

TESI DOCTORAL · 2021

**COSTUMISME I AUTOCTONISME
EN LA LITERATURA
VALENCIANA (1837 - 1937)**

CARLES J. BARQUERO GENOVÉS



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

DEPARTAMENT DE FILOGIA CATALANA

TESI DOCTORAL

**COSTUMISME I AUTOCTONISME EN LA
LITERATURA VALENCIANA
(1837 – 1937)**

PRESENTADA PER CARLES J. BARQUERO GENOVÉS

DIRIGIDA PER MIQUEL NICOLÀS AMORÓS

3135: PROGRAMA DE DOCTORAT EN LLENGÜES, LITERATURES, CULTURES I LES SEUES APLICACIONS

OCTUBRE, 2021

A Mercedes, ma mare, i a Mercé, ma filla,
baules precioses d'una cadena que encara continua.

A Vanesa,
“plena ensemps de modestia y majestat”.

ÍNDEX DE CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ	13
1. Justificació de la tria	15
2. El costumisme: entre la nostàlgia i la crisi de la modernitat	17
3. Objectius de la investigació	21
4. Metodologia de la investigació	23
5. Acotació temporal i delimitació del corpus	25
6. Estructura de l'estudi	27
7. Criteris d'edició i citació de textos	29
8. Agraïments	30
CAPÍTOL PRIMER INTRODUCCIÓ GENERAL AL COSTUMISME	33
1. Què és <i>costumisme</i> : Un concepte de mal definir	35
2. El concepte <i>costumisme</i> : fortuna crítica i assaig de definició	39
3. La gènesi del costumisme: context històric i dinamisme literari	44
4. Naixement i evolució del costumisme a Espanya	49
1a etapa: assajos inicials	50
2a etapa: plenitud	50
3a etapa: ampliació	50
4a etapa: decadència i esclerotització	51
El costumisme a Catalunya i les Illes Balears	52
5. Característiques definitòries	54
6. Formats i gèneres discursius	67
7. Delimitació conceptual de l'estudi: les fronteres del costumisme	71
Costumisme i novel·la realista	76
8. Particularitats del costumisme valencià	79
CAPÍTOL SEGON EL CONTEXT VALENCIÀ (1837 - 1937)	83
1. Introducció i justificació	85
2. Context econòmic: revolució industrial tardana i transformacions	87
La transformació del paisatge: el costumisme	91
3. Context social i polític: la caiguda de l'antic règim. Cap a unes noves estructures	96
Moviments ideològics autòctons	101
L'autoctonisme, en el tauler ideològic	103

4. Context cultural	105
La configuració d'un sistema de doble patriotisme	105
La Renaixença i el procés de la <i>nation-building</i>	109
La llengua en el context social: realitat sociolingüística i models normatius	111
Lectures tradicionals de la Renaixença	114
Limitacions i mancances d'una nova identitat	118
5. Conclusions	127
CAPÍTOL TERCER CAP AL COSTUMISME PRIMERENC (1837 - 1849)	129
1. Introducció	131
2. Rondalla de rondalles: un fals precedent	133
3. Context històric: els fruits del liberalisme	135
4. <i>El Mole</i>: la instrumentalització de les classes populars	137
Costumisme i autoctonisme en <i>El Mole</i>	141
<i>El home invisible</i>	144
5. Josep Maria Bernat i Baldoví	150
Costumisme i autoctonisme en Bernat i Baldoví	154
Bernat i Baldoví i la saó de la Renaixença valenciana	160
6. Vicent Boix: <i>Escenas del año</i>	163
7. Conclusions	166
CAPÍTOL QUART EL COSTUMISME PLE (1844 - 1863)	171
1. Context històric: el moderantisme, en el poder	173
2. Els diaris costumistes valencians: <i>El Fénix</i> (1844 – 1849) i <i>La Esmeralda</i> (1844 – 1848) ..	175
3. Pasqual Pérez i Rodríguez (1): <i>Tipos valencianos</i>	184
4. Los valencianos pintados por si mismos	189
5. Pasqual Pérez i Rodríguez (2): <i>Els Versos macarrònics</i>	196
6. Andreu Codonyer: <i>Les mehues sabates</i>	203
7. Evolució del costumisme: principals aspectes diferenciadors	206
8. Conclusions: els primers retalls d'una identitat col·lectiva	209
CAPÍTOL CINQUÉ EL COSTUMISME, EN VIA MORTA (1863 - 1885)	219
1. Context històric: el sexenni revolucionari i la restauració	221
2. El Principat i les illes: una cronologia desincronitzada	224
3. Constantí Llobart i els seus reculls costumistes	226
<i>Tabal y donsayna</i>	229
<i>Tipos d'auca</i>	237
4. Una petita trilogia costumista	241
Francesc Palanca i Roca: <i>Lo romancer valenciá</i>	241
Pasqual Frígola: <i>Costums de la terra</i>	247
Anònim: <i>Una festa de carrer</i>	251
5. Conclusions	256

CAPÍTOL SISÉ LA CREACIÓ DE L'AUTOCTONISME (1885 - 1911)	261
1. Context històric: un convuls final de segle	263
2. La invenció de les tradicions	265
3. El costumisme pictòric	267
4. Costumisme i autoctonisme	272
5. Teodor Llorente	278
La construcció d'un paisatge simbòlic.....	282
6. Altres poetes lírics	294
Víctor Irujo i Simon.....	296
Josep Bodria i Roig	299
Josep Maria Puig i Torralva	302
Leopold Trènor i Palavicino	305
Francesc Badenes i Dalmau	309
7. L'aportació del Calendari de <i>Las Provincias</i>	312
8. Conclusió	316
CAPÍTOL SETÉ LA PETJADA DE BLASCO IBÁÑEZ (1893 – 1901).....	319
1. Justificació	321
2. Delimitació: les “novel·les valencianes”.....	323
3. Blasco Ibáñez en la cronologia literària del seu temps	324
El naturalisme en l'obra de Blasco Ibáñez.....	326
Eclecticisme estilístic	333
4. Costumisme en l'obra de Blasco Ibáñez	336
La importància dels <i>tipus</i>	341
5. Autoctonisme en l'obra de Blasco Ibáñez.....	343
6. Materials per a un procés de <i>nation-building</i>	346
La ciutat mediterrània: <i>Arroz y tartana</i> (1894).....	346
El món mariner: <i>Flor de mayo</i> (1895)	349
L'Horta de Blasco: <i>La barraca</i> (1898)	350
Els tarongers de la Ribera: <i>Entre naranjos</i> (1900)	354
El descobriment de l'Albufera: <i>Cañas y barro</i> (1902).....	355
7. Conclusió	358
CAPÍTOL VUITÉ LES ACABALLES DEL COSTUMISME (1895 - 1926).....	361
1. Introducció i justificació	363
2. Josep Francesc Sanmartín i Aguirre	364
Biografia	364
Adscripció al costumisme.....	366
Conclusions	373

3. Lluís Català i Serra	374
Biografia	374
Adscripció al costumisme	376
Conclusions	384
4. Joaquim Martí i Gadea	385
Biografia	385
Adscripció al costumisme	386
El <i>típo</i> en Martí i Gadea: del general al particular	388
El “caràcter valencià”	392
La <i>tèrra del gè</i> : extensió i intensió	393
Conclusions	396
5. Els epígons del costumisme	397
6. Conclusions generals	400
CAPÍTOL NOVÉ LA PLENITUD DE L' AUTOCTONISME (1909 - 1937)	403
1. Introducció	405
2. Els anys de la febre regionalista en l’art	407
La pintura i l’arquitectura: un autoctonisme en plena vigència	407
La música: el gust pel color local	410
El cinema: el folklore en pantalla	412
3. La influència de la fira de juliol i de l’Exposició Regional	414
4. La continuïtat de l’autoctonisme conservador	417
5. La invenció de les Falles i la literatura fallera	425
Evolució de la literatura fallera	426
L’imaginari líric faller	430
La imatge de la valenciana	433
6. Autoctonisme, Modernisme i Avantguardes	436
El modernisme valencià	436
Pervivència en el Modernisme de l’imaginari autoctonista	437
Els prosistes: Morales Sanmartín, Llorente Falcó, López-Chávarri	440
L’avantguardisme, contra l’imaginari autoctonista	443
7. Conclusions	446
CAPÍTOL DESÉ LITERATURA COSTUMISTA I AUTOCTONISTA A LES COMARQUES DEL NORD	449
1. Introducció i justificació	451
2. Castelló a començaments del segle XX	453
Apunts sobre el castellonesisme provincial	454
3. La línia nostàlgica: Salvador Guinot	455
4. La línia festiva: Francesc Argemí	459

5. Principals autors del costumisme a Castelló	463
Francesc Cantó	463
Enric Ribés Sangüesa	465
Carlos González-Espresati	469
6. La generació dels anys 30	476
Àngel Sánchez Gozalbo: <i>Bolangeres de dimonis</i>	476
Lluís Sales Boli: <i>Fontrobada</i>	478
Josep Pascual Tirado: <i>De la meua garbera</i>	479
Gaetà Huguet i Segarra	483
7. Apèndix: Borriana i la Vall d'Uixó	485
8. Conclusions	491
CAPÍTOL ONZÉ LITERATURA COSTUMISTA I AUTOCTONISTA AL SUD VALENCIÀ ...	495
1. Introducció i justificació	497
2. Monòver: Joaquim Amo i Amancio Martínez	498
3. Altea: Francesc Martínez i Martínez	505
4. Costumisme i autoctonisme des de la ciutat d'Alacant	510
Introducció	510
Els precedents realistes	511
Rafael Altamira i Crevea	512
Gabriel Miró Ferrer	517
La poetització de la ciutat i de la província: Irlés, Sellés, Calatayud	518
5. Oriola: José María Ballesteros	521
6. Elx: la confrontació camp - ciutat	526
7. Breu apunt sobre l'autoctonisme líric al sud	532
8. Conclusions	534
CONCLUSIONS	
BIBLIOGRAFIA	
BIBLIOGRAFIA	547
I. CORPUS D'OBRES LITERÀRIES	547
II. OBRES DE REFERÈNCIA, MONOGRAFIES I ESTUDIS	551
ÍNDEX ANALÍTICS	
ÍNDEX ONOMÀSTIC	567
ÍNDEX TOPONÍMIC	575

INTRODUCCIÓ



0. INTRODUCCIÓ

1. Justificació de la tria
2. El costumisme:
entre la nostàlgia i la crisi de la modernitat
3. Objectius de la investigació
4. Metodologia de la investigació
5. Acotació temporal i delimitació del corpus
6. Estructura de l'estudi
7. Criteris d'edició i citació de textos
8. Agraïments

1. JUSTIFICACIÓ DE LA TRIA

Les nostres afinitats intel·lectuals depenen molt dels llibres que llegim, de les obres que impressionen la nostra sensibilitat i ens acosten a un camí ja fressat per les veus dels que ens han precedit. De vegades, però, l'atzar disposa les persones que tenim al voltant com a esglaons d'una cadena que sembla tenir una destinació concreta. En el meu cas, la història d'aquest treball mena fins a l'any 2003. Després d'aprovar les oposicions a professor de secundària i mentre esperava l'adjudicació docent definitiva, vaig poder exercir com a professor de valencià al meu barri, Patraix. Allí vaig aprofitar l'avinentsa per a col·laborar amb l'associació de veïns en diversos projectes relacionats amb la història local.

En el context d'aquella recerca va vindre'm a les mans un epistolari inèdit, escrit en vers i en valencià per dos autors del segle XIX, Joan Baptista Burguet i Andreu Codonyer. Em vaig dedicar durant dos anys a la transcripció, estudi i contextualització d'aquells textos. El resultat de l'esforç es convertí en una tesi de llicenciatura que vaig defensar el mes de setembre de 2005, davant un tribunal format pel director del treball, Miquel Nicolàs, i pels professors Ramon X. Roselló i Antoni Ferrando. Aquella modesta investigació va tindre l'efecte de transportar el meu interès fins a l'època de la Renaixença, on les personalitats d'aquells dos autors contrastaven amb força. Burguet, republicà; Codonyer, conservador. Burguet, autor exitós de sainets a València; Codonyer, amb la seua vida opaca de mestre a Quatretonda. Encara hui crec que aquelles cartes, escrites sempre en vers i succeïdes a través de vint anys, mereixen una sort millor que la de romandre inèdites¹.

Havent llegit la tesina, em vaig proposar de no diferir massa la realització de la tesi doctoral. Diversos factors, però, dilataven el termini que inicialment m'havia fixat. La indecisió a l'hora de triar tema, el trasllat a la ciutat d'Elx, on continue exercint com a docent, els canvis en l'estructura de les titulacions acadèmiques del tercer cicle... Mentrestant, mirava de no desvincular-me del món acadèmic. Durant els anys compresos entre el 2006 i el 2010 vaig publicar alguns articles i vaig temptejar amb alguns professors de la carrera la possibilitat de reprendre la recerca. Intuïa el meu camp natural en l'horitzó de la història cultural, i en un terreny concret que la tesina s'havia encarregat d'obrir-me, el de la història literària dels segles XIX i XX. Així i tot, em temptaven un grapat de temes potencials, i aquesta indecisió feia que la perspectiva de la futura tesi anara allunyant-se.

¹ / He de confessar que per dues vegades, i amb dos governs de signe ideològic oposat, he intentat convèncer la institució Alfons el Magnànim de la publicació de les cartes de Burguet i Codonyer, per ara sense resultat. Em reca aquesta negativa, no tant per motius relacionats amb la meua promoció personal, sinó pel gran valor intrínsec (més històric que literari) que crec que les cartes tenen.

Un dia, fullejant la introducció d'algun llibre que no recorde, vaig topetar amb una etiqueta que em semblava coneguda i alhora ambigua: *costumisme*. Sens dubte, havia trobat aquell terme en moltes ocasions, aplicat a les obres més dissímils. Com a estudiant de filologia hispànica, havia llegit sobre el *costumbrismo* del *Quixot*, del *Lazarillo*, de Quevedo... fins i tot del *Poema del Mio Cid*. Ja en les classes de literatura catalana, hom qualificava de costumistes tant a Bernat i Baldoví com a Escalante, tant al Baró de Maldà com a Galiana; costumistes eren els col·loquiers del XVIII i també els sainets, tant Jaume Roig com Sor Isabel de Villena. En literatura contemporània, hom arribava a parlar del costumisme de Narcís Oller i del costumisme urbà de molts contes de Quim Monzó.

Potser la mateixa indefinició del terme em motivà a cavil·lar-hi a estones. A diferència d'uns altres temes que mostraven un camí més fet i explanat, feia la sensació que en l'anàlisi del costumisme hi havia feina a carretades. El fet d'estudiar un fenomen literari transversal a molts autors i etapes em resultava motivador, i alhora una mica inquietant. M'atreia també la perspectiva d'exhumar llibres antics i editar-ne algun fragment. Si de cas, la dificultat més gran era l'enormitat del corpus a què hauria d'enfrontar-me, així com la possible frustració per la impossibilitat d'abraçar-lo de forma efectiva. D'altra banda, un tema com el costumisme, tan ple de connexions, permetia assajar-hi una aproximació plural, imaginativa i engrescadora.

2. EL COSTUMISME: ENTRE LA NOSTÀLGIA I LA CRISI DE LA MODERNITAT

El tema de la nostàlgia és un dels més antics de la història de la literatura, tant que ha donat lloc a diversos tòpics com el ja famós *Oh tempora, oh mores*. La referència a Ciceró és obligada², però molts altres autors, ja des de l'antiguitat grega i llatina, han fet moltes reflexions tristes al voltant d'un passat idealitzat. “L’edat dels nostres pares, pitjor que la dels nostres avis, ens produí a nosaltres, pitjors que els nostres pares, i que donarem prompte l’èsser a una raça més depravada que nosaltres”. Les paraules, sentencioses, són d’Horaci (Oda III, 6), que hi insisteix, en termes molt similars, en alguna altra de les seues composicions, com l’oda II, 15: “No ocorria així en el regnat de Ròmul ni en el temps del rídic Cató, defensor de les lleis antigues. Eren llavors molt curtes les fortunes privades i molt gran la del comú.”

La constatació amarga del pas del temps i la nostàlgia d’un passat millor abeura en diversos mites antics, des de la idea de paradís perdut ja present en el llibre del Gènesi (2, 8 -24) fins al mite de les edats d’Hesíode³, potser el primer autor que fa referència a una “edat daurada”, antiga i sempre contrària als costums decadents del present. La tònica es repeteix: els homes d’or enfront dels homes de ferro; la felicitat dels temps antics (sovint purs i innocents) enfront d’una època contemporània, sempre grisa, mediocre i treballosa. Al cant I de la *Ilíada*, Nèstor lamenta que els guerrers del seu temps ja no siguin com els d’abans (“No he vist encara ni veuré homes com Pirítoo, Driant el pastor de pobles, Ceneu [...] Amb tals homes no combatria cap dels mortals que avui poblen la terra”⁴). Ja en l’edat mitjana, el tòpic continua desenvolupant-se amb l’obra de diversos autors moralistes. En castellà, el cas de Jorge Manrique és de sobres conegut, però no únic. També en la literatura catalana trobem abundants exemples. L’insigne poeta Ausiàs March afirma en el poema I: “Del temps present no em trobe amador / mas del passat, que és no res e finit”. Gran part de les construccions argumentals d’alguns moralistes medievals com Sant Vicent Ferrer es basen en l’exaltació d’un cristianisme primitiu, el dels màrtirs i els pares de l’Església, model perfecte on les gents pecadores han d’emmirallar-se.

Aprofundint en el tema, podem comprovar que bona part de les obres més famoses de la història literària naixen d’una actitud de resistència al canvi històric. Don Quixot es lamenta en molts passatges de la pèrdua dels costums cavallerescos i de l’oblit de les gestes antigues. Prosseguint dins la nostra tradició,

² / La cita original de Marc Tuli Ciceró remet a la primera Catliniària: *Oratio in Catilinam Prima in Senatu Habita*.

³ / *Els treballs i els dies*, versos 106 a 202.

⁴ / *Ilíada*, cant I versos 254 a 285.

el cas del *Tirant lo blanc* no s'allunya gaire del nostre interès. Segons algunes interpretacions (Alemany 2007⁵), Martorell hauria aprofitat el contrast entre la mort de Tirant i l'ascens d'Hipòlit per posar cara a cara el cavaller decadent i el burgés murri i oportunista.

Comptat i debatut, la nostàlgia de les èpoques passades és tan connatural a l'ésser humà com l'enyor per la infància perduda. Al llarg de totes les èpoques han existit autors que s'han lamentat per la decadència de vells costums o per la mort d'uns referents idealitzats. Ja en la societat actual, on el *mem* i el multienviament s'han convertit en armes de difusió massiva, també sovintegen els discursos de caire nostàlgic. Per posar-ne un exemple immediat, a hores d'ara tota una generació, la de les persones d'entre trenta i cinquanta anys, canta les excel·lències d'una infància encara allunyada de les pantalles. La bondat dels jocs en el carrer, dels *rascons* de genoll curats amb mercromina i de les converses en els bancs dels parcs s'han convertit en nous tòpics discursius que vehiculen la crítica a un altre canvi històric, potser el més recent. La moda per reviscolar els anys vuitanta i tota la seua cohort de personatges i productes n'és una bona mostra. Ara com adés, la nostàlgia es basa sempre en un procés d'idealització selectiva que esborra inconscientment els aspectes negatius, i el recurs a les imatges sentimentals esdevé una estratègia discursiva potentíssima.

És un fet que les generacions adultes rarament es lliuren al canvi històric amb entusiasme. La imatge clàssica que tenim dels vells ens els representa sempre remugant contra les novetats, defensant a tota hora els valors *tradicionals* en què es criaren. Per pura evolució vital, tendim a entendre que les coses que coneguèrem en la nostra infància pertanyien a un món càndid, innocent i primari, i que tota transformació posterior ha actuat pervertint les essències i fent-ne malbé la bellesa original. Les pel·lícules que ens agradaren en la nostra infància o joventut rarament podran agradar-nos en les versions que se'n fan després. La raó és simple: no ens hi reconeixem. Multitud d'escriptors i artistes suggereixen que en la infantesa vivim i en l'edat adulta sobrevivim a penes. "L'única pàtria de l'home és la seua infantesa", afirmava Rainer Maria Rilke, i aquesta impregnació sentimental dels nostres primers anys determina el nostre futur i ens predisposa, inevitablement, a ser reticents a qualsevol mudança.

Com hem vist, la nostàlgia és un ingredient constant i consubstancial a l'evolució de la humanitat; així i tot, hi ha un moment concret en què aquest tema cobra un protagonisme inusitat. Parlem de l'*impasse* entre la decadència de l'anomenat Antic Règim i l'adveniment de les revolucions del XIX, ja les considerem en el vessant polític o en el tecnològic, sovint indestriables. La cronologia dibuixa per a Europa i per a la resta del món un seguiment ben desigual, però el fet tangible és que entre finals de segle XVIII i començaments del XX les formes de vida tradicionals, almenys al continent europeu, conegueren mutacions sense precedents. Fenòmens com la industrialització, el despoblament de la ruralia, la urbanització o l'emancipació del proletariat industrial definiren un salt transformador que canvià per a sempre la fesomia del vell continent. Bona part de la crítica coincideix que el Romanticisme és la primera època de la història en què l'ésser humà passa a ser plenament conscient de la idea de canvi històric, i la literatura se'n fa ressò.

5 / Alemany, Rafael (2007), *Introducció al Tirant lo Blanc*. Alzira: Bromera. Hem optat per consignar en les notes a peu de pàgina, però no en la bibliografia final, aquelles obres que no tinguen una relació directa amb el tema del nostre estudi.

El trasbals que comporta el procés revolucionari europeu acaba per a sempre amb una determinada idea del paisatge, trastoca els mètodes de producció i capgira la relació entre home i natura. Com en qualsevol canvi històric, les noves transformacions compten amb grans valedors i detractors ferotges. Entre els primers podem destacar els promotors dels processos revolucionaris: la nova i empoderada burgesia europea, els ideòlegs liberals, els hereus de la Il·lustració... A l'altra banda, la reacció és en primera instància política, però després, a mesura que els canvis duts per la revolució van assentant-se, la resposta reactiva creix en forma de lament enyoradís. Una primera accepció del terme *costumisme*, potser més habitual a la resta d'Europa que al País Valencià, engloba aquells escriptors que enyoren costums passats, sempre amb especial èmfasi en els valors religiosos i en els atavismes polítics ("Dios y leyes viejas" és el lema dels carlins)... En darrera instància, apareixen també els nostàlgics del paisatge, de les formes de vida i de l'arquitectura tradicionals... Parlem, en suma, d'una sensibilitat propera al Romanticisme. Tal com ha estudiat Enric Cassany (1992), a mesura que la burgesia creix i abasta noves cotes de poder, creix també la demanda d'obres d'art amb motius paisatgístics. En el fons, potser hi traspua l'esforç per compensar una certa sensació de desarrelament. La ciutat ha desvinculat l'home de la natura, i aquesta comença a mostrar-se com un paradís perdut.

Però la paraula *costumisme* té també una segona accepció, més relacionada amb la lenta sedimentació dels processos de transformació política. Aconseguides les primeres conquestes, especialment en el terreny econòmic, la burgesia moderada tracta de posar el fre al procés revolucionari. Parlem d'una burgesia que, ja encimbellada en el poder econòmic, no veu la necessitat d'estendre les idees de llibertat, igualtat i fraternitat a la resta de l'espectre social. Dos processos històrics deixen la seua petjada en aquest context: d'un costat, la naturalització de la ciutat com a nou medi social; de l'altre, el desenvolupament de la premsa, que convertirà alguns escriptors, aquests també anomenats *costumistes*, en autèntics àrbitres de costums i modes. El canvi que suposa la possibilitat d'informar i opinar en temps real, sempre a través de la premsa, atorgarà a l'escriptor costumista una posició de privilegi, i li permetrà tallar-se un vestit fabricat a mesura del seu públic, ja burgés i urbà.

Encara hi ha espai per a una tercera i darrera accepció de costumisme, posterior a les dues ja presentades. La seua aparició sembla conseqüència directa de l'assentament definitiu del procés revolucionari i, sobretot de l'expansió del procés industrialitzador, en terres hispàniques. Parlem d'un moment en què els escriptors comencen a ser conscients de l'acabament d'un *món vell*, el de la ruralia i els oficis tradicionals, el de la vinculació real entre home i natura. Estem davant una actitud ja desenganyada, pessimista, més trista que combativa i més resignada que lluitadora. El progrés hi és descrit com una força imparabile contra la qual lluitar és del tot impossible, i el camp de batalla es trasllada a les especificitats culturals, molt sovint enteses des d'un marc donat, nacional o regional. Veiem en aquesta època com la literatura s'ompli de rondalles, llegendes, tradicions, àlbums il·lustrats, descripcions de tipus de llauradors i oficis atàvics en perill d'extinció. El nou objectiu dels escriptors és la percaça d'allò autèntic, pintoresc, intrahistòric. Títols com *Los valencianos pintados por si mismos*, *Llegendes i tradicions del Regne de València*, *Còses de la meua terra* o *Portait of the English* donen compte d'aquesta nova sensibilitat, que en terres valencianes resultarà tant o més fecunda que en uns altres àmbits europeus.

Hem descrit amb un traç gruixut les tres manifestacions més destacables del costumisme. Com veurem, al llarg del nostre recorregut hem pogut comprovar l'evident sincronització que es dona entre les

diferents formes de la literatura i els diferents estadis del procés revolucionari. A partir d'una certa època, però, són els moviments obrers els que guanyen un protagonisme inesperat. Socialistes i anarquistes expandeixen llurs ideologies per la classe treballadora amb mobilitzacions, vagues i fins i tot atemptats d'una certa volada, com els esdevinguts a Barcelona el 1893 i el 1896. La voluntat de l'*establishment* per controlar l'expansió d'aquestes faccions *dissolvents* donarà lloc a diferents estratègies entre les quals la discursiva mereix un tractament destacat. Bona part de la literatura típicament pairalista d'escriptors com Teodor Llorente, Leopold Trènor o Carlos González-Espresati és resultat indirecte d'aquesta conjuntura. Els textos dels autors que tracten de resignificar el camp, que miren de retratar en llurs obres un camperol feliç i alié als conflictes, han estat agrupats en la nostra tesi emprant una nova etiqueta: *autoctonisme*.

Som conscients que la postulació d'aquest terme pot ser motiu de qüestionament. D'una banda hi ha l'imperatiu d'Ockam: *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem...* De l'altra, es pot objectar si, posats a encunyar un terme nou, hem encertat el *significans*. En el cos de l'estudi esperem demostrar de manera coherent i argumentada que *costumisme* i *autoctonisme* són dos conceptes diferents, dos moviments o corrents literaris que, malgrat l'aparent similitud, mereixen ser tractats per separat. De fet, l'explicitació i desenvolupament de les diferències que els separen conforma un canemàs on ressalten molt millor, de manera més entenedora, els fils singulars dels autors i obres que tractarem. Esperem haver reeixit en aquest repte, la superació del qual ajudarà a una comprensió matisada de les pràctiques literàries contemporànies.

És obvi que un dels objectius del present treball serà tractar de determinar les especificitats del costumisme i l'autoctonisme produïts en terres valencianes i mirar d'explicar els processos històrics que modelen llur fesomia. Ara bé, no desaprofitarem l'oportunitat d'estudiar el procés de modelatge dels diferents tòpics identitaris valencians, bona part dels quals naixen de la literatura costumista i, especialment, de l'autoctonista. Traçar una mena d'*arbre genealògic* dels símbols identitaris nostrats i observar-ne l'evolució és una feina que depassa amb molt el present treball i que va més enllà de la literatura, però entenem que hi podem contribuir ni que siga des d'una aportació modesta. Tenint en compte aquest objectiu, és evident que no podem conformar-nos a descriure la literatura d'aquest període feta en català, sinó que hem d'obrir el ventall fins a donar-hi cabuda a l'escrita en castellà, més en una època on la subordinació diglòssica marca la pauta. Difícilment podem deixar fora de la construcció identitària valenciana l'obra d'un Blasco Ibáñez –posem per cas-, més encara considerant que el seu impacte sobre el públic superà amb escreix el ressò de la poesia lírica ratpenatista.

Sens dubte, en un context com el valencià, el mapa del costumisme (o *dels* costumismes, segons hem dit) presentarà una certa sincronització amb molts dels fets històrics que ens han definit com a poble al llarg dels segles. Alhora, descobrirà l'origen d'algunes de les hipoteques que han pesat en la inhibició de qualsevol consciència valenciana forta i solvent. La nostra meta és descriure els processos literaris i històrics, però tenint en compte també com dipositen lentament materials en el fons comú de la consciència sentimental col·lectiva. Descrites totes les premisses teòriques, la feina que hem tractat d'escometre amb aquest treball sembla complexa i polièdrica, i de vegades resultarà complicat donar una visió de conjunt. En tot cas, a partir d'ara el treball resta obert a les necessàries esmenes. Si a la llarga resulta útil, siga a la història literària o a la societat valenciana, el nostre esforç haurà pagat la pena.

3. OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ

Tal com ha quedat clar en les línies anteriors, l'estudi que presentem s'estructura al voltant de l'articulació en paral·lel de dues línies literàries, costumisme i autoctonisme, que es complementen i evolucionen al llarg d'un segle, com una mena de modulació transversal que passa per diferents estadis successius. Val a dir que no pretenem qüestionar l'esquema cronològic que la historiografia literària ha fet servir durant dècades, sinó més aïna reordenar i resignificar un segment destacat de la literatura valenciana. Partint d'aquesta premissa, enumerem els objectius que ens plantejem en aquest estudi:

- **Aclarir** l'abast conceptual del terme "costumisme literari", sobre el qual pesa una certa indefinició històrica. Determinar i explicar quin és l'origen històric d'aquest corrent literari. Establir les principals característiques que el defineixen i el separen d'altres corrents, anteriors o contemporanis, sempre sobre la base de la comparació i l'anàlisi textuals.
- **Identificar** els factors ideològics que expliquen la pràctica literària dels autors que podem adscriure a l'estètica costumista. Descriure els condicionants i les contradiccions socioeconòmiques i polítiques que contribueixen a modelar l'evolució d'aquest moviment, tant a Europa com a casa nostra. Definir els principals gèneres i subgèneres que conformen el corrent costumista i els principals autors que s'hi emmirallaren.
- **Determinar**, d'acord amb la nostra conceptualització del costumisme, quines obres literàries de la nostra tradició hi pertanyen de ple dret i quines, per contra, en resten fora. Raonar aquesta pertinença o exclusió d'acord amb una sèrie de trets estilístics, temàtics i ideològics. En el cas de les obres que tinguen sols alguns trets costumistes, determinar també quins en són i quines causes determinen que els diferents autors recorreguen a ells per a bastir llurs creacions.
- **Ordenar** tot el material literari situat entre els anys 1837 i 1937 d'acord amb un nou criteri. Tractar de mostrar que, amb la introducció i desenvolupament dels conceptes *costumisme* i *autoctonisme*, el relat de l'evolució literària del País Valencià durant els segles XIX i XX guanya en claredat. Postular que, per mitjà de la comparació amb el costumisme com a grau zero de l'escriptura literària, la producció textual valenciana d'aquesta centúria adquireix una contextualització més plausible i més vívida.
- **Introduir, fonamentar i descriure en el temps** el concepte *autoctonisme*, formulació que –des del nostre punt de vista– pot contribuir a agrupar i ordenar millor bona part de la literatura valenciana en el trànsit dels segles XIX al XX. Definir els principals gèneres i subgèneres que conformaren el corrent autoctonista i els principals autors que en formaren part.

- **Explicar** el procés pel qual alguns tòpics literaris i imatges visuals passaren de la creació literària al subconscient col·lectiu en forma identitària. Explicar també, en la mesura del possible, quins atzars -sobretot ideològics- determinaren que *alguns leit-motivs* literaris acabaren sent associats a la idea d'una certa valencianitat prototípica. Bastir una mena d'arbre genealògic dels tòpics identitàris valencians fins a trobar-ne els orígens i parentius, siga en la literatura o fora d'ella.
- **Reivindicar** algunes obres importants de la literatura valenciana que els crítics i erudits, d'una banda, i l'evolució del gust estètic, de l'altra, han relegat a l'oblit històric. Reivindicar, de pas, el paper dels autors menors, tan freqüentment oblidats, en la configuració del cànon literari valencià i de la fesomia de la nostra tradició cultural. Contribuir en la mesura del possible a ampliar el relat de la història literària; fer que aquesta no se centre sols en els grans noms, sinó que atorgue l'atenció deguda a les aportacions modestes. Ajudar a visibilitzar algunes obres literàries quasi oblidades per la crítica, tot revisant-ne el judici que els ha correspost, a la llum d'algunes dades que en ressalten la importància.

4. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ

El desenvolupament dels nostres objectius de recerca ens ha dut a revisar diversos repertoris de referència, espigolar en catàlegs de biblioteques històriques i contrastar un cert volum de monografies i articles especialitzats. El buidatge dels repertoris bibliogràfics (Genovés Olmos, Ribelles Comín i d'altres) ha estat sistemàtic, i ha ocupat una part gens negligible del temps d'investigació. A partir d'aquesta base, s'ha fet necessària la consulta de tota mena d'obres a la recerca –de vegades desesperada- d'algun títol espars o oblidat. Per a trobar-ne alguns, hi han ajudat els catàlegs informatitzats de les biblioteques valencianes (nacional, universitàries i municipals), així com les notícies indirectes que hem anat trobant en estudis d'especialistes reputats.

El segon element de naturalesa metodològica que ens ha guiat és l'atenció a l'eix cronològic. Sols des de l'atenció escrupolosa a la data exacta de publicació dels textos hem pogut entendre les relacions de parentiu i filiació entre autors i obres. Sens dubte, una de les hipoteques majors dels estudis literaris és l'atenció desproporcionada als grans noms, a les grans obres. L'enfocament *personalista* prima encara en els plans d'estudi, tant de la secundària com de les universitats, i la tendència a simplificar els continguts quasi sempre duu a sacrificar la complexitat dels processos de fons. Aquells que ens dediquem a l'ensenyament hem comprovat amb certa tristesa com els continguts de batxillerat (tant de valencià o castellà com de filosofia) han imposat la moda de concentrar l'atenció de l'estudiant en tres o quatre autors. Els grans perjudicats en són dos: la necessària atenció als contextos socioculturals que fan nàixer les obres i els autors considerats menors, cada vegada més exposats a l'oblit.

Ben al contrari, aquest estudi tracta de girar el focus envers una interpretació fluida de l'esdevenir literari, una visió que es vol més global, i on els autors *majors* i els *menors* sols poden interpretar-se i avaluar-se partint de les arrels comunes i del substrat històric que les nodreix. Així, la major o menor extensió dedicada a cada autor dins aquest estudi no estarà d'acord amb la seua importància en el cànon literari, sinó més aïna amb la seua importància en la configuració i desenvolupament del costumisme i de l'imaginari nacional valencià.

Aquesta investigació vol situar-se en l'horitzó de la història cultural, amb clares connexions amb la literatura comparada. Naix de la voluntat per fer transcendir l'espai literari, tot atenent al seu paper de forjador de mites o, en el nostre cas, de nacions. Seguint l'empremta de teòrics com Hobsbawm i Ranger (2002), d'investigadors hispànics com Álvarez Junco (2001) o d'historiadors que, ja a casa nostra, han dut a terme una tasca similar (així Viciano, Fradera o Flor, entre d'altres), volem incardinar aquest treball en un corrent que, ja des de Fuster, segueix les passes del procés de construcció nacional valencià, atenent primordialment el seu vessant simbòlic. Des del materialisme dialèctic i la historiografia marxista, bona

part de la crítica entén els processos de sedimentació nacional com a fruit de la lluita de classes, de la contraposició d'interessos econòmics i socials que interactuen en un moment donat. Tampoc la literatura, en tant que producte cultural, escapa al substrat ideològic, ni al seu paper potencial d'arma de propaganda.

Ja per acabar, la teoria de la recepció, enunciada ja als anys seixanta per Hans Robert Jauss, ens duu a posar el focus no sols en el contingut de l'obra literària, sinó sobretot en com aquesta va ser rebuda i llegida. Sols adoptant el punt de vista del públic potencial podem entendre el paper de determinats símbols que, emanats de les obres literàries (pensem, per exemple, en la barraca de Llorente) acabaren formant part d'un determinat llenguatge patriòtic.

5. ACOTACIÓ TEMPORAL I DELIMITACIÓ DEL CORPUS

Acotar l'àmbit temporal del nostre estudi ha estat una feina complicada. Calia considerar en primer lloc el caràcter evanescent del costumisme, en tant que moviment difícilment definible, reflectit en moltes formes literàries i artístiques i transversal a moltes èpoques. En segon lloc, d'acord amb els estudis precedents, el que sabíem sobre el costumisme en el context valencià no hi ajudava gaire. Es considerava que aquest corrent literari, si hi havia arribat, ho havia fet en forma tènue i mestissa.

De primeres, i donada la complexitat tant de l'estudi com de la varietat del corpus, hem optat per seleccionar un abast temporal ampli, tot situant l'anàlisi entre dues dates distants. Per començar, hem escollit la data inicial de 1837. Aquest any correspon a l'aparició de la revista *El Mole*, degana de la premsa en català i matriu dels primers textos que dins la nostra llengua poden qualificar-se com a costumistes. Aquesta publicació, a més, constitueix un bon punt de partida perquè reuneix, almenys en la primera etapa, treballs literaris dels tres autors que constitueixen el punt de partida de la tradició literària valenciana moderna: Josep Maria Bonilla, Josep Bernat i Baldoví i Pasqual Pérez i Rodríguez. L'any 1837, a més, no resulta massa tardà respecte a l'eclosió de la literatura costumista castellana, marcada per les figures de Mariano José de Larra i Ramón Mesonero Romanos. Si el primer publica els primers textos, encara no clarament costumistes, l'any 1828, el segon es fa de notar a partir de l'any 1821 (Rubio Cremades 1993). Si bé les dues dates referides són anteriors a l'any 1837, cal considerar que l'onada de la literatura costumista no arriba al País Valencià de forma immediata.

Com a límit de tancament, ens ha semblat ineludible triar l'esclat de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). Considerem que aquesta fita marca un tall en sec tant en relació a la transmissió dels moviments literaris com pel que fa a l'ús culte de la llengua, que es veu sotmés a una llarga etapa de foscor. Reconeixem, en eixe sentit, que hem cedit a la temptació de les xifres rodones: l'espai temporal del segle, a part de constituir un marc temporal culturalment reconegut, sol coincidir amb l'abast absolut de les tres generacions que hom sol reconèixer en un cercle vital complet; avis, pares i nets.

L'arc temporal que delimitem (1837 – 1937) té, a més, un altre avantatge: dins de l'àmbit valencià suposa l'espai bàsic de creixement dels referents culturals autòctons. Tot amb una data de partida coneguda (els primers vagits renaixencistes) i un final tràgic en el desmuntatge del dèbil entramat cultural valencià de preguerra. La solida tan gran que suposaren per a la nostra literatura la clandestinitat i l'exili exterior fa que a partir del 1939 no puguem parlar de continuïtat sinó de reimplementació. El tall, per tant, és ben visible.

Extrapolant l'abast temporal a un context europeu, els avantatges del tall cronològic triat són innegables. Des del punt de vista polític, el segment 1837 – 1937 coincideix quasi de forma exacta amb el

desenvolupament de les revolucions burgeses (com les dels anys trenta del XIX a França o Itàlia). També amb el decurs de les victòries amb què la nova classe dominant va configurant un nou *statu quo*. La fi de l'antic règim, la progressiva industrialització del continent i l'emergència del proletariat i de les burgesies monopolistes marquen un camí de crisi que desemboca, ja en el segle XX, en l'emergència de la societat de masses, l'esclat dels grans conflictes mundials i l'aparició de les avantguardes artístiques.

Des del punt de vista cultural i des del literari, el període 1837 – 1937 presenta també una certa unitat estructural. Fet i fet, el Romanticisme suposa un canvi radical paral·lel al polític. Ja Victor Hugo diu, en el prefaci de la tragèdia *Hernani* (1830), que el Romanticisme és el liberalisme en literatura, i que la llibertat literària és filla de la llibertat política. A partir d'aquesta fita, entre el Romanticisme i les avantguardes, tot passant pel Modernisme, hi ha un cert camí continu marcat per processos com l'aprofundiment en el tema del jo, la professionalització de l'activitat literària o el camí vers l'irracionalisme en el llenguatge poètic.

És evident que tractar d'abraçar tot un segle ha estat una feina ambiciosa. La vastitud del corpus resultant i la gran quantitat de dades, biografies i fets històrics a encreuar al tauler han implicat una enorme dificultat. Així i tot, considerem que un enfocament exhaustiu i ambiciós sempre dona com a resultat una visió de conjunt, un mosaic complex a sobre del qual podem gaudir d'una perspectiva més completa.

En la configuració del corpus hem mirat de ser tan exhaustius com ens ha estat possible. Per a traçar un mapa ben detallat del costumisme hem tractat de recopilar la quantitat més gran d'obres, accedint, quan n'hi havia més d'una, a l'edició primera o a la darrera que haguera pogut modificar l'autor per tal de deixar el text fixat.

Malgrat el nostre afany, hem de reconèixer que no hem pogut trobar dos números de *El cuento del dumenche* que haurien pogut completar el nostre corpus. Parlem de *Cuentos valencians* (1908), de Lluís Bernat i *Coses de la terra* (1910), de Ramón Crespo Martín. Passant als darrers capítols, tampoc ens ha estat possible localitzar les obres *Montserrat y cuadros oriolanos* (1925), de Juan de Dios Aguilar, *Improntas levantinas*, de Francisco Figueras Pacheco o *La riá*, d'Abelardo Teruel. Tampoc ens ha estat possible trobar cap exemplar de l'obra *Del vergel ilicitano* (1923), del poeta José Peral Vicente. No haver pogut accedir a la lectura d'aquests llibres ens ha impedit de comprovar si resultaven escaients o no al nostre estudi. D'altra banda, el fet que tots ells estiguen registrats en diferents catàlegs, però no siguen trobables ni en cap biblioteca ni en cap llibreria especialitzada, ens fa témer que alguns d'aquests títols siguen definitivament il·localitzables.

6. ESTRUCTURA DE L'ESTUDI

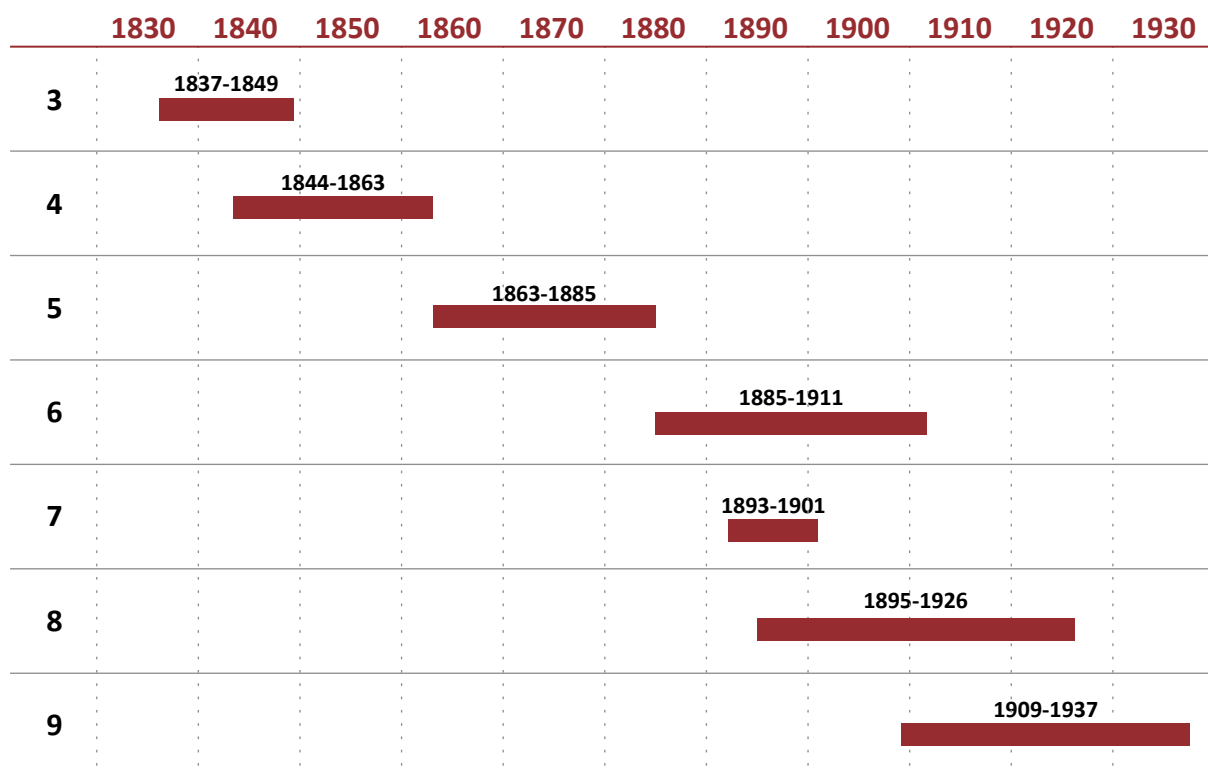
L'estudi s'estructura en tres blocs, tot i que, per qüestions organitzatives, no es marquen com a tals en la seqüència de capítols:

1. El primer bloc constitueix una mena d'introducció general al tema de recerca. Es divideix en dos capítols: el primer gira al voltant de la fortuna crítica del terme *costumisme*, la gènesi i desenvolupament d'aquest corrent i les seues principals manifestacions genèriques i textuais (capítol 1). Al seu torn, el segon capítol mira de fer un acostament al context geogràfic i històric de què partim, en aquest cas el País Valencià dels anys compresos entre 1837, data d'aparició del setmanari *El Mole*, i 1937, darrer any en què tots els territoris valencians es troben sota el domini republicà, dins el context de la Guerra Civil Espanyola.
2. El segon bloc, més extens, abraça els capítols que van del 3 al 9. En aquest cos central analitzem l'evolució cronològica de la literatura costumista i autoctonista valenciana. Ho fem recorrent una sèrie de *terrasses temporals*, delimitades per fets històrics o fites literàries que ens permeten resseguir l'anàlisi d'un autor o grups d'autors.
3. El tercer bloc el conformen els capítols dedicats al costumisme i l'autoctonisme en la demarcació de Castelló (capítol 10) i al terç sud del país (capítol 11). La separació entre el costumisme emanat de València i els costumismes i autoctonismes *perifèrics* s'explica per la desvinculació històrica de l'ambient literari en les tres capitals valencianes, cadascuna de les quals comptava amb el seu petit circuit propi. En paral·lel, la presència d'autors que escrivien pensant en un marc local (sobretot en la zona sud) aconsellava recórrer a algun tipus de contenidor geogràfic i analitzar aquests autors per separat, i no lligats a l'eix conductor principal.

Tots els capítols s'han concebut i redactat buscant una certa regularitat quant a plantejament i extensió. Aquesta voluntat de contenció, per dir-ho així, sols presenta dues excepcions relatives: la primera, els dos capítols introductoris, que per la seua especial complexitat són més llargs; la segona, el capítol 6, dedicat a l'autoctonisme. El doble *pivotatge* de la tesi, al voltant de dos corrents que no apareixen alhora, ens plantejava problemes organitzatius que hem resolt convertint el capítol 6 en una espècie de segona introducció. D'aquesta forma hem volgut fer compatible el transcurs temporal, que situava l'autoctonisme en segon terme, amb la necessària atenció a la definició i estudi d'aquest corrent. La solució contrària, que exigia definir ambdós corrents en la introducció general, ens semblava més difícil per al lector.

Tal com s’il·lustra en el quadre següent (QUADRE 1), les *terrasses* o estadis temporals de què parlàvem referint-nos als capítols centrals se succeeixen, de vegades amb un tall net; de vegades superposant-se i encavalcant part de l’abast cronològic. En ambdós casos s’explica el motiu d’aquesta parcel·lació, que no és en absolut convencional, en la introducció del capítol corresponent.

QUADRE 1: ABAST TEMPORAL DELS CAPÍTOLS 3 A 9



Com podem observar al quadre, el capítol 7, íntegrament dedicat a l’obra valenciana de l’escriptor Vicente Blasco Ibáñez, és l’únic que trenca la tònica de la successió cronològica consecutiva. Dos factors han contribuït a consagrar un capítol propi a l’autor dels *Contes valencians*: en primer lloc, la importància d’aquest escriptor en la construcció de l’imaginari *regional* valencià és immensa i justifica un tractament separat. En segon lloc, l’obra de Blasco presenta uns trets propis i diferenciats que feien molt difícil integrar-la en companyia d’escriptors com Llorente o Iranzo, els quals, malgrat que contemporanis, responen a una sensibilitat estètica i ideològica ben diferent.

7. CRITERIS D'EDICIÓ I CITACIÓ DE TEXTOS

El present estudi no incorpora un apartat dedicat a l'edició de textos, malgrat que considerem, això sí, que seria molt convenient promoure l'edició d'una antologia de textos costumistes i autoctonistes. Pel que fa a les pàgines que ens ocupen, a l'hora de transcriure fragments literaris ha predominat el criteri de la fidelitat absoluta a les solucions gràfiques de l'original, fins i tot en el cas d'autors d'ortografia essencialment caòtica, com Enric Ribés Sangüesa. En un tipus de literatura com la costumista, on la fidelitat al dialecte és essencial, hem considerat que qualsevol regularització podria haver conduït a la pèrdua de solucions genuïnes.

Com a única excepció a aquesta tònica de respecte escrupolós cal citar els textos en castellà, on s'han eliminat els accents d'alguns monosíl·labs que, d'acord amb la norma actual, ja no són necessaris. Parlem de casos com la preposició *a* en frases com “se miraron á los ojos” o la conjunció disjuntiva, accentuada per hipercorrecció en frases com “era monstruo ó sirena”. Com que l'evolució històrica i sociolingüística feu que al segle XIX el castellà fora una llengua ja totalment normativitzada, i com que aquests accents no aporten cap informació dialectal, hem decidit eliminar-los per facilitar la transcripció i no distraure la lectura.

A banda d'això, en els casos en què es fa necessària la referenciació dels textos, aquesta es resol amb una cita al capítol, pàgina o cant corresponent, quasi sempre tenint en compte l'edició original, que és l'única en la majoria d'aquestes obres. En casos de possible confusió o ambigüïtat, el sistema d' anotació queda explicat amb una nota a peu de pàgina.

Sobre la nostra tria lingüística personal, hem optat per privilegiar les formes més valencianes, sempre dins l'estàndard marcat conjuntament per l'IEC i l'Acadèmia Valenciana de la Llengua. Així, hem optat pels subjuntius propis del dialecte occidental, per l'accentuació aguda dels mots aguts acabats -en -és, -én, -éixer i pels plurals en -ns (*hòmens, màrgens*). En una decisió més arriscada, però coherent amb la nostra tria, hem privilegiat formes com *vore* sobre *veure*, o *tindre* i derivats sobre les variants cultistes *tenir* i derivats. Per contra, els incoatius es mantenen en la forma interdialectal acabada en *-eix, -eixen*, i els demostratius avantposen les formes reforçades aquest /a per sobre d'altres solucions més fidels a la parla oral.

8. AGRAÏMENTS

A diferència d'uns altres tipus d'estudi, en aquesta tesi no hi ha enquestes a peu de carrer, ni tabulació de resultats, encara menys investigació *de camp* en sentit estricte. Els afeccionats a la història literària no som, ni de bon tros, allò que se'n diu *homes d'acció*. El nostre treball es basteix lentament, se sedimenta a força d'hores de lectura solitària, i per a dur-lo a terme no solem necessitar més que llibres, fotocòpies, un ordinador i algunes llibretes per gargotejar-hi esquemes.

Malgrat aquesta relativa suficiència, he d'agrair l'ajuda a algunes persones sense les quals aquest treball no haguera estat possible, o no almenys en la seua forma final. Com no pot ser d'una altra manera, he de citar en primer lloc el meu director de tesi, Miquel Nicolàs Amorós. Sempre he admirat la seua extrema precisió i la vastitud dels seus coneixements. La seua pruija perfeccionista, lluny de desmotivar-me, ha estat la millor aliada per fer-me arribar al límit de les meues possibilitats. Durant els anys que he trigat a acabar aquest treball, mai no m'han faltat ni el seu suport ni la seua paciència. Ha resolt tots els meus dubtes i ha tingut l'estranya habilitat de saber guiar-me i, alhora, de deixar-me una enorme llibertat per marcar el meu propi camí. Lluny d'entendre la meua tesi com una mena de perllongació dels seus dominis intel·lectuals, m'ha insistit des del començament que el tema de recerca havia de resultar-me gratificant i abellidor. Especialment, li agraiisc cadascuna de les ocasions (i n'han estat moltes!) en què m'ha deslliurat de penoses obligacions burocràtiques que arribaven a trasbalsar-me. Gràcies a ell, el *hàndicap* que em suposava viure a més de 200 quilòmetres de la Universitat de València no ha suposat cap impediment per a la meua tasca.

La menció a altres professors és també obligada. A alguns d'ells m'uneix encara un vincle d'afecte, com en el cas d'Emili Casanova o Julio Alonso Asenjo, del Departament de Filologia Espanyola. No vull deixar-me tampoc aquells que, amb el seu exemple docent, inspiraren el jove estudiant que jo vaig ser: em venen al record Josep Lluís Sirera, Evangelina Rodríguez Cuadros o Josep Enric Rubio, entre d'altres. El món sols m'ha paregut un lloc ordenat, lògic i harmònic en les pissarres d'alguns professors, i en eixe sentit he de fer una menció també per a Adolfo Villalba del Campo. Allà per l'any 1992, quan jo tenia quinze anys, vaig poder gaudir del seu darrer curs com a docent. L'habilitat amb què aquell home convertia els coneixements en explicacions clares, en esquemes polidíssims, en baules d'informació perfectament ordenades, m'enlluernà sent encara adolescent. Potser sense ell jo ara no seria qui soc, ni haguera dedicat la meua vida a l'amor per la història literària.

Ja en un altre plànol, vull agrair la seua ajuda a les persones que han col·laborat amb la meua tesi aportant la seua ajuda material o el seu granet d'arena. Cite, entre d'altres, a Gonzalo Moure Trenor (net de Leopold Trènor), Biel Sansano, Andrea Tarí, Julián Montesinos, Blanca Cerdà, Pablo Luzón o Aleix Querol.

Cadascun d'ells ha posat un petit pedaç sobre forats d'informació que, altrament, haurien deslluït el resultat final. L'amabilitat de tot el personal de Biblioteca Valenciana mereix també una menció destacada. Quasi totes les imatges i fons documentals es deuen a la seua ajuda inestimable i de segur que mai ben pagada ni reconeguda. Puc dir que les hores transcorregudes en la biblioteca de Sant Miquel dels Reis han comptat sempre amb el suport d'un personal ben professional i atent, i que els nostres tresors documentals estan en mans ben expertes.

Les darreres paraules d'agraïment són per a la que és la meua companya de vida ja des de fa quinze anys, Vanesa Morell. Tot el procés de creació i elaboració d'aquest estudi ha tingut lloc estant ella al meu costat, des d'aquell dia en una teteria de Crevillent, quan va suportar que jo li explicara les diferents possibilitats de tema per a la tesi, fins al dia de hui, en què em veu acabar, ben orgullosa. Aquest treball va dedicat a ella, sobretot perquè em perdone les estones en què la tesi li ha escamotejat la meua companyia. Mai no li podré agrair prou totes les ocasions en què m'ha excusat davant de familiars o amics dient que tenia *faena*. Sé que en totes eixes situacions li hauria agradat que jo estiguera amb ella, i ara que estaré més lliure promet de compensar-la amb escriure.

Finalment, done les gràcies a ma mare, Mercedes Genovés. Per tot el que em va donar. Sé que ella estaria ben orgullosa de veure el seu fill convertit en *dotor*. La seua pèrdua, molt recent, encara em burxa, però el seu record m'acompanyarà sempre. Allà on siga, vull dir-li que no hi ha hora del dia en què no la trobe en falta. L'amor per la llengua que vaig aprendre sentint-la dels seus llavis, batega amb força en cadascuna d'aquestes pàgines.

Elx - Serra, juliol de 2021

CAPÍTOL PRIMER

INTRODUCCIÓ GENERAL AL COSTUMISME



CAPÍTOL PRIMER. INTRODUCCIÓ GENERAL AL COSTUMISME

1. Què és *costumisme*. Un concepte de mal definir.
2. El concepte *costumisme*: fortuna crítica i assaig de definició.
3. La gènesi del costumisme: context històric i dinamisme literari.
4. Naixement i evolució del costumisme a Espanya
 - 1a etapa: assajos inicials
 - 2a etapa: plenitud
 - 3a etapa: ampliació
 - 4a etapa: decadència i esclerotitzacióEl costumisme a Catalunya i les Illes Balears
5. Característiques definitòries
 - Referents
 - Intenció ideològica
 - To discursiu
6. Formats i gèneres discursius
 - L'article de costums
 - Tipus *versus* escena
 - Les col·leccions panoràmiques
 - Les fisiologies
7. Delimitació conceptual de l'estudi: les fronteres del costumisme
 - Costumisme i novel·la realista
8. Particularitats del costumisme valencià

“La història, obeint una llei irrevocable, denega als contemporanis la possibilitat de conèixer en els seus inicis els grans moviments que determinen la seva època.”

Stefan Zweig: *Memòries d'un europeu*

1. QUÈ ÉS *COSTUMISME*: UN CONCEPTE DE MAL DEFINIR

El concepte de costumisme es presenta com un dels més complicats de la història de la literatura pel que fa a la seua definició, a l'abast cronològic i al paper que representa en l'evolució dels corrents literaris del segle XIX. Constitueix una espècie de falca incòmoda que la crítica no sap si vincular amb el Realisme o amb el Romanticisme. Es discuteix el seu rol en la configuració del moviment realista posterior i es dubta sobre els seus orígens, que uns situen com a fruit d'un context literari molt concret i uns altres emparen ten amb la literatura neoclàssica o fins i tot barroca.

Dins la tradició de la literatura castellana, i per fer-ne un balanç ràpid, el costumisme ha ocupat un lloc marginal, però alhora revestit d'especial simbolisme. Marginal en tant que, com a moviment, no ha estat mai dotat de la mateixa importància que el Realisme o el Romanticisme, sinó que ha estat vist com a simple fase preparatòria o *pont* entre ambdós. I alhora especialment simbòlic, perquè la tradició s'ha encarregat de transmetre una imatge del costumisme com a corrent especialment connectat a l'ànima espanyola. Costumista, per exemple, era Larra, autèntic iniciador d'una certa visió crítica de l'anomenat “mal de España”. Però no sols això: una bona part de la crítica (sobre la qual tornarem) ha considerat el costumisme com una autèntica columna vertebral de la hispanitat, capaç d'arreglar el cabal d'obres tan notòries com el *Lazarillo*, el *Quijote* o el *Buscón*.

En el cas de la literatura valenciana, els estudis sobre el costumisme s'enfronten al problema afegit –i dolorós– de partir d'un context triplement perifèric. Si la península Ibèrica és ja un context perifèric *per se* respecte a les novetats culturals europees, més encara en el cas d'una literatura que, com la valenciana, va sovint a la cua del Principat. Sobretot en un moment en què la cultura catalana es troba, al seu torn, subordinada a l'espanyola, dins un esquema de dependència diglòssica.

Diferents crítics han remarcat els problemes de delimitació conceptual del terme *costumisme*: Vicent Salvador (2001: 175) s’hi refereix com un “concepte de molt mal definir”; en el terreny de la literatura castellana, Ana Peñas Ruiz (2013: 9) afirma que el costumisme, com a terme literari, és “uno de los más equívocos y escurridizos”. En la mateixa idea de dificultat incideix Enrique Rubio Cremades (1995: 155) quan diu que la definició del gènere “no es tarea fácil, porque la elasticidad del cuadro de costumbres complica todo intento de aproximación.” Ja en l’especificitat de l’àmbit català, Enric Cassany (1992: 10) parla de l’“ambigüitat i multivocitat del terme *costumisme*”. Pérez Montaner (1997: 454), al seu torn, defineix el costumisme com un “calaix de sastre”:

“No resulta fácil delimitar l’abast del costumisme, convertit en una espècie de calaix de sastre en el qual hom pot encabir autors, poemes, sainets, articles, novel·les o narracions que ben sovint resulten divergents com a modalitats artístiques o concepcions ideològiques.”

Diversos factors han contribuït, des del nostre punt de vista, a aquesta ambigüitat conceptual. En primer lloc, cal destacar la *inexistència* d’un moviment costumista com a tal, dotat d’un programa comú o d’un manifest fundacional a l’estil dels *ismes* del segle XX. Per posar dos exemples veïns, el realisme es caracteritza per una certa solidesa programàtica, mentre que el Romanticisme, malgrat que sempre oscil·lant entre propostes aparentment contraposades, convergeix en una certa sensibilitat prototípica. El concepte *costumista*, per contra, és una etiqueta crítica nascuda *a posteriori*, ja molt a finals del segle XIX, i encunyada amb la finalitat de resoldre problemes tipològics relacionats amb la història de la literatura. Hi convergeix també el caràcter *diferit* que pren el costumisme en tant que literatura. En paraules de Lluís Meseguer i Joan Garí (1995: 136), “el costumisme és una literaturització que esdevé literatura (si hi esdevé) a posteriori. Dibuixa un color local, i en deixar de ser local en el temps i l’espai, esdevé general.”

El segon problema està relacionat amb el fet que la literatura costumista, pel simple fet d’estar lligada al suport paper premsa, ha estat sovint classificada com a *subliteratura* o literatura menor. Caldria afegir-hi la diversitat genèrica enorme dels seus textos, que en dificulta la sistematització. Sobre aquest darrer aspecte, paga la pena de citar Lluís Meseguer i Joan Garí (1995: 139):

“Un dels elements fonamentals del discurs costumista és l’essencial indeterminació dels gèneres que hi concorren: el periodisme amb la novel·la i el teatre, la crònica amb les memòries o apunts de viatges, el gènere històric amb l’estudi psicològic o l’evasió d’aventures, la idealització amb l’apunt natural, l’enyorança del passat amb la paròdia popularista, la ruralitat i les classes mitjanes-baixes urbanes...”

Encara hi manca una quarta dificultat, relacionada amb una certa visió miop, si no conscientment manipulada, que encara avui dia afecta el concepte de costumisme i en desdibuixa els límits. Parlem d’una certa tradició crítica, que ha fet fortuna especialment dins el món crític hispànic, i que vincula l’etiqueta *costumista* a obres literàries i autors molt anteriors a la gènesi d’aquest moviment. També molt allunyats del marc cultural on aquest va aparèixer. María Ángeles Ayala (1993: 14) es refereix a bastament a aquesta visió, que ens ha arribat en molts casos ja des dels manuals escolars d’aprenentatge de la literatura. Hi hem vist com sovint s’atribuïa a obres com *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes o *El Buscón* de Quevedo el

dubtós paper de ser les primeres fites d'un suposat moviment costumista, sempre interpretat des d'una certa visió essencialista de la idiosincràsia hispànica. En paraules de José Escobar Arronis (1992: 17):

“La confusión procede de considerar el localismo a que alude la definición [de costumisme] fuera del contexto histórico-literario en que se origina, convirtiendo el costumbrismo en una categoría estética ahistórica, asimilándolo a la supuesta continuidad de una tradición castiza originaria identificada con un supuesto carácter nacional definido por el realismo, como determinante esencial de la identidad cultural española.”

Ana Peñas (2013: 117-118) ubica l'inici d'aquesta peculiar visió en l'obra de l'hispanista Manuel de la Revilla, qui connecta Larra i Mesonero Romanos amb el mateix Miguel de Cervantes i no dubta a afirmar que els autors barrocs com Vélez de Guevara (1579 - 1644) ja escrivien articles de costums sense saber-ho:

“El cuadro de costumbres de que dejaron tan notables muestras Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* y su *Coloquio de los perros*, Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*, Francisco Santos en su *Día y noche de Madrid* y tantos otros en obras no menos insignes...” (1878: 500 – 501)

La mateixa autora situa la plenitud d'aquesta línia d'interpretació en l'obra de Marcelino Menéndez Pelayo. Rubio Cremades (1993: 44) coincideix en la *culpabilitat* del polígraf càntabre, i subratlla la definició que aquest fa de *Rinconete y Cortadillo* com a culminació del gènere costumista, tot anomenant-lo “el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres.” (Menéndez Pelayo 1908: 354 – 355)

La mateixa línia interpretativa continuà fins al franquisme en altres crítics posteriors com Evaristo Correa Calderón (1949: 65-72), qui definia la literatura de costums del XIX com una “restauració castissa” de l'originària del segle XVII. Aquest autor imprimia l'any 1950 un volum titulat “Costumbristas españoles I” que significativament abraçava, en una primera etapa del moviment costumista, els segles XVIII, XVIII i XIX. Seguint el rastre, Margarita Ucelay Da Cal (1951: 23), afirmava un any després que “el costumbrismo cuadraba perfectamente con el carácter estético nacional.” Fins i tot a casa nostra algun crític ha seguit aquest mateix camí. Així, Enric Bou (2000: 192), parlant del costumisme espanyol, sosté que el quadre de costums ja era cultivat per Cervantes i Cadalso:

“A Espanya, una llarga tradició literària, de Cervantes a Cadalso, hauria cultivat el quadre de costums abans que als anys trenta del segle XIX Larra i Mesonero Romanos fixessin els gèneres costumistes romàntics (retrat de tipus i escenes de costums).”

L'estratègia, segons Peñas, parteix de la necessitat de considerar el costumisme com un moviment “netament hispànic” en uns anys en què l'origen francès del corrent, encara que indiscutible, resultava ideològicament incòmode⁶. L'esforç per fer entroncar el costumisme hispànic amb la *gloriosa* nòmina

⁶ / Sobre l'antagonisme cap a qualsevol model cultural francès i contra els valors que França suposava ens parlen diversos autors, com per exemple Ana Peñas: “Francia se considera en estas primeras décadas del siglo XIX la principal amenaza a nivel político, cultural e ideológico.” (2013: 36)

d'autors del segle d'or castellà comportava defugir el precedent francès (consonant de progressisme i laïcisme) per a reafirmar-se en una mena d'autarquia cultural de precedents gloriosos. Des d'un punt de vista nacionalista i essencialista, es reafirmava, en paral·lel, la preferència atàvica de la literatura castellana pel realisme, ja demostrada des dels inicis en les diferències entre el realista *Cantar de Mio Cid* i la molt fantasiosa *Chanson de Roland*⁷.

No cal dir que aquesta línia interpretativa ens sembla poc adient. Si ja abans hem referit la dificultat d'abordar l'estudi d'un moviment batejat *a posteriori*, tant més considerem impròpia la tendència a adscriure a un moviment autors i obres cronològicament anteriors a la seua eclosió. La premissa de què partim és que tot moviment cultural naix d'un moment puntual, fruit d'unes coordenades econòmiques i sociològiques exactíssimes i úniques. Ayala (1993:18) s'encarrega de rebatre aquesta línia d'interpretació nacionalista. En primer lloc, parla del costumisme com d'un gènere independent i autònom i vincula el seu naixement a un fet històric que no hauria pogut donar-se en els segles anteriors, l'aparició de la premsa periòdica. En segon lloc, la mateixa autora (1993: 14) afirma que les obres castellanes del segle XVII, típicament barroques, presenten un to moralista alié per complet al costumisme posterior.

Tot i el que hem dit, no podem dir que l'àmbit de la llengua catalana haja estat totalment alié a aquest biaix. Girant la vista cap a casa, la nostra literatura s'ha vist també sovint *contaminada* d'atribucions impròpies, resultat possiblement d'una certa sobreinterpretació del terme *costumisme*. Citarem, en eixe sentit, tres casos: els col·loquis valencians dels segles XVII i XVIII, l'obra de Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà) i, per últim, la *Rondalla de Rondalles*, del prevere ontinyentí Lluís Galiana i Cervera. Creiem que la utilització de l'etiqueta *costumista* referida a aquestes obres té diverses causes: la primera, el vici d'origen de la interpretació *a la castellana*; el segon, la falsa identificació entre *realisme* o fins i tot *versemblança* i *costumisme*, ja que mentre el primer és un tret estilístic particular, el segon és un corrent cultural amb límits temporals concrets. Finalment, hi concorre una certa tendència, bastant generalitzada: la d'encolomar l'etiqueta *costumista* a qualsevol literatura amb gust per l'anècdota vivencial o el detall descriptiu.

Sobre dos dels falsos precedents referits, els col·loquis del XVIII i el *Calaix de sastre*, podem dir que, malgrat que siguen coetanis, no hi ha connexió possible entre ells ni amb el corrent costumista posterior. A banda de trobar-se molt allunyats des del punt de vista geogràfic, el suposat realisme que els caracteritza beu de fonts radicalment diferents. El dels col·loquis es nodreix de la veta popular, de la sàtira, de l'espectacle humorístic i transgressor. El del Baró, que és memorialisme sense intenció literària, emparenta amb un cert esperit il·lustrat, assimilat a contracor des d'una mentalitat més aïna conservadora i escèptica. Sobre el cas de Lluís Galiana, descartarem el caràcter costumista de la seua obra mitjançant un apartat específic que desenvoluparem en el capítol 3.

7 / Cal recordar que, en la mateixa línia ja marcada per Menéndez Pelayo insisteix anys després l'erudit Menéndez Pidal.

2. EL CONCEPTE *COSTUMISME*: FORTUNA CRÍTICA I ASSAIG DE DEFINICIÓ

Segons Ana María Peñas (2013: 101 – 105), el concepte *costumbrismo* entra per primera vegada al diccionari de la RAE a mitjans de la dècada dels cinquanta, amb una definició una mica imprecisa: “En las obras literarias, atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región” (RAE 1956: 379). Com podem comprovar, la definició de l’Acadèmia Espanyola no entén el *costumbrismo* com un moviment o corrent literari, sinó més aïna com una mena de tendència estilística transversal a moltes obres.

Com Peñas s’encarrega d’aclarir, el terme ja circulava durant els anys anteriors a la definició de la RAE, sobretot en contextos com la crítica pictòrica. Per a poder exemplificar-ho, Peñas es retrotrau a Lluís Eduard Cirlet, en concret al seu *Diccionario de los ismos* (1949). Malgrat que l’autor català hi assaja una definició purament literària del terme *costumbrismo*, tampoc ell sembla entendre aquest com un corrent, sinó més aïna com un gènere, transversal per tant a moltes èpoques (el subratllat és nostre):

“Género literario que, entre lo descriptivo, se dedica especialmente a la narración de las costumbres; esto es, a los estilos de vida en lo que éstos tienen de gregario, de persistente y de local.” (2006: 145)

El pas de la paraula *costumbrismo*, des de la seua consideració com a mer tret estilístic o gènere a la seua formulació definitiva com a corrent literari, no sembla donar-se en un moment concret. Ans al contrari, pareix que el procés fou gradual, cosa que permeté sens dubte interpretacions errònies com les ja comentades en l’apartat anterior. Malgrat els precedents anglesos i francesos, sí que sembla clar, en tot cas, que la gènesi i desenvolupament del terme *costumisme* esdevingueren en un context hispànic, certament exposat a una interpretació de biaix nacionalista. De fet, la primera formulació crítica del concepte *costumbrismo*, entés ara ja sí com a corrent literari, tingué lloc l’any 1951, a càrrec de Margarita Ucelay Da Cal. Aquesta autora és la primera que elabora una definició per al gènere “quadre de costums” que ha traspasat molts límits temporals:

“Una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares, o en un sentido más amplio la pintura moral de la sociedad. Sus temas concretos son la descripción de tipos, escenas, lugares o instituciones de la vida social contemporánea con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido, presenta un carácter variable, ya satírico o didáctico con propósito de reforma de la moral o la sociedad; ya pintoresquista, humorístico o realista descriptivo, sin preocupación ulterior del puro entretenimiento.” (1951: 16-17)

De la definició que fa Ucelay, potser l'aspecte més discutible és aquell que insisteix en la “escasa o nula trama argumental”. Com comprovarem al llarg d'aquest estudi, l'argument no pot considerar-se alié a l'article de costums en uns termes tan taxatius. De fet, els autors costumistes (molts dels que veurem al llarg d'aquestes pàgines) utilitzen narracions, siguen inventades o relatives a vivències personals; això sí, aquestes solen estar subordinades al discurs ideològic del narrador i mai en són l'aspecte prioritari. Al capdavant, podem considerar que l'argument és en tot cas secundari, o pot considerar-se com un recurs més dels molts de què disposa el narrador.

Passant a l'àmbit de la literatura catalana, tot sembla indicar que l'assumpció de l'etiqueta *costumista* fou conseqüència d'una certa assimilació –també problemàtica i ambigua– de la tradició crítica hispànica. Ja després del franquisme, Enric Bou (1986: 365) completà sensiblement la definició d'Ucelay. Crida l'atenció que, en parlar dels elements de ficció, Bou ja no els considera aliens a la literatura costumista, sinó en tot cas *subsidiaris* (el subratllat és nostre):

“Podem entendre, en general, per literatura costumista la que pren com a matèria primera els costums d'una societat en un temps històric determinat, amb una intenció fonamentalment descriptiva i una marcada tendència a fer els elements de ficció subsidiaris d'un interès documentador o testimonial.”

Uns anys més tard, Enric Cassany (1992: 204), principal estudiós del costumisme dins la literatura catalana, complementa i enriqueix la definició de costumisme, tot afegint-hi matisos nous:

“El primer tret definidor de la poètica costumista és l'intent, gairebé taxonòmic, d'indagació sobre un caràcter col·lectiu externament considerat. L'ordre de realitats, la temàtica que interessa l'escriptor de costums ha d'interpretar allò que enclou o revela aquest caràcter, independentment de la imaginació de l'autor, que no ha de fer més sinó realçar el que ja té una existència separada i/o objectiva. L'element costumista, gran o petit, ha de ser representatiu, i la seva significació depèn de la durabilitat i invariabilitat que mostra a través dels canvis socials. Aquesta tendència estàtica de fons es tradueix, com hem vist, en tècniques que fan que tant en els casos en què hom reproduïx tòpicament una matèria costumista (balls de carnaval, processons, festes del patró del gremi, tipus populars...), com en els que hom inventa (històries sentimentals, incidències pretesament particulars...), el nucli d'intenció sigui descriptiu i l'objecte representat tingui el valor del típic i el generalitzable.”

Com veiem, en aquesta definició Cassany insisteix sobre el caràcter accessori de la narració, tot fent referència a un “nucli d'intenció descriptiu”, i compta el recurs a la narració com un dels disponibles a l'abast de l'autor. Cassany també fa referència a la indagació que sol fer l'escriptor costumista sobre un determinat caràcter col·lectiu, tot aclarint que la matèria *literaturitzable* ha de descriure fets i costums immunes al pas del temps, tant més vàlides per a l'escriptor com més generals o tòpiques.

L'investigador Enrique Rubio Cremades, de la Universitat d'Alacant, assaja el 1995 una altra definició de costumisme partint del seu “gènere estrella”, l'article de costums. Rubio incideix de forma ben

significativa en el caràcter nostàlgic de l'escriptura costumista, i hi afegeix dos valors subsidiaris a què després farem referència, la intenció moralitzant i el patriotisme de fons:

“Constituye el cuadro de costumbres un tipo de literatura menor, de breve extensión y desigual en el desarrollo de la acción, que se limita a pintar o reflejar los usos, costumbres, profesiones y oficios de la época. [...] Su propósito no será otro que el de dar fe de un cambio, de una evolución que ha transformado la faz de España o de alguno de sus rincones pintorescos. La nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado, una intención moralizante y un peculiar patriotismo configurarán la singular personalidad del escritor costumbrista.” (1995: 162-163)

Ja en un context estrictament valencià, Jaume Pérez Montaner (1997: 454 – 455) elabora una definició de costumisme que sintetitza dues constants, el realisme i l'atenció preferent a la descripció d'allò que resulta pintoresc, bé per trobar-se circumscrit a un àmbit local o bé per trobar-se en vies de desaparició:

“Posats a buscar un denominador comú podríem parlar d'un cert aire de realisme, d'interés per la realitat immediata, parcel·lada, pel descobriment de característiques típiques –i tòpiques-, allunyades d'una concepció global de la realitat, per la proliferació de personatges pintorescs i amables, a la recerca del color local, de tot allò que representa una supervivència del passat o de les coses o costums en vies de desaparició, la descripció de la vida popular amb una certa dosi de complacència i condescendència i amb uns tocs lleus d'humor i sana alegria.”

L'evolució que es dona en la definició del terme *costumisme* es fa ben palesa en el cas d'Enric Bou, que l'any 2000 complementa i esmena la seua definició inicial. Quinze anys després d'aquesta, Bou elimina tota referència al paper de la narració dins l'article de costums per a centrar-se més en aspectes temàtics. El costumisme quedaria definit, doncs, per l'atenció a tot allò considerat genuí o típic dins una societat concreta. Com podem veure, Bou introdueix en la seua nova definició dos conceptes interessants, *document* i *testimoni*, que potser ens allunyen una mica de la intenció estrictament literària, tot obrint el costumisme a elaboracions textuais pròximes al folklore:

“Terme atribuït a un conjunt de manifestacions literàries que incorporen els costums d'una societat –usos rituals o, més genèricament, formes de vida- pel seu caràcter típic o genuí i el seu valor de document o testimoni.” (2000: 192)

Ja per acabar, considerem pertinent incloure la darrera definició de costumisme feta des d'un àmbit acadèmic, almenys en el moment de la nostra investigació, la de la investigadora Ana María Peñas. En aquesta definició, que reproduïm en dos fragments inconnexos, queden clares diverses constants: la primera, la voluntat de descripció, en termes realistes, d'un entorn (geogràfic o humà) immediat. La segona, la voluntat moralitzadora o almenys crítica que batega en moltes obres costumistes. Per últim, la relació estreta entre costumisme i premsa, que té conseqüències de tipus estilístic:

“la costumbrista incluiría aquellas obras literarias que pretenden una descripción mimética del entorno inmediato con un propósito agudo de reforma y crítica de las costumbres sociales y con cierta plasticidad descriptiva que conectaría directamente estas obras literarias con sus homónimas pictóricas.” (2013: 30)

“El artículo de costumbres es un género periodístico endógeno, pues nace y se desarrolla, al igual que el folletín, en virtud de necesidades puramente periodísticas. La prensa no solo le facilitaba, en tanto soporte, un cauce expresivo, sino que le confería razón de ser y le imprimía determinados rasgos y convenciones, como la brevedad, la condensación temática, el dialogismo o la exigencia de actualidad. Al mismo tiempo, el artículo de costumbres se desliza hacia los dominios de la literatura en su voluntad de desplegar un discurso imaginario, tramas y personajes inventados, con técnicas y estilos propiamente literarios.” (2013: 54)

Passant a la fortuna crítica que ha tingut el costumisme, podem dir que aquesta ha corregut paral·lela a la diferent valoració que n’han fet els diversos moviments culturals europeus, des de meitat del segle XIX fins ben entrat el XX. Així, en una primera etapa, l’anomenada realista, la valoració dels autors fou positiva. Sobretot per dos motius: la proximitat de l’autor costumista a l’objecte d’estudi dels realistes i naturalistes (la realitat immediata) i la connivència, de vegades dins les mateixes societats literàries i diaris, d’autors de les dues tendències.

Rubio Cremades (1995) ens aporta diversos testimonis de lloances mútues entre autors realistes i costumistes. Destaca el paper del gran mestre espanyol del realisme, Benito Pérez Galdós, que en una carta datada el 18 de maig de 1879 fa un retrat de Mesonero Romanos tot afirmant que la seua obra “echó las bases de la novela contemporánea”. També José María de Pereda confessa un deute amb els autors costumistes quan diu, en el pròleg a *Tipos y paisajes*, que la seua obra està en deute amb el mateix Mesonero, a qui qualifica de “malogrado ingenio”. D’alguna forma, els autors realistes veien en els costumistes uns mestres que havien fixat les bases del seu magisteri, i la diferència generacional (trenta anys entre Mesonero i Pereda, quaranta entre Mesonero i Galdós) imposava una distància de respecte.

Aquesta valoració positiva, però, començà a capgirar-se cap al tombant de segle. L’afany modernista per l’ornamentació i l’estètica, l’atenció cada vegada major al psicologisme, (heretada de l’impacte de les teories de Freud) i la saturació de realitat que comportà el moviment naturalista, canviaren el signe de la literatura i deixaren els autors costumistes en els antípodes estètics.

Ja entrats en la generació anomenada *novecentista* trobem un dels majors detractors de la literatura de costums, el filòsof madrileny José Ortega y Gasset. Aquest autor, en el seu assaig *Azorín: primores de lo vulgar* (1917) afirma:

“Las costumbres son en grado eminente lo baladí, lo sin valor, lo insignificante. [...] Es contradictorio querer hacer de las costumbres por si mismas sujeto de poesía. Son, fatalmente, antipoéticas.”

La seua valoració dels autors costumistes no deixa buit per al dubte quan unes pàgines més endavant els sentència sense pietat:

“Hubo un tiempo en que irrumpieron la literatura unos ilotas de la república poética llamados “escritores de costumbres”. Sus obras, útiles acaso un día para los historiadores, como hoy nos es útil Pausanias, carecen de valor estético. Aquellos hombres eran incapaces de conmovier y se acercaban sin lirismo a las cosas.”

El seu caràcter predominantment conservador i burgés no parlà precisament a favor del costumisme en una època com la finisecular, quan la consciència crítica respecte de la mentalitat burgesa passà a expressar-se en l'art a bastament. A banda, la imatge de l'artista que projectava el Modernisme, rebel, inconformista i contrari a les normes, era el negatiu de la fotografia de l'autor costumista prototípic: burgés, panxacontent i *bon vivant*, a qui hom podia imaginar repapat en el sofà i repassant abúlicament la premsa.

