La sirena* (1892), un ambiciós drama de construcció realista i rerefons romàntic i que tracta de la venjança d'un pare disposat a castigar el galant que va seduir la seva filla; malgrat l'espectacularitat amb què va traslladar-se el text a escena (ambientat cap al 1830 en el marc del tràfic d'esclaus, va comptar amb una maquinària preparada per l'escenògraf F. Soler i Rovirosa), no va assolir la complicitat del públic i els altres projectes que l'autor tenia previstos, no van arribar a estrenar-se. Tot i el seu fracàs com a dramaturg, «Pin havia obert, de forma aïllada, un camí que sí tingué una estricta continuïtat va ser en el conreu de la prosa que tant Emili Vilanova com sobretot Àngel Guimerà recolliren a partir de 1892-1893 en direccions teatrals força contrastades, però, de la manejada per l'escriptor tarragoní, inútilment adelerat, d'altra banda, per captar el públic burgès barceloní cap al teatre» (Gallén 1994: 238).

2.3.3. Notícia d'Àngel Guimerà

Com és sabut, a partir de 1879 Àngel Guimerà es va proposar dignificar el teatre català i esdevingué un autèntic professional de l'escena, alhora que va prendre part activa, com ja hem vist, en els moviments de reivindicació nacionalista. La proposta que va exposar Xavier Fàbregas a l'assaig *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite* de dividir la seva obra dramàtica continua tenint encara validesa:

a) 1879-1890. És el període més romàntic de la seva producció. Guimerà va redactar tragèdies en versos decasíl·labs, ambientades a l'antiguitat o a l'època medieval, imitant Shakespeare i Hugo. Peces destacades d'aquests anys són *Gal·la Plàcidia* (1879), *Judith de Welp* (1883) i, especialment, *Mar i cel* (1888): localitzada al segle XVII, explica la dissortada història d'amor entre Blanca, una noia cristiana destinada a un convent, i Saïd, cap del vaixell corsari que la té captiva;

b) 1890-1900. És l'etapa de plenitud artística. Guimerà va incorporar les noves tècniques realistes (aparició del marc urbà i dels problemes socials que s'hi localitzen, ús de la prosa, apropament a un llenguatge col·loquial...) tot i que els conflictes amorosos continuaven tenint un tractament romàntic. La tragèdia

La boja (1890) assenyala la transició cap al drama realista: així situa l'acció a l'època contemporània (el món miner) i tracta el tema de la bogeria, que tindrà, com ja hem indicat, una importància considerable en el Naturalisme (com s'evidencia a la novel·la *La bogeria*, de Narcís Oller). Els sainets *La sala d'espera* (1890), la primera obra escrita en prosa, i *La Baldirona* (1892) marquen l'inici d'aquesta etapa: les dues peces s'emmarquen en el món rural i presenten un seguit de situacions divertides, uns diàlegs molt ràpids i un llenguatge col·loquial. Tanmateix, les peces més representatives d'aquests anys, i que traeixen la seva visió personal del drama realista, són *En Pólvora* (1893) i *La festa del blat* (1896), que tracten la qüestió anarquista i els conflictes socials i, sobretot, *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1897) i *La filla del mar* (1900), ambientades, respectivament, en el món obrer, pagès i mariner, i que presenten un referons d'injustícia social. En aquestes obres es planteja un conflicte de possessió amorosa que culminarà amb un desenllaç dramàtic: l'amor d'una dona per part de dos homes o, excepcionalment, a *La filla del mar*, el de dues dones per un home. A propòsit de *Terra baixa* escrivia lúcidament Josep M. Benet i Jornet: «Acabada l'obra, hem vist, en Manelic haurà passat d'esclau a home lliure; la Marta, simplement, haurà canviat de mans. De la seva condició d'objecte d'en Sebastià, la trobarem convertida en un objecte de Manelic. Des d'aquest punt de vista l'obra se'ns apareix com la lluita entre dos homes per la possessió d'un mateix objecte, la Marta» (Benet i Jornet 1992: 150). També, a partir de 1890, Guimerà alternà el conreu del drama realista amb altres fórmules com el monòleg patriòtic a *Mestre Oleguer* (1892) o *Mort d'en Jaume d'Urgell* (1896), el drama religiós a *Jesús de Natzaret* (1894) o la llegenda dramàtica a *Les monges de Sant Aimant* (1895);

c) 1901-1911. En el tombant de segle, Guimerà va provar adaptar-se als nous gustos i les noves tendències teatrals. Amb l'estrena d'*Arran de terra* (1901) assaja el drama burgès, alhora que és influït pel modernisme, tant en el caire naturalista, a *L'aranya* (1906), com en el simbolista a *La reina jove* (1911); i

d) 1917-1926. Entre 1911 i 1917 Guimerà no estrenà cap obra nova. Retorna a l'escena amb *Jesús que torna* (1917), amb el rerefons de la Primera Guerra Mundial, a les tragèdies de la primera època amb *Indíbil i Mandoni* (1917) i al drama patriòtic amb *Joan Dalla* (1921). Un cas especial és *Alta banca* (1921), en què intenta analitzar les crisis econòmiques i el capitalisme en general.

Aquests dos darrers períodes estan mancat encara d'un estudi aprofundit; amb tot creiem que s'haurien de matisar afirmacions com les següents que són les que han fet fortuna a l'hora d'apropar-nos a l'anàlisi de les peces que en formen part: «en els últims anys de la seva producció dramàtica Guimerà fou fidel als grans temes que tota la vida l'havien preocupat, però hom adverteix que els esquemes s'han fixat i simplificat de manera excessiva i, podríem dir-ho potser sense exagerar, segueixen un procés d'esclerosi» (Fàbregas 1987: 602).