Bona part dels errors de judici que han envoltat històricament el costumisme pervenen d'aquesta època. És fàcil imaginar que, des de la perspectiva dels autors modernistes, realisme i naturalisme conformaren un *totum revolutum*, un mateix moviment titllat de negatiu on els matisos no resultaven importants. La imatge que s'hi creà del costumisme, a partir de llavors, fou la d'un moviment fillol del realisme, precursor d'aquest en el millor dels casos però en tot cas igualment rebutjable. Cal suposar que les avantguardes no feren del costumisme un judici gaire benevolent, i respecte a la literatura de postguerra, ni l'existencialisme ni el realisme social no pogueren trobar en el costumisme referents significatius. Sent així, realisme, naturalisme i costumisme restaren fins ben entrat el segle XX com a part d'una mateixa imatge negativa, d'un mateix revers estètic, antònim de modernitat.

La fortuna crítica del costumisme canvia a partir dels anys cinquanta, quan una sèrie d'erudits i filòlegs, sobretot d'àmbit hispànic, comencen a revalorar aquest moviment i a destriar-lo del binomi que formava amb el realisme. Destaquen en eixe sentit Evaristo Correa i sobretot Margarita Ucelay Da Cal. Dels seus treballs extraurem moltes de les característiques que ens guiaran a l'hora d'establir una certa *poètica* de la literatura costumista.

3. LA GÈNESI DEL COSTUMISME: CONTEXT HISTÒRIC I DINAMISME LITERARI

L'origen del costumisme com a moviment literari -o si volem, millor com a corrent- cal anar a buscar-lo en tres processos de canvi històric decisius. Tres processos que, segons com, resulten cronològicament simultanis: parlem de la crisi i decadència de l'Antic Règim, de l'adveniment de la sensibilitat reformista il·lustrada i, per últim, del desenvolupament progressiu de la premsa com a mitjà de comunicació de masses.

Cal assenyalar, en primer lloc, el terme *costums* com un concepte, que, si bé compta amb precedents literaris clàssics, cobra especial rellevància a partir de l'adveniment d'una certa sensació de canvi històric, indèstria de les transformacions sorgides de la Revolució Industrial. Amb la industrialització l'individu, i en especial l'individu productor de cultura, serà conscient de la idea de *progrés*, que portarà aparellada una certa actitud nostàlgica cap a la pèrdua de referents sentimentals. Parlem, en suma, de *costums* com a formes de vida pressentides, per primera vegada, com a caduques. A partir d'aquest procés, el concepte passa a carregar-se d'un fort component sentimental que arreplegarà el Romanticisme més conservador. Al capdavall, podem afirmar que la gènesi de costumisme i Romanticisme són en cert mode coincidents: en ambdós casos es tracta de sublimar estèticament les contradiccions de la societat burgesa emergent en un context de puixant industrialització.

José Escobar Arronis (1992: 18), a propòsit del concepte de mimesi en el costumisme, insisteix en el fet que el segle de les llums canvia la mimesi de la naturalesa per la de la societat. D'alguna manera -rebla aquest autor- els canvis socials fan descobrir la varietat humana, i l'espectacle d'aquesta diversitat passa a ocupar el centre del discurs. La no modernitat, jutjada des de la modernitat, dona lloc al concepte de *pintoresc*. "Lo humano se define en función de las estructuras sociales cambiantes y, en consecuencia, la literatura moderna quiere ser una representación de la sociedad en sus formas particulares". Estem molt a prop del descobriment del poble -del *Volkgeist*- que farà, al seu torn, el Romanticisme.

En aquesta situació de canvi social, la filosofia il·lustrada implica el sorgiment per primera vegada d'un programa reformista a escala europea. Els il·lustrats, tal com sabem, defensen el progrés i la ciència, són higienistes i racionalistes, i malden per deslliurar el vell continent de les hipoteques religioses i dels fanatismes de tota mena. En l'angle contrari al de la sensibilitat barroca i tridentina, l'il·lustrat desenvolupa cap al poble pla una nova sensibilitat, tan paternalista com la barroca, però ara no orientada tan sols a la salvació de l'ànima. Com a exemples, sovintegen ara plans de reforma urbana com el del Marqués de

Pombal a Lisboa, que tracten de dotar el poble d'habitatges i infraestructures dignes⁸, apareixen plans d'alfabetització... el poble pla esdevé un focus d'atenció preferent, un camp d'acció lliure per a reformes més o menys utòpiques.

A conseqüència d'aquest interès cap al poble, els costums se situen per primera vegada en el centre del debat: suren al primer terme i esdevenen tema preferent, objecte d'atenció i alhora matèria d'estudi. No podem oblidar la quantitat d'obres il·lustrades que tenen com a tema els espectacles populars (recordem títols com la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos*, de Jovellanos) o la superstició (tractada a bastament per Benito Jerónimo Feijóo en el seu *Teatro Crítico Universal*). En el context valencià, trobem l'exemple d'un autor encara no prou valorat, Vicente Martínez Colomer, testimoni privilegiat de la guerra del francès i autor l'any 1818 d'un llibre amb l'aclaridor títol de *Reflexiones sobre las costumbres*⁹.

Ana Peñas (2013: 155 - 174) subratlla aquest sobtat protagonisme dels costums en la sensibilitat il·lustrada i els relaciona amb el seu tractament literari posterior:

“Junto a la idea de actualidad, se van asentando progresivamente las costumbres como tema autónomo susceptible de ser captado o asumido por el discurso artístico-literario. (...) Y desde la doctrina religiosa, ya desde una razón secularizada, los comportamientos, actitudes y hábitos del hombre –sus “usos y costumbres”- quedaban ligados explícita o implícitamente a la obra de arte, en armonía con los presupuestos de utilidad, perfectibilidad y sanción de la ética ilustrada.”

I rebla unes línies després:

“Las costumbres particulares de cada individuo, así como las del conjunto de la sociedad como motivo de reflexión moral, filosófica o estética son un *leitmotiv* de la literatura de la Ilustración”

Cal afegir que en la nova època que pretén d'inaugurar la Il·lustració, la literatura ficcional i fantàsica té un encaix difícil. La nova sensibilitat gira els ulls cap al verisme. És la filosofia de la nova classe dirigent burgesa, i l'atenció a l'entorn immediat, la literatura atenta a l'escrúpol realista, concorda amb els objectius de reforma dels il·lustrats. En paraules de José Escobar Arronis (2006: 2), parlem de “la verosimilitud por medio de lo circunstancial”. La tendència, heretada del classicisme, de representar la naturalesa com a idea abstracta o intel·lectualitzada, dona pas ara a l'interès per una naturalesa determinada en el temps, en l'espai i en el detall.

8 / No ens estalviem de cridar l'atenció sobre dos projectes urbanístics il·lustrats en terres valencianes: el primer, la fundació de Sant Felip Neri, actual pedania de Crevillent, l'any 1732. El segon, el pla de repoblació de l'illa de Tabarca, recentment estudiat, en tota la seua significació il·lustrada i neoclàssica, per Andrés Martínez Medina, Andrea Pirinu i Antoni Banyuls (“Utopia i realitat: de l'illa Plana a la fundació de Nova Tabarca”, dins *La Rella*, núm. 31, tardor de 2018, pp. 87 – 116. Elx: Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó).

9 / Martínez Colomer, Vicente (1818), *Reflexiones sobre las costumbres*. Valencia: Imprenta de Francisco Brusola. No n'hem trobat còpia a la Biblioteca Valenciana.

Però en el context hispànic el tractament dels costums per part dels il·lustrats conegué, a banda de les ja dites, una altra motivació *extra*. Parlem de la necessitat que molts autors sentiren de combatre l'estereotip negatiu que, a escala europea, s'havia difòs sobre Espanya a través dels papers dels il·lustrats francesos. Es dona, doncs, l'existència d'una certa sensació d'orgull *patri* ferit, sobretot a partir de la publicació de l'entrada *Espanya*, escrita per Masson de Morvilliers dintre de la *Encyclopédie Méthodique*¹⁰.

L'aparició d'aquest article, segons Peñas, significa el començament de l'expulsió simbòlica d'Espanya del procés de modernització europea, sobretot a través de la difusió d'estereotips vinculats a una imatge de territori endarrerit, exòticament àrab o africà, amb una insistència en la imatge *beduïna* de la Península Ibèrica que aflorarà després en la mateixa imatge prototípica dels valencians: “La España inquisitorial, oscura y bárbara, de mendicidad, picaresca y toros; la idea de un país que, en definitiva, era romántico en esencia, pero no en potencia.” (2013: 173). La majoria d'aquests estereotips, tan incòmodes per als progressistes peninsulars, es dirigien en dues direccions: la crítica cap a un passat presidit per la inquisició i la llegenda negra i, d'altra banda -i especialment- la transmissió d'una imatge fosca i migrada dels costums, sobretot dels populars. “El pensamiento móvil que me dirigió no fue otro que el de hacer frente a las menzugas pinturas que de nuestro carácter y costumbres trazan los novelistas extranjeros ¹¹”, diu el mateix Mesonero en una de les seues obres.

Finalment, i després dels dos factors anteriorment desenvolupats (les transformacions lligades a la fi de l'antic règim i l'interés il·lustrat pels costums), apareix un tercer factor potser més important: el desenvolupament de la premsa escrita, més remarcable durant els primers anys del segle XIX. D'alguna forma, aquest tercer factor beu dels dos anteriors: d'un costat, l'adveniment del nou règim significa per primera vegada la irrupció de la idea de canvi històric entesa en termes dinàmics. Es tracta d'una idea que comporta una atenció cada vegada major de les elits cap a les notícies i les novetats vehiculades a través de la premsa. De l'altre costat, la mentalitat il·lustrada presta una atenció destacada a la difusió del saber, als avanços tècnics i a la difusió de la cultura. Com sabem, la premsa esdevindrà molt prompte clau en tots els camps referits:

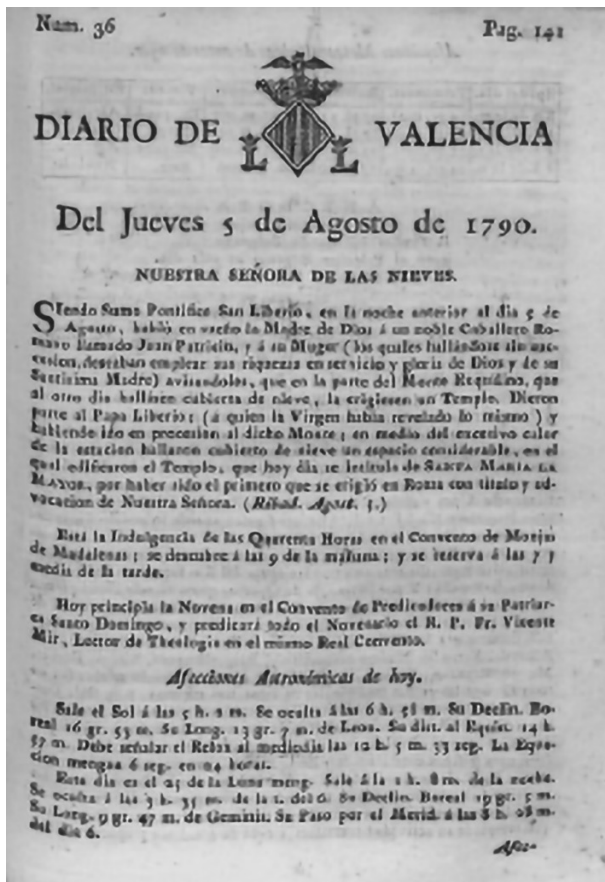
“A lo largo de la Ilustración, un público cada vez más apegado a los acontecimientos del día reclamaba en todas las esferas de la cultura —ciencias, economía, política o artes— temas, referentes, sucesos y nombres propios incardinados en la realidad. A este apego a lo actual contribuía el recién nacido medio de comunicación, el periódico.” (Peñas 2013: 154)

Fora massa prolix dedicar un apartat extens als diferents canvis que experimentà l'*objecte periòdic* des del seu naixement a mitjans del segle XVIII fins a la forma que coneixeran els autors d'un segle després. Sí que voldríem, però, citar dos factors que, plegats, marquen un canvi capital per a entendre la premsa com a espai matriu del costumisme posterior. En primer lloc, a partir de 1830 els diaris comencen

¹⁰ / *Encyclopédie Méthodique* (1872: 554 – 568). Per a una transcripció d'aquest article, remetem a Cases, Víctor (2010), “La España de la Encyclopédie méthodique de 1782”. Biblioteca Saavedra Fajardo.

¹¹ / Mesonero Romanos, Ramon (1988): *Escenas matritenses*. Edició de Pilar Palomo. Barcelona. Planeta. (Pàg. 351).

a generalitzar un format més modern, que incorpora la capçalera i les diferents seccions en lloc de la clàssica aparença de llibre o de tractat que presentaven els diaris del divuit. També apareix l'editorial en lloc del clàssic article introductorï corresponsent a cada número. En segon lloc, en el context polític hispànic l'any 1833 significa la fi de l'anomenada *dècada ominosa* (1823 – 1833), període caracteritzat per l'absolutisme borbònic i pel control estricte cap a totes les formes de difusió d'idees.



Portades del *Diario de Valencia* per a 1790 i per a 1867. Com podem comprovar fàcilment, els canvis en format i en disposició de continguts resulten ben visibles entre una portada i l'altra. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Vicent Salvador (2001: 105) comenta, a propòsit del preromanticisme valencià, que l'any final de la dècada ominosa, el 1833, marca "una fita en el periodisme valencià" en tant que permet "la sortida a la llum d'una efervescència larvada". Imaginem que l'adveniment de la regència de Maria Cristina, la tornada dels liberals exiliats des de l'època de Ferran VII, l'augment de la llibertat de premsa i l'obertura de l'Estat espanyol cap a nous corrents culturals, significaren una autèntica eclosió de pamflets i diaris. En aquesta saó, no tardarien a arribar *El Mole* i *La Donsayna*, entre d'altres. La premsa esdevingué un objecte de consum diari, i assumí formes múltiples atenent a gustos i opinions que per fi podien mostrar-se diversos. L'eclosió de la premsa en la seua multiplicitat, com és obvi, esdevingué terreny adobat per al desenvolupament de noves modes literàries, i l'atenció precisa que la premsa dispensà al *bategar* diari va poder acoblar-se amb l'esperit d'observació i crítica dels escriptors costumistes.

Cal afegir-hi, ja per últim, un matís no menys rellevant: el relacionat amb les tècniques de reproducció gràfica. La utilització de tècniques com el gravat acompanya la premsa des dels inicis. Aquesta capacitat dels periòdics per a reproduir imatges cada vegada més perfectes ajudarà a connectar amb la vivència immediata dels lectors de forma més eficient. També esdevindrà clau per al costumisme, que comptarà amb l'acudit gràfic o amb el retrat com a instruments per caracteritzar de forma més fidel la realitat. La unió inseparable entre text costumista i imatge serà una de les claus definitòries del corrent, i l'interés per la reproducció de la realitat propera, ja assenyalat, juntament amb l'eclosió i desenvolupament de la fotografia, resultarà vital per entendre la gestació de la posterior novel·la realista. Ens trobem potser, i segons paraules de Joan Oleza, en aquell "refugi de la realitat empírica" que consola els europeus després del desengany en què desembocaren les revolucions burgeses dels anys trenta (Oleza 1984: 10-19).

4. NAIXEMENT I EVOLUCIÓ DEL COSTUMISME A ESPANYA

Aclarits ja els tres factors que contribueixen al naixement del costumisme, és hora de fer un breu recorregut per les principals fites que modelen els primers passos d'aquest moviment. Per a resseguir el recorregut, que va des de les primeres manifestacions de literatura costumista a Anglaterra fins a l'entrada d'aquest corrent a casa nostra, recorrem al guiatge d'Enrique Rubio Cremades (1993: 76 – 79), que en fa una síntesi detallada i alhora entenedora.

Segons el parer d'aquest crític, els primers passos del costumisme es troben a Gran Bretanya, on l'any 1711 dos autors, Richard Steel i Joseph Addison, funden el periòdic *The Spectator*. Aquest ben aviat destacà per dedicar nombroses pàgines a la crítica mordaç del comportament i dels costums dels anglesos. En paraules de T. H. Green, amb *The Spectator* "Humanity is taken as reflected in the ordinary life of men... and copied with the most minute fidelity". L'èxit de la fórmula provoca que uns anys més tard, ja a França, siga copiat el model: *Le Spectateur Français*, fundat el 1721 per Pierre de Marivaux, continua el rumb del seu precedent britànic tot insistint, ja des del títol, en un dels tòpics més iteratius del corrent costumista, la idea d'un narrador espectador. Ens trobem, en ambdós casos, davant papers encara molt distants de l'actual concepte de periodisme.

Malgrat que la durada de *Le Spectateur Français* és curta (1721 – 1724), la petjada d'aquest diari es perllonga en tota una sèrie de plomes menors que mantenen viu l'article de costums fins a l'arribada, ja en el tombant de segle, de dos autors que duran el gènere a la seua plenitud primera i el faran vessar cap a altres països. Parlem de *Jouy*, pseudònim de Victor-Joseph Etienne (1764 – 1846), i de Louis-Sébastien Mercier (1740 – 1814), autor del *Tableau de Paris*, publicat el 1781.

Margarita Ucelay (1951), comparant els dos autors mencionats, assenyala que, malgrat que Mercier és literàriament més valuós, la petjada del primer és notablement més intensa, sobretot en l'àmbit hispànic. En donen fe les nombroses traduccions que es feren dels seus articles. Ja l'any 1817 trobem al diari *La Minerva*, editat a Madrid, alguns articles inspirats en obres de Jouy, i alguns anys més tard Mesonero Romanos, gran mestre del costumisme en llengua castellana, evidencia la seua admiració cap a l'autor francès amb la gran quantitat d'obres seues que consten en la seua biblioteca. Segons Rubio Cremades, l'admiració és compartida, en la mateixa època, per altres autors com Pedro María de Olive o Mariano de Rementeria, claus en la gènesi del costumisme espanyol posterior.

Com hem vist, Jouy és vital per entendre el transvasament del gènere de l'article de costums des de França a la península Ibèrica. El contagi cultural viatja en sentit unidireccional París – Madrid, més encara en una època en què la burgesia opera des de l'espai privilegiat de les ciutats capital. A partir d'aquest

autor fundacional o precursor, l'evolució del costumisme segueix en la literatura castellana, a parer nostre, quatre grans etapes:

1a etapa: assajos inicials

Les primeres temptatives del costumisme hispànic desembarquen, doncs, a Madrid, i de la mà dels diaris *La Minerva* (1805 – 1817)¹² i *El Censor* (1821 – 1823). Le Gentil (1909) adueix que en aquests dos diaris s'assagen els primers intents d'imitació de Jouy. Siga com siga, en els dos diaris i en aquests anys trobem quadres satírics que avancen el desenvolupament del quadre de costums posterior. També hi trobem altres fites importants, com ara els primers articles de Mesonero Romanos (*Mis ratos perdidos*, 1822) o la secció en la qual Sebastián Miñano encarna la figura de *censor* que dona nom a un dels diaris. Dins d'aquest mateix periòdic que acabem d'anomenar mereix especial interès la secció que, sota el títol *Modas*, mira de ridiculitzar sobretot les provinents de França. Aquesta primera etapa de preparació resta tancada l'any 1828, quan un joveníssim Larra publica els primers números d'*El duende satírico del día*.

2a etapa: plenitud

Segons Ana María Peñas (2013: 245), entre 1828 i 1836 (data de la mort de Larra) és quan l'article de costums madrileny resta perfectament establert i institucionalitzat. És l'etapa en què coincideixen en el temps Ramón Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón i Mariano José de Larra, segurament els tres grans escriptors costumistes de la literatura castellana. De fet, durant un breu període de temps tots tres comparteixen periòdic sota la capçalera *El Correo literario y mercantil*, diari que comença a ser publicat precisament el 1828. A part d'aquesta publicació, conformen el gruix de la premsa costumista els periòdics *Cartas Españolas* i *La Revista Española*, els dos sota el mecenatge i direcció de José María Carnerero.

3a etapa: ampliació

A partir de 1836 el costumisme abasta tal nivell de popularitat que l'article de costums simultaneja a Espanya amb noves manifestacions del corrent, com ara l'anomenat àlbum il·lustrat, la col·lecció panoràmica o la *fisiologia*. Segons Rubio Cremades (1995: 164-165), la dècada dels quaranta marca també el punt en què irrompen amb força els dos motlles textuais més representatius del costumisme, el tipus i l'escena. Com veurem en apartats posteriors, el binomi format per ambdós constituirà un autèntic eix vertebrador, amb mostres ben interessants en el cas particular del País Valencià.

¹² / El diari, anomenat *La Minerva o el Revisor General*, conegué dues èpoques: la primera, des del 1805 a 1808; la segona, compresa entre els anys 1817 i 1818. Aquesta darrera serà la més important atenent a la imitació de Jouy i la introducció del costumisme.

A les alçades de 1844 el succés del costumisme és total, i diverses proves textuais ho demostren. L'escriptor costumista Juan Rico y Amat¹³, valencià però resident a Madrid, parla a bastament dels imperatius d'aquesta moda, que està desenvolupant-se amb força i que ompli ja quasi tots els espais literaris:

“Empezaron a retratarse recíprocamente por escrito los ingleses, y los franceses siguieron el ejemplo inmediatamente; y como nosotros estamos condenados a imitar en un todo a los últimos, tiempo ha que no se leen otros anuncios en nuestros periódicos que *biografías, tipos, fisiologías* y demás escritos de este género. Para completar del todo el conocimiento de la moderna sociedad empezó a publicarse últimamente la obra titulada *Los españoles pintados por si mismos*, de suerte que si continúa esta manía de pintarnos los unos a los otros, al hallarnos en cualquiera reunión, a la primera ojeada que dirijamos y a la primera palabra o movimiento que notemos, podremos decir con toda seguridad, recordando lo que hemos leído el día anterior en sus respectivas fisiologías, “este es procurador; aquella es cómica”. (*Cuadros de costumbres*: 1-2)

4a etapa: decadència i esclerotització

Segons Ana Peñas (2013: 489), l'auge de les fisiologies, de les col·leccions panoràmiques i dels àlbums il·lustrats opera un canvi en el costumisme, que redueix la narrativitat i abunda en el caràcter descriptiu dels textos, cada vegada més centrats en l'interés per la dissecció d'un tipus humà concret.

La crítica tradicional afirma que el costumisme, com a corrent literari centrat en la descripció de la realitat immediata, acaba diluint-se en el moviment realista que comença a imposar-se per tot Europa a partir de la dècada de 1850, de la mà d'autors sobretot francesos com Víctor Hugo o Stendhal. Ana Peñas planteja un concepte intermediari, el de *novel·la de costums*, i afirma que la literatura costumista acabà desaiquant cap a aquest gènere, amb autors com Estanislao de Kotska Vayo (*Aventuras de un elegante*, 1832), el mateix Estébanez Calderón (*Cristianos y Moriscos*, 1832), Juan de Ariza (*Las tres navidades*, 1846) o Salas Quiroga (*El dios del siglo*, 1848). A aquestes altures, tal com afirma Peñas (2013: 414), la transició cap a altres gèneres és un fet consumat i l'esclerotització del costumisme és ben palesa:

“El costumbrismo choca aquí con una flagrante paradoja: conforme avanza el siglo y se hace más evidente la necesidad de pintar la *vida moderna*, de hablar de lo actual, inmediato y contemporáneo, más se aleja el artículo de costumbres de dicho propósito, inmerso en una espiral por la cual remite a su propio código, metaliterario y autorreflexivo.”

13 / Sobre la no inclusió de l'obra de Rico y Amat en aquest estudi, veure capítol 11.

El costumisme a Catalunya i les Illes Balears

Detallada la cronologia del costumisme peninsular o hispànic, hem de tractar d'encaixar-hi la que autors com Cassany ofereixen per al costumisme català o, si més no, principatí. De la dependència d'aquest respecte a la matriu original castellana hi ha pocs dubtes, i el mateix Cassany (1992: 39) ens ho mostra: “En general, la literatura que podem associar a la forta irradiació del *costumbrismo* és a casa nostra expressió mimètica de l'espanyola-madrilenya.”. L'origen, doncs, resta clar; ara bé, quines peculiaritats presenta la cronologia catalana?

Enric Cassany (1992) estableix per a l'article de costums català una cronologia molt reculada. Segons aquest crític, el gènere fa els primers vagits amb el diari *Un tros de paper* (1865), tot perllongant la tradició establida pel costumisme castellà, i continua amb autors com Robert Robert (1827 – 1873) i Conrad Roure (1841 – 1928). Més endavant, Cassany fa referència a altres autors de prosa costumista, amb capítols dedicats a Francesc Pelai Briz, Gaietà Vidal i Valenciano, Carles Bosch de la Trinxeria, Martí Genís i Aguilar o el mateix Narcís Oller. Abans d'arribar al tall que marca l'entrada del segle XX, el mateix autor tracta algunes de les derivacions que pren la literatura costumista al Principat, tals com la narrativa tradicionalista, el memorialisme costumista o la narrativa anecdòtica o evocativa.

Pel que fa al costumisme de les Illes Balears, Guillem Simó (1982: 12) situa els seus inicis arran de la Revolució *Gloriosa* de 1868, i assenjala el període de màxima vigència coincidint amb els anys de la Restauració, però sols fins a arribar al desastre colonial (1874 – 1898). Simó destaca sobretot cinc autors per al costumisme illenc: Pere d'Alcàntara Penya (Ciutat de Mallorca 1823 – 1906), Bartomeu Ferrà (Ciutat de Mallorca 1843 – 1924), Gabriel Maura i Montaner (Ciutat de Mallorca 1842 – 1907) i Miquel dels Sants Oliver (Campanet 1864 – Barcelona 1920). La nòmina la completa el menorquí Àngel Ruiz i Pablo (Es Castell 1865 – Barcelona 1927), únic representant costumista fora de *l'Illa Gran*.

Sobre els orígens del costumisme balear, Simó afirma que el corrent sorgeix com una mena de tret identitari burgés en una època en què l'aristocràcia mallorquina comença un clar declivi:

“La irrupció del costumisme illenc en llengua catalana és, en efecte, un fenomen relacionat amb els canvis polític-socials que es produïren arran de la Revolució de Setembre. A partir de 1868, la prepotència de la vella aristocràcia mallorquina ha de suportar la competència, almenys tocant a presència pública, d'una menestralia que a poc a poc ascendeix. Els costumistes illencs procedeixen d'aquest darrer sector social, però no en fan l'apologia, sinó la caricatura, atès que el seu conservadorisme els inclina al refús de l'evolució social. Les expressions més reeixides del costumisme mallorquí [...] mostren aquesta disconformitat ridiculitzant els “mossons” i els seus afanys d'imitar l'aristocràcia.” (1982: 12 – 13)

De l'evolució del costumisme català i balear dues coses criden l'atenció: en primer lloc, i de forma ben significativa, la cronologia tan tardana respecte al País Valencià. En segon lloc, el decaïent que es produeix pel que fa a gèneres predominants. Així, tant a les Illes com a Catalunya predomina l'article de costums -a més, amb realitzacions ben canòniques i reeixides- mentre que al País Valencià l'àlbum il·lustrat té major volada que a la resta de territoris, si bé el fragmentarisme i la mixtura hi són la nota general.

Sobre la diferència quant a cronologia podem apuntar diverses causes possibles: la primera té a veure amb l'acotació dels respectius corpus estudiats per Simó i Cassany. Així, el fet que aquests dos crítics consideren sols la literatura feta en català deixa fora de quadre els escriptors costumistes que utilitzaren el castellà en la premsa anterior a 1868. D'altra banda, seguint a Simó, sembla innegable que el desenvolupament de l'article de costums va lligat a l'aparició d'una burgesia forta, dotada de discurs i tribuna propis. Pel que sabem, la burgesia valenciana no practicà un discurs ideològic essencialment diferent de la madrilenya. Apuntem que aquesta mena de dimissió ideològica potser siga una de les causes per les quals el costumisme valencià va haver de descendir al retrat de les classes populars, amb preferència per gèneres com l'àlbum il·lustrat o les monografies.

La descoordinació literària entre el País Valencià i els altres territoris del seu sistema lingüístic es visualitza millor si considerem que ens trobem en una època en què l'estructura radial de la cultura espanyola atomitza i separa les cultures perifèriques, enteses ara com a particularitats o desviacions pintoresques respecte d'un cos central. Cassany ho sintetitza parlant de la mentalitat de la *varietat* en contraposició a la de la *diferència*, amb domini discursiu d'aquesta última (1992: 39). És, tot plegat, la mentalitat del *dialecte* que, impulsada des del jacobinisme, opera travant qualsevol tipus de continuïtat cultural entre els territoris de parla catalana.

En aquest context, és difícil creure en qualsevol transvasament entre els autors costumistes del Principat i els del País Valencià, més encara en un tipus de literatura que, segons hem vist, converteix les diferències culturals en mera curiositat entomològica. Sobre aquest darrer punt hi ha, a parer nostre, un altre factor de pes: l'interés costumista pel petit detall no crea una saó adient a processos de dignificació cultural, on tingueren cabuda la normativització lingüística o la superació de les barreres dialectals. El culte al detall nemi, la inclinació afectuosa cap a la petita diferència humana o paisatgística es trasllada també al plànol lingüístic. Així, com veurem més endavant (sobretot en casos com Ribés Sangüesa) el narrador que sacrifica una petita part de la seua lleialtat dialectal corre el perill de semblar menys fidel a la realitat que tracta de descriure.

5. CARACTERÍSTIQUES DEFINITÒRIES

Per a una definició de síntesi del costumisme, i tot considerant les informacions anteriorment aportades, hem de concloure que aquest és una pràctica literària heterogènia que es caracteritza pels trets següents:

a) En els referents, per la descripció enyoradissa d'unes formes de vida tradicional –les de les societats agràries de l'antic règim en descomposició-, en procés de transformació o desaparició pels canvis socioeconòmics i tecnològics (ferrocarril), per les modes urbanes (indumentària, pentinat, formes de l'oci i l'esbargiment, costums...), pels canvis culturals o les actituds morals (laïcització, per exemple).

Com resulta obvi, el costumisme esdevé testimoni privilegiat del canvi històric que implica la caiguda progressiva de l'antic règim. La imatge prototípica que s'associa a la literatura costumista és, en conseqüència, la d'aquell art que reivindica els espais rurals enfront dels urbans i la vida tradicional enfront del progrés. Malgrat tot, no sempre és ben bé així: com veurem, el costumisme naix, en essència, per retratar uns costums des d'una certa òptica, però aquesta pràctica adquireix diferent tonalitat ideològica depenent de les mans on va a parar. En eixe sentit, el retrat i crítica dels costums no és *per se* una tècnica ideològicament marcada. En una paraula, pot criticar els costums tant aquell que vol conservar-los (Martí Gadea en podria ser un bon exemple, segons veurem en el capítol 8) com aquell que vol destruir-los en nom d'una certa idea de progrés (potser el mateix Blasco Ibáñez).

En darrera instància, és el context el que decanta en cada cas la intencionalitat ideològica. Tal com ens proposem de demostrar, si la imatge tradicionalment lligada al costumisme és la vinculada al conservadorisme i al clixé pairal, entenem que és sobretot per dues raons: la primera, per la superposició en la nostra literatura –i en altres d'Europa- de la poesia autoctonista; la segona i més important, perquè ben aviat la burgesia abandonarà el costumisme per un instrument de crítica social més agut i global: la novel·la realista.

Sobre l'àmbit referencial del costumisme, hi ha bones raons per contrastar la imatge d'un determinat costumisme urbà amb l'existència presumpta d'un costumisme de base rural. Hem dit abans que la ciutat és el segon puntal sobre el qual descansa el retrat ideològic del costumisme. En paraules de Peñas (2013: 505), "El artículo de costumbres contribuyó a la textualización de la ciudad moderna". Té tot el sentit en la mesura que considerem que la ciutat moderna és la gran realització de la burgesia del segle XIX. L'assolament de les muralles de València l'any 1865 marca eixe pas entre la ciutat medieval i la nova: boulevards, cafés i avingudes actuen, llavors, com a expositors de l'oci burgés, i els escriptors en donen testimoni. És lògic pensar que la modernitat sols podia legitimar-se discursivament des dels carrers nous, des dels espais arravatats a l'antic règim. La burgesia urbana n'és la punta de llança, i la seua adscripció a la ciutat, el millor testimoni de la seua arribada als principals centres de poder.

Partint d'aquesta base, com s'entén llavors la idea tan estesa d'un costumisme rural? Des del nostre punt de vista, en la majoria dels casos el costumisme que defensa formes de vida rural ho fa des de l'òptica burgesa i urbana. Per posar-ne un exemple clar, un dels escriptors catalans més famosos, Josep Pin i Soler, autor de *Quadros de costums marítimes* o *La família dels Garrigas* (1887), era d'orígens humils, però publicà les seues obres de la ciutat estant. En l'àmbit valencià, on no abunden precisament els exemples de costumisme rural, trobem exemples simètrics en Teodor Llorente Falcó o Rafael Altamira¹⁴. Ambdós literats *celebren* poèticament els costums campestres, però sols des de les petites vacances que els permeten les seues obligacions ciutadanes.

Amb aquestes dades, la imatge del camperol lamentant-se literàriament per la desaparició del seu medi és, en el millor dels casos, un mite. La majoria de construccions ideològiques al voltant de la ruralia, del camp, de la naturalesa *intacta* o de formes de vida vistes com a *autèntiques* són obra de plomes burgeses que, a més, solen escriure de la ciutat estant. Cal recordar que en aquesta època la menestralia quasi no té accés a la cultura, menys encara a l'escripta i encara menys a la literatura de tipus líric. No podem parlar, doncs, d'un costumisme rural (menys encara en l'àmbit valencià), sinó en tot cas d'una certa imatge idealitzada i irreal de la ruralia, una construcció simbòlica que, feta per burgesos, serveix en tot cas uns clars interessos ideològics de classe. De tota manera, i com veurem després, aquest tipus de literatura no l'englobarem dins el costumisme, sinó dins l'autoctonisme.

b) En la intenció ideològica, per una crítica política ambivalent, que tant pot adscriure's a posicions conservadores (en la majoria dels casos) com al reformisme burgés moderat.

En clar contrast amb el Romanticisme, que actua com a corretja de transmissió dels primers embats revolucionaris, podem dir que el costumisme és el resultat d'un clima d'*aposemament*, de repòs ideològic. Una vegada aconseguit el poder, la burgesia es disposa a elaborar discursos legitimadors que actuen en tres fronts: per un costat, trobem la visió retroactiva que construeix la imatge d'un passat a partir dels pressupòsits ideològics burgesos; en segon lloc, trobem el programa polític que guia cap a actuacions futures. Per últim, resulta essencial el retrat del *present* o per millor dir-ho, l'autoretrat burgés, que dona testimoni d'unes formes de vida que s'intueixen com a superiors o modèliques. Serà en aquest darrer camp on el costumisme prendrà tot el seu sentit.

En la majoria dels casos, la literatura costumista pot entendre's com l'intent de retrat d'una classe social, la burgesia, i especialment la burgesia d'avantguarda, que queda definida amb relació a l'ambient urbà i a certes formes de socialització enteses com a cosmopolites. *Burgesia* i *ciutat* són, d'aquesta manera, dos puntals bàsics per definir la poètica costumista.

14 / Veure els capítols 9 i 11, respectivament.

Si fem un retrat robot del típic escriptor costumista, trobem que en la majoria dels casos es tracta d'un burgés. Periodista i advocat són les dos professions més representatives, amb exemples il·lustres dins les lletres valencianes com Bernat i Baldoví o Josep Maria Bonilla. Hi veiem algun representant del clergat, uns pocs de la noblesa (així Frígola) i comptats exemples de professions liberals de la classe mitjana (pensem, per exemple, en Palanca o Català i Serra). En tot cas, el centre de gravetat és clarament burgés. Seguint amb el retrat robot, podem afirmar que la majoria dels escriptors costumistes són fills de pares amb estudis i solen ser ideològicament conservadors dins els límits d'un liberalisme ja temperat. La majoria no pateix grans estretores econòmiques. Quasi tots ha rebut l'ensenyament en institucions religioses i universitàries (els casos d'autodidactisme com el de Palanca són ben comptats), i el seu àmbit de referència és majoritàriament urbà.

Donats aquests antecedents, no és estrany que els costumistes entenguen la burgesia com la classe social de referència. Els discursos legitimadors, en aquest sentit, són diversos. Mesonero Romanos, en un exercici acrobàtic no exempt de dificultat, considera en *El Curioso Parlante* que la burgesia és la classe social més *diferent*, és a dir, la que més color i varietat aporta i, en conseqüència, la que més es presta per a ser objecte de matèria literària i descriptiva:

“Tal es el plan que me propuse abrazando en la extensión de mis cuadros todas las clases; la más elevada, la mediana y la común del pueblo; pero sin dejar de conocer que la primera se parece más en todos los países por la frecuencia de los viajes, el esmero de la educación y el imperio de la moda; que la del pueblo bajo también es semejante en todas partes por la falta de luces y de facultades; en fin, que la clase media por su extensión, variedad y distintas aplicaciones, es la que imprime a los pueblos su fisonomía particular.”
(*Costumbres*. Pàgs. 13 – 14)

Com podem veure, el discurs de Mesonero insisteix en un dels tòpics més habituals del costumisme, el menyspreu cap a les classes populars, considerades inaptes o indoctes. Ara bé, resulta més cridanera la forma en què carrega també contra la suposada classe social superior, (suposem que l'aristocràtica) pel fet que resulta igual en totes parts, i tot per dues causes, una positiva (l'educació) i una negativa (la moda).

En tots els costumistes trobem aquesta aparent contradicció: per una banda, l'escriptor, en tant que observador de costums, parteix sempre del compromís implícit de retratar totes les classes socials en les seues obres. La realitat discursiva resultant, però, és que sols la burgesia hi té un lloc preferent. Un altre autor castellà, Bretón de los Herreros, ho declara sense embussos: no és ja sols que la burgesia siga la classe més pintoresca (en el bon sentit), és que és la classe social *guanyadora*, la que ha triomfat sobre les altres, i per tal motiu té dret a imposar la seua visió. Tal com ell mateix afirma en una de les seues obres (2000: 90):

“No es en los palacios de los próceres, ni en los camarachones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media, y más cuando ésta ha ganado en número y en influencia lo que aquellas han perdido, tal vez para bien de todas.”

Com és previsible, aquesta atenció privilegiada a la burgesia du aparellada una ideologia concreta, el censitarisme. Podríem definir-la com el desig d'estabilitzar el procés revolucionari dins d'uns paràmetres que permeten a la burgesia dur a terme reformes socials i polítiques, però sense estendre la voluntat democratitzadora a les classes populars. La perspectiva d'eixe doble enemic, l'aristocràcia i el poble, la notem clarament en els textos ja vists de Mesonero i Bretón de los Herreros, i també apareix, encara que de forma més implícita, en autors valencians com Bernat i Baldoví, Trènor o Llorente.

La realitat d'aquest doble enemic és la de la mateixa burgesia dirigent del XIX tancat ja el procés revolucionari que li ha permés d'arribar al poder. Ideològicament, aquest funambulisme deixarà rastre clar en els textos, segons veurem, a través de dues estratègies: el rebuig de tot allò que es considera *vulgar* i la crítica a tot allò que es considera *frívol*. Baix, en el poble, es troba allò *vulgar*; dalt, en les classes ocioses i no productives, allò *frívol*. Respecte al poble, a l'escriptor costumista li basta per a diferenciar-se'n la simple apel·lació a la seua falta de cultura o a la sordidesa dels ambients que freqüenta. En canvi, en la crítica a les classes superiors la moda té un paper destacat. Les modes, sobretot les estrangeres i especialment les relatives al vestir, apunten a l'enemic esnob, blanc freqüent dels dards de l'article de costums. I és que, comptat i debatut, a l'escriptor costumista li correspon un paper privilegiat com a àrbitre, sempre fidel a un concepte de *bon gust* típicament burgés.

Comptat i debatut, el costumisme serà prototípicament conservador, però sols en la mesura en què ho siga la burgesia. El seu conservadorisme serà, doncs, més superficial que programàtic, més moral que ideològic, i en tot cas, encara que puga utilitzar un argumentari cristià, no sempre partirà d'un doctrinarisme de base cristiana. El propòsit tantes vegades pregonat de la reforma dels costums sols prendrà sentit a partir d'un programa polític concret.

c) En el to discursiu, per una varietat d'estratègies i recursos retòrics posats al servei del retrat observador i dirigit de la realitat immediata. Eixes estratègies i recursos individualitzen el que anomenem la *poètica costumista*, que des del nostre punt de vista queda definida pels cinc trets estilístics següents:

1. Pacte de versemblança¹⁵ – Podríem dir que en la literatura costumista el contracte de versemblança entre lector i autor es fa molt explícit. De fet, no seria exagerat dir que la literatura costumista funciona en la mesura en què resulta (o aparenta) ser versemblant. Molt sovint l'autor es val del que Peñas (2013: 424) anomena l'*artifici autobiogràfic*, és a dir, la pretensió (més o menys explícita en el discurs) que l'autor conta la història perquè hi era, i perquè n'era un personatge més.

Aquesta pretensió de versemblança, però, no és cap novetat en la història de la literatura. Sense eixir de la nostra tradició trobem exemples com *L'Espill* de Jaume Roig, que basa tota la seua

¹⁵ / Per a aprofundir en aquest concepte, remet el lector a Eco, Umberto (1997), *Sis passejades pels boscos de la ficció*. Barcelona: Destino.

arquitectura moral en una falsa autobiografia dotada d'un fort verisme. El mateix recurs de fingir haver viscut els fets narrats és també utilitzat, en major o menor grau, per Guillem de Torroella (*La Faula*), Bernat Metge (*Lo Somni*), Roís de Corella (*Tragèdia de Caldesa*) o l'anònim autor del XVII que s'identifica amb Pere Portes. El realment nou dins del pacte de versemblança costumista és que tota aquesta pretensió de veritat està contrapesada per una declaració explícita que, justament en sentit contrari, remarca que tot el que s'hi narra és fantasia:

“El artificio autobiográfico pretende convencer al lector de que está ante experiencias vividas por el autor, quien se convierte de este modo en personaje de su propia ficción. Sin embargo –y aquí radica la singularidad del pacto narrativo en el caso concreto del artículo de costumbres – toda esta retórica, la insistencia en la “fidelidad” y en la “verdad” de las historias, caracteres y situaciones en él expuestos [...] suele ir acompañada de una paradójica y reiterada declaración de ficcionalidad por parte de los autores.” (Peñas 2013: 424- 425)

Aquesta contradicció marca un dels trets bàsics del discurs costumista: la ironia. En trobarem diversos exemples en els autors que ens ocupen. Posem per cas, Bernat i Baldoví escriu *Los Misterios de Patraix* sota un pacte de versemblança que afirma que la narració, totalment veraç, ha estat traduïda directament d'uns documents escrits en llengua grega. Així i tot, el mateix autor ens diu que el traductor que està transvasant-los del grec al valencià es diu “Agüelo Mentireta”. També l'autor de “El home invisible” recorre a aquest mateix artificio dins les pàgines d'*El Mole* (vegeu capítol 3).

2. El narrador: homodiegètic, ficcionalitzat, omniscient i pancrònic – Probablement no hi ha cap aspecte més definitori de la poètica costumista que el narrador, el qual restaria definit pels quatre adjectius que encapçalen aquest apartat.

Ja hem dit a propòsit del punt anterior que el narrador acostuma a ser testimoni del que conta o fins i tot a participar-hi. Es tracta, per tant, d'un narrador homodiegètic sempre present en un marc de focalització interna fixa. En paraules d'Ana Peñas (2013: 445), el narrador costumista és un “observador implicado”: es troba en la història, l'assumeix transmetent-la des d'un punt de vista privilegiat i convida el lector a acomodar-se en la seua butaca còmoda d'observador.

Però el narrador costumista també és un narrador ficcionalitzat, i per un doble motiu: primer, perquè com a part de la història n'és un personatge més; després, perquè molt sovint també ell es presenta, en tant que personatge, amb uns atributs ficticials. No és estrany que el narrador assumisca una màscara, i la més habitual és l'ús del pseudònim, que compleix també el propòsit de fugir d'una possible censura. Els exemples en són innumerables: sense eixir del diari *El Fénix* trobem el cas d'*El Curioso Observador*, *Tramoya* o *El Mismo*. La màscara que aquest narrador sol assumir presenta una sèrie de trets comuns que solen repetir-se i apuntar a *leit-motivs* com la saviesa o l'experiència. En paraules d'Ana Peñas (2013: 457 – 460):

“Las identidades que ocultan las máscaras no varían sustancialmente, pero suelen siempre apuntar hacia un espíritu racional, reflexivo, filosófico, contemplativo y dinámico: el vagabundo, el aventurero, el duende, el pensador, el censor, el especulador, el mirón o el observador. [...] Es frecuente simular una edad avanzada.”

Altres leit-motivs amb els quals sol presentar-se el narrador costumista no tenen tant a veure amb la saviesa com amb altres dos atribucions caracterials: el caràcter xafarder / espieta (*El Fisgón*, el ja referit *Curioso Observador...*) i la facilitat per a esgolar-se en qualsevol lloc sense ser notat de ningú (*El Duende*). De vegades l'autor assumeix un paper de persona situada fora de la societat comuna, tot amb la intenció de subratllar el valor extern del punt de vista descriptiu (*El Vagabundo*, *El Ermitaño*). D'altres, el rol del narrador permet establir una relació metafòrica entre l'escriptura i alguna altra activitat, siga científica (per exemple l'entomòleg que classifica criatures) o artística (*El Pintor*).

Sobre aquest darrer particular, basta una ullada al corpus per comprovar les abundants comparacions que els textos costumistes fan entre pintura i literatura. Bon exemple en són títols com *Los valencianos pintados por si mismos*, però també hi trobem al·lusions a gèneres pictòrics concrets. Així per exemple, l'any 1914 l'escriptor castellanenc Francesc Cantó titula la seua obra “Les festes de San Roch en el Pinar de la Mar” tot afegint-hi com a subtítol “Aigua-fort” de la vida castellanenca” (vegeu el capítol 11).

Del narrador costumista podem dir també que és clarament omniscient i pancrònic: ens referim al fet que no sols ho sap tot sobre els pensaments i sentiments dels personatges (omnisciència), sinó que és capaç de dominar la història també en el seu passat i fins i tot en el seu futur (pancronisme). Ana Peñas (2013: 509) ha insistit que l'article de costums es caracteritza per la freqüent superposició i contrapunt de diversos plànols temporals.

En relació amb aquesta omnipotència del narrador, és freqüent que aquest es desplace sense obstacles i de forma inversemblant no sols a través del temps, sinó també de l'espai: viatges per damunt de les teulades de les cases, visió zenital de la ciutat, parets travessades sense entrebancs... El narrador sovint necessita aquests recursos per situar el lector en una posició de domini o per explicar la seua lliçó magistral sobre els *animals* que componen el formiguer humà que descriu. L'estudiós Dorde Cuvardic (2006) ho anomena “punt de vista panoràmic”. El veiem emprat per exemple en un text tan primerenc com *El home invisible*, ja present en la revista *El Mole* (vegeu capítol 3).

De vegades, el narrador fa l'efecte d'acompanyar o de dur de la mà el lector, tot situant-lo al peu de l'escena que li interessa de descriure. Ho comprovem tot seguit en aquest fragment de l'article “La Rifera”, escrit per Joaquín Serrano y Cañete i inserit en *Los valencianos pintados por si mismos* (1859):

“¿Ves aquellas dos mugeres que acaban de encontrarse a la puerta de una casa, cuyo exterior no indica por cierto la opulencia?”



L'escriptor, observador de la realitat des d'un punt de vista zenital i panoràmic. La metàfora del globus apareix a la portada de *Sketches by Boz*, obra costumista publicada per l'escriptor anglès Charles Dickens entre 1833 i 1836. Font: Col·lecció particular.

I és que, com acabem de veure, el desplaçament lliure del narrador no sols afecta els plànols temporals, sinó també els narratius. És freqüent que el narrador, per exemple, dialogue amb el lector i amb l'editor, tot travessant –i transgredint– els límits de la diegesi i de la polifonia. La llibertat absoluta del narrador (l'omnipotència a la qual ja hem fet menció) li val també per a botar entre plànols diegètics. En aquest sentit, és molt freqüent que en la literatura costumista l'autor s'entremeta en el discurs interpellant directament el lector o donant-li indicacions (“¡Sigamos a esa pareja!”).

També resulta freqüent que el narrador avise sobre la major o menor proximitat del discurs o que anticipi la proximitat del final. La funció apel·lativa fa necessària la presència activa d'un narratori, identificat necessàriament amb el lector real. Peñas (2013: 471) esmenta també el fort ús de la dixi (*ací, allà, ara...*), conseqüència directa de la inclusió del narratori dins el mateix espai diegètic ja ocupat pel narrador i pel personatge.

La ficcionalització del narrador comporta també la fusió (i con-fusió) entre espai discursiu i espai narratiu. Així, si per alguna casualitat l'escriptor entra en una digressió, sol fingir en paral·lel que la pèrdua del fil narratiu és simètrica a la pèrdua real de la pista dels personatges. Talment ho trobem en el poema *¡Al cabañal!*, signat per Josep Manuel Blat i inclòs dins *Tabal y donsayna* (1878):

“Mes ¿ahón está la parella
De que parlabem? Mireu:
Ya propet del Grau se veu.” (182)

Diversos fragments de l'obra coral *Los valencianos pintados por si mismos* poden ajudar-nos a exemplificar el que diem. En el primer, Filiberto Abelardo Díaz simula un diàleg amb el lector per ajustar el registre al tema:

“Por esclarecer el asunto voy a principiar con una cita latina.
- ¡Hombre, para hablar de la panollera!
- Sí, lector querido, quiero darme importancia, quiero darla a ese ser humano que hoy cae bajo el dominio de mi pluma.”

En altres passatges, Vicente Boix es disculpa amb l'editor per perdre's en digressions excessives (136). També en la mateixa obra, Pedro Yago introdueix –i remata– el seu article sobre “El cafetero” reproduint una suposada conversa que, mantinguda amb l'editor, li serveix per a justificar-se autorialment¹⁶:

“Decididamente quiere V., amigo editor, que hable yo del cafetero? Pero, señor, ¿qué he de decir de un tipo que todos conocen? Doy por sentado que V. me dice: “nosotros no escribimos este libro para los que al presente ven á cada momento a nuestro tipo ir de calle en plaza todos los días que Dios amanece, sino para los que en lo sucesivo, allá pasados algunos años, quieran saber lo que es en nuestros días el cafetero de Valencia. Es decir, que escribimos para la posteridad.” ¡Gran palabra! ¡Magnífico! Esto me satisface, y voy a principiar.”

3. Personatges prototípics – La funció de crítica social o de retrat que fa el costumisme necessita recolzar-se sobre personatges arquetípics: la típica actriu decadent, el típic fester molest, la clàssica beata, el típic estudiant brétol... L'individualisme romàntic resta ací totalment negat. El personatge sols interessa en la mesura que activa en el lector uns referents ja coneguts que el

16 / La conversa amb l'editor es fa tan freqüent que en ocasions esdevé motlle compositiu. Un exemple n'és l'article “El formacher”, de Peregrín García Cadena (dins *Los valencianos pintados por si mismos*), que pren en la seua totalitat la forma d'un diàleg entre autor i editor. La contraposició dels punts de vista d'ambdós personatges actua com a motor de la progressió temàtica.

mouen o bé a la rialla o bé a la reflexió. Com en qualsevol mena de literatura de caràcter humorístic, la costumista necessita l'activació dels anomenats *coneixements marc*, que descansen en la capacitat del lector per reconèixer i descodificar situacions repetibles de la vida quotidiana. Mesguer i Garí (1995: 137) afirmen, filant d'aquest mateix cabdell, que en el costumisme “s’hi literaturitzen síntesis d’universos experiencials anònims i col·lectius dins la memòria col·lectiva”.

Els noms elegits per als personatges solen ajudar a aquest caràcter prototípic. Solen ser sonors, directament ridículs i inversemblants. Ajuden així el lector a identificar l’arquetip humà pels trets del seu caràcter. Segons Rubio Cremades (1995: 164), “el lector puede juzgar por los patronímicos el comportamiento de los personajes”. Com a exemple, Mesonero Romanos bateja un personatge típicament gallec amb el nom de *Farruco Bragado*. Dins el mateix article¹⁷, el castellà vell s’anomena *Juan Cochura* i l’estremeney típic, *Juan Farinato*.

Sense eixir-nos de la revista valenciana *El Fénix*, potser la més propera al costumisme, hi trobem casos com *Pepe Aventuras*, *Cosme Rebusca En-todas-partes*, *Facundo Quehaceres*, *Anselmo Canoso*, *Estefanía Rumbón de Machuca...* Trenta anys després, Ricard Cester empra encara noms com *Gòri Peluca* i *Quica Choplits* per referir-se a dos coents d’“alta alcurnia”, i Josep Bodria bateja l’Escura-ventres, una vella xafardera, amb el nom de Fransisca Caparra¹⁸. La identificació sentimental, incompatible amb la funció crítica que adopta ací la literatura, queda encara més impossibilitada amb aquests noms que sols busquen la distància còmica.

4. Estructura peculiar: No podem parlar de l’estructura dels textos costumistes sense fer esment a la variabilitat dels seus gèneres, que imposen rutines discursives molt diversificades. De tota manera, parlant de l’article de costums (que n’és sense dubte el gènere més prototípic) sí que podem assenyalar-hi una sèrie de pautes que donen en una tendència a la repetició d’estructures.

Ana Peñas (2013) i Rubio Cremades (1995: 163) coincideixen a marcar-ne trets distintius com l’abundància d’epígrafs i cites (perfectament coherents amb el dirigisme típic del narrador costumista) o la tendència a començar amb una anècdota vivencial que, contada en primera persona, dona pas a una reflexió. També és típic que l’article acabe amb la imatge del mateix escriptor donant forma escrita al text, en un exercici de metaliteratura no sempre exempt de consideracions estilístiques.

Un altre tret estructural que hem observat en molts articles de costums és, per dir-ho així, la hipertròfia de la part introductòria del text. Per citar-ne un exemple, molts articles de *Los valencianos pintados por si mismos* presenten una exposició de motius o part introductòria que sol desbordar-se fins a arribar al cinquanta per cent de l’extensió total. No és rar que el mateix autor pose en marxa una pantomima d’autocontenció verbal destinada a excusar-se davant del

¹⁷ / “La posada o España en Madrid”, publicat dins *Semanario Pintoresco Español* el 28 de juliol i el 4 d’agost de 1839.

¹⁸ / Cester, Ricard: “El día dels inosents”, article inserit dins el llibre col·lectiu *Tabal y donsayna* (1878); Bodria, Josep: “L’escura ventres”, article inserit dins *Tipos d’auca*, pàgina 72.

lector. Les disculpes es donen per una suposada prolixitat excessiva que, de fet, sols s'entén amb relació a una planificació textual impostada:

“¡Pobre florero! ¡oh! No! Sin duda alguna hemos perdido un tercio y quinto de nuestro capital *discurridor*.”¹⁹

“Perdone Vd. Señor editor; me olvidaba de que escribía un artículo recreativo; pero me enmiendo y vuelvo a buscar mi Capellán de las Rocas.”²⁰

Considerant el que hem exposat abans, és fàcil imaginar el trencament conscient de l'esquema expositiu com una mostra més de la capacitat del narrador costumista per bandejar les normes; per dir-ho així, com una atribució més del seu poder gairebé il·limitat. Però a més, les parts introductòries dels articles de costums són les que permeten major llibertat expositiva. Funcionen molt sovint per exhibir erudició (cas de Boix), perquè l'escriptor faça gala del seu humorisme o per a introduir tota una visió moral sobre els costums. Es tracta, doncs, de la part on l'autor *neda amb estil lliure*, on pot *lluir-se* i fer picades d'ulls al seu públic, tot abans que el tema de l'exposició constrenya l'escrit a un ordre expositiu més rígid.

Però aquesta prolixitat de la part introductòria del text pot tindre una altra causa. Com hem vist adés, un dels trets discursius característics del text costumista és la seua tendència a calcar la dinàmica d'una conversa, generalment amb el lector. Aquest recurs, que té per objectiu acurtar la distància amb el públic i cercar-ne la complicitat, fa que, de retruc, l'article de costums assumisca alguns trets estructurals del text dialogat, fins i tot quan no es presenta en forma de conversa.

Si la literatura realista es presenta sovint amb l'objectiu de presentar un “tranche de vie”²¹, la costumista aspira a presentar els seus textos com un “tranche de conversation”. Sent així, l'autor assumeix molt sovint tics dialogals: el començament en forma de salutació (“Hola, lector!”), l'inici en abrupte o la tendència a la digressió, tolerada pel lector en la mesura que també és habitual en la conversa quotidiana. Inserir en aquestes coordenades, l'autor pot permetre's començar els seus articles amb una introducció proluxa. Es tracta d'un recurs destinat a fingir que el tema li ha brollat de forma natural a partir d'unes vivències no estructurades, pretesament arrencades de la seua quotidianitat. Abundant en aquesta idea, Meseguer i Garí (1995: 138) afirmen que el discurs costumista “se situa al bell mig de la relació entre oralitat i escriptura. Més concretament: en la conversió del llenguatge oral en registre escrit.”

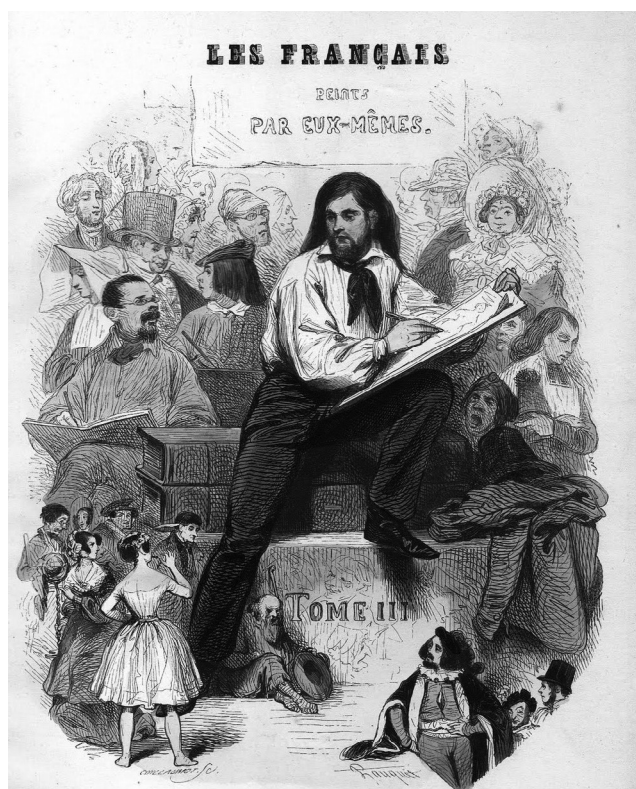
¹⁹ / Leonardo Calvo: “El Florero”, *Los valencianos pintados por si mismos*, p. 266.

²⁰ / Vicent Boix: “El Capellán de las rocas”, *Los valencianos pintados por si mismos*, p. 136.

²¹ / Atribuïm la frase al dramaturg Jean Jullien (1854 – 1919).

5. Metaforització de l'activitat narrativa: Un altre aspecte definitori del costumisme són les metàfores que l'escriptor sol emprar per a simbolitzar l'acte de l'escriptura. Moltes d'elles tenen paral·lel en els malnoms amb què l'autor es presenta.

La metàfora més freqüent és la que identifica escriptura i pintura, tot considerant el tret comú del verisme que les dues persegueixen. Ho notem en la quantitat de vegades en què el text costumista apareix anomenat com *bosquejo*, còpia, quadre, retrat, esbòs, dibuix, aquarel·la, imitació del natural... Peñas (2013: 47) parla de la "concepció pictòrica" de l'article de costums. Antoni de Bofarull, en una cita ja famosa, diu "pinto, no historiejo"²².



La metàfora de l'escriptor com a pintor apareix a la portada del volum III de *Les français peints par eux-mêmes*, obra publicada entre 1840 i 1842. Font: col·lecció particular.

El de la pintura no és, però, l'únic camp semàntic aplicat a l'escriptura costumista: en una època en què les tècniques de reproducció gràfica i fotogràfica de la realitat estan en ple procés de desenvolupament, sovintegen els textos que fan referència a llanternes màgiques, diorames,

22 / Bofarull, Antoni (1880), *Pròlech a Costums que-s perden y recorts que fugen*. Text citat per Cassany (1992: 241).

panorames, cosmorames, daguerrotips²³... Bon exemple el tenim en Mesonero Romanos, que en el seu article “El pretendiente”²⁴, adueix que l'escriptor, ja situat en els temps moderns, necessita utilitzar els que ell anomena “procedimientos velocíferos”:

“Válgannos para el desempeño más o menos acertado de nuestra difícil tarea los procedimientos velocíferos del siglo en que vivimos; hagamos en vez de un esmerado retrato al óleo, un risueño bosquejo a la aguada; y si esto no basta, préstenos el daguerreotipo su máquina ingeniosa, la estereotipa su prodigiosa multiplicidad.”

Dins del corpus que ens ocuparà, l'autor valencià C. Calvo y Rodríguez comença el seu article “El hacendado valenciano”²⁵ amb unes consideracions molt clares que confirmen el que acabem de dir:

“Daguerre, el inmortal Daguerre que con su invento ha aumentado el número nada escaso de los que cuenta ya en sus páginas el siglo XIX ha hecho un gran servicio a la ciencia y en particular a la pintura, sacando con su máquina en un minuto, símiles de retratos, paisajes, grupos y cuadros. Esto se me ocurre en el momento en que cojo el pincel, álias la pluma, para pintar o daguerrotipar al tipo que sirve de epígrafe a este artículo.”

En tercer lloc, no és negligible la quantitat d'ocasions en què el narrador costumista es vesteix amb la disfressa del científic. Es tracta d'una concepció més relacionada amb les monografies i fisiologies, que pertanyen a una etapa tardana del moviment. D'alguna forma, es considera que l'activitat descriptiva dels tipus humans emparenta amb la tasca taxonòmica de l'entomòleg o del botànic, tot en una època en què les ciències naturals estan experimentant avanços inusitats.

Potser en relació amb l'activitat científica, molt sovint veiem com el narrador costumista sembla estar *construint* o *component* el tipus descrit, sempre amb l'ajuda del lector (a qui, com hem vist adés, s'inclou en la dixi narrativa de l'*ara* i l'*ací*). Es tracta d'un recurs destinat a analitzar el personatge que es vol descriure, amb la peculiaritat que els trets constitutius no se n'extrauen sinó que, en un joc de sobreentesos, s'hi sumen, talment com els ingredients en l'elaboració d'una recepta de cuina. Mesonero Romanos ens n'aporta un exemple ben clar:

“Figurémonos un hombre de cuatro pies, aunque sustentándose ordinariamente en dos, frisando en la edad de medio siglo, rostro apacible, sereno y vigorizado por cierto rosicler. [...] Envolvamos esta fementida estampa en siete varas de tela de algodón, cortada a manera de

23 / Paga la pena de recordar que un dels principals precursors del costumisme al País Valencià, -i a qui donarem una atenció preferent- és Pasqual Pérez i Rodríguez, qui combinà el seu ofici literari amb una atenció a les noves tècniques fotogràfiques. Se'l considera autor de la primera fotografia impresa en paper en tot Espanya, i promotor del que fou el primer àlbum fotogràfic il·lustrat de l'Estat (“El álbum del Cabañal”, publicat el 1851). Veure “La obra fotográfica de Pascual Pérez Rodríguez, reunida en una colección privada”, notícia publicada pel diari *Levante-EMV* el 8 de desembre de 2009.

24 / Publicat en el recull *Los españoles pintados por si mismos* (1843 – 1844).

25 / Article inserit en *Los valencianos pintados por si mismos*, pàg. 219.

bata antigua; cubramos sus desmesurados pies con anchas pantuflas de paño guarnecidas de pieles de cabrito; y coloquemos sobre su cabeza un alto bonete de terciopelo azul, bordado de pájaros y de amapolas por las diligentes manos de la señora propietaria. Coloquémosle así ataviado en una profunda silla de respaldo...”²⁶

És clar que en les quatre concepcions suara assenyalades les atribucions del narrador resulten ben diferents: si la pintura implica una creació activa, la fotografia implica una creació passiva, mentre que l'entomologia (posem per cas) marca una observació passiva que classifica, però que no intervé en l'objecte descrit. Com veurem, cadascuna de les quatre metaforitzacions de l'activitat narrativa es correspon a un moment diferent de l'evolució del costumisme.

6. Estil: Des dels grans antecedents de l'article de costums, s'observa en els autors una certa tendència al posat antierudit. Es tracta, i ho remarcuem, d'un posat, d'una pura aparença que lliga amb la tendència de molts d'aquests autors al rebuig sistemàtic de les novetats literàries i culturals europees i particularment franceses. Enfront de l'excés de sofisticació que ve d'Europa, l'escriptor costumista madrileny *comme il faut* assaja un caràcter pretesament senzill, casolà, castís. Li agrada de mostrar-se com un home del poble, de costums rectes i autèntics. Tot plegat, és un dels primers casos de ficcionalització conscient de l'escriptor, que modela la seua imatge pública, tot creant així el seu personatge.

Malgrat tot, el llenguatge dels escriptors costumistes no fa honor a aquesta buscada senzillesa. De fet, l'article de costums sol emprar un llenguatge ampul·lós, pedantesc. Hi abunden les reverències pomposes, les digressions i les exhibicions erudites. Creiem, però, que la contradicció no és tal: el caràcter castís del costumista el porta a emmirallar-se en la tradició literària espanyola, en el segle d'or castellà, per cercar-hi referents. L'ampul·lositat estilística és la *posada de llarg* d'una llengua que l'espanyol sent com a motiu d'orgull enfront dels hereus espirituals de Diderot i l'enciclopèdia.

26 / Mesonero Romanos, Ramón: "El alquiler de un cuarto", publicat dins *El Semanario Pintoresco Español*, 27 d'agost de 1837.

6. FORMATS I GÈNERES DISCURSIUS

Segons tots els indicis, el gènere base del costumisme, i aquell que dona vida i principi al moviment, és l'anomenat *article de costums*. Cassany (1992: 35) el defineix com “una peça en prosa, d'extensió curta, concebuda com a comentari o descripció de figures o fets d'actualitat i cultivada habitualment en un terreny ambigu entre la crònica social i la ficció literària.” Amb precedents notables com Larra, l'article de costums està plenament consolidat, dins de les literatures hispàniques, pel torn de la dècada dels trenta. Com a gènere sorgit del motlle periodístic, no s'entén sense dues coordenades bàsiques: la constricció del format i la periodicitat.

Sobre el primer aspecte, cal considerar que l'article de costums s'instal·la en el modern periòdic com una secció més que, per tant, s'ha de limitar a un nombre determinat de caràcters o línies, segons criteri de l'impressor. Estem, doncs, davant d'un gènere breu per necessitat que, a més, està caracteritzat per unes certes pautes discursives que permeten al lector la seua identificació, tant a efectes textuais com paratextuals. Bona part d'aquestes característiques discursives s'han descrit en l'apartat precedent. Com a síntesi, però, val a dir que l'article de costums es basa en un narrador (com sabem omniscient i ucrònic) que, a partir d'una anècdota viscuda per ell i d'una observació escrupolosa de la realitat social fa una reflexió de to moral, quasi sempre destinada a tractar de corregir els costums de la societat que l'envolta. Hi predomina el to humorístic i, segons hem vist, els personatges són retratats amb una visió arquetípica (l'actriu, l'estudiant, el fester...).

El segon aspecte definitori, la periodicitat, es tradueix en una sèrie de coordenades que situem en l'àmbit pragmàtic, en els sobreentesos entre emissor i receptor. Aquell sol signar sota un pseudònim o sota un títol fix de secció: ambdós actuen com a instruccions prèvies de lectura, i emparenten l'article amb altres anteriors, que ja han dibuixat una certa imatge textual de l'escriptor, del seu humor o dels valors ideològics que defensa. Naturalment, a mesura que el públic és fidelitzat a través d'aquesta secció fixa, creix el nombre de sobreentesos i *picades d'ull* entre emissor i receptor. El resultat és que a la llarga ambdós estableixen una certa complicitat.

Prenent com a base l'article de costums, aproximadament a partir de 1840 té lloc l'eclosió dels dos grans gèneres costumistes, l'escena i el tipus. La diferència entre ambdós és clara: mentre que en l'escena l'escriptor es trasllada a un lloc concret per descriure-hi l'ambient i els personatges que s'hi donen cita, el tipus suposa l'anàlisi en profunditat d'un únic personatge fictici, *retrat robot* perfecte de tot un col·lectiu determinat (el típic estudiant malfaener, el clàssic actor bohemí). Rubio Cremades (1995: 164-165) afirma que l'escena és el més antic d'ambdós gèneres. Segons aquest estudiós, el costumisme atén en un primer moment a la descripció d'escenes col·lectives, d'ambients humans, per a passar a centrar-se després en els tipus humans ja individualitzats:

“Dentro del género costumbrista se puede discernir una doble modalidad: la escena y el tipo. En los albores del Romanticismo español la escena predomina sobre el tipo. [...] A raíz de la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843 – 1844), el tipo representa la culminación del Costumbrismo, que pasa de ser una forma menor, de evasión y popular, a convertirse en un medio de expresión que intenta fijar la imagen social de una España que está en trance de desaparición.”

Margarita Ucelay (1951: 63) coincideix amb Rubio Cremades en l'opinió que l'escena és més antiga que el tipus. De les seues paraules sembla col·legir-se que, en el pas des d'un gènere a l'altre, s'ha produït un mecanisme d'economia discursiva:

“En las escenas se describe, satiriza o comenta toda una clase psicológica, social, profesional o local. Pero poco a poco vemos cómo estos caracteres dejan de ser figuras en la composición total para pasar a ser el foco central de la atención de los costumbristas.”

En el context valencià, segons veurem, la distinció entre tipus i escena serà especialment pertinent, i l'evolució entre ambdós subgèneres serà coherent amb la ja assenyalada. Nogensmenys, Llobart dedicarà els seus esforços a la realització de dues col·leccions costumistes, una basada en l'aplec d'escenes (*Tabal y donsayna*) i l'altra (*Tipos d'Auca*), específicament centrada en els tipus humans.

La relació, estretíssima, entre el costumisme i la matriu periodística de la qual naix determina l'evolució del corrent literari i, alhora, l'aparició progressiva de nous motlles discursius. Així, les innovacions tècniques que determinaran canvis substancials en el format dels periòdics tindran també la seua influència decisiva en l'aparició de nous gèneres.

Sense dubte, un aspecte que contribueix a l'evolució de la premsa és la millora progressiva de les tècniques de reproducció gràfica. Partint dels estampats toscos de les portades d'*El Mole* (1837), el segle XIX coneix tota una sèrie d'avanços que marquen una evolució sostinguda des dels gravats (cada vegada més aconseguits) fins a arribar a la fotografia, tot passant pel daguerreotip i les tècniques mixtes. Durant tot aquest procés el protagonisme de la imatge resulta innegable, més encara en un tipus de literatura que, com la costumista, necessita activar certs arquetips visuals ancorats en l'experiència del lector.

Aquest protagonisme de la imatge derivarà ben aviat en nous formats editorials com l'article de costums il·lustrat, les col·leccions panoràmiques i les fisiologies:

- a) L'article de costums il·lustrat no és, en essència, més que un article al qual l'editor li ha adjuntat algun tipus d'imatge representativa. Ja en el cas de la tradició valenciana en trobem algun exemple en el diari *El Fénix* quan, per exemple, al costat de l'article *Les festes de carrer* es col·loca un gravat que reproduïx una escena festiva. Aquest caràcter il·lustratiu també va evolucionant. En diaris com *El Fénix* es nota que el nombre d'imatges disponibles és molt limitat i que algunes, de fet, es repeteixen sense vergonya en articles diferents, circumstància que el lector no devia desconèixer. A mesura que el temps transcorre, però, les imatges van fent-se més perfectes i la correspondència unívoca text – imatge es fa més efectiva, tot amb la col·laboració assídua d'il·lustradors famosos.

b) Les col·leccions panoràmiques arrenquen probablement del llibre col·lectiu *París ou Le livre des Cent-et-Un* (1831 – 1834). L'anècdota que donà peu al llibre és ben significativa²⁷: cap a l'any 1829 l'editor Pierre-François Ladvoat es trobava en una situació econòmicament molt precària i un grup d'escriptors es proposà d'ajudar-lo mitjançant la publicació d'una col·lecció d'articles costumistes. Com que cada escriptor havia de saber de què parlar i mirar de no *xafar el peu* a l'altre, el llibre es plantejà com una col·lecció de tipus parisencs; per tant, nasqué ja perfectament parcel·lada des del punt de vista temàtic.

Enteses com a reculls de tipus significatius d'una regió determinada, les col·leccions comencen a proliferar ja des dels anys quaranta. Així, trobem el 1840-41 *Portrait of the English* (1840 – 41), autèntic intent de retratar la varietat pintoresca de la societat britànica. Venen després *Les français peints par eux mêmes* (1841), *Hollandais peints par eux-mêmes* (1841), l'austríaca *Wien und der Wiener* (1844) o la russa *Nashi: spisannye s natyry russkimi* (1842). La versió espanyola, que aparegué sota el títol *Los españoles pintados por si mismos*, fou publicada a Madrid entre 1843 i 1844, de la mà del lletraferit valencià Ignasi Boix.



La importància de la imatge en les col·leccions panoràmiques s'aprecia en aquestes pàgines del llibre *Nashi: spisannye s natyry russkimi* (1842). Font: col·lecció particular.

Enric Cassany (1992), ja en el context català, dona compte d'algunes obres que imiten aquesta darrera recopilació a casa nostra, unes poques al Principat (*Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona*, 1844; *Libro verde de Barcelona*, 1848, *Guía satírica de Barcelona*, 1854, *Carnaval de Barcelona*, 1860...) i una a València, la famosa *Los valencianos pintados por si mismos*, publicada el 1859, i de la qual tractarem dins un apartat específic. Més tard, i en altres contextos, apareixeran *Madrid por dentro y por fuera* (1873) i l'Álbum de Galicia (1897).

- c) El tercer subgènere del costumisme el constitueixen les anomenades *fisiologies*, petites obres en què l'escriptor aprofita el gran desenvolupament científic propi del segle XIX per a jugar a establir un suposat *estudi* dels tipus humans que descriu. Zapater i Ugeda, també valencià, publica el 1856 la *Fisiología del amor o Guía de los amantes*. El gènere, malgrat tot, és tardà, més encara en la seua incorporació a la península Ibèrica.

Si l'article de costums marca un extrem en l'evolució del costumisme, la fisiologia podem ben dir que en marca un altre. La diferència és significativa: l'article de costums és el més literari, naix en un terreny adobat entre la literatura i el periodisme. La fisiologia, per contra, sense abandonar un cert caràcter literari, abandona el llenguatge periodístic i s'aventura en un registre pseudocientífic que, malgrat que paròdic en les seues intencions, es recolza en una fe per la ciència molt sòlida en l'època. "La ciencia se descubrió como un abrevadero altamente prolífico para este tipo de obras, cuyo discurso literario se contaminó con la terminología y la metodología propias de distintos paradigmas científicos, clásicos y modernos: frenología, fisiología, fisiognomía, anatomía, historia natural, zoología." (Peñas 2013: 363).

Les fisiologies, en tant que textos que parodiaven els estudis científics, presenten una estructura ben rígida. Hi trobem, en primer lloc, un exordi, després una descripció i classificació del tipus concret objecte de l'estudi. Dins de la descripció l'ordre sol ser: atributs físics – qualitats morals – descripció de l'hàbitat. Finalment, se n'analitzen els costums i modes de vida. (Peñas 2013: 490 – 491) L'animalització del tipus humà descrit resulta notòria, com és lògic. Meseguer i Garí (1995: 161), a propòsit de l'obra de Rusiñol i Vayreda (autors ambdós amb deixos costumistes) entenen que aquesta animalització resultant "és una pràctica que, depassant les fronteres socio-estètiques del costumisme, projecta tanmateix aquest moviment com un intent, històricament delimitat, d'entendre la vida i els seus agents a partir de motlles ancestrals i arquetípics".

Encara que, tal com hem dit, alguns autors nostrats com Zapater y Ugeda inclouen alguna fisiologia en la seua obra, aquest darrer gènere no tindrà quasi difusió al País Valencià, on -segons veurem- es desenvoluparan sobretot l'article de costums, les col·leccions panoràmiques i, especialment, tota una sèrie de gèneres mestissos.

La proliferació de gèneres, cada vegada major, no oculta el procés paral·lel de fossilització i repetibilitat d'estructures, fórmules i clixés, problemes que a la llarga acabaran per condemnar la literatura costumista, primer a l'ostracisme i després a la dissolució.

7. DELIMITACIÓ CONCEPTUAL DE L'ESTUDI: LES FRONTERES DEL COSTUMISME

Abans de començar a aprofundir en el nostre estudi, es fa necessari marcar els límits d'allò que no podem incloure dins l'etiqueta cultural *costumisme*. Així doncs, i per tal d'evitar possibles confusions metodològiques, descartarem sobretot tres corrents culturals que, malgrat que coetanis i propers, no encaixen en la delimitació precisa del concepte que assagem ací:

1. La poesia felibrista

Amb l'etiqueta de *felibrista* o *felibre* ens referirem en aquest context a aquella poesia que, seguint el solc de Llorente i Querol, participa dels tòpics renaixencistes i jocfloralescos. Bé és cert que la literatura felibre i la costumista convergeixen pel que fa al resultat en el sentit que les dues ajuden a la recuperació i implementació d'una certa consciència lingüística i identitària. També per la via de la descripció literària poden arribar a convergir en certs *topica* comuns (sobretot relatius a la recreació d'alguns espais geogràfics). Ara bé, els dos moviments són absolutament oposats en els seus inicis i diametralment contraris en els seus trets, tal com podem apreciar en el quadre següent (QUADRE 2).

FELIBRISME	COSTUMISME
Medievalitzant	Contemporanitzant
Àmbit occitanocatalà	Àmbit espanyol i provincial
Esperit ruralitzant	Esperit urbà
Idealista	Realista
Essencialista	No essencialista
Resultat del Romanticisme	Pròxim al Realisme
Gènere predominant: líric	Gènere predominant: narratiu i descriptiu
Llengua: voluntat esteticitzant i grandiloqüència (arcaïsmes)	Llengua: voluntat documental (vulgarismes)

En ambdós casos: Apolític (però ideologitzat)

Enric Cassany (1992: 129 – 130) considera que la literatura renaixencista “coadjuva a construir una mitologia nacionalista i s’expressa sovint, en aquest sentit, com a producte ideològic conscientment elaborat”. Unes línies més endavant, rebla dient que la renaixença està sostinguda per una ideologia “d’ascendent romàntic i idealista, sobre l’esperit nacional i l’esperit dels pobles”, mentre que en el cas de la literatura costumista, hi manca “el sentit de participació en un moviment ideològic que s’interroga sobre la pròpia identitat. En definitiva, tant l’escriptor costumista com el romàntic posen la seua lupa sobre els costums, però al segon aquests només li interessen en la mesura que són tradició, “ i en la tradició hi ha els signes de la identitat catalana i els valors sobre la qual s’ha de mantenir.”

Fetes les necessàries correccions, observem que aquesta distinció felibrisme / costumisme ens sembla molt més operativa a l’hora d’abordar l’estudi de la Renaixença valenciana que no la distinció tradicional entre *poetes de guant* i *poetes d’espardenya*, o la més recent feta entre Renaixença conservadora i progressista. En primer lloc perquè es tracta d’etiquetes literàries, que convenen més a l’estudi literari que les purament ideològiques; en segon lloc perquè permeten entendre com a complementaris dos moviments que, com el felibrisme i el costumisme, tenen una arrel comú en el Romanticisme. De fet, caldria ressituar la divisòria en els textos i no en els autors, que poden alternar ambdós registres. Un bon exemple el tenim en el mateix Llorente, que aplega en la seua obra poemes jocfloralescos i, a poques pàgines de distància, uns altres de cert regust costumista.

2. El sàinet

Molts sàinets valencians tenen com a subtítol la frase “Quadre de costums valencians”. Els exemples en són nombrosos i arrenquen des del mateix pare del gènere, Bernat i Baldoví. Ja *La Tertúlia de Colau* porta el cognom de “Cuadro de costums valensianes”; *Un fandanguet en Paiporta* se subtitula “Cuadro dominical de costums de l’horta de València” i *Batiste Moscatell o la mona de pasqua* continua com “Cuadro de costums de la Ribera Baixa”.

La tendència segueix amb Liern (*En les festes d’un carrer: peça de costumbres valencianas*, 1861), Eduard Escalante (*El rey de les crialles: peça de costumbres valencianas*, 1872) i perdura fins i tot en autors de finals del XIX. Joan Baptista Burguet escriu *El Bort* l’any 1878 tot qualificant-lo com “drama de costums”, i una altra obra seua, *La carrera de la dona* (1881) porta com a subtítol “cuadro de costums valensianes”. Fins i tot fora de l’àrea de la capital, l’etiqueta “quadre de costums” resulta operativa i reconeixible per part del públic, fins i tot fregant el segle XX. A Elx, l’any 1891 Vicent Alarcón Macià subtitula el seu famós *Tenorio de Alsabares* com “comèdia de costums ilisitanes”, i en l’extrem septentrional, Francesc Argemí estrena l’any 1888 la comèdia *Roseta la del barranc: quadret còmic de costums vinarosenques*²⁸.

²⁸ / Tant en el cas d’Alarcón Macià com en el cas d’Argemí, caldria aclarir en primer terme una sèrie de consideracions al voltant de la validesa de l’etiqueta *sàinet* i dels canvis operats en el gènere. En tot cas, ens ocuparem d’aquests autors en els capítols 10 i 11.

Les precisions d'aquests dramaturgs, però, no semblen apuntar a cap distinció genèrica digna de ser comentada. Cap dels autors consultats en bibliografia (així Sirera 1994 o Sansano 1997), defineix el quadre de costums com un subgènere amb característiques diferenciades dins el sainet. Ans al contrari, *sainet* i *quadre de costums* semblen etiquetes dotades d'una sensació de continuïtat. De fet, Sansano (2009: 10) considera el sainet com una mena de subtipus dins el quadre de costums, com si en fora una mena de derivació teatral :

“Finalment s'acabarà imposant el terme sainet, que no era altra cosa que un quadre de costums amb uns plantejaments molt esquemàtics i de caràcter jocós, i sempre sotmés a les possibilitats de posada en escena d'aquest teatre informal.”

El mateix autor (1997) parla del sainet com una peça teatral d'ambientació costumista, i sembla al·ludir al caràcter convencional i quasi intercanviable de les denominacions genèriques:

“Bernat i Baldoví mai no féu servir el terme *sainet* aplicat a les seues obres —més aviat s'inclinà pel de *quadre de costums*, el de *comèdia* o el més asèptic de *peça*—, aquest se situa a les portes del sainet, no solament per l'extensió, sempre limitada a un acte i per damunt dels set-cents versos, i per la intenció d'adaptar els diferents models dramàtics que he apuntat, sinó també, pel tractament realista del tema, pels personatges que hi fa desfil·lar, per l'ambientació costumista, i, sobretot, per la seua capacitat per a captar el llenguatge viu que feien servir els tipus i la societat que retratava en les seues escenes.”

En la mateixa línia, Josep Lluís Sirera (1994) insisteix en el caràcter contingent d'encunyacions com *sainet*, *joguet* o *quadro* i opina que a diferència de l'entremés —del qual prové— el sainet ve determinat *de sèrie* pel gust realista i costumista. Ara bé: si les opinions crítiques adduïdes coincideixen a subratllar el tarannà costumista del sainet, per què eliminem aquest gènere del corpus de l'estudi?

Les raons sobretot són dues: d'una banda, entenem que el sainet constitueix un gènere suficientment diferenciat i autònom. El corpus sainetístic valencià és tan ingent, i el gènere conté tants autors i obres que es presta *per se* a investigacions prolixes. Fins i tot si consideràrem el sainet com a subgènere dins la literatura costumista, la macrocefàlia del suposat subgènere trencaria l'harmonia del cos resultant i plantejaria la difícil paradoxa d'incloure un corrent més prolífic que el de la *séquia mare* mateixa.

D'altra banda, ja hem insistit adés en l'altra objecció: és realment el sainet literatura costumista? Podríem dir que sí que ho és en la mesura en què tracta de reflectir ambients, personatges i rutines socialment establides amb voluntat de reproducció fidel. Ara bé: és el realisme condició suficient? La resposta ha de ser negativa: quan parlem de costumisme no ho fem sols des de la condició del verisme, sinó que hi incloem tota una sèrie de procediments discursius, marcadors textuais i convencions culturals que no es donen en la *peça valenciana*. Com veurem, un dels trets més destacables del costumisme és el particular caràcter del narrador, figura discursiva que no existeix en el llenguatge teatral.

Però a més, considerem un altre fet basal: en el sainet valencià, generalment, la reproducció de costums és un mitjà, no una finalitat en si mateixa, com sí que ocorre en els textos costumistes. Un sainet

d'Escalante com *La processó per ma casa* (1868) pot insistir molt en la reproducció exacta de l'interior d'un habitatge o de la parla de les classes populars i burgeses, però res d'allò dit es fa amb intenció de deixar-ne constància per a l'esdevenidor. Al contrari, en el sànet s'apel·la als coneixements marc de l'espectador per fer que aquest identifique arquetips i això el moga a la rialla. El miratge de jutjar els sànets des de l'òptica actual pot fer-nos caure en el parany i fer-nos oblidar que per a l'espectador del XIX allò que veia en l'escenari en obres d'Escalante o Palanca no era un concepte estilitzat de la realitat, sinó la mateixa realitat quotidiana del seu univers diari. En darrera instància, i recurrent a les paraules d'Ana Peñas (2013: 64):

“Los elementos configuradores de la comedia de costumbres –descripción de caracteres, esto es, de personajes, y de usos, vicios y virtudes- están presentes en cualquier tipo de pieza teatral; lo definitorio para que pueda hablarse de comedia de costumbres o cuadro moral es que constituyan el núcleo de la obra y que el autor dirija la atención del espectador sobre tales elementos, antes incluso que sobre la acción misma.”

3. La veta popular: col·loquis, romanços i literatura de canya i cordell

Els motius pels quals excloem del nostre corpus de partida tota la literatura de canya i cordell tenen a veure amb el caràcter espontani d'aquesta literatura, amb el seu origen popular i amb les intencions que la guien.

D'entrada, el caràcter popular dels col·loquis i de tota la literatura de canya i cordell exclou la intenció ideològica de sintonia burgesa que guia el costumisme prototípic. Podríem dir, doncs, que les coordinades de partida no són les mateixes. Al marge, no es dona una coincidència tampoc amb relació als objectius. Encara que molts col·loquis com el de *Nelo el Tripero* destaquen per fer un retrat fidel de la realitat de l'època, aquest retrat tampoc no posseeix un propòsit documental. No hi ha en el centre dels interessos de l'autor popular cap voluntat primària per descriure de forma exhaustiva i fidel uns ambients o personatges. Molt menys per deixar-ne constància per a una posteritat que pugui intuir-se com a agressiva o trencadora.

Hi afegim que els personatges del col·loqui solen estar esbossats amb uns pocs trets i, encara que també remeten a estereotips, no s'analitzen tan en profunditat com en el cas del quadre de costums. Les situacions que es descriuen en aquell cerquen el tancament còmic, l'efecte humorístic del *sussuït*, el joc de l'acudit i la sorpresa del *chasco*. No s'entretenen en detalls descriptius innecessaris. Això aniria en contra de l'economia discursiva d'un text que, com el col·loqui, naix per a ser recitat en públic davant d'un auditori passatger. Les estratègies discursives, en definitiva, no poden ser més diferents entre un text que naix per a l'oralitat i un altre que troba les seues arrels en la premsa periòdica escrita, que en alguns casos dosificava les entregues dels articles durant diverses setmanes.

Tal com hem comentat en parlar dels falsos precedents del moviment que ens ocupa, l'etiqueta *costumista* s'ha aplicat a posteriori a moltes obres on la crítica ha cregut veure un realisme intencional. Creiem que és un error que hom ha comés també amb els col·loquis. No hi ha en aquests, però, massa passatges descriptius. En conjunt, sols alguns d'ells –els més dotats de trama- poden funcionar com a petit i involun-

tari quadre de costums. D'una banda, però, no es tracta de la majoria; de l'altra, hi manquen la voluntat autorial, la voluntat d'estil i les coordenades ideològiques. Aquests trets, que ja hem establert per a definir el costumisme, no serien tampoc vàlids per a un gènere que, com el col·loqui, naix en un context tan tardà com el segle XVII.

4. Els inventaris folklòrics: narratius, poètics i paremiològics

A partir de finals del segle XIX, i seguint una tònica bastant habitual a tot Europa, comencen a sovintejar en la nostra literatura els estudis de tipus folklòric, que generalment es manifesten en diversos subtipus: reculls paremiològics, aplecs de rondalles, antologies de poesia popular i miscel·lànies heterogènies. Potser l'exemple més notori d'aquesta tendència és el clergue de Balones Joaquim Martí Gadea (1837 – 1920), però no és l'únic cas. Oriol i Samper (2017) situen en altres esglaons de la mateixa cadena el polígraf Francesc Martínez i Martínez (1846 – 1966), el poeta Francesc Badenes i Dalmau (1859 – 1917) o el musicòleg Eduardo Ximénez Cos, entre altres contribucions menys destacades.

No podem negar que la tasca de recollida folklòrica parteix sovint d'una actitud nostàlgica que presenta punts en comú amb la del costumisme. Oriol i Samper estableixen els primers indicis de la investigació folklòrica valenciana en els excursionistes del XIX, als quals reconeixen una "actitud passiva i enyoradissa dels costums que es perden" (2017: 355). Tanmateix, els folkloristes del XIX, deutors del Romanticisme, tenien com a objectiu la reconstrucció de l'esperit del poble –el *volksgeist*–, meta que com sabem estava ben lluny del propòsit de la literatura costumista. Utilitzant de nou un quadre comparatiu (QUADRE 3), podem establir de forma més clara els límits entre literatura costumista i compilació folklòrica:

COMPILACIÓ FOLKLÒRICA	LITERATURA COSTUMISTA
Focus preferent en la ruralia	Focus predominantment urbà
Idealista	Realista
Essencialista	No essencialista
Resultat del Romanticisme	Pròxim al Realisme
Pretensió d'objectivitat i de descriptivisme	Subjectivitat

En ambdós casos: actitud nostàlgica, actitud erudita, dirigisme, àmbit de referència valencià.
Apolític també en ambdós casos (però ideologitzat)

Fetes les distincions escaients, la següent objecció té a veure amb la dificultat de considerar pròpiament literaris materials folklòrics com els refranys o les dites. Si recorrem a altres elements que sí que podrien ser encabits dins d'un concepte general de *literatura* (per exemple els reculls de *sussuïts* o de rondalles), ens trobem amb el doble problema de l'autoria col·lectiva (popular i indesxifrable) i de la transmissió oral, que, com ja hem vist, afecta també la literatura de canya i cordell.

Si ens centrem en narracions tradicionals com les rondalles, convindrem que aquestes afonen les arrels en un magma de motius folklòrics, molts ja inclosos dins el catàleg ATU. Pertanyen, doncs, a un corpus universal, no acotable des del punt de vista geogràfic ni temporal. Partint d'aquesta base, fora del tot improcedent aplicar la cronologia concreta d'un corrent particular de la història cultural o els seus trets definitoris a uns motius argumentals que van més enllà. Tampoc no podem aplicar a aquest tipus de literatura el filtre ideològic que ens serveix per al moviment costumista. Ans al contrari, si al llarg del nostre recorregut pel costumisme valencià detectem alguna narració d'origen folklòric, haurem d'excloure-la del nostre estudi en virtut de les raons ja exposades²⁹.

Costumisme i novel·la realista

Tradicionalment, s'ha considerat que el costumisme constitueix un estadi previ a la novel·la realista. Segons aquesta visió, el Romanticisme hauria donat lloc al costumisme i aquest darrer, amb la seua atenció a la realitat immediata, hauria establert les bases per al sorgiment de la novel·la realista. El *vici d'origen* d'aquest judici de valor ha fet llast en la crítica durant anys. Autors *clàssics* com Correa Calderón (1950) ja definiren el costumisme com una modalitat menor dins el realisme. Rubio Cremades, en un treball relativament recent (1995) segueix situant-se, de fet, en aquesta línia:

“El cuadro de costumbres hilvanado, engarzado a través de escenas, dará como resultado la creación de una novela claramente realista”

Dins el nostre domini lingüístic i cultural, Enric Cassany és, sense dubte, l'autor que més línies ha dedicat a desmentir aquesta interpretació simplista, que ell mateix constata al començament del seu treball *El costumisme en la prosa catalana del segle XX* (1992: 9):

“L'aproximació al material costumista s'ha produït des de l'òptica donada per la gran novel·la realista del XIX i, per tant, des d'un prejudici de valor que limita el costumisme a ser una simple premonició, una modalitat del realisme més o menys primitiva i escuada.”

Fet ja el diagnòstic, en les darreres pàgines del treball ja referit (1992: 250 – 256) Cassany dona tota una sèrie d'arguments per desmentir aquesta suposada continuïtat històrica entre el costumisme i el realisme. En primer lloc, i segons afirma l'estudiós, les diferències entre ambdós corrents són més pregoneres del que poguera semblar a simple vista, i es podrien sintetitzar en una sèrie d'arguments que sintetitzem en quatre epígrafs:

²⁹ / Per a aprofundir sobre aquesta darrera consideració, remetem el lector al nostre estudi sobre les narracions d'origen folklòric inserides per Bernat i Baldoví en els primers números de la revista *La Donsayna*: Barquero (2018), “Els contes de la primera època d'*El Mole*: aproximació a un material folklòric de principi del segle XIX”, *Estudis de Literatura Oral Popular*, 7, pp. 11 – 26. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

1. Models autòctons / forans – Segons Cassany, el costumisme beu de referents autòctons i al·lòctons, mentre que la novel·la realista no té referents propis i ve com a moviment directament des de l'estranger, sense una base local sobre la qual establir-se. La mateixa dificultat per assentar el realisme dins la literatura catalana es deu, segons aquest autor, al fet que la literatura costumista (plenament desenvolupada al Principat) no li podia servir de base. Això, naturalment, descartaria qualsevol continuïtat entre ambdós moviments.

2. Intenció totalitzadora – Cassany prossegueix dient que la novel·la realista (sobretot en la versant balzaquiana de *La comédie humaine*) presenta un propòsit globalitzador, pretén en definitiva oferir una “tipologia social”. El costumisme, per la seua part, es conforma amb el detall pintoresc, no té voluntat totalitzadora i no necessita crear mons simbòlics complexos:

“Els elements del quadre, tot i poder aspirar a un efecte unitari d'emoció estètica, no arriben a conformar una estructura simbòlica. [...] El narrador realista té, en canvi, una aspiració totalitzadora, i atès que la totalitat no pot ser representada sinó a través d'una mena o altra de construcció simbòlica, no es pot conformar amb la representació extensiva de la realitat immediata que fa el quadre.” (Cassany 1992: 218)

El mateix autor rebla aquesta idea dient que, mentre que el realisme de la novel·la costumista és més “cortical i conformista”, el de la novel·la realista és “més profund i analític” (1992: 264). Així doncs, és lògic que el quadre de costums, a diferència de la novel·la, no tinga por de fugir de la inversemblança o de la trivialitat (1992: 255). Per posar-ne un exemple, un truc narratiu com el que empra el narrador de “El home invisible” (1837) seria ridícul en la ploma d'un autor del realisme més madur (vegeu el capítol 3).

3. Diferències tècniques – Des del punt de vista de Cassany, les diferències entre costumisme i realisme són enormes, tal com es recull en l'esquema que mostrem (QUADRE 4):

COSTUMISME	REALISME
Estatisme	Dinamisme
Tipificació	Singularització
Argument a partir del comentari autorial	Comentari autorial a partir de l'argument
Subjectivisme	Pretés objectivisme
Descripció	Narració
Estructura oberta	Estructura orgànica
Visió externa	Anàlisi sociològica
Propòsit testimonial	Propòsit analític

4. Paper del lector – Segons Cassany (1992: 228), en el costumisme el missatge que es vol transmetre està clarament explícit en el discurs del narrador. Per contra, en la novel·la realista es demana un paper més actiu: el lector ha d'extraure l'ensenyament o la crítica per ell mateix, a partir dels fets exposats en la narració (“valor que cal extreure dels fets exposats directament”). Així doncs, es pot afirmar que mentre que en la literatura costumista la realitat es presenta d'una manera monòdica (guiada pel narrador), la novel·la realista, per definició, té un caràcter dialèctic. Tot amb personatges que actuen com a contraposició al protagonista i estils de vida i de pensament que es contraposen de forma continuada. Més enllà va Gloria Hervás (2010: 127) quan diu que el costumisme “informa de la realidad pero no la significa, la mayor parte de las veces ni siquiera la explica.”

Com a conclusió sobre tot allò exposat, convenim amb Cassany que la continuïtat suposada entre costumisme i novel·la realista no és tal, ni tenint en consideració la matèria literària *per se*, ni incorporant al tauler factors externs com la creació o difusió de cada moviment:

“La novel·la catalana no sorgeix de la superposició de quadres, i no és possible resseguir un procés en què primer es descobreix la realitat fragmentàriament amb el quadre i després es reuneixen els fragments en construccions més vastes i ambicioses. [...] Malgrat que les tècniques del quadre puguin aparèixer en la novel·la, la novel·la no n'és la culminació natural. La novel·la serà, com a via d'evolució del quadre costumista, un camí cec.” (1992: 251 - 256).

No posseïm elements de judici suficients per a descartar l'existència d'una certa continuïtat entre costumisme i realisme en la literatura castellana; ara bé: la mateixa descoordinació que es dona entre ambdós moviments en la literatura catalana és un bon símptoma d'aquesta manca de continuïtat. Al llarg del nostre estudi, i en pàgines posteriors, reblarem aquesta conclusió amb proves que ens confirmaran la falta de lligams entre la tradició costumista local (migrada, segons com, però existent) i la novel·la valenciana realista (gairebé inexistent). Fet i fet, creiem que si ambdues hagueren estat coordinades o connectades, el resultat decebedor del realisme indígena no haguera estat tal.

8. PARTICULARITATS DEL COSTUMISME VALENCIÀ

Abans d'entrar en la descripció detallada del costumisme valencià, autor per autor i època a època, convé de fer unes petites consideracions sobre els trets diferencials que presenta aquest moviment literari a casa nostra.

Abast cronològic - D'entrada, podem dir que el costumisme valencià és un corrent literari molt més connectat a la cronologia espanyola que a la catalana. De fet, les seues arrels estan ben ordides amb l'inici del costumisme en la literatura en castellà. En aquest context, les influències mútues entre Madrid i València són innegables, mentre que la possible petjada catalana o balear resulta ben minsa. La causa, segons ja hem dit, cal anar a buscar-la a la desconnexió cultural entre els tres territoris, conseqüència de la satel·lització respecte a la cultura castellana i al predomini d'un sistema polític de disseny radial.

Un altre element a considerar dins la dimensió cronològica és la particular tendència del costumisme valencià a allargar-se en el temps, amb una durada molt major que la del costumisme espanyol. Crida l'atenció veure autors que, ja entrat el segle XX, segueixen emprant en les seues obres trets (sobretot estilístics) que revelen una influència innegable del costumisme. Aquest allargassament de la cronologia es correspon amb la dissolució del moviment en altres realitzacions. És una dissolució s'hi dona sobretot mitjançant gèneres mixtes, molt sovint determinats per les peculiars idiosincràsies de cada autor i de cada territori. Com veurem en el capítol 11, l'arribada del costumisme a terres geogràficament extremes determinarà l'aparició de subgèneres endèmics, amb trets estilístics i ideològics ben peculiars (vegem per exemple els casos de Ballesteros o Joaquim Amo).

La nostra voluntat per perllongar aquest estudi fins ben entrat el segle XX –pràcticament fins a escurar les darreres raneres del costumisme– discrepa amb el criteri mamprés per altres estudiosos com Enric Casany, qui limita el seu corpus al segle XIX, tot afegint que “la incorporació d'una bona quantitat d'epígons del costumisme vuitcentista no afegiria res de nou a la seva definició” (1992: 13 - 14). En el cas valencià, però, la fragilitat de la nostra tradició literària i la necessitat de desfer molts malentesos sobre el mot *costumisme* han obligat a la inclusió de les obres més tardanes.

Ideologia - Des del punt de vista ideològic, el conservadorisme és potser un dels atributs més característics dels escriptors costumistes. En el cas del País Valencià aquest tret és ben visible en alguns autors; en canvi, no es tracta d'una característica uniforme. Ja durant la dècada dels setanta veiem participar dels temes costumistes molts autors liberals o fins i tot republicans. És el cas assenyalat de Pasqual Pérez i Rodríguez, però també el de Constantí Llobart, Josep Bodria, Víctor Iranzo o Francesc Palanca i Roca, entre d'altres.

Aquest caràcter ideològicament mixt recorre el costumisme valencià des dels seus orígens (el contrast entre Bernat i Baldoví i Pérez i Rodríguez n'és bona mostra) i arriba fins ben entrat el segle XX, quan cohabitaven autors tan oposats com Martí i Gadea i Sanmartín i Aguirre. Per contra, no és homogeni en la seua distribució geogràfica, com tindrem ocasió de comprovar. Així, els autors de Castelló són quasi unànimement conservadors, mentre que aquells que s'acosten al tema local des de les terres del sud (Altamira, Jaén, Ballesteros...) responen majoritàriament a una ideologia progressista i republicana. Enmig, la zona central del País, estructurada al voltant de València, combina autors d'ideologies dispars.

Resulta complicat aventurar una hipòtesi per a aquesta inusual atracció dels escriptors *esquerrans* cap al costumisme. Potser hi tingué un pes decisiu el carisma personal de literats com Pérez i Rodríguez o Constantí Llobart, ja que ambdós esdevingueren coordinadors d'obres col·lectives de temàtica costumista. A banda, cal partir de la base romàntica del costumisme per entendre que en el cas valencià (i a diferència del que podia ocórrer a Madrid) la reivindicació de la cultura autòctona consonava, ja aleshores, amb un cert deix reivindicatiu.

To nostàlgic - Si ens preguntem què mira de recuperar el costumisme valencià, les respostes potser són tan abundants com els autors. Indubtablement, no hi ha un sol costumisme valencià sinó com a mínim dos, un de més progressista i un de més conservador. Per al segon, els valors de la tradició són un punt d'arribada ineludible. En les seues obres, la imatge d'una societat tradicional, pura i autèntica, s'oposa a l'ombra d'un progrés trasbalsador. El relat d'aquests literats, però, no és ni de bon tros predominant. La literatura valenciana ens forneix exemples d'escriptors que tracten de reflectir usos i costums tradicionals, però amb diferents graus d'acceptació del progrés. Hi ha qui veu l'avenir com una força inevitable, hi ha qui emparenta el passat amb els records de la infantesa, tot bastint un relat biogràfic més dolç que amarg. Per últim, no falten aquells escriptors que verbalitzen una resignació calmosa: el passat es perd –afirmen-, però com a part d'un procés ineludible.

En línies generals, podríem distingir una major virulència en la reacció d'aquells escriptors que recolzen la seua visió en valors cristians (Martí i Gadea, Guinot). Hom té la sensació que s'hi juguen més en el canvi. Enfront, els que escriuen per rescatar del passat aspectes purament tradicionals o culturals, es resignen amb més facilitat. En conjunt, i considerant tant els uns com els altres, podem dir que el costumisme valencià no destaca especialment per un to d'enyorança o melangia. Fet i fet, hi ha molt poca delectació estètica en les descripcions del passat o dels costums, molt poc de lirisme militant i sí en canvi una actitud més general de tipus crític, irònic fins i tot. Els autors que descriuen el passat, en general, eviten el to idealista, i solen ser prosaics. Per posar-ne dos exemples, el de Ribés Sangüesa a Castelló i el de *Tabal y donsayna* a València, molt sovint tenim la sensació que per als autors d'aquestes obres el més important, més que l'enyor, és el to humorístic.

Atenció a les classes populars – És un fet que el costumisme valencià, a diferència del català o del mallorquí, centra més la seua atenció en les classes populars que en les burgeses. Ja des dels primers textos de Pérez i Rodríguez l'atenció cap als oficis populars és ben notòria. Lluny de constituir un tret anecdòtic o accessori, la tendència dura fins ben entrat el segle XX, i fins i tot en autors tan perifèrics com Joaquim Amo, Rafael Altamira o José María Ballesteros.

Tal com hem avançat en un apartat anterior, la causa d'aquest tret distintiu potser es troba en el peculiar paper de la burgesia valenciana. Cassany (1992) i Simó (1982) aventuren, des de diferents angles geogràfics, que al darrere de l'adopció de l'article de costums per part de la burgesia hi ha la necessitat de crear un discurs diferenciat respecte a l'aristocràcia. La premsa és, en eixe sentit, l'altaveu adient per a aquest discurs. En el cas valencià, però, les circumstàncies no són convalidables. La burgesia no ha crescut tant com en el Principat, i no s'ha desempallegat encara de la tutela estratègica de Madrid. L'aristocràcia local, per contra, és encara ben viva, i el retrat de costums burgesos no té un valor identificatiu. Potser és per això que els autors costumistes cerquen el poble, on pressenteixen més matèria literària. L'orientació regionalista que Pérez i Rodríguez i Llombart atorguen al naixent costumisme valencià intervé potser en eixe retrat privilegiat dels estaments no afavorits. En una paraula, la capacitat reivindicativa respecte al model de Madrid és més tolerada si se centra en aspectes inofensius com la batalla del pintoresquisme.

Llengua - Per a finalitzar, la llengua és un altre tret definitori del costumisme valencià. La inclusió dins el nostre corpus tant d'obres en castellà com en català³⁰ delata el caràcter essencialment bilingüe del costumisme nostrat. Així i tot, el doble ingredient lingüístic no es correspon amb tipus d'obres substancialment diferents. No podem, doncs, afirmar que els autors opten pel castellà o pel valencià en virtut de posicions ideològiques o literàries dissímils. Ans al contrari, l'elecció d'una llengua o d'una altra respon més aviat a raons contextuais, tant relacionades amb el temps, com amb l'espai o la classe social dels destinataris.

La realitat sociolingüística dels territoris del nord afavoreix l'ús quasi unànime del valencià, mentre que a l'extrem sud (Alacant, Elx, Oriola, Asp) els autors opten més pel castellà. Des del punt de vista temporal, els primers vagits del costumisme van units a una imitació dels autors madrilenys que té eco en l'ús de la llengua castellana (pensem en la revista *El Fénix*, per exemple). Així i tot, a mesura que la Renaixença va prenent cos, i especialment a partir dels anys setanta, el tema local s'imposa a poc a poc i el valencià passa a ser predominant. Finalment, i amb relació a la classe social, resulta indiscutible que els escriptors que escriuen en català ho fan sobretot en atenció a dos públics: o bé popular (com en el cas d'*El Mole* o *La Donsayna*) o bé culte, restringit en aquest cas al circuit dels autors renaixencistes. Fora d'aquestes dues coordenades, la tendència a l'ús del castellà és major.

En essència, per tant, el predomini del castellà o el valencià està d'acord amb la realitat heterogènia del territori valencià i amb els diferents registres socials a què dona lloc la seua situació de diglòssia.

30 / Com a curiositat, no ens estalviem de recordar que dins el nostre corpus també incloem una obra en llatí macarrònic, *Versos macarrònics*, de Pasqual Pérez i Rodríguez.

CAPÍTOL SEGON

EL CONTEXT VALENCIÀ
(1837 - 1937)



CAPÍTOL SEGON. EL CONTEXT VALENCIÀ (1837 - 1937)

1. Introducció i justificació
2. Context econòmic: revolució industrial tardana i transformacions
La transformació del paisatge: el costumisme
3. Context social i polític: la caiguda de l'antic règim. Cap a unes noves estructures.
Principals pulsions ideològiques enfrontades
Moviments ideològics autòctons
El blasquisme
El valencianisme
L'autoctonisme, en el tauler ideològic
4. Context cultural
La configuració d'un sistema de doble patriotisme
La Renaixença i el procés de la *nation-building*
La llengua en el context social: realitat sociolingüística i models normatius
Lectures tradicionals de la Renaixença
Marià Aguiló i la Renaixença importada de Catalunya
Poetes de guant *versus* poetes d'espardenya
Teodor Llorente, *castrador* de la Renaixença
La Renaixença valenciana com a fracàs
Limitacions i mancances i d'una nova identitat
València: una capital insuficient
La divisió provincial i el problema identitari
5. Conclusions

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

En el capítol anterior hem mirat de descriure el costumisme, però sempre prenent com a base el marc europeu. Els textos valencians que hem emprat per a concretar els trets culturals i literaris descrits han servit, en tot cas, per exemplificar-los, però no hem introduït en l'explicació cap tret evolutiu que distingira la trajectòria valenciana de l'espanyola o l'europea.

Aclarit aquest extrem és hora, doncs, de preguntar-nos quines peculiaritats presenta el costumisme valencià, quins trets l'individualitzen respecte del retrat robot que la bibliografia dibuixa per a Europa i per a Espanya. Per a respondre, serà imprescindible descriure les condicions específiques del nostre context històric i geogràfic, els condicionants econòmics, polítics i socials que, sent peculiars en el nostre context, contribuïren a crear un moviment literari amb regust diferencial.

Prenent com a base una visió historiogràfica d'arrel marxista, estudiarem en primer lloc els canvis en l'estructura econòmica i, a partir d'aquests, mirarem d'identificar com l'onada de transmissió dibuixa també canvis en les estructures polítiques i socials. Dins d'aquestes, la literatura serà indissociable dels canvis culturals que marcaran l'arribada al poder de la nova classe social, la burgesia. Ubicats en una època de canvis com el segle XIX, la literatura ens atorgarà un punt de vista privilegiat per observar els discursos legitimadors amb què les diferents ideologies tractaran de justificar una certa visió del present i del futur, però també del passat. No oblidem, en eixe sentit, que el XIX serà el gran segle del descobriment (o de fet *invenció*) de la història.

Inevitablement, el País Valencià se'ns presentarà com un territori de perifèria. Ja hem insistit en aquest extrem en el capítol anterior. Utilitzem ací el concepte *perifèria* per referir-nos a un context on les novetats econòmiques, polítiques i culturals tarden a arribar i on, per tant, apleguen notablement adulterades. En moltes ocasions haurem de recórrer a una doble cronologia per contrastar allò que s'esdevé prototípicament a Europa o a Espanya i allò que, per contra, s'esdevindrà a casa nostra. Evitarem, però, fer-ne un discurs victimista o maniqueu. En definitiva, no ens interessarà descriure els fets prenent com a base un model històric o cultural ideal; altrament, en la nostra tasca ens limitarem a constatar les diferències respecte a certs *cànon*s, a explicar-les i a establir la descripció de les conseqüències que se'n deriven. En un moment determinat, si el País Valencià arriba tard a un cert esdeveniment o si la qualitat de certs productes culturals locals no pot comparar-se en puresa a un model de referència, no ens hi entretindrem gaire.

Entenem que aquestes pàgines tenen una gran importància dins el treball que mirem d'enllestir. Les novetats literàries no són destriables del context polític i econòmic de les societats que les generen, i les especificitats del País Valencià durant el trajecte entre el XIX i el XX estan en la base de moltes de les pe-

culiaritats de les obres que estudiarem en els capítols posteriors. Més enllà de l'eterna comparació amb la politització de la Renaixença catalana, o de l'etern duel entre guant i espadenya, l'època que abraça el costumisme ens obliga a estar atents a moltes més variables. De fet, en molts casos, el nostre recorregut necessitarà l'aportació de la vella bibliografia, però també òbviament d'obres més recents que han ajudat a superar els clixés sobre l'època. La relativa novetat del tema que ens ocupa ja obliga per se a *alçar moltes catifes*, i a establir connexions i lligams que en bona llei haurien de contribuir a revisar els tòpics més fressats sobre l'època que ens ocupa.

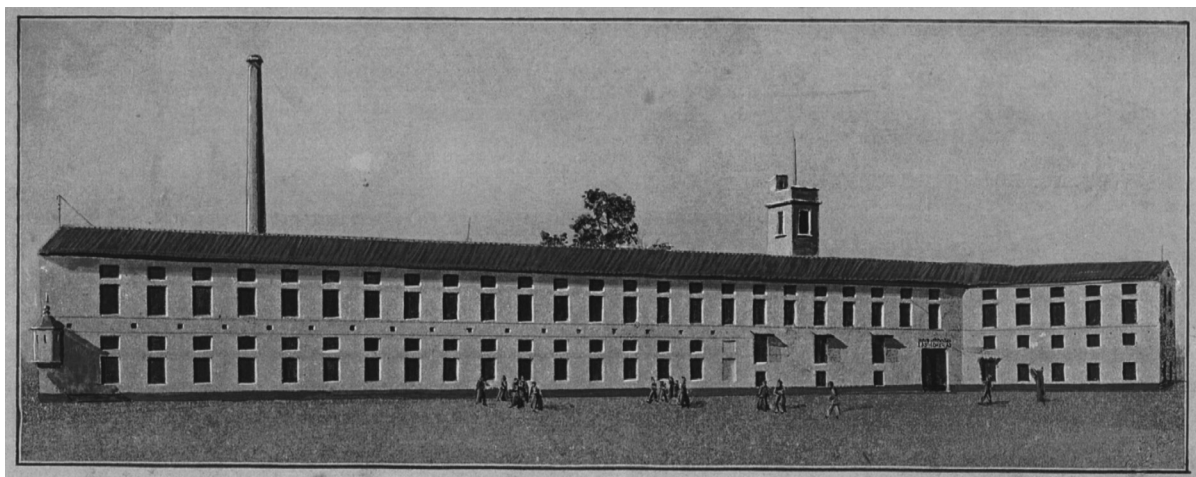
En darrera instància, passarem pels canvis històrics i per les dades amb una atenció suficient, però no exhaustiva. En tot cas, utilitzarem les dades històriques per posar llum sobre certs canvis estructurals que resulten vitals per entendre la peculiar cronologia valenciana. No entra dins el nostre propòsit establir noves hipòtesis en el terreny de la història social de la llengua, sinó tan sols en el de la literatura. En eixe sentit, s'han utilitzat per a la confecció d'aquest capítol, preferentment, obres divulgatives de caràcter general, que són les que permeten una visió més global i integrada. En passatges puntuals, aquestes obres han necessitat, això sí, de certes dosis de bibliografia més específica, que assenyalarem.

2. CONTEXT ECONÒMIC: REVOLUCIÓ INDUSTRIAL TARDANA I TRANSFORMACIONS

Les primeres fites de la Revolució Industrial tenen lloc a Anglaterra, en un espai temporal que comprén els anys medials del segle XVIII, i en un context lligat a la producció tèxtil. Així, 1733 és l'any que assisteix a l'invent de la llançadora volant de Kay, que assentarà un precedent per al desenvolupament, en anys posteriors, de la màquina "Water-frame" (Arkwright i Kay, 1769) i del primer teler totalment mecànic, dissenyat per Edmund Cartwright el 1784.

Malgrat l'adveniment de tots aquests avenços, els efectes realment transformadors de la revolució industrial trigaran a notar-se i, més encara, a transformar la faç del continent. Ja en el context de la península Ibèrica, el primer territori a respondre a aquesta influència tecnològica fou sense dubte Catalunya. Malgrat que el tèxtil ja hi coneixia un desenvolupament notori, la mecanització començà a arribar ja ben entrat el XIX. L'any 1832 s'instal·lava a Barcelona la primera fàbrica de l'Estat a emprar la màquina de vapor, l'anomenada "fàbrica Bonaplata". Prompte hi seguiren altres exemples com la Igualadina Cotonera (1841) o el "Vapor vell" de Sants (1844 – 1848). El fet que, a diferència de l'ocorregut en altres estats europeus, la zona de desenvolupament industrial no coincidira amb la que exercia el poder polític, tindria conseqüències polítiques molt significatives, com veurem.

Centrant-nos ja en el País Valencià, podem parlar d'una industrialització més tardana i incompleta que en altres territoris. Segons Furió (1999: 460 – 462), el teixit industrial apareix a la ciutat de València durant els anys cinquanta i seixanta del segle. Ara bé: contràriament a interpretacions com la ja coneguda de Fuster (1962), el valencià no fou en absolut un territori alié a la industrialització. Si bé aquesta es produí, com hem dit, de forma tardana i amb forts contrastos territorials, el camí anà fent-se a poc a poc i conegué algunes fites importants. L'any 1836 la Battifora de Patraix esdevenia la primera indústria valenciana a incorporar una màquina de vapor a la producció. Segons Piqueras (2007: 126), durant els anys 1846 a 1883 el 15% de les màquines de vapor de fabricació estatal es compraven a casa nostra. Manuel Martí (1990), afirma que el País Valencià constituïa, ja a l'entrada del segle XX, la tercera regió industrial de l'Estat per importància. Per la seua part, José Antonio Piqueras (2007: 130) sosté que, al tombant de segle, el nostre territori era la segona regió espanyola atenant al quocient d'industrialització.



Imatge de la fàbrica Battifora de Patraix a finals del segle XIX. Col·lecció particular.

Segons Furió (1999: 529 – 530), la guia urbana de València el 1907 feia esment d'un total de 887 tallers i la de 1910 de 1840 instal·lacions industrials. Seguint el mateix autor, en un any com 1903 del total de 7.000 Kw/h produïts en tota la ciutat, 2.300 corresponien a instal·lacions fabrils. Com veiem, les dades dibuixen una ciutat en ple moviment. Com a mínim a València, l'evolució del gràfic sectorial indica una tendència clara cap a la industrialització: El 1900, el 22'8% de la població de la ciutat es dedicava a la indústria; a finals dels anys 20, la població agrària s'hi reduïa a un 8% testimonial.

En la mateixa línia, estudiosos i especialistes com Jordi Nadal (1987) o Lluís Torró (1996) han insistit a desarmar aquesta idea preconcebuda de la feblesa de la industrialització valenciana, tot trencant una sèrie de tòpics que han actuat com a llast durant dècades. Per la nostra part, tractarem d'assenyalar que el territori valencià presentava una saó molt adequada per dur a terme un procés industrialitzador, tot basant-nos sobretot en tres condicionants: la predisposició positiva del teixit agrícola, el superàvit poblacional i el desenvolupament de la mecanització:

1. Adequació del teixit agrícola – La contraposició del sector agrícola i de l'industrial és, a parer nostre, una important hipoteca de la bibliografia tradicional. De fet, per a alguns autors és com si l'existència d'un important sector agrícola i ramader poguera ser un obstacle per a la industrialització, o com si les economies industrials no hagueren estat en un primer estadi fonamentalment agrícoles. Josep Torró (1996: 41) afirma la necessària continuïtat entre teixit agrícola i teixit industrial, tot negant l'antítesi entre ambdós: "Allò més destacable, en relació al tema que ens ocupa, és la interrelació favorable al desenvolupament capitalista entre l'agricultura i la indústria."

La industrialització valenciana, en tot cas, no descansà sobre la base d'una agricultura deficient o primitiva; ans al contrari, el sector primari destacava pel seu dinamisme i capacitat de transformació. Els exemples en són, de fet, ben abundants. Segons dades de Millán (1990), l'any 1834 la seda representava el 23% de la producció agrícola valenciana, les panses el 20%, la barrella el 16% i el vi el 17%. En clar contrast, el panorama a finals de segle havia canviat de bon tros: la barrella, tan important al camp d'Elx, havia estat

substituïda davant la producció industrial de sosa, la taronja havia substituït altres conreus tradicionals com la seda o la garrofa, i el vi del Vinalopó o de Requena s'enfrontava a una crisi de transformació davant l'auge de la fil·loxera, ben visible com a mínim des de 1896 (Oliveras 1996: 242). La mecanització, malgrat que lenta, avançava, i les tècniques s'enriquien amb avenços com la importació de guano del Perú, mampresa per Trènor en una data tan precoç com 1847.

El cas de l'Horta de València resulta paradigmàtic d'aquesta capacitat adaptativa. Segons Salvador Calatayud (2007: 11) en aquest espai, que els poetes feren tan paradoxalment estàtic, les transformacions foren constants. Entre 1860 i 1922, dates ambdues situades dins el marc del nostre estudi, vora dues-centes mil hectàries de conreu abandonaren el cereal, el vi i el secà (sobretot oliveres i garroferes). Després, es lliuraren a tres grans apostes: les hortalisses, l'arròs i la taronja (la "gallina dels ous d'or de l'agricultura valenciana", en paraules de Ferran Archilés). Sobre aquest últim conreu, Oliveras Samitier (1996: 254) descriu un creixement constant i ben sostingut: de 1.200 hectàrees el 1860 a 2.800 el 1872 i més de deu mil el 1890.

Al capdavall, el desplegament de la taronja serví com a base per a l'expansió industrial. Primer, generant tota una indústria aplicada al seu voltant (fàbriques d'empacatge, tallers d'empaperadores, etc...); alhora, acostumant el mercat a la dinàmica exportadora. En paraules de Ferran Archilés (2012: 254):

"El model agroexportador basat en la taronja que l'economia valenciana havia posat en marxa va ser un èxit econòmic complet ja al primer terç del segle XX, alhora que no impedia un desenvolupament industrial, limitat però ferm, des del segle XIX."

2. Superàvit poblacional - La transformació del paisatge agrari no fou l'únic pressupòsit positiu per al desenvolupament de la industrialització valenciana. Hi concorregué també un altre dels ingredients que contribuïen a la saó del sector fabril, la puixança poblacional. Autors com Jesús Millán (1990) consideren que la demografia es va desemperar lentament, però que augmentà amb força a finals del XIX. Hi coincideix Manuel Martí (1990: 153), que parla del notable descens de la mortalitat durant la restauració i del moviment poblacional, ja molt actiu a finals de segle, des de l'interior cap al litoral. Les migracions interiors i les exteriors (especialment provinents d'Aragó i Múrcia) concentraren en les ciutats les noves bosses demogràfiques, aptes per a convertir-se en proletariat industrial.

Durant el segle XIX, el territori valencià no dibuixa una tònica demogràfica gaire diferent de l'habitual de la resta d'Europa. Segons Borja de Riquer (1996: 28), el continent passà de 274 milions d'habitants l'any 1850 a 423 el 1900. L'increment, com veiem, és d'un 54%. En el cas del País Valencià, la tendència no resulta tan pregonada: de fet, arriba fins a una cota del 28% si comparem els 1.246.485 habitants de 1857 i els 1.590.000 de 1900. Ara bé: si considerem les dades de les ciutats, l'augment és més clar; de fet, València puja un 55% entre els 137.960 habitants del cens de 1857 i els 213.550 de 1900. La divisió provincial de 1833, amb la consegüent implantació funcional, ajuda també les altres dues capitals. Castelló de la Plana, per exemple, puja un 50% des dels 19.945 habitants del 1857 als 29.904 de 1900. Especialment significatiu, per contrast, és el cas d'Alacant, on l'increment demogràfic es dispara al 83% (dels 27.550 el 1857 als 50.495 el 1900). Alcoi, Elx o Borriana dibuixen augments més discrets però també significatius.

La gestació del proletariat industrial, per últim, es recolza en un procés d'urbanització que creix sense aturada durant tot el període que estudiem. Segons Arribas i Font (1996: 77), els nuclis valencians de més de deu mil habitants significaven ja l'any 1900 el 42,2% de la població. Piqueras (2007: 122) afirma que els nuclis de més de 100.000 habitants aportaven a finals del XIX el 37,3% de la població total. Conclou aquest mateix autor que el País Valencià tenia l'any 1900 un nivell d'urbanització que l'Estat espanyol no abastaria fins al 1930. Comptat i debatut, i parafrasejant Fuster, el camp no ho era tot, ni tan sols durant el segle XIX.

3. Mecanització i especialització – Tradicionalment, s'ha assenyalat l'escassa mecanització i especialització com un dels mals endèmics de la indústria valenciana. Així i tot, algunes dades concorren per a matisar aquest judici. Si agafem com a exemple la zona d'Alcoi, una de les més dinàmiques del XIX, el 1880 hi havia 2 telers mecànics per 225 manuals, i sols uns pocs anys després, el 1911, la tendència s'havia invertit amb una ratio de 47 manuals per 417 mecànics (Calatayud 2007: 20). En la zona de València, alguns autors han matisat com la mecanització fou cada cop més habitual per exemple en la indústria sedera. Josep Antoni Miranda (1992: 163) addueix també el cas d'Elx, que el 1890 comptava amb unes 80 fàbriques espartenyeres i que el 1930 mantenia el mateix nombre de factories, però multiplicava per sis la producció, gràcies sobretot a la substitució dels telers manuals per altres d'elèctrics.

El mateix exemple d'Elx serveix per il·lustrar l'altre vessant abans anunciat, el de l'especialització productiva. Sobre aquest aspecte, les comarques valencianes sí que van ressagades. Cal esperar fins als anys de la primera guerra mundial per apreciar-ne alguns fruits. Ramir Reig (2007: 150 – 162) situa en aquests anys la consolidació de tres grans indústries especialitzades, la del joguet a Biar – Ibi – Onil, la del moble a l'Horta sud i la del taulell a la Plana Baixa. El recorregut per la fesomia de la indústria valenciana es tanca, parlant ara de grans infraestructures, amb la fundació, en un sol any (1917) de la *Unión Naviera de Levante*, de la *Compañía Siderúrgica del Mediterráneo* a Sagunt i de *Valenciana de Cementos Portland*, a Bunyol.

Aquestes dades, però, no han de fer-nos oblidar les greus mancances que, des del començament, estenallaren el procés industrialitzador valencià. Calatayud (2007: 22) ens n'assenyala unes quantes: retard cronològic, dispersió geogràfica, baixa concentració espacial i sectorial... el mateix autor ens alerta que efectivament el País Valencià era el 1900 la tercera regió industrial de l'estat, però molt per darrere de la primera (39% total de pes específic per a Catalunya per un 8% valencià). El sector primari seguia tenint-hi un pes enorme, i les desigualtats territorials eren encara insalvables: per exemple entre la ruralia interior i la costa, o entre les tres províncies, amb la de Castelló per darrere en grau d'urbanització i desenvolupament.

La mateixa realitat demogràfica del país hi jugava en contra: el caràcter allargassat del territori i les comunicacions interrompudes pels accidents geogràfics no feien fàcil una concentració urbana com la de Catalunya al voltant de Barcelona. Una ullada al mapa de 1850 o 1900 revela com la població valenciana es distribuïa en petites ciutats inconnexes que, distribuïdes per tot el litoral, rarament feien costat comú i no dissenyaven estratègies conjuntes. Aquest problema, que com diem és més demogràfic que

econòmic, explica en gran part hipoteques ja adduïdes com la baixa concentració espacial o sectorial, però està també en la base d'altres mancances com la carència d'especialització productiva o la manca d'una xarxa òptima de comerç.

Comptat i debatut, i amb major o menor èxit, la industrialització valenciana existí, i no podem negligir-la en cap anàlisi històrica. La imatge d'un País Valencià atrapat en l'agricultura i incapaç de desempallegar-se'n, no és real. El dinamisme del territori i la seua predisposició a assumir les novetats econòmiques ha de formar part de l'equació i de qualsevol intent d'anàlisi. En conseqüència, les transformacions derivades de la industrialització també arribaren a casa nostra, malgrat que –com ja hem vist– ho feren amb retard i amb trets distintius. Com veurem tot seguit, sense l'ingrés del territori en una determinada dinàmica transformadora no s'entén la pertinença d'un moviment que, com el costumisme europeu, també prendrà volada en la nostra literatura.

La transformació del paisatge: el costumisme

Diu Manuel Jorba (1997: 102) que el sentiment romàntic és el resultat d'una clara consciència de pèrdua, i afegeix que l'actitud del romàntic: “cerca en la llunyania de la història el que havia estat vertader d'una naturalesa i d'una cultura”. D'algun mode, el segle XIX és el primer que enfronta l'ésser humà amb dues realitats que hui dia ens són completament familiars: la idea de canvi històric i la idea de progrés. Sens dubte, les grans transformacions econòmiques, polítiques i socials del XIX degueren dibuixar en l'home contemporani més dubtes que certeses, i potser precisament per això el romanticisme és un moviment tan polièdric. Marc Baldó (1990) afirma que la resposta cultural a la crisi de l'antic règim i a l'aparició del capitalisme industrial no podia ser unívoca. Hi cabien, de fet, tota una gamma de postures sovint enfrontades: des del progressisme de Víctor Hugo al conservadorisme de Walter Scott.

Ara bé, fins a quin punt els habitants del territori valencià assumiren aquestes incerteses? I sobretot: les assumiren com una resposta a la mateixa transformació del seu entorn, o més aviat com una resposta mimètica als models de pensament que venien d'Europa?

El procés d'industrialització que hem revisat en l'apartat anterior ens fa pensar que la reflexió sobre el canvi del paisatge, sobre la superació de l'*humus* de la història, fou compartida també en primera persona pels valencians. La bibliografia general assenyala els principals mollons que pogueren marcar aquesta consciència de canvi, i que repassarem a continuació.

L'abolició dels senyorius, decretada l'any 1811 (i revocada tres anys després) és un bon punt de partida per al nostre recorregut. A partir de l'abolició, ni que siga simbòlica, de les estructures feudals, la burgesia local actua com a cap de pont per introduir al país tècniques de progrés, avenços tecnològics o millores que, contràriament al que podríem pensar, no sempre busquen millorar la qualitat de vida dels ciutadans sinó, molt al contrari, afavorir uns determinats interessos de classe.

Pel que fa a la ciutat de València, és fonamental la tutela de José Marco Pérez, Marqués de Campo (1817 – 1889), alcalde de la ciutat entre 1843 i 1847. Durant el seu mandat, aquest polític va promoure l'empedrat de carrers, la conducció d'aigües potables i, molt especialment, la instal·lació de l'enllumenat a base de gas, que començà a il·luminar la Glorieta l'any 1844 (Riquer 1996: 45).

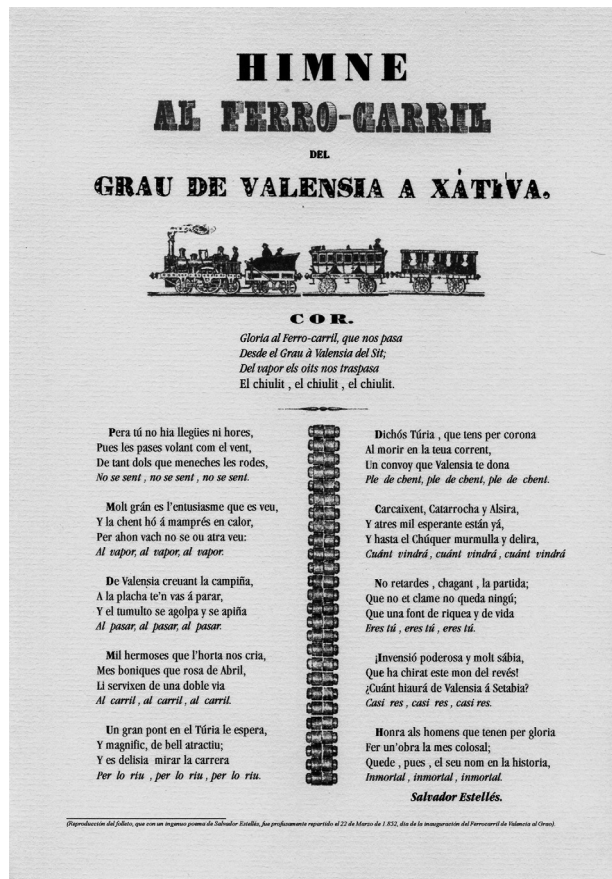
Ara bé: si hi ha un invent que marca la nova modernitat amb un fort component simbòlic, sense dubte és el ferrocarril. En el cas valencià, la primera línia uneix l'any 1852 València i el Grau. Segueixen el 1852, la línia València – Almansa i el 1867 la línia València – Tarragona. Pel que fa a la ciutat d'Alacant, és essencial la seua connexió a la ja referida línia d'Almansa, que es va finalitzar l'any 1858. Ja el 1876 arriba a la ciutat del Túria el primer tramvia a tracció animal, que unia el centre i el Grau (Furió 1999: 531). Seguirien el 1892 els tramvies a vapor i, ja entrat el segle XX, els elèctrics (Oliveras 1996: 186).

L'entusiasme davant el nou invent, que escurçava les distàncies i acostava les persones, es pot apreciar en l'"Oda a la inauguración de la línea férrea Grao – Valencia", apareguda en el diari *El Mercantil* el dia 21 de març de 1852, i sobretot en el famós poema de Salvador Estellés, "Himne del ferro-carril de València a Xàtiva", on l'autor saluda entusiàsticament l'arribada del progrés:

"No retardes, chagant, la partida;
Que no et clame no et queda ningú;
Que una font de riqueza y de vida
Eres tú, eres tú, eres tú.

¡Invensió poderosa y molt sàbia,
Que ha chirát este mon del revés!
¿Cuánt hiaurá de Valencia a Setabia?
Casi res, casi res, casi res."

A poc a poc, les estructures dissenyades per la burgesia i orientades al comerç reclamen també transformacions a la faç urbana. El millor exemple és el de la demolició de les muralles. Les de València cauen el 1865, sota la iniciativa de Ciril Amorós; les d'Alacant entre 1854 i 1878; les d'Alzira, parcialment, el 1899, entre d'altres exemples. Seguiren les planificacions dels eixamples urbans, que intentaren ordenar l'urbs des d'una mentalitat racional i higienista, i que crearen bulevards i expositors per a la vida burgesa. En el cas de València, la planificació de l'eixample noble data de 1887 (Oliveras 1996). La xarxa de comerç es completà amb la reforma portuària (A Alacant, el 1847) i amb el disseny del mapa de carreteres, que en el cas valencià, segons el mateix Oliveras, es va escometre entre 1850 i 1877.



Reproducció del poema de Salvador Estellés.

Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Amb tot el que s'ha dit, no hauríem de finalitzar aquest breu recorregut sense fer menció dels avenços que pogueren causar més impacte en la percepció dels homes i les dones de l'època que estudiem. Un cas interessant és el de la fotografia, el primer exemple de la qual va córrer a càrrec de Joan Josep Vilar, el 1839. Pel que fa al telèfon, arribà a València el 1883 (Furió 1999: 530). Hem de destacar, ja per últim, que el 1882 es crea la *Sociedad Valenciana de Electricidad* i quatre anys més tard la fàbrica de gas de Campo, a València, incorporà aquesta novetat (Oliveras 1996). A poc a poc, l'expansió de l'electricitat i la conducció d'aigua potable anà estenent-se fins i tot en poblacions menudes. La petjada d'aquestes millores degué ser ben profunda en municipis on les condicions de vida no havien millorat gaire des de l'antic règim. Ho podem constatar en aquesta cançó popular, ben coneguda, que reflecteix l'arribada de l'electricitat i de l'aigua potable al poble de Cervera del Maestrat:

“Cervera ja no és Cervera,
que és una gran capital.
Tenim la font de la Roca
i la carretera real.

Ara posaran els llums,
tot lo món tindrà una pera,
i les bruixes fugiran
i faran cap a Traiguera. [...]

Ara anirem a dur aigua
tenint la cassola al foc
i l’oli no es cremarà
perquè la font està a prop.”³¹

Tot aquest llistat que hem fet d’avenços, transformacions i descobriments no té altra funció que la d’ajudar-nos a demostrar si la vida quotidiana dels valencians de l’època que estudiem es va veure trasbalsada. Entenent-ho des d’aquest punt de vista, podem situar el País Valencià en les mateixes coordenades que provocaren que, arreu d’Europa cresquera, com hem dit, la percepció del canvi històric. Fins a quin punt, doncs, es donà en els autors valencians un sentiment de pèrdua o de nostàlgia d’un món antic i idealitzat? Fins a quin punt es donà a casa nostra aqueixa intuïció dramàtica d’una època daurada, amenaçada ara pel progrés? Vist el corpus d’obres del qual partim, hem de dir que un dels trets característics del costumisme valencià és l’absència de sentiment nostàlgic. Hi insistirem en apartats posteriors, però és ben evident que pràcticament cap autor podria enquadrar-se dins d’eixa postura.

En general, els autors valencians reben amb bons ulls el progrés. Lamenten, si de cas, les imperfeccions o inconvenients que aquest sovint comporta, però quasi sempre des d’un punt de vista essencialment pràctic. Si es donen les postures d’enyorança, quasi sempre arriben des de l’angle de la religiositat: una certa elegia per la pèrdua d’una devoció popular més sentida i autèntica, com en el cas d’Escrig i Gonsáles (veure capítol 5). També, en el cas de Martí i Gadea, el lament per l’avanç de la secularització per sobre de l’antic catolicisme dels valencians “autèntics”. L’altre vessant des del qual arriben els posats nostàlgics és el de la poesia ratpenatista, que té a veure amb el lament per la pèrdua dels furs valencians, de l’antic Regne de València, d’una època medieval daurada i idealitzada. Tot i això, aquesta poesia resta fora del nostre corpus. Al capdavant, de tots els autors compresos dins aquest estudi, els únics que palesen una actitud de recança envers el passat són Josep Bodria i Salvador Guinot (veure capítols 6 i 10, respectivament).

31 / La lletra, popular, consta en la Fonoteca de materials de la Generalitat Valenciana. En concret, arrebpleguem la lletra de la versió que en feu el grup musical *Tres Fan Ball*. Disc *Fadrina Poruga* (Difusió Mediterrània, 1994).

Crida l'atenció l'absència total del lament per les transformacions del paisatge. Sí que apreciem, sobretot en les grans col·leccions costumistes, alguns autors que lamenten l'anihilació dels oficis antics, però es tracta d'una opció escadussera, mesclada de vegades amb un to irònic o condescendent. Sobre la possible pèrdua de la llengua, les apreciacions són ben esparses. Finalment, i tret de les excepcions ja comentades, tampoc és habitual el lament per unes suposades virtuts desaparegudes o per modes de vida considerats més purs o bells.

Així doncs, en el costumisme valencià, el progrés molt rarament és considerat com a antagonista. En aquesta peculiaritat potser tinguen a veure diversos factors, entre els quals destacariem dos de caràcter hipotètic: el primer, la incorporació tardana del País Valencià a la industrialització, que faria que els autors veieren aquesta darrera com una necessitat constrenyedora, en tot cas no negociable. El segon, el biaix més marcadament progressista dels escriptors costumistes valencians, tret que els separa dels autors d'altres literatures i que explica per què en la majoria de casos el progrés per a ells va unit a un cert conjunt d'ideals polítics considerats irrenunciables. Es tractaria, doncs, d'autors que entendrien la mort del món antic com un pas necessari per a arribar a l'ideal d'una humanitat més plena.

3. CONTEXT SOCIAL I POLÍTIC: LA CAIGUDA DE L'ANTIC RÈGIM. CAP A UNES NOVES ESTRUCTURES.

La revolució industrial propicia canvis polítics que es tradueixen en una major llibertat per a les elits burgeses, constrenyides encara dins de motlles que, heretats de l'antic règim, no fan sinó limitar-ne els moviments. En eixe sentit, el nou marc polític que la burgesia tractarà d'imposar per tot Europa, fet a base de revolucions superposades, tindrà com a objectiu adequar la realitat legislativa a les noves estructures productives.

La necessitat d'unificar i expandir mercats es plasma en processos com les unificacions italiana i alemanya (1848 – 1870 i 1861 – 1871, respectivament). Les arrels econòmiques d'aquesta última resten clares considerant el *Zollverein*, el procés pel qual, a partir de l'any 1834, els estats de nord d'Alemanya suprimiren els aranzels en les transaccions comercials mútues. En un altre ordre de coses, eixa mateixa necessitat d'unificar i expandir mercats, sumada a l'interés per trobar matèries primeres a bon preu, es troba en la base de l'expansió colonial, que coneixerà l'apogeu entre 1870 i 1914. En darrera instància, el xoc d'interessos entre les diferents burgesies monopolistes d'arreu Europa tindrà com a conseqüència l'esclat de la primera guerra mundial (1914 – 1918).

En paral·lel al creixement de la burgesia, Europa assisteix durant el segle XIX al naixement d'una nova classe, el proletariat. Fruit dels excedents demogràfics i de l'expansió urbana i fabril, aquesta classe estarà formada pels nous treballadors de la indústria. Alienats per unes condicions de vida i de treball pròximes a l'esclavitud, molts obrers europeus prendran a poc a poc consciència de classe i es faran cada vegada més receptius a noves doctrines com el socialisme utòpic, l'anarquisme i, sobretot, el socialisme científic de Karl Marx (1818 – 1883). La presa del poder per part dels soviets a la Rússia tsarista l'any 1917 provocarà un gir inesperat que atorgarà el protagonisme a les masses. Mentrestant, les classes mitjanes generaran ideologies de xoc contra el marxisme, tals com el nazisme alemany o el feixisme italià.

Dins del context espanyol, l'evolució política del segle XIX ens presenta diferents camps de batalla. Tots ells revelen, de fet, aquesta lluita de la burgesia capitalista en favor dels seus interessos i en contra dels poders de l'antic règim, exemplificats per l'Església i la noblesa. Respecte a l'Església, podem mencionar l'anomenat procés *desamortitzador*, amb el qual la burgesia pretenia reaprofitar les immenses propietats eclesiàstiques i conventuals de les ciutats tot transformant-les en teixit productiu. Pel que fa a la lluita contra la noblesa dirigent, al llarg de tot el segle XIX veiem succeir-se textos constitucionals, amb els quals el nou estat tracta de posar en el tauler principis ideològics com la divisió de poders, el sufragi (censatari) o la llibertat d'indústria.

Passant ja al context valencià, tot el període comprés en aquest estudi (1837 – 1937) està caracteritzat per contradiccions ideològiques molt similars a les ja esbossades per a Espanya, i per uns processos econòmics i polítics que segueixen (això sí, amb retard) la tònica d'Europa. Al llarg d'aquest apartat seguirem els canvis polítics a què s'incorpora el territori valencià considerant en primer lloc aquells que són convalidables al conjunt de l'Estat i, ja en segon lloc, aquelles realitats ideològiques que, pel seu caràcter endèmic, són privatives de l'àmbit valencià.

Ocupant-nos en primer terme dels processos generals, 1837 és un any destacable no sols per l'aparició en impremta d'*El Mole*; també per la promulgació d'una constitució que entraria en vigor durant la regència de María Cristina, i que estaria marcada per un caràcter netament liberal. La realitat de l'Estat espanyol és, en aquest *impasse* històric, la d'un territori que torna a l'apertura política després del parèntesi de la "Dècada ominosa", i que reinicia en gran mesura reformes de caràcter liberal que fins aquell moment havien estat suspeses. Enfront de l'anterior constitució (l'Estatut Reial de 1834), la de 1837 consagra principis com la sobirania nacional, la llibertat d'expressió i reunió, el caràcter bicameral del parlament (dividit entre congrés i senat) o la divisió de poders.

Les reformes liberals, així i tot, avancen a pas lent i sota l'amenaça de reviscolament de la reacció absolutista, que des del 1833 sosté una guerra per deposar la regent i coronar el candidat Carles Maria Isidre. L'exèrcit carlí, que aconsegueix fer-se fort en un territori força extens, lluita per restablir principis com la subordinació del poder polític al religiós, la importància de la moral, el rebuig a la influència cultural francesa, l'antiliberalisme i l'antiparlamentarisme.

Al País Valencià, precisament periòdics com *El Mole* adverteixen de la gran acollida del liberalisme a casa nostra. Així i tot, les guerres carlines també hi prengueren entitat pròpia: en eixe sentit, el Maestrat, Els Ports i les terres del Millars esdevingueren zones fortes per als insurrectes. El 1833 Carles V fou proclamat rei a Morella, i des de les mateixes pàgines d'*El Mole* notem la inquietud dels liberals per l'avanç d'unes incursions militars carlines que arribaren l'any 1837 a prendre Bunyol i que poc després es quedaren a les portes de València després de derrotar les tropes liberals a Burjassot, el març de 1837.

Vençut el carlisme en primera instància l'any 1840, l'espectre ideològic liberal es trencà en dues visions: la moderada, partidària d'aturar les reformes i consolidar les ja realitzades, i la progressista, partidària de mamprendre reformes més ambiciosos conduents a principis com la sobirania nacional plena, la desamortització, l'ampliació del sufragi i dels drets individuals o la separació Església – estat. Dins la investigació que ens ocupa, i en el mateix període estudiat, aquesta bipartició resta ben representada a través del contrast entre dos escriptors de gran influència: d'un costat Josep Bernat i Baldoví, que, des d'una posició benestant, representarà el moderantisme; de l'altre, l'esperit sempre inconformista i radical de Josep Maria Bonilla, que defensarà fins als darrers dies de la seua vida la idea d'una revolució integral, capaç de trencar de soca-rel les bases de l'antic règim per construir una societat més igualitària.

Durant el regnat d'Isabel II, i a mesura que la reina evoluciona cap a posicions més conservadores, es referma una greu crisi econòmica (Ruiz 1990: 118). La política espanyola, com a resposta, veu un cert desplaçament de l'espectre ideològic cap a l'esquerra, que s'esquartera donant lloc a posicions cada cop més *radicals*. En aquest context, la consolidació del Partit Demòcrata a València es dona ja durant els anys cinquanta i seixanta. Segons Martínez Gallego (2007: 74), l'any 1864 concorregueren més de 3.000 persones a les reunions convocades pel Partit Demòcrata, mentre els casinos d'aquest signe sovintejaven cada vegada més en ciutats com Sueca o Alacant. Era, al capdavant, el germen del futur moviment republicà, que a València coneixeria un gran desenvolupament amb partidaris tan insignes com el mateix Constantí Llobart, un dels principals autors costumistes.

El següent molló destacable arriba amb l'anomenada Revolució Gloriosa de 1868, que per primera vegada desembocarà en una república, l'any 1873. Segons Pedro Ruiz (1990), aquesta revolució tingué a casa nostra una gran acollida: de fet, ja Alcoi i Alacant s'alçaren en armes al mes de setembre. En aquell moment, el republicanisme començava a congriar el disgust de les classes populars: segons Piqueras (2007: 94) en les primeres eleccions municipals celebrades per sufragi universal masculí, les de desembre del 68, les principals ciutats valencianes (València, Alacant, Alcoi i Castelló) elegiren un alcalde republicà. Joan Baptista Burguet, autor de sainets populars, acollia el triomf de la revolució amb uns versos ben explícits:

“Donémse la enhorabòna,
qu'el crit en Cádiz pegát
de ¡Viva la llibertát!
per tota España resòna.

“¡Viva Prim! ¡Viva Latorre!
¡Viva Topete y Serrano!
Fòra eixe gobèrn tirano
que camí de Frànsia corre!

Fòra les contribusíons
de consumos y portals!
Polisontes y ruráls
y la rasa dels Borbons.”

El mateix autor, uns mesos després, deia en una carta escrita al seu amic -i també escriptor- Andreu Codonyer:

“Pero ara, sí diré
que si n’ham d’eixir tal cual,
república federal
es lo que mes mos convé. [...]

Els reys son tots absoluts,
violadors de les lleis;
república y fòra rey,
república, ó som perduts!”³²

L’entusiasme popular demostrat pels versos de Burguet es veié llastat per les indecisions d’un període convuls en què les forces progressistes, sovint dividides, no es bastaren per crear un marc legislatiu estable. L’intent per restaurar la monarquia en la casa de Savoia es veié contestada pel moviment republicà, especialment actiu a terres valencianes: fet i fet, l’octubre de 1869 esclatà a València una important insurrecció republicana, que fou durament reprimida pel general Prim, i que deixà com a resultat gairebé mil morts.

Quan finalment es proclamà la I República, l’any 1873, la inestabilitat no minvà: els successius governs hagueren de fer front a enemics tant a la dreta (tercera guerra carlina, de 1872 a 1876) com a l’esquerra, amb la revolució cantonal, que provocà enfrontaments a Castelló, València, Alacant, Torrevella i Alcoi. En aquesta darrera ciutat, potser l’única del país on la industrialització havia creat una autèntica massa proletària³³, la malfiança desembocà en els fets de l’anomenada “revolució del petroli”, durant la qual els obrers aconseguiren el control i assassinaren l’alcalde, el republicà Agustí Albors.

Episodis com el d’Alcoi ens alerten de la força cada vegada major dels moviments anarcosindicalistes i obrers, també dintre del marc valencià. Segons Mercè Costafreda (1995: 144), el fracàs del sexenni revolucionari tingué una importància cabdal en el creixement de les noves ideologies obreres, que bevien del marxisme i el bakuninisme. La mateixa autora situa la Societat de Tipògrafs com el germen del socialisme al País Valencià (1879). Per la seua banda, Manuel Martí (1990) afirma que les primeres agrupacions socialistes valencianes foren creades l’any 1886. Des d’aquest any fins al final del segle el país conegué, sens dubte, una intensa agitació de les masses obreres. Ja a partir del nou segle veiem els primers brots seriosos de vagues, com les dels sabaters d’Elx l’any 1903, o les que ompliren els carrers de València a partir de la crisi de 1909.

32 / Per al text de les dues cites, remetem al nostre treball d’investigació, llegit en forma de tesina l’any 2005 a la Universitat de València: “Joan Baptista Burguet i Andreu Codonyer: un epistolari inèdit del segle XIX valencià”.

33 / Segons Avilés Farré (2012: 73 – 74), durant el període estudiat dels 30.000 habitants de la ciutat, un terç treballava a la indústria. Les condicions de vida eren tan dures que, segons el mateix autor, el 42% dels nens morien abans d’haver complit cinc anys. Avilés Farré, Juan (2013). *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*. Barcelona: Tusquets.

En un panorama cada vegada més presidit per la inestabilitat, el pronunciament a Sagunt del general Martínez Campos (1874) i la posterior restauració monàrquica sols poden entendre's com un intent de la burgesia conservadora per contindre els excessos insurreccionals del sexenni. Hi contribuïen també, òbviament, motivacions econòmiques. En paraules de José Vicente Castillo (2007: 38): “Los grupos económicos que veían sus intereses de clase en peligro se habían aprestado a organizarse en contra de la República.”

El sistema polític que s'imposà durant els anys posteriors, i que es basava en el torn de partits, és encara hui en dia el més estable que ha conegut l'Estat espanyol durant els darrers dos-cents anys. Sent així, l'alternança regular entre conservadors i liberals establí un repartiment de poder més o menys igualitari entre les dues faccions més destacades de la burgesia dirigent. Per altra banda, l'arbitratge del rei i el caràcter bicameral del parlament s'encarregaren de llimar les arestes més punxegudes i d'evitar qualsevol pronunciament militar.

Amb tot, la tercera pota del sistema restauracionista i potser la que li atorgà major estabilitat, fou sempre la de la implantació territorial. Parlem, no cal dir-ho, del caciquisme, que establí una autèntica xarxa clientelar entre el vot rural i la burgesia agrària, i sobretot entre aquesta darrera i la burgesia urbana dirigent. La feblesa de l'estat possibilità aquest enfortiment dels poders locals i provincials, que en el cas de la circumscripció de Castelló compta amb un clar exemple en el *cossi*, un grup de dirigents que, oscil·lant en l'espectre ideològic, mantingueren un poder fort durant gairebé tot el període de la Restauració, i fins ben entrat el segle XX.

L'exemple del *cossi* parla ben a les clares de les diferències que, en l'àmbit polític, començaven a donar-se entre les tres províncies valencianes, que acabaven de ser creades però que començaven a marcar trajectòries diferents. Castillo (2007: 44 – 45) ens il·lustra sobre el gran poder del moviment republicà i del socialista a València, les enormes diferències a Castelló entre la capital i la província i l'arribada molt tardana del republicanisme a Alacant. En les tres circumscripcions apareixen ja aviat polítics locals de prestigi que atorguen a cada territori una fesomia pròpia. És el cas del republicà moderat Eleuterio Maisonnave, a Alacant o del Teodor Llorente, a València, ben conegut per les seues simpaties conservadores i silvelistes.

Amb Llorente tanquem un apartat en què els paral·lelismes entre política i literatura se'ns han fet evidents, més encara amb exemples que seran importants en el nostre treball d'investigació. Recapitulant, si la contraposició entre Bonilla i Bernat i Baldoví demostra el contrast entre moderantisme i progressisme, el cercle de Lombart serveix per exemplificar les tendències filorepublicanes d'una bona part del vot de la capital. Ja per últim, Llorente serà representant a València del sistema de torn de partits, que en el cas de la seua persona prendrà un cert to regionalista. Sent així, els paral·lelismes entre política i literatura seguiran en la figura de Blasco Ibáñez, com veurem en l'apartat següent.

Moviments ideològics autòctons

Fins a l'arribada del tombant de segle, i tal com hem vist, el País Valencià segueix la mateixa evolució política que la resta de l'Estat, si bé comptant sempre amb peculiaritats que fan que aquestes tendències (liberal, marxista, republicana, demòcrata...) prenguen sempre un caire peculiar en tocar les nostres terres. Molt al contrari del que ocorre a Catalunya o al País Basc, el País Valencià no comptarà tampoc amb un ecosistema polític propi a partir del 1900. Ara bé, sí que s'hi donaran dos ideologies que, sent autòctones, tindran una influència més o menys pesant, sobretot en la demarcació provincial de València. Parlem, en aquest ordre, del blasquisme i del valencianisme polític.

El blasquisme – Podríem considerar el blasquisme com un corrent més polític que ideològic i més orientat a l'acció que a la teoria. Perfectament enquadrable com a moviment populista i personalista, pot afirmar-se que el seu auge i que el seu declivi coincideixen a grans trets amb els de la trajectòria literària i vital del seu fundador, l'escriptor Vicent Blasco Ibáñez (València 1867 – Menton 1928).

Per a Ferran Archilés (2007: 102), el blasquisme es nodreix, sobretot, del descontent derivat de l'anquilosament del sistema restauracionista i de la pèrdua espanyola de Cuba, Puerto Rico i Filipines. Segons afirma Archilés, els rèdits d'aquest malestar, que en el cas de Catalunya foren capitalitzats pel catalanisme polític, en el cas valencià foren assumits pel blasquisme. En la mateixa línia, Borja de Riquer enquadra la doctrina de Blasco dins dels diferents regeneracionismes que seguiren a la crisi del 98 (Riquer 1996: 66).

Com hem dit abans, el blasquisme pecà sempre d'una base teòrica força feble. Podria definir-se, en tot cas, com un moviment progressista, anticlerical, populista i *antistablishment*. Donat el seu caràcter difús i ambigu, molts especialistes tendeixen a definir-lo en relació amb dos dels moviments ideològics ben dispars, amb els quals va conviure, i amb els quals va haver de competir: l'obrerisme i la Renaixença.

Pel que fa als moviments obrers, Mercè Costafreda (1996: 160) assenyala l'hostilitat blasquista cap al socialisme i l'anarquisme, que de vegades desembocà en enfrontaments violents. Segons aquesta mateixa autora, els partidaris de Blasco, dotats d'una gran capacitat de mobilització a la ciutat de València, feren de dic de contenció per a les noves ideologies obreres, cosa que es manifesta en dades concretes com el contrast entre els 79 vots socialistes i els 6.000 blasquistes en les eleccions municipals de 1898. La tutela, quan no el control directe del blasquisme sobre les societats obreres a València, durarà fins ben entrats els anys 10, quan la creació de la CNT i l'enfortiment de la UGT donaran via lliure a l'expansió d'aquests partits (Reig 2007: 78).

Tocant a la Renaixença, l'actitud del blasquisme fou també manifestament hostil. Blasco destacà sempre per defensar un jacobinisme d'inspiració francòfila, tintat d'un cert cosmopolitisme, que tendia a menysprear les manifestacions culturals locals. Des d'aquests pressupòsits, és lògic que per al novel·lista la Renaixença fora un moviment ridícul i prescindible. Dos factors com a mínim contribuïren a aquest divorci ideològic: d'un costat, la rivalitat (que no enemistat) entre Blasco i Llorente, que situà el debat en termes de progressisme /conservadorisme; d'altra banda, el tarannà personal de Félix Azzatti, home de confiança de Blasco, que sempre destacà per ser un enemic acèrrim de la llengua catalana.

L'èxit del blasquisme es degué a dos factors: la seua xarxa de casinos, que arribava a tots els barris de la ciutat de València, i el seu òrgan d'expressió, el periòdic *El pueblo*, que en vida de Blasco Ibáñez abastà un tiratge de fins a 10.000 exemplars en una ciutat que llavors no arribava al quart de milió d'habitants. Els candidats de Blasco tingueren majoria en l'Ajuntament de València entre els anys 1901 i 1911, i entre 1915 i 1923, i durant el període de govern blasquista la capital valenciana va promoure obres com l'escorxador, el Mercat Central, l'edifici de l'Ajuntament o el de l'estació del ferrocarril. En el costat negatiu, ha d'assenyalar-se que el blasquisme, com qualsevol moviment populista, fou un moviment vigorós però fugaç: durà a penes trenta anys i a la mort del seu fundador restà ofegat entre lluites internes. Per altra banda, alguns autors han recordat la seua implantació escassíssima fora de la comarca de l'Horta (Martí 1990: 160).

Malgrat la seua fugacitat i la seua implantació desigual, podem dir que la influència del blasquisme en el mapa polític valencià fou decisiva: per un costat, ajudà a trencar qualsevol possible expansió de Solidaritat Catalana cap a terres valencianes. Retardà, almenys en primera instància, el creixement del moviment obrer dins la ciutat de València, remarcà les diferències polítiques entre les tres circumscripcions provincials valencianes i contribuí, de forma decisiva, a transformar el difús republicanisme dels valencians en una opció política forta i organitzada. D'altra banda, la seua vehemència anticlerical convertí la ciutat de València en escenari d'aldarulls freqüentíssims. En eixe sentit, autors com Manuel Martí (1990: 157) situen el blasquisme en l'origen de la creació de moviments integristes de resposta, com ara la Liga Catòlica (1903).

El valencianisme – Durant el període estudiat el valencianisme polític és un moviment més aviat minoritari; així i tot, considerem que la seua relació directa amb molts dels escriptors que comprén aquest estudi hi fa necessària una incursió, ni que siga breu.

Tota la bibliografia coincideix a dibuixar per al valencianisme un creixement sostingut però alhora lentíssim. La conjuntura de finals de segle no hi ajudà: per un costat, durant aquests anys l'espectre de l'esquerra es trobava ocupat pel blasquisme, *a priori* renitent a qualsevol reivindicació regional; per altre, l'espai de la dreta no era procliu a la descentralització. Cal recordar, en eixe sentit, que Lo Rat Penat, la institució fundada el 1878 per al conreu de la llengua, estava controlada des dels anys noranta per intel·lectuals conservadors, molt poc partidaris de vincular la defensa lingüística a l'acció política (Flor 2010: 144).

És a partir del 1900 quan alguns sectors minoritaris comencen a organitzar un cert discurs de caràcter valencianista. La primera teorització d'aquest nou moviment correspon al doctor Faustí Barberà, que el 1902 llig en la seu de Lo Rat Penat el seu discurs *De Regionalisme i valentinicultura*. Poc després, l'any 1904, es funda la Joventut Valencianista. Les ambicions de superar l'immobilisme de Lo Rat Penat donaren peu poc després a la creació de València Nova. En ambdues agrupacions polítiques pesava decisivament l'exemple de Solidaritat Catalana, que en les eleccions de 1907 havia aconseguit el control de la Diputació de Barcelona.

El lent creixement del moviment arriba a una important fita l'any 1918, amb la creació del primer partit polític netament valencianista, la Unió Valencianista d'Ignasi Villalonga, un partit de caire conservador que se situava en l'òrbita de la Lliga Regionalista Catalana (Archilés 2007: 104). També en el mateix any era redactada la *Declaració Valencianista*, que constitueix una mena de síntesi dels principis generals que donaran recorregut al moviment.

L'arribada al poder de Primo de Rivera (1923) suposà la fi momentània de l'activitat reivindicativa valencianista; per contra, la segona república conegué un autèntic esclat de grups d'aquest signe, alguns conservadors, com ara la Dreta Regional Valenciana, de Lluís Lúcia, o el Partit d'Unió Republicana Autonomista; altres de més progressistes, com la Joventut Valencianista o l'Agrupació Valencianista Republicana, fundada el 1930. Saz (1990: 290 – 291) remarca l'important paper que ambdós partits tingueren en les negociacions que, durant l'any 1932, pogueren portar a la redacció d'un estatut d'autonomia que seguira els passos de Catalunya o del País Basc. Les reticències de les burgesies dirigents de Castelló i Alacant ho feren impossible, però pel camí el valencianisme conegué alguns èxits de convocatòria que delataven l'eixamplament de les seues bases, com ara la manifestació pro-estatut del 27 de novembre de 1932, que congregà a Alzira més de deu mil persones (Saz 1990: 291).

Immersos en complicades aliances amb partits de caràcter estatal, és complicat conèixer l'abast numèric real que tingueren aquests partits en les eleccions successives. Independentment de la seua implantació o del seu èxit, sense dubte menor, alguns autors insisteixen a fer un balanç més positiu del que desprenen les xifres nues: per a Ferran Archilés (2007: 105 – 106), el valencianisme, més com a moviment cultural que com a moviment polític, conegué un cert èxit transversal, és a dir, d'algun mode aconseguí popularitzar l'imaginari identitari creat a la Renaixença, lligar-lo a la identificació sentimental dels valencians i crear a contracorrent una certa consciència nacional o, com a mínim, regional. Com déiem, no es tracta de fites menors si considerem el context polític de l'època.

L'autoctonisme, en el tauler ideològic

Si el primer apartat d'aquest capítol ha servit per a ubicar el moviment literari costumista i relacionar-lo amb els seus condicionants històrics, aquest segon servirà, de fet, per contextualitzar l'altre corrent literari que analitzarem en aquest treball: l'autoctonisme. En eixe sentit, les ratlles que segueixen seran un intent per relacionar aquest moviment amb l'ecosistema ideològic que li donà peu.

Tal com hem vist al llarg de les darreres pàgines, els trams central i final del segle XIX revelen un doble protagonisme: d'un costat el de la puixant burgesia, que tracta de crear estructures polítiques acords amb les seues necessitats d'expansió econòmica; de l'altre, el del naixent proletariat, que a poc a poc adquirirà consciència de classe i acabarà simpatitzant amb idees i accions transformadores que puguen permetre-li superar l'explotació³⁴.

La revolució industrial, que no hauria pogut dur-se a termini sense el proletariat, té com a efecte la creació d'una nova classe social que es mostrarà, doncs, cada vegada més activa en la reivindicació dels seus

34 / Creiem adient il·lustrar la situació del moviment obrer amb xifres sobre l'analfabetisme de l'època. Segons Marc Baldó (2007:206), l'any 1867 estaven alfabetitzats sols el 54% dels homes i el 30% de les dones del País Valencià. Molts anys després, el 1910, les xifres, en aquest cas les de la ciutat de València, revelaven una taxa d'analfabetisme encara situada prop del 20% en els homes i del 29% en les dones (Furió 1999: 496).

drets. Com hem comentat adés, en el marc valencià aquesta problemàtica pren formes actives sobretot a partir del sexenni revolucionari i els fets d'Alcoi de 1873, la mal anomenada “revolució del petroli”, que deixarà una marca indeleble en els sectors més conservadors.

En paral·lel a aquesta nova realitat, s'aprecia en l'art una tendència cada vegada més marcada a retratar les condicions de vida de les capes populars, especialment dels llauradors. No sols passa en literatura, sinó també, i molt especialment, en pintura, segons veurem. És l'inici del *pintoresquisme*, que pressuposa sempre una visió de dalt a baix, és a dir, una contemplació del pobre per part del ric, que observa la senzillesa de la vida de l'altre i n'experimenta un cert plaer estètic, de vegades revestit d'un deix de nostàlgia. Així, és un fet que des dels començaments del moviment costumista, el protagonisme de les classes populars en la literatura va en augment: de motiu de burla a centre temàtic indiscutible.