Xavier Fàbregas, al llibre suara esmentat, va proposar una lectura del corpus dramàtic de Guimerà a partir d'una sèrie de trets psicològics i ideològics de la seva biografia i que han quallat en els estudis crítics sobre la seva figura:

a) el fet de ser «fill natural» ja que va néixer abans del casament dels seus pares. Alguns dels seus personatges, per tant, han nascut d'una manera irregular: la Marta de *Terra baixa* (òrfena de mare i filla de pare desconegut) o l'Àgata de *La filla del mar* (l'única supervivent d'un vaixell morisc);

b) a causa del seu origen canari, es troben personatges que tenen la qualitat de pervinguts i són fruit del mestissatge: Saïd, de *Mar i cel*, fill de mare cristiana i de pare musulmà; o Roger de Flor, a *El camí del sol*, el model d'heroi català nascut a Itàlia; i,

c) el fracàs sentimental amb Maria Rubió, de qui es va enamorar en la seva adolescència, podria ser la causa que l'amor sigui tractat amb tanta passió en els seus personatges, que esdevindrien un reflex del que ell, en la vida real, no va poder arribar a realitzar. Segons Fàbregas hi ha, però, altres aspectes que no poden explicar-se en funció de la biografia de Guimerà:

a) la seva concepció del món parteix de la idea que l'ésser humà és bo per naturalesa i que és la societat civilitzada qui el corromp. La muntanya esdevé el lloc incontaminat on les persones, en contacte amb la natura, mantenen la bondat primitiva; la plana, amb les ciutats i els pobles, les degrada moralment. Aquests dos símbols els expressa diàfanament a *Terra baixa*: la terra alta és la de Manelic, i la terra baixa, la de Sebastià. L'antagonisme camp-ciutat acaba per quallar en dos mites: Arcàdia, l'indret pur, no corromput, on tothom es respecta i s'estima, i que funciona gràcies al paternalisme; i Babel, la comunitat on els homes no se senten germans i l'autoritat s'utilitza en benefici propi. L'autor sotmet la vida rural, en definitiva, a un procés d'idealització a fi que pugui servir de model als habitants de la ciutat als quals adreçava les seves obres; i

b) la solució proposada als conflictes socials del seu temps és l'amor fraternal. Aquesta tesi, utòpica i paternalista, l'exposa, sobretot, a *La festa del blat* i a *Pól-vora*. Per tot plegat, creiem que la lectura de Fàbregas continua essent valuosa però els plantejaments en què es basa són, com puntualitza Joan Mas i Vives, «més aviat discutibles. [...] La qualitat dramàtica dels conflictes que planteja Guimerà i dels personatges que crea no es pot continuar explicant a partir de complexos derivats de les peculiaritats de la seva infantesa i de la seva vida sentimental. Segur que si reïxen teatralment no és perquè Guimerà adorà la seva mare, es considerà un mestís desplaçat o trobà unes certes dificultats a l'hora de relacionar-se amb les dones. Hi ha d'haver raons més tècniques» (Mas 1996: 122-123).

El teatre de Guimerà va obtenir, de seguida, un gran ressò: sis obres es van conèixer abans a Madrid que a Barcelona, va ser traduït a setze llengües, entre les quals hi havia l'alemany, el suec i el rus, i va servir de base per a quatre versions cinematogràfiques (cal destacar la de Cecil B. de Mille a Hollywood a partir de *Maria Rosa*) i dues òperes basades en *Terra baixa*, una en alemany (1903) i l'altra en francès (1907). Des de la perspectiva actual, l'obra dramàtica de Guimerà significa la restauració definitiva del teatre català i la seva internacionalització. Les seves obres són objecte de muntatges i de revisions periòdiques i els personatges famosos i immortals que va crear continuen gaudint, avui dia, del favor del públic.

2.4. La pràctica literària: la narrativa

2.4.1. Estudis i valoració

La narrativa del darrer terç del segle XIX tradicionalment s'ha focalitzat entorn de la figura de Narcís Oller. N'és un exemple l'afirmació de Rosa Cabré a la introducció al capítol dedicat a l'autor vallenc del volum quart del *Panorama crític de la literatura catalana*: és «el primer novel·lista català modern i un dels grans narradors contemporanis» (Cabré 2009: 429). Per tal d'apropar-nos a la figura d'Oller cal tenir presents els textos biogràfics (encara manté la seva validesa el treball de Joan Triadú, *Narcís Oller*, publicat el 1955) i autobiogràfics (les *Memòries literàries*, que van veure la llum, pòstumament, el 1962) així com l'epistolari publicat i inèdit; al mateix temps caldria una nova edició de les *Obres completes*, que recuperi l'estil de l'escriptor desvirtuat per l'excessiu intervencionisme d'Emili Guanyavents. No és, però, el cas de la recentment creada «Biblioteca Narcís Oller» que, si bé reconstrueix els volums tal com van ser concebuts originàriament, dona el text segons l'edició de 1928 revisada per Guanyavents amb el vistiplau, tot s'ha de dir, del mateix autor.

Pel que fa a la recepció, com ha estudiat Cabré al treball esmentat, Oller ha tingut un interès desigual per part de la crítica al llarg dels segles XIX i XX: un primer període, 1879-1906, d'admiració per part de coetanis com Sardà, Yxart, Felip B. Navarro o Luis Alfonso; un segon, 1906-1925, de desinterès arran de l'adveniment del noucentisme i de la jerarquització de gèneres que va imposar, amb la poesia al capdamunt; un tercer, 1925-1936, arran de la recuperació del gènere de la novel·la, quan es torna a considerar la seva obra objecte d'interès literari de la mà d'Antoni Rovira i Virgili, Domènec Guansé o Alfons Maseres; un quart, que coincideix amb la recuperació de la literatura autòctona amb *L'escanyapobres*, el 1946, durant el franquisme, i finalitza amb la publicació de les *Memòries literàries*; i un cinquè, 1962-2007, que mostra un notable avanç en la bibliografia de l'escriptor des de diverses perspectives: edicions, estudis d'obres, teoria literària, realitat social... Quant a aquest darrer període cal remarcar l'estudi pioner de Sergi Beser (1977: 333-347), que analitza el que qualifica de «les limitacions narratives» de l'autor; l'aplec d'estudis d'Alan Yates, *Narcís Oller. Tradició i talent individual* (1998) i les *Actes del Col·loqui Narcís Oller*

Exemple

El volum *Figura i paisatge* (2012) restitueix la conformació del llibre segons la primera edició (1897) que va ser alterada a les *Obres completes* de 1928 per tal que cadascun dels volums tingués el mateix nombre de pàgines. El cas més evident és el del relat "Isabel de Galceran", que el 1928 havia passat a integrar l'apartat de "Novel·les curtes".

(1999), celebrat a Valls el novembre de 1996. Pel que fa a la rebuda de què han gaudit les diferents obres, aquesta ha estat força irregular; tanmateix, a diferència de les novel·les, que compten amb estudis sòlids, «la narrativa curta és, a hores d'ara, un dels aspectes menys treballats de l'obra d'Oller» (Cabre 2009: 439) ja que només es compta amb valoracions de conjunt i amb escassos estudis referits a aplecs concrets (una qüestió que, de tota manera, comença a canviar gràcies als acurats pròlegs als volums de narracions que integren la «Biblioteca Narcís Oller»). Per últim, cal assenyalar que el 2005 es va crear a Valls la «Societat Narcís Oller», a imatge de la «Societat Verdaguer», destinada a difondre i a estudiar l'obra de l'insigne escriptor.

Pel que fa a la resta de narradors coetanis a Oller, paga la pena apuntar que comptem amb edicions de la narrativa completa de Pin i Soler, a càrrec d'Arola editors i que completa l'obra teatral, i de la novel·la de Marià Vayreda *La punyalada* (2004), a càrrec d'Antònia Tayadella a partir dels manuscrits conservats i que n'esmena els errors que s'han anat transmetent des de la seva primera edició, el 1904. Dissortadament, no podem dir el mateix de Carles Bosch de la Trinxeria i de Dolors Monserdà, mancats encara d'edicions fiables de bona part de la seva producció que, lamentablement, s'ha restringit a les novel·les *L'hereu Noradell* i *La fabricant*. Pel que fa als estudis, tot i que comptem amb treballs valuosos a l'entorn de Bosch de la Trinxeria i de Vayreda (com els de Jordi Castellanos, principalment), encara no gaudim de monografies sobre la seva obra, cosa que sí que s'esdevé amb Pin i Soler i amb Monserdà. Ementem, en aquest sentit, les *Actes del Simposi Pin i Soler* (1994), celebrat a Tarragona el 26-28 de novembre de 1992, i els treballs de Josep M. Domingo, *Josep Pin i Soler i la novel·la, 1869-1892. El cicle dels Garriga* (1996), i de M. Carme Mas, *Dolors Monserdà. La voluntat d'escriure* (2006).

2.4.2. Novel·la, ideologia, modernitat

Alguns dels novel·listes catalans més representatius del darrer terç del segle XIX, paral·lelament a les obres de creació, van donar a conèixer les seves idees sobre el gènere. Una de les més interessants és la que exposa Carles Bosch de la Trinxeria, en el prefaci a *L'hereu Noradell*. Hi identifica, d'antuvi, «novel·la moderna» amb «novel·la de costums de la societat actual», entenent el terme en el sentit del francès *moeurs* (la societat coetània) i no de *coutures* (el folklorisme). Pel que fa al gènere, el defineix com «un quadro de grans dimensions, de primer, segon i tercer terme, amb figures ben dibuixades, de bon colorit, realçades pel clarobscur ben entès; un quadro rublert de veritat, de poesia y de vida, on se manifesten los caràcters i passions dels personatges que l'animen, personatges d'avui dia» (Bosch 1979: 19). Fixem-nos que, si bé la definició remet al realisme, la recerca del que hi ha de bell i d'utòpic en el relat —la poesia— fa que se n'allunyi. No és d'estranyar, per tant, que Bosch proposi que la història, a més de veritat i ficció —el contacte amb la vida diària—, ha de contenir una dosi de didacticisme: «De totes las composicions literàries la novel·la

es la més profitosa per a nostra instrucció. És una forma viventa afegida a las lliçons del filòsof i del moralista» (Bosch 1979: 21); en paraules d'Yxart, «vivificar la realitat con elementos éticos, con ideal inspiración» (Yxart 1991: 93).