Ara bé, quin és el tractament que reben les classes treballadores en la literatura i en la pintura d'aquest convuls final de segle? En la major part dels casos podríem qualificar-lo de tranquil·litzador, quan no de narcotitzant. L'exemple clàssic, el paradigma que encarna el poema “La barraca” de Llorente, és el d'un retrat bell de la vida camperola, alié a la conflictivitat, a la lluita diària pel pa, a les estretors i incomoditats de la pobresa. Al capdavant, la literatura costumista, situada en aquesta cruïlla ideològica, pot interpretar-se com l'intent de les classes burgeses per transmetre una visió *despotenciada* del proletariat (Pla Vivas 2012: 18). Convenientment dulcificada, la vida de l'obrer, del camperol, se'ns presenta com plàcida, lliurada als petits plaers inofensius.

Des d'aquesta òptica que hem comentat, el recurs de la burgesia al retrat de les classes camperoles no sols ha d'entendre's com una moda; ni tan sols com el resultat d'una aposta per la “simbolització dels valors culturals locals” (Tormo 1990: 412). Per contra, i ben situats en el tauler ideològic, entenem que la delectació burgesa en les escenes campestres és el resultat indirecte d'allò que descriuríem com “una mentalidad recelosa ante lo que se intuye como peligro obrerista y democratizante” (Gil Encabo 1999: 67 – 68). Per concloure amb unes paraules especialment assenyades de Marc Baldó (1990: 197), l'art de l'època:

“Crea i utilitza el mite d'una societat “equilibrada”, plena d'hortolans laboriosos i feliços, habitants d'unes barraques idíl·liques, amb unes dones que, a més de ser boniques “com a regines”, eren un tresor de virtuts (òbviament patriarcal); no veuen la grisa i amarga vida dels obrers –i obreres- de fàbriques, ni la dels mateixos camperols jornalers o arrendataris de les seves terres. [...] Algunes coses eren veritat: l'explotació; i altres, mentida: la felicitat dels llauradors.”

4. CONTEXT CULTURAL

La configuració d'un sistema de doble patriotisme

L'avanç progressiu de l'estat liberal suposa, en paral·lel, l'avanç d'un concepte nou, el de *nacionalisme*. En el cas espanyol, alguns estudiosos com ara José Álvarez Junco (2001) han situat el naixement de la consciència nacional espanyola entre dos fites bàsiques: l'anomenada guerra del Francès i la constitució espanyola de 1812, primera on es parla obertament de sobirania nacional. És el moment històric basal en què el sistema de pactes de l'antic règim, presidit per les relacions de vassallatge i fidelitat, dona pas a una determinada concepció del poble com un tot imaginari, com una massa caracteritzada per una identitat.

Durant tot el segle, liberalisme i antiliberalisme convertiren el marc espanyol en l'espai identitari bàsic. Ara bé, diversos autors consideren el naixement de les identitats nacionals basca o catalana com a resultat indirecte (i de vegades indesitjat) d'una certa feblesa en el procés nacionalitzador espanyol. Segons aquesta línia, Espanya, per contrast amb França, no hauria disposat de prou instruments coercitius ni educatius per a estendre al poble el procés uniformitzador desitjat per les elits dirigents. Borja de Riquer (1999) o el mateix Álvarez Junco en són exemples.

Enfront d'aquesta línia interpretativa, autors com Ferran Archilés i Marta García Carrión (2012) subratllen l'important vigor que tingué el discurs nacionalista espanyol, estés tant a través de vies de difusió molt fortes, com ara la xarxa escolar, les institucions religioses, la premsa (cada vegada més present, i no sols entre la població alfabetitzada), els espectacles (cas de la sarsuela) o la imposició del castellà, que arribà fins i tot a les relacions interpersonals. Archilés i García Carrión adverteixen també l'enorme pes dels moviments republicans i obreristes en el procés nacionalitzador, donada la seua fidelitat a un determinat marc estatal de referència, i això malgrat l'aparent internacionalisme d'aquestes ideologies.

Vist sota aquest prisma, el procés nacionalitzador espanyol no fou en cap moment ni feble ni insuficient, sinó ben a l'inrevés. Sent així, i contràriament al que podríem pensar, el desenvolupament de les identitats regionals i el de les nacionals no constituïren vies contràries, sinó paral·leles. En paraules d'Eric Storm, en certa forma el fet *regional* serví de base al fet *nacional*:

“Les identitats col·lectives i territorials anteriors a la nacional no sempre foren absorbides per la moderna identificació amb la nació, però sí que foren transformades i en molts casos reforçaren el procés nacional.”³⁵

Subratllen la mateixa idea autors com Joan-Lluís Marfany (2017) Jordi Roca (2017: 224), qui afirma que “la construcció de la identitat nacional esdevé un procés de negociació entre diverses identitats, entre elles algunes de caràcter territorial, per tal de configurar la nacional”. En paraules d’aquest estudiós:

“El regionalisme va ser la manera com les elits territorialitzades, majoritàriament conservadores, acomboiaren la seva participació en el procés de construcció nacional després de les fallides alternatives descentralitzadores o federalitzadores desenvolupades durant la Revolució Liberal arran de la resposta autoritària, repressiva i centralitzadora dels governs isabelins.” (224)

Podem concloure, doncs, que entre la formació del sentiment nacional espanyol i la formació de les renaixences culturals i literàries a Catalunya, País Valencià o Galícia, no hi hagué pas confrontació, sinó continuïtat. Segons apunta Ferran Archilés (2002), la formació de la identitat valenciana va córrer paral·lela a la de l’espanyola, amb precedents demostratius com les obres de Vicent Boix o el mateix Josep Maria Bonilla. El mateix Archilés (2002: 63 – 65) o Vicent Flor (2011) ens recorden que tots els autors renaixencistes valencians, sense excepcions, compartien un insubornable sentiment d’espanyolitat. Resulten ben il·lustratives les paraules de Teodor Llorente Falcó quan recorda, en les seues memòries, que cap poeta valencià de la Renaixença va transmetre la llengua als seus fills:

“La mayoría de los primeros y principales poetas renacentistas hablaban familiarmente el castellano [...] ni Llorente [Olivares] y Querol, ni Labaila, y Ferrer y Bigné, Pizcueta e Irazzo, que constituyeron el núcleo más destacado iniciador y que consolidaron el movimiento renacentista literario, hablaban el valenciano como lengua de hogar.”³⁶

No sembla que els poetes renaixencistes, malgrat totes les seues arengues en favor de la llengua, entengueren aquesta conducta diglòssica com una contradicció. Evidentment hi devia haver una certa curtejat de mires sociolingüístiques; a més, però, hi intervenia un mecanisme interior que conciliava ambdues realitats. El castellà i el català ocupaven nínxols diferents; una era la llengua *pare* i l’altra la llengua *mare*; una, la dels negocis i la política i l’altra, la de les efusions sentimentals. Ho observem en el mateix cas de Llorente, que escrivia poemes en valencià, però traduïa al castellà i utilitzava aquesta darrera llengua per a tota la seua obra periodística i política.

Per parafrasejar l’historiador Josep Maria Fradera (1992), la realitat dels autors valencians del XIX sembla corroborar la tesi del “doble patriotisme”, segons la qual les dues *pàtries*, l’espanyola i la catalana

35 / *Apud* Jordi Roca (2017: 223).

36 / Llorente Falcó, Teodor (1943), *Memorias de un setentón*. València: Impremta Doménech. Pàgina 48.

(o valenciana, en aquest cas) serien perfectament compatibles: com més valencians se sentien aquests autors, més espanyols es consideraven. Per dir-ho amb unes altres paraules, l'amor i perfeccionament de la pàtria valenciana redundava en la perfecció de l'espanyola en tant que una era part de l'altra. Es tractava, doncs, d'un doble patriotisme jeràrquic: allò espanyol es trobava per damunt; allò valencià rimava sempre amb un camp semàntic d'índole sentimental: la dona com a mare, com a esposa i com a terra, la infantesa, l'amor al paisatge natal... en definitiva, el "mugró matern" d'Aribau.

Els exemples demostratius d'aquest doble patriotisme, en el cas dels autors valencians, són innumbrables. En podrien ser molts més, però sols en transcriurem dos: el primer, ben significatiu, de Lluís Tramoyeres (1879: 13):

“De lo espresat, se despren que la restauració de la literatura llemosino-valenciana significa un adelant en la vida provincial, y que este no perjudica al nacional, ans al contrari, li dona mes forces, noves aspiracions.”

La segona citació pertany a Lluís Cebrián Mezquita, també pròxim al sector anomenat *progressista* de la Renaixença. En un poema dedicat a la nova senyera reial, recentment restaurada a l'Ajuntament de València, el poeta critica aquells que no veuen amb bons ulls el nou disseny de la tela, tot sentenciant: “Deixa'ls dir, pero fug d'eixos estols, que els que no saben ser valencians / manco encara sabran ser espanyols”³⁷.

La realitat descrita del doble patriotisme valencià no fou massa diferent a terres del Principat, segons apunta Fradera. Contràriament al que arrossega la bibliografia tradicional, la discontinuïtat o la frontera ideològica no es donà, doncs, entre les diferents tendències ideològiques dels autors de la Renaixença, sinó més aviat entre aquesta darrera i el Modernisme, entesos ambdós com a moviments culturals en el context de Catalunya.

Una certa visió, heretada dels manuals literaris més tradicionals, entén la creació del nacionalisme català com a fill natural de la Renaixença. Des d'aquest punt de vista, el reviscolament durant el XIX dels sentiments històrics de pertanyença a la Corona d'Aragó, sumat a la tasca historiogràfica i a la reivindicació lingüística, donaria com a resultat l'aparició d'un moviment de desvetllament nacional, antesala del modern nacionalisme. Amb aquests pressupòsits, i en bona lògica, el País Valencià seria un cas estrany, donat que l'existència d'una certa estela de poesia romàntica ratpenatista no hauria donat un moviment polític similar al nacionalisme català. Vist així, arribem a la visió de Fuster (1962) segons la qual la Renaixença valenciana hauria estat “sociològicament, un fracàs”.

Archilés i Martí (2002: 62), entre altres autors, s'han encarregat de trencar aquesta narrativa. Segons aquests estudiosos, entre Renaixença i nacionalisme no hi ha continuïtat, sinó trencament. Ben a les clares

37 / Poema inclòs a “Los fills de la Morta-Viva” (1879).

ho mostren els manifestos fundacionals del modernisme català com el famós “Viure del passat”, de Jaume Brossa (1892). No pot acceptar-se, doncs, que l’evolució lineal de la Renaixença portara al nacionalisme modern, ja que a l’entorn europeu en veiem més contraexemples que exemples (i no sols el País Valencià, sinó Balears, Provença o Gal·les, entre d’altres). Més aviat, el que es donà a Catalunya fou un fet únic i exclusiu que, lligat a la peculiar fesomia demogràfica i econòmica del Principat, motivà l’enfrontament amb Madrid i l’inici d’un camí d’autonomisme reivindicatiu. Catalunya, doncs, entesa com a excepció i no tant com a norma.

Entre la bibliografia ingent que es pot consultar sobre el tema, Carles Sudrià ens ofereix un punt de vista molt útil per comprendre quina era la situació especial de Catalunya dintre de l’estat:

“Catalunya presentava la situació insòlita d’un país industrial, actiu i dominador en les activitats més dinàmiques de l’economia, però sotmés a decisions de fora en allò que constitueix la medul·la del poder econòmic en qualsevol sistema capitalista.”³⁸

Si ens fixem en el mapa europeu, aquesta dissociació entre centre econòmic i polític no era gens habitual: en la immensa majoria d’estats la capital constituïa alhora el principal centre fabril (Londres, Lisboa, París, Brusel·les...). Sols en el cas d’Itàlia i Alemanya podríem trobar casos de dissociació, però cal considerar que en ambdós estats la unificació fou posterior a la Revolució Industrial, i que foren precisament els interessos de la burgesia industrial i financera els que actuaren de motor per a ambdós processos d’unió política.

Sense dubte, aquest equilibri de poders entre regions productives i regions amb poder polític es presentava d’entrada com a precari. Possiblement funcionà, amb alts i baixos, durant tot el segle fins que un fet cabdal el sacsejà. Parlem, per descomptat, del desastre colonial de 1898, pel qual Espanya perdé les seues darreres colònies: Cuba, Puerto Rico i les illes Filipines, a més d’altres possessions menors al Pacífic. Vicent Flor (2011) se situa en aquestes coordenades quan afirma que el qüestionament de la identitat espanyola a Euskadi i Catalunya no arribà fins al 98, i quan afirma que així i tot aquest qüestionament no fou immediat, sinó gradual i limitat, d’entrada, a grups molt minoritaris.

Malgrat tot, no hi ha dubte que el paper del desastre del 98 precipità el canvi de relacions, i les xifres econòmiques donades pels historiadors confirmen aquest extrem. Segons Àngel Calvo i Jean Sagnes (1996), l’any 1898 el 20% de la indústria catalana anava destinada a Cuba i Filipines. La pèrdua d’ambdues colònies suposà un vertader terrabastall. Les crítiques a les elits dirigits de Madrid degueren ser ben fortes, i en paral·lel degueren augmentar les veus que demanaven el canvi de les regles del joc polític (Costafreda: 1996). És ben lògic que, en aquest context, el catalanisme anara fent camí.

38 / Carles Sudrià citat per Àngel Calvo i Jean Sagnes (1996), “Indústria i electricitat”, dins Riquer, Borja de (coord.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Considerant Catalunya com a excepció i no com a norma, i copsant la natura irrepetible dels processos que impulsaren el nacionalisme català, és lògic concloure que al País Valencià tals processos, simplement, no tingueren lloc o s'insinuaren més tard. S'expressaren, atenuats i en molta menor mesura, a partir del tombant de segle, i particularment des del 1902, any del discurs de Barberà. Entenem, però, que en eixa dinàmica intervingueren d'un costat la voluntat d'imitar l'èxit de la Lliga Regionalista i, d'altre, la lenta tasca de sedimentació de materials que havia anat realitzant el procés d'afirmació de la identitat (regional) valenciana. És precisament sobre eixe darrer aspecte que ens interessa ara d'aprofundir.

La Renaixença i el procés de la *nation-building*

Bona part de la bibliografia sobre la Renaixença ha partit del prejudici (del "vici d'origen", en paraules de Fuster) de valorar aquesta etapa des de l'eterna comparació amb el cas del Principat. La Renaixença valenciana, des d'aquest punt de vista, no hauria realitzat bé la seua funció social, tot per no haver tingut com a efecte la creació d'un moviment regionalista tan vigorós com el català. Es tracta, naturalment, d'una visió miop, ja que hem vist a bastament que les derivacions polítiques van ser en tot cas posteriors al moviment renaixencista i que no es donaren des de la continuïtat sinó sobre el trencament.

Creiem que és necessari deslliurar qualsevol prisma polític en la valoració de la Renaixença, més quan aquest moviment no va nèixer amb càrrega política ni tan sols a Catalunya. Des del punt de vista cultural, la Renaixença valenciana acomplí objectius gens negligibles: el reviscolament del valencià com a llengua d'expressió culta, la dinamització dels estudis d'història cultural (especialment sobre l'edat mitjana), la creació d'un "discurs històric valencià" (Archilés 2007: 94), la posada en valor dels clàssics valencians i en alguns casos la reedició de llurs obres, la posada en marxa d'un petit circuit literari, la creació d'una certa consciència supradialectal amb la resta de territoris de llengua catalana... Molts d'aquests objectius prenen més valor si considerem l'estat de la llengua després de la castellanització mampresa per l'estat liberal, i la nul·la consideració que moltes elits polítiques dispensaren a aquesta tasca de redreçament cultural, sovint mal entesa.

Dins d'aquest moviment, resulta especialment destacada la figura de Teodor Llorente. Rafael Roca (2004) s'ha encarregat de desmentir la visió clàssica que pesava sobre aquest autor com a desactivador de la Renaixença, visió que han compartit des d'antic autors com Fuster (1962), Sanchis Guarner (1968) o Manuel Jorba (1964). En la mateixa línia que Roca, Ferran Archilés i Manuel Martí afirmen que, malgrat que Llorente no tingué la clarividència sociolingüística desitjable (una clarividència que, per altra banda, hauria estat totalment impròpia de la seua època), sí que sabé situar la llengua en el centre del tauler identitari, tot donant-li "preeminència simbòlica" (Archilés i Martí 2007: 94).

Però la Renaixença valenciana tingué, a banda dels ja esmentats, un altre efecte positiu: parlem de la *creació* de la identitat valenciana, per seguir la terminologia emprada per Hobsbawn i Ranger. Millor dit, la Renaixença creà un circuit literari a partir del qual es donà l'acumulació de materials que resultà necessària per a crear una sèrie de tòpics identitaris. En paraules de Ferran Archilés i Manuel Martí (2002: 70):

“La “invenció” de la regió, o més ben dit, la construcció de la regió es va fer sobre la base dels materials que des del segon terç del segle XIX s’havien anat acumulant.”

Archilés i Martí segueixen la cita afirmant que aquesta tasca va ser “notablement reeixida”. No donà, com sabem, lloc a un nacionalisme fort (ni les circumstàncies ho afavorien), però sí que creà un “regionalisme fort i efusiu” que servirà de base per a la identitat valenciana contemporània. Els mateixos autors abans citats troben en la literatura, i especialment en la costumista, el viver privilegiat des d’on eixa identitat va sorgir amb força, i apel·len a la necessitat d’un estudi en eixe sentit (2002: 69):

“Caldrà fer estudis que ens mostren fins a quin punt el “costumisme” s’havia anat desenvolupant al llarg del segle XIX. Fins on sabem, la pintura de costums i de gènere, el teatre popular, la creació d’esdeveniments com la Fira de Juliol el 1871 (que aviat va esdevenir un espai per a l’autoidentificació identitària) o les Falles, ens parlen, molt més enllà de la producció jocfloral, d’una penetració molt profunda en aquesta direcció.”

Com veiem, i segons els mateixos autors assenyalen, la literatura va tindre un paper rector en aquest procés d’acumulació de materials, però no hi estigué pas sola. Marc Baldó (1990: 219) ha assenyalat la importància de l’anomenada pintura costumista, o de “tipos valencians”. Hi concorregueren, també, la música i, molt especialment, el cinema (García Carrión 2015). També, no cal dir-ho, els espectacles de masses com la Fira de Juliol (ja al·ludida) o l’exposició regional de 1909, sobretot perquè ambdues ajudaren a la codificació de la indumentària tradicional en favor d’un estereotip reconeixible. De tots aquests aspectes ens encarregarem en diferents passatges del present estudi, i en tots els casos prestarem l’atenció deguda a la relació que es donà entre els materials aportats per aquestes arts i els de la literatura.

Fora quin fora el procés constitutiu, no es pot negar que la creació de la identitat valenciana (regional, això sí) fou tot un èxit. Partint d’aquesta idea, no podem compartir el judici de valor de Fuster: malgrat que desproveïda de projecció *nacional*, la identitat valenciana acabà sent un producte reconeixible, elaborat i proveït d’atracció sentimental. Malgrat totes les mancances, el resultat fou que més d’un segle després de la desaparició política del Regne de València, i amb les fronteres d’aquest ja difuses, sorgia una identitat conjunta, amb arrels històriques fortes i referents compartits.

Una bona part de la crítica ha valorat molt negativament l’imaginari regional valencià resultant de la renaixença. Molts autors han compartit la idea que la València de les barraques i de l’Horta constituïa una imatge anquilosada i pintoresca, folklòrica i autocomplaent. És obvi, en eixe sentit, que la qualitat dels productes literaris que derivaren de la Renaixença fou molt dubtosa, però no ho és menys que l’estètica del Romanticisme generà aquest tipus de productes, per altra banda molt similars als creats per la Renaixença catalana. S’oblida sovint, doncs, el valor aglutinador que tingueren aquestes imatges tòpiques i, més aïna, la tasca de simbolització patriòtica i d’adhesió sentimental que aconseguiren. Tal com ens recorda Ferran Archilés (2012: 289), el caràcter “tautològic i autoafirmatiu” d’aquells materials literaris que tant irritava Fuster estava, de fet, plenament justificat:

“¿Es segur que Núñez de Arce o Campoamor no deien *bajanades* i no tenien una retòrica buida, cosa que no els va impedir de tenir èxit, com recorda el mateix Fuster? Crec que és necessari insistir, un cop tot ben contextualitzat, que aquelles “*bajanades*” van servir per bastir materials i referents d’una possible definició de la identitat valenciana. D’aquí ve el seu caràcter tautològic i autoafirmatiu.”

L’imaginari valencià resultant de la Renaixença no es presta sols a una valoració positiva, però. Com a producte se li han de retraure importants limitacions, però més territorials que no pas ideològiques. Tal com assenyala Vicent Flor (2011), l’imaginari valencià resultant de la Renaixença tindrà poc abast fora de la comarca de l’Horta, molt poc al *hinterland* de València i nul a les altres dos demarcacions. És un retret que fa també, en la mateixa línia, Ferran Archilés (2007: 99). Amb el pas dels anys, i amb la consolidació de les tres capitals provincials, ben pocs dels dits *castellonencs* o *alacantins* podran, doncs, sentir-se identificats amb els tòpics paisatgístics del llorentinisme. Des del nostre punt de vista, la culpa serà, en gran manera, dels autors autoctonistes, que –segons veurem i analitzarem– no pensaren les seues obres més enllà dels límits de l’Horta.

És molt possible que en aquesta peculiar miopia influïra decisivament l’obediència que tant liberals com antiliberals dispensaren al marc provincial. Modestament, però, podem aventurar una altra hipòtesi: si en l’obra dels poetes autoctonistes no hi ha lloc per al paisatge del Maestrat, ni per al secà de Lliria, ni per al palmerar d’Elx potser fora perquè els autors senzillament no coneixien aquests indrets. En una societat com la nostra, on els mitjans de comunicació faciliten la coneixença de terres llunyanes, és complicat fer-nos-en a la idea, però per a un autor de l’època, una visió global de tot el territori valencià requeria potser d’un grau d’erudició i d’uns mitjans per a viatjar que no estaven a l’abast de tothom.

Com a darrera reflexió, podem considerar si l’imaginari paisatgístic era o no l’únic possible. A Catalunya, per contrast, funcionaren bé elements aglutinadors com el relat històric o els referents religiosos. Per definició, la poetització del paisatge resta necessàriament constreta dins dels límits esquifits d’un determinat ecosistema agrari, orogràfic o mariner. Així doncs, els autors de la Renaixença o del costumisme podrien haver recorregut a fórmules integradores que parlaren en peu d’igualtat dels tarongers, les oliveres i les palmeres, però hagueren estat en tot cas solucions *cerebrals*, sentimentalment poc eficaces.

La llengua en el context social: realitat sociolingüística i models normatius

L’arribada i desenvolupament dins l’Estat espanyol de la ideologia liberal suposa l’assumpció indirecta d’una ideologia lingüística paral·lela. En eixe sentit, per als liberals, el principi d’igualtat suposava la creació d’una “pàtria gran” on les diferències d’estatus o procedència no tingueren rellevància o foren directament anihilades. La percepció en aquest context de la pluralitat lingüística era la d’un llast inservible, una recialla dels antics regnes medievals en què Espanya havia restat dividida fins a la seua unificació. Per damunt de tot, el desenvolupament d’un Estat políticament organitzat demanava l’existència de ciutadans, però també d’una administració àgil i eficient, per a la qual les diferències lingüístiques sols podrien ser un obstacle. Per sobre del valor sentimental dels codis lingüístics, per sobre fins i tot de la literatura, tot ho comandaven les idees de *progrés* i *utilitat*.

Aquest esquema interpretatiu s'acobla, tant en el cas valencià com en el d'altres territoris, a la pre-existència d'una tradició legislativa que, des dels Decrets de Nova Planta, ja imposava el castellà com a única llengua de govern i de l'administració. Plovia, doncs, sobre banyat, i s'accentuava en el nou escenari del XIX el patró de diglòssia, en què la llengua de prestigi era sens dubte el castellà, mentre que el català sobrevivia arraonat en els usos informals i familiars. Durant el segle XIX i part del XX les iniciatives legislatives per minoritzar les llengües diferents del castellà són in comptables. Miquel Nicolàs (2002) cita, entre d'altres, la Llei del notariat de 1862, l'ordre de 1867 que prohibeix les representacions teatrals únicament en valencià i, sobretot, la Llei Moyano de 1857, que establia els ensenyaments *en i de* la llengua castellana com els únics oficialment permesos dins l'Estat.

Malgrat la xarxa cada vegada més espessa de les restriccions legals, el català seguia sent parlat pel poble, que el mantenia viu, i seguia donant lloc a certes manifestacions culturals populars, ara lligades a les festes religioses (goigs, nadales...) ara a la literatura de canya i cordell (col·loquis, per exemple). A partir d'aquest sòl, la llengua va trobar durant els anys del segle XIX un parell de contextos per on poder abocar-se a la vida cultural i a la llengua escrita, contextos que són conseqüència indirecta del devenir polític i social del segle:

- D'un costat, el continu moviment del tauler ideològic provocarà en els diferents bàndols la necessitat d'atraure l'atenció de les masses populars. Com que aquestes –segons hem dit– romanen fidels a la llengua del país, l'ús del català serà un recurs ben freqüent, una mena de *captatio benevolentiae* que tindrà un sentit de vegades estratègic o populista. Aquest ús instrumental de la llengua provocarà que molts autors empenen el català o bé com a forma d'arribar millor a les capes populars o bé com a forma d'aconseguir-ne la simpatia.
- De l'altre costat, el desenvolupament d'un romanticisme conservador i nostàlgic assentarà les bases d'un conreu de la llengua que buscarà el reviscolament de la tradició literària del segle d'or i l'actualització de les glòries medievals perdudes. Aquest moviment, impulsat per unes determinades elits culturals, donarà lloc a uns productes literaris altament codificats i elitistes.

Com és lògic, ens trobem davant de dos moviments força contraris: el primer, destinat a les masses; el segon, orientat a les elits. Ambdós àmbits estan interconnectats més enllà de les contradiccions de tipus ideològic. Així, en el canal popular trobem autors conservadors com Bernat i Baldoví i en l'elitista autors ben d'esquerres com Víctor Iranzo o el mateix Constantí Llobart. Més que d'una qüestió de partió ideològica, el que tenim de fet és una diferència d'àmbits d'ús, més greu en la mesura que la llengua no coneix en aquest moment un model estàndard ni uns instruments normativitzadors eficients. Expulsat de la normalitat pel castellà i reduït a la casella dels usos populars, l'idioma, en aquest context, sols pot optar entre la representació fidel de la parla vulgaritzant del poble o l'assaig culte i arqueològic, totalment separat de la realitat quotidiana. Ho expressa amb paraules clarividents el poeta Sanmartín i Aguirre, l'any 1895:

“Si seguint el camí mamprés per mos il·lustres companys los escriptors de la renaixensa, adoptava per complet el llemosí-valencià, m'esposava, sense voler, a caure en lo arcaisme; mentres, per lo contrari, si ab la ortografia castellana, adoptava el valencià *que huy se parla*, plagat de barbarismes per la ignorancia filològica del pòble, y castellanizat ademés

en moltíssims termes valencians, que s'han perdut en la capital, però que se conserven encara en contats pòbles de nostre antich realme, tenia forçosament el perill de resultar antilliterari.”³⁹

Ben mirat, però, la major part dels autors no es plantejà un altre horitzó, ni entén aquesta separació de normes com un problema per a la llengua. Sols uns pocs escriptors dotats d'una major perspectiva sociolingüística, tals com Constantí Llombart, clamaren en va per una codificació ortogràfica, però entenent aquesta com una tasca simplement lexicogràfica, quasi sempre normativa (i poques vegades descriptiva), i ben sovint desconnectada dels parlars de les Balears i Catalunya.

Parlant en termes emprats per l'actual sociolingüística, i distingint entre el concepte de *normalització* i el de *normativització*, hem d'aclarir que quasi cap autor de l'època que ens ocupa va albirar el primer, i que molt pocs consideraren el segon. Parlant d'aquest últim, les propostes de normativització o codificació solen ser molt poc compartides pels autors populars (Bernat i Baldoví⁴⁰ o Català i Serra en són bons exemples); al seu torn, alguns dels autors cultistes manifesten llunyanament una certa voluntat d'unificació ortogràfica, però l'època no és fèrtil en estudis filològics, i ni tan sols en lexicogràfics. A tall d'excepcions podem citar, entre d'altres, els diccionaris de Lluís Lamarca (1839 i 1842), Josep Escrig (1851) o Tomàs Font i Piris (1853). Ja a finals de segle trobarem autors més implicats en tasques de recuperació cultural, com Constantí Llombart o Joaquim Martí i Gadea, i fins i tot alguna veu que, clamant enmig del desert, proposa la creació d'una “Acadèmia de la llengua valenciana”⁴¹.

Val a dir que sota d'aquests nobles intents la pretensió més habitual (i de vegades l'única) era dotar d'instruments la composició literària, fer en definitiva del diccionari una mena de *consultor* de capçalera per a poetes i prosistes. La possibilitat d'habilitar l'idioma per a usos en què poguera competir en el mateix espai amb el castellà restava del tot descartada o sols cabia en el cap dels més romàntics o visionaris. Per altra banda, la llengua, privada d'aquests necessaris instruments normatius i relegada als estrats baixos de la diglòssia, restava condemnada a l'etern divorci entre un registre popular i castellanitzant i un altre culte de ressons medievals i arcaics. La solució de consens entre ambdues hauria d'arribar anys més tard, ja entrat en el segle XX, i, com se sap, la primera proposta normativitzadora consensuada i eficaç, la de 1932 a Castelló, tindrà lloc quasi en el límit cronològic del nostre estudi.

Mentrestant, i separats per aquests dos registres tan dissímils, els autors de filiació costumista o autoctonista mantenen també postures diferents pel que fa a la concepció lingüística i -no cal dir-ho- a la normativa. S'hi aprecia en general que l'actitud més idealista cap al tipus o el costum descrit sol traduir-se en una normativa més *llemosina*. És el cas de la majoria d'escriptors autoctonistes de finals del XIX (Iranzo, Llorente...). En canvi, el costumisme dels autors de mitjans de segle sol dividir-se entre un primer moment, on els autors descriuen els costums del poble des de la superioritat burgesa (i per tant empren el castellà),

³⁹ / Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc (1895), *Jagants y nanos*. Pàgina 265.

⁴⁰ / *La Donsayna*, núm. 2. 8 de desembre de 1844.

⁴¹ / Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc (1895), *Jagants y nanos*. Pàgina 269.

i un segon moment en què la voluntat de confondre's amb el poble s'expressa en un català dialectal i popular, ple de grafies interpretades a la castellana.

Tenint en compte, per tant, que des de l'òptica diglòssica *valencià* és igual a classes populars, serà la relació particular de cada autor concret amb aquest referent el que modularà i determinarà, en bona lògica, la concepció lingüística i l'ortografia resultant. Ben mirat, el recorregut descrit respecte a l'ortografia traça un bon paral·lel amb l'evolució de la nostra matèria d'estudi, el costumisme i l'autoctonisme. Distingiríem, així:

- a) Un primer moment en què els costums populars es mostren com a matèria de crítica, moment en què l'escriptor assumeix la distància que atorga la llengua castellana (*Textos d'El Fénix* i *La Esmeralda, Los valencianos pintados por si mismos...*).
- b) Un segon moment, en part simultani amb l'anterior, en què els costums i tipus populars esdevenen centre d'interés per a autors entestats a mostrar-se com a part del poble. Tal cosa, en tot cas, provocarà que empren un valencià que ells entenen com a popular, i que òbviament inclourà grafies acastellanades, col·loquialismes o mostres d'apitxament (Bonilla, Bernat i Baldoví, Pérez i Rodríguez o els autors de *Tabal i Donsayna*).
- c) Un darrer moment, datable a partir dels anys setanta del segle XIX, quan els autors de les elits giren l'interés cap als costums populars, tot ressaltant el seu caràcter pintoresc (autoctonisme), i que es tradueix en un valencià culte i no castellanitzat. És remarcable que en la majoria d'aquestes obres (inclosos alguns textos de Blasco Ibáñez) els escriptors rarament deixen que els personatges populars es presenten des de la seua pròpia veu, i que les descripcions es donen des d'un narrador extern fortament poetitzat i distant (Llorente, Trènor, Bodria...).

Naturalment, caldria complementar aquest esquema tripartit amb altres coordenades com la del sàinet (que corre simultani, emprant un valencià col·loquial i castellanitzat) o la del modernisme, que a partir de 1910, com veurem, destacarà per l'ús d'un llenguatge més esteticitzant i pulcre.

Lectures tradicionals de la Renaixença

Malgrat que el nostre estudi no tracta específicament de la Renaixença com a etapa literària, creiem convenient dedicar un darrer apartat a repassar algunes de les idees més comunes que la crítica ha associat a aquest moviment. D'aquesta forma, la contestació argumentada a algun dels llocs comuns més estesos sobre aquest període de la nostra cultura contribuirà a assentar més fermament el nostre aparell crític. Donada la limitació que presenta aquest capítol, hem volgut centrar-nos en quatre idees tòpiques molt esteses sobre la Renaixença i que, des del nostre punt de vista, han estat superades: el paper de Marià Aguiló com a iniciador de la poesia en valencià, la tradicional partició entre sector progressista i conservador, el discutit paper de Teodor Llorente com a agent despolititzador de la Renaixença i, per últim, la caracterització de la Renaixença valenciana com a excepció en el relat que culmina amb la creació dels nacionalismes perifèrics:

1. Marià Aguiló i la Renaixença importada de Catalunya

En la famosa carta que Teodor Llorente remeté al poeta català Rubió i Ors, el patriarca de les nostres lletres traçava per a la Renaixença valenciana un arbre genealògic senzill. El moviment renaixencista, en poques paraules, havia arribat a València trasplantat des de Catalunya i sota el mestratge de Marià Aguiló, qui hauria animat els joves Llorente i Querol a escriure poemes en la llengua del país:

“En 1857 escribí yo los primeros versos valencianos, y ya ha dicho el Calendari de Briz, en los apuntes biográficos que me dedica este año, que me los inspiró el Gayter de Llobregat. Mi amigo Vicent W. Querol siguió mi ejemplo, y con nosotros se unió don Mariano Aguiló, entonces bibliotecario de nuestra Universidad, para fundar la escuela poética valenciana.”
(*Apud* Simbor 1980: 16)

Per descomptat, l'explicació és suficient per a allò que podríem anomenar la poesia *felibre*, però no ateny a explicar l'origen de la Renaixença en conjunt. El menyspreu de Llorente per la poesia d'arrel festiva, o directament la seua ignorància voluntària cap a la veta popular de la literatura del seu temps, pot explicar aquest oblit. Així i tot, com explicarem en el capítol 3, entenem que l'autèntic origen del renaixement literari del català al País Valencià cal anar a buscar-lo al grup format per Bonilla, Pérez i Rodríguez i Bernat i Baldoví, i especialment a la llarga petjada d'aquest darrer. Més tard apareixerà la poesia cultista de Llorente, però en tot cas superposada a una tradició ja existent.

2. Poetes de guant versus poetes d'espardenya

Molta de la bibliografia més antiga ha partit de la idea d'una Renaixença bipartida entre dos sectors irreconciliables, un d'ideologia conservadora (els poetes de guant) i l'altre progressista (els poetes d'espardenya). Des de la formulació de Fuster (1962) han seguit, entre d'altres, la de Sanchis Guarner (1968 i reafirmada el 1978). La distinció entre *guant* i *espardenya* sol atribuir als poetes del primer grup, de formació universitària, extracció social burgesa i ideologia conservadora. Els segons, per contra, serien autors autodidactes, d'extracció popular i ideologia progressista i republicana. Aquests trets, de fet, s'ajustarien com un retrat robot perfecte a la fesomia dels dos líders proclamats de cada bàndol: Teodor Llorente i Constantí Llombart:

“I és que mai no fou fàcil la col·laboració entre els dos grups de renaixentistes valencians. El de Llorente – Querol l'integraven universitaris, patricis i conservadors. El d'Escalante – Llombart era d'autodidactes, botiguers i menestrals republicans. Si ho polaritzàvem, diríem que era l'eterna rivalitat entre la levita i la brusa, entre el guant i l'espardenya.” (Sanchis Guarner 1968: 48)

Com tindrem ocasió de justificar després, la distinció guant / espardenya presenta com a mínim dos problemes: no és operativa (és a dir, no explica *per se* cap dels canvis ni de les conjuntures de l'evolució de la Renaixença) i no és exacta. Així, si mirem de separar els autors per la seua ideologia, Bernat i Baldoví, gran iniciador de la tradició popularista, era d'ideologia conservadora, mentre que un home com Josep Bodria, estilísticament més proper a Llorente, era progressista; això sense comptar casos intermedis com

el de Víctor Iranzo, home d'idees molt moderades, progressista i alhora molt amic de Llorente. Pel que fa a l'estil, és un fet que autors republicans com el mateix Llobart o Puig i Torralva contribuïren a l'autoctonisme conservador i al ratpenatisme, mentre que –vist des del punt de vista contrari- altres escriptors més conservadors com Pizcueta escrigueren sainets. El mateix cas de Pizcueta, progressista però tradicionalment situat en el sector conservador, ens alerta de les contradiccions del sistema dual.

La possible partició estilística tampoc resulta viable. Cal recordar que Llorente és autor de poemes de regust popular com “Arròs en fesols y naps”, mentre que Llobart tastà l'estil solemne amb el drama *Lo darrer agermanat*. No s'estigueren igualment de compondre poemes jocfloralescos poetes anomenats d'espardenya com Cebrián Mezquita o Barber i Bas.

Al capdavant, l'únic fet incontrovertible és que dins la nòmina d'autors valencians de la Renaixença, alguns (no per casualitat els d'orígens més humils) eren més progressistes i altres, més conservadors. No és una conclusió gaire atrevida en un context políticament tan polaritzat com el del trànsit del XIX al XX. Altrament, les mires sociolingüístiques dels uns i dels altres, com ja hem demostrat, no eren molt diferents. Tampoc el sentiment regionalista marcava grans contrastos en un grup que, en general, mantenia intacta la compatibilitat entre l'amor a la pàtria mare i la lleialtat a la “pàtria gran”. Resulta temptador suposar una ortografia més descurada o un vocabulari més popularitzant en els autors d'espardenya, però la nostra conclusió –atesa la bibliografia- és que, en general, l'ús d'una ortografia o d'un vocabulari determinat, amb més o menys concessions al castellanisme, era sovint una qüestió de registre.

Insistim de nou, doncs, que la distinció guant / espardenya no és consistent des d'un punt de vista crític, i remarcuem de nou que no ajuda a comprendre l'evolució de la Renaixença valenciana. Sostenim aquestes afirmacions negant la major: no existiren dos grups diferenciats. Si hagueren existit, la confrontació dialèctica entre ells estaria molt millor documentada, les relacions hagueren estat més tenses i les diferències ideològiques tindrien paral·lel en contrastos sociolingüístics o estilístics. Per parlar de dos casos, Llorente és l'encarregat d'editar els poemes d'Iranzo, i Sanmartín i Aguirre dedica a Llorente el seu text “Mos primers versos”. En la mateixa línia, no costa trobar autors que prodiguen elogis per igual tant a Llobart com a Llorente. És el cas de Ramon Andrés Cabrelles, autor de l'anomenat sector progressista que, per contra, dedica un poema a Llorente i un altre a Llobart (vid. capítol 9). El mateix ocorre amb Sanmartín i Aguirre, autor de tarannà progressista:

“Si eixe esperit que feu que l'inolvidable Llobart, deixántse dur del seu amor a les glories de la terra, fundara Lo Rat-Penat, y que inspira sempre els patriotichs escrits de *Valentino* (Teodor Llorente), existira entre nosatros, *otro gallo nos cantara.*”⁴²

Encara hui en dia, la creació de *L'Oronella* per part de Constantí Llobart està poc documentada. Bona part de la crítica ha sostingut que amb la creació d'aquesta societat (en principi excursionista), Llobart

volia separar-se *de facto* de Lo Rat Penat, sobretot per qüestions relacionades amb la no politització de la Renaixença. Aquest extrem, en canvi, no ha estat encara demostrat fefaentment.

3. Teodor Llorente, *castrador de la Renaixença*

Tant en la interpretació de Joan Fuster (1962) com en la que més tard reafirmen Sanchis Guarnier (1968) o Manuel Jorba (1964), la figura de Teodor Llorente està marcada per un judici negatiu. Segons el polígraf de Sueca, Llorente despolititzà la Renaixença valenciana, s'enfrontà al grup progressista de Constantí Llombart i aconseguí al remat convertir Lo Rat Penat en una societat apolítica, lliurada a expansions literàries inofensives.

Com comentem a bastament en el capítol 6, potser la primera opinió discrepant respecte a aquesta línia l'aporta Lluís Guarnier (1983), el qual fa una valoració més positiva de la tasca literària i cultural del patriarca de la Renaixença. Recentment, també Rafael Roca (2004) ha reivindicat la figura de Llorente. Roca no sols remarca que la ideologització del grup de Llombart era molt escassa; destaca, a més, el caràcter estratègic del suposat apoliticisme de Llorente. Sols desvinculant la Renaixença de les idees polítiques (i de les seues en particular), el moviment literari podia tindre èxit i capacitat de prosperar, donat que amb un perfil ideològic més dur no li hauria estat possible de créixer. Cal recordar, a més, el paper summament positiu de Llorente en almenys dos sentits: el primer, en l'aposta clara i decidida per la unitat de la llengua (ben clarivident i gens compartida pel sector anomenat progressista); el segon, en la seua contribució a la creació de la identitat sentimental valenciana, que cresqué adherida a les imatges paisatgístiques que ell mateix popularitzà en els seus poemes.

En un altre passatge (2004: 44), Roca recorda que el prestigi personal de Llorente fou decisiu en la consolidació de la Renaixença valenciana, en la seua respectabilitat i en la seua interlocució amb els moviments bessons que tenien lloc a Catalunya i Balears. Al capdavant, sense un home de la talla intel·lectual de Llorente, Lo Rat Penat possiblement no haguera atret més que grups de poetes populars. Sense el seu lideratge, la Renaixença valenciana no haguera destacat per figures de relleu i haguera quedat òrfena a la mort de Llombart, el 1893.

Per concloure, hem de recordar en tot cas que qualsevol valoració sobre el biaix ideològic de la Renaixença valenciana ha de posar-se sota quarantena. Que cada escriptor renaixencista tenia un perfil ideològic diferent és un fet incontrovertible i natural; es tracta, en tot cas, de diferències segons l'eix ideològic esquerra / dreta o, en termes més adients a l'època, progressisme / conservadorisme. Ara bé, si tenim en consideració un altre eix, en termes de regionalisme / centralisme o, més aïna, nacionalisme / regionalisme, convé de recordar que sols a partir de 1898 començarà a ser rellevant aquesta oposició, sols amb l'inici de la politització de la Renaixença a Catalunya. A més, tal com el mateix Rafael Roca ens recorda (2004: 120), en arribar aquest any, la majoria d'autors de la nostra Renaixença ja eren morts: Querol, Iranzo, Llombart, Ferrer i Bigné, Labaila, Pizcueta, Escalante, Palanca i Roca... Llorente va sobreviure a tots ells i arribà a temps de ser coronat com a patriarca de les lletres autòctones.

4. La Renaixença valenciana com a fracàs

La famosa frase de Fuster, “la Renaixença va ser, socialment, un fracàs”, encara pesa sobre moltes de les interpretacions que es fan sobre aquest període. En la visió fusteriana, la Renaixença va complir la meta de recuperar l'ús literari de l'idioma, però negligí l'objectiu de bastir un moviment de desvetllament nacional comparable al sorgit a terres del Principat.

Tal com hem insistit en altres pàgines, i tal com afirmen alguns autors com Ferran Archilés (2012), la lectura de Fuster parteix de dos errors: el primer, avantposar com a model el cas de Catalunya, que destacà per moure's d'acord amb unes coordenades particularíssimes i irrepetibles, propiciades per uns processos històrics que en el cas valencià, simplement, no es donaren. El segon, pressuposar que tots els moviments renaixencistes europeus havien de desembocar en alguna forma de nacionalisme. Sobre aquest segon aspecte, Archilés desvetlla la trampa argumental exercida per la lectura fusteriana:

“No és una llei de ferro de l'evolució dels pobles que un moviment nacionalista haja d'aparèixer. Argumentar per què no aparegué un moviment nacionalista és una pregunta permanentment implícita en Fuster, però una errònia forma d'argumentar.” (2012: 298)

Com ja hem avançat, en contrast amb aquesta lectura negativa, descrita sempre en termes de manca, el mateix Ferran Archilés ha subratllat tots els aspectes positius que aportà la Renaixença a la nostra història cultural (2012: 296 – 298): paper simbòlic central assignat a la llengua pròpia, construcció d'una narrativa del passat històric, descobriment del paisatge i del patrimoni monumental i fixació d'un àmbit geogràfic i territorial. Sense tots aquests elements, hui dia hauríem de parlar d'una identitat encara més difusa, o potser d'una llengua ja rellegada a la categoria de patués.

Malgrat els aspectes positius, convé de subratllar algunes de les rèmores que s'interposaren en eixe procés de construcció nacional, tot entrebancant-lo o fins i tot fent-lo fracassar en algun aspecte. Així doncs, dedicarem l'apartat següent a analitzar els factors que intervingueren en la conformació de la consciència particularista valenciana, interpretada des de tonalitats més o menys regionals o nacionals, vigent encara avui i en contrast acusat amb l'evolució de Catalunya i d'altres societats de l'entorn.

Limitacions i mancances d'una nova identitat

Com ja hem assenyalat, els autors autoctonistes valencians ignoraren el paisatge dels territoris allunyats de l'Horta. Actuant d'aquesta manera, expulsaren de retruc molts valencians del mateix món simbòlic que, paradoxalment, començaven a crear. Aquesta desafecció, o millor dit aquesta ignorància respecte a la varietat del territori és una de les causes, gens negligible, del relatiu fracàs de la identitat valenciana, entesa en els termes sociològics actuals. També explica en grau considerable que fins i tot hui en dia el sentiment provincial *castellonenc* o *alacantí* siga -en algunes comarques- més fort que la identitat valenciana històrica.

Ara bé: en les pàgines que segueixen volem cridar l'atenció sobre dos factors més que, a parer nostre, han resultat històricament decisius en aquesta disgregació identitària. Factors que, en altres paraules, poden explicar també, cadascun des del seu angle, aquesta feblesa històrica de la *valencianitat*. A diferència de la primera causa que assenyalàvem, la relacionada amb el monocultiu literari del paisatge de l'Horta, aquests altres dos factors són de tipus constitutiu. Des del nostre punt de vista, cap dels dos ha estat prou considerat per part de la crítica especialitzada: parlem del pes de València com a capital i de l'anomenat "problema onomàstic".

1. València, una capital insuficient

La importància de les ciutats grans com a centres difusors del saber està fora de dubte i molts historiadors se n'han fet ressò. Per posar un exemple, dins el camp de la dialectologia alguns experts distingeixen entre àrees *innovadores* i àrees *conservadores*: les primeres, generalment urbanes, destaquen per exportar novetats lingüístiques i usos trencadors respecte a la norma; les segones, sobretot rurals i geogràficament aïllades, mantenen la fidelitat a les solucions més etimològiques⁴³. La hipòtesi de la qual partirem, doncs, és que les ciutats no sols actuen com a centres difusors d'idees o novetats lingüístiques, sinó que també tenen un pes fonamental en la difusió de les identitats nacionals.

Segons dades arrebegades per Jesús Millán (1990: 35) València compta l'any 1840 amb un total de 95.000 habitants. El 1873 la població de la capital, en augment notable, és ja de 143.861 ànimes. Per últim, ja arribats a l'any 1910, ateny els 233.348. Si ens referim al conjunt del País Valencià, Piqueras (2007: 122) parla de 900.000 habitants l'any 1800, 1.246.485 l'any 1857, un total d'1.374.592 l'any 1877 i, ja arribat el segle XX, 1.587.533 l'any 1900. Dins d'aquesta darrera xifra, 213.550 corresponents a València i aproximadament 50.000 a la segona ciutat, Alacant. Contrastant les dades amb les disponibles per a Barcelona i Catalunya⁴⁴, la graella dibuixa un resultat ben palmari (QUADRE 5):

ANY	POBL. VALÈNCIA	POBL. PV	POBL. BARCELONA	POBL. CATALUNYA
1857	137.960	1.246.485	235.060	1.652.291
1877	165.466	1.374.592	353.853	1.752.033
1887	192.569	1.459.465	405.913	1.843.549
1900	213.550	1.587.533	544.137	1.966.382
1910	233.348	1.704.127	595.732	2.084.868

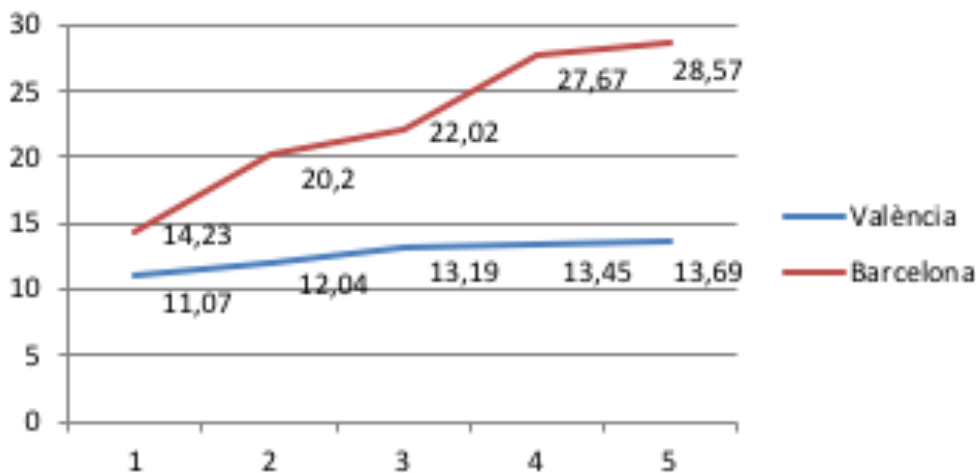
⁴³ / Podem citar, per exemple, l'obra històrica de G. I. Ascoli (1873), *Saggi Ladini*.

⁴⁴ / Font: Idescat (www.amb.cat) Consultat el 2 de juliol de 2018.

Agafant com a model de desenvolupament els dos extrems temporals de la gràfica, és a dir, els anys 1857 i 1910, podem contrastar les dades en els termes següents (QUADRE 6):

ANY	POBLACIÓ DE VALÈNCIA /PV	POBLACIÓ DE BARCELONA / PRINCIPAT
1857	137.960 / 1.246.485 (11,07%)	235.060 / 1.652.291 (14,23%)
1877	165.466 / 1.374.592 (12,04%)	353.853 / 1.752.033 (20,20%)
1887	192.569 / 1.459.465 (13,19%)	405.913 / 1.843.549 (22,02%)
1900	213.550 / 1.587.533 (13,45%)	544.137 / 1.966.382 (27,67%)
1910	233.348 / 1.704.127 (13,69%)	595.732 / 2.084.868 (28,57%)

Concloem, doncs, amb les diferències entre la capitalitat de València i la de Barcelona: en ambdós casos la xifra d'inici és escassa. Partim de sengles societats basalment rurals, amb població encara lligada a l'agricultura de subsistència i al sector primari. En el cas de Barcelona, però, el salt no triga a produir-se: ja l'any 1877 la població de la ciutat comtal ha esdevingut un 20% de la de tot el Principat. En arribar l'any 1910, ja ben entrat el segle XX, el contrast entre les dues ciutats és ben palmari: quasi un de cada tres catalans viu a Barcelona; en canvi, en el cas de València, la població *capitalina* representa només un 13% del total (QUADRE 7):



Hem parlat suara del pes de les dues capitals en relació amb el territori respectiu; ara bé, en els càlculs anteriors no hem parlat de les àrees metropolitanes. El concepte d'àrea metropolitana és indissociable del procés d'urbanització i industrialització. Aquest, de fet, converteix les ciutats en organismes complexos, capaços de traure fora de les seues fronteres algunes de les funcions urbanes que els són indispensables i capaços d'establir relacions jeràrquiques de codependència amb els territoris veïns.

Com assenyalen Ramon Arribas i Jaume Font (1995: 77 - 82), l'any 1910 dels 25 municipis més poblats dels territoris de parla catalana, 11 se situaven al Principat i 11 al País Valencià. La tendència, trenta anys després, no havia canviat gaire: el 1930, 12 dels 25 eren al Principat i 11 a territori valencià: les dades, doncs, assenyalen un panorama aparentment estable i equilibrat entre ambdós territoris. Seguint també Arribas i Font veiem com l'any 1930 Catalunya té vint municipis amb més de 10.000 habitants, mentre que en el cas del País Valencià en són vint-i-sis. Aquest saldo, malgrat que favorable al nostre territori, resta matisat quan fem una ullada als municipis que podien ser encabits dins aquesta classificació:

Catalunya: Barcelona, Tortosa, Lleida, Reus, Tarragona, Valls, Vilanova i la Geltrú, Igualada, Terrassa, Sabadell, Manresa, L'Hospitalet, Badalona, Santa Coloma de Gramenet, Mataró, Granollers, Vic, Girona, Olot, Figueres.

País Valencià: Castelló, Vila-real, Borriana, Sagunt, Utiel, Requena, Torrent, València, Sueca, Cullera, Algemesí, Alzira, Carcaixent, Tavernes de la Vallidigna, Xàtiva, Gandia, Oliva, Dénia, Ontinyent, Alcoi, Villena, Elda, Alacant, Crevillent, Elx, Oriola.

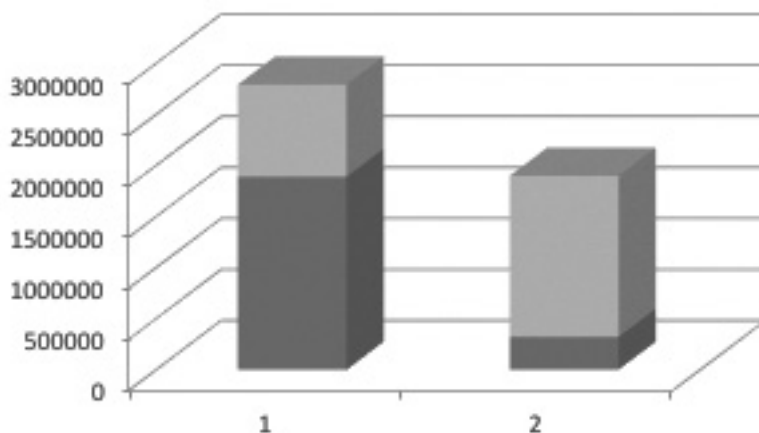
Com podem comprovar, dels vint municipis citats per a Catalunya, un total d'onze pertanyen a l'àrea metropolitana de la capital, mentre que en el cas valencià només en pertanyen dos, la mateixa València i Torrent. Filant prim, podríem dir que aquest darrer és un cas molt discutible d'adscripció a l'àrea metropolitana, donat que en aquesta època eixe municipi distava quasi vint quilòmetres del Cap i Casal. La conclusió, òbvia, és que l'any 1930 la ciutat de Barcelona havia bastit al seu voltant una densa xarxa d'eixos viaris i ciutats dependents, conseqüència lògica de la petjada industrial. En canvi, en el cas del País Valencià, el mapa revelava un seguit de municipis de grandària molt uniforme que, repartits d'extrem a extrem del territori, no constituïen cap xarxa visible. Altrament, el territori valencià era un seguit de realitats aïllades i alienes entre si. És, en suma, la radiografia que contrasta un territori vertebrat i un de totalment invertebrat.

Encara hi ha una tercera dada per a l'anàlisi, resultant de la comparativa de les dues capitals amb les següents ciutats més poblades per al mateix any de 1920: així, en el cas de Catalunya la diferència entre la ciutat més poblada (Barcelona) i la segona més important (Lleida) és abismal: 721.869 habitants per a la primera i a penes 38.165 per a la segona. Per darrere de la capital del Segrià apareixen un munt de ciutats, però totes amb índexs poblacionals ben parells: és el cas de Tarragona (29.043 per al mateix any), Badalona (29.361), Terrassa (30.532), Sabadell (37.529) o Reus (30.266). Això, fet i fet, significa, en termes matemàtics, que l'any 1920 Barcelona era 18,91 vegades més gran que la segona ciutat catalana.

La hipercefàlia de la capital del Principat contrasta, en eixe sentit, amb el cas valencià, on la capital té l'any 1920 un total de 251.258 habitants pels 63.908 d'Alacant, els 36.896 d'Alcoi, els 34.457 de Castelló, els 33.187 d'Elx i els 37.368 d'Oriola⁴⁵. De nou veiem la tònica de les poblacions mitjanes de vora 30.000 habitants -igual que en el cas de Catalunya-, però la diferència entre les dues capitals torna a ser

45 / Font. INE: *Alteraciones de los municipios en los censos de población desde 1842*.

significativa: si Barcelona era l'any 1920 quasi 19 vegades més poblada que la seua primera competidora, València sols era 3,93 vegades més populosa que Alacant. Si el lideratge de Barcelona en resta clar, el de València, per contrast, resulta molt més discutible⁴⁶. Podem comprovar-ho en el gràfic 5 (QUADRE 8): hi veiem clar que l'any 1930 Barcelona representa un 60% de la població del seu territori; València, en canvi, a penes un 13%:



Gràfic comparatiu entre la població de Barcelona i València respecte als seus respectius territoris, l'any 1930. En la columna de l'esquerra, la superfície més fosca representa la població de Barcelona i la més clara la de la resta de la població de Catalunya. En la columna de la dreta, la superfície més fosca representa la població de València i la més clara la de la resta de la població del País Valencià. Els percentatges respectius són un 60% del total i un 17%. Fonts: Idescat i INE.

La conclusió es presenta, doncs, força clara: el País Valencià no té una capital amb suficient múscul ni durant l'època en què es produeix el fenomen del reviscolament literari del valencià, ni durant l'època en què s'assenten les anomenades identitats col·lectives. Sense eixe múscul resulta gairebé impossible insuflar un programa cultural comú al territori circumdant. Hi manca, doncs, el lideratge necessari. La radiografia territorial del país, caracteritzat per un continu demogràfic invertebrat, tampoc convida a l'aflorament d'una identitat comuna per la senzilla raó que hi manca el centre promotor. Quan ja en apartats posteriors analitzem la cristallització dels diferents àmbits de la literatura costumista valenciana, observarem que el policentrisme n'és la tònica indiscutible. En el fons, només serà la conseqüència lògica de la realitat demogràfica i, com veiem, de la manca d'una capitalitat operativa.

⁴⁶ / Especialment atenent als índex de creixement d'Alacant, Elx o Castelló, que es presenten en els termes següents: Alacant 1803 – 19.313; 1857 – 27.550; 1860 – 31.162; 1877 – 34.926; 1887 – 40.115; 1897 – 49.463; 1900 – 50.495; 1910 – 55.116; 1920 – 63.382. Castelló 1857 – 25.193; 1887 – 25.193; 1900 – 29.904; 1910 – 32.309; 1920 – 34.457

2. La divisió provincial i el problema identitari

És ben sabut que els diferents moviments liberals europeus tenen com a propòsit la substitució de l'anomenat *antic règim* per una societat més favorable als interessos de la burgesia. L'ascens d'aquesta classe social, duta a terme des de l'anomenada edat moderna i conclosa ja al segle XIX, comporta la consolidació d'un ideari que qüestiona el sistema medieval de privilegis i la concepció teològica d'un ordre social fins llavors immutable. Les classes productives demanen, en suma, un repartiment del poder basat en el mèrit i no en l'herència, i aspiren a un trencament dels privilegis senyorials. Es tracta, doncs, del pas del serf al ciutadà, de l'aspiració a una societat d'individus –això sí, burgesos- iguals en drets i deures.

Però aquesta visió igualitarista també té aplicació directa sobre el territori: per als liberals, senyorius, furs i privilegis formen part del mateix camp semàntic. El resultat de l'antic règim és un mapa tallat d'acord amb prerrogatives feudals, interessos de sang i herències. Enfront, i per contrast, el vell liberalisme proposa una distribució del territori basada en els mateixos ideals d'igualtat que inspiren les revolucions. El resultat lògic n'és la província: una mena d'entitat administrativa construïda al voltant d'un subcentre de poder, naturalment subordinat a la capital. Les províncies, amb el seu traçat regular i la seua extensió quasi idèntica, revelen la mentalitat racionalista que inspira les revolucions, particularment la francesa, però lluny d'actuar com a eines descentralitzadores esdevenen simple cadena de transmissió d'un poder altament jerarquitzat.

En el cas espanyol, els primers intents de divisió provincial arranquen de les corts de Cadis (1812). Després, amb l'arribada de la invasió francesa, s'assaja un model que calca directament l'aplicat a França i que divideix el territori valencià, totalment desdibuixat, en departaments com el del Guadalaviar Baix (amb capital a València) o el del Cap de la Nao. Les divisions provincials successives, en especial l'escomesa el 1833, prenen el mateix caràcter dubitatiu i ambigu que prompte adquirí la revolució liberal espanyola.

Aquest caràcter ambigu a què fem referència es comprova sobretot en la divisió provincial més important de les dutes a terme a Espanya, la dissenyada el 1833 per Javier de Burgos. A diferència de la divisió francesa, que busca de forma conscient l'anihilació d'antigues fronteres entre llengües, regnes i senyorius, la de De Burgos manté, *grosso modo*, els contorns dels antics regnes d'Aragó. A més, respecta quasi al cent per cent la titularitat de les antigues capitals castellanques amb representació a Corts i també els noms i fronteres dels tres territoris històrics bascos.

Però el caràcter tebi i indecís del liberalisme espanyol es comprova en un altre aspecte de la divisió provincial de De Burgos. Parlem dels canvis continus que el disseny provincial patirà a partir de la seua aprovació en Corts l'any 1833, i que significaran l'annexió de dos territoris aliens a la història del Regne de València, les comarques de Requena i Villena. La integració dels dos territoris en les províncies de València i Alacant, i el fet que les dues incorporacions foren degudes als capritxos de les elits locals, ens revela que la jove revolució espanyola, més que seguir un programa ideològic coherent, basava la seua arquitectura en interessos econòmics particulars. Segurament cap exemple podria parlar-nos millor del pas del liberalisme al moderantisme, del pas d'uns ideals de trencament a la caiguda en els mateixos vicis que tractaven d'erradicar-se.

Comptat i debatut, el repartiment provincial de 1833 deixa el País Valencià dividit en quatre províncies: Castelló, València, Alacant i Xàtiva, amb l'eliminació d'aquesta darrera a partir de la reformulació de 1836. David Garrido sintetitza així el problema de fons subsegüent a la divisió en tres províncies i a la concurrència dels afegitons posteriors:

“Abans de la divisió provincial era impossible parlar de “castellonencs” i “alacantins” com a dos conjunts poblacionals diferents dels “valencians”, ara sí. El topònim “València” crea ambigüitats, també el gentilici “valencià” [...] Amb el temps la divisió provincial s'instal·la en els subconscients de les persones: “valencià” és només l'habitant de la ciutat i de la província de València.”⁴⁷

El caràcter nociu de la divisió provincial, doncs, rau en el fet que aquesta provoca, per via directa, l'aparició del que hem anomenat el *problema onomàstic*. Per sintetitzar-ho, l'atzar que determina que el territori tinga el mateix nom que la capital no presenta cap problema fins al moment en què eixe mateix territori és partit en tres parts, una de les quals continua conservant el nom de la capital. La conseqüència òbvia, doncs, és la partició de la consciència territorial, perquè de sobte dues de les tres parts resultants començaran a sentir el nom de *valencians* com a alié.

Des del nostre punt de vista, la infravaloració d'aquest problema és una constant en els estudis sobre història crítica del País Valencià. Emili Rodríguez Bernabeu, en el seu llibre *Alacant contra València*, o bé no en fa esment o encara el problema des de pressupòsits poc comprensibles⁴⁸. Joan Fuster, al seu torn, sí que en parla, però tan sols en unes poques línies on a penes dibuixa el problema sense entrar-hi en profunditat:

“Cap de les quatre províncies en què fou dividit el Principat pels jacobins del 1833 no reté en exclusiva el nom de “catalans”. [...] Al País Valencià tot ocorre, en això, d'una altra manera. València –regne de València– era el nom tradicional de la regió: ara ho serà solament d'una província. L'amfibologia resultava d'una malignitat angoixosa.

Potser per aquesta confusió de nomenclatura la qüestió del provincialisme té entre nosaltres una importància tan singular. Gallecs, bascos, aragonesos, “catalans” –en el sentit “regional” de la paraula–, són, segueixen essent això: gallecs, bascos, aragonesos, “catalans”, malgrat les respectives escissions provincials. El nom del vell país se sobreposa al de les províncies, i les uneix en una instància superior. Els provincialismes sempre hi trobaran aquest fre. És el fre que ens manca, als valencians. Ara hi haurà uns valencians que no són ja “valencians”: són “castellonencs” o “alacantins”. (Fuster 1962: 211 – 212)

⁴⁷ / Garrido, David (2018): “País Valencià, país trinçat: la divisió provincial”. Article aparegut en premsa www.diarilaveu.com, dia 6 de maig de 2018.

⁴⁸ / “El gentilici de valencià suposava, en aplicar-se a tots els habitants del País, una mena de segrest col·lectiu sobre la vertadera significació cultural –la catalana– de la població [...] Alacant repetia al sud allò que s'havia esdevingut abans amb tot el País: segrestava una part del conjunt –en aquest cas, el Regne de València– per poder-lo manejar de gust, i va formar-se la província d'Alacant. Era la mateixa tàctica emprada per la ciutat de València en segrestar de la catalanitat tot el País Valencià sota el seu gentilici de *valencià*. (Rodríguez Bernabeu 2005: 238 – 239).

Les conseqüències del problema onomàstic en la mobilitat personal o els intercanvis econòmics potser no resulten massa notables, però si ens referim a la història social de la llengua o a la construcció d'un imaginari col·lectiu, sorgit o no de la literatura costumista i autoctonista, els efectes en són devastadors. Quan la literatura de base autòctona o que use el valencià comença a desenvolupar-se, la tessitura obliga els autors a elegir entre tres solucions principals:

D'una banda, la generació dels cinquanta i seixanta (Pérez i Rodríguez, Bernat i Baldoví o els autors de *Los valencianos pintados por si mismos*) ni tan sols s'encara amb el problema. Aquests escriptors, de fet, solen assumir com a marc un micromón minúscul que la majoria de les vegades coincideix amb els límits de la ciutat de València (Pérez i Rodríguez) i que d'altres es limita a un marc ambiental que no supera els límits de l'Horta. En eixe sentit, i com déiem abans, el costumisme valencià (i l'autoctonisme després) actuen totalment d'esquena al territori, i mirant tan sols a la capital.

Comprovem el que hem dit en el cas de la recopilació costumista *Los valencianos pintados por si mismos*, on no trobem ni referències al paisatge de l'interior de la *provincia* ni capítols dedicats, posem per cas, a les dones de la Costera ni a les terres de vinyes i ametllers. L'única excepció la veiem de nou (i és simptomàtic) en el cas de Torrent, que ocupa un capítol complet amb la descripció del granerer emblemàtic d'aquest poble. Més enllà de Torrent, darrer molló de "valencianitat", és com si no hi haguera res.

Aquesta tendència, que podríem titllar de *metonímica* (correlat sens dubte de la metonímia implícita en el nom del país), ve determinada per les mateixes característiques pròpies del costumisme. Aquest, de fet, es configura des del començament com un moviment que no aspira a la meticulositat descriptiva ni naix amb pretensió d'exhaustivitat; altrament, el seu objectiu és el reconeixement humorístic d'arquetipus i la sàtira mordaç contra modes noves, i en ambdós objectius la ciutat (com més gran millor) esdevé el camp d'operacions bàsic.

Més enllà de les preferències territorials, la metonímia és un tret inherent a la poètica costumista: per dir-ho d'alguna forma, el reconeixement d'arquetipus, de tipus i de tòpics es basa necessàriament en la tria, en la visualització d'un coneixement marc que sols s'aconsegueix amb la repetibilitat d'un ambient quotidià concret. Partint d'aquesta base, els autors urbanites del XIX, principals focus de difusió del costumisme, no podien interpel·lar els seus lectors amb un tipus com "la llauradora de Xelva" si no és que la seua intenció no era estrictament folklòrica. Sí que podien establir, en canvi, una comunicació basada en sobreentesos amb arquetipus com "el propietari rural", però en tot cas òbviament es tractava de tipus vists sota el prisma distanciador de les relacions urbanes.

De l'altre costat, trobem aquells pocs autors que s'endinsen més en el folklorisme. Aquest, a diferència del costumisme, sí que naix amb una voluntat de descripció exhaustiva. Les estratègies en aquest punt són diverses: d'un costat trobem aquells autors que, generalment des de València, cauen víctimes de la triple homonímia (València com a ciutat, com a província i com a regne). Llurs obres, habitualment, fan referències vagues a l'existència d'alguna cosa fora dels límits de la ciutat (Calpe de Sabino titula la seua obreta *Dins y fora de Valensia*). Així i tot, a efectes pràctics continuen centrant l'imaginari que descriuen en el *cap i casal* i en les comarques properes. En paraules de Fuster (1962: 218 – 219):

“D’aquí que els valencians de la capital, en els darrers cent anys, quan parlen de “València”, continuïn referint-se exclusivament a llur ciutat. A la ciutat i a la rodalia típica i crematística de l’horta: a la província, la d’ells només, després. Hi ha un pseudo-folklore “valencià”, una profusió de tòpics literaris “valencians” que, per inferència, queden emmarcats en aquell nou localisme. La nomenclatura confusionària, repeteixo, ho embolica tot. Segons això, “València” és una estampa fixa i única: el Miquelet urbà, el camp feraç, la barraca, la “llauradora ab aspecte de regina”, etc: tot de coses que són solament pròpies de la ciutat i del seu terme municipal. És un clixé incompatible amb el Maestrat i amb les serres d’Alcoi, amb el Camp d’Elx i amb els Ports de Morella: però també amb el Camp de Llíria, eixut i auster, i amb la Ribera del Xúquer, d’un altre tremp i un altre paisatge, i amb la Vall d’Albaida... El localisme “valencià”, per tant, venia a donar excuses als altres provincialismes: els valencians d’un extrem i de l’altre del país no s’hi sentien representats. Si “València” era “allò”, ells haurien d’ésser una altra cosa: alacantins, castellonencs o el que fos. I així, la capital renunciava a consolidar-se com a capital.”

De l’altre costat, trobem aquells que, renunciant des del començament a l’empresa d’abraçar tot el territori valencià, redueixen el seu camp d’investigació folklòric o poètic a una sola comarca. És el cas de Martínez i Martínez (*Coses de la meua terra: La Marina*), Guinot (*Escenes castelloneses...*) Finalment, no per menys importants, estan aquells que, com Martí i Gadea, eviten el problema. El de Balones, de fet, ni tan sols es molesta a desenvolupar el concepte “Terra del Ge” ni a dotar-lo d’una definició clara i precisa. Altres, com Morales Sanmartín, cauen en el parany de l’etiqueta “llevant” (*Idilis llevantins*) apel·lant a la terminologia despersonalitzadora de l’estat centralista.

La conseqüència d’aquesta difícil conjueració de tendències serà, com sempre, el desconcert. La frustració de no haver resolt el problema durant l’època de formació de la literatura costumista i del folklore nacional, determinarà de manera decisiva la identitat resultant en termes d’una hipoteca difícil de cancel·lar, tal com analitzarem en capítols posteriors.

5. CONCLUSIONS

Les dades presentades al llarg d'aquest capítol contradiuen l'opinió dels autors que han presentat el País Valencià com una excepció. De fet, el recorregut per la història del nostre territori durant el període comprés entre 1837 i 1937 revela la superfície d'una certa normalitat. Vist així, ni el País Valencià fou un territori agrícola i alié a la industrialització, ni el seu esdevenir polític romangué a part dels fets que configuraren el mapa polític del segle XIX i XX a l'Europa occidental.

Considerant aquestes conclusions, la implementació de la literatura costumista a casa nostra té lloc, en principi, com a resposta als mateixos estímuls, a les mateixes variables que determinen el naixement d'aquesta literatura a la resta d'Europa, si bé el procés de creació d'un costumisme nostrat, peculiar i amb accent propi, es presenta amb un cert retard (donat el desfasament econòmic) i manté certes peculiaritats. D'entre aquestes, crida l'atenció una: l'escassa presència a casa nostra d'un costumisme nostàlgic, enyoradís de certes formes de vida antiga. Segurament la causa d'aquesta peculiaritat radique en el paper positiu que el progrés tingué per a la majoria d'autors costumistes valencians, molts d'ells de biaix clarament progressista. La fascinació per un progrés acabat d'adquirir, i tingut per fràgil, degué fer la resta.

Pel que fa al procés conduent a la creació d'una identitat pròpia (siga regional o nacional), el País Valencià tampoc no presenta tantes diferències respecte a Catalunya, sovint tinguda com a patró comparatiu. La literatura costumista, és clar, desenvolupà un important paper en el procés d'acumulació de materials que desembocà en un petit *nation-building*. El moviment literari designat per nosaltres com a autoctonisme, amb Llorente com a líder, es veié complementat per materials identitaris aportats per altres arts: música, pintura, cinema o fins i tot indumentària. El resultat de tot plegat fou un regionalisme "fort i efusiu" que, així i tot, no acomplí del tot el seu propòsit aglutinador, donades les importants limitacions que aportaren alguns problemes ja antics, com la divisió provincial, l'amfibologia onomàstica o la insuficiència de València com a capital. La incapacitat dels escriptors autoctonistes per depassar l'estret paisatge de l'Horta no ajudà, a més, a la possibilitat que els valencians del nord o del sud se sentiren implicats en aquest nou imaginari patriòtic.

CAPÍTOL TERCER

CAP AL COSTUMISME PRIMERENC (1837 - 1849)



CAPÍTOL TERCER. CAP AL COSTUMISME PRIMERENC (1837 - 1849)

1. Introducció
2. *Rondalla de rondalles*, un fals precedent
3. Context històric: els fruits del liberalisme
4. *El Mole*: la instrumentalització de les classes populars
Costumisme i autoctonisme en *El Mole*
"El home invisible"
5. Josep Maria Bernat i Baldoví
Costumisme i autoctonisme en Bernat i Baldoví
Bernat i Baldoví i la saó de la Renaixença valenciana
6. Vicent Boix: *Escenas del año*
7. Conclusions

1. INTRODUCCIÓ

Com hem vist en l'apartat introductori, l'aparició del costumisme a Europa sol situar-se a començaments del segle XIX. La cronologia en l'àmbit espanyol, però, el retarda fins començaments dels trenta, i pel que fa al País Valencià, l'entrada plena del costumisme com a corrent localment arrelat no arriba fins a la dècada de 1840, tot coincidint amb l'eclosió de revistes literàries com *El Fénix* o *La Esmeralda*.

Abans d'entrar en el terreny pròpiament dit del nostre estudi, però, creiem que és necessari fer certa atenció a alguns textos nostrats, tot i que puguen quedar fora de la definició canònica de costumisme. Parlem de la *Rondalla de rondalles*, de Fra Lluís Galiana (1740 – 1771), d'algunes obres de l'historiador Vicent Boix o de la premsa política satírica valenciana. En aquest darrer cas, ens referim a la revista *El Mole*, publicada entre 1837 i 1870, i a les capçaleres posades en marxa per Josep Bernat i Baldoví: *La Donsayna* (1844 – 1845), *El Tabalet* (1847) i *El Sueco* (1847).

A primera vista, pot fer la sensació que totes aquestes obres es troben fora de l'abast temàtic que ens hem proposat de seguir i que, a més, n'estan cronològicament molt desvinculades. Sobre la primera asseveració, no podem negar que ni les obres de Galiana i Boix ni les revistes satíriques encaixen amb la definició de costumisme que hem fet en la introducció. Sobre el decalatge cronològic, resulta també cridanera la diferència de quasi setanta anys que hi ha entre la publicació de la *Rondalla de rondalles* i el primer número d'*El Mole*.

La crítica, però, sempre ha vinculat aquestes obres al moviment costumista, almenys nominalment. En el cas de l'opuscle de Galiana, molt sovint se li aplica l'etiqueta d'"obra costumista", cosa que podria fer-la entrar de ple en el nostre estudi. Així, en la pàgina web de l'Enciclopèdia catalana es parla d'"una autèntica novel·la breu, de gran vivacitat i riquesa costumista"⁴⁹. També Rafael Beltran (2007: 28) defineix la *Rondalla* com a "novel·leta costumista". Les raons per aquesta encunyació són diverses: l'ambientació camperola, l'ús d'una llengua dialectal plena de col·loquialismes i fraseologia, els personatges populars...

Moltes d'eixes mateixes característiques encaixen també amb les revistes de Bonilla i Bernat i Baldoví. Enric Cassany (1992) no dubta a qualificar-les d'antecedent directe del costumisme. Hi insisteix, de fet, en una altra publicació (1997: 38) quan diu que aquests periòdics del XIX podrien considerar-se, juntament amb altres de similars, com un gènere costumista en si mateix. Pérez Montaner, tot i reconeixent el caràc-

ter divers del costumisme i la “generositat del terme” hi reincideix considerant que alguns articles inserits dins d’aquestes publicacions “[els] podríem qualificar com a costumistes” (1998: 454 – 455). Per últim, també Enric Bou (2000: 192) cita *La Donsayna* i *El Mole* com a fruit d’una intersecció entre el costumisme romàntic i la tradició autòctona dels col·loquis.

Finalment, i pel que fa a Vicent Boix, la seua vinculació amb el costumisme resulta evident. I no sols per l’atenció que dispensà a les tradicions valencianes en moltes de les seues obres, algunes dedicades a Xàtiva i altres a València. Recordem que també es va implicar de ple en l’obra col·lectiva *Los valencianos pintados por si mismos* (1859), on signà un dels capítols amb més significació, “El dulzainero”.

Partint d’aquests pressupòsits, doncs, se’ns fa obligatori dedicar uns apartats previs aquest conjunt de títols esparsos. Per precisió metodològica i per simple cura propedèutica. Tal com veurem tot seguit, la bibliografia prèvia i el contrast d’aquestes obres amb els trets del costumisme (ja definits en la introducció) ens permetran d’emetre’n un judici. Tot per tal de saber si escau incloure o no aquests textos en el concepte de costumisme que estem seguint, i amb el qual volem ser coherents.

2. RONDALLA DE RONDALLES: UN FALS PRECEDENT

Com acabem de veure, una part de la crítica ha atribuït un lloc destacat en el costumisme a la *Rondalla de rondalles*, petita obra del segle XVIII valencià, escrita pel dominic ontinyentí Lluís Galiana i Cervera i publicada anònimament l'any 1768. L'obreta, que s'autodefineix com a imitació del *Cuento de cuentos* de Francisco de Quevedo, suposa un intent de literaturització de tot un extens corpus paremiològic, que l'autor incorpora als diàlegs dels dos protagonistes i a les intervencions d'un fals narrador intern.

Sens dubte, el castissisme resultant confereix a l'obra de Galiana un sabor anticipadament costumista, ja que reflecteix la parla dels llauradors valencians de l'època preindustrial. Una sèrie de trets de l'obra, així i tot, ens ajuden a descartar-la com a possible precedent del costumisme, i més encara a excloure-la dels límits d'aquest corrent.

En primer lloc, en la *Rondalla de rondalles* l'únic protagonista és el llenguatge. Aquesta idea ja l'exposa Vicent Salvador (2001). Tant la resta d'obres publicades per Galiana com el sentit de la seua correspondència amb Ros i Maians apunten en eixa mateixa direcció. No ens trobem, per tant, davant un intent per deixar mostra d'uns modes de vida que es creuen en extinció imminent. De fet, les descripcions (ja siguen de modes de vestir, d'habitatges tradicionals o fins i tot de paisatges) es troben del tot absents en l'obra. Els escassos apunts descriptius són, en tot cas, fugaços i no constitueixen *per se* un centre d'interés. Un dels pocs exemples n'és el de la tia Bajuana (els subratllats són nostres):

“Encontrà à la tia Bajuana, que eixia de la Esglesia, tota *geperuda y arruada com un cuch de perola*, tremolant y refermantse sobre una gayateta, en un Rosari *tan gros com à pilotes de trinquet y en mes moquita que una ovèlla encatarrada*.”

“Veritat es (no es pot negar) que *anava à tombollòns* y safofaba en les paraules, perque la bancada de dalt li había caygüt tota, y sols tenia baix dos dents y tres queixals, que servien pera apontalàrli el nas: poro tot aço *era pa y mel*, respecte de que *parexia una centella*, y que *al mateix Dimoni li faria eixir els cabells blancs*, nomes que *la possára en eixos trots*. Què mes volen vostres? Sempre que parlava, anaven els refranys á puntapeus.” (41 - 42)⁵⁰

Com podem comprovar amb la lectura dels dos fragments, la descripció de la vella no és més que una excusa de l'autor per a incloure-hi més mostres de fraseologia. Més encara: el mateix personatge de la

vella refranyera, tan freqüent com a tipus literari, resulta versemblant en tant que està sancionat per la tradició. Si el personatge necessita un mínim de contingut, Galiana activa els seus referents en la literatura castellana: *La Celestina*, probablement, i en darrera instància els personatges picarescos i deformes d'*El Buscón*, obra del seu admirat Quevedo. Cap connexió, per tant, amb un món prototípicament local. Ni tan sols una al·lusió en tot el llibre al context en què ocorren els fets, per imaginaris que aquests siguin. En l'ambientació de la *Rondalla de rondalles* l'únic referent és l'idioma. Tot allò situat fora de la llengua pot omplir-se amb material de farciment, referents castellans inclosos. El mateix argument és tan universal que encaixaria en qualsevol novel·la de fulletó del segle posterior.

Podem preguntar-nos, en tot cas, si la pruija conservacionista aplicada al llenguatge, i plasmada en el zel del registre paremiològic, no constitueix per si mateixa un exemple de costumisme. Hauríem de respondre que no: la tasca filològica constitueix, en tot cas, una dimensió a part, i el fet que Galiana dotara el seu recull de refranys d'una vestimenta literària no obsta perquè, com hem subratllat, el seu interès siga més aviat filològic. Des de l'aparició de les apologies de l'idioma, allà pel segle XVI, l'interès per la llengua dels valencians ha estat una constant que, com a tal, no és el fruit d'un context cultural concret com el que dona peu al costumisme, sinó més aviat d'una situació de diglòssia que té les arrels en la satel·lització política i cultural de les terres de parla catalana⁵¹.