Quant als models literaris Bosch escull una opció realista, Honoré de Balzac, a qui qualifica de «lo rei dels novel·listes». Ara bé, aquest no és l'únic model a seguir sinó que n'hi ha d'altres de més vàlids per a construir una novel·la moderna de consum: Alexandre Dumas fill, Octave Feuillet i Gustave Ohnet que, si bé parteixen de Balzac, «s'han inspirat de son mètode d'anàlisi i de son realisme més o menos purificat per un buf de poesia», se'ns distancien perquè «la veritat i l'estudi del cor humà dominen en llurs novel·les» (Bosch 1979: 23). Tres narradors representatius de la novel·la idealista —i d'ambientació ciutadana— del Segon Imperi que, a diferència de Balzac, no exclouen el que té de poètic la realitat en tant que la preserva dels suposats excessos del naturalisme. Com bé indica Jordi Castellanos, «és una literatura tendent a donar una imatge del món equilibrada, harmoniosa i pacífica, que produeix al lector una influència tranquil·litzant i narcòtica» (Castellanos 1972: 490); un model narratiu que en el moment que Bosch iniciava la seva carrera ja esdevenia anacrònic. No és d'estranyar, tampoc, l'opinió negativa que li mereixen Émile Zola i els seus deixebles; ho manifesta, de manera taxativa, en una carta adreçada a Oller el 9 de gener de 1889 en què exposa, de nou, un concepte idíl·lic de la realitat narrativa: «Mes per a nosaltres novelistes catalans, los hem de considerar á pesar nostra, com inmorals. [...] Nosaltres hem de guardar per forsa en nostras novelas y comedias eix buf ideal, poetich y sobretot moral que está en nostras costums. Nostre renaixement literari ha de ser moral ans que tot. [...] Ab tot y aixó cregui que m'agradaria de seguir lo naturalisme d'eixos autors y de pintar nostra societat catalana tal com es, ab sos vicis, virtuts y passions. Mes nostra novela ha de ser vestida; la hermosura del natural s'ha d'amagar ab púdica túnica» (Domingo 1987: 490). Amb l'objectiu d'instruir el públic i partint d'un discutible «realisme poètic», la ideologia ha de ser l'element primordial del relat. Breu: Bosch no pintarà la realitat com és, sinó com voldria que fos.

Finalitzarem el repàs a les idees del pròleg a *L'hereu Noradell* amb un apunt sobre el plantejament de Bosch per equiparar la novel·lística catalana amb l'europea. Segons l'autor, hi ha dos factors que n'expliquen l'endarreriment: un de lingüístic, la precarietat d'una llengua literària tot just incipient, i un altre de literari, la preeminència de la temàtica rural en detriment de la urbana: «Aixís com los grans novel·listes estrangers d'avui dia solen pendre llur argument en las altas esferes de la vida social i fan desenrotllar l'acció en lo mon ric i aristocràtic de capitals i ciutats, los novel·listes catalans prefereixen per ara la vida rural» (Bosch 1979: 24). I, si bé, proposa que es continuï amb el conreu la temàtica rural, quan aquesta s'hagi exhaurit i la llengua literària sigui prou sòlida, es podrà fer el pas cap a la novel·la que els autors coetanis plantegen: «aleshores la novel·la, la gran novel·la deurà entrar en lo gran món positivista de nostres costums (*mores*) on brollen los vicis, virtuts, flaqueses, passions, tempestats, riqueses y misèries de la vida social. Aquí trobaran nostres novel·listes una vena inagotable que durarà fins que una terrabastada de

nous alarbs acabi amb nostra civilització» (Bosch 1979: 25). Una modernitat temàtica que identifica amb la nova societat urbana. I, amb una actitud digna d'un croat de la causa, aquest és el pla que seguirà: talment un díptic, l'iniciarà amb una novel·la rural (*L'hereu Noradell*) i el continuarà amb una de ciutadana (*L'hereu Subirà*). I el durà a terme prenent un model català ben definit: Narcís Oller. Els motius de l'admiració els exposa en una carta que li adreçà el 9 de gener de 1889: «Vosté ha sigut'l primer en fer-nos conèixer la verdadera novel·la catalana de *mœurs*, de costums, de caràcters, ab fonda coneixensa del cor humà, estil natural, elegant, manejan la llengua catalana com ningú» (Domingo 1987: 490). De tota manera cal tenir present l'observació d'Enric Cassany, sobre les limitacions del projecte de Bosch i de la restrictiva lectura que feia del narrador vallenc: «mantenir aquesta proposta a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta, quan la novel·la d'Oller ofería l'exemple d'una adopció viable del realisme modern, és un fet regressiu» (Cassany 1992: 322). El gènere de la novel·la és, en definitiva, l'instrument de què se servirà el nostre autor per a materialitzar la visió del món —rural i ciutadà— que esbossarem en aquestes pàgines.

De manera semblant, Dolors Monserdà, al pròleg a *La fabricant*, insistia en la descripció dels costums catalans davant el perill que la societat industrial, la nova societat catalana, els fes desaparèixer; un rerefons inqüestionablement romàntic i elegíac —costumista, nostàlgic, en definitiva— malgrat les inequívokes pretensions realistes. I és per aquest motiu que qualifica modestament la seva obra d'un «enfilall de casolanes intimitats», els seus records. Malgrat tot, va apuntar el seu pròleg una certa modernitat en defensar també la societat industrialitzada que ha estat «la vida i riquesa de la nostra Barcelona» (Monserdà 1972: 14). Igualment, Josep Pin i Soler va teoritzar en el pròleg a *Jaume sobre el gènere de la novel·la*: el descriu com un anecdotari personal que ha de madurar en un calaix i han de ser els lectors els que han de decidir si es reconeixen o no en allò que s'hi explica; irònicament ho descriu en aquests termes: «Si l'història l'interessa pot publicar-la, sempre hi haurà un parell de persones de son mateix gust. Si li semblan poch, considera que'ls llibres més sublimes (los qui no s'escriuen) ne tindrán encara menos» (Pin 1888: 6).

Quant a Oller, la seva estètica, fonamentada en el Realisme tenia, però, un fort rerefons romàntic: la realitat només esdevé obra d'art gràcies a l'empremta amb què la transmet l'artista i per aquesta raó, un dels seus primers crítics, Felip B. Navarro, ja s'adonava que l'autor vallenc no assumiria en la seva totalitat l'estètica realista i naturalista; ho assenyalava en el pròleg a la traducció al castellà de *La Papallona*: «se aparta de toda combinación de luz y de sombras que no le dé el natural. No lo copia servilmente; lo interpreta, según entienden los pintores maestros, lo dispone, acentúa o suaviza, sin alterarlo, para que llegue hasta lo más íntimo del conocimiento la noción de su obra, sin que en este proceso pierda un átomo de su vitalidad, antes se aumente su intensidad cual si se percibiese al través de un delicado y desconocido microgramo» (Navarro 1886: XI). El romanticisme també es reflecteix en la producció olleriana tant en la caracterització dels personatges, bons o dolents, com en el criteri de la

justícia poètica: el bé triomfa i el mal és castigat. El mateix Oller, a les *Memòries literàries*, verbalitzava la seva teoria artística d'aquesta manera: si bé l'art s'ha de basar en la realitat, el que ha de descobrir l'autor és «el gran contingent de poesia que conté a voltes el natural per a qui bé sap observar-lo» (Oller 1962: 6). O bé en aquest passatge de l'article «En Baldomer Galofre», sobre el celebrat pintor tarragoní: «Com el poeta, com el novel·lista del dia, observa el món que el rodeja; tot allò que hi pertany l'interessa, el commou, l'entusiasma, i li fa agafar el llapis o el pinzell per perpetuar tot el que té de bonic i interessant aquell fragment de realitat tal com l'han vist sos ulls, tal com ha travessat per son temperament: no amb la morta fredor d'un copista vulgar o la màquina, sinó amb tota la vida, tota la llum, totes les energies i aromes que li han fet glatir el cor. Heus aquí l'art; heus aquí l'artista» (Oller 1948: 1237).

2.4.3. Realisme i crisi del realisme

La publicació del recull de Narcís Oller *Croquis del natural* el 1879 va servir per a proposar, des del punt de vista literari, l'emmirallament de la societat contemporània. Aquest va ser l'objectiu, no sempre acomplert, d'una sèrie de narradors sorgits a l'ombra de l'escriptor vallenc. Així Josep Pin i Soler, amb la trilogia que conformen *La família dels Garrigas* (1887), *Jaume* (1888) i *Níobe* (1889), va narrar la dissolució del món pairal a mans del nou règim capitalista des d'una òptica conservadora que, tanmateix, «té el mèrit d'haver destruït en bona part els tòpics idíl·lics i sentimentalistes del costumisme rural instaurat per Vidal i Valenciano» (Tayadella 1987: 515). O Carles Bosch de la Trinxeria, que, com hem vist, propugnava una novel·la útil i moralitzadora, que durà a terme amb les obres *L'hereu Noradell* (1889), *L'hereu Subirà* (1891), *Montalba* (1891) i *Lena* (1894): la primera va publicar-se amb dos subtítols que evidenciaven la proposta de l'autor de reflectir, seguint uns paràmetres realistes, la societat coetània: el darwinianisme *lluïtes per la vida* i el d'encuny balzaquià, *Estudi de família catalana*; o bé la segona, que representava la prova de foc de Bosch per a construir una novel·la ciutadana. Al pròleg al llibre, l'autor indicava els motius que l'havien dut a escriure-la, la modernitat i l'intent de lluitar contra la imatge que s'havia creat entorn de la seva figura —un autor capaç de plasmar només el món rural com ho proven els èxits obtinguts amb els reculls de contes *Records d'un excursionista* (1887) i *Pla i muntanya* (1888), basats en vivències personals i que ja denotaven un interès per la realitat que, tanmateix, els allunyava del folklorisme més troncat— i així poder demostrar als lectors que coneixia perfectament els ambients barcelonins com a bon cosmopolita:

En la noveleta *L'hereu Subirà* he volgut eixa vegada deixar de pintar la vida rural per ficar-me en la vida de ciutat. No deixa d'ésser atreviment; jjo, home del camp, descriure costums de la societat barcelonina! ¡vaja! ¡Això no diu!... Està molt bé; tenen rahó. Però Barcelona ofereix tants atractius que per rural qu'un hom sía, un no's pot estar d'anarhi á passar una temporadeta pera pèndrehi un bany de civilissació y progrés. Es com lo pagès de montanya que viu tot l'any al mas y que ve á la vila per las festas anyals á ferhi'l badoch y comprar unas faldillas de sarguill pera la dòna de casa. [...] Be prou m'ha costat de deixar d'escriure las costums de pagès, y sense adonarmen el lector veurá que'm venen tentacions de tornarhi; lo que prova la recansa que n'he tingut. Però, com deyam en lo pròlech de *L'hereu Noradell*; los vicis, virtuts, flaquesas, passions, riquesas y miserias, se han de cercar en las costums socials de grans ciutats. En nostras mansions montanyesas un hom s'hi topa sempre ab idilis, y's conjuga lo verb estimar desde l'indicatiu al infinitiu. (Bosch 1891: XII-XIII)