Aquesta darrera observació ens connecta amb el context social de Galiana. La societat on aquest va viure era preindustrial, prèvia als trontolls de l'antic règim i a les revolucions burgeses. Per demostrar-ho amb un exemple ben clar, la màquina de vapor de Watt fou patentada un any després de la publicació de la *Rondalla*. Tampoc aquest autor conegué la premsa ni el seu era un món urbà. Galiana, en conseqüència, no podia participar de la por a la pèrdua d'un món que se sentia en perill. En tot cas, els seus temors estan centrats en l'empobriment lèxic de l'idioma propi, però això ens remet de nou, talment com hem vist abans, al protagonisme de la llengua i no pas de la literatura.

51 / Remetem a Climent Martínez, Josep Daniel (2003), *L'interès per la llengua dels valencians (Segles XV – XIX)*. València: Consell Valencià de Cultura. L'autor dedica un capítol a la *Rondalla de Rondalles*, encara que tractant l'obra des d'un punt de vista que no coincideix amb el que escau al nostre estudi.

3. CONTEXT HISTÒRIC: ELS FRUITS DEL LIBERALISME

La situació històrica del País Valencià en el context de començaments del segle XIX, igual que la de la resta d'Europa, està marcada per l'ascens de la burgesia, que a poc a poc, i a colp de petites victòries i retrocessos, va aconseguint quotes de poder cada vegada majors. 1830 és la primera fita ressenyable en aquest ascens progressiu, ja que durant aquest any tenen lloc diverses revoltes a Europa, començant per l'anomenada "revolució de juliol" a París, immortalitzada en l'art per Delacroix o Victor Hugo.

Durant el mateix any, Europa assisteix a l'encomanament d'aquesta febra revolucionària a diversos territoris. És el cas de Bèlgica (que aconsegueix la seua independència dels Països Baixos) i de Polònia o Itàlia. En el cas espanyol caldrà esperar fins a 1833 (mort de Ferran Seté) per assistir a la fi de l'anomenada "dècada ominosa" i a l'ascens del liberalisme, fins a aquell moment exiliat o reprimat. Els primers fruits del nou programa liberal no tardaran, llavors, a fer-se visibles: divisió provincial (1833), decret de llibertat d'indústria i comerç (1834), desamortització de bens eclesiàstics (1836) i finalment promulgació de la nova constitució liberal de 1837, signada per la regent Maria Cristina de Borbó.

D'entre totes les noves mesures instaurades pels liberals, probablement la que més transcendència té en la literatura és el decret de llibertat de premsa de 1834. Malgrat que molt restrictiu encara (Marcuello 1999: 71 – 74), el nou decret provocà com a resposta un autèntic allau de publicacions, revistes i periòdics. Pérez Montaner (1997: 459) parla del nou decret com d'un "fort impuls a la premsa i l'edició de llibres". Les capçaleres de tot signe ideològic augmenten en tot el territori valencià i els anys posteriors veuen el trasllat a la premsa escrita del joc d'escacs polític. No sense raó, Josep Maria Casasús (1991:11) ha definit el vuit-cents com "el segle d'or de l'anomenat periodisme ideològic", una època en què el periodista, lluny d'estar compromés amb la neutralitat, sols té sentit en tant que postulant d'una causa determinada:

"El doctrinarisme periodístic [...] manté el principi que els periodistes han d'estar compromesos amb una causa particular i concreta. D'acord amb els principis doctrinaristes, la defensa a ultrança d'aquesta causa parcial és l'únic criteri que justifica l'exercici de la comunicació periodística, allò que li atorga carta de naturalesa i dignitat."

En aquest context, la premsa aprendrà ben prompte el seu paper com a agitadora, propagadora d'idees i fins i tot reclutadora. Quan a partir de 1833 la reacció s'agruparà en el bàndol carlí, la premsa esdevindrà transmissora privilegiada d'informació dels diferents fronts de la guerra, i també principal eina ideològica contra l'enemic. Malgrat les altes taxes d'analfabetisme, les revistes i periòdics seran llegits en tertúlies, cafés i aules, i arribaran a un públic exponencialment major que el que indiquen les seues xifres de venda.

Sent així, la ràpida difusió de la premsa ens alerta d'un altre fenomen clau per entendre els convulsos anys de començaments del XIX: la importància cada vegada major de l'opinió pública, de les masses, enteses ara com a cos social complet, tot incloent-hi el proletariat camperol i industrial. Ara més que mai en la història, les masses es converteixen en objectiu de les ideologies, i atreure-les esdevé essencial. Sols així pot entendre's la decisió de Josep Maria Bonilla de començar a traure a la llum una revista en català com *El Mole*.

Pel que fa a la situació sociolingüística de començaments del XIX, el valencià ocupa la casella de llengua B, desplaçada pel castellà des dels Decrets de Nova Planta (1714). L'adveniment de l'estat liberal no canviarà en absolut aquesta subordinació, sinó que en tot cas tendirà a agreujar-la. El model jacobí, copiat de França des de temps de la Revolució, associa igualtat a uniformització cultural, i entén, des d'una peculiar òptica, que la varietat lingüística de l'estat és un obstacle per a la creació d'una nació de ciutadans lliures i iguals. Sota aquesta premissa, hem d'entendre moltes de les actituds coetànies d'adhesió a la llengua com una simple estratègia d'acostament a les masses, al capdavant com un mecanisme de *merchandising* ideològic.

Encara més, la situació de diglòssia valencià/castellà tindrà una altra conseqüència durant aquests anys: el confinament de tota literatura o producció textual en català al registre d'allò barroer, humorístic i bròfec. L'assumpció d'un determinat lector model identificat amb el pagés modelarà tota una cultura literària basada en l'apitxat de l'Horta i en un model ortogràfic conscientment anàrquic i castellanitzant, segons veurem en els apartats dedicats a l'obra de Bernat i Baldoví. Aquesta problemàtica implicarà una de les hipòteques més difícils de superar per a la literatura en català al nostre territori.

4. EL MOLE: LA INSTRUMENTALITZACIÓ DE LES CLASSES POPULARS

L'any 1837 un grup d'escriptors i joves lletraferits encapçalats per Josep Maria Bonilla posà en marxa el diari *El Mole*. La publicació, que naixia amb més pretensions ideològiques que literàries, constituïa el primer exemple de premsa escrita en llengua catalana. En una època en què el Principat havia assumit ja la davantera, tant literària com sociolingüística, resulta cridaner que el País Valencià aconseguira una fita semblant, més tenint en compte el relatiu èxit de l'*experiment*. Si les dades de Balaguer (1988) no van errades⁵², l'any 1840 *El Mole* comptava amb 3.000 subscriptors. La quantitat no és gens negligible si considerem que en aquesta època la premsa solia difondre's per mitjà de lectures col·lectives, donada l'alta extensió de l'analfabetisme.

Alguns autors han subratllat una certa consciència lingüística en el jove Bonilla. Allò cert és que, a l'altura del segon volum de la primera època, *El Mole* anuncia la intenció propera de sotmetre's a certes normes ortogràfiques o, com a mínim, a fer-ne una difusió gradual. La intenció, com sabem, no arribà mai a materialitzar-se i el diari continuà utilitzant, al llarg de totes les seues èpoques i canvis de nom, un valencià de volada baixa: dialectal, de base popular i interpretat gràficament a partir de la llengua castellana.

Interpretem que en la promesa d'*El Mole* hi havia, molt possiblement, molt més d'utopia que de realitat. Els redactors devien saber que, en el fons, el mateix èxit del diari desaconsellava la transformació substancial del discurs que li servia de base. Tal com veurem més endavant, l'estratègia discursiva i proselitista de la publicació recolzava sobre la identificació del diari amb les classes populars. Sent així, la utilització d'un valencià més culte o d'aparença acadèmica hauria pogut tenir l'efecte negatiu de desconnectar el públic del registre més elaborat, on no s'haguera vist reflectit.

I és que, de fet, la identitat d'*El Mole* està marcada des del començament per la complicitat amb les classes populars. La portada del diari n'és un bon exemple. Durant les primeres èpoques, la publicació dirigida per Bonilla exhibeix el gravat d'un llaurador prototípicament valencià: espardenyas, saragüells,

52 / Sobre la mateixa qüestió, Vicent Salvador (2001) afirma que la revista tirava fins a 3.000 o 4.000 exemplars, xifres compatibles amb la del nombre de subscriptors de què parla Balaguer.

mocador al cap, jupetí, calces de traveta... és una imatge que ja aleshores era més típica i tòpica que real⁵³. En definitiva, es tracta d'un clixé anticipadament costumista, i a més el veiem emmarcat per una sèrie d'elements vegetals que tenen la funció de representar la riquesa de l'horta. En èpoques posteriors es mantindrà aquest gravat del llaurador, si bé a partir de 1863 acompanyat d'altres figures.



Il·lustració de la portada d'*El Mole* (1837). La fidelitat a la vestimenta tradicional del llaurador tractava de fidelitzar a un públic que s'hi podia sentir identificat. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Com assenyala Enric Balaguer (1998), aquesta tria del llaurador com a destinatari preferent té a veure amb el paper central dels camperols en el conflicte entre liberalisme i absolutisme, conflicte que vertebrava políticament tot el primer terç del segle XIX i que agrupa des del punt de vista temàtic molts dels exemplars de la revista. Les pàgines de la primera època d'*El Mole* traspuen la por a l'avanç de les tropes carlines, que amenacen ja les ciutats més importants del País Valencià. La psicosis per la possible entrada dels carlins a València és contínua, i el diari se'n fa eco. Sovintegen les crítiques al govern per massa moll, per massa tolerant amb els absolutistes; hi ha crítiques al col·laboracionisme dels francesos, hi apareixen fins i tot paràgrafs que posen en qüestió la idoneïtat dels sistemes militars defensius... en definitiva, s'hi respira por: la revolució és una fita massa fràgil i massa recent, i la reacció encara té una força latent ben viva.

53 / Per a una anàlisi en profunditat d'aquesta imatge, així com d'altres representacions icòniques del llaurador valencià en la premsa del XIX, remetem al treball de Vicente Pla Vivas (2012), "Figuras del campesino valenciano en el arte del XIX: de la integración técnica a la disgregación costumbrista", *Revista valenciana d'etnologia*, núm. 7, pp. 139- 160. València: Museu d'Etnologia.

Balaguer insisteix en aquesta idea: la tria del valencià per part dels redactors d'*El Mole* tenia l'objectiu clar d'arribar al proletariat camperol. Tot amb un clar sentit polític en el qual ja va insistir Cervera Bañuls (1976: 14):

“Para los ilustres hombres de *El Mole*, el escribir en valenciano no es el objetivo principal de *El Mole* y tampoco ser los portadestandartes de un movimiento lingüístico, para “levantar de su abatimiento” a la lengua, porque no se creían ellos en esa disposición, sino que querían dirigirse a los paisanos que necesitaban se les airearan unas cuantas cosas respecto a sus propios derechos de hombre.”

En eixe sentit, ni Bonilla ni Pérez i Rodríguez, ni molt menys Bernat i Baldoví pertanyien a la classe social a la qual es dirigien, però tots tres eren conscients que la pagesia valenciana era el camp de batalla on es lliurava la batalla contra l'absolutisme: d'un costat, aquesta classe social comprenia la majoria de la població; de l'altre, el proletariat agrícola valencià havia representat històricament un mur de contenció contra els abusos de l'antic règim; no sols calia apel·lar a referents històrics clàssics com les dues germanies, sinó a d'altres molt més recents com la revolta de llauradors liderada per Pep de l'Horta l'any 1801 (Ardit 1977: 211 - 215).

Caldria afegir-hi un altre motiu: la revolta carlina, encesa ja des del 1833, triomfava sobretot en les àrees rurals del País Basc i Catalunya, i s'estenia amb rapidesa per zones basades en l'economia agrícola. De fet, en molts dels seus avanços per terres valencianes, el general Cabrera havia pogut reclutar hortolans, en alguns casos descontents i en altres, atats pel conservadorisme dels seus senyors. Resultava essencial, doncs, que una revista com *El Mole* aconseguira guanyar la pagesia valenciana per a la causa liberal. Per primera vegada en la història, els camperols esdevenien camp de batalla preferent. *El Mole* és resultat de la intersecció d'aquesta circumstància i d'una altra: el desenvolupament de la premsa diària.

Si ens atenem a tot l'anteriorment exposat, és fàcil entendre per què la revista presentà en portada quasi sempre la imatge d'un *llauro*. També per què els seus redactors, que en realitat pertanyien a classes mitjanes urbanes i instruïdes, adoptaren en les seues pàgines disfresses que els mimetitzaven amb els seus lectors potencials. La crítica tradicional ha emfasitzat el fet que *Patata Grossa*, *Nap-y-Col* o *Garrofa* foren malnoms destinats a evitar la censura; realment, caldria considerar fins a quin punt eixos apel·latius no tenien un simple caràcter de disfressa, segons ja hem dit.

No es pot afirmar categòricament que els autors d'*El Mole* falsegen els seus orígens amb el fi d'acostar-se a la menestralia; sí que és cert, però, que en subratllen alguns aspectes i en silenci de forma interessada uns altres, això quan no elaboren biografies totalment fictícies. Un bon exemple d'aquest transvestisme de classe és el mateix Bonilla: en el número 9 ens mostra una biografia que entronca amb la suposada barraca de l'àvia paterna i, que, tot silenciament l'ofici real del pare (notari), afirma que aquest era quasi analfabet:

“Yo soc fill d’una barraca de la volta del Rosiñol. M’aguella (Deu que l’acha perdonat) era femella, però molt alegre; sempre estava rient com una lladriola. [...] Mon pare, Cheroni Lluerna, home molt lliberal y sanser que cridaba com un cabiscol sempre que hiabia carana, y arreplegaba chent pera traure contrabando de les aigües bláves. Ya l’agueren fet diputat de les Corts l’añ dotse perque sabia escriure, pero no pogué ser perque no sabia llechir.”⁵⁴

En un fragment molt significatiu, també pertanyent a la primera època de la revista, es relata la suposada visita a la redacció d’*El Mole* d’un home il·lustre que, perplex, comprova que els redactors de la publicació són llauradors, contràriament al que creia:

“Per Sent Visent gloriós, que si no hu vera no hu creuria. M’habien dit que vostès eren llauradors, y que es nomenaben Nap-y-Col, y coses aixina; però yo hu tenia per falòria y cosa de choc, y que habien pres eixos noms pera fer riure; y ara em trove en que es una veritat. ¡Votual chicho! Homens ¿de veres son vostedes els que fan el Mòle? -¿Y per qué no? Li diguérem nosatros, ¿qué té de particular? –Pero señor ¿barrets, camalets, calses de trabeta y espardenyas y fer el Mòle? ¿De cuant en sá s’han tirat els llauradors á fer diaris?”⁵⁵

És molt possible que algú posara en qüestió la procedència social dels autors del diari, perquè sols uns dies després, ja en el número següent, s’insisteix en aquesta mateixa idea. Són moments en què l’amenaça de tancament assetja la redacció:

“*Lluc*. Diuen que eixe diari que ix en valenciá, que li diuen el Mòle, y parla tan clar, y que el fan uns llauradors, ¿diu que no el farán mes, perque no tenen dinés? [...]”

Sento Formal. Sempre que parlem nos escolta ú dels llauradors que fan eixe periòdic.”⁵⁶

Sobre la llengua, i particularment sobre el model de llengua, no podria haver-hi sorpreses: calia escriure en valencià, però no per optimitzar l’arribada del missatge. En realitat, els llauradors valencians, si sabien llegir, ho feien usualment en castellà: la realitat diglòssica on vivien no els hi oferia alternativa. L’objectiu, com hem dit, era sols la *mimesi*, de nou la disfressa. I sobre el model de llengua, havia d’utilitzar-se’n un que no revelara massa instrucció. No és estrany que, com hem dit abans, els redactors donaren al seu tímid intent de normativització ortogràfica un caràcter de simple anècdota aïllada. Qual-sevol assaig per dotar al seu valencià d’un mínim vernís acadèmic podria haver desbaratat l’estratègia populista: si hom havia d’acostar-se als llauradors, era obvi que calia parlar com ells. La declaració d’intencions expressada en el número 8 de la primera època aviat restarà anul·lada per *silenci administratiu* en els números següents:

54 / *El Mole*, primera època, volum I, núm. 9, 4 de març de 1837, pàg. 133-134.

55 / *El Mole*, primera època, volum I, núm. 17, 5 d’abril de 1837, pàg. 267-268.

56 / *El Mole*, primera època, volum I, núm. 18, 10 d’abril de 1837, pàg. 277.

“Agraida la redacció del Mòle al favor que li dispensa el il·lustrat públic valencià, pensa adoptar poc á poc algunes millores. [...] A fí de tancar la boca als escrupolosos que podien atribuir esta falta à ignorància, dedicarém una ú dos planes dels números siguients á donar una mostra de la ortografia lemosina, hasta que el temps y la persuasió de que la machor part dels suscritors se troven en estat de llechir lo escrit en dita ortografia nos fassen creure que ha aplegat el cas de escriure el Mòle en llengua valenciana y ortografia corresponent.”⁵⁷

Ben mirat, la tria lingüística d'*El Mole* és totalment contradictòria: nogensmenys, suposa dirigir-se als llauradors per escrit en la llengua en la qual saben parlar però no escriure i, alhora, prescindir per al codi escrit d'aquella que estan més acostumats a llegir. Aquesta paradoxa revela fins a quin punt tot l'entramat és només un *trompe-l'oeil*, fins a quin punt està orientat tan sols a una *captatio benevolentiae* superficial. La subordinació –quan no l'exclusió– del castellà, té el mateix sentit: la llengua A no pot assumir cap paper protagonista perquè va associada en l'imaginari col·lectiu a les elits; concretant en el món agrícola, als propietaris; traslladant-ho al conjunt de l'escala social, als dirigents, als privilegiats.

El to contrari a les elits el trobem també reflectit en l'arquetip del *lechugino*, entés com a antagonista de la senzillesa i autenticitat del llaurador. Allà on el llaurador representa el batec del poble, el *lechugino* queda retratat com un esnob, un farsant inautèntic que agafa el rave per les fulles, és a dir, que imita el progrés sols en allò que té de superficial i no de transformador; sols en l'aspecte individual i no en el col·lectiu:

“Hia homens (y no son pocs) que creuen ser uns Séneques de gran importansia, vestint á lo elegante, á la última moda, remedant als francesos com les mones lo que veuen fer, y presentanse en los carrers y pasechos mes erts que un boix, mes seriós que Tito, y mes unflats que un cuiro.”⁵⁸

Costumisme i autoctonisme en *El Mole*

Com hem dit adés, *El Mole* té com a ideologia el liberalisme antiabsolutista i com a destinatari privilegiat l'estament agrícola. Ni la seua visió ni el seu marc de referència no són, doncs, particularment valencians, encara que hi sovintegen les referències regnícoles. Malgrat algun dels arguments adduïts pels redactors, la tria lingüística no va en la direcció de recuperar la llengua per a l'ús social, sinó en la d'emprar-la per a aconseguir la identificació del destinatari.

⁵⁷ / *El Mole*, primera època, volum I, núm. 8, 28 de febrer de 1837, pàg. 127.

⁵⁸ / *El Mole*, primera època, volum I, núm. 7, 25 de febrer de 1837, pàg. 103.

Amb relació al costumisme, la vinculació d'aquest moviment amb *El Mòle* és difusa, malgrat que no inexistente. Alguns autors com Guillem Simó (1986) o Jaume Pérez Montaner (1998) han presentat la revista com a precursora del quadre de costums en català. En les pàgines d'*El Mòle*, però, no hi ha cap voluntat de reflectir usos, costums o tradicions. Les poques vegades en què es fa (com en l'exemple ja vist dels *lechuguinos* o en *El home invisible*) el text resultant està orientat a la censura d'algun tipus d'enemic polític.

Segurament el punt més interessant és el color local. Malgrat haver travessat la nit fosca dels anys de la Nova Planta, els autors d'*El Mòle* no perden la perspectiva. Saben de l'existència, present o passada, d'un Regne de València, que fins i tot jurídicament se supedita a la ciutat que li dona nom (*València e son regne*). No sabem fins a quin punt aquesta recialla patriòtica era comuna entre els lectors de la revista o fins a quin punt era mostra d'una certa erudició de Bonilla i els altres editors, al cap i a la fi formats en el brou del romanticisme local, medievalitzant i enyoradís. De fet, és sabut que en un moment determinat els redactors d'*El Mòle* es proposen incorporar a la publicació una secció destinada a instruir els lectors sobre la història i geografia del Regne:

“El Mòle seguirà com hasta el present per lo que toca á impressió. Tocarà les mateixes matèries que hasta el present. Pero volent en lloc de disminuir, aumentar el interès de sa lectura en la varietat, y creent ser de molt interès pera els valencians, y de molta utilitat, donarlos noticies del pais en que viuen, de lo que fon en tems antics, de les chirades que ha tengut, de les curiositats que comprén, en una paraula, de tot lo notable que conté nostre hermós y deliciós reine, el Mòle dedicarà en casi tots els números un article á materia de tant de gust y entreteniment, esperant que els seus lectors li hu agrairan.”⁵⁹

La secció, intermitent i finalment desapareguda, no passà d'una simple declaració de bones intencions, talment com va ocórrer amb el propòsit d'incorporar les normes ortogràfiques *llemosines*. Resulta significatiu que en les poques ocasions en què apareix la secció cultural, sempre inserida dins de “Il·lustració popular”, sols té com a objecte lloar la tasca dels llauradors i el medi privilegiat que han aconseguit gràcies al treball de la terra:

“Hia llauradors y hortas; però en Espanya hia poques com la de Valencia, y pocs llauradors tan industriosos y laboriosos com els del horta, y demes del reine. Tot asó reunit á lo favorit que es este terreno de la naturalesa, fa de la descripció de este pais un punt interesant y de estudi pera els observadors. Este es el motiu perque comunment diuen á Valencia: el jardín de España.”⁶⁰

Tot i això, dins el panorama ideologitzat de la revista trobem algunes poques pinzellades que s'avenen amb el propòsit del nostre treball. Parlem especialment de la segona època d'*El Mòle* (1840 – 41) i, en

59 / *El Mòle*, primera època, volum I, núm. 23, 26 d'abril de 1837, pàg. 356.

60 / *El Mòle*, primera època, volum III, núm. 8, 31 d'agost de 1837, pàg. 116.

concret, de les introduccions narratives i descriptives que solen precedir alguns dels capítols titulats *Sesió extraordinaria*. En seleccionem alguns d'aquests textos pel seu valor, i els hi transcrivim tot seguit:

“El dia 18 de novembre al caure el sòl, foren convocats á sesió extraordinaria Nap-y-Còl, Garròfa, Garroffí, el Rellamp, Micha-figa, el Garrut, Terreròla y Rosiñòl. Sènto el president s’asentá al esclafar l’alba damunt de un gran talecó de segó pera estar ben blanét, arrimaren á un rincó les carabases, les seves, dacsá y melòns que había per l’andana, y anaren entrant; Nap-y-Còl, que s’achopí damunt de la manta, Garròfa que s’asentá en una carabasa de quatre arròbes, Garroffí s’aponá en una pèll de borrego sinse adovar, el Rellamp en un boró de figues, y el Garrut, Micha-figa, Terreróla y Rosiñòl s’asentaren en lo primer cañís de l’andana apegant el ventre á les cames y la esquena al segon cañís, que nols deixaba adresar.”⁶¹

“Tots los diputats del Mòle fòren convocats per lo president Micha-figa pera les sèt en punt á la seua barraca; com era ya de nit y habien de anar els diputats, el president feu nugar el gos que estava ya sòlt á la vanda de fòra de la barraca, tirá un pienso als animals, que eren una mula tòrta que no li faltaba cap d’hòs, un burro coixo que no volía eixir de la barraca perque els chics l’apedregaben, un rosí blanc que li agarraba espasme dos vòltes á la semana, tan antic que debia anar en clòses, una aqueta qu’és valía de la ferradura com de la boca, y á cada parèll de coses pintaba un choriso en l’aire.”⁶²

“Serien les nòu del matí cuant comensaren á entrar en la barraca del agüelo Rellamp els de la chunta del Mòle que estaben convocats desde la nit avans, y Rellamp estava almorsant en la paella entre cames en lo mig de la barraca; á cada u que entraba li dia, ¿asò es almorsar, caballers? Profit y salut, li responia l’atre; almorsar era segons diuen. Ya que tots estigueren reunits, y que el Rellamp refregá el cul de la paella dotse voltes en un mandrugo de pa, y s’empiná la bota al gallét, els digué als de la chunta; caballers, vostés son cridats á chunta no secreta, es dir, en llum; con que bachen dient aon anem, y al asunto pronte, que es fa tart, y ya molt que mastegar. Com la chunta anterior había segut en l’andana á fosques, tots convingueren en que esta fora al sòl, en lo mig del corral: cada ú agarrá caíra ó taula, el Garrut tirá ma á un sac de segò, Rellamp se carregá una caíra de repòs, y tots s’asentaren en rogle en lo mig del corral, empomant un sòl com un alcabór.”⁶³

“Pasá dabant la burra de Pallòla, el burro s’espavilá les orelles y les cames, y en quatre trancs se plantaren en Alacuás. Entrá tot lo convòy de la chunta en lo corral del dotor Pantúfla, els resibí este preninse una escudella de chocolate, arreglaren els animals, raonaren sobre l’asunto á que anaben, y despues d’un gran rato, se resolgué que tancaren la pòrta, y que la chunta secreta se fera en lo puesto mes ocult de la casa. El dotor Pantufla digué que pera no ser vists ni oits per ningú, lo millor seria fer la chunta en lo trull. Se convingueren tots, cada ú agarrá una caíra al coll, y destapant dos taules del trull s’anaren escolant capa dins ú raere d’atre. Ya que estigueren tots dins, el dotor Pantúfla cridá á la seua dòna, li feu portar un cresòl ensés, li maná que tapara el trull en les dos taules que faltaben, y que se ficara en lo beixéll, que es la pila aon cau y s’arplega el móst del trull, per si acás volien alguna còsa, ho demanarien per lo forat que cau al beixéll.”⁶⁴

⁶¹ / *El Rabe*, núm. 8. 3 de desembre de 1840. Pàg. 114.

⁶² / *El Cañís*. Núm. 11. 17 de desembre de 1840. Pàgs. 162-163.

⁶³ / *El Tramús*. Núm. 16. 26 de gener de 1841. Pàgs. 242 -243.

⁶⁴ / *El Trull*. Núm. 20. 19 de febrero de 1841. Pàgs. 306 – 310.

Hem seleccionat aquests quatre fragments atenent només al fet que tots ells participen d'un cert descriptivisme de tint local; ara bé, una vegada confrontats no podem deixar d'advertir que es complementen fins a bastir una certa unitat, quasi un cicle: la collita de la barraca, els animals, el menjar quotidià i, per últim, el trull de vi. Sobreinterpretaríem si diguérem que aquesta mena de composicions deixen veure la influència d'una ja incipient moda costumista. Al contrari, el diagnòstic és sempre el mateix: Bonilla (i els altres autors) optimitzen la identitat camperola dels seus personatges, tot accentuant un cert color local que els fa més versemblants. En el fons, sols es tracta d'una arma discursiva destinada sempre al mateix fi: aprofundir en la idea de l'origen presumptament llaurador dels redactors de la revista per a aconseguir l'adhesió dels lectors a la causa liberal.

El home invisible

Encara que la majoria de les pàgines d'*El Mole* estan destinades al comentari polític, és precisament dins aquest diari on trobem el que potser siga el primer text costumista escrit en català de la història. Es tracta de *El home invisible*. Com bona part dels textos costumistes, aparegué en premsa en diverses entregues, quatre per a ser precisos: la primera, el 19 d'agost de 1837; la segona, el 25 d'agost; la tercera el 26 del mateix mes i la quarta i darrera, el 30. En total, onze dies des de la primera part fins a l'última⁶⁵. Sobre l'autor, hi consta amb el nom de *Garròfa*, pseudònim amb el qual solia signar Josep Bernat i Baldoví. L'autoria sembla confirmada gràcies a Vicent Salvador (2001), qui ha analitzat i demostrat sobre el terreny alguns tics estilístics de la Musa del Xúquer.

En essència, *El home invisible* ens conta la peripècia fantàstica d'un home, potser identificable amb una certa construcció literària del mateix autor. D'ell no se'ns donen a penes dades, si bé hem de tenir en compte que els lectors d'*El Mole* ja devien identificar el personatge de Garròfa a partir d'alguns trets distintius, tot en la línia ja assenyalada de literaturització del narrador costumista.

Després d'un llarg aclariment a tall de pròleg, el narrador ens conta com ha obtingut, gràcies a un conegut, un anell d'or que transforma el seu portador en invisible. Decideix llavors penetrar en diverses cases, i en totes troba personatges corruptes: en la primera, uns capellans carlins conspiren contra el poble i tramen un exili daurat a Itàlia si els *negres* guanyen la guerra; en la segona, un governant rep ordres per a aixafar el poble i traure'n profit; en la tercera, uns personatges compten diners i l'autor aprofita per parlar de la corrupció eclesiàstica. Per fi, Garròfa sent parlar d'un home autènticament bo, incorruptible i *bon lliberal*, però quan entra a sa casa descobreix que també ell està rebent suborns.

La conclusió és clara i decebedora: "el or me tocaba y oprimia per totes parts". El protagonista recupera la visibilitat en tocar el seu cos amb les monedes i, sorprés pels criats de la casa, és enviat a presó. Allà reflexiona sobre l'estranya paradoxa d'haver pagat pels pecats d'altres, que en resten impunes, i en

65 / Els quatre números on apareix la narració són el 4, 5, 6 i 7 (tomo tercer).

trau una conclusió moral en clau política: la misèria moral de les cases per on ha passat és sols una mostra exacta del que és ja habitual arreu del món.

“Vech que ni ha segut, ni es, ni será atra cosa el mon, que lo que yo viu cuant era invisible” (105)

L'article de Bernat i Baldoví és més de mig segle anterior a la famosa novel·la de Herbert George Wells, *The invisible man*, publicada l'any 1897. Així i tot, no poden establir-s'hi de cap manera relacions de filiació. Per un costat, és evident que Wells s'inspira en models anglesos gens connectats amb l'obra que ens ocupa; per l'altre, tal com hem tractat de demostrar en una altra publicació (Barquero 2018), Bernat i Baldoví beu de la rondallística popular. De fet, aquesta li forneix diverses versions del mite de l'anell d'or que fa la gent invisible (*The magic ring*, ATU 560⁶⁶). Un altre element per a recolzar els orígens folklòrics del motiu de l'home invisible és que en el mateix article s'insereix una altra història popular, la del rector i el lloro (*The talking parrot*, ATU 237).

No està de més recordar que sols quatre anys abans de la publicació de *El home invisible*, el 1833, Pasqual Pérez i Rodríguez, membre de la redacció d'*El Mole*, havia publicat una novel·la gòtica titulada precisament *El hombre invisible o las ruinas de Munsterhall*. No ens sembla una circumstància casual, encara que res en la novel·la parle d'invisibilitat sinó més aïna d'un personatge fantasmal, molt en la línia de la narrativa romàntica de terror. Considerant la possible autoria de Bernat i Baldoví, l'explicació més plausible per a aquesta coincidència podria ser una mena de voluntat de sàtira envers l'amic i col·lega. Recordem la tendència l'autor de Sueca a la paròdia, ben palesa en títols com *Los misterios de Patraix* (1844 – 1845) o *L'agüelo pollastre* (1859).

Fetes aquestes precisions, *El home invisible* presenta una identitat molt diferenciada respecte a tota la resta de material d'*El Mole*. Malgrat la diversitat autorial de la revista, malgrat el cúmul de textos en prosa i vers que hi caben i malgrat la disparitat genèrica, creiem que no hi ha un altre text de la publicació que complisca més fidelment els trets prototípics del costumisme. Les primeres proves ens alerten del suport (una publicació periòdica) i de l'aparició en diverses entregues, ambdues coses típiques de l'article de costums. Ara bé, podem assenyalar també trets específicament textuais que compleixen amb les característiques tipològiques que hem assenyalat en el capítol introductori:

1. Intenció moralitzadora i ideològica – Tot l'argument desenvolupat per Garròfa en aquest conte està subordinat a una intenció ideològica, en aquest cas demostrar que el món està governat pels diners, i que fins i tot els homes més incorruptibles tenen tendència a acceptar suborns. En *El home invisible* reben crítiques quasi tots els estaments socials relacionats amb el poder: eclesiàstics, governants, burgesos... El text se situa en la crítica anticarlina i proliberal, encara que hi sura un cert deix d'amargor i escepticisme sobre qualsevol tipus d'ideal polític, molt en la línia descreguda de Bernat i Baldoví. Com hem dit en la

introducció, l'article de costums és en tot cas literatura d'idees, i *El home invisible* compleix amb escriure aquesta condició. Bé és cert que l'autor, en lloc d'explicitar el seu discurs per via de l'apel·lació directa al lector, prefereix narrar una mena de *faula*, però com sabem l'anècdota narrativa és un dels recursos de què sol valdre'ls l'escriptor costumista.

2. Pacte de versemblança- Com és habitual en el costumisme, el narrador conta una història suposadament viscuda en primera persona. L'argument és detallat des dels seus precedents i fins a les seues conseqüències. L'*artifici autobiogràfic* (seguim de nou a Peñas) és falsament verista, i de fet, com és habitual en molts autors costumistes, el mateix narrador dona peu al lector perquè hi desconfie. Així ocorre tan bon punt la narració comença, quan Bernat i Baldoví ens fa creure els ases parlen i volen:

“Per més que diguen, yo crec en bruixes, y en untures, y crec que els burros parlen y volen, y que els rosins escriuen y manen qui va ser la persona que li aconseguí l'anell:

o quan intenta explicar gràcies a qui va aconseguir l'anell:

“Tenia pues yo un anell que m'el regalá ú que era parent de un amic de una neboda de la llavanera del mayordomo de la casa del secretari de aquell que sap fundir la España en moneda y endursela en la bolchaca.” (58)

Com veiem, la darrera anècdota, malgrat que suposadament verídica, recorre a l'artifici d'activar la reflexió sobre el pacte de versemblança. És, tot plegat, una forma d'assegurar que el que se'ns contarà mai podrà ser comprovat pel lector. Com podem recordar, el mateix Bernat i Baldoví recorre a aquesta trampa quan en *Los misterios de Patraix* diu que la història que presenta ha estat prèviament traduïda per l'Agüelo *Mentireta*.

3. El narrador omnímode – Com resulta tòpic en el costumisme, el narrador és homodiegètic, ficcionalitzat, onmiscient i pancrònic. En el fons, el recurs a la invisibilitat és una via ràpida per accedir a l'omniscència (encara que de forma indirecta) i al caràcter pancrònic i ubic. Un dels recursos que assenyalàvem per al narrador en la introducció (l'anomenada perspectiva zenital) s'aconsegueix ací amb la invisibilitat, que permet al narrador un domini de la situació equivalent al que tindria des d'un lloc preeminent. En aquest cas, el *desplaçament lliure* a què féiem referència es resol amb la capacitat del protagonista per colar-se en les cases sense ser notat.

4. Interpel·lació al lector – El caràcter libèrrim del narrador costumista, que es mou a plaer entre plànols temporals i diegètics, el porta sovint a travar diàlegs amb el lector, i *El home invisible* no és una excepció a aquesta regla:

“¿Es pensen vostedes que es mentira?” (57)

“-¿Aon t’ha pegat eixa Vaoro? –Home, no sé: me pica y no se aon. –Pues avant, y digues: Confiteor Deo, mea culpa.” (89)

Tal com ja assenyalàvem, el diàleg amb el lector pot incloure disculpes per la insòlita prolixitat del discurs o per la inclusió (suposadament involuntària) de digressions excessives. Les pàgines de *El home invisible* duen aquest aspecte a l’extrem, ja que hi podem veure com en una mateixa pàgina el narrador fingeix fins per tres vegades perdre el fil per a recuperar-lo més endavant (els subratllats i les interpolacions numèriques són nostres):

“Yo no sé qué es asó, que a lo millor me sen va la ploma (1), y si men ixc del camí a pasturar l’ordi, y ya no men recorde d’acaminar y de seguir mon pas, hasta que a lo millor m’asenten una varada en les costelles, y me fan chirar de un costat y atre, y sino que ho diga Madama Denunsia, que va sempre raere de mí mes apañada y mes garifa que un menistre de seremonia, y sempre rondantme el carrer com si ella fora el mascle y yo la femella, y ella fora la festechadora y yo el festechat.

Pero tornem al cas (2), y no farém poc de tornar, que en el día pocs tornen, sino es la torneta en les carniserías; per lo demás son contats els que tornen u de la guerra u dels dinés, u dels contes, u de les gábules, u de tot lo que siga tornar. Deixém este punt, que a forsa de pensar en tornar el torn, y tornes y tornadures nos tornarém locos, u menisterials, que es pichor encara.

Entrem en materia (3), y no de escriure. Tenia pues yo un anell...” (57 – 58)

L’autor recorre a la metàfora del ruc apallissat per eixir-se’n del camí i per fer una mena de falsa autocrítica, però òbviament tot està pensat: les digressions, que aparenen ser resultat involuntari d’una falta d’atenció, serveixen en realitat per a introduir-hi matisos ideològics i explicacions que fan més extens l’argumentari.

5. Personatges prototípics – Constitueixen un tret definidor del costumisme, i ací els trobem en les figures dels rectors carlins, dels governants sense escrúpols o dels liberals subornats. La reducció del contrincant a l’estereotip, al personatge pla, és una de les tècniques més antigues de la iconografia i de la propaganda polítiques. La visió del narrador, ràpida i feta amb dues pinzellades, evita que el personatge retratat pugui ser definit amb la profunditat que faria falta per a empatitzar-hi.

6. Estructura peculiar – La hipertròfia de la part introductòria del text, ja assenyalada com a típica dels articles de costums, es troba indiscutiblement present en l’article que ens ocupa, ja des del seu inici. Com en altres textos del gènere, Garròfa comença fent voltes i marrades, tot diferint el començament de la narració. Per a visualitzar millor aquestes perífrasis innecessàries, les hem marcades amb claudàtors:

“Per més que diguen, yo crec en bruixes, y en untures, y crec que els burros parlen y volen, y que els rosins escriuen y manen, y crec que hia varetes de virtuts, y que hia uns anells molt rebonicos de color de menisteri, que en posantse los cualsevol ¡clif! Desapareix, y el que mira se queda en un pam de boca uberta. ¿Es pensen vostedes que es mentira? Pues miren, en mon poder tinc una vareta de les que vach parlant, o *varita en cuestion*, com diuen els del culteranisme, y en ella un día de estos pasats fiu una cosa... créguenme; fon una picardia, pero sinse malicsia,

1. [com la machor part de les picardies que se fan en el dia, que tots diuen sí que es veritat que ha fet asó, u alló; pero ha segut sinse malicsia, el ú perque no tenia faena, el atre perque té dona y sis creatures, el atre perque es moria de fam, el atre perque son honor manaba que arrastrara coche, y per forsa habia de buscar en que comprarlo; el atre perque no volia pedre la ocasió de comprar una finca, que la donaben molt barata,
2. [[y com cuant una cosa se dona barata y es bona, s’acostuma dir: *home, se poden robar els diners per a comprarla*; molts s’atenen a la lletra y al esperit de la lletra; y com en el dia se donen coses tan bones y tan barates, que se podien robar els diners pera comprarles, resulta de aquí que... &c, &c.]]” (57)

7. Metaforització de l’activitat narrativa – És freqüent que l’autor costumista, que llança els seus articles des de mitjans de difusió de tirada setmanal, acostume els lectors a una certa *disfressa literària*. La periodicitat dels seus articles, així com la fidelització dels lectors, contribueixen així a la consolidació d’una sèrie de trets estilístics que el lector transfereix al concepte que es fa de l’autor model.

En el cas d’*El Mole*, però, les disfresses ja venen donades: Garròfa no és exactament Bernat i Baldoví, com sabem. Hi ha un transvestisme social que fa que el propietari benestant de Sueca, terratinent i aburgosat, aparega en els poemes convertit en pagés rústic. *Garròfa*, en eixe sentit, no és més que un *alter ego*, un heterònim de Bernat, un Bernat que es disfressa de llaurador amb la finalitat de connectar amb el públic potencial de la seua propaganda. Com podem observar, doncs, la metaforització de l’activitat narrativa es dona també en aquest cas, i seguirà donant-se en altres realitzacions posteriors de l’autor de la Ribera, tals com *El Tabalet* o *El Sueco*.



Bernat i Baldoví i Pérez i Rodríguez (Garròfa i Nap-i-Col) en una il·lustració del diari *La Donsayna* (1844). Com es pot observar, la imatge projectada s'assembla més a la de dos llauradors en l'hora del descans que a la de dos burgesos treballant en el seu escriptori. Font: Col·lecció particular.

8. Estil ampul·lós – L'estil conscientment perifràstic del pròleg de l'article és una bona mostra de l'ampul·lositat (parodiada o no) dels costumistes. A més, el text de *El home invisible* presenta molts passatges on l'estil del narrador es complica entrant en meandres estilístics (el subratllat és nostre):

“Ya saben vostés que la virtud característica de este anell era y es, que el que sel fica en lo dit, se fa invisible, es dir que ningú el veu, y ell veu a tots, y mira lo que fan, y lo que diuen, y lo que figuen, y lo que trauen; y sap la veritat...” (58)

Comptat i debatut, les proves adduïdes demostren, si més no a grans trets, l'adscripció de *El home invisible* al corrent costumista. Potser, segons la nostra hipòtesi, estiguem davant el primer text en català que, seguint o no un tipus paròdic, s'adscriba a aquest corrent. La seua data de publicació, 1837, marcaria llavors una cronologia lleugerament tardana respecte al costumisme castellà, del qual beuria de forma directa. No oblidem que *El curioso parlante* (malnom de Mesonero Romanos, gran mestre hispànic del gènere) imprimí la major part dels articles de las *Escenas matritenses* entre 1832 i 1842 (Rubio Cremades 1993: 54).

5. JOSEP MARIA BERNAT I BALDOVÍ

Un dels aspectes més interessants del panorama literari valencià de mitjans del segle XIX és, sense dubte, la curiosa amistat entre Josep Maria Bonilla i Josep Maria Bernat i Baldoví. Diversos autors com Bordería se n'ocupen a bastament. De les seues paraules podem col·legir que ambdós escriptors estigueren units més per la vida que per la ideologia, i més per un enteniment profund dels esperits que per la possible concurrència d'un mateix programa polític. L'amistat, en tot cas, va ser sòlida i va sobreviure a entrebancs com el del 1844, quan un grup de progressistes anònims recriminà per carta a Bonilla que col·laborara amb Nap-y-Col en la redacció de *La Donsayna*⁶⁷.

Al marge de la fidelitat personal, el contrast ideològic i vital entre Bonilla i Bernat no pot ser més cridaner. El primer, com ja hem vist, representa la consciència maximalista del procés revolucionari, l'idealisme dels lluitadors que se sentiren traïts pel gir possibilista de les revolucions burgeses. Ell mateix confessa aquest extrem en el prefaci a les obres completes del seu amic Pasqual Pérez i Rodríguez (1869: 22):

“Puede decirse en verdad que nosotros hemos vivido en dos mundos distintos: el antiguo y el moderno, que marcan su línea divisoria o de transición desde el año 1837 hasta el 43.

El mundo antiguo proclamaba honor, integridad, decencia, abnegación, patriotismo, moralidad. El mundo moderno proclama dinero, fortuna, ambición, cinismo, goces, placeres, usurpación.”

Si el caràcter de Bonilla correspon al d'un romàntic idealista, de Bernat coneixem sobradament el seu paper com a terratinent acomodati, quasi més preocupat per les rendes que pels ideals. L'antagonisme, si no personal, sí ideològic, resulta palmari, tal com expressen Bordería et alii (2004: 131):

“Se mire como se mire, Bernat hacía la revolución para salir de ella beneficiado. [...] Bernat, apuntándose a los eslóganes del moderantismo, proclama aquí que la revolución debe ser considerada cerrada y que ha llegado ya el momento para el orden público y los intereses materiales”.

67 / “Molts aleguen una raó poderosa pera no volver a llechir la nostra Donsaina, y es la sigüent: Nap-y-Col, diuen blanc, y el Sueco un poc moreno; Nap-y-Col es prim, y el Sueco es gros; Nap-y-Col porta bigot y barba, y el Sueco no mes porta patilla arreplegaeta; pos si asó no té ducte, diuen, ¿cón es qu'el Sueco y Nap-y-Col escriuen chunts, y van chunts, y encara son amigachos, cuant no debien sero mas que se coneguen com amics setse ú désats años?” *La Donsayna*, 29 de desembre de 1844.

Marc Baldó (2007: 214) empra l'etiqueta d'*eclecticisme* per a referir-se a un conjunt de posicions estètiques que, a finals del segle XIX, uneixen elements artístics de procedència diversa sota el denominador comú de la utilitat. En arquitectura, per exemple, la burgesia aixeca edificis que empren tots els avantatges tècnics de l'arquitectura moderna, però es revesteixen d'una ornamentació i d'una estètica heretades del castissisme historicista. L'eclecticisme és fruit d'un moment històric en què la burgesia està interessada a aturar el canvi que ella mateixa ha provocat, a retallar els excessos no convenients del liberalisme (Baldó 1990). Trencades les injustícies més pregones de l'antic règim (abolició de senyorijs, sufragi, desamortització de béns eclesiàstics...), el manteniment de l'*statu quo* convida a no prosseguir un canvi que, si continua, pot acabar assolant la cimentació de l'èxit burgès.

Eclecticisme significa, en aquest context, una selecció ideològica interessada, acord amb els interessos propis; en eixe sentit, és un concepte col·lateral al de *moderantisme* i al de *censitarisme*. La burgesia, que ha utilitzat el poble per a aconseguir l'emancipació i el trencament de l'antic règim, n'acaba prescindint. Resta palés que els interessos del poble no són els de la classe burgesa, que sols aspirava a modificar les regles del joc a favor seu. És la dicotomia ja comentada entre Bernat i Baldoví i Bonilla, que és partidari de prosseguir amb el programa revolucionari.

Bernat, doncs, és un moderat i, en conseqüència, un eclèctic. Com a moderat, no aspira a cap ideal de justícia social que implique repartiment de la riquesa, transformació social o emancipació del poble pla. Com a eclèctic, practica un tipus d'art mancat de programa ideològic, orientat a l'entreteniment i sovint buit de missatge. Quan el 1848 veu la llum *El Sueco*, l'autor insisteix a bastament en aquest darrer aspecte. Resumint, la nova revista tindrà poca carn i molt de caldo; dit d'una altra manera, serà una publicació que, de forma totalment contrària a *El Mole*, servirà per a fer riure i s'entretindrà poc o gens en assumptes transcendents, menys encara de tipus polític:

“Que asó no será l'*Heraldo*,
Ni meñis l'*Eco del Comèrs*,
Sino un guiso en pròsa y vèrs
De poca carn y molt caldo.”⁶⁸

Ara bé, si com a eclèctic Bernat i Baldoví apel·la a la intranscendència, com a moderat el seu posat és més ferm. Nogensmenys, tant en *La Donsayna* com en *El Tabalet* o *El Sueco* sovintegen els missatges destinats a crear un cert efecte anestesiant sobre la menestralia agrícola; en definitiva, sobre el poble. És ben famosa, per exemple, la *Proclama de Pep de Quèlo à la chent d'espardeña y camalet* (el subratllat és nostre):

68 / Anunci inserit en *El Fénix, periódico universal*. València, Impremta de Benito Monfort, 1847 (Tom 3).

“El tiempo de los tontos ya s’acabat. Obras son amores, y lo demes son cuentos.

La Patria tiene hambre, y aquell que li tapará la boca mes pronte, aquell es de los nuestros. [...]

Abrid los ojos y tanqueu les orelles, la verdadera llibertat consistix en tindre la pau en lo carrer, les pesetes en lo bolsillo, y l’ olla en taula. El que atra cosa diga... miente en tota la boca que té.

No cregau á los falsos apóstoles del evangelio politico del dia, per mes que vos oferixquen el milacre de los panes y de los peses, que pera convertirne ara sinc en sinc mil, es menester posarli al primer numero tres seros á la dreita.

Lo que busquen mes de quatre son las bodas de la Patria con algun ciudadano de Canaan, pera vore si poden convertir el agua en vino, y beure quatre traguets á la nostra salut.”⁶⁹

El mateix missatge es repeteix temps després en el primer número de la revista *El Tabalet*:

“Per lo demás, qué nos importa á nosatros lo que pasa hui en lo mon? ... ¿Qué tenim que vore en que Pere siga allò, ni Blay allò atre?... Cadascú que s’apañe com puga, *su alma con su palma; de mis viñas vengo, mi tabal repico*. El rellonche polític sempre señala la mateixa hora... les dotse... les dotse y micha... tot lo mes la una, es dir, l’hora de posar l’arrós en taula, y el que s’asenta en ella, no pensa en el que li arrima la cadira, ni encara per compliment sol dirli: ¿usté quiere un bocadito? ... Deixem pues á una bora una política tan descortés y mal criada, y contentemse en harina de otro costal, que les cosas de la patria no son pera tots, ni pera la mitad tampoco... ieu! Y bon profit que li fassen al que les tasta.”⁷⁰

“Les cosas de la patria no son per a tots”: la tesi censitarista és ben explícita. Dins ja de *El Tabalet* es repeteix el missatge en el fragment anomenat *Examen del sélebre tio Deu-Sous*:

P- ¿Quín es el millor partit? – El de una novia de vint pera aball, de vint mil pera amunt, y que no fasa pór, encara que li’n fassen á ella.

P- Quina es la millor política? – La de dir *grasies* quant ú allarga la má, y li la ómplin... de la siensia de Salamanca.”⁷¹

Sembla una mostra de cinisme que el mateix Bernat i Baldoví, que arribà a ser diputat en Corts i que maldà per dominar la política suecana, predique l’abstencionisme ideològic. El missatge, clar i gens ambigu, preconitza que els llauradors han d’acontentar-se a tindre pau en el carrer i menjar a taula; la resta correspon a esferes que no els són pròpies:

⁶⁹ / *La Donsayna*, núm. 13, 23 de febrer de 1845, pàg. 144.

⁷⁰ / *El Tabalet*, núm. 1, 2 de maig de 1847, pàg. 3.

⁷¹ / *El Tabalet*, número 6, 6 de juny de 1847.

“No hi à patria, rey ni roc
de nit, en l’ivern quant plou
com estarse a vora el foc
arremullant poc a poc
dos chulles y un pa d’a sou.”⁷²

Arribats a aquest punt podem apreciar la diferència radical entre les actituds de dues persones que, com hem dit, compartien amistat però no podien ser ideològicament més dissímils. D’un costat, Josep Maria Bonilla centra bona part dels seus esforços en l’adoctrinament i ensinistrament ideològic de la classe treballadora; enfront, Bernat i Baldoví tracta de tancar la ferida endormiscant –com hem dit adés, *anestesiànt*- eixa mateixa classe. Poble viu i combatiu enfront de poble passiu i panxacontent, que no resignat. És la diferència entre qui creu que la revolució ja ha arribat als objectius pretesos i aquell que no entén la revolució si no és com a força capaç d’enderrocar tot l’*statu quo*.

En el fons, els dos escriptors pretenen dirigir-se al mateix subjecte social, i per a fer-ho recorren a la llengua pròpia d’aquest, el català. Una llengua que després de segles de davallada i castellanització, per primera vegada esdevé útil en la mesura que serveix per a dirigir-se a un subjecte polític fins ara negligible, però que amb la revolució acaba d’emergir del no-res.

Pel que fa a la normativa, les diferències no són massa evidents. Tot i que Bonilla presenta en principi una voluntat dignificadora més visible, com sabem tot acaba en res. Tant *El Mole* com *La Donsayna*, malgrat la seua adscripció a tendències ideològiques tan dispars, participen d’un mateix menyspreu latent cap a l’idioma. La llengua serveix, no és un objectiu *per se*, i serveix en la mesura que comunica amb el poble, amb l’estament plebeu que tant Bonilla com Bernat i Baldoví tracten d’estirar cap al seu costat. El relatiu respecte que Bonilla sent cap a les classes populars es tradueix en una certa valoració, superficial això sí, del valencià. Tot un miratge o, si de cas, un *bluff* propagandístic: *El Mole*, malgrat les promeses incomplides del redactor, continua escrivint-se en una mena de *patois* català, mestís i amerat de castellanismes i malapropismes.

Un exemple d’aquesta postura el tenim en la segona època d’*El Mole*, quan el rotatiu rep el nom circumstancial de *La Sambomba*. Una conversa aparentment trivial amb uns homes procedents de punts diferents de les terres valencianes serveix al redactor per a reflexionar sobre la varietat dialectal del valencià, la qual –segons s’indica- impossibilita la utilització d’un model de llengua unitari. L’apreciació, que recolza sobre uns pocs exemples lèxics, fa riure per exagerada i il·lògica, però alhora serveix d’excusa per a perllongar el model de llengua que emprava Bonilla, i que és estratègicament agramatical i dialectal.⁷³

⁷² / Remetem en aquest cas a un dels sainets més coneguts de Bernat i Baldoví: *Qui tinga cucs que pele fulla u Obedecer al que manda*. València: 1855. Pàg. 21-22.

⁷³ / *La Sambomba*, número 12, 24 de desembre de 1840. Pàgs. 184 – 185.

Si una de les conseqüències de la diglòssia, en aquest cas la fragmentació dialectal, serveix de coartada a *El Mole*, una altra diferent li servirà a Bernat i Baldoví com a excusa per a no posar al dia el model de llengua. En el cas de l'escriptor de Sueca s'apel·la a la unió indissoluble entre el català i les classes baixes. L'estratègia implica desposseir l'idioma de transcendència, en comparació simètrica amb la desposseïció ideològica del proletariat. El valencià és i serà de classes poc cultivades, motiu en tot cas de *chansa y broma*. El mateix tap que tracta d'impedir l'accés del poble a la política separa la llengua que parla de l'esfera transcendent, i una llengua apegada a aquesta esfera subordinada no necessita, consegüentment, cap normativització:

“Nosotros escribim en valensiá tal com se parla en lo dia; de modo que acontede escriure “mitjana” posem “michana” que es com millor s'enten; acontede escriure “lleig” y “vaig”, posem “llech” y “vach”; acontede “roig” y “goig”, posem “roch” y “goch”, y aso ho diferenciem de Vich y Munich, escribint Vic y Munic, y així en lo demás. Ara ya ho saben ben claret: despres no vinga en cuentos algun docte de cuina”⁷⁴

Costumisme i autoctonisme en Bernat i Baldoví

La introducció del costumisme segueix, com sabem, una línia recta amb mollons ben coneguts: 1840 marca l'avís d'eixida del gènere de l'àlbum costumista amb la publicació de *Portraits of the English* i *Les français peints par eux-mêmes*. La imitació castellana arriba pocs anys després (1843 i 1844) amb *Los españoles pintados por si mismos*. El model castellà, referència encara per a la nostra literatura, es completa amb els articles del gran mestre espanyol del gènere, Ramón de Mesonero Romanos, qui publica en premsa la primera versió de les *Escenas matritenses* l'any 1842.

La cronologia que acabem de recordar deixa fora les dues principals èpoques d'*El Mole*, el qual, com hem vist, resta alié al moviment costumista, més propi d'èpoques d'estabilitat que d'èpoques de fervor revolucionari. No és així, però, en el cas de Bernat. Com podem observar, la dècada en què el suecà comença la seua activitat literària, els anys 40 del segle XIX, constitueix el brou de cultiu del costumisme. Per a major concreció, en el breu trienni comprés entre 1842 i 1844 coincideixen la publicació de les *Escenas matritenses*, la de *Los españoles pintados por si mismos* i la de la revista *La Donsayna*.

L'impacte és massa recent perquè aquesta darrera pugua notar-ne l'efecte. No és així, però, en el cas d'*El Tabalet* (1847) i, sobretot d'*El Sueco*, que, publicada en el mateix any que la seua predecessora, desplega un mostrari de literatura costumista incipient ja adaptada a la realitat del País Valencià. El mateix Bernat, que havia assajat provatures com *El home invisible*⁷⁵, s'hi posa a la faena de forma decidida.

⁷⁴ / *La Donsayna*, núm. 2. 8 de desembre de 1844

⁷⁵ / Bordería (2004: 67) insisteix que aquesta obra sorgeix de la ploma de Bernat i Baldoví.

La relació entre Bernat i Baldoví i el costumisme sembla gairebé predestinada. Autor i gènere coincideixen en el caràcter conservador, en la tendència a l'observació mordaç i irònica, en el posat escèptic, refractari a la modernitat i pretesament antierudit. Aquesta compenetració, encara que no del tot completa, es manifesta, a parer nostre, en una sèrie de punts de contacte que analitzem un per un tot seguit:

1. Un primer factor predisposava Bernat i Baldoví a ser un dels ports d'entrada del costumisme en la literatura valenciana. Parlem d'allò que Vicent Salvador (2001:125-126) anomena la *gimnàstica polidiscursiva* de l'autor suecà, és a dir, la tendència d'aquest autor a assajar diversos motlles genèrics en una aparent promiscüitat textual de vasos comunicants. Si bé Bernat enceta molts gèneres (llibret de falla, miracle vicentí...), al sota d'aquesta aparent varietat genèrica sempre batega una preferència pel text breu, humorístic i realista, trets que encaixen a la perfecció amb el quadre de costums. És una apreciació que completem amb les reflexions d'un dels majors crítics de la muse del Xúquer, Rafael Maria Liern. Segons afirma el dramaturg, la major part de les obres teatrals de Bernat i Baldoví no són sinó mosaics resultants de la suma de materials ja preexistents⁷⁶.
2. En segon lloc, hi ha en l'arrel del moviment costumista una certa complaença en el contrast entre ruralia i ciutat. Aquest contrast s'adiu perfectament al maniqueisme amb el qual Bernat presenta el xoc entre el llaurador honorat i el sistema burocràtic que li nega el pa (Bordería et alii, 2004: 171-172). Els exemples en són múltiples: Sento Beseroles, Bautista Moscatell... La crítica ha assenyalat a bastament com al sota d'aquest aparent *menyspreu de cort* hi batega l'experiència desenganyada del mateix autor, destinat a Madrid com a diputat en el Congrés.

Ja en *La Donsayna* i *El Tabalet* veiem alguns textos que anticipen aquest contrast ruralia/ciutat, tan propi del costumisme. Són aquells que parlen del personatge de Bautista Moscatell, el pobre llaurador que acudeix a Madrid amb l'esperança d'aconseguir un treball, però que és enganyat contínuament per aprofitats i apallissat sense descans pels engranatges del sistema. El retrat desenganyat de Madrid, de la gran *Babilònia*, acosta molt l'escriptura al caràcter crític del costumisme. Però Moscatell és també el testimoni directe (i potser involuntàriament trist) de com les classes populars, superades per la burocràcia, constaten que la revolució els ha passat per damunt; que la mobilitat social, malgrat els canvis tan pregonats, s'ha quedat en pur miratge.

Joaquim Martí Mestre (2013: 33) rebla aquesta vinculació entre Bernat i el costumisme madrileny partint també d'aquest tema del contrast entre ruralia i ciutat, tot revelant un indubtable parentiu entre Bautista Moscatell i Don Anselmo, un dels personatges sorgits de la ploma de Mesonero Romanos:

“El tema fue tratado críticamente por otros escritores costumbristas, como Mesonero Romanos, en su artículo *La empleomanía* (1832), donde aparece el personaje de Don Anselmo, que recuerda bastante el Bautista Moscatel de Bernat. Como él, es de origen rural, se desplaza

a Madrid para obtener un empleo, y a pesar de recurrir a diversos intermediarios, gasta su dinero sin sacar ningún provecho.”

3. La crítica mordaç i satírica a les modes, i especialment a les d'origen estranger, és el tercer aspecte que incardina Bernat i Baldoví dins una certa saó literària propera al costumisme. Parlant de bell nou de Sento Beseroles, ja en alguns textos de *La Donsayna* notem com aquest personatge remet al seu corresponsal, Pasqualo Ratolí, tota una sèrie de crítiques a la moda que concorden a la perfecció amb els temes explotats pel costumisme clàssic. Tota aquesta crítica es fa des de l'òptica del personatge suposadament innocent o babau:

“Els homes porten cosets,
Y les madames sombreros;
Aquells van molt plens de risos,
Bucles, pendientes i anells,
Y estes en los culps postisos,
Y en botes y saragüells.”⁷⁷

4. Per últim, i ja en quart lloc, no ens estalviarem de subratllar un tret que ja hem marcat com a propi de la poètica costumista i que veiem perfectament reflectit en els textos de Bernat i Baldoví. Parlem d'aquesta tendència a batejar alguns personatges amb noms humorístics que revelen o bé les seues mancances o bé el seu paper com a representants d'un cert *tipus*. Si en Mesonero trobem casos com *Pascual Bailón Corredera* (exemple de *mequetrefe*, *zascandil* o *chisgarabís*) o *Farruco Bragado* (exemple de gallec pobre i pobletà)⁷⁸, en el cas de Bernat i Baldoví el llistat no és curt, i als ja referits Pascualo Ratolí, Sento Beseroles o Bautista Moscatell podem afegir noms com l'Agüelo Pica-fondo, Casi-Miro Sardinola, Quelo Pelusa o Pepe Tramús.

Si notem que en el llistat de malnoms dels personatges de Bernat no hi ha tanta varietat com en el cas de Mesonero és perquè en el cas del suecà l'atenció se centra en el retrat del llaurador. Al contrari del que ocorre en l'autor madrileny, no notem cap intenció de crear una gamma de personatges capaç d'exhaurir o descriure en profunditat tots els matisos d'un determinat ambient social. És un tret que, com és previsible, allunya Bernat del costumisme *strictu sensu*. A la *musa del Xúquer*, ben al contrari, li basta de propagar el seu missatge ideològic entre homes senzills, víctimes del sistema i buròcrates perversos. És, naturalment, l'exemple d'una literatura posada al servei de la ideologia, tal com ja assenyalen Bordería *et alii*.

L'ús d'aquests noms grostescs per als personatges ajuda a situar el pacte de versemblança en uns pressupòsits idèntics als propis de l'article de costums, que es basa en un verisme relatiu,

⁷⁷ / *La Donsayna*, núm. 11, 9 de febrer de 1845. Pàg. 170.

⁷⁸ / Agafem els noms dels articles anomenats “La capa vieja o el baile de candil” (publicat el 25 de gener de 1833) i “La posada o España en Madrid” (publicat el 4 d'agost de 1839)

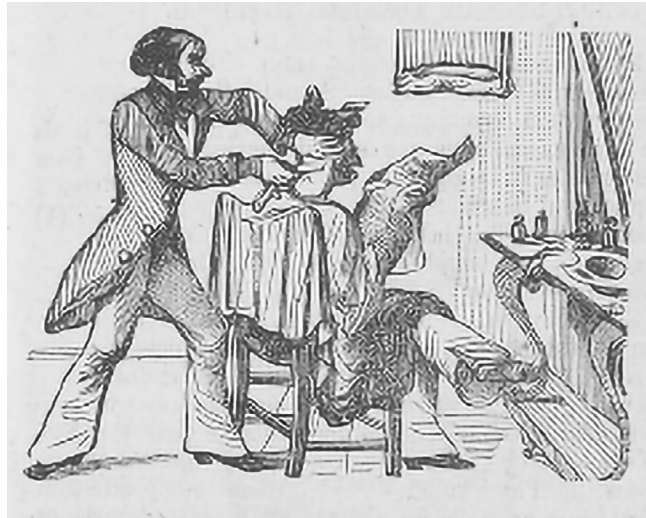
amb personatges prototípics però inventats. En el cas de Bernat i Baldoví, afirmem que aquesta característica tan peculiar de la seua escriptura té origen en la literatura costumista espanyola dels anys vint i trenta.

La relació entre el moviment costumista i la Musa del Xúquer va *in crescendo* a mesura que transcorren els anys. Ho notem sobretot amb l'arribada del seu tercer projecte de revista, *El Sueco* (1847). Almenys sobre el paper, es tracta de la *germana* més diferenciada de les tres. Nascuda el mateix any que *El Tabalet*, la voluntat de diferenciació respecte a les seues dues predecessors és, però, ben manifesta; altrament, Bernat i Baldoví no hauria tingut necessitat de crear un altre projecte editorial tan immediat en el temps al fracàs de l'anterior.

Segons Bordería et alii (2004: 183 – 191), una sèrie de diferències individualitzen *El Sueco* des de ben prompte: la primera, la utilització gairebé predominant de la llengua castellana; la segona, la tendència a un estil més polític; la tercera, la pretensió de moderar el to dels atacs personals. Finalment, també destaca el protagonisme de l'anomenada *Junta de Favara*, encarregada de substituir simbòlicament les Corts espanyoles en la funció de representar l'autèntica sobirania popular. Afegiríem a les diferències ja esmentades que *El Sueco* és, de les tres publicacions, la que compta amb unes il·lustracions més aconseguides. El pas a un format quadrat, la presència ocasional de marcs i la major atenció al joc d'ombres i volums, són tres elements que confirmen aquest esforç de dignificació gràfica.

Però d'entre totes les diferències que individualitzen *El Sueco*, la que sens dubte interessa més al nostre propòsit és la que té a veure amb l'assumció progressiva dels codis literaris del costumisme. Els primers textos que recorden aquest moviment els trobem en els números 5 i 7, on l'autor critica de forma amable una sèrie de modes estètiques. Pel que fa al número 5, l'objecte de la mofa són les faldetes dobles que llueixen moltes *lechuguines* de la capital del Túria; per la seua part, el número 7 posa en la diana la moda d'afaitar a navalla el bescoll dels homes. No hi ha en aquests dos articlets cap mena d'antagonisme ni actitud moral; tampoc cap indicatiu d'una postura nostàlgica que poguera concordar amb el costumisme. Podem intuir que l'autor no aprova aquests gustos per estrafolaris, però l'anècdota es queda en la superfície, i l'humor hi sura. La moralina es redueix a una nota petita que expressa tristesa per la confusió a què el món sembla dirigir-se. Al capdavall, l'ambigüitat fa que coste distingir on acaba l'humor i on comença la reflexió seriosa:

“En una paraula, asó está vist: lo mateix en política, que en costums, que en módes, ya no nos enteném. Els calvos busquen les peluques y els barrets pera ocultar la seua falta: y els que tenen bóna cabellera, no saben com féseu pera llevarse el pel de damunt. ¡A fé, pues, que ara en l'invern, espesialment en los dies de tremontaneta, deu ser *un bocado muy apetitoso* el portar el bascoll afeitat de tres pasaes!”⁷⁹



Modes molt fresques, il·lustració de *El Sueco*. Notem en la il·lustració una característica típica del costumisme com la satirització de les modes estètiques. Font: col·lecció particular.

Unes poques setmanes més endavant, Bernat i Baldoví publica en la seua revista, i dins de l'apartat *Correspondència del Sueco*, un article sobre la moda cada vegada més freqüent de parlar en castellà⁸⁰. Ara bé, contràriament al que podríem pensar, no es tracta d'una mostra de defensa abrandada de la llengua. Ja hem vist que l'escriptor de Sueca no tenia envers l'idioma propi un especial respecte, i que la tasca normativitzadora no entrava de cap manera en els seus plans. Així, encara que al principi de l'article s'acusa vetlladament de traïdors aquells que obliden el llenguatge matern, no es critica tant el fet de passar-se al castellà com el defecte de fer-ho sense dominar-lo bé. No és tant, en definitiva, el fet en si, sinó el mal resultat que se'n deriva, que acaba sent ridícul i improp. El que ve després és un recull de tres anècdotes en què tres personatges diferents són ridiculitzats per mesclar sense trellat paraules valencianes i castellanen, tot donant lloc a equívocs que més bé entrarien en la categoria de l'acudit superficial.

La visió, tant en aquest cas com en altres, més que la d'un moralista o la d'un ideòleg, és la d'un humorista que trau profit d'anècdotes quotidianes sense suc ni bruc. Continuem, doncs, en la famosa tònica del guisat amb molt de *caldo* i poca carn. L'anècdota jocosa predomina sobre qualsevol programa ideològic i l'anàlisi i la teorització resten sacrificades en favor de la rialla. No podem dir, doncs, que el que s'exemplifica amb aquests textos trenque en absolut amb l'estil ja conegut de l'autor.

La tònica, però, canvia amb el darrer dels escrits de què parlarem en aquest apartat, el que precisament porta com a títol "Los valencianos pintados por si mismos", i que es concreta en el que és potser un

dels primers textos costumistes valencians, “L’arener”⁸¹. Ben mirat, no tenim proves que demostren que el text siga obra de Bernat i Baldoví. Ans al contrari, alguns indicis apunten en sentit oposat. L’estil, per exemple, sembla molt més enrevessat i ampul·lós que l’habitual en l’autor de Sueca; la sensibilitat, molt més culturalista; el rerefons, més desenganyat i acord amb el to nostàlgic del costumisme. De fet, i encara que no se’ns aclarisca en les pàgines d’*El Sueco*, tot fa pensar que el fragment és obra de Pasqual Pérez i Rodríguez⁸².

Entrant la en l’anàlisi corresponent, ens trobem davant un dels primers textos clarament costumistes de la nostra tradició. Abeura, quasi segur, dels assajos realitzats dins les pàgines del diari *El Fénix* per part d’*El Curioso Observador*, pseudònim a sota del qual s’amagava el lletraferit Francesc de Paula Arolas, i en general, deu tant a la influència de Mesonero Romanos com a la moda dels costumistes de França. El text consta de dues parts diferenciades: en la segona es descriu el *tipo* en si (l’arener), mentre que la primera, bastant extensa, funciona com una mena de discurs destinat a legitimar la moda literària costumista. L’autor afirma la necessitat de fixar uns *tipos* que –segons ens comenta– perillen davant l’empenta de les formes de vida modernes:

“Si el siglo, y los hombres peores que él, dan al traste con estas originalidades en su marcha lenta, pero segura y destructora; si no queda de ellas una tosca piedra donde se vea escrito *Aquí fue Troya*, la historia habrá perdido una página entretenida.”⁸³

En segon terme, Pérez i Rodríguez expressa també una voluntat indissimulada per seguir la moda literària. En poques paraules, si altres nacions han presentat ja la seua peculiar col·lecció de *tipos*, per què no poden fer un altre tant els valencians?:

“Donde hay franceses pintados por sí mismos, y animales y españoles pintados por sí mismos, ¿por qué no ha de haber valencianos pintados por sí mismos, aunque sea con brocha mas gorda que la que embadurna con frecuencia el patriótico bastidor?”⁸⁴

La claredat, doncs, no pot ser major: el programa teoricopràctic del costumisme baixa a València amb tot el vigor possible i Pérez i Rodríguez el fa seu. Ens trobem, però, en un altre moment que analitzarem en pàgines posteriors, i ja a propòsit d’aquest altre autor que, com sabem, completa la trilogia del periodisme liberal amb Bernat i Baldoví i Josep Maria Bonilla.

⁸¹ / *El Sueco*, núm. 10, 7 de novembre de 1847, pàgines 197 a 201.

⁸² / Intervenien en aquest judici, sobretot, les afinitats temàtiques i estilístiques que podem notar entre aquest fragment i els textos que l’autor presentà per a confeccionar el llibre col·lectiu *Los valencianos pintados por si mismos* (1859).

⁸³ / *El Sueco*, núm. 10, 7 de novembre de 1847, pàgines 197 a 198.

⁸⁴ / *Ibidem*, pàgina 198.

Bernat i Baldoví i la saó de la Renaixença valenciana

Constantí Llobart, en el seu llibre-antologia *Los Fills de la Morta-Viva*, afirma que *El Mole* arribà a tirar 5.000 exemplars i a tindre 3.500 subscriptors. Es tracta de xifres notables considerant que el País Valencià comptava en aquesta època amb poc més d'un milió d'habitants. Més encara si considerem que la majoria de la població era analfabeta i que la piràmide social s'esbiaixava encara de forma molt marcada cap a la població menor d'edat, que podia suposar un terç del total.

Dins del darrer número de *La Donsayna* veiem com Bernat i Baldoví es vanta de la quantitat de seguidors que té la revista just abans de la desaparició d'aquesta. Hi remarca, de pas, la varietat en la procedència geogràfica dels subscriptors, que arriben –segons afirma- a un total de 1154⁸⁵. Si creiem les seues paraules, corrent l'any 1845 el periòdic era comprat regularment per persones de més de 86 pobles del País Valencià, amb xifres de més de 80 subscriptors a ciutats com Sueca i Xàtiva i més d'una desena en altres com Alacant, Cullera, Alzira, Vinaròs i Alcoi. S'hi compten també, segons Bernat i Baldoví, nombrosos lectors i subscriptors fora del territori valencià, amb exemples remarcables com Andalusia, Catalunya, Extremadura, Astúries i Aragó.

Podem desconfiar legítimament de les xifres que l'autor forneix. Així i tot, dos indicadors *involuntaris*, extrets del llistat de pobles, ajuden a fer-nos versemblants les dades: per un costat, la distribució geogràfica provincial resulta creïble atenent al pes demogràfic de cada província (9 municipis a Castelló, 44 a València i 31 a Alacant); per altre, el llistat sols inclou tres municipis castellanoparlants, i els tres d'una magnitud demogràfica tal que justificaria d'algun mode la seua aparició al llistat: Requena, Villena i Buñol. S'hi sumaria, a més, el municipi manxec d'Alpera, que Bernat i Baldoví jutja equivocadament com a part de la província de València.

Així doncs, i donant per bo tant el llistat com el nombre de subscriptors, podem fer-nos una idea de la magnitud que va adquirir *La Donsayna* com a fenomen editorial. Un èxit, potser, de dimensions similars a les obtingudes anys abans per *El Mole*, si bé podem imaginar que aquest últim devia concentrar els lectors majoritàriament a la comarca de L'Horta. Antonio Laguna (2001: 136) afirma, en consonància amb les dades oferides pel mateix Bernat, que *La Donsayna* comptava amb 500 subscriptors durant el seu últim mes d'existència. Si considerem que en aquesta època l'alt grau d'analfabetisme convertia cada lector en un altaveu potencial per a molts altres, és possible que la revista arribara a uns 1500 lectors setmanals.

La influència de l'autor de Sueca fou, doncs, decisiva. A la llum de les dades que acabem de presentar, és difícil sostindre que la recuperació literària del català en el territori del País Valencià fora obra única d'una minoria de poetes lírics. La majoria de relats sobre la Renaixença valenciana pequen de seguir una òptica quasi exclusivament centrada en el vessant culte. Encara hui trobem manuals escolars que consideren que el resorgiment literari del català arrenca del poema *Oda a la pàtria*, de Bonaventura Carles

85 / *La Donsayna*. Núm. 13. 23 de febrer de 1845. Pàgs. 201 – 202.

Aribau. L'altra idea, heretada de la visió de Llorente i que encara trobem molt repetida, és la que sosté que el renaixement *llemosí* es traslladà com un empelt, per via de Marià Aguiló, des de Catalunya fins a terres valencianes.

En el fons, és un plantejament que hereta els errors d'una certa forma d'historiografia literària que sobrevalorava les aportacions individuals del *geni*, entés de forma aïllada, i que menysprea tant els processos històrics com, sobretot, l'atenció a l'evolució dels mitjans de difusió cultural. Atenent aquesta visió, clàssica i ja superada, la literatura és com un panorama nocturn il·luminat només d'algunes llums fulgurants, i la història literària resulta com una senda maldestra que els uneix sense tenir en compte ni els espais intermedis ni els corrents subterranis.

Encara que aquestes observacions, en certa manera, depassen els límits d'aquest treball, considerem que tota historiografia de la Renaixença valenciana ha de partir d'un fet tan important com la generalització de la premsa escrita, conseqüència indirecta de la primera revolució industrial. La premsa suposà el segon *boom* cultural després de l'aparició de la impremta de tipus mòbils, i esdevingué prompte un mitjà privilegiat d'alfabetització, enquadrament ideològic i construcció de referents culturals.

Entenem que l'any 1833 és una fita indefugible que hauria de marcar l'inici de qualsevol història de la renaixença valenciana. És el moment en què la dècada ominosa arriba al seu final, el moment en què l'adveniment dels liberals comporta una obertura enorme en el terreny de la llibertat de premsa. A partir d'aquell moment, els següents mollons, tal com hem fet en el nostre treball, els marquen *El Mole* i *La Donsayna*. Nogensmenys, es tracta de dos mitjans de comunicació de masses que obriran uns camins que, en referència al públic lector valencià i en valencià, no podrà obrir cap art elitista, menys encara des del gènere minoritari de la lírica. Resulta indiferent si aquells diaris tenien o no un objectiu literari. Sabem que majoritàriament no el tenien, però no buscant-lo tingueren un efecte immediat sobre el reviscolament de l'escriptura en valencià.

Tornant a Llombart i a *Los fills de la Morta-Viva*, resulta curiós observar quants dels autors que ell antologa a través dels seus apunts *bio-bibliogràfics*, confessen beure de les pàgines burlesques de Bernat i Baldoví o de les de Bonilla. Un bon exemple és el mestre ja veterà Andreu Codonyer (1819 – ?), trenta anys major que Llombart i dèsset major que Llorente (el subratllat és nostre):

“A la prontana edat dels sétce anys, se despertá en lo jove Codonyer l'afició á la poesía, llegint preferentment les produccions alegres, tals com eren *La Risa*, periódich redactat per Breton de los Herreros, Villergas, Baldoví, Príncipe, Ribot, Aiguales de Izco y alguns altres, total mija dotcena de poetas qu'en lo seu género no teníen rivals en Espanya, El Mole, de Bonilla, etcétera, etc.”⁸⁶

Un altre exemple és el també poeta i dramaturg Joan Baptista Burguet, quinze anys major que Llobart (el subratllat és nostre):

“Per la mostra, com se veu, lo Sr. Burguet es altre dels poetes de la escola de Bernat y Baldoví, tal com ho son lo citat Sr. Codonyer, los senyors Bellver, Granell, Alberola y alguns pochos altres acertats imitadors de La Musa del Júquer, y poseix la correcció en lo llenguaje qu’emplea, acompanyat asó de cert bon gust, facilitat y gracia qu’en la versificació se noten, y qu’indubtablement li donen mèrit.”⁸⁷

Plegats, els dos testimonis revelen el calibre real del mestratge de Bonilla i Bernat, i és que aquells milers de subscriptors degueren provocar una forta petjada. El valencià reviscola com a llengua literària gràcies, doncs, al despertar de la premsa com a mitjà de comunicació de masses. Aquesta estava destinada, per pura lògica històrica, a ser l’únic factor capaç de dinamitzar un idioma que, malgrat les bufetades legals i militars, encara servava el múscul bàsic en la fidelitat lingüística de les classes populars. Sent així, quan el poble –en sentit estricte- comença a ocupar el centre del debat ideològic, és la premsa la que amplifica el seu llenguatge.

Quan Llobart, cap als anys setanta, comença a cartografiar els contorns de la producció literària en valencià, encara arriba a temps de passar revista per uns autors que, ja veterans, són l’eco d’aquella primera explosió dels anys trenta i quaranta. Podem afirmar que tant la *musa del Xúquer* com Bonilla fracassaren en el seu intent de vehicular un missatge ideològic durador a través de les seues revistes. Així i tot, el seu esforç, de retruc, creà un efecte d’imitació cultural que ells no pretenien. Podríem dir, potser atrevint-nos massa, que són els autèntics pares de la renaixença valenciana. Com direm més endavant, l’únic fracàs de Llobart serà el de no poder realitzar una síntesi entre aquest vessant i el cultista, capitanejat per Llorente i Querol, el de no aconseguir bastir una *casa comuna* capaç de sumar els dos vectors en una sola força.

6. VICENT BOIX: ESCENAS DEL AÑO

Malgrat que va escriure quasi tota la seua obra en castellà, la crítica reconeix a l'historiador Vicent Boix i Ricarte (Xàtiva 1813 – València 1880) un paper cabal en la creació de la identitat valenciana. Home erudit i de gran curiositat intel·lectual, el seu mestratge fou essencial en la introducció a València del moviment romàntic, especialment en el seu vessant medievalitzant. Tot i que agafa com a centre de gravetat la història, l'obra de Boix, vastíssima, estén tentacles també cap al dret, la política, la literatura, el folklore, l'art, l'arqueologia o les guies de viatge.

Com ja hem referit adés en l'apartat introductori, la relació de Boix amb el costumisme queda ben palesa tan bon punt llegim els títols d'algunes de les seues obres. Podem citar-ne, entre d'altres, *Fiestas que en el siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia* (publicada el 1855), *Xàtiva, memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad* (1857), o *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus* (1858). L'atenció al calendari festiu encaixa de ple en la saó que després desenvoluparà el moviment costumista, si bé la descripció aparentment objectiva –periodística– se n'aparta.

Centrant-nos en aquelles obres en què la subjectivitat de l'autor pareix guanyar terreny al zel erudit o al pur descriptivisme, podem destacar-ne sobretot dues, *Xàtiva, memorias, recuerdos y tradiciones...* (1857) i la famosa *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia* (1849). El primer llibre dedica la major part de la seua extensió a un recorregut per la història de l'antiga Saetabis. Després (a partir de la pàgina 409⁸⁸) remata amb un breu capítol que, titulat “Un paseo por Xàtiva”, guia el suposat turista, des de la seua eixida de València fins l'entramat urbà de la capital de la Costera. Així i tot, i tret d'alguns breus apunts sobre les fonts de la ciutat o sobre l'arabisme dels llauradors de la Ribera, el capítol acaba perdent-se també en la divagació historicista.