O Dolors Monserdà, amb uns textos de declarada vocació de pedagogia social, com es fa evident a la seva millor novel·la, *La fabricant* (1904), centrada en l'ascensió de la menestralia a la burgesia gràcies al realisme i al treball, tot rebutjant els elements de fantasia i de romanticisme. Per últim, fem esment del «Grup d'Olot», amb la figura destacada de Marian Vayreda que, amb *La punyalada* (1903), trenca el model renaixentista de la novel·la muntanyenca des d'un punt de vista psicològic i simbòlic. Amb el rerefons de les darres Guerres Carlines, l'autor narra, a partir d'una estructura triangular de personatges, una història de passions desfermades. «Podríem dir —afirma Jordi Castellanos— que *La punyalada* té alguns punts de contacte amb la novel·la modernista, sobretot pel fet de plantejar la problemàtica del Jo i del subconscient. Però ho fa amb un considerable temor i, per tant, obrint-se amb un diàleg entre l'autor i el lector, tots dos implícits, a través del qual l'autor intenta decantar la lectura cap a la moralització. Opta per estructurar la novel·la com a narració inserida —una opció que li permet desmarcar-se, com a autor, de la veu narrativa— i converteix el lector ideal —l'excursionista que ha conegut l'Albert Bardals i s'ha interessat per la seva història— en l'editor del text. Així, la gènesi de l'obra és referida als interessos de la Renaixença: l'interès històric i arqueològic i la perspectiva moralitzadora» (Castellanos 2003: 51).

2.4.4. Narcís Oller i la construcció d'una narrativa moderna

Narcís Oller ha estat considerat l'artífex de la novel·la catalana moderna. Al llarg de les seves obres va crear un microcosmos que es movia entre dos eixos: Barcelona, representativa del món urbà, i Vilaniu, identificable amb Valls, la seva vila natal, que simbolitza el món rural. La seva biografia, segons Rosa Cabré (2009: 430-433), es pot dividir en tres períodes: a) 1846-1877, de formació i de primers temptejos literaris i periodístics; b) 1878-1906, de creació de l'obra narrativa i periodística, que es desdobra en dues etapes: de 1878 a 1892, en què s'afirma com a escriptor realista i naturalista, i de 1892 a 1906, en què està al corrent de la literatura que es publica a Europa (autors russos com Tolstoi i Turguénev o francesos com Paul Bourget) i es decanta cap al psicologisme; i c) 1907-1930, de dedicació a la traducció i al memorialisme i d'abandonament de la novel·la tot i els esborranys publicats o inèdits.

El 1879 Oller va publicar la seva primera obra, el recull de contes *Croquis del natural*. La seva trajectòria, com autor de narracions, consta de cinc aplecs més: *Notes de color* (1883), *De tots colors* (1888), *Figura i paisatge* (1897), *Rurals i urbanes* (1916) i *Allapis i a la ploma* (1918). Per a l'autor, els contes eren com una mena de tallers, útil per a esbossar la construcció de futures novel·les (a tall d'exemple, *Isabel de Galceran* per a *Vilaniu*) o dissenyar models de personatges que apareixeran en les seves obres posteriors (*On són els boigs?* per a *La bogeria*). Tanmateix, l'escriptor «va viure l'època de maduració —entre el romanticisme i el naturalisme— del conte modern, i la seva producció, quantitativament i qualitativa, demostra les característiques constituents del fenomen amb una configuració personal i netament catalana. Ben mirat, la importància d'aquesta part de l'obra olleriana no és gaire menys rellevant que el seu *status* de fundador de la novel·la catalana moderna» (Yates 1979: 14).

L'èxit de *Croquis del natural* el va empènyer a continuar escrivint i el 1882 va editar *La Papallona*, novel·la a mig camí entre el realisme (present en la descripció d'ambients barcelonins com la Rambla o en l'anàlisi del comportament dels personatges) i el romanticisme (el tema, la seducció d'una noia a mans d'un «papallona», o el seu moralisme). L'èxit de la novel·la li va permetre relacionar-se amb els novel·listes i crítics europeus més importants del moment: Zola, que n'escriurà el pròleg a la traducció francesa, Goncourt, Pérez Galdós, Menéndez y Pelayo... Les virtuts i els defectes de la narrativa olleriana ja es feien palesos en aquesta obra primerenca: «la novel·la d'Oller serà, doncs, resultat de l'enfrontament de dos mons culturals i literaris difícils d'unir: per un costat, el realisme vorejant el naturalisme zolià; per l'altre, aquest sentimentalisme moralista que sembla allunyar-nos cap al romanticisme tradicionalista» (Beser 1977: 346).

El 1884 va veure la llum *L'escanyapobres*, una síntesi entre imaginació i realisme, entorn de l'avarícia presentada com una passió, i que avui, amb la perspectiva dels anys, ha esdevingut una de les obres més valorades. Paral·lelament va redactar *Vilaniu* (1885), on Oller, prenent com a model el conjunt novel·lesc de la *Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac, va començar a dissenyar el seu univers narratiu amb personatges (com Josep Rodon) i ambients (Barcelona i Vilaniu) que apareixeran en obres posteriors. A propòsit d'aquesta darrera novel·la, considerava Yxart que l'autor vallenc havia d'avançar cap a una producció més ambiciosa, que deixés enrere la dicotomia realisme/romanticisme (val a dir que Oller no ho acabarà d'aconseguir ni en la seva obra realista més representativa, *La febre d'or*). És interessant també la crítica que efectua de la teoria de la impassibilitat formulada per Zola i que marca les distàncies d'Yxart (i de Sardà i d'Oller òbviament) respecte al novel·lista francès que va ser, recordem-ho, qui va prologar la versió francesa de *La Papallona*, d'Oller: «A mi juicio, la tal impassibilidad fuera de ser difícil de alcanzar, es de todo punto antipática, pues por grande que sea el genio de un hombre, forzosamente inspira repulsión verle disecar la humanidad como quien diseca un cadáver, aparentando ser ajeno a ella» (Yxart 1991: 72).

La febre d'or (1890-1892) va ser la seva novel·la més ambiciosa i bé podria considerar-se com el cim de la narrativa realista catalana. Ambientada al món de la borsa i dividida en dues parts, «La pujada» i «L'estimbada», Oller pretenia realitzar, sense acabar-ho d'aconseguir, una anàlisi de la classe menestral que va passar a integrar-se a la burgesia durant el període conegut justament com «la febre d'or» (1880-1881) i, alhora, reflectir la transformació de Barcelona en una ciutat moderna, producte de la industrialització; tanmateix l'autor no va acabar d'assolir els objectius previstos sobretot per la manca d'equilibri estructural entre les dues parts i pel tractament excessivament maniqueista dels personatges. Més reeixida fou, en canvi, *La bogeria* (1899), que, basada en un cas real, plantejava un debat, des de diversos punts de vista, sobre els principis naturalistes: si Daniel Serrallonga, el personatge principal, esdevé boig, és perquè la societat l'hi ha fet tornar o està determinat per la seva herència.

La mort d'Yxart (1895) i de Sardà (1898), els crítics que guiaven la seva producció literària, i l'aparició dels nous narradors modernistes com Víctor Català, Joaquim Ruyra o Prudenci Bertrana, que, segons Oller, assolien una perfecció i una riquesa lingüística que mai no havia assolit en les seves obres, van fer que gradualment abandonés el conreu del gènere novel·lesc. *Pilar Prim* (1906), la seva darrera novel·la, centrada en l'estudi psicològic d'una vídua lligada al testament del seu marit, va representar un intent força aconseguit d'apropar-se, sense abandonar el realisme, a nous plantejaments literaris de caire psicològic. Després d'aquesta novel·la, Oller va dedicar, com ja hem indicat, els esforços a les traduccions teatrals i a la redacció de les seves *Memòries literàries* (1913-1918) coincidint, d'una banda, amb l'auge del noucentisme, que l'acabarà d'aïllar de l'escena literària catalana, i, de l'altra, amb la crisi general de la novel·la a tot Europa, un gènere que havia exhaurit tots els camins del realisme. No serà fins dos anys abans de morir, el 1928, amb la publicació de les *Obres completes*, que va rebre l'homenatge de les noves generacions de narradors i se'l va considerar, sense discussió, el punt de partida de la novel·la moderna en català.

Bibliografia

- Aguiló (1867). Marian Aguiló, «Jochs Florals 1867. Discurs del senyor president del Consistori», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1867*. Barcelona: Llibreria de Alvar Verdaguer, p. 29-40.
- Aguiló (1975). Marian Aguiló, *Antologia poètica*. Palma: Moll.
- Balaguer (1882). Víctor Balaguer, *Poesías*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Benet (1992). Josep M. Benet i Jornet, «Terra baixa, un discurs contra la propietat», dins *La malícia del text*. Barcelona: Curial, p. 141-151.
- Bartrina (2012). Joaquim Maria Bartrina, *Cor infinit i altres poemes*. Barcelona: Punctum.
- Beser (1977). Sergi Beser, «Les limitacions narratives de Narcís Oller», dins *Actes del IV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Beser (1985). Sergi Beser, «La novel·la realista», dins *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 7-25.
- Bofarull (1862). Antoni de Bofarull, «Prólech», dins *La orfeneta de Menargues o Catalunya agonisant*. Barcelona: Llibreria del Plus Ultra, p. 7-10.
- Bofarull (1865). Antoni de Bofarull, «Jochs Florals 1865. Discurs del senyor president del Consistori», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1865*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, p. 25-33.
- Bosch (1891). Carles Bosch de la Trinxeria, *L'hereu Subirà*. Barcelona: La Il·lustració Catalana.
- Bosch (1979). Carles Bosch de la Trinxeria, *L'hereu Noradell*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa.
- Brossa (1969). Joan Brossa, *Regeneracionisme i modernisme*. Barcelona: Edicions 62.
- Cabré (2009). Rosa Cabré, «Narcís Oller», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 429-447.
- Camps (2012). Josep Camps, «Carles Bosch de la Trinxeria i la novel·la: literatura, societat urbana i intenció moral», *Anuari Verdaguer*, núm. 19, p. 115-133.
- Cassany (1991). Enric Cassany, «Introducció» a Josep Yxart, *Novel·listes i narradors*. Barcelona: Curial.
- Cassany (1992). Enric Cassany, *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Curial.
- Cassany (2009). Enric Cassany, «La narrativa», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 383-400.
- Castellanos (1972). Jordi Castellanos, «Bosch de la Trinxeria i la novel·la», *Serra d'Or*, núm. 154, p. 489-491.
- Castellanos (2003). Jordi Castellanos, «La punyalada, els claroscurs de la novel·la dels trabucaires», *Serra d'Or*, núm. 528, p. 51-54.
- Collell (1868). Jaume Collell, «Cantem massa y parlem poc», *Lo Gay Saber*, I, núm. 3, p. 17-18.
- Domingo (1987). Josep M. Domingo, «Carles Bosch de la Trinxeria — Narcís Oller: cartes», *Llengua & Literatura*, núm. 2, p. 485-499.
- Duran (2007). Carola Duran Tort, «El positivisme de la revista *La Renaixensa*», dins Rosa Cabré i Josep M. Domingo (ed.), *Estudis sobre el positivisme a Catalunya*. Vic: Eumo, p. 267-294.
- Folguera (1976). Joaquim Folguera, *Les noves valors de la poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- Gallén (1994). Enric Gallén, «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys noranta», dins *Actes del Simposi Pin i Soler*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 217-239.
- Gimferrer (1974). Pere Gimferrer, «La poesia d'Àngel Guimerà», dins Àngel Guimerà, *Antologia poètica*. Barcelona: Selecta.