Més interès té el *Manual del viajero...* (1849), sobretot pel petit apartat que du per títol “Escenas del año” (pàgines 235 a 243) i que constitueix una mena de calendari festiu de la ciutat de València, molt en la línia que seguiran després algunes obres posteriors, ja plenament costumistes. Després d'una breu introducció, Boix detalla les celebracions següents:

Gener – Dia de Reis. Sant Antoni. Sant Vicent Màrtir. Els porrats. Els balls de la Llotja.
 Febrer – Balls en els salons. El porrat de Campanar.
 Març – Les falles.
 Abril – Setmana Santa. Pasqua. La mona. Sant Vicent Ferrer i els Miracles.
 Maig – Verge dels Desemparats.
 Juny – *Corpus Christi*. Danses del Corpus. Maduixes a l’Horta.
 Juliol – Anada al Cabanyal. Corregudes de bous.
 Agost – Banyes al Cabanyal. Festes dels pobles.
 Setembre – Festes de carrer. Romeria a Sant Miquel de Lliria i a la Cova Santa de Sogorb.
 Octubre – Festes de carrer.
 Novembre – Teatre, Liceu i Casino.
 Desembre – Nadal. Fira a la Plaça de Sant Francesc.

Tant per l’extensió que Boix dedica a cada mes com per l’entusiasme amb què s’hi delecta, podem observar una evolució descendent, com si l’autor anara perdent forces o l’extensió se li anara quedant progressivament curta. De fet, en l’original a gener se li dediquen cinquanta línies, mentre que els mesos de juliol a desembre tenen una extensió mínima: 8 línies juliol, 3 agost, 10 setembre, 3 octubre, 4 novembre i 7 desembre. L’escurçament d’aquests darrers mesos fa que, de retruc, l’autor *oblidi* festivitats importants en el *cap i casal*, tals com Sant Dionís i Sant Lluís Beltran a l’octubre, o Tots Sants al novembre.

Des del començament del capítol es dona a entendre que la intenció de l’autor és descriure l’ànima dels valencians “para que el forastero conozca mejor la índole de estos habitantes” (235). La tesi fonamental que guia Boix en tota l’obra és la idea d’una valencianitat festiva, alegre i vital. Són constants les al·lusions a *chillidos, risotadas, algazara*, “gente divertida” (241), “multitud apiñada, bulliciosa y alegre” (239)... L’autor destaca amb certa freqüència algunes diferències amb altres llocs (s’intueix que sobretot amb Madrid), especialment en el terreny climàtic: “sin que se haga generalmente sentir en estos días el rudo frío de esos climas” (236), “aquí no hay nieves; aquí no debeis temer esa temperatura que hiela y mata: observaréis un sol brillante” (243). Fins i tot celebracions tristes com la Setmana Santa deixen ben prompte el pas a dates festives com la Pasqua de Resurrecció. En el retrat de Boix, el valencià és vivencial, bulliciós, festiu i colorista. És un retrat que concorda amb el que veurem en moltes obres posteriors:

“Quereis conocer nuestra índole? Acudid a estas fiestas locales, y a esas calles colgadas de tapices, de faroles de colores, de ropages de seda, de pabellones, de festones de flores, y allí estrechados, prensados y revueltos disfrutareis buenas horas de bullicio, de alegría y de esparcimiento.” (242)

Bé és cert que les al·lusions al caràcter festiu dels valencians, o les descripcions de festes no són elements suficients per a emparentar l’obra amb el costumisme, ni per veure-hi la influència directa d’aquest moviment literari. Ara bé, alguns petits detalls revelen que el costumisme no hi està del tot absent. Ho podem comprovar amb l’atenció dispensada per Boix a la classe mitjana i als seus rituals socials (balls de saló i casinos), els quals posa en el mateix nivell que les festes més tradicionals. L’adhesió de l’autor a la seua classe no resta desapercebuda en alguns passatges. Tampoc el caràcter essencialment burgès del lector model a qui es dirigeix (els subratllats són nostres):

“FEBRERO. Siguen los bailes, y en este mes os abren el Liceo, el Casino y el Círculo de Comercio sus espléndidos salones [...] podéis admirar esa hermosa clase media, de tan agradables tipos y de tan graciosas travesuras.”

L'aparició de la paraula *tipos*, gens casual, no passa desapercibuda en el fragment. No és l'únic pasatge en què el vocabulari costumista aflora. Unes línies més enllà, en la pàgina 238, l'autor escriu que els cadafals fallers representen “tipos o escenas de costumbres, ya en buenos bultos, ya en trages grotescos.”

Queda clar, doncs, que Boix no va ser alié a la literatura costumista, i que en conegué tant el plantejament general com el vocabulari específic. Una altra cosa és si els dos opuscles ací analitzats poden adscriure's de ple dret al costumisme. La resposta ha de ser clarament negativa, si bé hem de tenir-los en compte com a possibles precedents. Molts dels codis que treballen, molts dels sobreentesos, moltes de les claus pragmàtiques sobre les quals descansen aquests dos textos breus seran compartits per les obres que nodriran després el corrent costumista valencià.

7. CONCLUSIONS

Bonilla, per un costat, i Bernat i Baldoví per l'altre, constitueixen exemples de dues estratègies diferents però orientades a un mateix fi: acostar-se al poble per a conduir les capes populars a una determinada opció política, ja siga activa en el cas de Bonilla, o passiva i abstencionista en el cas de Bernat. L'ús del català en ambdós casos, lluny de revelar una voluntat real de redreçament cultural, lluny de ser símptoma d'una intenció de capgirar la diglòssia, constitueix sols un estratagema més dins aquesta enginyeria ideològica.

Inevitablement, l'orientació del discurs cap a les classes pageses i l'ús del valencià que porta aparellada fan surar al discurs referents populars. No ens hem d'enganyar, però: cap dels dos autors té una voluntat autoctonista ni costumista. El concepte d'allò valencià no es presenta de forma *essencialista* ni mínimament poetitzada. Pel que fa a Bonilla, les poques traces costumistes que hem inventariat resulten de la simple expansió descriptiva que el verisme reclama en algunes escenes típicament camperoles. Parlem sobretot de les juntes celebrades en alqueries o barraques, i és cert que no hi trobem ni una gota d'expansió sentimental. Per molt que puga sobtar al lector contemporani, barraques, alqueries, ceberes i pallisses estaven en la dècada del 1830 dins dels límits de l'estricta quotidianitat. L'autor vol situar-se en un marc proper al del lector, no celebrar-lo de forma poètica.

Un cas diferent és el de la relació de Bernat i Baldoví amb el costumisme. Aquesta evoluciona de forma lenta i constant. Per començar, l'autor de Sueca escriu *La Donsayna* en ple *boom* costumista madrileny. La Musa del Xúquer presenta també concomitàncies ideològiques i discursives amb el conservadorisme que caracteritza aquest moviment, amb el to crític i mordaç, amb el detall descriptiu. L'en allunya sols un punt fonamental: la preferència popularista de l'autor de Sueca no encaixa amb el públic burgès típic del costumisme, que s'inclina de forma preferent a la cartografia de la classe mitjana. Però Bernat, malgrat aquesta excepció, acabarà convergint amb el costumisme, tal com sabem. Podem notar-ho sobretot a partir de 1847 amb l'aparició d'*El Sueco*, on els indicis d'aquesta confluència són abundants: per exemple la tria dels noms dels personatges, la presentació del conflicte camp/ciutat, la sàtira sobre els aparells burocràtics...

Comptat i debatut, ni Bonilla ni Bernat i Baldoví poden considerar-se autors costumistes en el sentit estricte del terme. Les diferències programàtiques i estilístiques hi són massa pregones. Per altra banda, i en referència al clixé, al tòpic... en definitiva, a la imatge del llaurador que apareix en *El Mole*, en *La Donsayna* o en els altres publicacions, sí que podem dir que hi veiem una petita sement que, desenvolupada després per altres autors, donarà fruit en forma d'estereotips culturals.

Per a que no se'ns entenga malament, no pot dir-se que els autors que ens ocupen puguen ser entesos com a *fabricadors* de tòpics identitaris. Eixe paper, com veurem, correspon més bé a literats posteriors, més ubicats en el context del Romanticisme. De tota manera, i reblant allò dit anteriorment, hi ha en Bonilla o en Bernat i Baldoví certes coordenades que ajudaran a establir les bases de l'imaginari identitari valencià:

1. El llaurador de l'horta com a protagonista – Ja hem comentat adés que *El Mole* tria el llaurador de l'horta com a al·locutari privilegiat. No es tracta, però, d'una elecció casual: encara que ni Bonilla ni cap dels seus dos col·laboradors no pertanyien a la classe camperola, era aquesta on es jugava la batalla contra el carlisme, principal amenaça per a la consolidació de l'estat liberal. Conseqüentment, Bonilla tria el pagés com a destinatari, il·lustra la portada de la seua revista amb el gravat d'un llaurador vestit amb la indumentària habitual i *inventa*, en un exercici de *captatio benevolentiae*, un valencià escrit que busca la identificació d'aquest lector.

El protagonisme del llaurador de l'horta connecta ben aviat amb la mala consciència de la revolució burgesa. Emprat com a exemple del poble i convertit en referent simbòlic popular, el llaurador esdevé ben aviat una arma llancívola. La mala consciència revolucionària l'empra per a fuetejar els buròcrates en nom del poble explotat i ignorat. El moderantisme l'empra com a transsumpte del vell escepticisme dels ancians enfront de les idees joves i massa trencadores, de la malfiança pròpia d'aquell qui, des de l'experiència del desengany, veu les idees transformadores amb un deix burleta. Situat al bell mig del foc creuat, el llaurador es va omplint de simbolisme. És l'antítesi del poder i de l'oligarquia i és –en suma– el poble. Podrem comprovar-ho després, ja des d'unes altres coordenades, en la figura de Nà시오 de Pagés, obra del castellanenc Salvador Guinot (veure capítol 10).

No podem atrevir-nos a establir una línia de connexió directa entre el protagonisme que *El Mole* atorga al pagés i el protagonisme d'aquest en l'imaginari simbòlic valencià. Vindran després, com sabem, Llorente i Blasco, entre d'altres. Ara bé, és innegable que, en una època prèvia a la creació de les identitats nacionals i regionals, a Bonilla i Bernat i Baldoví els correspon l'honor d'haver situat el llaurador de l'horta en el centre del món simbòlic. La tradició posterior, local o nacional, partirà d'aquesta herència.

2. La fidelitat al dialecte apitxat – Si parlem de Bonilla i *El Mole*, les raons per les quals el dialecte apitxat va ser agafat com a model de base són evidents: d'un costat, la revista es dirigia als llauradors i per tant es *disfressava* emprant el seu propi dialecte; de l'altra, tant Bonilla com Pérez i Rodríguez eren nascuts i criats al *cap i casal*. Com hem comentat adés, la utilització de la grafia castellana per a paraules com *roch*, *puch* o *caña* responia a la realitat diglòssica de què partien els autors, que privilegiava el castellà com a llengua de cultura. Però també facilitava la lectura a uns lectors pertanyien a les classes populars i que, si sabien llegir, era en castellà.

Un aspecte sobre el qual la crítica ha passat de puntetes és el fet que l'autor de Sueca utilitze solucions lingüístiques de l'apitxat quan aquest no era el seu dialecte. Bé és veritat que Bernat passà a València i Catarroja els seus anys universitaris i bona part de la seua joventut, però no ho és menys que orientà la seua vida laboral i personal a Sueca, que allà exercí, es casà, fou alcalde i participà de la política local. Per què, doncs, romangué fidel a solucions gràfiques com *cheneral* o *chust*, que sense dubte li semblarien estranyes a la seua parla? Bernat no era alié a les diferències dialectals, que comenta en més d'una ocasió. Tampoc no era alié a la variadíssima procedència geogràfica dels subscriptors que compraven la seua revista, i que anaven des de Crevillent a Vinaròs. Sent així: per què romangué fidel a l'apitxat, si a més tenia la llibertat de no partir d'una tradició gràfica consolidada?

La resposta és clara: per comoditat. Per una banda, partia del model establert en *El Mole*; per altra, redefinir el sistema de representació gràfica de les palatals l'haguera obligat a una feina de sistematització i codificació que no li pagava la pena, sobretot quan es tractava de *vendre* una imatge del valencià com a llengua simple, directa i aliena a complicacions *innecessàries*. En eixe sentit, l'apitxat, com a sistema fonèticament més senzill, li aplanava el camí⁸⁹. A banda de la comoditat, també hi operaven, quasi segur, el públic –amb epicentre a la capital- i, per dir-ho així, la *voga*. August Rafanell (1994) comenta un cas similar a propòsit de Jeroni Conques, autor del XVI que, malgrat ser originari de Lluçena, emprà en tot moment un codi escrit tendent a la simplificació de palatals: “Com sempre –diu Rafanell- en el moment d'escriure manaven les idees, no pas les filiacions lectals. El que comptava, en realitat, no era tant el dialecte de sortida dels autors com l'adaptació d'aquests a una voga determinada.”

Fóra com fóra, l'èxit de la literatura de Bernat i Baldoví creà per efecte contagi una espècie de pseudoestàndard popular basat en l'apitxat que seguiren fins i tot autors aliens a la zona central del país⁹⁰. Deixant a banda les objeccions, la *normalització* acrítica del dialecte apitxat ja estava feta. L'apitxat, per dir-ho així, ja formava part del paisatge, i hi ocupava una preeminència indiscutible. Talment com la figura del llaurador.

89 / Diversos estudis incideixen en aquesta característica de l'apitxat com a dialecte fonèticament més simple que la resta, ja que per influència del castellà elimina distincions consonàntiques i simplifica el sistema, tant de les vocals obertes i tancades com de les palatals. Remetem a Casanova, Emili (1990) “L'evolució del sistema palatal català: una interpretació”. *A sol post*, 1 (1990) Pàgs. 45 – 62.

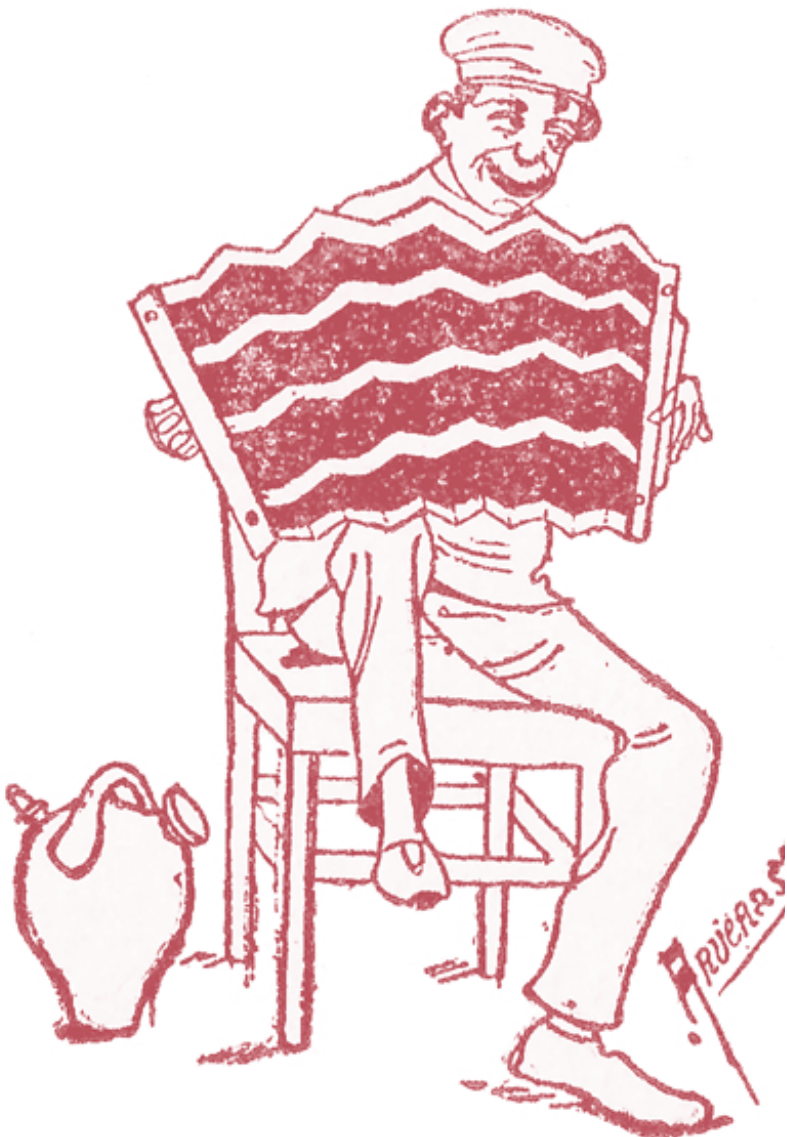
90 / Matisem el nostre judici de valor citant un estudi d'August Rafanell (1994) que ressegueix una línia històrica de dignificació i *estandarització* de l'apitxat com a dialecte valencià de referència. Segons Rafanell, ja Carles Ros establí l'apitxat com a model, segurament en atenció a la seua similitud amb el castellà i potser també amb la idea il·lustrada de la ciutat com a centre privilegiat de cultura i irradiació normativa. Seguiren en aquesta mateixa idea l'erudit Orellana i més modernament Manuel Joaquim Sanelo i Lluís Lamarca, aquest últim en data tan tardana com 1839, coetània a la publicació d'*El Mole*. No menystenim en absolut el judici de Rafanell, però estimem que en l'actitud d'un Bonilla o un Bernat hi pesen molt més la immediatesa comunicativa o el pes de la ideologia, i no tant la fidelitat a un corrent d'anàlisi filològica que, en el millor dels casos, es quedava restringida a un sector culturalment minoritari.

Si deixem de banda l'obra de Bonilla i Bernat, l'altra obra literària a què hem dedicat aquest capítol és l'opuscle *Escenas del año*, de Vicent Boix. D'aquesta, tampoc podem dir que siga, de cap manera, una obra costumista de ple dret. Sí que és cert que revela, de forma indirecta, la petjada del costumisme madrileny, especialment en allò que fa a terminologia. De tota manera, ni el seu marc general és literari ni la intenció de l'autor és estètica. El valor d'*Escenas del año* és fer una de les primeres aportacions a la descripció del calendari festiu valencià, aspecte sobre el qual els autors costumistes posteriors insistiran molt. L'autor hi intervé de vegades de forma entusiasta i subjectiva, contagiats segurament per un innegable amor a la terra, i les seues ingerències revelen tòpics com el de l'alegria dels valencians o el de la benignitat del clima, però en tot cas es tracta de tòpics que Boix no inventa, i que ell no arriba a desenvolupar de forma poètica.

En una paraula, podem dir que *Escenas del año* revela la paleta de colors que utilitzarà el costumisme posterior. El paper de Vicent Boix, com en el cas de l'imaginari valencià, és més el del fornir materials que el de desenvolupar-los. Com segurament ocorre en altres llocs d'Europa, les identitats nacionals utilitzen temes *trobats* per la minoria intel·lectual. Ara bé, en l'expansió sentimental, i sobretot en l'acceptació dels símbols per part de les masses tindran un paper més destacable els escriptors i, ja a partir de finals del XIX, els mitjans audiovisuals⁹¹.

CAPÍTOL QUART

EL COSTUMISME PLE
(1844 - 1863)



CAPÍTOL QUART. EL COSTUMISME PLE (1844 - 1863)

1. Context històric: el moderantisme, en el poder
2. Els diaris costumistes valencians:
El Fénix (1844 – 1849) i *La Esmeralda* (1844 – 1848).
3. Pasqual Pérez i Rodríguez (1): *Tipos valencianos* (1847 – 1859)
4. *Los valencianos pintados por si mismos* (1859)
5. Pasqual Pérez i Rodríguez (2): *Els Versos macarrònics* (1863-64)
6. Andreu Codonyer: *Les mehues sabates*
7. Evolució del costumisme: principals aspectes diferenciadors
8. Conclusions: els primers retalls d'una identitat col·lectiva

1. CONTEXT HISTÒRIC: EL MODERANTISME, EN EL PODER

La trajectòria del moviment costumista valencià durant la segona etapa que tractarem va lligada al clima polític en què s'emmarca. Parlem de l'etapa de relativa estabilitat ideològica i política que dibuixa l'anomenada dècada moderada (1844 – 1854). Si exceptuem els dos anys del bienni progressista (1854 – 1856), es tracta d'una etapa que continuarà, no sense entrebancs, fins el tall que suposarà la revolució *Gloriosa*, l'any 1868.

El període històric arrenca de la crisi de l'esparterisme i la presidència de Narváez (maig de 1844). La instal·lació en el poder de la burgesia moderada tindrà repercussions polítiques, però és clar que també culturals. La voluntat de donar per conclòs el procés revolucionari i conformar-se amb els fruits arreplegats tingué dos conseqüències. Per un costat, excloure les classes populars tant com fou possible de les llibertats aconseguides (censitarisme); per l'altre, augmentar el control directe sobre la cultura i la premsa per a tallar les ales als enemics polítics i evitar alhora l'extensió del procés revolucionari al proletariat.

Sobre l'aspecte polític, cal dir que el canvi que suposa l'empoderament del moderantisme es traduirà en una nova constitució, la de 1845. Aquesta, entre altres aspectes, reforçarà el poder del monarca enfront del de les corts, matisarà i limitarà el concepte de sobirania nacional, consolidarà el censitarisme i augmentarà el centralisme mitjançant diversos mecanismes de control. En paral·lel, la vinculació entre l'Església i l'estat es farà més estreta gràcies al concordat de 1851, que establirà el catolicisme com a única religió permesa i posarà fre al procés desamortitzador iniciat per Mendizábal.

Sobre la llibertat de premsa, encara que el nou text constitucional la reconeix en el seu articulat, en la pràctica la delegarà en una sèrie de lleis constrictores. Juan Ignacio Marcuello (1999: 76-77) remarca la importància d'aquestes lleis, que marquen uns ferris mecanismes de control, totalment necessaris si considerem que –com ens recorda aquest autor– l'Espanya censitària tenia una base social realment feble. Ja el Reial Decret del 10 d'abril de 1844 triplica la fiança requerida als editors responsables fins els 120.000 reals. En paral·lel, augmenta la tipificació de delictes d'impremta: Marcuello ens comenta el cas del Reial Decret del 6 de juliol de 1845, que considera punibles els escrits “Contrarios al principio y forma de gobierno establecido en la Constitución del estado”. Un altre Reial Decret, el del 2 d'abril de 1852, considera delictives aquelles publicacions que “propongan doctrinas contrarias al derecho de propiedad, excitando las clases menesterosas contra las acomodadas.” Com veiem, doncs, el control de la impremta funcionà en una doble via: preventiva i sancionadora.

En resum, el retrocés de llibertats és evident, i la premsa se'n ressenteix. Les freqüents polèmiques que en el passat havien provocat que Bonilla s'enfrontara a problemes pels articles publicats en *El Mole*,

fins el punt d'haver-li de canviar el nom al periòdic, ara senzillament ja no tindran lloc. La censura prèvia i el clima repressiu silenciaren qualsevol opinió contrària a l'*statu quo*, amb el segrest de tiratges impressos, fins i tot.

En aquest context, la literatura esdevindrà un port segur. Les principals modes literàries del moment (l'evocació historicista, el sentimentalisme romàntic i el costumisme conservador), convenientment esbravades d'ideologia, serviran perquè els diferents autors continuen expressant-se. Les revistes literàries, en eixe sentit, ompliran un espai cultural. S'hi donaran cita autors tant moderats com progressistes. El costumisme, arribat com a moda des de Madrid, casarà perfectament amb els nous temps a causa del seu caràcter enyoradís, crític, burgés i substancialment conservador, i l'estretor tibant dictada des de l'autoritat l'ajudarà a omplir tots els espais. L'autor a imitar serà Mesonero Romanos, encara que també Estébanez Calderón, i les revistes com *El Fénix* o *La Esmeralda* actuaran com a magnífics expositors dels diferents escriptors valencians del moment.

Sobre l'elecció del castellà, o millor dit sobre el predomini d'aquesta llengua en les obres que estudiarem en aquesta etapa, entenem que no és tant conseqüència de l'ambient repressiu com de l'extracció burgesa de les obres. A diferència dels textos d'*El Mole* o *La Donsayna*, que partien d'un autor burgés però anaven dirigits a un públic popular, en aquesta etapa que ara comença el circuit dibuixarà un autor burgés i un públic de la mateixa extracció social.

2. ELS DIARIS COSTUMISTES VALENCIANS: *EL FÉNIX* (1844 – 1849) I *LA ESMERALDA* (1844 – 1848)

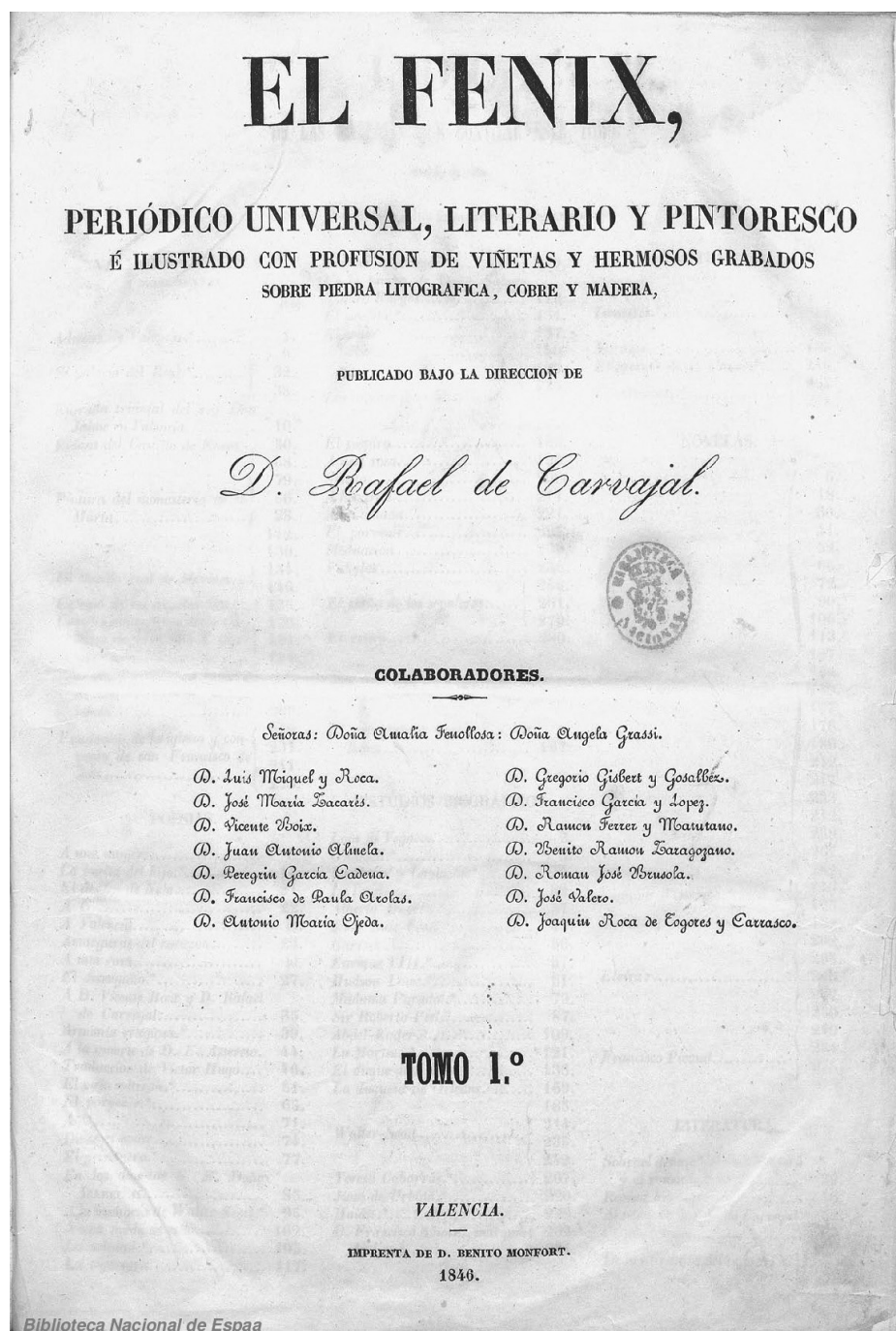
La vida cultural valenciana dels anys inicials de la dècada moderada sembla marcada pel doble mestratge de Juan Arolas Bonet (1805 – 1849) i Vicente Boix Ricarte (1813 – 1880), tot representant el primer la saó de l'esperit preromàntic i sentimental, i el segon l'empenta del romanticisme liberal i historicista. La influència d'aquests dos autors es deixa notar de manera clara en les pàgines dels dos principals diaris culturals que, durant la dècada, deixen traslluir una sensibilitat més propera al costumisme. Parlem de *El Fénix* i *La Perla*, que a partir del seu primer any de vida passarà a anomenar-se *La Esmeralda*.

La participació d'Arolas i Boix en aquestes publicacions és desigual, però a ambdues les envolta un cert halo de patetisme: en el cas d'Arolas, la malaltia mental que pateix a partir de 1842 limita la seua participació en *El Fénix* a algunes col·laboracions escadusseres; pel que fa a Boix, aterra en la revista sota la protecció del director, Rafael de Carvajal. En paraules de Segarra (2007), *El Fénix* significa per a l'historiador xatívi la possibilitat de fer-se un lloc entre les elits culturals i polítiques del moderantisme, que podien vore amb mals ulls el seu passat radical:

“Aproximadament a partir de mitjan 1842 Vicent Boix va cremar etapes molt ràpidament i com altres republicans moderats estava cada vegada més decidit a l'acord amb els conservadors. El discurs sentimental i patriòtic va contribuir a l'entesa d'un sector del republicanisme valencià i una nova generació de joves moderats que compartien espais de sociabilitat intel·lectual i un mateix llenguatge cultural i estètic. En aquest context, la cultura va funcionar com a nexa d'unió entre els joves lletraferits que feien causa comuna contra el règim esparterista. [...] A final de 1843 Vicent Boix havia estat marginat dels llocs de poder polític; el seu passat radical aixecava suspicàcies entre la nova elit política. A partir d'aleshores Boix no deixà de fer ús del seu capital cultural per tal de fer-se acceptar en el nou ordre. A partir de 1845 va entrar a formar part de la redacció de la principal publicació cultural de la València d'aleshores, la revista *El Fénix*, el director de la qual, Rafael de Carvajal, era un dels seus principals valedors entre el nou grup de poder.”⁹²

92 / Segarra, Josep-Ramon (2007: 261 – 263).

El Fénix suposà per a Boix una bona base d'operacions des de la qual construir el seu projecte més ambiciós, la *Historia de la ciudad y Reino de Valencia* (1845 - 1847). No ens ocuparem d'un ramal, el de l'historicisme, que cau fora de l'àmbit del treball que ens ocupa; sí que ens interessen, en canvi, les paraules de Segarra que parlen d'"un grup de joves moderats que comparteixen espais de sociabilitat intel·lectual i un mateix llenguatge cultural i estètic". *El Fénix* i *La Esmeralda* són dos d'aquests espais, i ens convé d'analitzar-los abans d'encetar l'estudi dels textos costumistes que contenen.



Portada del diari *El Fénix*. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

A continuació, presentem un petit índex de tots els articles que, publicats en *El Fénix* o en *La Esmeralda*, presenten des de la nostra opinió un clar caràcter costumista. Considerant la discontinuïtat temporal que presenten molts d'ells, que van ser publicats per entregues al llarg de diversos mesos, hem considerat més operatiu classificar-los atenent al criteri de l'autor⁹³:

Arolas y Arís, Francisco de Paula (El Curioso Observador): *La tartana de alquiler* (29 de març i 19 d'abril de 1846); *Les festes de carrer* (23 de maig, 30 de maig, 6 de juny, 13 de juny i 20 de juny de 1847); *El buscapleitos* (18 de setembre de 1849), tots dins d'*El Fénix*.

Carvajal, Rafael de: *La fiesta de Játiva* (3 de setembre de 1848), dins d'*El Fénix*.

Corradi de Van Halen, Amelia: *El contrabandista* (26 de novembre i 6 de desembre de 1846, dins *El Fénix*).

García y López, Francisco de: *El carnaval* (1 de març de 1846); *Baile en un bodegón de las afueras de Madrid* (22 de març de 1846); *Bailes de etiqueta* (29 de març de 1846), tots dins d'*El Fénix*.

García Cadena, Peregrín: *De Valencia al Grao* (6 d'octubre de 1844); *Del Grao a Valencia* (20 d'octubre de 1844); *La mona de Pascua* (3 i 17 de novembre de 1844), tots dins d'*El Fénix*.

Gisbert i Gosálvez, Gregorio: *Ministerios de nuestra España* (7 de setembre de 1844); *Los obsequios de mi amigo* (13 d'octubre de 1844); *Ya vienen los estudiantes* (27 d'octubre de 1844); *Mis vecinos* (17 de novembre de 1844) i *El lechuguino* (5 de gener de 1845), tots dins d'*El Fénix*.

Gras, Francisco de Paula: Dins d'*El Fénix*: *Los cafés* (23 de gener, 6 de febrer i 13 de febrer de 1848); *Manolito el estudiante* (20 de febrer de 1848). Dins de *La Esmeralda*, la secció *Panorama de las costumbres valencianas*.

Ojeda, Antonio María : *La actriz* (5, 12 i 19 d'octubre de 1845); *El apreciable* (26 de setembre de 1847), ambdós dins d'*El Fénix*.

Orga, José (Grao): *Labradores de Valencia y pixa-vins* (20 d'agost de 1848); *La mona de Pascua* (8 d'abril de 1849), ambdós dins d'*El Fénix*.

Puig y Pascual, Francisco: Dins d'*El Fénix*: *El día de San Antonio* (30 de gener de 1848); *Las especialidades* (26 de març de 1848 i 14 de maig de 1848); *El periodista* (23 de juliol de 1848); *El Cabañal* (10 de novembre de 1848). Dins de *La Esmeralda*, diversos articles costumistes sobre el Corpus, les festes de la Verge de la Salut, les festes de carrer, el dolçainer, la mona o una col·lecció de *Tipos Valencianos*.

Tramoya (pseudònim): *El estudiante* (3, 10, 24 i 31 de maig de 1846, dins d'*El Fénix*).

Vidal, José: *La Navidad* (21 de desembre de 1845, dins d'*El Fénix*).

⁹³ / Resulta difícil en alguns casos qualificar l'article com clarament costumista. Ana Peñas Ruiz (2013: 332) classifica dins el costumisme alguns articles de José María Zacarés apareguts dins *El Fénix* i integrats en la secció "Valencia artística y monumental", com ara "La tortada de San Jaime". No compartim eixe criteri.

El llistat ens revela una nòmina bastant extensa d'escriptors que sovintegen les pàgines de la premsa local. Alguns d'ells, com García Cadena, Puig y Pascual i Gras, participaran uns pocs anys més tard en la confecció de la gran col·lecció panoràmica del costumisme valencià, el llibre col·lectiu *Los valencianos pintados por si mismos*. De la majoria ens manquen dades biogràfiques i d'alguns fins i tot la identitat certa. Sí que s'hi nota el mestratge d'Arolas i Boix, sobretot en el cas de Francesc de Paula Arolas, que participa de la *Corona Fúnebre* escrita per al poeta, i en el de Rafael de Carvajal, que n'elabora una nota biogràfica per a l'obra pòstuma *Poesías caballerescas y orientales*⁹⁴. Malgrat tot, i tractant-se d'autors costumistes, llur referent més pròxim i indubtable és el de Mesonero Romanos. Ana Peñas (2013: 331) n'estableix una filiació clara com a mínim en el cas de Francisco de Paula Gras, de qui diu que el seu article *Los cafés* està "claramente afiliado a las técnicas y la escritura de Mesonero".

Sanchis Guarner (1968) es referí a aquest grup d'autors com la "generació romàntica", per bé que l'etiqueta resulta massa genèrica, i hi passà per damunt sense massa pretensions d'exhaustivitat. D'altra banda, l'escassetesa de dades biogràfiques dificulta qualsevol aproximació crítica a aquesta generació literària. Així i tot, les dades que hem pogut espigolar, principalment en referències en la premsa de l'època, en dibuixen alguns trets comuns: la majoria d'autors són valencians de naixement o d'adopció (tret d'Amelia Corradi i potser Ojeda), i predominantment molt joves (destaca el cas de García Cadena, que en el moment d'estrenar publicació en *El Fénix* té 19 anys). Tots ells desenvolupen una activitat literària constant però de baixa intensitat, canalitzada sobretot a través de la premsa, el teatre (cas sobretot Ojeda i Gisbert) i la traducció, amb menció especial a García Cadena, que arribà a traduir a Dumas i Renouvier.

Provenen en general de la classe mitjana-alta urbana, principal medi de difusió i observació del costumisme: García Cadena, nascut a València el 1825, és advocat i Gras, per la seua part, advocat i periodista. Ideològicament, cal considerar que el moderantisme n'esbrava de forma considerable les diferències, però que aquestes acabaran ressaltant quan els temps ho permeten. De fet, veurem com en el futur s'eixamplà la bretxa entre els extrems: García Cadena, per exemple, acabarà declarant-se neocatòlic, i, pel costat contrari trobarem el republicanisme liberal de José Orga o de Francisco de Paula Gras, qui, militant en el Partit Republicà Democràtic Federal de Pi i Margall, serà elegit alcalde de València entre 1872 i 1874.

Quatre dels noms destaquen per damunt de la resta, i així ens hi dedicarem amb una major extensió. Es tracta de José Orga, Zapater Ugeda, Francisco de Paula Arolas i Pedro Manuel Yago. Tenen en comú una edat més jove que la de la resta i una certa vinculació amb el valencianisme cultural que justifica probablement la seua aparició en la gran obra enciclopèdica de Constantí Llobart *Los Fills de la Morta-Viva* (1979):

De Francisco de Paula Arolas, germà del famós escriptor Juan Arolas, Llobart ens diu que va nàixer a València i que estudià dret. Remarca el biògraf el parentiu estilístic entre Arolas i Larra, de qui es confessa imitador, i dedica unes línies a lloar l'afició d'aquest autor pels temes relacionats amb la història valenciana, posant-ne per exemple la monografia que dedicà a l'estudi de les muralles de la ciutat. Pel seu perfil

94 / Arolas, Juan (1871): *Poesías Caballerescas y orientales*. València: Llibreria de Pascual Aguilar.

ideològic i estilístic, Arolas és sense dubte, i des del nostre punt de vista personal, l'escriptor valencià més purament lligat al concepte estilístic del costumisme. De les dades que dona Llobart, s'infereix que l'escriptor potser nasqué al voltant de l'any 1818 i que morí molt jove l'any 1850, és a dir, molt poc després de l'aparició en impremta dels seus articles en *El Fénix*.

La biografia de Zapater Ugeda que ens forneix Llobart no és molt més exhaustiva que la d'Arolas. Se'ns diu que estudià lleis i que nasqué el 1826 a Villena, aspecte que segons Llobart allunyà aquest escriptor de la utilització del català per a l'escriptura. Segons Soler i Godes (1962: 27) estudià dret a València i s'hi establí, tot col·laborant amb publicacions com *El Valenciano*, *La Gaita*, *La Azucena* i el *Diario de Avisos*. Les obres que d'ell s'enumeren en la monografia són, de fet, majoritàriament líriques i totes escrites en castellà; les que enumera Soler i Godes, en canvi, tenen un tema predominantment religiós. Tot i la preferència per la seua llengua materna, Zapater se'ns descriu com un home inserit en la vida cultural valenciana: el mateix Llobart en remarca que fou membre de Lo Rat Penat, i sabem que va ser premiat en els jocs florals de 1882 (Millás 2019: 141).

De cap dels dos, ni d'Arolas ni de Zapater, ens consta cap veleïtat valencianista més enllà de la comprovada curiositat erudita. Cas ben diferent és el de José Orga. Llobart li dedica una extensa ressenya, prova indubtable d'una relació ben estreta. Afirmar que nasqué l'any 1800 en el si d'una família d'impressors amb una tradició secular, i que morí l'any 1880. Remarca la seua afecció pel teatre, per l'òpera i per l'escriptura, tot incloent-hi tant obres en castellà com en català. Sobre la seua vinculació amb la Renaixença, resulta indubtable: apareix com a soci fundacional de Lo Rat Penat amb el número dos (Millás 2019: 127), i les seues col·laboracions amb el *Calendari Llemosí* foren continuades. August Rafanell (1991: 43) destaca d'ell el seu perfil radicalment llemosinista, tendent a l'ortografia arcaïtzant i panoccitana, present en articles com "La llengua d'Oc", publicat precisament al *Calendari* l'any 1879, un abans de la seua mort.⁹⁵

Sobre el darrer dels escriptors de qui parlarem en a part, Pedro Manuel Yago, sembla que tingué un paper també important en el naixement del grup iniciador de la Renaixença. Fenollosa (2019: 12) situa aquest escriptor com a membre actiu de les tertúlies literàries de la València de l'època. Segons sembla, fou intermediari entre el jove Víctor Iranzo i el ja consagrat Jacint Labaila, i mantingué bona relació amb Constantí Llobart, entre d'altres.

Comptat i debatut, el que trobem en *El Fénix* i *La Esmeralda* és un espai aparentment desideologitzat que arrecera autors de diferents sensibilitats sota el paraigües comú de les afeccions literàries. Hi sovintegen tant l'article de costums com l'apunt històric, la curiositat erudita o la narració medievalista, però el centre de gravetat –tal com déiem abans– és l'article de costums, que hi experimenta una esplendor mai

⁹⁵ / Soler i Godes (1962) ens forneix algunes dades més sobre alguns d'aquests autors. De García Cadena afirma que nasqué a València el 1825, que fou llicenciat en dret, que fou director d'*El Diario Mercantil* (1851 – 1870) i que, després de l'arribada de *La Gloriosa* marxà a Madrid, on Campoamor li aconseguí un treball com a arxiver del Ministeri d'Ultramar. Conta també que a la mort d'aquest autor, esdevinguda el 1882, Lo Rat Penat li reté un homenatge. Pel que fa a Francisco de Paula Gras, deixant de banda la seua trajectòria política, nasqué a Montfort del Cid el 1820, que estudià dret i que morí a València el 1881.

més repetida. Ens trobem, per així dir-ho, en els anys del *boom*. Francisco de Paula Arolas arriba a publicar un text breu –“Mi propósito”, 22 de març de 1846- on sembla acaronar un projecte de col·lecció d’article de costums de València. Dins d’aquest text trobem una petita teorització sobre el costumisme que apel·la d’una forma genèrica a la diversitat cultural de l’Estat espanyol:

“En esta nación cada uno es hijo de su padre, esto es, cada reino tuvo en otro tiempo diferente señor, y por más que se haya dado en la manía de copiar los reglamentos de centralización que en otros países habrán producido quizás buenos resultados, podrá lograrse tal vez se lleve a efecto en los fondos pero no en las costumbres, porque ni los provincianos olvidarán su *Árbol de Guernica*, ni sus *zorricos*, ni los gallegos su *muñeyra*, ni los andaluces sus *nocturnas conversaciones en las rejas*, ni los valencianos su *tabalet y donsaina*.”

En un altre article, l’autor anònim que es presenta sota el pseudònim de Tramoya fa, en els termes enyoradissos que són la clau de volta de la literatura costumista, un discurs homologable a molts altres de la mateixa època, a prop del concepte prototípic del costumisme literari. Hi notem el conservadurisme de la fórmula a partir de la contraposició entre Espanya i França, entesa aquella com el símbol de la religió i aquesta com el *summum* del vici i la secularització:

“El espíritu de reforma, parecido a un huracán que no sabe barrer el suelo sin arrancar antiguos y respetables árboles, no ha respetado nuestras veneradas costumbres, introduciendo los vicios de la sociedad moderna bajo pretexto de acabar con antiguos abusos. Españoles por esencia, queremos, como aquel que encerrado en su rica y perfumada habitación, desea respirar el aire puro y el ambiente de las flores, recordar por un momento nuestras patrias costumbres retirando la vista de la trasplantada sociedad francesa que nos rodea por todas partes. Séanos lícito recordar lo puramente español que hayamos perdido.⁹⁶”

Ara bé, la suposada defensa de les tradicions identitàries no va en aquests autors aparellada amb la defensa d’allò popular sinó més aviat al contrari. La literatura es fa sempre atenent a la realitat petitburgesa: de nou les classes mitjanes com a eix de la balança. Resulta especialment visible l’animadversió –o com a mínim la condescendència- amb què es parla de les classes populars des de l’òptica de molts d’aquests escriptors. José Orga, per exemple, descriu l’any 1848 els llauradors de l’Horta en uns termes ben negatius:

“Ciertamente que no negaremos que con solo la separación de un telón, que no es más la muralla de Valencia, intramuros se cultivan las ciencias y las artes, están las universidades y academias, los teatros y los liceos para mejorar al hombre, y de allí a un tiro de piedra el embrutecimiento, la barbarie, el ajuar, en fin, del beduino del desierto. Diráse que ese pueblo grande y agrícola que circunda nuestra capital a la distancia de cuatro leguas en derredor, y cuyas habitaciones están separadas unas de otras por la misma razón que las tienen donde sus

campos; ese pueblo está en la primera edad, está en el estado de naturaleza, vive sin sociedad, sin ilustración, sigue las huellas que en sus faenas marcaron sus mayores, y sobrio y parco, si no contento, al menos vive satisfecho con su mediocridad.”⁹⁷

En alguns autors notem una certa esquizofrènia entre un declarat propòsit de reflectir la vida dels costums de base popular i, alhora, una visió clarament condescendent i paternalista amb respecte al proletariat. La visió petitburguesa presenta un exemple clar en un article d'Arolas anomenat “Les festes de carrer”. Aquest autor, que havia manifestat en les pàgines d'*El Fénix* la voluntat per reflectir els costums valencians (“Mi propósito”) es presenta en la pràctica com un burgés elitista, incapaç de veure sense menyspreu els seus veïns.

En el seu article, Arolas parla d’haver estat designat clavari major de la festa del seu carrer. Ell, que accepta el càrrec no sense contrarietat, i quasi més com una obligació, se sorprèn de forma negativa quan el seu intent per culturitzar els seus veïns acaba resultant absolutament estèril. L’intent –ridícul, segons com- de fer sonar música d’òpera en un context festiu, provoca el rebuig de la gent del carrer, retratada com una massa inculta:

“La música principió y a los primeros compases de la sentimental *Casta-diva*, una gritería infernal de *aixó no val res*, que tòquen la jota hizo callar las sencillas armonías de Bellini; y los músicos se vieron obligados a obedecer a la fuerza. Vencieron la *polka*, la *jota*, la *sonata de los alcides* y otras piezas del mismo jaez sustituyeron a la *Casta-diva*, al terceto de Moisés, al de *l due* de Foscari y otras creaciones de Verdi.”

Com veiem en el text a bastament, l’autor no es planteja el possible valor de la música popular. Convençut del seu paper messiànic, considera que la polka o la jota són músiques d’escàs interès, fruit accidental d’un poble ignar i poc instruït. El mateix pot dir-se de la seua opinió sobre la literatura de canya i cordell i sobre els cecs que la reciten també aprofitant les festes de carrer. Sobre aquest particular, la crítica és encara més negativa: els col·loquis i plecs no sols són mala literatura, resulten nocius i es veu com a necessària la seua prohibició:

“[no tardaren] los ciegos en recitar algunos colòquis que debieran estar prohibidos y cuyas estrofas no queremos transferir por no ofender el pudor de un sexo, ni la dignidad del otro: algunos de mis vecinos y vecinas, oyendo con placer y hasta con entusiasmo frases que jamás debieran sonar en sus oídos.”

L’opinió sobre els col·loquis i romanços és compartida, dins les pàgines d'*El Fénix*, per Orga, que inclou aquesta crítica dins del seu retrat sobre els llauradors de la vega:

97 / De l’article “Labradores de la huerta y pixa-vins”, publicat en *El Fénix* el 20 d’agost de 1848.

“Esos malditos romances e historias, llenas de barbarismos y mentiras, capaces por si solos de trastornar las cabezas más bien organizadas, cuando menos las de nuestros sencillos labradores. Ha habido de ellos quien ha ido contento al suplicio, satisfecho de que en su muerte se le hacía romanç. Cualquier otra especie de lectura le hace entrar en sueño: [el llaurador] solo oye con gusto maravillas, cuentos de brujas y valentías; y en verdad que se ignora por qué.”

La conclusió del burgés, del patrici urbà, és nefasta, i com correspon al dirigisme propi de la seua classe, acaba apel·lant a les autoritats perquè, en nom dels bons costums i l'educació del poble, prohibisquen certes diversions tingudes per vulgars o immorals. La paradoxa és que el mateix Arolas, en el seu intent per reflectir els costums urbans, acaba apostant per l'eradicació d'alguns d'aquests:

“Estos innumerables males, comparados con la insignificante utilidad que la sociedad reporta de una fiesta de calle, me hicieron formar el concepto, que las autoridades debían ser muy parcas en conceder permiso para que se celebraran, o a lo menos vigilarlas de una manera más estricta que hasta ahora, haciendo de modo que si se quería conservar la antigua costumbre fuera para honra y no para descrédito de Valencia, de la que se gloria ser hijo.”

Però el cas d'Arolas, per bé que prototípic, no és únic, i la repetició d'actituds avala les nostres conclusions sobre una sensibilitat comuna a la majoria d'aquests escriptors. Dins *El Fénix* un altre autor, Francisco Puig i Pascual, fa un retrat gens positiu de les careres de cavalls de la festa de Sant Antoni. En el *súmmum* de l'actitud burgesa, l'autor s'enrojola sols d'imaginar què en pensarien a Anglaterra, i el contrast li sembla insuportable.

“¡Ay! ¡Qué chasco se llevará el flemático inglés si apareciese en ese momento y comparase la multitud de ceremonias que presiden a sus famosas carreras de Epsom, con la ninguna novedad que ese acto ofrece entre nosotros? [...] Pues a esto están reducidas las carreras de caballos el día de San Antonio Abad; a dar tres o cuatro escapes y reventar un caballo, o romperle el bautismo a algún prógimo que quiere verlo de cerca, cuando no es alguno de ellos. ¡Y llaman a esto diversión! ¡Y para esto acude la gente! ¡Para presenciar una o dos carreras, que las egecuta cualquiera que quiere probar su caballo! Confesamos ingenuamente no encontrarla; y si alguno es de contrario parecer, que se tome la molestia de ver entre nosotros a qué se reducen las carreras de caballos.”

En darrera instància, la contradicció entre la voluntat per reflectir els costums i el menyspreu manifest cap a molts d'aquests no existeix com a tal en el sistema de valors d'aquests escriptors. Cal recordar que el costumisme ja de per si, i segons hem manifestat, entén que són els costums burgesos els que s'han de posar en el centre de la visió. De fet, en la majoria d'articles d'*El Fénix* aquesta premissa es compleix: *La actriz, El buscapleitos, Los cafés, Los bailes, El periodista...* aproximadament un vuitanta per cent dels articles costumistes de la revista giren al voltant de tipus o oficis pertanyents a classes mitjanes i mitjanes – altes.

Naturalment, és un fet lògic que el món burgés no forneix als escriptors d'un material tan variat i colorista com el món popular, i es fa imprescindible donar compte de costums i personatges de més baixa classe. Sent així, en els pocs casos en què l'escriptor baixa al món proletari, ho fa amb esperit crític i

paternalista. No sempre, però, és així: d'igual manera que el censitarisme sustenta el seu menypreu cap al poble en una falsa retòrica popularista, els escriptors costumistes burgesos reserven sempre uns grams de retòrica destinada a glorificar allò popular. Quan el poble és neci i ximple, però alhora necessari, l'única escletxa per on traspua la literatura és el *tipisme*.

Definim el tipisme com l'actitud d'aquell observador extern que aprecia la bellesa en les escenes i els tipus populars, però sols des d'una distància no participant i amb una percepció netament estètica. És, en definitiva, una cosificació ja quasi turistitzada que aflora en algunes pàgines d'*El Fénix* i *La Esmeralda* i que serà important en etapes posteriors. Dins del primer dels dos diaris referits, la podem trobar en aquest text de José Vidal:

“Allí vemos al labrador con su borrico cargado de gallinas; allí la linda labradora de nuestra hermosa huerta sosteniendo bajo el brazo con singular gracia y negligencia el banasto de las esquisitas coques fines.”

El tipisme, creiem, suposa una certa desvinculació respecte a l'objecte observat, que es troba sempre en un altre plànol de percepció, en una altra realitat. Resta descartada tota vinculació empàtica, també tot aprofundiment. És, d'alguna forma, un bon diagnòstic per arrodonir l'estudi d'aquests autors.

3. PASQUAL PÉREZ I RODRÍGUEZ (1): *TIPOS VALENCIANOS*

De l'escriptor Pasqual Pérez i Rodríguez (1804 – 1864) ens ha pervingut sobretot la seua faceta com a escriptor ideològic i humorístic, com a col·laborador dins les pàgines d'*El Mole* o *El Tabalet*. Ara bé, el seu paper com a escriptor i lletraferit rebassa molt eixe marc. Sabem, per exemple que fou autor de diversos autos sacramentals i de més de vint obres entre les quals hom troba un tractat d'urbanitat, diversos estudis sobre geografia i història i un parell d'obres gramaticals, entre d'altres.

Com a escriptor del seu temps, i en tant que persona cultivada i curiosa, Pérez i Rodríguez no deixà de banda l'escriptura costumista. L'esplendor del gènere a terres valencianes el sorprengué en la seua època de major productivitat intel·lectual (entre els trenta i els quaranta anys) i, en conseqüència, deixà escrites un parell d'obres que podem adscriure sense dubte al corrent literari que ens ocupa: *Tipos valencianos* i *Versos macarrónicos*.

En primer lloc, hem d'aclarir que la datació d'aquestes obres resulta complexa: les dues van vore la llum dins un volum recopilatori pòstum, l'anomenat *Obras en prosa y verso de Pascual Pérez y Rodríguez*⁹⁸. Aquest llibre fou impulsat per la família i els amics del poeta, que en el pròleg manifesten el desig d'atorgar-li a l'escriptor el lloc que en justícia li correspondria d'acord amb els seus mèrits intel·lectuals. No oblidem, d'altra banda, que el volum apareix l'any 1870 (dos anys després de la mort del poeta), en un moment en què l'adveniment del sexenni revolucionari permet de reivindicar velles figures del progressisme segurament qüestionades durant les dècades anteriors.

La hipòtesi de la qual partim és la de situar la primera de les obretes costumistes que ens ocupa, els *Tipos valencianos* en una data pròxima a l'any 1847 i la segona, els *Versos Macarrònics*, cap a l'any 1860. En primer lloc, cal tenir en compte que les dues es presenten en eixe mateix ordre dins el volum recopilatori; en segon lloc, hi ha un parell d'al·lusions que poden aclarir-nos la datació:

Sobre els *Tipos valencianos*, cal destacar que un dels sis textos que els componen (*El Arenero*) fou publicat dins les pàgines de la revista *El Sueco*, precisament en el seu darrer número (novembre de 1847). El text hi fou publicat anònim, precedit d'una petita declaració d'intencions que permetia d'intuir que aquell

text seria el primer d'una llarga sèrie. Tot fa pensar que les intencions de Pérez i Rodríguez van veure's frustrades o bé per la desaparició de la revista del seu amic Bernat o bé pel mateix esgotament del projecte, ja que en total, i com hem dit adés, la col·lecció sols està composta per un pròleg breu i sis textos.

La datació d'*El Arenero* l'any 1847 fa pensar que en el moment en què Pérez escriu el pròleg encara no ha començat l'elaboració de l'obra col·lectiva *Los valencianos pintados por si mismos*, obra que seria publicada el 1858 i en la qual ell mateix col·laboraria. A partir d'ací, la relació entre els sis textos de Pérez i Rodríguez i l'obra col·lectiva posterior se'ns fa una mica problemàtica: potser *Los valencianos pintados por si mismos* resultà de la iniciativa de Pérez, que hi inclogué els seus textos com a part d'un projecte major, o potser ell mateix els reciclà en un projecte ulterior per a donar-los eixida en un moment en què veia difícil la publicació d'aqueixos papers.

Fets els aclariments sobre datació, i encarant els *Tipos Valencianos*, podem dir que el llibre s'inscriu de ple dret en el costumisme amb un pròleg que, en general, fa gala d'idees homologables a les de molts textos teòrics sobre el gènere. Estem de nou davant la idea de fixar per a la posteritat certes imatges que corren perill de desaparèixer per culpa de l'avanç igualador del progrés:

“Fijamos una imagen fugitiva, antes de que la borre la pesada mano del tiempo; y disecamos, por decirlo así, para conservarlas, varias plantas indígenas, que de otra suerte amenazan agotarse, y confundirse con el polvo que las produjo.”

Pérez i Rodríguez confessa escriure els *Tipos* per a un públic *nacional* en el sentit espanyol. Es tracta de fer la contribució valenciana a un expositor on cada regió es trobe representada, i la motivació declarada és que la *delegació* valenciana n'estiga a l'altura. Aquest caràcter *autoctonista* determina possiblement que l'interés de l'autor se centre en tipus humans no homologables als d'altres *regions*, cosa que inevitablement el porta de retruc, en quatre dels sis casos, a peculiaritats gastronòmiques (*el cacahuero, la tostonera, el altramucero* i *el paellero*, és a dir, el cacauet, el porrat, el tramús i la paella).

Com hem assenyalat adés, la preferència de les col·leccions costumistes per cartografiar una *regió* determinada farà que el centre d'atenció es desplace des de la burgesia als costums del poble pla, on el colorit local és major. Potser per aquesta derivació temàtica o potser pel seu biaix ideològic progressista (sens dubte molt diferent del de la majoria dels autors d'*El Fénix*), Pérez i Rodríguez abandona el retrat burgès típic del costumisme d'ascendència madrilenya i busca de forma conscient tipus populars, a més de molt baixa classe social. A més, a diferència del que véiem en revistes com *El Fénix* o *La Esmeralda*, el retrat de l'autor és sempre dignificador i sovint idealista. Un contrast respecte al que ocorria en aquests dos diaris el trobem en el mateix pròleg, on Pérez i Rodríguez defensa un dels tipus humans més denostats per aquells, el famós col·loquier:

“Esos coloquis, que andan de inmemorial en boca del vulgo, y sirven de distracción á la gente del pueblo, pronunciados por una especie de improvisatori, con gracia inimitable, y sabor local sin cotejo?”



El col·loquier. Il·lustració extreta de *Los valencianos pintados por si mismos* (1859). Font: Col·lecció particular.

I és que en l'escriptura de Pérez i Rodríguez, els peons de les feines més menyspreades són vistos com una part nobilíssima i necessària de l'engranatge de la ciutat. Ho veiem així en el cas del femater, de qui es diu que és responsable directe de l'exuberant vegetació de la vega de València:

“Cuando el extranjero tiende una ojeada por la rica, magnífica, lujuriente y poderosa vegetación que despliega la naturaleza al pié de las murallas del Cid, cuando contempla la vida que bulle dentro de la bella zona de verdor que la circunda [...] ignora sin duda que uno de los más eficaces auxiliares de esta vegetación, uno de los primeros coloristas de tan hechicero paisaje, reside en el recinto de sus muros. En efecto, este eficaz auxiliar, este hábil colorista es el estiércol de tus casas y el polvo calcáreo de tus calles, cuyos géneros esportados á los basureros y distribuidos luego con mano inteligente y laboriosa, completan el curso de bonificación de la primera provincia agricultora de España.”

El retrat del tipo algunes vegades és idealitzat i remet a estampes quasi pictòriques, com quan es descriu la torratera com si fora una deesa:

“Entre ambas pilas de sacos, y detrás de la enunciada batería de golosinas, descuella y domina la torratera, por regla general fresca, lozana, rolliza, de ojos árabes provocadores y risueños, sentada sobre una elevada silla. [...] El traje, que participa del pintoresco de la huerta y del de la ciudad, es siempre rico y elegante, y las joyas que adornan la cabeza, cuello y orejas de las torrateras son algunas veces de no escaso valor por las perlas y pedrería que las enriquecen.”

En un altre passatge se'ns diu que el tramusser és tan puntual que al seu pas la gent aprofita per a posar els rellotges en hora, i en un altre s'afirma fins i tot que els terrers haurien de reivindicar títols nobiliaris:

“Y no sé yo por qué razón no ha de hacer el terrero sus derechos á la nobleza: derechos acaso más averiguados que otros que se suenan y se frotan por los hocicos de todo bicho, con más empeño y frecuencia que conviniera.”

Un dels recursos més utilitzats per l'escriptor en el seu afany dignificador, és establir paral·lelismes entre els *tipos* que descriu i referents clàssics de prestigi indubtable. Així, per exemple, es diu que el femater buscant el seu cavall s'assembla a Telèmac buscant a Ulisses (174), es compara la importància del femater amb la de la *Cloaca Maxima* de Roma (175), s'afirma que la venda de porrat ja tenia lloc entre els romans (182), es diu que la terra de fregar serví al rei Zaén i a Pere el Cerimoniós (188), s'afirma que l'educació dels terrers té molts punts en contacte amb la dels espartans, s'aventura que Alexandre Dumas parlà de la paella (199), es compara la gent que busca paella amb els troians (203 i 204) i, finalment, es diu que qui degusta una paella pot gaudir d'un plaer semblant al que experimentaren Torquato Tasso i Corina al ser coronats al dalt del Capitoli (205).

Naturalment, algunes d'aquestes comparacions poden tenir una intenció humorística, però no en tot cas de distanciament respecte del tipus descrit. Cal dir que Pérez i Rodríguez tampoc no fa un retrat idealista; ans al contrari, introdueix amb relativa freqüència petits detalls que parlen malament dels costums d'alguns dels oficis que descriu. És el cas de les torrateres, que venen castanyes dures i passades (186), dels terrers que es juguen el sou amb la canalla (192) o dels tramussers que enganyen els clients amb el pes (197).

Tots i aquests detalls negatius, l'escriptor (en aquest cas quasi *reporter*) imbrinca tant els aspectes positius com els *pecats* ja descrits en un context descriptiu ample. Es pot dir que Pérez i Rodríguez pren acta dels oficis descrits amb un grau de detall i precisió molt alts que, per un costat, revelen la feina de documentació feta per l'autor però per altre tenen l'efecte de dignificar els oficis descrits.. Ho veiem per exemple quan es fa una descripció de la cistella del tramusser:

“Deposita luego su mercancía en un doble capazo de palma, es decir, un capazo dentro de otro. En una de las dos asas del capazo exterior hay cosida y afianzada una gruesa correa doblada, de unos dos dedos de ancha y dos cuartas de larga, contando el dobléz, y esta correa introducida por la otra asa cierra el capazo y permite llevarle a la espalda, cayendo la correa sobre el hombro y llegando la estremidad a la mano, que lo sostiene. El dobléz de la correa está hecho para introducir por él el brazo y aliviar de rato en rato el trabajo de la mano. Examinemos ahora el contenido del capazo interior. Diez o doce libras de altramuces preparados, según arriba se ha dicho, ocupan el fondo, cubiertos con un lienzo húmedo o mojado para impedir su desecación y conservarlos todo el día en un estado de frescura y humedad.”

La profusió descriptiva, però, no sempre s'adiu amb qüestions d'utilitatge. Més sovint se'ns expliquen qüestions relacionades amb l'economia i la subsistència de cada ofici, i és en aquest punt on l'autor dona

regna solta a la denúncia de petites injustícies socials en les quals es posa sempre del costat de l'oprimit. Ho veiem en el cas del femater amb els seus enfrontaments amb la policia urbana, en el cas del cacauer amb les agressions de què és objecte, en el cas dels terrers amb les pallisses de què són objecte per part dels pares o en el cas de la torratera amb les trapes que ha de fer per optimitzar els guanys. Totes aquestes referències van acompanyades de comentaris de l'autor que subratllen la pobresa injusta de les gents que descriu: “miserable ganancia” (178), “microscópico capital” (179)...

La visió de Pérez i Rodríguez és, doncs, una visió molt diferent a la dels seus antecedents en el costumisme. Tot el que en aquells era menyspreu per les classes socials populars, en aquest autor es transforma en simpatia, en una preocupació solidària amb el pobre i el necessitat que traspua en cada pàgina. En les planes dels *Tipos valencianos* la burgesia n'està absent, i si hi apareix ocupa molt freqüentment un paper negatiu: o com a explotador o com a represor o com a assetjador del pobre indefens. És, possiblement, la visió del progressista que, a diferència dels moderats, aspira a l'extensió del procés revolucionari en una societat nova justa i igualitària. Potser ens hi aventurem massa, però la diferència d'enfocament és indubtable i tornarem a comprovar-la en els *Versos Macarrónicos*.

El projecte d'aquest autor per donar a la impremta una col·lecció de tipus valencians pot considerar-se un fracàs. Ell mateix degué veure-la abocada a un carreró sense eixida i no la continuà en els termes maximalistes en què estava plantejada. Com a mostrar de tipus valencians pot considerar-se un projecte frustrat i incomplet, i no sols per l'escassetat de tipus sinó pel poc interès que el narrador posa a subratllar peculiaritats regionals. Posats en la faena d'escriure, Pérez i Rodríguez acaba caient del costat de les descripcions realistes que delaten la seua sensibilitat social i, naturalment, la seua ideologia.

4. LOS VALENCIANOS PINTADOS POR SI MISMOS

Hem apuntat abans alguns problemes sobre la relació entre els *Tipos Valencianos* i el llibre col·lectiu *Los valencianos pintados por si mismos*, que, editat per Ignasi Boix, veié la llum a València l'any 1858. Aparentment, un es troba dins de l'altre: Pérez i Rodríguez inclou, de fet, els seus sis textos dins *Los Valencianos...* i, a més, utilitza el pròleg de l'obra antiga com a pròleg de la nova. L'escassa bibliografia sobre el llibre (Soler i Godes 1962; Rubio Cremades 1995; Peñas 2013) insisteix sobre el fet que la iniciativa de la publicació correspongué al seu editor, Ignasi Boix, qui volgué transplantar a la seua ciutat natal l'èxit que ell mateix havia aconseguit amb el llibre *Los españoles pintados por si mismos* (1843).

Ara bé: costa treball pensar que Pérez i Rodríguez no tinguera un paper fonamental en el projecte: seu és el pròleg⁹⁹ i seus sis articles, cosa que el converteix en l'escriptor que més articles aporta a l'obra. Com hem dit abans, potser Pérez i Rodríguez s'apuntara al nou projecte de Boix per reciclar les restes d'un llibre que va vore inacabat o potser *Los Valencianos...* sorgira com un intent conscient de Pérez i Rodríguez per redimensionar i ampliar aquells vells papers.

Fora com fora, *Los Valencianos pintados por si mismos* revela un esforça conscient del seu editor per configurar una obra monumental, coral i de qualitat. Ens trobem en l'època en què les col·leccions panoràmiques estan substituint el vell article de costums, una època en què –com déiem– la importància conferida a l'aspecte estètic-visual comença a córrer paral·lela a la concedida a la qualitat literària. El llibre coordinat per Boix se subtitula, conscientment, “obra de interés y lujo”, i en coherència amb aquest “lujo” presenta un gravat¹⁰⁰ per a presentar cadascun dels tipus descrits. L'aspecte estètic, doncs, es troba ben acurat, i l'elecció dels escriptors –amb alguns *fitxatges* de relleu– va en la mateixa direcció.

Ara bé: en alguns aspectes, el resultat no correspon a les expectatives. No és només que *Los valencianos...* fora, ja en la seua època, una obra desfasada, sinó que molts detalls constructius de l'obra fan sensació de fallida, de faena feta a *curruixes*. Molts són els escriptors que narren en els seus articles les presses de l'editor per tancar l'obra i les negligències dels diversos autors per complir els terminis; l'extensió dels articles resulta dissímil, alternen castellà i valencià i prosa i vers sense cap criteri unificador,

99 / Alguns estudiosos (Rubio Cremades 1995: 167) apunten que el pròleg és anònim, ja que efectivament en la versió de 1859 no hi consta l'autor. Apuntem per a la crítica posterior que l'autoria de Pérez i Rodríguez és indiscutible, ja que el mateix pròleg es troba, segons hem vist, en la seua obra *Tipos valencianos*.

100 / Els autors dels gravats són, segons Soler i Godes (1962: 28) Mullor i Navarrete. En paraules del mateix Soler i Godes, les de Navarrete (que destaquen per un traç més clar) són les de major qualitat.

i algun que altre detall traeix la desorganització resultant. Un exemple el veiem quan un dels autors, Alejandro Buchaca, acaba un dels seus articles fent referència a un altre en què parlarà d'un ofici "marítim":

"He concluído con el cohetero, caro editor, y voy a principiar a escribir otro tipo en que trataré tanto de cosas acuosas, como en este he tratado de cosas igneas." (p. 330)

Doncs bé, no és sols que Buchaca no fa cap article sobre cap professió aquàtica, sinó que l'altre article que signa dins del llibre (*El clavario del gremio*, que res té a vore amb l'aigua sinó amb el Corpus) està col·locat 150 pàgines abans. Tot plegat, se n'infereix una certa sensació de descurança subratllada per la dissonància que marquen alguns articles com el de Pasqual i Genís o el de Bernat i Baldoví. El primer decideix parlar del granerer en octaves reals i amb un to solemne molt discordant amb la resta de l'obra; el segon, que sembla que compleix amb la feina imposada tirant d'arxiu, envia un text (*El torroner*) que parla dels torrons en to simbòlic i sarcàstic i que fuig totalment de descriure el tipus proposat.

És molt possible que Boix avantposara la necessitat d'incloure dins la seua obra tot el possible *star system* valencià per a que fera de reclam, en detriment fins i tot de la possible coherència de l'obra, que finalment es veuria esmorteïda en la seua qualitat a causa de l'encreuament d'estils i estètiques molt diferents, i de la carència d'un discurs ideològic unitari. En eixe sentit, cal dir que les il·lustracions, de molta qualitat i interès, actuen com a autèntics homogeneitzadors d'una obra que sense elles no tindria avui dia massa interès, i que amb elles guanya punts com a testimoni gràfic i etnogràfic.

Si atenem a la distribució dels autors dins l'obra, podem observar que tampoc segueix una pauta definida: alguns autors com Pérez i Rodríguez (a qui, com hem dit, atribuïm una posició preliminar en la confecció de l'obra) escriuen sis textos; d'altres, sols un. Classifiquem, en conseqüència, els autors, mitjançant el quadre següent, entre grans contributors, contributors mitjans i contributors puntuals:

- Grans contributors (4 col·laboracions o més):

Pasqual Pérez i Rodríguez

(Pròleg, *El Femater*, *El Cacahuero*, *La Torraterra*, *El Terrero*, *El Altramucero*, *El Paeller*)

José Vicente Nebot

(*El Clavari de les festes de carrer*, *El Chiquet de Sen Visent*, *El Porta Violons*, *El Fiel de Fechos*, *El Pillo del Mercado*)

Peregrín García Cadena

(*El Torrentí*, *El Coloquero*, *El Tabaler*, *El Formacher*)

- Contributors mitjans (2 o 3 col·laboracions):

José Zapater i Ugeda

(*El valenciano*, *La Carabasera*, *La Valenciana*)

Vicent Boix

(*El Dulzainero*, *El Síndico del Tribunal de las Aguas*, *El Capellán de las Rocas*)

Rafael Blasco

(*El Barraquero*, *El Cocotero*, *El Coquillero*)

Carmelo Calvo y Rodríguez*(El Tartanero, El Hacendado Valenciano)***Alejandro Buchaca y Freire***(El Clavario del Gremio, El cohetero)***Pedro Manuel Yago***(El Cafetero, La Revendedora)*● **Contributors puntuals (1 col·laboració)****Enrique Serrano Fatigati***(La Pescadora)***Francisco de Paula Gras***(El Pescador de Caña)***Cristóbal Pascual i Genís***(El Granerer)***Josep Bernat i Baldoví***(El Turronero)***Pasqual Frígola (Baró de Corts)***(El Barquero de la Albufera)***Francisco Puig i Pascual***(El Palleter)***Leonardo Calvo***(El Florero)***Joaquín Serrano y Cañete***(La Rifera)***Joaquín Pardo de la Casta***(El Maderero)***Manuel Calvo***(El Corredor de Joyas)***Filiberto Abelardo Díaz***(La Panollera)***N. del Villar¹⁰¹***(El Aristócrata Valenciano).*● **Contributors anònims****E. S. y M.***(El Foguerer)***Anònim***(El Vellutero)***G.H.M.***(El Obrero del Corpus)*

101 / En el cas d'aquest autor, així com en el dels tres que hi segueixen, ens ha estat impossible reconstruir-ne els noms complets i, més encara, la identitat.

Dels autors esmentats¹⁰², sabem que alguns ja participaven en la premsa costumista anterior (Zapater Ugeda, García Cadena, Gras...); d'altres, ens resulten ben coneguts (Bernat i Baldoví, Pérez i Rodríguez, Pasqual i Genís, Vicent Boix...). S'entrecreuen autors de sensibilitat més liberal (Pérez i Rodríguez, Gras) amb altres de conservadors (García Cadena, Bernat i Baldoví, Pasqual i Genís), es mesclen els autors de versos satírics (Baldoví) amb els representants de l'historicisme acadèmic (Boix). El llibre actua com un gresol, en la mateixa línia que definíem per a la premsa costumista dels anys quaranta. Les circumstàncies polítiques, tan repressives com déiem llavors, actuen aigualint les diferències ideològiques amb el ras de la literatura.

La manca d'homogeneïtat que ja hem ressaltat per a allò estilístic pot traslladar-se també al plànol ideològic, al terreny de la tesi de l'obra. I és que la diversitat de procedències ideològiques i socials dels escriptors té el seu correlat perfecte en una diversitat encara més profunda en el tractament de cadascun dels tipus, així com de la realitat social subjacent a ells. Sent així, dels 44 tipus descrits aproximadament una tercera part es presenta des d'un angle negatiu o molt negatiu, mentre que en les dues terceres parts restants predomina un enfocament que, si bé en ocasions pot presentar deixis de crítica, neda en una condescendència benigna.

Encara que hem intentat creuar les dades considerant els autors més progressistes i els textos més crítics, les conclusions han estat poc clares, sobretot per causa de l'escassetesa de dades biogràfiques de què partim en alguns casos. Per contra, ha resultat més satisfactori agrupar els tipus criticats d'acord amb una certa visió del món que, si no completament burgesa, sí que combrega amb unes línies crítiques molt comunes en una època presidida per la idea burgesa de progrés.

Un repàs als tipus més criticats ens en dona una idea més clara. Aquests són, per ordre d'aparició dins el llibre, el tartaner (Calvo i Rodríguez), el clavari de les festes de carrer (Nebot), la *peixcaora* (Serrano Fatigati), el pescador de canya (Gras), el xiquet de Sant Vicent (Nebot), el barquer de l'Albufera (Baró de Cortes), el "hacendado valenciano" (Calvo i Rodríguez), el porta violons (Nebot), la rifeira (Serrano y Cañete), el velluter (anònim), el "fiel de fechos" (Nebot), el pillot del mercat (Nebot) i l'aristòcrata valencià (Villar). Notem que alguns autors com Nebot són especialment crítics (tots els seus articles ho són), actitud que contrasta amb la benevolència, si de cas un punt inversemblant, d'altres autors.

Una simple classificació dels tipus menys valorats pels autors de *Los valencianos...* serveix per a fer-ne tres grans blocs: d'un costat, trobem aquells personatges que representen l'antic règim, un ordre de coses

102 / Soler i Godes (1962: 28) amplia la informació sobre alguns dels autors menys coneguts, encara que sense donar massa pistes sobre identitats ideològiques: "Altres col·laboradors foren: Alexandre Butxaca i Freire, enginyer en cap de camins de València en 1856; obra seua –entre altres– fon el camí que posava en comunicació Godella, Rocafort i Massarrojos amb Montcada; en 1836 publicà un volum de *Poesías eróticas*; era col·laborador d'*El Rubí*. Josep Vicent Nebot, director d'*El Rubí*, enciclopèdia científica, artística i literària que es publicava a València en 1859. C. Calvo i Rodríguez col·laborà a l'*Almanaque de Las Provincias*, on hi ha d'ell una poesia en valencià en el de 1883. Manuel Calvo, era secretari de la *Liga de Propietarios* en 1866; el cita Llobart com a escriptor en *Los fills de la Morta Viva*. Filibert Abelard Díaz, fundà a Madrid en 1860 el diari africanista *La Publicidad*, que durà molts anys, i fon col·laborador d'aquest periòdic Francesc Puig i Pasqual."

caduc que es jutja com immoral i injust (el clavari de les festes de carrer, el “*hacendado valenciano*”, el “*fiel de fechos*” i l’aristòcrata valencià); de l’altre, trobem aquells oficis que es pressenteixen com a desfasats o contraris al progrés (el tartaner, el velluter). Per últim, els autors del recull es mostren especialment durs amb aquelles dedicacions que podrien respondre al concepte marxista de *lumpen* o subproletariat (hi encabiríem la *peixcaora*, el pescador de canya, el xiquet de Sant Vicent, el barquer de l’Albufera, el porta violons, la rifera i el pillet del mercat).

La ideologia burgesa i liberal salta a la vista en els articles dedicats als personatges que hem abordat en primer lloc. Especialment clar en eixe sentit és el retrat, cruel i descarnat, que Villar fa de l’aristòcrata valencià, al qual es responsabilitza de forma indirecta de la major part dels mals de la societat:

“Ese género feliz de hombres cuyos quebraderos de cabeza están reducidos a saber si el sombrero debe llevarse hongo, si el chaleco debe tener este año este o el otro corte, si el frac o levita debe ser a la francesa o a la inglesa, y otras cosas por el estilo, propiedad exclusiva de toda gente imbécil.” (376)

El noble, en el recorregut biogràfic que Villar en descriu, ens és presentat com una criatura improductiva, exempta de cultura, incapaç de fer cap esforç, un nen acaronat i malacostumat a la bona vida, als privilegis i al balafiament irresponsable. Similar és el retrat que fa del “*hacendado valenciano*” Calvo i Rodríguez, qui el descriu com un tirà sense escrúpols:

“El hacendado que podemos llamar por derecho hereditario es regularmente de un pueblo donde egerce una soberanía ilimitada, omnímada, absoluta, casi de derecho divino; es en el pueblo y a veces en toda la comarca o partido, un bajá, un mandarín, un reyezuelo que tiene su camarilla, su palacio, sus aduladores y hasta su corte; tiene influencia moral en toda clase de nombramientos y elecciones; ordena y manda a su antojo, y hace cuanto le da la gana, sin temor de que se oponga nadie a su soberano gusto.” (221)

En les pàgines següents, la crítica al caciquisme és clara: les ambicions polítiques del *hacendado* són conseqüència del seu poder omnímode, del seu control absolut sobre uns territoris dels quals sempre s’eregeix en representant, sense comptar per a això en absolut amb les voluntats dels ciutadans a ell sotmesos. Les elits polítiques del país es veuen, així, retratades amb la seua indolència, la seua manca de preparació intel·lectual, com una perllongació dels sistema feudal, i l’endarreriment secular de l’estat espanyol apunta en la mateixa direcció que l’objecte de la crítica.

Una vegada assentada la crítica als sustentadors de la corrupció del sistema, tant en el medi urbà (l’aristòcrata) com en el rural (l’*hacendado*), els altres dos articles del recull que fan crítica de l’antic règim s’encarreguen d’altres ressorts menors: el clavari de les festes de carrer (65) apareix, descrit per Nebot, com responsable de les petites festivitats innecessàries que marquen el calendari. Sobre el “*fiel de fechos*”, exemplifica l’aparell burocràtic de l’antic règim, i se’ns presenta com un home sense cultura, corretja de transmissió d’un sistema de justíci ineficaç i esclerotizat.

Més heterogenis es mostren els capítols en què l'autor presenta un retrat poc favorable a algun personatge extret de la classe popular, i és just en aquesta part on el recull és més transparent a les contradiccions dels diferents escriptors que hi col·laboren. Segons hem dit, el tataner i el velluter s'emporten la pitjor part. En ambdós casos se'ns diu que es tracta de dos oficis incompatibles amb el progrés i que mereixen una desaparició immediata:

“la tartana en el año 1859 es un anacronismo que no comprendemos, mucho más cuando el mundo desea volar como el pensamiento; el tartanero es un ser que no puede vivir teniendo por sombra el humo de la locomotora. [...] Tartanero, después de haberte pintado del mejor modo que me ha sido posible te dejo, te abandono como uno de esos recuerdos que alegraron la vida de nuestros padres; la locomotora acaba de silbar; el embarcadero del ferro-carril está lleno, tu tartana está vacía. Adiós. El mundo y con él Valencia quieren saludar el sol que anuncia la nueva era.” (56)

Així i tot, aquesta actitud no és l'única en el recull, i ni tan sols la predominant. Per accentuar les contradiccions que es donen, segons ja hem dit, dins del llibre, podem recórrer a diversos articles en què els autors, malgrat descriure tipus ja desfasats o en vies d'extinció, tenen cap a ells paraules més amables.

Un cas prototípic n'és el del palleter. A l'altura de 1859 aquest tipus era ja quasi una mostra del passat. Així ho testimonia Jaime Millás (2019: 26) quan, parlant dels antecedents materns del poeta Ferrer i Bigné comenta que l'any 1850 la branca materna de la família havia posat en marxa una fàbrica de mistos a Benifaraig. La introducció dels mistos industrials dels Bigné sentenciava, de fet, a mort els palleters tradicionals. El mateix autor de l'article “El palleter”, Puig i Pascual, adverteix de la imminent desaparició de l'ofici:

“La invención de los fósforos casi ha venido a suprimir su representación. Las traperías han monopolizado las compras de alpargatas de cáñamo, papel viejo y trapos que antes solía cambiar por pajuelas si el negocio le proporcionaba utilidades. Y hoy por miserable que sea una familia, siempre tiene provista la cocina de su correspondiente caja de fósforos.” (228)

Pocs tipus semblaven caminar més de pressa a la desaparició, pocs semblaven més incompatibles amb el progrés que el palleter, i així i tot Puig i Pascual en fa un retrat benevolent, positiu, enyoradís. L'actitud, doncs, és contrària a la de l'autor de *El Tartaner*, i no és l'únic cas. Dins el recull veiem descrits amb elogis tipus com el granerer, el coquiller, la panollera o el maderer, que tenien assegurada la desaparició i que en alguns casos com el del foguerer, eren al 1859 ja quasi un record més que no una realitat. En darrera instància, aquesta dualitat en l'actitud dels autors cap al binomi progrés/tradició determina dues actituds diferents que s'aposenaran en els anys posteriors, tal com tindrem l'oportunitat de comprovar.

Finalment, i passant als articles referents a personatges del subproletariat, hem de concloure que l'actitud dels autors de *Los valencianos...* és clara, i el rebuig, sistemàtic i general. Qualsevol activitat tinguda per improductiva és castigada sense reserves. És el cas de personatges picarescos com el xiquet de Sant Vicent o el pillet del mercat, però també de professions considerades inútils, com la de la rifeira (ancorada en la supersició i en la ignorància), el barquer de l'albufera o el porta-violons. La condescència que predomina en aquests autors burgesos quan parlen dels tipus populars passa ací a una condemna explícita. El

nou estat que el futur entrelluca no pot permetre aprofitats, malfaeners o gent sense ambició, perquè són el contrarelat del burgés fet a si mateix, i de l'idealista que somia amb una nova pàtria:

“El pescador de caña simboliza el quietismo, y gasta el tiempo con la profunda convicción de que se ocupa en cosa de provecho. Considerado económicamente es un capital dedicado a la improducción, es un cero social que consume y no da medios para su propia subsistencia, “modos de vivir que no dan que vivir”, trabajador que llama profesión a su indolencia.” (128)

La conclusió a què podem arribar després de l'estudi de les diferents entrades de *Los valencianos pintados por si mismos* és que la valoració positiva o negativa de cada tipus no és interpretable segons l'eix progressisme / conservadurisme. Tampoc d'acord amb l'eix autoctonisme / progressisme, tal com queda clar en el retrat dels tipus populars com el palleter. Per contra, el que defineix l'actitud de l'autor, en línies generals i amb molt poques excepcions, és la situació de cada tipus humà segons l'eix productivitat / no productivitat, amb valoració positiva –no cal dir-ho- per al primer.

Es tracta, doncs, d'un punt de vista essencialment burgés, que iguala pel cap davall les aspiracions de la burgesia progressista i de la conservadora, llavors enfrontades, sota un programa de mínims. El culte a la utilitat a la república, al treball honrat i a la construcció d'una humanitat millor són punts programàtics que podrien subscriure tots els autors compresos entre el moderantisme de Bernat i Baldoví i el progressisme de Gras o Pérez i Rodríguez. *Los valencianos pintados por si mismos* és, llavors, fruit d'una època, però sobretot de l'extracció burgesa d'uns autors castrats en les seues aspiracions maximalistes.

Ara bé: malgrat que les aspiracions i el rerefons ideològic és burgés, el retrat social no compleix amb els requisits que hem assenyalat en altres costumismes hispànics on la classe social retratada és sobretot la burgesa, com semblava extraure's de l'ideal de Mesonero Romanos. El costumisme valencià té tendència, gairebé des del seu origen, i particularment des del mestratge de Pérez i Rodríguez, a gravitar sobre l'element popular. Podríem dir, de fet, que és una de les seues característiques distintives.

És cert que en recopilatoris com *Los valencianos pintados por si mismos* veiem exemples vius de moltes classes socials: l'alta (l'aristòcrata, l'*hacendado*, el clavari...), la mitjana baixa (l'adornista, el velluter, el “fiel de fechos”...), la baixa (la *peixcaora*, el femater, el granerer, la panollera...) i el *lumpen* improductiu (pillet del mercat, per exemple). Així i tot, d'entre totes les classes, la burgesa és l'única que no veiem representada, i que resta, per tant, exempta de crítica. No és estrany: per dir-ho d'una forma metafòrica, l'àrbitre no juga el partit; en altres paraules, la classe que fa de regla per mesurar és la referència indiscutida, no pot ser per tant valorada pel seu treball (que se li suposa) ni per un pintoresquisme comicitant que se li jutja alié. La burgesia, comptat i debatut, és la mesura de totes les coses.

5. PASQUAL PÉREZ I RODRÍGUEZ (2): ELS VERSOS MACARRÓNICOS

Aquesta obreta costumista, escrita en to paròdic i en llatí macarrònic, apareix dins el llibre recopilatori pòstum *Obras en prosa y verso de Pascual Pérez y Rodríguez*, igual que els ja comentats *Tipos valencianos*. Llegides les dues obres, el lector té la sensació que alguns passatges que ja ha llegit en castellà, ara apareixen en llatí; dit d'una altra manera, les intertextualitats i transvassaments entre els *Tipos valencianos* i els *Versos Macarrónicos* són ben evidents després d'una comparació superficial, especialment en els articles que, com el de *La torratera*, es troben presents en els dos llibrets (QUADRE 9):

TIPOS VALENCIANOS	VERSOS MACARRÓNICOS
“Fresca, lozana, rolliza, de ojos árabes provocadores y risueños” (184)	“Fresca, vibrans, ojos arabes, risamque diabli, / tentadora paret” (244)
“Flanqueando el cuerpo de la torratera a ambos lados, y colocando en cuatro o seis sacos de lona según la calidad del garbanzo.” (184)	“Et torratera plena, saquis rodeata torrati, / diversae classis, cari, mediani, barati.” (243)
“Doquiera que hay reunión de gente, sea cual fuere su objeto, alegre o triste, allí se presenta, allí despliega sus recursos, allí cuativa, allí vende. Por eso se la ve hasta en las puertas del cementerio el día de difuntos.” (186)	“Quique porratorum est plus distans ultimus atque / sunt alii in festis populorum quoque porrati, / atque Cementerii portis in vespere festi / defunctorum.” (243)

La relació temporal i intertextual entre les dues obres de Pérez i Rodríguez i *Los Valencianos pintados por si mismos* és, pel que veiem, ben complexa. Possiblement es presta a un estudi més exhaustiu i provatori. Amb les dades en la mà, en tot cas, la nostra hipòtesi és que l'autor degué escometre la redacció dels seus primers textos costumistes en prosa cap al 1847, tot coincidint amb la publicació d'*El Sueco*. Aprofità i reutilitzà alguns d'aquests materials durant els anys 50, en el projecte col·lectiu de *Los Valencianos...* (guiat per Boix però possiblement inspirat pel mateix Pérez i Rodríguez) i en feu una versió llatina macarrònica ja amb posterioritat.

Sobre la datació dels *Versos macarrónicos*, resulta bastant problemàtica. Sobretot perquè es tracta d'una obra publicada pòstumament. Dins el recull recopilatori on veié la llum, ocupa la darrera posició, just

abans de la *Corona poética* amb què diversos poetes ploren la desaparició de Pérez i Rodríguez. Aquesta situació pot aportar alguna pista, si bé l'ordenació de les obres dins el recull respon a criteris temàtics, i no cronològics. Per altra banda, Bonilla (autor del pròleg) no en fa gaire esment: a tot estirar, dedica una o dues línies a comentar que Pérez i Rodríguez escrigué costumisme en llatí i obres macarròniques, però no situa la data de composició de l'obreta ni la relaciona amb cap fet biogràfic de l'autor (Bonilla 1869: 21).

Malgrat l'aparent falta de dades, creiem que els *Versos macarrònics* molt possiblement foren escrits entre els anys 1863 i 1864. Recolzem aquesta darrera asseveració en una sèrie d'indicis, el primer dels quals ens remet al breu pròleg que guia l'obreta. Aquest, en principi, no ajuda massa a resoldre qüestions com data d'escriptura o intencionalitat, ja que constitueix una breu *excusatio* al voltant del principal tret definitori del recull, la utilització literària del llatí macarrònic. Ara bé: en el mateix pròleg, Pérez i Rodríguez parla del recull costumista *Los valencianos pintados por si mismos* (1859), com d'una obra ja publicada:

“Algunos [textos d'aquest llibre], tales como: *Paella ad aire librem*, *Falle Santi Josefi*, *Cabañalis*, etc. son una verdadera descripción de tipos provinciales que podían acompañar á *Los Valencianos pintados por sí mismos*, obra publicada por D. Ignacio Boix en 1858¹⁰³ y á la cual el autor de estos versos escribió también el prólogo y sus artículos firmados por él.”

Uns altres detalls ens acosten a una datació exacta, sense concretar-la del tot. Així per exemple, podem espigolar una referència a O'Donnell a la pàgina 213, quan l'autor parla de la llibertat de premsa (el subratllat és nostre):

“Perum, qui mandant vult, respectatque ministros.
Mutus Odonellum escuchat: cum cortibus hablat,
 Ut quintus callat; si illum de longe columbrat,
 Inversam palmam ponens in fronte salutat.” (213)

Encara que Leopoldo O'Donnell participà de diverses responsabilitats polítiques al llarg de diversos anys, dos fets resulten incontrovertibles: la seua mort, ocorreguda el 1867 (un any abans que la de l'autor mateix) i el període, relativament llarg, durant el qual va detentar la presidència del Consell de Ministres, entre el 1858 i el 1863.

Un darrer aspecte ajuda a la datació, i és la peculiar relació entre els *Versos macarrònics* i la figura de Josep Bernat i Baldoví. El *Sueco*, que morí l'any 1864, apareix, de fet, citat en el llibre diverses vegades, algunes en present i altres en passat. Hi predominen les cites en present, però les al·lusions a la seua obra estan totes escrites en passat, i en l'incipit (en concret en un títol) es parla de Sento Beseroles, alter ego de l'autor de Sueca, tot definint aquest com ja difunt:

103 / *Los valencianos pintados por si mismos* va vore la llum, de forma escalonada, entre els anys 1858 i 1859 (Soler i Godes, 1962).

“Senti Beserolarum, antiqui colaboratorii difunti Bernati Baldovini in TABALETO, in primo SUECO, et in tercio SUECO, qui non aplegavit as ramos de benedicere.” (211)

Uns versos més enllà, Pérez i Rodríguez parla de l'època del Sueco com d'un temps passat, però al final de la composició insisteix a voler participar al seu amic de la festa paròdica, i per a fer-ho parla del seu amic emprent sempre verbs en temps present. Se'n diu, de fet, que encara que vell, Bernat continua fent riure, però s'empra el passat en referència a l'època millor de la seua popularitat literària (el subratllat és nostre):

“Participare volens Suecus de tanto jaleo.
Nunc **salit**, ut quondam chillans *Dolsaina salibat*,
Cum *Tabaletus ibat*, magnos repicando redobles.
Ja sapitis qui **sit**; veterem conoscite vatem;
Qui quamvis viejus, **facit** adhuc ridere et **osat**
Polvoriente hodie cordas pulsare guitarrae.
Acogete bene *Suecum*, bailate cum illo [...]
Et nomen *Suequi* nunc sonet ut ante **sonabat**.” (215)

Fa la sensació que l'autor és conscient d'un mal moment en la trajectòria personal del seu amic, però s'hi detecta alhora un cert to de reivindicació personal. Atenent a la cronologia que dibuixen Borderia et alii (2004: 383-386), Bernat i Baldoví es mantingué actiu i productiu en l'escena literària fins l'any 1862, probablement fins al mes de març, quan una embòlia sobtada el deixà postrat i parcialment incapacitat. Seguint també a Borderia, el moment de declivi del suecà marcà també l'inici d'una dura campanya que contar ell promogueren els principals sectors de la burgesia moderada.

Dintre d'aquests paràmetres, les paraules adés citades cobren més sentit: l'amistat entre Pérez i Bernat va ser en tot moment increbantable. De fet, a la mort del darrer, Pérez i Rodríguez va participar en la *Corona fúnebre* amb què alguns escriptors valencians com Vicent Boix o Bonilla honenatjaren qui en va ser col·laborador i amic. En eixe sentit, si acceptem per als *Versos macarrònics* una data de composició situada entre 1863 i 1864, la datació resulta coherent amb totes les cronologies presentades fins ara: la que marca una escriptura posterior a *Los Valencianos pintados por si mismos*, la que dibuixa els anys de presidència d'O'Donnell i la que s'acobla als anys d'inactivitat literària i de descrèdit final de Bernat i Baldoví.

Sobre aquest últim, l'aparent contradicció que veiem reflectida dins l'obra podria deure's a un moment inicial d'escriptura del llibre en vida de l'autor de Sueca i un remat final amb Bernat ja mort, cosa que –de fet– aclariria per què sols es parla d'ell com a difunt en el títol d'un poema, és a dir, en un element paratextual i per tant possiblement accessori a la redacció primitiva. Tot plegat, podríem representar gràficament les nostres conclusions sobre datació d'aquesta manera (QUADRE 10):

<i>Los Valencianos...</i>	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	
O'Donnell	58	59	60	61	62	63					
Bernat i Baldoví					62	63	64	65	66	67	68

Resolta més o menys la qüestió de la datació, els *Versos macarrònics* se'ns presenten com un document atípic, sobretot per la llengua en què van ser escrits, un llatí macarrònic i col·loquial·litzat, una llengua inventada on els malapropismes humorístics predominen sobre la correcció. Pérez i Rodríguez degué escriure els textos en un context molt favorable a la seua acollida (amics, estudiants universitaris amb formació en llatí), però traspassat eixe àmbit, i especialment el context temporal, l'opció lingüística, malggar que paròdica, ha acabat pesant com una llosa sobre el llibret, que ha estat repetidament ignorat per la crítica i que ha perdut una boníssima part de la seua intel·ligibilitat.

Pérez i Rodríguez insisteix en diversos passatges en la seua voluntat de no entrar en aspectes polèmics. Podem vincular eixe propòsit amb una certa sintonia amb l'homenatjat Bernat i Baldoví, però és més probable que hi pesara l'ambient polític, que a les alçades de l'any 63 encara dibuixava una llarga ombra de repressió, personificada en el ja referit O'Donnell. Siga com siga, l'*excusatio non petita* serveix per apuntar directament a la problematització de la llibertat d'expressió:

“Solum ridere volumus,
Sine fare malum nulli, nec nigro, nec albo,
Nec rojo, nec verdi, grego, mesclata ni azuli.
¿Quieribas algum de palpitante jarana,
Aut de militantis politicae mensa revolta?
¡Tate! Meas quiero multum costillas, et omnem
Evitare volo de illas zurarre motivum.
Damoclis espada est cuelgans super omnes cabeza.” (216 - 263)

Temàticament, el text presenta diversos pròlegs (en prosa i en vers) i un comiat final. Enmig, presenta un total de déssset articles en vers. D'ells, cinc toquen temes generals (és a dir, no restringits a l'àmbit valencià), i relatius sobretot als actes socials com el ball o les relacions entre sexes: *Bailis candili*, *Bailis saloneti*, *Polli et pollae*, *Galli et gallae* i *Té danzante-cantante*. El mateix autor s'excusa en algun d'aquests articles per no centrar-se en costums específicament valencians:

“Polla pollusque
Non tipus indigena nostri propriusque paisi est
Aclimata totum namque est ea planta per orbem
Dominusque est semper universalis amoris. (231 – 232)

Onze articles, el cos central del llibre, sí que tenen per objecte costums típics valencians. Els títols, encara que en llatí, donen mostra d'un ventall de temes que reincideixen en moltes de les estampes ja descrites per les pàgines d'*El Fénix* i *La Esmeralda*. Parlem de *Paella ad airem librem*, *Mona Pascuae*, *Fallae Santi Josephi*¹⁰⁴, *Cabañalis*, *Bañi maris*, *Liria*, *Porrati*, *Festa callis*, *Milacri*, *Festa Corpus* i *Tartanae*.

¹⁰⁴ / Sobre el capítol dedicat a les Falles, remet el lector al nostre treball: Barquero, Carles J. (2021), “*Fallae Santi Josephi*: una descripció literària de les Falles de 1862 – 1863”, dins *Revista d'Estudis Fallers*. València: Associació d'Estudis Fallers. Núm. 26. pp. 60 – 69.

L'article que hi manca, *Pelatoris et pavi*, constitueix un cas atípic. Malgrat que en vers i en llatí, està escrit en forma de faula, amb els animals com a protagonistes. En poques paraules, s'hi narra l'aventura d'un grup de titots que, farts d'ésser pelats de plomes per a fer-ne coixins, es rebelen contra els hòmens. La revolta acaba quan un *pelator* aconsegueix parlar amb els animals per tal de convèncer-los: la intenció –diu, ben a les clares- no és aprofitar-se de les plomes, sinó ajudar els titots a passar la calor excessiva de l'estiu, i els animals es lliuren contents a l'abús repetit. La moralina s'intueix en termes de patró explotador/ poble explotat, però l'autor, hàbilment, evita concretar-la tot tancant el poema amb un vers que es limita a deixar la mel als llavis:

“Faltat aclaratio, quan me apresuro donare” (247)

Rubio Cremades (1995: 224) afirma, en la seua breu caracterització de *Los valencianos pintados por si mismos*, que en l'obra, molt al contrari del que seria esperable en una mostra de costumisme burgés *comme il faut*, “predominan los tipos populares, en contraposición a la prácticamente nula aparición de tipos relacionados con la política o con las clases sociales más elevadas”. Doncs bé: la tònica segueix, encara més accentuada, en els *Versos macarrònics*, on el peculiar tarannà popularista de Pérez i Rodríguez inclina encara més la balança cap a les classes populars, autèntiques protagonistes del recull.

L'autor defuig de forma conscient els ambients luxosos i burgesos, i presenta una especial delectança en la descripció dels ambients senzills i de les festes exectuades amb una minsa quantitat d'elements. Dels festejos entre xics i xiques s'afirma en la pàgina 230 que en el cas de les classes populars són més senzills, en contraposició als escarafalls excessius que les bodes suposen per a les persones d'alta societat:

“Polli polleque plebeyae
Libertate magis reliquis generaliter usant.
Nam cum ad tallerem vadunt seu quisque laborem,
Calle aut mercato possunt se hablare frequenter.[...]
Difficili magis est plus riquae tasca pollitae. (230)

Particularment representatiu d'aquest posat de simpatia cap a les gents senzilles i d'aversion a l'alta societat és l'article “Cabañalis”, potser el més nostàlgic. Les anades al Cabanyal, que l'autor té lligades al record entranyable d'unes temporades estivals de descans i convivència amb els pescadors, han degenerat, i el carrer de la Reina s'ha convertit en una insuportable pasarel·la de moda burgesa:

“Nondum existebat Reginae callis, acerae
Nec dabant pisum pollis cargentibus amplum
Ad fraques, hongos, botas lucere charolis
Atque aprendicis faribus requebrare muchachas. (235)

D'igual manera a l'escriptor li semblen ridículs els vestits de bany que l'orgullosa burgesia mostra a la platja, en una època en què l'oci burgés comença a saludar els costums dels banys de mar:

“Et quam figuram duo sexus faciunt
 Grotescam sed ridiculam.
 Sunt tamen in ipsorum grupis aliquae
 Que vanitates victimae
 Volunt in aquis usque sese ostendere
 Vestitis elegantibus
 Cumque alpargatis entrant, atque tunicis
 Chillantibus coloribus.” (238)

En general, en tot el llibre Pérez i Rodríguez presenta una visió on les diferències socials, lluny de restar aigualides, passen a primer terme i esdevenen protagonistes. No hi ha quasi cap costum social en què l'autor no oposi els costums dels rics i els dels pobres, i si no ho fa és, senzillament, perquè el mateix tema ho determina. En el capítol “Bailis candili” contraposa les celebracions de l'alta societat amb les de les classes baixes, i el contrast resulta favorable a aquests darrers, que no necessiten gaires elements per poder divertir-se:

“Desvencijate servunt per sedere sillae,
 Aut banqui coji, sive meseta talis.
 Asperae tunc raspat juncto guitarrone guitarra,
 Non instrumentum est alter usattus ibi.” (220)

N'hi ha més exemples: també en l'article “Bailis saloneti” es fa un elogi de la manca de luxes dels balls populars, i parlant de la mona de pasqua la mirada del narrador es reparteix entre les famílies riques, que degusten llomello, taronges, llonganisses, ous durs, magdalenes, rotllos, “pane cremato”, dolços, champansys i vins de Xerés, i les famílies pobres, que s'accontenten amb faves fregides, lletugues i rotllos barats. Les diferències entre classes també es comenten a propòsit de la mescla social que es dona a dins de les tartanes (260) i, de mode especialment punyent, quan l'autor parla de les festes de carrer, autèntic cavall de batalla dels autors del XIX:

“Magnificis sedae lucet colgajibus atque
 Abrazando illos subeunt in cumbre coronae.
 Callis si est pobris se contentatur lucere
 Banderas multas fijas balconibus altis.” (248)

La sensibilitat de l'autor per les diferències socials arriba al detall descriptiu més nemi quan, parlant també de les festes de carrer, es diu que la música del tabalet, de bon matí, és capaç de despertar tots els veïns, ja siga “in camis blandis aut duris” (248).

Com a reporter social, doncs, Pérez i Rodríguez no és gens idealista, i no estalvia la descripció dels problemes resultants quan els interessos de classe es contraposen. La seua visió és en tot moment complexa i transversal, molt al contrari de la imatge clàssica de cronista burgés que se sol desprendre de la majoria d'autors costumistes. Per exemple, en l'article dedicat a la mona de pasqua es parla dels problemes que suposa per als llauradors l'arribada de *pixavins* de la ciutat disposats a celebrar la pasqua xafant les collites

i fent malbé el blat (225). Les mateixes festes de carrer ja referides, que omplien els carrers d'alegria i serveixen per subratllar el caràcter festiu dels valencians, poden tindre l'efecte negatiu de fer perdre a molta gent el jornal del dia (250). En tot cas, l'autor revela les seues simpaties quan diu que els més vulnerables en cas de conflicte sempre són els pobres, i així ho menciona quan parla dels conflictes entre llauradors i algutzirs que solen donar-se en la festa del corpus (254).

La menció a delinqüents i delictes també està present en aquest fresc social tan poc idealitzat: la cua de gent que espera a les tartanes sol ser presa fàcil per a trillers i espavilats (261 – 262), els balls en cases privades solen generar quantitats enormes de brutícia i desperdici (259) i les festes de carrer acaben molt sovint enmig de disturbis:

“Ad melius baraunda sonat; relucire navaja
Salit et evadit allis escueta repente
Cerrantur portae set tandem mojada resultat,
Et semiborrachus iuvenis feritur in ingle.” (249)

Els *Versos macarrònics* de Pérez i Rodríguez són un document ben interessant per conèixer la realitat social de la València del XIX, i la voluntat de l'autor per donar compte de tots els engranatges socials constitueix, al nostre entendre, un element que en subratlla l'interès històric. Hi pesa en contra l'elecció del llatí macarrònic, que orienta els versos cap a l'humor però que a dia de hui resulta anacrònic i en dificulta la comprensió. Creiem que aquesta tria lingüística ha estat determinant perquè el text haja passat quasi desapercebut, i perquè la crítica a penes n'haja fet cas. El llatí macarrònic era a bon segur molt emprat en obres de l'època, i constituïa un vehicle expressiu molt habitual entre l'estudiantat en un segle en què el llatí encara era la llengua acadèmica universitària per excel·lència, i el coneixement, ni que fora superficial, es donava per suposat entre persones de certa cultura.

Per què l'autor es va decantar pel llatí macarrònic i no pel valencià o el castellà? La nostra hipòtesi és que hi buscava l'efecte còmic que resultaria de contraposar un assumpte *vulgar* i un registre solemne. Ara bé: del contrast no es deriva en absolut una visió de menyspreu cap als assumptes de la *plebs*. Pérez i Rodríguez no escriu en llatí per fer burla de la classe popular ni per ridiculitzar per la via grotesca la pompa dels rics. Tampoc aspira a dignificar les situacions descrites a través de l'ús del llatí, que d'altra banda és defectuós i còmic. La tria lingüística, en tot cas, es troba desconnectada de la simpatia o antipatia envers els referents abordats, pel tema de l'escriptura, i connectada amb el caràcter humorístic que s'hi vol donar, en la mateixa línia que l'autor va beure del seu company i mestre, Bernat i Baldoví.

6. ANDREU CODONYER: *LES MEHUES SABATES*

Encara que en el present estudi hem partit sobretot de textos que foren editats en la seua època¹⁰⁵, creiem convenient fer una excepció. La fem, de fet, amb el que possiblement siga un dels exemples més clars de literatura costumista dins el panorama valencià del XIX, i en llengua catalana. L'obra a què fem referència, *Les mehues sabates*, és una composició del mestre Andreu Codonyer que forma part de l'epistolari en vers que aquest autor mantingué amb l'autor teatral Joan Baptista Burguet, entre els anys 1862 i 1879.

Codonyer participà de forma silenciosa però efectiva dins el món literari de la seua època. Admirador de Bernat i Baldoví, fou coetani d'aquest (nasqué el 1919, deu anys després que el de Sueca), fou fundador de Lo Rat Penat i col·laborà amb Llombart en l'edició de l'obra *Niu d'abelles: epigrames llemosins* (1876). La seua correspondència amb Burguet sembla que va nàixer també inspirada per Llombart, i formà part durant anys d'un *divertimento* que ambdós escriptors mantengueren viu amb ratxes desiguals d'efectivitat.

En concret, el text que ens ocupa fou escrit per Codonyer al si de la carta que envià al seu amic a Quatretonda, el dia 11 d'octubre de 1866. Pel moment històric, ens trobem en portes de la *Gloriosa* i, des del punt de vista literari, en un context lleugerament posterior al de la publicació dels *Versos macarrònics*. Codonyer, també en aquest cas, fa de pont entre Pérez i Rodríguez, integrant de la generació d'*El Mole*, i els reculls costumistes que, coordinats per Llombart, no comptaran amb la participació del mestre. El costumisme és un moviment que encara dona fruits, però, i els referents madrilenys no resten lluny: Mesonero i Estébanez Calderón encara són vius i en actiu, i a València la premsa encara sobta amb articles d'inspiració costumista clara.

No és d'estranyar, doncs, que el text de Codonyer, *Les mehues sabates*, presente trets que l'acosten a una concepció encara molt prototípica del costumisme. En essència, l'autor ens conta, en to humorístic, la seua mala experiència amb les primeres sabates amb cordons que es va comprar a Xàtiva. En una època en què les sabates habituals eren similars a les clàssiques avarques, amples i sense fermall, l'arribada dels cordons degué ser una innovació inesperada. Codonyer no es mostra gens còmode amb el canvi, i dedica la major part del seu text (no per casualitat subtitulat "article de fondo") a queixar-se'n.

¹⁰⁵ / El text, juntament amb els altres que Codonyer va escriure per a l'epistolari, fou editat per mi i publicat l'any 2007 per l'Ajuntament i Cooperativa V. de Quatretonda. Per a la numeració dels textos, seguiré aquesta edició.

D'entrada, hi sobta una característica molt típica del costumisme: la tendència a començar amb una introducció sobredesenvolupada i perifràstica, plena de fet de meandres, que sols al final deixa clar l'objecte de l'exposició:

“Una cosa sinse cara,
Sinse mans y sinse peus,
Que esta así, en Madrit y Reus
Y que may un momen para;
Que fá progresos mes grans
Que la llabor de Coruña,
Que en la cota Cataluña,
Y en la seda els valencians;
Que el mon de cap a cap roda
Y li pareix algo estret,
¿Qué sera? Ya vech, Burguet,
Com me respons que la Moda.
¡La Moda! Eixa chove, si
Que may pasa de sis mesos,
Y que ha causat tans revesos,
Prenc com veus, per tema hui.” (30)

Com veiem, les interpel·lacions al lector hi són ben presents. Hauríem de matisar, així i tot, que el gènere epistolar, en la mesura que es dirigeix a un al·locutari concret, utilitza com a al·locutari el destinatari de la carta i no el lector en general. Naturalment, el tema de la moda és una altra de les obsessions dels costumistes. Codonyer, com a home més aviat conservador, en fa una amarga queixa. Com a representant d'un estat de coses tradicional, se sent decebut. La moda es duu per davant les coses senzilles i autèntiques i instal·la altres més complexes i absurdes que sols busquen l'estètica. La superficialitat enfront de l'autenticitat. Es tracta, al capdavall, d'un discurs ben conservador, com veiem en aquestes ratlles:

“Mes de aso no estrañem,
Pues, mirat á bona llum,
En este sigle de fum
Vech que tot se fa al reves.
Les dones porten sombrero,
Corbata en un bon llaset,
Chaqueta, trache curtet,
Es dir, vestit de torero.
Aso sense ser mol belles;
Y segon estic mirant
Els homens van heretant
Moltes de les coses de elles.
Y per diro en dos rahons,
Si á este pas caminem,
Crec que pronte olvidarem
Hasta portar pantalons.” (33)

Com en els textos costumistes, l'anècdota vivencial dona pas a la reflexió. L'autor, amb molta habilitat, juga amb l'amfibologia de l'expressió "segle de fum". Hom pot pensar que es refereix al de les fàbriques, però el fum *per se* no és més que allò que desapareix, que no es pot agafar, és a dir, la pura aparença. En la societat moderna, en el "segle de les llums" del qual l'autor es burla, tot és a l'inrevés. Fins i tot les diferències entre homes i dones s'esborren.

Enmig d'aquest marasme, l'home tradicional resta confús. En el cas de *Les mehues sabates*, ho il·lustra a la perfecció la lluita del protagonista amb eixe objecte del diable, les sabates amb *trensilletes*, prova que el progrés no ha portat més que complicacions. Durant eixa lluita de l'home amb les sabates, no podem evitar empatitzar amb el protagonista:

“Prenc en cada má una vora,
 Fique mich peu (y apretat)
 Tire hasta quedar cansat;
 Y el taló se queda fóra.
 Ya en el peu ben retorsut,
 Y cuant mestire pichor.
 Dic: “Rita, du el calgador.”
 Y me respon, “s’ha perdut.”
 “Millor pues, les alsaré”
 Y ella me diu: “no les alses;
 Posateles sinse calses
 Y quisá te vindran bé.”
 Ho fiu, y entra la primera
 En lo talo mich ubert;
 Me alse y estaba mes ert
 Que una figura de sera.” (31 – 32)

El text de Codonyer pot funcionar com un bon apèndix a aquesta etapa. En molts aspectes, aconpleix més alguns dels requisits genèrics apuntats en la introducció, sobretot els temàtics i els ideològics. Per demés, i com podem observar gràcies a aquest exemple, el costumisme a casa nostra dibuixa un quadre evolutiu que en alguns trams no és gens lineal i s'acosta més a una convivència ramificada de tendències diverses.

7. EVOLUCIÓ DEL COSTUMISME: PRINCIPALS ASPECTES DIFERENCIADORS

Una vegada que hem tancat el recorregut per les principals fites del costumisme valencià durant els anys 40, 50 i 60, podem plantejar-nos quines són els pilars de força més destacats que poden intuir-s'hi al sota de la successió de títols i autors. A tall d'exemple, doncs, podem parlar de quatre línies evolutives que recorreran transversalment les obres fins ara comentades. Les abordarem partint d'una oposició dialògica entre dos conceptes: *escena/tipus*, *madrilenyisme/autoctonisme*, *tipus burgesos/tipus populars* i ja per últim *conservadurisme/progressisme*:

1. Escena / Tipus – Partint de la dilogia que Rubio Cremades (1995: 164-165) estableix per al costumisme, és interessant veure com en el costumisme valencià es dona també aquesta distinció entre escena i tipus. Alguns textos com *Los valencianos pintados por si mismos* o els *Tipos valencianos* opten clarament pel tipus humà, retratat amb pinzellades. D'altres, com els *Versos macarrónicos* opten per l'escena, mentre que els textos primerencs d'*El Fénix* i *La Esmeralda* reflecteixen tant exemples d'escenes (*El carnaval*, *El baile de bodegón*, *Festes de carrer...*) com de tipus (*El apreciable*, *Manolito el estudiante...*).

La primera conclusió, doncs, és que el corrent literari es manifesta a terres valencianes amb tot el seu repertori genèric, almenys pel que fa a les dues concrecions més destacables. A partir d'ací, sí que hem de fer notar que no veiem cap pauta evolutiva clara. Si bé en el costumisme hispànic el tipus guanya protagonisme, al País Valencià no ocorre així: la línia d'evolució cap al tipus que marcà decididament *Los valencianos...* es veu truncada pels *Versos Macarrónicos*, que amb posterioritat torna a donar preeminència a l'escena. Pel costat contrari, els tipus estan ja presents en les manifestacions més primerenques, les lligades a l'àmbit periodístic.

És possible (no ens atrevim ben bé a asseverar-ho) que aquesta evolució no resolta explique per què en una data tan tardana com 1878 Constantí Llombart apostara per publicar dos llibres, un específicament dedicat a escenes (*Tabal i Donsayna*) i l'altre, centrat en els tipus (*Tipos d'auca*). A banda de la ja coneguda *politextualitat* de l'autor, és ben possible que Llombart veiera dos camins diferents encara oberts i vigents d'igual manera.

2. Madrilenyisme / autoctonisme – Els inicis del moviment costumista se'ns mostren vinculats a l'empremta d'autors que, com Mesonero Romanos o Estébanez Calderón, orbiten al voltant de l'escenari privilegiat que suposa la *cort* madrilenya. Són autors que, com el costumisme mateix, brollen d'un ambient urbà i en trauen la inspiració per a les seues obres.

En el cas dels primers autors costumistes valencians, podríem dir que beuen el gènere i n'imiten no sols les pautes discursives, sinó també la llengua (també per motius sociolingüístics ben coneguts) i fins i tot l'ambientació. Entre els primers autors d'*El Fénix* i *La Esmeralda* sovintegen els que directament reflecteixen escenes madrilenyes (*Primer bodegón de las afueras de Madrid*, *Baile de la fuente de la Castellana...*), tal com si actuaren com a corresponsals o com si interpretaren que el gust dels lectors era el de ser enlluernats per les fulguracions de la vida de la *capital*. En aquests autors fins i tot l'autoctonisme busca ambientacions al·lòctones, específicament andaluses (*El contrabandista*).

Quan en aquestes publicacions primerenques veiem aparéixer l'element autòcton, generalment s'hi anuncia (*Costumbres valencianas*), tot marcant un esquema no previst. A partir d'ací, el cas més ressenyable és el de Francesc de Paula Arolas, que es proposa de traslladar el costumisme a un inventari netament valencià. Es marca, doncs, una tendència autoctonista o valencianista que s'incrementa gràcies a l'aportació de Pasqual Pérez i Rodríguez. A ell li devem la traslació definitiva del costumisme a l'àmbit valencià, iniciada amb el seu article "L'arener", aparegut l'any 1847 dins les pàgines d'*El Sueco*, i culminada amb *Los valencianos pintados por si mismos* (1859), projecte al sota del qual intuïm la mà del vell amic de Bonilla Bernat i Baldoví.

A partir d'aquest punt, l'aposta per l'autoctonisme no fa més que créixer, segons veurem en capítols posteriors i particularment en les obres de Constantí Llombart. En una paraula, des dels inicis el corrent costumista s'ha assentat al País Valencià tot desapegant-se dels seus referents madrilenys, creant pautes discursives pròpies i iniciant una senda particular que l'acostarà a la música de la Renaixença.

3. Tipus burgesos / tipus populars – Els teòrics del costumisme canònic insisteixen a assenyalar que el corrent naix apegat a una clara consciència burgesa, i com a marca identitària i portadora dels valors ideològics de la nova classe social. En el cas valencià, podem assegurar que és ben bé així, i els textos sobre costums populars de José Orga, de Francesc de Paula Arolas o de García y López així ho testimonien. És una tendència que continua a grans trets en *Los valencianos pintados por si mismos*, on molts textos marquen distàncies tant en relació a la noblesa (*El hacendado valenciano*) com cap al lumpen proletari (*El barquero de l'albufera*).

Ara bé, ja dins d'aquesta darrera col·lecció notem com alguns autors (significativament Pérez i Rodríguez) manifesten una clara simpatia cap als elements populars que es veurà confirmada tant en obres anteriors (*Tipos valencianos*) com posteriors (*Versos macarrónicos*). En eixe sentit, el costumisme valencià, capitanejat per la figura cabdal de Pérez i Rodríguez, mostra ben prompte una inclinació a reflectir tipus de la classe treballadora i a dignificar-los a través de l'escriptura. És possible que en aquesta peculiaritat intervinga un cert biaix ideològic comprensible si tenim en compte la particular tessitura de la ciutat de València, fortament oposada al carlisme, involucrada en una incipient industrialització, dotada d'un proletariat agrícola ideològicament actiu i particularment receptiva a les idees de demòcrates i republicans.

En el costumisme valencià, doncs, fa la sensació que el bloc de classe es constitueix de forma més transversal, tot incloent-hi dins del concepte de *poble* tant a la burgesia emprenedora com al proletariat productiu. El menyspreu cap al poble rústic dels primers autors ben aviat es transforma en un discurs

comprensiu i integrador. Evidentment hi contribuí molt el peculiar tarannà ideològic de Pérez i Rodríguez, liberal i progressista militant, però com dien potser el context ho afavorí. En tot cas, el clar biaix popularista, sumat a la ja comentada tendència a l'autoctonisme, conforma la peculiar fesomia diferenciada del costumisme valencià en comparació a altres de coetanis.

4. Conservadurisme / progressisme – Al fil del que acabem de comentar per al discurs social, i com a conseqüència lògica, el costumisme valencià mostra una tendència marcada a canviar des d'una tendència més conservadora fins a una de més progressista. Hi observem, com abans, la influència del context ideològic i del lideratge de Pérez i Rodríguez, però hi sumem en aquesta ocasió l'evolució mateixa del context polític i sobretot de la censura, que actua obrint o tancant la mà segons la tendència política del legislador.

Els textos costumistes no solen abundar en declaracions ideològiques explícites. La realitat política del moment, d'altra banda, no ho haguera permés, com a mínim fins a l'adveniment del sexenni revolucionari. Encara que el segle XIX va comptar amb moments de clarobscur en relació a la llibertat d'expressió, les cauteles s'imposaren clarament durant els anys quaranta i cinquanta i la literatura costumista tampoc no constituí un brou adient per a la declaració ideològica programàtica. Amb tot, s'hi nota una certa tendència progressiva a la sensibilització cap a les injustícies socials, una certa simpatia creixent cap al poble pla que contrasta amb l'actitud més elitista de la generació dels quaranta.

8. CONCLUSIONS: ELS PRIMERS RETALLS D'UNA IDENTITAT COL·LECTIVA

La peculiar evolució del costumisme valencià deixa pel camí nombroses mostres que, de retruc, ens informen de quina era la visió dels escriptors sobre la seua pròpia terra. Constitueix un tòpic del costumisme la tendència a comparar els tipus humans de diferents territoris atenent a les peculiaritats d'aquests, tant referents a clima com a productivitat de la terra o orografia. És una visió pretesament científista que es veurà accentuada per l'entramat ideològic de la posterior novel·la del realisme stendhalià. Si d'acord amb idees molt tradicionals als habitants del sud els correspon un caràcter més passional i als de les muntanyes un de més fred, la literatura del XIX, ubicada dins d'un discurs de productivitat burgesa, ho estendrà a aspectes com el treball.

El comentari sobre la terra, sobre el país, no és habitual en la literatura costumista dels quaranta si és que no dona peu a explicar alguna peculiaritat del tipus descrit. Ara bé: ací i allà, espigolant, podem traure conclusions sobre com veien els valencians de 1840 o 1850 la seua *pàtria petita* en un moment històric en què el discurs renaixencista encara no havia fornit de tòpics identificadors la consciència col·lectiva.

D'entrada, el primer aclariment que es fa necessari és el del marc. No oblidem que a l'altura de 1840 o 1850 la recent divisió de Javier de Burgos (1834) ha fracturat la ja quasi inexistent consciència valenciana de país, tot instal·lant un esquema mental provincialista i jacobí. D'acord amb això, doncs, si l'escriptor és d'obediència liberal (i els valencians en general solen ser-ho), partir d'un marc mental diferent al provincial equival a desafiar l'ordre constitucional atorgat pel mateix liberalisme, amb la sana intenció de millorar la pàtria. En el millor dels casos, tindre una imatge mental de País Valencià o Regne de València podia interpretar-se com un deler romàntic, difícilment compatible amb les estructures polítiques considerades *modernes*.

Margarita Ucelay Da Cal (1951: 158) ens recorda, al fil del ja comentat, que el propòsit del costumisme és traçar una "geografía espiritual de la nación española". És comprensible, per tant, que en aquest intent per alambinar les línies mestres d'una suposada identitat *nacional*, les peculiaritats perifèriques foren vistes com un obstacle. La mateixa Ucelay assenyala l'absència deliberada de catalans i valencians en el recull *Los españoles pintados por sí mismos*, i remarca com en eixa obra qualsevol al·lusió al terme *regió* ha estat deliberadament substituït pel de *provincia*. Ja dins de l'àmbit català, Cassany (1992: 39) remarca les opinions d'Ucelay.

Així doncs, no resulta versemblant cap altre marc que el provincial, i com a tal hem d'entendre la paraula *valencianos* cada vegada que apareix, ja siga en un text o en un títol. Ara bé, en cap cas els escriptors costumistes mostren la intenció d'exhaurir el marc geogràfic provincial; ans al contrari, obliden de forma sistemàtica l'interior muntanyenc i el litoral sud. La seua visió és selectivament urbana, i sobretot per dos motius: d'una banda, no hem d'oblidar que el costumisme naix de l'observació de la vida urbana i en un context tan urbà i desposseït de *paisatge* com el madrileny; d'altra banda, ells entenen que la varietat social més rica es troba a la ciutat, on a banda dels llauradors que podrien trobar arreu de la província, hi ha burgesos, industrials, captaires, artesans... per dir-ho així, el món urbà engloba el rural (l'horta de València n'és l'exemple perfecte), però el rural no inclou de cap manera l'urbà.

Seguint a Fuster en *Nosaltres, els valencians*, els autors costumistes perllonguen la visió hanseàtica de València i n'ignoren el *hinterland*. En el fons, és el resultat de traslladar l'esquema madrileny a València malgrat les innegables diferències, però també és el resultat de la moda literària i, en menor mesura, de l'oblit i la ignorància.

Hi ha, però, un altre factor, i és la visió burgesa. València (la ciutat, en general) és vista com una factoria. Recorrent a aquesta metàfora, els costumistes estudien la ciutat com un organisme econòmic productiu. En *Los valencianos pintados por si mismos* apareix la ciutat i *sols* aquelles zones que hi interactuen econòmicament: l'horta perquè forneix de productes agrícoles, l'albufera perquè constitueix una zona d'esbargiment, el Cabanyal pel mateix motiu. Dins d'eixe esquema sols podem notar dues excepcions: el tipus del ganxer, que remet a Xelva (única referència exocèntrica del recull), i el del torrentí. Ambdós, però, tenen explicació: el ganxer serveix per a parlar del riu, per on arribaven els troncs emprats en la indústria; el torrentí remet a un centre industrial secundari també orbitant al voltant de València. Fins i tot podem aclarir que de Xelva es parla perquè l'autor de l'article corresponent, el baró de Cortés, hi vivia (Soler i Godes, 1962).

Considerant aquesta visió necessàriament miop, per provincialista, per incompleta i per hanseàtica, la visió del concepte *valencians* que extraem de les obres costumistes que hem estudiat remet a determinats tòpics bastant repetits. Recopilant-los podem reconstruir l'esquelet d'una *protoconsciència* identificativa que ens serà molt útil en capítols posteriors, quan la Renaixença passe a ocupar els espais identitaris:

1. El caràcter festiu i jovial dels valencians.

Es tracta d'un tòpic ben repetit al llarg de la literatura. En ocasions va lligat a una certa manca de disposició cap al treball; d'altres, s'analitza en relació a l'extensa nòmina d'artistes que han poblat el nostre sòl, i que s'interpreta com una mostra d'una natural predisposició a les tasques creatives i no reglades:

“No es la primera vez [que] se nos ha echado en cara por personas de mucho valer que por grandes y dolorosos recuerdos que abrigase el pueblo valenciano, se han disipado como el humo tan pronto como han oído el tambor y la dulzaina. Esta fama proverbial la tenemos muy bien sentada, y donde más resalta es en las tan celebradas **fiestas de calle**”. (Puig i Pascual, dins *La Esmeralda*, el subratllat és nostre)

“Los valencianos tienen fama de ser los más festejadores del mundo: y cuenta que por grandes y dolorosos recuerdos que abrigase el pueblo valenciano, se han disipado como el humo, tan pronto como han oído el tamboril y la dulzaina” (José Vicente Nebot, 60)

“¡Es verdad que somos los valencianos gente desenfadada y fresca! Estas ardientes imaginaciones meridionales que hierven dentro de nuestro cráneo, y en las cuales vive con más o menos intensidad una chispa de fuego que creó á Juanes y á Rivalta, como a Ausias March y á Gil Polo, esta fibra tan electrizable y delicada, cuando se trata de apreciar bellezas y entusiasmarse con una inspiración artística ó poética, se aflojan y laxan cuando se las obliga á descender á los intereses materiales” (*Tipos valencianos*, p. 198)

“Nos imponemos espontáneamente la obligación de manifestar que los valencianos son gente dada a la broma y al jaleo.” (Leonardo Calvo dins *Los valencianos pintados por sí mismos*, 264)

“Nulla valentinos alegría natio vincit,
De festo in festum quia semper vadere quierunt.
 Unae se tocant aliis; post Pasqua Corpus.
 Post maris et baños, veniunt **et festa carreris**,
 Quae nostri semper geni sunt tipus alegris.
 Atque retozonam faciunt nunc ludere musam.”
 (*Versos Macarrónicos*, 247, el subratllat és nostre.)

Naturalment, falta un estudi en profunditat sobre aquest tòpic identificatiu. En aquest treball, però, llançarem una hipòtesi, i és la que té a veure amb les anomenades *festes de carrer*, que apareixen en dos dels textos citats. Aquestes, que constitueixen un dels principals cavalls de batalla de les autoritats i dels escriptors durant el segle XIX, dotaven la ciutat de València d’una peculiar estructura festiva que feia que quasi cada setmana un carrer de la ciutat celebrara la data del sant a qui estava dedicada. És molt probable que l’observació d’aquesta peculiaritat dotara de comentaris jocosos els observadors i viatgers vinguts d’altres parts de la geografia espanyola. En altre moment del treball apuntarem a la hipòtesi que la supervivència actual d’aquest tòpic tinga a veure amb l’aprofitament per part de les modernes falles de l’estructura urbana subjacent a aquestes festes de carrer.

2. Mutabilitat. Feblesa de caràcter – Mesonero Romanos, sense dubte un dels grans tòtems del costumisme espanyol, ja estableix un precedent per a aquest tòpic identificatiu en el seu article “La posada o España en Madrid”¹⁰⁶. L'autor madrileny hi imagina un establiment en venda pel qual liciten diversos personatges vinguts de tots els racons de l'Espanya peninsular. En aquesta situació, amb aparença de comicitat, els valencians estan representats per l'algemésinenc Vicente Rusafa, que a banda del seu *seseo* característic és retratat per la descripció següent (el subratllat és nostre):

“Se descolgó un valenciano ligero y frescales, con sus zaragüelles y agujetas, manta al hombro izquierdo y pañuelo de colores a la cabeza. Llamábase *Vicente Rusafa*, y era natural de Algemésí, camino de Játiva. **Inconstante por condición, móvil por instinto**; agitado y resuelto por necesidad.”

En el fons, es tracta del mateix “tenemos a los valencianos por más muelles”, que els historiadors posen en boca del Comte-Duc d'Olivares, privat de Carles IV. Ja dins la tradició autòctona, veiem aquest tòpic entre altres autors en les línies de Pedro Yago, dins *Los valencianos pintados por si mismos*:

“No hay otro pueblo como el nuestro que con tanta facilidad abdique sus gustos y costumbres para tomar los del primero que llega, y si bien nada en este mundo nace para permanecer estacionario y conservar por mucho tiempo una misma manera de ser, la volubilidad de nuestros paisanos, lleva a una exageración (que no trato de censurar) esta condición natural de todo lo que subsiste de tejas abajo. [...] Ved, pues, como no ofendo a mis paisanos diciendo que constituimos el pueblo voluble por excelencia.” (Pedro Yago, 233)

La volubilitat a què fa referència Yago connecta amb el fons ja comentat per al caràcter meridional, que predisposa segons els autors a la feblesa de caràcter. Hi contribueix el tòpic historiogràfic que apunta a que les terres del Mediterrani van vore l'arribada de totes les civilitzacions de l'antiguitat sense oposar-hi resistència. Finalment, també és possible que ja en aquesta època operara un cert contrast entre valencians i catalans, que ve d'antic i que, vist des de l'òptica madrilenya, ha abundat en la idea que els valencians eren el poble hispànic perifèric més donat al canvi de costums i a la manca de resistència col·lectiva. El mateix caràcter bilingüe del país possiblement tingué a vore amb aquesta visió.

3. Religiositat i superstició – En un context com el segle XIX, és lògic pensar que la religiositat fora un tret considerat imprescindible en tota descripció col·lectiva més o menys laudatòria. En el cas dels valencians, alguns autors insisteixen a associar aquest tret a un gust general per la superstició, la ritualística i el fetixisme:

“El valenciano es preocupado y aun supersticioso en materias religiosas. [...] La piedad del valenciano es verdaderamente ejemplar: como ya hemos dicho, el rosario con sus medallitas, escapulario y demás signos religiosos nunca se separan de su cuello; las puertas del *estudi*, de la ventana, de la andana, y de la parte inferior de la tapa del arca, están llenas de estampitas pegadas con almidón, obleas o a veces con pan.” (José Zapater y Ugeda, dins *Los valencianos pintados por si mismos*, 9-13)

4. Caràcter rancuniós i venjatiu – El mateix José Zapater introdueix aquest tret en la seua descripció d'*El Valenciano*:

“Nuestro héroe es rencoroso como un indio, y nunca perdona la ofensa que una vez recibió. Si en el acto de inferírsele un agravio no tiene a mano el medio a propósito para vengarse a su sabor, calla y espera, devora en silencio su pesadumbre, amasa y revuelve en su calenturienta imaginación los modos de conseguir la reparación que ansía y sin aparentar enojo, antes al contrario, simulando un olvido que jamás existió, llegada la ocasión oportuna, y que a veces esperó meses y aun años, se lanza sobre su presa y se cobra con creces y hasta con lujoso interés.” (José Zapater y Ugeda, dins *Los valencianos pintados por si mismos*, 15)

La tendència a la venjança va unida a una certa fama d'incivilitat. Segons Zapater, va associada al valencià com a poble indòmit i al·lèrgic a l'autoritat i a la llei imposada:

“Es un dogma entre ciertas gentes el carácter adusto e incivil del valenciano, y aun no falta quien fundado en un hecho aislado llegue a asegurar que un frac o levita es recibido en la huerta a palos y pedradas, como lo sería una pantera en medio del mercado.” (Ibidem)

Malgrat que Zapater s'encarrega de desmentir aquesta mala fama, ell mateix hi insisteix quan unes pàgines més enllà recorda que la barraca rep el nom de “casa de venganza” per la facilitat amb què pot incendiar-se. Del caràcter venjatiu dels valencians, per altra banda, no sols en parla ell. Richard Ford, un dels més destacats viatgers estrangers de camí per València, l'expressa en termes més que condemnatoris (el subratllat és nostre)¹⁰⁷:

“En aspectos más oscuros de su carácter, los valencianos recuerdan a sus antepasados celtíberos y cartagineses; son supersticiosos, **astutos, pérfidos, vengativos**, hoscós y desconfiados, inconstantes y traicioneros. Su carácter es como una especie de tigre *singe*, de crueldad aliada a la frivolidad; tan risueño, tan afable, tan alegre, mas carente del más

mínimo sentido del bien; y ni siquiera se puede confiar en sus campesinos, pues como el buen humor del Diablo, depende de que se les complazca; a la menor fricción, como la hiena que ríe, pasan a gruñir y a morder; en ningún sitio es más normal el asesinato; sonríen, y matan mientras lo hacen.”¹⁰⁸

El caràcter venjatiu dels valencians habitualment es posa en contacte amb un altre tret distintiu, l’anomenat *arabisme*, és a dir, la particular connexió dels valencians amb el món àrab gràcies a un cordó umbilical històric encara no tallat. Recordem, en eixe sentit, que la novel·la *La barraca*, de Blasco Ibáñez, es basa en un conte del mateix autor, anomenat *Venganza moruna*, i escrit cap al 1895. Aquest arabisme constitueix potser el tret més anomenat i distintiu entre els tòpics identificatius d’aquesta època, i per això ens hi dediquem amb una extensió major que la dedicada als altres trets.

5. Arabisme dels valencians – Com assenyala Ferran Archilés (2012: 189), aquest tòpic (batejat per aquest autor amb el nom de *maurofília*) fou especialment abundant entre els escriptors del XIX: “Tot i ser una qüestió mal coneguda encara, al llarg almenys del darrer terç del segle XIX i ben entrat el XX s’hi difongué [...] una “maurofília” de caire popular basada en l’exaltació dels valors (i l’exhuberència de la riquesa suposadament assolida durant la presència islàmica) del passat musulmà valencià”. Com hem dit adés, es tracta del tòpic més emprat. Apareix especialment en *Los valencianos pintados por si mismos*, però s’estén a altres obres coetànies. Els exemples d’allusions a aquest tòpic són abundantíssimes, i sols en podem posar uns pocs exemples, que adjuntem amb una simple intenció antològica (els subratllats són nostres):

“Valencia, esta ciudad que el transcurso de los años no han borrado del carácter sus moradores ese sabor oriental que aún se desprende de sus tradiciones.” (*El Fénix*)

“El torrentino es un tipo originalísimo, digno de estudio. Si lo examináis exteriormente aun hallareis en él los rasgos materiales de la **raza morisca**.” (*Los valencianos...*, 67)

“El viagero que al visitar este país de las flores y de las mugeres, pase por las inmediaciones de esa población llena de vida, [...] penetre en cualquier hogar modesto de Torrente, arrellánese en un sillón de baqueta a la lumbre de la hospitalidad y deje hablar por espacio de dos horas a uno de esos descendientes de la **raza mora**” (*Los valencianos...*,71)

108 / La negativitat amb què es descriu el caràcter dels valencians potser provinga d’una llarga tradició que estaria relacionada amb una obra de teatre ben popular a terres britàniques, *The Spanish tragedy*, de Thomas Kyd. Aquesta obra, que narrava la història d’una llarga venjança, estava ambientada a Alacant. (Veure La web de l’Instituto Cervantes, consultada el dia 13 de setembre de 2019). Si ens plantegem el perquè de l’elecció d’Alacant, cal aclarir que en l’època de Thomas Kyd Espanya era l’enemic principal de la monarquia britànica i que el port d’Alacant era ben conegut pels anglesos per causa dels vins.

“El colorido local que a todos los tipos valencianos presta el árabe grabado sobre sus rostros y costumbres” (*Los valencianos...*,75)

“A lo lejos aparece Valencia, la oriental y poética ciudad, tan preciada de nuestros abuelos árabes como la misma Granada.” (*Los valencianos...*,96)

“La tierra que los **hijos del desierto pisaron** un día jamás será otra cosa que lo que la naturaleza quiere que sea, jardín de España, **paraíso perdido del moro**, trasunto del cielo.” (*Los valencianos...*,223)

“El tradicional saragüell, tan especial de nuestro país y que tanto hace asemejar a nuestros huertanos a los árabes del desierto.” (*Los valencianos...*,234)

“Valencia es un país africano, la naturaleza es aquí espléndida, poderosa y nos rodea por todas partes lujuriente y embelesadora, halagando nuestros instintos de molicie.” *Los valencianos...*, 333)

“Una camisa gruesa pero limpia con pecheras, y unos anchos calzoncillos es todo lo que lleva [el dolçainer]: esa es la reminiscencia de **los árabes del desierto**.” (*Los valencianos...*,317)

“Pero hay terreros que también han recibido su dosis de **sangre árabe** para sufrir el juicio y sus consecuencias” (*Tipos Valencianos*, 192)

“Fresca, vibrans **ojos arabes**, risamque diabli / tentadora paret [la torratera]” (*Versos mararrónicos*, 244)

Resulta molt interessant assajar una reconstrucció cronològica de les passes que ajudaren a construir aquest tòpic que hui ens resulta molt més alié que cap dels dos anteriors. M. Elena Baynat (2007: 2-3) en situa l'origen en els temps posteriors a la invasió napoleònica, quan el jove estat liberal francès es trobava en plena construcció de la seua modernitat. Seguint aquesta autora, l'any 1819 un jove enginyer gal, François Jaubert de Passa¹⁰⁹ (1785 – 1856), es desplaçà a València amb la intenció d'estudiar l'organització del reg de les sèquies de l'horta. És molt possible que les autoritats napoleòniques es fixaren en el reg mil·lenari de l'horta durant els anys de l'ocupació, i això explicaria amb tot el sentit el viatge de Passa, que segons el seu testimoni en quedà totalment fascinat:

“Valence est une grande ville qui repose sur une seconde ville souterraine destinée à assainir la première. Des aqueducs très vastes et bordés de trottoirs s’y entrecroisent(...) un grand canal féodé à la ville verse dans ses innombrables galeries souterraines un volume d’eau considérable

109 / Curiosament, De Passa era rossellonés i catalanoparlant, de mode que és probable que es comunicara amb els llauradors de l'horta en valencià. Destacà, a més, com a recopilador de poesia en la nostra llengua. Les obres que va arreplegar han estat editades recentment: Veure *Poesia eroticoburlesca rossellonesa del segle XIX*. Edició i estudi d'Enric Prat i Pep Vila. Perpinyà: Edicions Trabucaire (2000).

dérive du Guadalaviar(...) un dernier canal qui arrose le terroir inférieur et va se perdre sur la plage” (De Passa, 1988: 57)¹¹⁰

La visita de De Passa és referida per autors valencians posteriors com José Zapater Ugeda, que en parla dintre del llibre *Los valencianos pintados por si mismos*:

“El sistema de riegos de esta huerta también es digno de honorífica mención, siquiera haya merecido el privilegio de ser admirado por las naciones europeas, y no ha muchos años vino un alto personaje extranjero a esta ciudad con la exclusiva misión de estudiarlo, para servir de norma en una de las naciones más adelantadas en asuntos agrícolas e industriales.” (16)

Però per damunt de la impressió derivada del sistema de reg, a l'enginyer li causa admiració el tribunal de les aigües. La supervivència d'una institució que remunta el seu origen a la dominació àrab ja havia merescut al·lusions en les pàgines d'alguns autors anteriors i seguirà apareixent en els viatgers que ens visiten amb posterioritat.:

“L'origine de cette juridiction populaire se perd dans la nuit des temps, il est probable qu'elle date des Maures. Inventeurs de l'agriculture encore en usage dans le royaume, ils ont dû fonder aussi le tribunal qui sauvegarde l'intérêt común et léguer aux chrétiens, avec leur système d'irrigation, l'autorité qui veille à l'égle répartition de l'eau.” (Latour, 1877: 26)

“Les paysans valenciens ont un costume d'une étrangeté caractéristique, qui ne doit pas avoir varié beaucoup depuis l'invasion des arabes, et qui ne diffère que très peu du costume actuel des Mores d'Afrique.” (Gautier, 1981: 447)

Llegint aquestes ratlles és comprensible que els viatgers del XIX que buscaven l'exotisme, sobretot moguts per la nova estètica romàntica, trobaren en el reportatge de De Passa un revulsiu per a visitar València, que es convertí així per als viatgers romàntics en una parada obligatòria entre dos punts indefugibles: el sud de la península (amb Granada i Sevilla com a màxims exponents de la cultura islàmica) i la també molt turística Barcelona, que actuava ja llavors com a focus d'atracció.

El tòpic identificatiu de l'arabisme dels valencians, com ja hem dit abans, és l'únic dels tres ja comentats que no ha arribat als nostres dies, o com a mínim no en una certa consciència identificativa prototípica. La raó, molt simple, cal anar a buscar-la a les guerres del Marroc, que començaren al desembre de 1859, i que constituïren potser la primera gran empresa expansiva i propagandística del jove estat liberal espanyol. Ferit encara per l'empremta de la invasió napoleònica, la invasió del Marroc de 1859 constituí ben prompte un motiu d'orgull patri convenientment ampliat per l'altaveu de la premsa, que veié l'opor-

110 / De Passa (1853), *Souvenirs du voyage de mission en Espagne en 1819*. El llibre ha estat reeditat el 1998, a Perpinyà, per la Société Agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées orientales.

tunitat de rendibilitzar les noves reformes aconseguïdes. Per part de l'estat, l'objectiu secundari era la creació d'una consciència nacional encara feble, sobretot a partir de la demonització d'un enemic comú. En paraules de Salas i March (2016: 165):

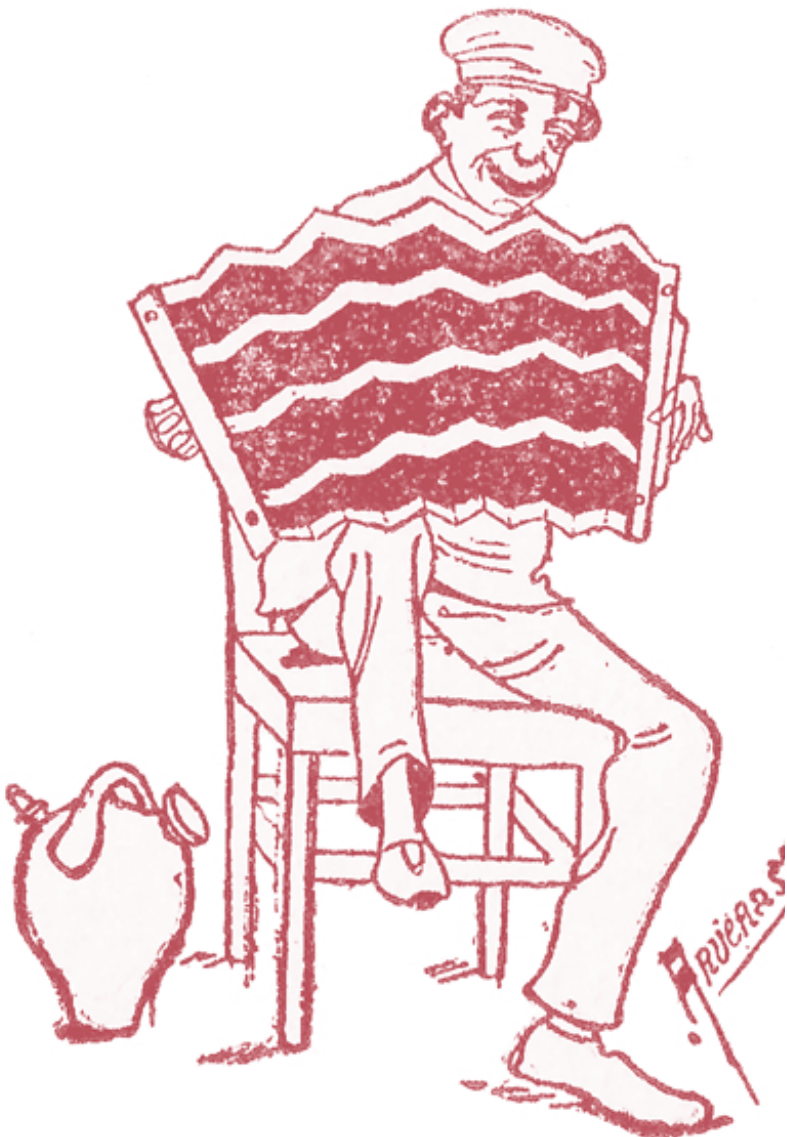
“En aquest context, la Guerra d'Àfrica de 1859-1860 resulta un esdeveniment de gran interès per mesurar la debilitat o fortalesa del nacionalisme espanyol. També ho és per copsar els mitjans utilitzats per mobilitzar les masses i, per tant, el seu grau de connexió amb el procés de modernització que vivia Espanya en aquells moments.”

Com a resultat de l'enfrontament bèl·lic, la propaganda antiàrab es convertí en element habitual no sols en la premsa sinó també en el teatre. Salas i March (2016) parlen de sarsueles de temàtica antimarroquina representades a Mallorca, tals com *Los moros del Riff*, de Miquel Bibiloni, *El ejército español o una hora en el Riff*, *Españoles y marroquíes*, *La toma y saqueo de Tetuán* o *Hechos de la gloria de África*. A Barcelona també es representaren obres de teatre com *A l'Àfrica minyons!*, de Josep Ferrer Fernández o *La batalla de Tetuan*, de Marià Fortuny¹¹¹, i sonors poemes d'ànim foren escrits als diaris de l'època. Al País Valencià, molt probablement la premsa i el teatre actuaren també com a arma de propaganda antimarroquina, encara que no en coneixem dades precises.

En eixe context, i per raons comprensibles, el tòpic de l'arabisme dels valencians deixà de ser còmode, minvà i prompte va passar a l'oblit. 1859 marca, llavors, una fita cronològica en el decaïment d'aquest tòpic, i podrem comprovar-ho en les obres costumistes que s'escriuran a partir de llavors.

CAPÍTOL CINQUÉ

EL COSTUMISME, EN VIA
MORTA (1863 - 1885)



CAPÍTOL CINQUÉ. EL COSTUMISME, EN VIA MORTA (1863 - 1885)

1. Context històric: el sexenni revolucionari i la restauració
2. El Principat i les illes: una cronologia desincronitzada
3. Constantí Llombart i els seus reculls costumistes
 - Tabal y donsayna*
 - Tipos d'auca*
4. Una petita trilogia costumista
 - Francesc Palanca i Roca: *Lo romancer valenciá*
 - Pasqual Frígola: *Costums de la terra*
 - Anònim: *Una festa de carrer*
5. Conclusions

1. CONTEXT HISTÒRIC: EL SEXENNI REVOLUCIONARI I LA RESTAURACIÓ

La publicació dels *Versos macarrònics*, esdevinguda segons les nostres estimacions cap a l'any 1864, coincidirà a grans trets amb l'inici d'un parèntesi de silenci per al corrent costumista valencià. Fet i fet, aquest parèntesi s'estendrà fins que l'any 1878 Constantí Llombart mamprendrà l'edició de *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*.

Com és lògic, hem de considerar la mort de Pasqual Pérez i Rodríguez, esdevinguda el 1868, com un fet determinant. Per diverses raons, aquest autor pot considerar-se el principal artífex i modulador del costumisme valencià, almenys en la seua fase formativa. Sense dubte, sota el paraigües del seu mestratge es formaren diversos autors i tingueren lloc iniciatives editorials que portaren el seu segell. Ara bé, l'interval 1864 – 1878 ens fa pensar també en uns límits temporals coincidents en gran part amb els anys del sexenni revolucionari (1868 – 1873).

Què és el que explica aquesta coincidència? Al nostre parer, resulta difícil establir una conclusió definitiva. Més aviat, es tracta de la concurrència de diversos factors.

En primer lloc, cal considerar l'ascens d'una nova forma de literatura, la novel·la realista, que malgrat que en procés de formació i d'expansió, ja ha començat a fer trontollar les estructures culturals. Si per a Víctor Hugo el romanticisme és el liberalisme en literatura, la nova embranzida revolucionària dels seixantes anirà acompanyada amb l'aparició, primer en la literatura castellana i després en la catalana, de la novel·la realista. Joan Oleza (1992: 20) adoba aquesta hipòtesi afirmant que, en el context hispànic, el realisme comença amb el sexenni revolucionari. La crítica tradicional afirma, en paral·lel, que *La fontana de oro*, publicada per Pérez Galdós el 1870, és el primer exemple de novel·la realista espanyola. Alguns antecedents més febles, òbviament, havien aplanat el camí d'aquesta fita.

La irrupció de la novel·la realista, i el buit que sembla provocar de retruc en la producció costumista valenciana, sembla reafirmar la hipòtesi de la no vinculació d'ambós moviments, que tindrien orígens dissímils i desenvolupaments asíncrons.

En segon lloc, i centrant-nos més en el context valencià, la dècada de 1860 significa l'aparició, dins el migrat món cultural local, de dos fenòmens literaris que, cadascun des d'un vessant social diferent, faran estretir el terreny del costumisme. Parlem de la poesia felibrista¹¹² i del sainet.

Pel que fa al moviment felibre, vingut des de Provença i a través de Barcelona, parlem d'un corrent de clar origen burgès i orientació cultista (Lafont i Anatole 1973: II, 152 – 177). L'encaix dels orígens d'aquest corrent dins la cronologia que ens ocupa està avalada per la crítica. Així per exemple Lluís Guarner (1983: 57) estima que “La iniciació de Llorente en la poesia catalana es produí cap al 1857, quan publicà unes quantes poesies que aparegueren en *El Conciliador*”. Justament a l'any següent, el 1858, es produeix la famosa arribada a València de Marià Aguiló, i al següent la *conversió* de Llorente i Querol a l'idioma local. La cronologia segueix coincidint si considerem que el 1859 es convoquen a València els primers jocs florals i que uns altres certàmens poètics ben famosos, els de l'amistat occitano-catalana, tindran lloc justament el mateix any d'inici del sexenni revolucionari.

Contràriament al felibrisme, el sainet arrenca com a veta literària des de les capes de la burgesia mitjana, i amb un públic sorgit de la menestralia. En molts aspectes, i com sabem, resultarà contrari al felibrisme tant per orientació social (públic aristocràtic *versus* popular) com per model lingüístic. Ara bé: la cronologia d'inici, llevat d'alguns precedents aïllats, els serà coincident. Notem en falta, en aquest punt, l'existència de treballs crítics que aprofundisquen de forma exhaustiva en l'origen del sainet, però podem espigolar dades que situen la consolidació del seu èxit a l'inici de la dècada dels seixanta: *Deu, dèneu i noranta*, primera peça sainetística d'Eduard Escalante, data de l'any 1861; *De femater a lacayo*, de Liern, és de 1858, i les primeres obres valencianes de Francesc Palanca i Roca, *Llàgrimes d'una femella* i *Un casament en Picanya*, són respectivament de 1859 i 1861.

Comptat i debatut, novel·la realista, felibrisme i sainet eixamplen el panorama cultural valencià del XIX, però alhora comprimeixen l'espai tradicional del costumisme, que de tota manera ja es trobava en vies d'esgotament. Per al costumisme, l'espectre social també se li queda estret: segons hem vist, les classes menestrals s'afecten al sainet, les elits progressistes es fan receptives al realisme stendhalià, i la burgesia conservadora alterna el felibrisme enyoradís amb el consum de productes literaris en *castellà* freqüentats igualment pels altres dos grups. Totes tres són novetats. El costumisme cuejarà en la premsa sobretot, i en publicacions menors, sense cap figura destacada.

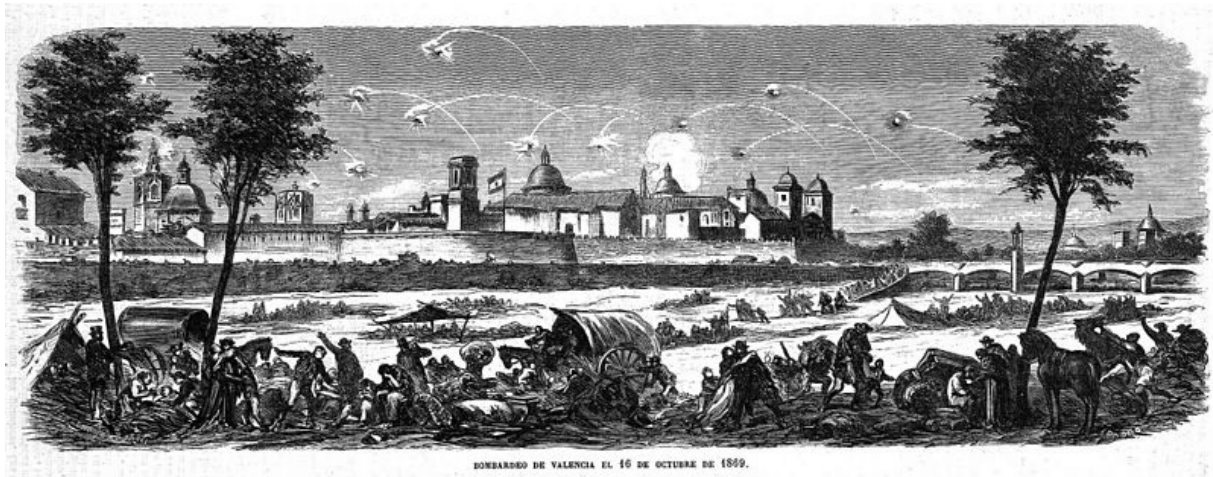
Encara hem de considerar un quart factor per a explicar el buit que marca la producció costumista, tot coincidint amb els anys del sexenni, i aquest factor no pot ser altre que el devenir polític. Hem fet notar abans que els inicis de major activitat literària per als autors costumistes corresponen a períodes de certa

112 / Emprem el terme *felibre* o *felibrista* en oposició a altres com *renaixencista*, *ratpenatista* o *jocfloralesc*. Considerem que el mot *renaixencista* remet a un fenomen ampli de recuperació del català literari que comprén també els anomenats *poetes d'espardenya*. En relació a *ratpenatista* o *jocfloralesc*, remetem a *Lo Rat Penat* (entitat com sabem fundada per Llobart, qui no compartia sensibilitats ideològiques amb els felibres) i als Jocs Florals, on podien concórrer poemes de temàtiques i sensibilitats diferents a les del *felibrisme* estricte.

tranquil·litat per a la vida burgesa. Tant *Los valencianos pintados por si mismos* com les produccions periòdiques com *El Fénix* germinen en petites terrasses temporals, on el control polític burgés és ferri, i on els autors troben en la literatura un terreny comú, un trencall que la ideologia no els permet de trobar.

Doncs bé: l'arribada del sexenni revolucionari l'any 1868 significa un escenari totalment oposat, on la ideologia llevarà a la literatura el protagonisme. De primeres, cal recordar la gran catàstrofe que suposa per a la capital valenciana el bombardeig d'octubre del 1869, que causà més de mil morts en una ciutat que a penes arribava als cent mil. Aquest episodi, injustament oblidat per la memòria col·lectiva, degué suposar un enorme trasbals. D'aquell impacte hi ha alguns reflexos literaris en autors declaradament republicans com Francesc Palanca i Roca, que el 1870 va estrenar el drama històric *¡Valencianos con honra!* O Rafael Maria Liern, que el 1872 publicava *El Mesías en Patraix* per a reivindicar-ne la memòria dels difunts i la petjada dels herois.

Però els alçaments republicans foren una constant a la València dels seixanta. Caldria sumar-hi les friccions al camp, el cantonalisme i la llavor obrerista que donaria pas a les primeres insurreccions industrials, com la del petroli a l'Alcoi de 1873. En eixe sentit, i considerant la conflictivitat del període, potser no resulte estrany que el costumisme no tornara a emergir fins l'any 1878, quan la restauració borbònica havia aplanat de nou el panorama. Nogenysmenys, no podem oblidar que el costumisme naix com a moviment lligat a la premsa i que es manifesta en obres col·lectives que requereixen, com en el cas de *Los valencianos...* o *Tabal y donsayna*, anys de maduració i una certa estabilitat en la indústria editorial.



Bombardeig de València l'octubre de 1869. Revista *El Museo universal*. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

2. EL PRINCIPAT I LES ILLES: UNA CRONOLOGIA DESINCRONITZADA

Com hem vist, el ressó públic del costumisme s'esmoreix encetat el sexenni revolucionari. És una cronologia un tant més tardana que la que ofereix per al costumisme en llengua castellana Ana Peñas (2013), que marca el començament de la fi del corrent cap al 1850 i a penes s'ocupa de les col·leccions panoràmiques de la dècada següent.

Ara bé, què ocorre amb la cronologia del costumisme català i balear? Estudis precedents s'allunyen en part de la nostra periodització, si més no en l'àmbit principatí. En efecte, Enric Cassany (1992: 35) situa l'inici de l'article de costums en llengua catalana a Catalunya amb l'aparició d'*Un tros de paper* (1865). Per a les Illes, Guillem Simó (1982: 12) situa l'origen del costumisme un poc més tard, justament en els inicis del sexenni revolucionari:

“El costumisme balear s'inicià en el període de la Revolució de Setembre (1868 – 1874) i tengué la màxima vigència a l'època de la Restauració (1874 – 1898). La irrupció del costumisme illenc en llengua catalana és, en efecte, un fenomen relacionat amb els canvis político-socials que es produïren arran de la Revolució de Setembre. A partir de 1868, la prepotència de la vella aristocràcia mallorquina ha de suportar la competència, almenys tocant a presència pública, d'una menestralia que a poc a poc ascendeix. Els costumistes illencs procedeixen d'aquest darrer sector social.”

Resulta fàcil d'entendre que la cronologia catalana i balear marquen rellotges sincronitzats i la valenciana sols se coordina amb Madrid. Sabem que la dessincronització dels territoris catalanoparlants és una conseqüència més de la diglòssia i la interposició lingüística. Així i tot, el desacord és massa palmari: en el punt en què el costumisme *comença de morir* en el panorama literari en espanyol, naix a terres catalanes.

No tenim una explicació clara, però podem apuntar diverses hipòtesis: una de terminològica i una de sociològica. Per la primera, no se'ns passa per alt que Cassany i Simó se centren sols en costumisme en llengua catalana i que nosaltres hem considerat també el que, dins el context autòcton, es fa en castellà. També és cert, en paral·lel, que allà on Cassany i Simó parlen d'un costumisme més general, estudiosos com Ana Peñas o el mateix Rubio Cremades se centren molt específicament en l'article de costums, gènere que efectivament comença a donar senyals d'esclerotització a partir dels cinquanta, segons hem vist.

Si passem a l'explicació de caire sociològic, potser calga establir la data de naixement de la burgesia catalana (històricament més sincronitzada amb la mallorquina) pels volts de l'any 1868. En aquest punt, Simó fa al·lusió als *mossons* mallorquins i resulta més clar que Cassany, que se centra més en l'estudi literari immanent. Podríem hipotetitzar, així, que la burgesia, en nàixer, necessita de vies d'expressió per generar el seu discurs ideològic dominant i exportar els seus referents. En eixe sentit, el costumisme era el mitjà que havia adoptat la burgesia madrilenya i, malgrat que *démodé*, resultava molt més adient que la *immoral* novel·la realista. Com en altres casos de la nostra història cultural, l'adopció del costumisme al Principat esdevindria així un intent d'establir bases culturals europees prematurament desfasades.

3. CONSTANTÍ LLOMBART I ELS SEUS RECULLS COSTUMISTES

Segons Vicent Simbor (1996: 21), l'aparició de Constantí Llobart dins el panorama cultural valencià es produeix l'any 1874. És el moment en què l'autor valencià trau a la llum l'anomenat *Calendari llemosí*, que es va perllongar durant deu anys, i que formà el germen de la societat literària *Lo Rat Penat*.

No ens proposem evocar ací el perfil biobibliogràfic de Llobart, que ha estat objecte d'una certa vindicació en els darrers anys (vid. Escartí i Roca 2005). Tampoc no podem passar per alt la immensa importància d'aquest autor com a galvanitzador de la producció literària valenciana. En un context en què la llengua avançava cap a la substitució lingüística, desplaçada totalment pel castellà en la pràctica totalitat dels usos prestigiat, Llobart és un far que guia els petits autors locals cap a un objectiu major. Partint d'una formació intel·lectual modesta i d'una posició econòmicament precària, Llobart mostra una ambició molt notable. Recordem que entre els seus objectius es troben l'edició dels principals clàssics literaris valencians, la confecció d'un diccionari, la publicació d'una enciclopèdia-guia d'autors valencians contemporanis (que prendrà el títol de *Los fills de la Morta-Viva*), la traducció al valencià de diverses obres castellanques i gallegues, la publicació d'una ortografia o la confecció d'una gramàtica normativa, projecte on per desgràcia no va reeixir.

D'entre tota la nòmina d'autors valencians del XIX, tant els que arreplega aquest treball com els que no, Llobart és l'únic que s'aproxima a una consciència sociolingüística lúcida. D'entre tots, és possiblement l'únic que té la llengua com a fi i no com a mitjà. Llorente viu tranquil el seu paper com a dispensador local de moderantisme; Querol viu més pendent de Madrid que de València; Escalante, malgrat les seues aptituds, a penes sobrepassa els límits del sainet. Llobart, per contra, té clar l'objectiu: retornar la llengua als usos cultes.

Per a aconseguir aquest objectiu, Llobart entén que la literatura n'és una peça fonamental. De fet, durant la seua trajectòria dinamitzarà, apadrinarà, coordinarà o escriurà obres en quasi tots els gèneres de l'època: epigrama (*Niu d'abelles*, 1872), epistolari, biografia (*Los fills de la Morta-Viva*, 1879), teatre còmic (*La sombra de Carracuca!*, 1876), tragèdia historicista (*Lo darrer agermanat*, 1882), premsa (*El pare Mulet*, 1877), retrat (*Melonar de València*, 1877), llegenda (*La copa d'argent*, 1887), *apropòsit* (*La cruz blanca*, 1890), sarsuela (*L'agüela Puala*, s.n.) i per descomptat poesia costumista (*Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*, ambdues de 1878). L'expressió *gimnàstica polidiscursiva*, que Vicent Salvador emprava per caracteritzar l'obra de Bernat i Baldoví, s'adiu perfectament a la naturalesa de l'obra de Llobart. En el cas d'aquest últim, però, és fàcil endevinar sota de tota aquesta varietat textual un objectiu clar: dotar el valencià de tots els registres possibles, *habilitar-lo* en definitiva per a qualsevol gènere. Obrir-li camins, en resum.

Llombart sap que el costumisme és una via més d'exploració, una moda literària que a escala europea i hispànica ha donat fruits saborosos, i es proposa traslladar-la al valencià tot sabent que la saó li és especialment propícia. Hi contribueixen els antecedents il·lustres del seu admirat Pérez i Rodríguez i la tendència satíricorealista de la literatura de canya i cordell. És fàcil imaginar que Llombart coordinà l'aplec de textos que donaria lloc a *Tabal y Donsayna* i *Tipos d'auca*: en primer lloc, ell és responsable dels dos pròlegs i dels poemes que fan de proemi i tancament; en segon lloc, ell n'és el contribuent màxim. Per posar un exemple, dels 55 textos de *Tabal y Donsayna*, Llombart és l'autor d'onze, molt per davant del següent contribuent, que és Ricard Cester amb cinc poemes.