- Guimerà (1978). Àngel Guimerà, *Obres completes*, volum segon. Barcelona: Selecta.
- Jorba (1986). Manuel Jorba, «La Renaixença», «Llengua i literatura. 1800-1833», «El Romanticisme», «Els Jocs Florals», «La poesia entre 1859 i 1880», dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona: Ariel.
- Llombart (1975). Josep M. Llombart, «Pròleg» a Josep Lluís Pons i Gallarza, *Poesies*. Palma: Moll, p. 7-45.
- Llorente (1996). Teodor Llorente, *Poesia*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- Marfany (2008). Joan Lluís Marfany, «En pro d'una revisió radical de la Renaixença», *Llengua, nació i diglòssia*. Barcelona: L'Avenç, p. 205-233.
- Mas (1996). Joan Mas i Vives, «Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX», dins *Estudis de llengua i literatura catalanes XXXIII. Miscel·lània Germà Colon 6*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 109-123.
- Matheu (1899). Francesc Matheu, *Poesies*. Perpinyà: Llibreria de Joseph Payret.
- Maura (2007). Gabriel Maura Montaner, *Pegaso arando*. Obra completa. Palma: Leonard Muntaner.
- Mestres (s/d). Apel·les Mestres, *Odas serenas y novas baladas*. Barcelona: Antoni López, editor.
- Milà (1908). Manuel Milà i Fontanals, «Discurs presidencial dels Jochs Florals de 1883», *Obres catalanes*. Barcelona: Gustau Gili Editor, p. 264-274.
- Miró (1982). Maria Mercè Miró, «Una carta de Joan Sardà a Martí Genís», *Faig*, número 19, p. 25-31.
- Molas (1986b). Joaquim Molas, «La crisi del romanticisme: la poesia», dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 7. Barcelona: Ariel, p. 459-504.
- Molas (2009). Joaquim Molas, «La poesia», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 188-200.
- Monserdà (1972). Dolors Monserdà, *La fabricant*. Barcelona: Selecta.
- Morell (2009). Carme Morell, «La poesia», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 290-304.
- Navarro (1886). Felip B. Navarro, «Narciso Oller», dins Narcís Oller, *La Mariposa*. Barcelona: Daniel Cortezo y C^a, p. IX-XIII.
- Oller (1948). Narcís Oller, *Obres completes*. Barcelona: Selecta.
- Oller (1962). Narcís Oller, *Memòries literàries*. Barcelona: Aedos.
- Panyella (2013). Ramon Panyella, *Francesc Pelai i Briz: entre la literatura i l'activisme patriòtic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Picó (1983). Ramon Picó i Campanar, *Obra poètica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pin (1888). Josep Pin i Soler, *Jaume*. Barcelona: Impremta La Renaixensa.
- Pinyol-Torrents (2009). Ramon Pinyol i Ricard Torrents, «Jacint Verdaguer», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 235-250.
- Pinyol (2011). Ramon Pinyol i Torrents, «Literatura, ideologia i política. A través de la història dels Jocs Florals», dins Josep M. Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 77-100.
- Pons (1870). «Jochs Florals 1870. Discurs del senyor president del Consistori», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1870*. Barcelona: Estampa y Llibreria religiosa y científica del hereu d'en Pau Riera, p. 29-35.
- Pons (1975). Josep Lluís Pons i Gallarza, *Poesies*. Palma: Moll.

- Robert (1965). Robert Robert, *La Barcelona del vuit-cents*. Barcelona: Edicions 62.
- Rossich (1996-1997). Albert Rossich, «Les arrels literàries de Verdaguer», *Ausa*, núm. 136, p. 39-60.
- Sardà (1997). Joan Sardà, *Art i veritat*. Barcelona: Curial.
- Simbor (1996). Vicent Simbor Roig, «Introducció» dins Teodor Llorente, *Poesia*. València: Edicions Alfons el Magnànim, p. 7-31.
- Solà (2006). Maria Solà, *Joan Sardà, crític literari de la Restauració*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Tayadella (1987). Antònia Tayadella, «La novel·la realista», dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, volum 7. Barcelona: Ariel, p. 505-542.
- Tubino (1880). Francisco M. de Tubino, *Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Vall (2009). Xavier Vall, «Àngel Guimerà», dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, volum IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 337-358.
- Verdaguer (1879). Jacint Verdaguer, «Parlament que per començar les sentades del Esbart de Vich llegí en la font del Desmay en Jacinto Verdagur lo dia 19 de juny de 1867», dins *La garba montanyesa. Recull de poesies del Esbart de Vich*. Vic: Estampa y Llibreria de Ramon Anglada, p. IX-XII.
- Verdaguer (1974). Jacint Verdaguer, *Obres completes*. Barcelona: Selecta.
- Vilanova (1948). Emili Vilanova, *Obres completes*. Barcelona: Selecta.
- Wellek (1983). René Wellek, «El concepto de realismo en la investigación literaria», dins *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, p. 195-219.
- Yates (1979). Alan Yates, «Pròleg» a Narcís Oller, *Contes*. Barcelona: Edicions 62 / La Caixa, p. 13-16.
- Yxart (1980). Josep Yxart, «Teatre català. Ensaig històric-crític», dins *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*. Barcelona: Edicions 62 / La Caixa, p. 41-127.
- Yxart (1991). Josep Yxart, *Novel·listes i narradors*. Barcelona: Curial.
- Zola (1989). Émile Zola, *El naturalismo*. Barcelona: Península.