De l'activitat frenètica de Llombart com a coordinador d'aquestes obres donen compte alguns testimonis com el del poeta Joan Baptista Burguet, que a començaments de l'any 1878 es disculpava per carta amb el seu amic Andreu Codonyer perquè els encàrrecs de Llombart havien retardat l'habitual correspondència entre ambdós:

“Esperant ferte la carta,
fa temps que la escomensí,
y han vengút á retrasarla
encàrrecs de Constantí
per a *Tabal y Donsayna*.¹¹³”

També dins de *Tipos d'auca* trobem el testimoni de Francisco Bellido, que ens relata de quina forma Llombart enviava aquelles famoses *lletres de convit* amb les quals coordinava els poetes valencians per a embarcar-los en projectes conjunts:

“Me posesioní en la taula
Que me servix d'escritòri,
Y entre els papers, una carta
Viu de mon amic Llombart,
En la que me demanaba
Que li descriguera un tipo
Cuansevòl, p'a`s Tipos d'auca.” (28)

Segons hem dit abans, Llombart tingué l'habilitat de saber imantar tota una nòmina de petits poetes locals i rurals i d'orientar-los cap a un objectiu comú que superava l'àmbit estret en què es movien. Sols dins de *Tabal y Donsayna* trobem per ordre, a banda del mateix Llombart i de Cester, a Peiró Dauder (5 poemes), Víctor Iranzo (4 poemes), Joan Baptista Burguet (4), Josep Manuel Blat (4), Sanmartín i Aguirre (3), Balader (3), Bodria (2), Juan Guix (2) i Guillot (2). Sols amb una contribució apareixen Escrig i Gonsales, Francesc Pastor, Roig i Civera, Jacint Labaila, Eduard Escalante, Josep Pallarés, Cebrian Mezquita, Francesc

113 / Veure el nostre treball *Joan Baptista Burguet i Andreu Codonyer: un epistolari inèdit del segle XIX valencià*. Tesina inèdita. Universitat de València, any 2005.

de Paula Huertas, Palanca i Roca, Asensi Mora, Josep d'Orga i Lluch i Soler. En l'altre recull lombartià, *Tipos d'auca*, s'hi afegiran Francisco Bellido, Rafael Maria Liern, Lladró i Mallí, P. Peycé i Cristòfol Monzó. Per tant, un total de vint-i-vuit autors.

Molt possiblement, Llombart sabia que el costumisme era un gènere ja en declivi. Així i tot, devia ser conscient que estava establint unes bases, una cimentació per a futurs moviments. D'altra banda, la cultura valenciana no podia deixar escapar un tipus de literatura que, com hem dit, lligava amb el caràcter festiu dels valencians i amb un cert sentit comunitari, compatible amb la identitat nacional espanyola. Al capdavant, Llombart participa del llenguatge del doble patriotisme –en la coneguda expressió de Josep Maria Fradera (1992)- que ja hem referit abans. Fet i fet, poques coses s'adeien més a la intenció conservacionista del costumisme que l'obsessió llombartiana per fixar una cultura en perill de desaparició:

“No deixen de tindre estas coleccions de tipos y costums populars valencians son interés pera l'estudi d'ells en los temps venideros; ya que de dia en dia, la corrent impetuosa del progrés y la sivilisació, afortunadamente s'els emporta, y condenats pareix qu'estiguen a modificarse o desapareixer per complet del mapa, en lo que, segurament, tots guañariem. ¡Ojalá fora ben pronte!” (*Tipos d'auca*, 11)

Tot i tenint en compte l'enfocament crític del text anterior, on l'autor insisteix en la necessitat d'agranar certs vicis i costums, creiem que en el fons hi ha en Llombart un cert esperit conservacionista guiat a deixar testimoni de la infinita plasticitat de les formes de vida valencianes. Una de les constants de Constantí Llombart és, segons veurem, la certa contradicció que es dona dins d'ell entre l'esperit conservacionista (orientat sobretot als aspectes culturals) i la seua ideologia republicana i progressista, que el cominava a fer desaparéixer moltes de les formes de vida que sentia l'ànim de reflectir. Aquesta contradicció, que molts autors del XIX resolen en favor d'un dels dos extrems (Llorente *versus* Blasco Ibáñez, per exemple), marcarà altres autors i en el cas de Llombart es resoldrà amb una solució integradora.

Comptat i debatut, els dos reculls costumistes que donà a la impremta, *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*, actuen com dos cares de la mateixa moneda¹¹⁴. En propietat, no hauríem de parlar de dos projectes diferents sinó d'un de sol. Diverses proves ho demostren: la similitud compositiva, la preferència pel vers, la presència d'autors comuns entre ambdós o el fet indiscutible que els dos volums veuen la llum el mateix any, 1878. A més (i en això no pot haver-hi casualitat) els dos llibres sumen exactament el mateix nombre de pàgines: 288.

Es tracta de dues cares de la mateixa moneda perquè, tot i ser projectes molt similars, resulten complementaris. Cadascun dels dos aborda un dels dos grans subgèneres del costumisme en aquesta època: *Tabal y donsayna*, l'escena; *Tipos d'auca*, el tipus humà. Com hem dit adés, la dualitat entre ambdós subgèneres és constant durant tot el segle XIX (*Escenas y tipos matritenses*, es diu de fet una obra de Mesonero Romanos).

114 / Hem considerat d'incloure, com a tercera obra costumista, la galeria de retrats *Cabótes y calaveres: Melonar de València* (1877). Així i tot, una sèrie de trets allunyen aquesta obra del costumisme: la referència a personatges concrets (lluny de l'estereotipització tan pròpia del costumisme), el caràcter breu, quasi epigramàtic, dels textos, el caràcter laudatori i políticament correcte que hi predomina, etcètera.

Com assenyala Peñas (2013: 337), la tendència del *tipo* a imposar-se sobre l'escena arrenca ja dels anys quaranta i va sincronitzada amb la propensió cada vegada major a acompanyar les obres costumistes d'il·lustracions. Llombart, però, juga de nou a retardar la tendència. Potser perquè en aquesta època no s'ha resolt encara la disputa entre escena i tipus o potser perquè la intenció de l'autor i editor del recull és deixar constància exhaustiva del gènere per tal d'engrandir l'espectre de la renaixent literatura en valencià.

Per què ambdues obres presenten textos sols en vers. No deixa de sorprendre en un context com el costumista, en què la prosa és el gènere dominant, i més encara si tenim en compte que l'anterior recull monumental, *Los valencianos pintados por si mismos*, no tenia problema a donar cabuda a textos en vers o prosa indistintament. Ho podríem explicar en atenció a dos factors. En primer lloc, la majoria d'autors de l'òrbita de Llombart eren poetes, més en una època en què la literatura en valencià recorria al vers per manca de contenidors culturals oberts a l'expressió en prosa. D'altra banda, no és menys cert que l'ús del vers en *Tabal i donsayna* i *Tipos d'auca* és un símptoma més de la ja molt visible decadència del gènere, que estava abandonant els models canònics.

Tabal y donsayna

Des del pròleg d'aquesta obra coral, Llombart ens avisa que la seua intenció serà recórrer cronològicament tot el calendari festiu valencià, posant com a punt de partida la celebració de l'any nou i com a punt i final la diada de Sant Silvestre. El motlle compositiu és, doncs, senzill i satisfactori; ara bé, el poeta n'ha de fer algunes excepcions. Algunes d'elles per tal d'introduir poemes de tema intemporal (com el descontextualitzat *Amor y freses* de Juan Guix), altres per parlar de celebracions que no corresponen a una temporada concreta de l'any (així per exemple en *A misa de dotse* o *La Glorieta*). En conjunt, però, no desentona, conserva una certa gràcia i unitat, a penes sotragada per les excepcions ja esmentades, i configura un fresc completíssim de la societat valentina del XIX.

Sí que és cert que el poeta *fa trampa* en presentar com a festes valencianes algunes que no ho són específicament. També és cert que combina poemes dedicats a festivitats amb altres que parlen d'espais (*El Cabanyal*, *La glorieta*) o d'oficis (*La florera*). S'insereixen també quatre poemes dedicats a les estacions (*Primavera*, *Estiu*, *Otoño*, *Ivern*), que alternen castellà i valencià, i que desvirtuen el conjunt i són de qualitat escassa. Suposem que el coordinador de l'obra esmerça aquests recursos per establir isotopies que donen unitat al conjunt.

Algunes de les composicions que formen el llibre havien ja aparegut l'any anterior, el 1877, en les pàgines de dos periòdics satírics dirigits pel mateix Llombart: *El pare Mulet* i *El bou sòlt* (Així per exemple en el cas de *La nit de reys*, *El porrat de Sen Visent*, *A misa de dotse*, *Carnistoltes...*). Els mateixos diaris anticiparen també l'aparició d'alguns dels poemes inclosos dins de *Tipos d'auca*. És molt possible que Llombart aprofitara les pàgines del seu diari per provar la sort d'alguns dels poemes que després havien d'incloure's dins dels reculls.

Malgrat la diversa procedència ideològica i social dels autors, *Tabal y donsayna* presenta un conjunt de tesis ben definides que passem a detallar.

Tesi primera: El caràcter festiu dels valencians

Si hi ha una idea que es repeteix al llarg de tot el recull, i sobretot a partir del pròleg, és la que presenta els valencians com un poble essencialment extravertit, festiu, vital, jovial, donat a omplir el calendari amb celebracions diverses. Es tracta d'una idea en la qual el mateix Llobart havia insistit des de les pàgines col·laterals de *El pare Mulet* i *El bou sòlt*:

“Valensia la dels jaleos, la del tabalet y donsaina, la festera de sempre.” (*El Pare Mulet*, any 1 núm. 9. 3 de març de 1877, p. 65)

“Nostre poble és alegre y amic del tabalet, no li es posible pasar sinse este chènero de diversions.” (*El Bou sòlt*, any 1 núm. 6. 16 de juny de 1877, p. 117)

“Tenim els valensians la mala fama de ser molt amics de festetes y de chala.” (*El Bou sòlt*, any 1 núm. 7. 23 de juny de 1877, p. 123)

Com hem dit, on més es presenta aquesta tesi és en el pròleg de Llobart:

“Ni la gran siutat de Chaucha, donde, segons canta el romans, *se come, se bebe y no se trabaja*, pot tindrer, caballers, punt de comparasió en esta venturosa capital, ahon contínuament els seus fills reunixen á tan incomparable dicha, la de poder anar sempre, com els susuix als donsayers, de festa en festa” (7)

“Els valensians, deixant atres moltes festes, que podiem calificar d'imprevistes, de tres partes de l'añ ne pasen dos, lo manco, dichosament divertintse. [...] ¡Válgals, pues, la sórt de que, gracias a Deu, en este paraís habitat per dimonis, que dia l'atre, tot es abundansia y riquea, y no es nesesiten insuperables esforsos pera viurer!” (32)

La mateixa tesi es repeteix, ja en l'interior del llibre, en els diferents textos que en componen el mosaic. Cester en fa menció en el seu poema dedicat a Dijous i Divendres Sant:

“La desinqueta
Siutat del tabalet y les locaes,
La Chaucha de les festes” (66)

El mateix Llobart ho rebla en el poema dedicat a la festa de Sant Silvestre, on trobem una formulació primerenca del tòpic del *Levante Feliz*. També dins les pàgines de *Tipos d'auca* el poeta Francesc Pastor repeteix el tòpic:

“¿Com Tabal y donsayna
Pòt faltarli a este país?
La tèrra del Ché felís” (275)

“Sempre la chent de Valensia,
Tant de dins com fora España,

No sinse ferli chustisia,
De *chalera* ha tingut fama.” (*Tipos d’auca*, 193)

Com s’encarrega també de dir Llobart, l’esperit festiu i alegre dels valencians s’activa fins i tot en dates tan poc adients com la celebració del dia de Tots Sants. Quan hom esperaria una actitud respectuosa, el valencià se significa com a exemple d’una moral distesa on el més important és la vida i la celebració del moment:

“Hasta allí mateix, pareix que a molts els dolga qu’els que ya no existixen disfruten la tranquil·litat del sepulcre, y allí en alegre romería, baix lo pretest de adornarlos de llums, fanals y flors les sepultures, sols á móurer jarana, despues d’engaldirse el berenar en cuansevol immediat camp, y de haber empinat prou el colse, dirichixen les sehues profanes plantes... ¡Bona manera d’honar la memoria de les persones que tristament desaparegueren pera sempre d’entre nosotros!” (27 – 28)

La formulació que fan els poetes de *Tabal y donsayna* no resulta gaire diferent de la que ja trobàvem en les pàgines de *Los valencianos pintados por si mismos*, on també es feia al·lusió al caràcter festiu del poble valencià. Una sèrie de canvis, però, s’hi fan palesos: el primer, un cert esperit global que comprén (almenys en els textos de Llobart) el conjunt del País (*la terra del Che, Nostre poble...*). A més, i ja en segon lloc, la jovialitat dels valencians ha passat ara a ser un tret inherent. Llobart no l’emparenta ni amb l’espanyolisme ni amb l’arabisme ni amb un suposat fons comú mediterrani. Tampoc no apareix allò que podríem convenir a anomenar l’influx de l’hàbitat, és a dir: el caràcter festiu valencià no es posa en relació ni amb la fertilitat del sòl, ni amb l’oratge càlid, ni amb la carnositat estentòria dels fruits de la natura. En darrera instància, estem davant d’una definició més aviat *essencialista*, amb totes les reserves que puga meréixer aquest judici.

Tesi segona: el calendari festiu com a mostra de la religiositat dels valencians

Com que la majoria de les festes descrites en *Tabal y donsayna* són d’origen religiós, resulta lògic que, alhora que es descriu el caràcter festiu dels valencians, s’emparente aquest amb una molt remarcada religiositat. És la necessitat de plasmar la fe a través de la celebració d’actes multitudinaris (150). En paral·lel, la pompositat i aparat de les festes religioses s’analitza com a resultat d’una certa tendència dels valencians al barroquisme i a la sobreactuació.

Curiosament no són tot just els autors més conservadors els qui emfasitzen aquest presumpte tret col·lectiu. Podem trobar-lo, de fet, en textos de poetes tan republicans com el mateix Llobart o fins i tot Eduard Escalante. El primer subratlla com l’habitual rebombori de la capital del Túria esdevé silenci sepulcral davant la commemoració de la mort del Senyor:

“Pera honra y glòria del Señor, Valencia
Desde les nòu celebra hasta les dotse
Este jaleo anual;
Relichosa costum, que huí en conserva
Deu guardarse com mòstra de cultura
Del pòble valencià.”

Escalante, al seu torn, en el seu poema “La matiná del dia de la Mare de Deu” descriu la gran quantitat de gent que assisteix als oficis religiosos, una idea que trobem reflectida també en altres autors del recull com Palanca i Roca (*La festa del Carme*), Cester (*La procesó del Corpus*) o Bodria (*El toc de gloria*). Com veiem, tots els autors referits són de simpaties republicanes.

Tesi tercera: la bellesa de la natura i de la dona valenciana

Molt secundàriament, apareixen en alguns poemes del recull algunes idees que després faran fortuna en la literatura posterior. Parlem de la visió idealitzada de la natura i del paisatge valencià, així com de la bellesa de la dona valenciana. Quant al primer aspecte podem citar el començament del poema d’Escalante “La matiná del dia de la Mare de Deu”; pel que fa a la dona valenciana, el paradigma és “La florera valensiana”, de Jacint Labaila, un poeta més de guant que d’espardenya que, d’altra banda, desenvoluparà el tòpic de la dona valenciana amb una altra composició, “Visanteta”, inclosa dins el llibre *Flors del meu hort* (1882).

Progrés contra tradició

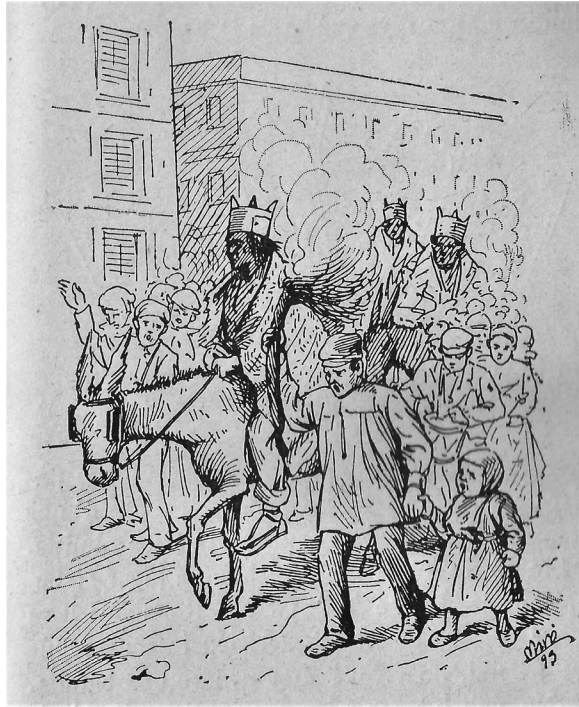
Hem apuntat abans el difícil conflicte que s’estableix, en el cas de Llombart, entre dos forces. D’una banda, la voluntat de fer perviure determinats trets culturals tradicionals. I de l’altra, la ideologia, pròxima al republicanisme progressista. Doncs bé, en el recull *Tabal y donsayna*, el conflicte es resol sense dubte a favor del segon terme.

És cert que en alguns textos s’entrelluca una actitud nostàlgica, però en conjunt en són ben pocs. Un exemple és el de Joan Baptista Burguet, que parlant de les tirades (la de Sant Martí i la de Santa Caterina) es lamenta que tot haja anat a pitjor. Un altre cas és el de del text “El dumenche de Rams”, d’Escrig i Gonsáles, on la descripció d’un ahir nostàlgic i idealitzat pren cos a partir de l’evocació dels orígens d’una festa religiosa:

“La devosió en les agüeles
Y en los graves siudadans
Que tingueren sort de náixer
En temps tan angelical,
Guiaba el inosent acte
Qu’así referintlos vaig” (61 – 62)

Fet i fet, la majoria d’autors no tenen inconvenient a postular l’abolició de determinats costums, per antics i característics que resulten. Joan Baptista Burguet, per exemple, proposa clarament l’abolició de les quintes; Bodria carrega contra els col·loquiers, i en el poema “La nit d’els Reys”, el mateix Llombart aposta per eliminar la cavalcada de la nit dels Reis Mags, que resulta, des del seu punt de vista, ridícula i incompatible amb els aires de progrés que porta el segle XIX:

“Ridícula paròdia es fa d’els Magos
 Qu’al Chesus adoraren en Belem;
 ¡Oh sigle de les llums!... son ya les dotse!
 Dorgau en calma... y hasta l’añ que vé!” (39)



La visió crítica d’algunes festivitats és una constant en la literatura costumista. En aquesta il·lustració del llibre *Jagants y nanos* (obra de Sanmartín i Aguirre) el dibuixant representa la cavalcada de Reis posant l’èmfasi en la quantitat de pols i brutícia que s’hi forma. Font: Col·lecció particular.

Les visions positives del progrés assoleixen el zènit quan s’esmenta el ferrocarril. El gran invent del segle, el camí de ferro, és sempre sinònim d’avanç i d’esperança en un món millor. Joan Baptista Blat, en el poema “De Valensia al Grau, per el Ferro-Carril” veu l’avanç de la ciutat sobre l’horta com una oportunitat de millora. La mort de la natura a mans de l’excavadora és una boníssima notícia perquè un nou concepte de ciutat, rectilini i higienista, s’hi obri camí. És l’actitud oposada a aquella que esperàriem en un costumista nostàlgic:

“Si les òbres qu’estan fent
 No hiá ningú que les pare,
 Valensia aplega a Torrent:
 Allò s’eixampla corrent
 Com un riu quant ix de mare.

No seu tiren a la espala,
 Pòt dir cuansevòl vehí,
 Qu’han fet, y es deu tindre a gala,
 Cada carrer una sala
 Y cada plasa un chardí.” (194)

La nostàlgia no té massa cabuda en *Tabal y donsayna*, tret dels pocs casos ja referits. La idealització, tampoc. En general, el recull segueix la tònica del costumisme valencià que, en sintonia amb el madrileny, tira poc de nostàlgia i d'idealització i abunda més en una actitud crítica que –recollida per Llobart i pels poetes d'espardenya– sintonitza amb l'afany reformador del liberalisme progressista.

Podem notar diversos exemples d'eixa actitud reformista en poemes del recull com *El porrat de Sent Visent*, *El porrat de Senta Llucia* o *La fira de l'Asensió*, obres d'Iranzo, Guillot i Llobart, respectivament. S'hi critiquen aspectes com el mal empedrat dels carrers, el desordre o la falta d'atenció per part de les autoritats:

“De pols t'empolsegues
Y a poc no t'ofegues;
O plòu per desgrasia, y allò es un barranc;
Qu'asó el Munisipi
Ya ho té com prinsipi,
Y res se li dona que't plenes de fanc.” (40)

“Y s'arma allí una gran jarana
D'albolòts, crits y tumult,
A la qu'encara qu'es maten
No acudix ni a tirs la ful¹¹⁵.” (121)

La crítica a les autoritats lliga amb una certa visió negativa cap als codis estètics de les classes dominants, com podríem esperar d'uns autors que majoritàriament provenen de la classe menestral. Per exemple, en el poema ¡Adiós al Cabañal! es critica amb contumàcia com el barri mariner, abans autèntic, s'ha rendit a les modes i a la petulància. En altres casos, els dards van dirigits cap a la hipocresia de molts creients que viuen les festes religioses com un simple pretext per a exhibir una falsa devoció, quan no directament una certa posició social. Veiem aquesta constant en poemes com *Dichous y divendres sant*, de Cester, o ¡A misa de dotse!, del mateix Llobart:

“Bé día el predicador
Que aquells chemecs y aquells ays
En òbres els convertiren;

Pero sí, sí,; s'acabá

115 / Per a un altre ús d'aquesta paraula, remetem al conte “El femater”, de Vicente Blasco Ibáñez: “Pero de improviso sonó el grito de ¡La full!, anunciando la aparición de un municipal de los más feos.” Entenem *ful* com un probable gal·licisme, quasi segur derivat de *foule*, amb el sentit original de *multitud*. Així i tot, creiem que en aquest context té moltes possibilitats de designar la multitud però en el sentit de les tropes, la força d'ordre. Una altra hipòtesi, potser més directa, ens posa en contacte amb la paraula caló *ful* (amb el sentit de *fals*), que durant el segle XIX designava els policies que anaven d'incògnit. Remetem, per a aquesta segona hipòtesi a Fuentes Cañizares, Javier (2008), “La presencia del caló en el léxico marginal español”, *Revista de folklore*, num. 329. Pàgs. 147 – 161.

La funsió, y algunes d'elles
 Qu'estaben plorant a mars,
 Cuant ixqueren a la plasa
 Com si no hagueren anat." (75)

"¡Corren dotse! S'òu tin, tan,
 Repicar a la campana.
 Y a la iglesia, com Deu mana,
 Diuen tots qu'a misa van.
 Mes si poguera Sen Chuan
 Dir cuant va del dit al fet,
 Trauriem, devòts, en net
 Per consecucsi3 presisa,
 Que no tots van a ohuir misa." (162)

La contradicció ideològica estava servida des del moment en què Llobart, ubicat en un republicanisme progressista, es proposa donar compte del calendari festiu valencià, basat sobretot en festivitats d'índole religiosa, molt més lligades a sensibilitats conservadores. Aquesta contradicció no és resolta de la mateixa manera, òbviament, per tots els autors del recull, però l'actitud de Llobart resulta bastant orientativa del tarannà predominant en el grup. No es tracta, en resum, d'un laïcisme massa militant, no pretén ni de bon tros extirpar els atavismes religiosos. Es queda, arran de la superfície, en una actitud de censura d'aquelles actituds més contradictòries amb el missatge evangèlic, i resulta més crítica a mesura que descriu gestos d'hipocresia o ostentació.

Tabal y donsayna ens recorda un dels trets definitoris del migrat costumisme valencià: la manca d'una actitud nostàlgica que sí que podríem trobar en altres latituds; és, en definitiva, la paradoxa d'uns autors que defenen la integritat d'una tradició cultural des d'ideologies rupturistes, fins i tot quan eixa identitat cultural inclou atavismes i rituals religiosos. És una paradoxa que la tradició valenciana arrossega des de Pasqual Pérez i Rodríguez, segons vam veure, i que es diposita en mans de Llobart, autor també progressista i admirador del primer.

El mateix recull ens alerta, en paral·lel, del segon tret que defineix des del nostre punt de vista el costumisme valencià: una línia de flotació social un tant més baixa del normal, una atenció preferent a les classes populars, una actitud –en definitiva– de crítica social més aguda i mordaç que no estalvia municions quan parla de la burgesia o de les classes altes. És un tret que, com sabem, ja distingíem en la petjada de Pérez i Rodríguez i que també heretaran els poetes menestrals de l'entorn llobartian, vint-i-tants anys després.

Aquest darrer tret definitori és perfectament visible en diversos capítols de *Tabal y donsayna*. El que millor l'exemplifica és el poema de Balader *Noche Buena*, on les diferències socials són vistes com a font d'injustícies:

"Les chents de chispa no es paren
 En peseta amunt ú aball.

Atres, en un soparòt,
 Que ni aquell de Baltasar,
 Rihuen y gòchen y beuen,
 Y es chuplen els dits de llarc.
 Y aixina la chent menuda,
 La de trò y la de rellamp
 Selebren la Noche Buena,
 Mala pa el que no té un clau. [...]

Y aixina la Noche Buena
 Se pasa pòc mes o meñs:
 Felis pera el que té molt,
 Si no es dañ o sentiment;
 Alegre pa el que té algo...
 Trista sòls pa qui res té." (266 - 267)

I és que, seguint el solc de Pérez i Rodríguez, els autors de *Tabal y donsayna* tenen tendència a reflectir en els seus textos totes les classes. Amb una intenció que de vegades frega la del reportatge social, veiem molt sovint com un sol esdeveniment es considera des de la perspectiva dels rics, en contrast amb els més pobres. Aquesta intenció conscient de constatar les diferències és, des del nostre punt de vista, un signe clar de la mentalitat progressista de la majoria dels autors d'aquesta plèiade.

Aquest recorregut transversal pels diferents estaments el veiem clar en textos com *Carnistoltes* (obra de Sanmartín i Aguirre), *Les falles de Sent Chusep* (Llombart i Sanmartín), *La mona de pasqua* (Francisco Pastor), *La prosesó del corpus* (Cester), *Pascua graná* (Josep Bodria), *A misa de dotse* (Llombart) o *La glorieta* (Peiró i Dauder).

Un dels exemples més clars del contrast esmentat el trobem en el poema *La mona de pasqua*, on veiem que les diferències afecten fins i tot el lloc on la festa se celebra, en aquest cas les alqueries de l'horta versus el camp de Montolivet, més proper a València:

"La clase més alta,
 Com res els fa falta
 Y chavos del águila en tenen ya pròu,
 Per les alquerías
 S'en van estos tres días,
 Fuchint de la crema, del roido y del bòu.

La clase baixeta
 Com es mes pobreta,
 S'en va chano chano, calor fasa o fret,
 Y grans y chiquetes,
 En les sistelletes
 Al riu anar solen de Mont-Olivet." (85)

Tipos d'auca

La nòmina d'autors que configura *Tipos d'auca* no és, en essència, gaire diferent de la que dona lloc a *Tabal y donsayna*. Com en l'anterior recull, Llombart lidera i coordina. La major part de textos els escriu ell en col·laboració amb els seus principals *lloctinents*: Cester (6 textos) i Iranzo (5). També hi apareixen, com en *Tabal y donsayna*, Balader (1), Burguet (2), Bodria (2), Escalante (3), Cebrián Mezquita (3), Huertas (1), Orga (1) i Lluch i Soler (1). Les novetats corresponen tant a autors poc coneguts (Francesc Bellido, Peycé, Cristòfol Monzó) com a d'altres ben significatius, especialment del món teatral: Rafael Maria Liern i Lladró i Mallí. Ambdós, però, hi participen puntualment amb un text. Les absències més destacades en relació a *Tabal y Donsayna* són Peiró i Dauder, Blat i Sanmartín i Aguirre.

Si la nòmina d'autors varia molt poc respecte a l'altre recull llombartià, tampoc ho és, per tant, la seua extracció social ni, en conseqüència, l'òptica ideològica. Ara bé: *Tipos d'auca* presenta una diferència interessant respecte al seu bessó. A diferència del que ocorre amb *Tabal y donsayna*, no hi veiem un interès per sumar un retrat complet del territori, sinó per traçar (per així dir-ho) un mapa de la ignorància i el despropòsit. Llombart, de fet, adverteix en el pròleg que la intenció serà:

“satirizar mals visis y ridículos costums qu'encara hui en lo día, pera afronte de la moderna cultura, entre certa part del nostre poble subsistixen. [...] Quín de nostres paisans, si es no mes una persona michanament ilustrá, no s'haurá fijat mil voltes en eixos risibles entes que, faltant prou vegaes a la moralitat, al decor y a la desensia, se presenten a cada trico en les festes, espectáculos, pasechos y reunions, escandalisant en los seus dichos y hasta en los seus fets a la sociedad a que sínicamente insulten?” (8- 9)

Per tant, mateixos autors, mateix biaix ideològic, mateix objecte d'estudi, però diferent tesi. Si en *Tabal y donsayna* l'objectiu era traçar un mapa alegre de la societat valenciana tot remarcant la pluralitat festiva i les excel·lències de l'esperit alegre, ara el retrat serà més sever. Almenys, eixa serà la intenció primària.

És plausible afirmar que la diferència aparent és més tàctica que no estratègica. Com hem dit abans, la necessitat de fer dos reculls no respon tant a la pruija per crear dues tesis sinó a la de donar satisfacció a dos gèneres que de fet eren diferents, l'escena i el tipus. L'objectiu real de Llombart, en el fons, és habilitar el valencià en tots els gèneres possibles. Podem inferir, vista la seua trajectòria, que l'anima més l'esperit del filòleg crític que el del reformador social. I per tant entenem la declaració de principis del pròleg com una simple *excusatio*, com una caràtula unificadora. Alguns elements, a banda dels ja referits, subratllen la inconsistència de la tesi manifestada: per exemple, el to laudatori de molts dels retrats. A més, és innegable que Llombart es contradia quan, per un costat afirma que desitja l'extinció de molts d'aquest tipus, i per l'altre impulsa un registre textual per fixar-los tot pensant en la posteritat.

Ara bé: el fet que les intencions de Llombart siguen més literàries que no pas ideològiques no implica que els textos de *Tipos d'auca*, malgrat la diversitat autorial, no deixen un rastre ideològic ben marcat. L'origen menestral de la majoria d'aquests autors i la seua filiació predominantment republicana, dibuixen algunes línies mestres que detallem tot seguit:

En primer lloc, s'endevina en molts poemes del recull una actitud progressista i regeneracionista que critica de forma punyent tot allò que els autors consideren com a signes d'endarreriment cultural: supersticions, creences arcaiques, enganys... Ho comprovem en articles com *El potinguero* (de Cester), *La curandera* (de Cebrián Mezquita), *El que fa la còpia* (de Guillot) o *La comare* (d'Escalante).

En el mateix camp semàntic de les creences, la religió cristiana és respectada (com no podria ser d'una altra manera), però la crítica es fa punyent quan versa sobre aquelles persones farisees que fan de la religió una forma de vida. Els tres exemples clars d'això últim són els articles dedicats a *El hermanico*, *L'arrapa altars* i *La rata d'iglesia*. En el primer, signat per Francesc Bellido, se'ns dibuixa un personatge hipòcrita, un rector que viu valent-se de la fe dels altres; en el segon, escrit per Cester, els dards es dirigeixen a una beata falsa i mentidera, i en el tercer, obra de Bodria, es retrata un acolitet, un simple nen que viu a l'ombra del rector d'una església, aprofitant-se dels diners dels fidels i del vi de la missa. En el cas concret de *l'Arrapa altars*, la hipocresia es fa ben patent en la confessió:

“Per supòst: la confessió
No es més que una carretilla
De tonteries y còses
Que no es menester les diga;
Y aquells pecats més peluts
En que incurrix cada día,
Com son la murmurasió,
Els mals chuins, la malícia
Y alsar falsos testimonis,
Això com si no existira.” (106)

La crítica a la religiositat mal entesa, çó és, als excessos d'una interpretació grandiloqüent del cristianisme, constitueix el primer *leit-motiv* de molts textos de *Tipos d'auca*. De fet, ja en l'altre recull, *Tabal y donsayna*, hi era ben present en el relat de moltes de les festes religioses que s'hi descrivien. Es tracta d'una visió ben comprensible en uns autors de biaix progressista, caracteritzats com el mateix Llombart per un laïcisme més o menys militant.

Deixant, però, de banda la religió, la càrrega ideològica de *Tipos d'auca* es nota també en la crítica que s'hi fa a determinats estaments socials. No ix mal parada, com era d'esperar, l'aristocràcia: l'esquema social s'ha mogut des dels anys cinquanta i aquells *hacendados* de *Los valencianos pintados por si mismos* ja no són rellevants. Ara, ja quasi en els vuitanta, la diana se centra en els que assagen de polsar el botó de l'ascensor social. És el tipus d'aquells que intenten fingir el que no són i aparençar una situació social que no els és pròpia. Cursis, esnobs, llepafils... Estem davant d'allò que Aracil, en el seu famós estudi sobre el teatre d'Escalante¹¹⁶, definia com *els coents*, retratats ací en poemes com *El pollo* o *La lechuguina coenta* (els dos signats per Víctor Iranzo).

¹¹⁶ / Aracil, Lluís V.: “Introducció”, dins Eduard Escalante: *Les xiques de l'entresuelo. Tres forasters de Madrid*. València: Ed. Garbí, 1968, p. 9-88.

En *Tipos d'auca*, la *coentor* és atacada des de diversos flancs: al costat de la *lechuguina* i el *pollo* trobem també els articles dedicats a *El llaurador dòcte*, *L'afisionat a comédies* i *L'alcalde de barrio*. En tots tres casos, l'abandonament de la llengua pròpia i el canvi d'aquesta pel castellà esdevé objecte de burla. Tal és així en el cas del petulant *afisionat a comédies*:

“Ya s’asea, ya es pentina
Y s’agafa al castellá.
Pea pèdre del tot l’asent
Del llenguache qu’ha mamat.
Ya diu: “Valensia es un pueblo
Donde no podré volar
Por muchos días; bien pronto
L’espacio me faltará.” (147 – 148)

Ara bé: si hi ha un article dins *Tipos d'auca* que il·lustra la crítica al desclassament, és el dedicat a *El factor de botiga* (o botiguer). D'aquest personatge arquetípic se subratllen els orígens humils (foranis: aragonesos generalment), la ignorància, la falta d'intel·ligència i poliment, la rusticitat. El botiguer queda definit com un personatge vulgar, curt de gambals, inculte i donat a tota classe de vicis tot incloent-hi els sexuals. Apunta alt i té pretensions de grandesa, però afona els peus en el tarquim. En tot el recull no hi ha un altre personatge que exemplifiqui millor l'ascens social, i la visió que se'n desprén no pot ser més negativa.

Per oposició, al llarg de les pàgines de *Tipos d'auca* desfilen altres personatges molt més humils que ixen molt millor parats: *la tabaquera*, *el sabater de remendó*, *el cafetero*, *el sereno*, *la peixcaora*, *l'anticuari*... fins i tot el *santero* ix ben parat, ja que malgrat que viu de la religió, es guanya la vida de forma honrada i sense fer mal a ningú. De tots aquests tipus populars s'emfasitzen virtuts com l'honradesa, la capacitat de sacrifici (en *La peixcaora* o *El sereno*, per exemple) o la senzillesa. Són el revers del món petulant i fals dels *coents*. Per posar-ne un exemple clar, la mateixa falta de cultura que en el factor de botiga esdevé element de sàtira, se li perdona sense cap problema a *La tabaquera*, tan desimbolta i carismàtica, de qui es diu que: “La educació ni es molt vasta / ni creu que la nesesita” (37).

Com en altres reculls, el *lumpen* urbà, per contra, sí que resulta malparat. Ho exemplifiquen casos com els de *Tonet el saragatero* (que busca baralla en les festes), *La llépola* (que en lloc de fer coses de profit es passa el dia prenent orxata), *L'enredraora* (xafardera i malmetedora, que s'aprofita de la generositat dels altres), *El torero d'estopa* (de qui es diu que “no sap més que fer el vago”) o *El chalero* (que sempre va de festa en festa). Com a fruit d'una societat encara clarament patriarcal, el recull perdona molt menys l'ociositat de les dones que la dels homes, ja que aquelles són considerades com a responsables del *govern* familiar:

“El pòbre marit, que pasa
Més fam qu'un mestre d'escòla,
Mentre qu'ella se li gasta
El chornal en llepolies.” (*La llépola*, 111)

“Y si per sòrt té familia [...] Vachen tots fets uns adans

Y may tinguen la camisa
Llavá ni el dinar a punt.” (*L'arrapa altars*, 107)

“Y cuant se'n torna a sa casa,
El gat s'ha menchat el peix;
El peròl está en dos tròsos,
Y en llòc de foc, el foguer
Está plé d'aigua, fesòls
Y alguns tròsos de cardet.” (*L'enredadora*, 136)

Contraposant els reculls de Llombart amb l'altra gran obra costumista local, *Los valencianos pintados por sí mismos*, la diferència de vint anys es nota en un cert desplaçament en perspectiva estamental. Si l'any 1859 la noblesa rebia bona part dels dards (*El hacendado valenciano*, *El aristócrata valenciano*), el 1878 aquesta classe social resulta gairebé invisible per als autors de *Tipos d'auca*. Pel que fa a la burgesia, el 1859 n'estava bastant absent i sols eixia al paper en tipus molt concrets i perifèrics dins l'estratificació social (*El clavario del gremio*, *El vellutero*, *El fiel de fechos*, *El síndico del Tribunal de las Aguas*, *El capellán de las rocas*). L'any 1878, igualment, apareixen alguns tipus propers que adscriuríem a una petita burgesia subalterna, més que no a la burgesia urbana prototípica (El factor de botiga, L'alcalde de barri, El que té la clavaría...)

El protagonista indiscutible continua sent l'estament popular, que esdevé el més representat en els dos reculls, tot seguint la línia ja traçada per Pérez i Rodríguez i traslladada també al seu recull *Tipos valencianos*. Si de cas, però, veiem una diferència destacada: si el 1859 la productivitat, la utilitat per a la societat era clau, el 1878 el desclassament és ja el protagonista. Dit d'una altra manera, en els reculls llombartians aquells que es consideren enemics, aquells que se censuren de forma més frontal, són aquells que amb la seua actitud demostren aparentar més del que són. Fingeixen, en definitiva, un ascens social que no els correspon. En són molts: *el pollo*, *la lechuguina coenta*, *el llaurador docte*, *l'afisionat a comédies*, *l'alcalde de barrio...*

Caldria, naturalment, traduir aquestes diferències acoblant-les als canvis socials que defineixen el transcórrer del segle XIX: l'ascens de la burgesia, que als anys cinquanta encara ha de lluitar contra les estructures de l'antic règim, enfront del clima dels primers anys de la restauració, quan el canvi social ja és un fet i la classe mitjana s'eixampla. És, com ja hem dit, el mateix conflicte que detectem en els sainets coetanis d'Escalante: l'element popular ha percebut ja en aquests anys que les arcaiques estructures feudals estan desfetes i que l'ascensor social està en marxa, i malda per aprofitar l'ocasió. El castellà, en aquest context, és una marca de classe més que accentua les diferències respecte al poble. I els autors progressistes, amb Llombart a la capçalera, són molt crítics amb aquells que tracten d'abandonar l'estament menestral.

4. UNA PETITA TRILOGIA COSTUMISTA

Entre els anys 1878 i 1890 apareixen en impremta una sèrie d'obres menors que perllonguen allò que impròpiament podríem anomenar *costumisme llombardià*. Així, hem volgut agrupar en aquest epígraf una tríada de textos que, malgrat que no formen una unitat coherent, sí que presenten característiques comunes que ens ajuden a tancar aquest capítol. Es tracta de títols situats en un segment cronològic coincident, presenten una extensió similar, pertanyen a autors amb una obra costumista no massa rellevant i podem relacionar-los, directament o indirecta, amb els certàmens poètics organitzats per Lo Rat Penat. Es tracta de *Lo romancer valencià*, *Costums de la terra* i l'anònim *Una festa de carrer*.

Francesc Palanca i Roca: *Lo romancer valencià*

La primera d'aquestes obretes fou publicada el 1888 pel famós dramaturg Francesc Palanca i Roca i duu com a títol "Lo Romancer valencià: ressenya de totes les festes de costums populars valencianes que tenen lloch en la nostra capital." Dins el llibre, el *romancer* va en companyia d'una altra obra, "Troços y mosos", que constitueix un recull de poemes de circumstàncies, escrits pel mateix autor.

Les circumstàncies que motivaren l'aparició del *Romancer* resten bastant clares en el pròleg. El mateix Palanca ens hi conta que l'any 1885 Lo Rat Penat convocà un concurs literari per tal d'atorgar la *lira d'argent* a aquella composició que, escrita en romanç asonant, tinguera per tema els "costums populars"¹¹⁷. La vinculació de la convocatòria amb la publicació recent de *Tabal y donsayna* sembla evident, sobretot per la limitació temàtica i mètrica. És molt probable, doncs, que en aquests anys inicials dels vuitanta la poesia de costums constituïra un gènere de conreu freqüent entre els autors de la *Societat d'Amadors*.

Palanca degué pensar que tenia moltes possibilitats de guanyar: hi ajudava sense dubte el seu prestigi consolidat com a autor teatral, i l'aposta fou forta: en lloc d'un sol romanç en presentà onze¹¹⁸, tot recorrent el calendari festiu com ja havia fet *Tabal y donsayna*. Per reblar la dificultat i el mèrit, els primers romanços rimarien en –a, els següents en –e, i els darrers, per ordre, en –i, –o i per últim –u. Creiem que aquest virtuosisme tenia la indissimulada intenció d'influir al seu favor en el jurat.

¹¹⁷ / No sabem si aquesta convocatòria –que no hem pogut trobar- estava inserida dins la convocatòria dels Jocs Florals corresponents. Tampoc sabem quin autor guanyà la convocatòria de la *lira d'argent* en lloc de Palanca.

¹¹⁸ / En el pròleg Palanca afirma que en són deu, però en l'edició se'n compten de fet onze. Tretze en total si hi comptem el romanç que fa de Prefaci i el que fa d'*Epílech*. La contradicció en la quantitat de romanços potser tingué a veure amb la inserció del darrer, "La vespra de Sant Donís", que és molt més curt que els altres.

Malgrat tots els mèrits, però, Palanca no guanyà el concurs. Segons ell mateix declara en el pròleg del *Romancer*:

“Lo dictamen d’el Jurat fon: que estava valentment escrit y molt ben inspirat, pero que abent fet jo deu romansos corresponents a igual número de costums, era lo mateix que fer nou vegades mes de lo qu’el Cartell demanaba; nou vegades mes de lo que me pertocaba y nou vegades mes de lo que se volia, per lo tant me concedien los sinyors d’el Jurat, ¡pásmesen vostés! Me concediren ¡¡Menció honorífica!! ¡Hola! Qué tal? Qu’els pareix?” (7)

El to de les paraules reflecteix una molt mala digestió de la *derrota* patida. Palanca no s’esforça massa a dissimular-ho, i hi insistim: per a un autor consagrat com ell, veure’s rebutjat no per la qualitat de l’obra sinó per un mer formalisme (per altra banda, discutible) degué suposar una autèntica humiliació. En les línies del pròleg insisteix diverses vegades en la idea que el jurat, en cas d’haver volgut un sol romanç, podria haver triat un d’entre els deu que ell presentava.

Convençut de la qualitat dels seus romanços, Palanca els publica, com sabem, tres anys després, el 1888, i en companyia d’un afegitó, “Troços y mosos”. Precisament entre les composicions que formen aquesta segona part trobem el poema “Grans de mostaça”, on es fa una crítica frontal a Lo Rat Penat. Les acusacions són múltiples i denoten una enemistat que potser esclatà amb el veredictes desfavorable, però que venia covant-se des de molt abans. Palanca acusa l’entitat valencianista de manca de compromís amb la cultura valenciana, de conformisme i, sobretot, d’endogàmia:

“No falta qui va notant
Que casi son els mateixos
Los premiats de tots los anys!
¡Mentires! Moltes mentires!...
Jo no crech semejant cas.
¿Jo meu paste? Jo meu fenig?
Y yo meu engulch? Jamay!
Jo no heu crech!... Si be en conciencia,
Parlant com dech net y clar,
Lo cert es qu’els ratolíns
No arreglen altres treballs
Qu’els dels *Jochs*, ahon els que juhen
Se diu que no perden may!...” (66 – 67)

En un cert aspecte, podem entendre la publicació de *Lo romancer valenciá* com una vertadera venjança contra Lo Rat Penat, un desaire amb sabor de despit amb què Palanca es reivindicava com un autor hàbil, destre i de versificació fàcil. Amb *Troços y mosos*, a més, es presenta davant el públic com un poeta capaç en les dues llengües i en els gèneres poètics més diversos. Ens trobem davant l’únic llibre en què Palanca abandona el gènere teatral que li donà fama, i on vol demostrar-se –demostrar-nos- que la seua ploma és capaç d’abastar mèrit en una gran gamma de registres i motlles.

Deixant ja de banda les circumstàncies de publicació del llibre, i centrant-nos ara en l'aspecte temàtic, *Lo romancer valencià* està dividit en un prefaci, un epíleg i onze romanços, cadascun d'ells dedicat a una festa típica. L'ordre de les composicions, que vol imitar la línia cronològica que ja seguia *Tabal y donsayna*, es queda a mig camí. D'un costat, s'obri amb el text dedicat als porrats (que realment es donaven en diverses èpoques de l'any); de l'altre, la distribució de festes és poc regular. Dels deu romanços restants, nou es refereixen a festes que transcorren des del mes de març a l'agost (cinc mesos). En contrast, els darrers quatre mesos de l'any sols estan representats per un romanç, el dedicat a Sant Dionís, que a més és el doble de curt que els altres.

Llegint els poemes del *Romancer*, hom pot percebre clarament com el gènere costumista a penes conserva ja alguns pocs dels seus trets prototípics. El canvi de prosa a vers, que a casa nostra va consumir-se amb els reculls llombartians, és el principal tret que afecta l'estructura. Els poemes de Palanca s'acosten molt més al gènere líric que els de *Tabal y donsayna*: el narrador, com a tal, quasi ha desaparegut per esdevindre una mena de pregoner líric que emfasitza la bondat de totes les festes de què parla. La penetració psicològica en el tipus ha desaparegut (i el tipus en si), i l'estructura dels poemes no segueix cap dels convencionalismes típicament costumistes: ara més aviat passen a obrir-se amb un exordi celebratiu que dona pas sense massa preàmbuls ni digressions al moll de l'os de la festa que es descriurà. Tampoc hi ha a penes interpel·lacions al lector. Comptat i debatut, l'estructura textual, dels anys quaranta ençà, ha canviat de dalt a baix.

Ara bé: on més es nota el canvi és, sense dubte, en el punt de vista. Si el costumisme tenia, almenys prototípicament, un caràcter crític, el tarannà general del *Romancer*, amb molt poques excepcions, és laudatori. Palanca hi empra, de forma molt marcada, un to optimista i encomiàstic. Creiem que en aquest aspecte potser tinga a veure el marc: l'obra anava a ser presentada a un certamen literari i, en conseqüència, és molt possible que això predeterminara una certa inhibició de la crítica en favor d'un to més cofoi. No podem negar, en eixe sentit, que la poesia de certamen, per definició, sol presentar una visió més estantissa i autocomplaent.

Palanca recorre el calendari festiu dels valencians amb una idea central: València és un paradís sobre la terra, un lloc privilegiat tant per clima com per vegetació, i sobretot els habitants de la ciutat i de la província són, en essència, les persones més alegres i festives de tota la terra. Cal matisar, d'entrada, que el concepte de València que usa l'autor està, naturalment, restringit al de la província. No podia ser d'una altra manera en una època en què la ideologia liberal va associada a les noves demarcacions territorials amb què el nou règim acota el territori. Ara bé, per a ser més exactes, l'autor delimita encara més el seu espai. Com a bon fill d'Alzira, el paradís de què parla va exactament "desde Xátiva en aball":

"Qui en lo mon podrá negar
Que té Valencia y son reine,
Desde Xátiva en aball,
Un clima y un paradís
Superior a cuant la terra
Reunix en totes parts..." (28)

D'una banda, l'autor fa referència, ni que siga nominalment, al *Reine*; de l'altra, les al·lusions provincials són abundants. Així i tot, i tornant al tòpic, allò que és realment un paradís és, en suma, la planura central: les terres fèrtils i costaneres situades entre Xàtiva i Sagunt. La resta, la muntanya, el secà, les costes de La Safor... no constitueix, pel que sembla, matèria poètica. Com veurem, aquesta particular miopia paisatgística es repetirà en molts autors posteriors. És, en certa manera, resultat del caràcter hanseàtic de València de què ja parlava Fuster. De tota manera, és també conseqüència del gènere: la poesia lírica casa poc amb l'exhaustivitat descriptiva i molt amb la celebració efusiva del fet puntual.

Siga com siga, València presenta per a Palanca tota una sèrie d'atributs que la fan única, i el seu discurs constitueix un panegíric que descansa sobre una sèrie de tòpics molt repetits. En primer lloc, i com hem dit, destaquen el clima i la naturalesa. El primer, sempre causa del segon:

“¡Ahón hiaurá camps tan alegres!...
¡Sol mes tibio ni dorat!...
¡Millor cel, ni mes risueny
Qu'el que tenim allá dalt!...” (28)

“¡Gloria a Deu!... que als valencians
Dotá del millor país,
Dotantlos del cel mes blau
Qu'en la terra es distingui!...” (19)

“¡Caballers, Valencia es Jauja!...” (25)

Les flors, conseqüència de la generositat de la natura, s'eregeixen per primera vegada en un tòpic identificatiu de la ciutat. Ens trobem davant d'una de les primeres formulacions de la València “de las flores, de la luz y del amor”:

“Som los reis en flors y jiques.
Jiques y flors tan fragants
Que jiques y flors com éstes
La terra n'on dona iguals.” (10)

“¡Gloria a Deu!... qu'en l'Univers,
Com privilegi esclusiu,
El imperi de les flors
A Valencia concedí!” (19)

I en aquest context la bellesa de les dones valencianes és el correlat de la naturalesa en forma humana. Les valencianes són “àngels y serafins” (20), i particularment les llauradores mereixen tots els elogis:

“¡Calle Francia, Ingalaterra,
Grecia y Asia!... callen tots
Al pasar les llauradores
D’este pais delicios!...
¡Alló son cares boniques!
¡boques d’angel, riques flors
D’estos camps que son jardins
Matiçats de grana y or!” (45)

Resulta notable l’ús abusiu que fa Palanca de dos signes de puntuació, l’exclamació i els punts suspensius. No pot ser d’una altra manera en uns versos on l’entusiasme floreix i el lirisme deixa els inventaris oberts, donant a entendre que València encara podria ser lloada en molts més aspectes. En lògic correlat amb el clima, la vegetació i la dona, els homes de la terra valenciana destaquen per dos aspectes: en primer lloc, per haver fet grans aportacions a la ciència i a l’art. La terra que és fecunda en conreus (el tòpic ho repetirà) ho és també en genis i artistes. València, segons Palanca, té la bellesa dels contes de *Les mil i una nits* (47), però és també una “nova Atenes” (47). Reuneix, doncs, el millor d’orient i d’occident: la bellesa exhuberant i, alhora, la saviesa i la indústria. És, per dir-ho sense embuts, “la primera [ciutat] del globo” (44).

Aquest caràcter productiu de la ciutat del Túria, i de la seua vega, fa que la terra també siga rica, com hem dit, en artistes. Palanca ho comenta al peu dels versos sobre Sant Vicent Ferrer:

“Valencia, patria d’artistes
Y de sabis distinguits;
Valencia que de Ausias March
Fon la cuna, y te per fills
A Bayer, Joanes, Lluís Vives,
Guillem de Castro y cent mil
Com Gil Polo, Timoneda,
Ciscar, Miñana y Boil
Y altres molts que omplin sa historia.” (23)

Però sense dubte el tòpic medul·lar del *Romancer* és el que té a veure amb el caràcter festiu dels valencians. Es tracta d’un *leit-motiv* que ja acompanyava, segons véiem, els textos de la dècada dels quaranta i que apareix amb més força en els reculls dels autors coordinats per Constantí Llobart. En una època en la qual molts altres tòpics sobre els valencians, com el de l’arabisme o el de la superstició, van decaent, aquest reïx amb força. Deutor de *Tabal y donsayna*, que hi havia insistit, el llibre de Palanca continua amplificant la idea que els habitants del país són gents festives, jovials i obertes. És el vell i nou tòpic del *Levante feliz*. Els exemples en són abundantíssims, tant que sols en transcrivim un parell com a mostra:

“Tot es goig en esta terra
 Del rey don Jaume y del Cit;
 Tot es plaer y alegria
 Asi ahon tant se divertim:
 Asi ahon la vida se pasa
 Com qui diu en un bufit.” (32)

“Y el carácter valenciá
 Busca noves diversions
 Sempre grates, sempre alegres!...
 Pues, com va de flor en flor
 La papallona, aixi pasa
 La vida, vol sobre vol
 Lo nostre poble, a tot past” (48)

L'èmfasi posat en els aspectes alegres no impedeix que hi afloren alguns aspectes de la ideologia de Palanca. Home d'orígens molt humils, autodidacta i republicà convençut, els elogis lírics cap a la seua pàtria no li impedeixen deixar un parell de rastres crítics: el primer, quan en el romanç dedicat a la processó del Corpus comenta alguns aspectes ridículs o manifestament millorables (35 – 36). El segon, quan igual que altres autors, i seguint la línia marcada des de Pérez i Rodríguez i passant per Llombart, centra l'atenció en les diferències socials i en el paper dels pobres en les festivitats descrites.

Ara bé: aquesta referència a les diferències socials es troba din el *Romancer* degudament dulcificada. Palanca, autor de soflames polítics tan explícites com les contingudes en ¡Valencianos con honra! Limita dins el *Romancer* les al·lusions a les diferències socials a unes poques ratlles, i convenientment desbrafades. Un exemple es troba a la pàgina 16, on l'autor comenta que el dia de Sant Josep els pobres, com a mínim, poden menjar pastissos. Un altre el trobem a la pàgina 20, on el dia de la mona serveix per a comentar que les diferències entre els pobres i els rics sols es manifesten en la forma de celebrar la festa. La pobresa, dins aquesta obra, es troba apaivagada en la seua intensitat: les celebracions –se'ns diu- igualen les diferències socials i la caritat (pàgina 46) dona bàlsam al pobre i alleuja el seu dol.

Fins i tot quan arriba l'estiu els rics i els pobres s'integren en un mateix quadre alegre, malgrat que en diferents escenes igualment *deslumbradores*:

“Els rics a les alqueries
 S'allarguen fujint d'el foch;
 La quente de medio pelo
 Barraca y toca el tambor...
 Convertint d'un improvis
 Una y altra població
 En dos elements de vida
 D'aspecte deslumbrador!” (49)

Hem dit abans que Palanca fou sempre un autor declaradament progressista i republicà; d'esquerres, com seria conegut en la terminologia actual. Costa treball creure que poguera inhibir-se de les seues idees. Hem d'entendre, però, que segurament hi contribuí la imatge que Lo Rat Penat tenia ja per aquell temps. L'any en què el *Romancer* es publica, 1888, és un any doblement important: per un costat, s'hi compleixen deu anys de la fundació de l'entitat; per l'altre, és l'any en què Llobart, definitivament desenganyat, funda l'associació L'Oronella. La creació d'aquesta fugaç associació era la prova fefaent del descontent del sector progressista amb una associació que des de feia temps estava ja controlada per autors conservadors i submissos a la monarquia alfonsina.

El paper de Palanca en aquest context no ens queda clar. Autor ja de prestigi, probablement no participà gaire d'aquestes dissensions, però en les seues paraules s'endevina una tensió amb la *Societat d'Amadors* que probablement venia de darrere. El to ideològicament contingut, i més aviat laudatori, del *Romancer*, potser s'inscriu en aquestes coordenades de cautela respecte a una entitat on la ideologia ja li devia marcar distàncies i prevencions. El fet que el premi no caiguera en les seues mans potser acabà de trencar definitivament la corda.

Pasqual Frígola: *Costums de la terra*

Amb el títol de *Costums de la terra* i el subtítol de *romans de cego*, el fons de la Biblioteca Valenciana registra un breu document de curta extensió (unes vint pàgines), imprés, i que apareix enquadrat juntament amb altres poemes de la Renaixença, tant en valencià com en castellà. L'obra apareix sense dades d'autor. El catàleg de Ribelles Comín (1978), en canvi, l'adjudica sense dubte al Baró de Cortes de Pallás, Pasqual Frígola Ahís Xacmar i Beltrán (Adzeneta del Maestrat 1822 – València 1893)

Les petjades de Frígola, home culte i intel·lectualment inquiet, ens porten a un dels primers reculls costumistes, *Los valencianos pintados por si mismos*, on ell participà escrivint el capítol corresponent a "El barquero de la Albufera". Fou elegit diputat a Corts pel Partit Moderat entre 1857 i 1867, any en què fou designat senador vitalici, però fou cessat en arribar la revolució *Gloriosa* de 1868. Home conservador i simpatitzant declarat de la causa borbònica, seguí Isabel II al seu exili i, després de la restauració monàrquica amb Alfons XX fou nomenat director de *La Gaceta de Madrid* i administrador de la Imprenta Nacional. En tornar a València reprengué els llaços amb el moviment renaixencista, tal com ho demostra el fet que fora nomenat president de Lo Rat Penat en dos períodes diferents: de l'any 1887 al 1889 i de 1891 a 1893¹¹⁹.

119 / Dades biogràfiques extretes de Roca Ricart, Rafael (2013: 294).



Pasqual Frígola, Baró de Cortes. Font: www.senado.es

És en aquest darrer període de vinculació amb València on podem situar una de les contribucions menys conegudes del Baró de Cortes: la creació el 1891 de la batalla de flors, en principi com a acte dins dels programats en la fira de juliol. Segons sembla, Frígola s'havia fixat en una celebració similar a Niça (França) i va voler exportar-la a la que en aquell moment (i segons hem vist) començava a guanyar fama com a "ciutat de les flors".

En aquest mateix període podem situar la redacció de *Costums de la terra*. Sobre la datació de l'obra, Ribelles Comín no aporta informació. El catàleg de la Biblioteca Valenciana, al seu torn, dona entre interrogants la data de 1890. Nosaltres, però, creiem que com a mínim és uns anys anterior. De fet, es dona una afinitat total entre *Costums de la terra* i les bases temàtiques i estròfiques amb què Lo Rat Penat convocà el 1885 el concurs de *La lira d'argent*. No és, doncs, improbable, que el poemari de Frígola participara en el mateix certamen en què el *Romancer* de Palanca resultà desqualificat. Les afinitats evidents entre les dues obres així ho fan pensar, i si considerem que l'any 1888 Frígola era ja president de la Societat d'Amadors, potser cobren més sentit les acusacions d'endogàmia llançades per Palanca al seu poemari.

Fet i fet, doncs, considerem 1885 com a probable data de composició de les dues obres, la de Palanca i la de Frígola. Sobre si fou aquesta darrera la que en resultà guanyadora en el certamen, malauradament no tenim proves que ho demostren ni en un sentit ni en el contrari. Ben bé podria haver estat així. Encara que ens movem en el terreny de l'especulació gratuïta, no costa d'imaginar que, sent com eren dos homes grandiloqüents i histriònics, els orígens humils i el caràcter progressista de Palanca xocaren amb l'esnobisme aristocràtic del seu rival.

Costums de la terra compleix amb les dues condicions del concurs de la *lira d'argent*: està escrit, de fet, emprant el motlle estròfic del romanç i tracta sobre costums valencians. Ara bé: per tal d'amplificar el tema, i tot evitant l'errada que portà Palanca a la desqualificació, Frígola divideix el seu text en petites seccions. La divisió, que es limita a ser gràfica (una ratlleta), no interromp la continuïtat temàtica. Hem titolat les seccions que en resulten d'aquesta manera: *Introducció – València, ciutat rica – El valencià i la valenciana – El llaurador – Dinars a la platja – Sant Dionís – Porrats i torrons – Altres delícies del menjar – Les festes de carrer – Els col·loquis – El caràcter festiu dels valencians – Altres festes – Sant Vicent Ferrer – La Mare de Déu dels Desemparats – Sant Lluís Bertran – El tribunal de les aigües (1, 2 i 3) – València, terra d'artistes (passat) – València, terra d'artistes (present) – Final*.

Com veiem, s'hi deixa notar un cert fil conductor. De fet, en un exercici d'habilitat, Frígola comença totes les seccions amb algun connector que fa que les transicions no siguen brusques i que la continuïtat discursiva es mantinga: quatre de les vint seccions comencen amb la conjunció "y", un amb la conjunció il·lativa "també", dos més amb "pues" i una amb "una altra...".

Ben mirat, el recull de Frígola no aporta massa innovacions respecte al que ja era un gènere de costums més o menys assentat des de *Tabal y donsayna*. S'hi repeteixen alguns dels tòpics identitaris valencians més comuns, entre els quals destaquem, per ordre d'aparició:

- *Riquesa de la naturalesa a València* – Referència al cel assolat, a la varietat dels conreus i al tema de les flors, que apareix ací de bell nou.
- *Magnificència de la gastronomia local* – L'autor cita els porrats (8), la paella, les anguiles (8), els torrons (9), els cocots i empanades (9), la carabassa, l'arròs en fesols i naps (9), les mores, els tramussos, els cacaus i especialment el botifarró empanat (10).
- *Caracter festiu i alegre dels valencians* – Aquest tret ja s'endevina quan l'autor comenta la capacitat dels valencians per transformar un dinar o esmorzar en un ball, però el tòpic es desenvolupa *in extenso* entre les pàgines 10 i 12. El llistat de festes no és exhaustiu, però s'hi citen les festes de carrer, les falles, el dia de Sant Vicent, el Corpus... Com aspecte destacable, hi apareix per primera vegada la pirotècnia com a element identitari (10). Almenys en la documentació que manegem, no l'hem vista abans esmentada com a element recognosciblement valencià.
- *València, terra fecunda en conreus i també en artistes* – La continuïtat semàntica entre la fecunditat de la terra i la del país produint genis esdevé un tòpic literari a partir d'aquests anys, i cobrarà més força amb l'adveniment del gran triumvirat d'artistes coronats per la tradició: Sorolla, Blasco Ibáñez i Benlliure. En el cas de *Costums de la terra*, hi veiem citats sobretot pintors (Ribalta, Joan de Joanes, Agrasot, Richart...) i literats (Boix, Arolas, Llorente, Lombart...).

La insistència en tòpics identitaris ja arreplegats en reculls anteriors, i d'àmplia genealogia, contrasta amb alguns aspectes que individualitzen l'obra de Frígola. Per començar, aquesta s'obri amb un epígraf de Vicent Boix. L'historiador i erudit, que era sols vuit anys major que el Baró de Cortes, havia estat company d'aquest en diferents revistes i els unia una amistat pregona. L'epígraf, per començar, situa *Costums*

de la terra en unes certes coordenades que s'allunyen del grup progressista de Llobart i ancoren l'obra en una actitud més aviat nostàlgica, foralista i medievalista:

“¿Qué resta del antiguo régimen foral del reino de Valencia? El tribunal de los acequeros, algunas costumbres populares, restos de trajes, y nada más¹²⁰.”

Ens trobem en un eix pròxim al de la ideologia de Llorente, Pizcueta i altres prohoms de Lo Rat Penat, i en poques pàgines comprovem com per a Frígola, un dels trets essencials que defineixen el valencià és el cristianisme. Es tracta d'un tòpic que José Zapater inaugura en *Los valencianos pintados por si mismos* i que tracta d'ideologitzar la identitat valenciana tot presentant els habitants del regne com cristians essencials:

“Dende molt gicorrotets
comensen a ser cristians,
pues van caminant a gates
y ya se saben senyar” (4)

El neoforalisme i neomedievalisme de Frígola apareixen manifestats de forma clara almenys en dos aspectes més: seguint al peu de la lletra la cita de Boix, el Baró de Cortes té unes paraules per als gremis. Nogensmenys, alguns autors com Pau Viciano (1995) han subratllat la importància que els gremis i el parlamentarisme valencià han tingut en la construcció d'una certa idea romàntica del passat medieval. En els versos de *Costums de la terra* ho veiem clarament amb una visió de la València gremial que frega la idealització:

“Eixa hermandat, eixos gremis,
eixa unió franca y leal,
cada ofici a sa bandera
seguint, tots agermanats
sense cels y sense envetja.” (6)

I en la mateixa línia, i seguint els passos de Boix, trobem un dels capítols més extensos, el dedicat al Tribunal de les Aigües. Segons hem vist, almenys des dels anys trenta, aquest tribunal ha estat utilitzat per alguns autors per subratllar una visió neoaràbiga de la identitat ancestral valenciana. Frígola, en canvi, hi donarà la volta i en subratllarà el caràcter cristià. Se'ns diu, d'aquest mode, que el marc on es desenvolupen les discussions del tribunal és la porta gòtica de la catedral, que els testimonis en són els apòstols allí esculpits i que el caràcter inapel·lable de les sentències atorgades és perquè el mateix Déu presència des del cel les deliberacions i els testimonis. Com observem, la cristianització de l'arabisme és notòria. Per segona vegada en el poemari, el Baró de Cortes porta la religió catòlica a l'arrel dels valencians: si adés era referint-se al naixement, ara ho fa en la seua institució més antiga:

120 / No hem pogut trobar l'obra de Boix de la qual s'extrauen aquestes línies.

“El palau de la justícia,
hermós, respectable y gran,
es la plasa de la Séu,
porta del apostolat,
tenint el cél per dosell
y per poltrones un banch.
Nostre Senyor els escolta
qu'está prop del seu altar,
pero al ohir les sentencies
d'aquells homens tan honrats
en sa justícia divina
aproba lo sentenciat.” (16 – 17)

Les visions de Palanca i Frígola, malgrat que parcialment coincidents, no poden ser més antagòniques: d'un costat, trobem la imatge de la València festiva del *Romancer*, on les diferències socials s'aboquen (malgrat que sense conflicte) i on el cristianisme no hi és gaire present; de l'altre, trobem la visió religiosa i tradicionalista del Baró de Cortes. Enmig, es lliura la batalla per fixar una determinada identitat valenciana.

Des dels anys quaranta, alguns dels tòpics identitaris que hem anat calcant dels textos han tingut un recorregut més problemàtic: la mateixa visió cristiana que defensa Frígola, i que ja trobàvem en el text “El valenciano”, de Zapater, ha trobat poc eco en autors progressistes com Pérez i Rodríguez, Palanca o Llombart. Alguns tòpics com el caràcter atàvicament supersticiós dels valencians han patit per trobar-se en contradicció amb la visió catòlica, i altres, com l'arabisme, ha patit les sotragades dels conflictes bèl·lics espanyols.

Enmig d'aquest foc creuat, però, algun tòpic com el caràcter festiu dels valencians, ha aconseguit mantindre's dret malgrat les èpoques i els canvis. Hem constatat com aquest tòpic és transversal a diversos autors: des del progressista Llombart al conservador Zapater; del republicà Palanca al monàrquic Frígola. Tots, des del seu peculiar tarannà, insisteixen a descriure els valencians (Per ara, sols els de la capital i la rodalia!) com persones alegres, extravertides i donades a la festa. Podem interpretar que la fortuna del tòpic, que segueix viu hui en dia, no es deu tant a la repetibilitat com al fet que haja esdevingut un estereotip positiu i de consens, transversal i fàcilment assumible per tots els grups i ideologies.

Anònim: Una festa de carrer

La tercera obra d'aquesta trilogia es va publicar l'any 1886 a la ciutat d'Alzira. L'autor, anònim, signa l'obra amb el pseudònim de “Un donsainér”, i el títol complet és: “Una festa de carrer. Lláracs y divertits romansos / que contenen molt bons llansos.”.

La temptació d'emparentar aquesta obra amb les altres dos és comprensible: no sols hi coincideix la cronologia (molt pròxima), també, i de nou, s'hi repeteixen el motlle estròfic i el tema. Ens trobem, doncs, per tercera vegada en pocs anys, davant un romanç que parla sobre festes tradicionals valencianes. Potser fora aventurat suposar que les tres obres es presentaren al mateix concurs, el mateix que va perdre Palanca, però potser no és descabellat suposar que aquest certamen conegué més edicions, i que les tres obres es presentaren a alguna d'elles.

De l'autor, no en podem saber gaire¹²¹. Pel lloc de publicació, podem imaginar que devia ser una persona fincada a Alzira o natural de la ciutat de la Ribera, encara que no veiem en l'obra massa característiques dialectals que ens ho permeten confirmar. Sembla, per algunes al·lusions, una persona de certa formació cultural: domina els motlles compositius, té una certa habilitat versificadora i coneix dades històriques com que el monestir de La Murta va pertànyer a la família noble dels Vich (pàgina 9). La dada és significativa perquè no és recent: de fet, l'últim Vich que fou senyor de La Murta morí a mitjans del segle XVII¹²².

Cal afegir-hi que l'autor, a més, coneix detalls geogràfics i toponímics molt concrets, com ara el Matamon de Catadau, les Cabrelles, el Cavall Bernat, el frontó de la Solana... Tot plegat, la descripció que encapçala la segona part forma un amfiteatre orogràfic ben complet i detallat. S'hi nota, a més, que l'escriptor obté els seus coneixements geogràfics no sols de l'experiència toponímica directa, sinó d'una certa formació acadèmica. Ho comprovem amb l'esment de la Garrofera de Guadassuar:

“La garrofera a l'esquerre
Sosté com una peaña
A la sérra de Millares
Y de Tóus...”

Per dir-ho clarament, la continuïtat entre la Garrofera i la serra de Tous, i més encara la interpretació d'aquella muntanya com a peanya de la serra de Millars sols pot fer-se des d'un mapa, o des d'un cert coneixement acadèmic dels sistemes muntanyencs. Un altre detall que denota la formació de l'autor és l'ordre planificat en què fa referència als diferents accidents geogràfics: parant atenció primer al nord (València) i seguint des d'allí l'ordre invers al de les agulles del rellotge fins anar a parar al monestir de la Murta. L'angle mort que deixa aquesta visió panoràmica correspon a les terres del nord-est, que eren – són- terrenys plans i d'arrossar.

Passant a l'obra, es tracta d'una composició amb estructura tripartida i piramidal, és a dir, la primera de les tres parts és la més curta i la tercera, més extensa, equival en llargària a la suma de les altres dos. El motiu d'aquesta divisió es troba perfectament justificat: l'autor ens conta primer els antecedents de la festa (*L'arreplega*), després el dia anterior (*La Vespra*) i finalment la jornada festiva en si (*La festa grossa*). Des del títol, es diu que el que es descriurà serà “una festa de carrer”; així i tot, el que se'ns conta remet més aviat a la romeria de La Murta, que encara se celebra a Alzira els darrers dies de maig o els primers de juny, i que compta amb gran concurs de visitants i pelegrins.

121 / El fet que l'obra s'ambienta a Alzira ens porta de nou als passos de Francesc Palanca. L'atribució d'autoria al seu favor no és descartable, més tenint en compte que el mateix autor va escriure, com hem vist, un romanç molt similar. Ara bé: no tenim cap prova que apunte a l'autor de sainets i, en paral·lel, hem observat que les solucions gràfiques del *Romançer* i de *Una festa de carrer* no són gens coincidents: allà on Palanca fuig de la grafia apitxada fins i tot en casos extrems (*gichs*, *juplar...*), el misteriós *donsainer* representa totes les palatals africades amb la *ch* castellana.

122 / Arciniega García, Luis (1999), “Santa María de La Murta (Alzira): artífices, cominentes y la “damnatio memoriae” de D. Diego Vich”, dins Campos, Fco. Javier (coord.), *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*. El Escorial: Instituto escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.

Una festa de carrer presenta, en la seua breu extensió, una gran varietat discursiva: d'entrada, el poeta no tarda a donar pas a un breu diàleg quasi teatral, petites escenes en què els festers dialoguen amb les persones que poden contribuir a la festa. És l'arreplega, i hi intervenen una senyora que està esperant la mort de la sogra per a pagar la traca, i un home (Don Silvestre) que es nega a amollar diners. Aquest darrer personatge és retratat com un burgés acomodat ("es ric y fadrinót"), però no podem situar els seus retrets als festers ni en un camp ideològic ni en el contrari. És, en tot cas, un enemic de la festa, i com a tal és retratat en uns termes poc afavoridors. D'ell no es critica la ideologia: és tan sols un moralista malcarat que no té cabuda en un context festiu i alegre.

La segona part, *La Vespra*, interromp el caràcter predominantment teatral del text per fer una descripció de les muntanyes que envolten el monestir de La Murta i la comarca de La Ribera. Tot seguit, s'hi descriu la romeria de La Murta fins Alzira. El punt de vista del narrador es troba immòbil mentre que passen, un per un, els components de la desfilada. Molts personatges hi van vestits de forma impròpia: el rei en Jaume no porta mant sinó una manta morellana, i el casc li l'han substituït per un embut de coure, Na Violant no duu toca sinó una coixinera de randa i la carrossa triomfal no és sinó un carro de llaurador. Així i tot, la contingència i la simplicitat dels vestits i dels aparells no és obstacle per al narrador, que transmet en tot moment que l'alegria de la festa és el més important. Estem, doncs, davant una festa del poble i per al poble.

Després del to descriptiu de la segona part, la tercera recupera el to teatral de la primera. Situats ara sí en la festa major, es recupera el personatge de la dona (ara ja morta la sogra), i es narra la festa gran des dels primers compassos: la *disparà*, el passacarrer i la missa. El narrador, tot adoptant un punt de vista múltiple, recorre diversos aspectes del poble, tot fent un esbós de com viuen la festa els diversos veïns: els nens que juguen a la plaça, la clavariessa, els matrimonis que deixen el dinar a l'olla... En algun passatge, el narrador s'entreté en la descripció d'algun aspecte no necessàriament relacionat amb la festa, com en el cas de la disputa dels jugadors de truc. Cap a la meitat d'aquesta tercera part, l'autor, en un exercici d'habilitat autorial ben significatiu, s'inhibeix i passa a descriure la festa de forma indirecta, tot valent-se dels comentaris d'un rotgale de veïnes xafarderes. La darrera part clou el poema parlant del ball i del castell de focs artificials. Ja per concloure pren la paraula el clavari major, l'home sacrificat que amb el seu esforç fa possible la celebració, i a qui correspon sempre la pitjor part.

Com podem veure, en tota l'obra el narrador destaca per saber trenar en els seus versos dos tipus d'enfocament: aquell que descriu la festa en els seus aspectes més corals i exteriors i aquell altre que la descriu des de la conversa íntima i personal dels personatges que la viuen. Sovint, aquests personatges aporten punts de vista positius però també crítics, i no hi manquen comentaris que retraten els sustent econòmic de la festa:

“-¿Pero has vist a la chicon
Del clavari si va maja?
-Molta bufa y pócs dinés.
Ya se vé, com se fa ránsia,
Sa mare per ferli flócs
Ha empeñat hasta la márfega.” (20)

“-¡Ole que sí! Pero escolta,
 ¿Els has fét pagar la farda?
 -Hauré tirát a racó
 Uns quinse duros en plata.
 - Vindrán com anéll en dit
 Perqué la chica se casa.” (26)

El contrast entre *Una festa de carrer* i l’obra de Frígola, *Costums de la terra*, és ben palmari. Si en aquella el discurs era monòdic i fortament ideologitzat, l’autor anònim d’Alzira ens regala una obra on són els personatges els que parlen i on la intenció ideològica, bastant dissimulada, s’evadeix en favor d’un major descriptivisme a peu de carrer. Per altra banda, el conservadurisme i la religiositat del Baró de Cortes no troben parangó en *Una festa de carrer*. Malgrat que aquesta darrera obra parla sobre una festa eminentment religiosa, se’n destaquen molt més els aspectes profans.

Tant és així que no trobem en tot el poema una sola actitud purament religiosa: els festers recapten diners sols per la festa, la dona paga la traca al sant sols si li ajuda fent morir la seua sogra, els majorals aprofiten la festa per beure aiguardent... En la pàgina 17 es deixa clar que les gents del poble van a la festa no per devoció, sinó sols pel lluïment i gaudi de la festa, els focs artificials i els cants:

“Podrán no anar máy a misa,
 Pero hui no es queda en casa
 Mes que aquéll que es fá presís
 Pá cuidar de la pitansa.” (17)

Enmig d’aquesta gatzara, l’única veu crítica és la de Don Silvestre. El seu discurs és l’únic que s’alça per atacar la falsa devoció de les gents del poble i reivindicar l’autèntic cristianisme, però les seues paraules són ignorades pels festers, que el rebutgen per rondinaire i romancer:

“Crehéu que’l Sant s’alegrára
 De vore com s’emborrachen,
 Fárten y bállen la dansa
 En les cares mascaraes
 La nít de la serenata,
 Tots aquells que péll matí
 Entre apretóns y algasara
 Ván a la iglesia tan sols
 Per els masclets y la traca?
 ¡No, señor; no es fá la festa
 Per el Sant? Este es pantalla
 De les vóstres afisions
 A la fartera y vagánsia. [...]

-Hóme, fiques en lo llít
 Y no mos vinga fent ara
 Eixos romansos tan lláracs.” (5 – 6)

No resulta fàcil tractar d'imaginar la motivació que guiava l'autor anònim d'aquesta obra, com tampoc no ho és tractar d'establir el motiu pel qual deixà el seu nom en el silenci. Si, tal com creiem, el poema va sorgir de la convocatòria del certamen de Lo Rat Penat, la resposta resta clara. Si no, l'aproximació més fidel ens dibuixa un autor no massa ideologitzat, que sembla voler celebrar amb els seus versos el caràcter festiu dels valencians (tòpic sobre el qual ja hem insistit), el colorisme i l'alegria d'una festa típicament mediterrània. L'obra no sembla voler anar-hi molt més enllà, si de cas incloent-hi –això sí– una petita crítica a aquells que jutgen negativament el tarannà espontani i alegre del poble, lluny d'hipoteques morals o religioses.

Una festa de carrer és un dels poquíssims textos costumistes valencians d'aquesta època que abandonen les muralles de la ciutat de València i prenen com a centre una altra localitat: Alzira¹²³. Només per això ja resulta un text ressenyable. Al marge, però, destaca per moltes qualitats positives, i en certa forma constitueix una agradable sorpresa dins la tònica de mediocritat que marca el gènere que ens ocupa. La versificació és àgil, l'estructura compositiva hàbil, s'hi introdueixen passatges descriptius de certa qualitat, els personatges estan descrits amb traça, el dinamisme de la processó està ben captat... Si de cas, en contra es poden adduir el caràcter insubstancial del text, l'absència total de tesi i la concepció bàsicament plana de descripcions i relat.

123 / Pot donar-se una certa controvèrsia sobre si podríem assignar aquesta obra al capítol dedicat als costumismes perifèrics, és a dir, aquells que creen un imaginari que, dins els límits del País Valencià, naixen o s'ambienten fora de l'àrea central (capítol 10). És evident, en eixe sentit, que *Una festa de carrer* escapa dels límits de València i de la seua comarca, però per una banda no se n'escapoleix massa (Alzira es troba englobada d'alguna forma en aquesta àrea central de la identitat valenciana de què ja hem parlat) i per altra, no hi veiem reflectits massa elements que contribueixen a crear-ne un imaginari a part.

5. CONCLUSIONS

Titulant aquest capítol com “El costumisme en via morta” hem volgut significar com, a partir de la dècada dels setanta, el moviment costumista en terres valencianes continua viu, però prenent formes que per un costat s’allunyen molt del seu origen i per altre (via morta) ja no menaran a una renovació del corrent.

Abans de tot, hem de recordar les peculiaritats de què partim. Cal recordar que el costumisme valencià, segons hem vist, no és especialment donat ni a les evocacions nostàlgiques del passat ni al retrat de la vida burgesa, que molt sovint canvia per una atenció preferent a les classes populars. En eixe sentit, tampoc mostres com *Los valencianos pintados por si mismos* o els textos de Pérez i Rodríguez coincidien amb eixa imatge prototípica. Ara bé: el que remarca la descomposició del gènere en els textos llombartians és l’abandonament, molt més marcat, de les pautes formals i discursives.

En paral·lel a aquest primer aclariment cal considerar un segon aspecte: la desvinculació del text costumista respecte al seu caixer habitual, la premsa. Hi ha la possibilitat que Llombart pretenguera donar cabuda als textos costumistes dins els seus diaris *El pare Mulet* i *El bou solt* (1877). De fet, no hem d’oblidar que alguns textos de *Tabal y donsayna* o *Tipos d’auca* ixen a la llum en les pàgines d’aquests periòdics. Ara bé, el fracàs de les dues publicacions condemnà els poemes arreplegats per Llombart a veure la llum en forma de llibre recopilatori, sempre publicat puntualment. Cal matisar que ja en els textos de Pasqual Pérez i Rodríguez (*Tipos valencianos* i *Versos macarrònics*), havíem apreciat eixa desvinculació de la premsa, encara que cal aclarir que en el cas d’aquest autor el que teníem eren sobretot obres inèdites.

La desvinculació entre premsa i text costumista provoca la desaparició de molts dels trets inherents al gènere, ja tractats: la immediatesa discursiva, l’apel·lació als referents cronològicament pròxims al lector, la capacitat de l’escriptor per crear-se un personatge reconeixible, la possibilitat de literaturització del narrador... fins i tot els tocs humorístics perden la frescor d’allò immediat. De sobte, el text costumista és un *objetge literari* més, i la conseqüència, òbviament, n’és la literaturització; per dir-ho així, i entenga’s el terme, l’*estetització* dels textos.

A sobre d’aquesta base, cal destacar dos fets que faran perdre als textos llombartians bona part de la seua essència costumista: el pas de la prosa al vers i del castellà al valencià. Creiem que ambdós canvis tenen connexions evidents, i que estan fortament travats. Trobant-nos en el context dels anys seixanta i setanta del segle XIX, el català és al País Valencià una llengua encara sotmesa a una forta di-

glòssia. L'únic espai social que li han deixat els referents literaris immediats (Bernat i Baldoví i el sainet) ha estat la de la poesia festiva. *El Mole* com a referent resta ja molt lluny, la Renaixença és encara jove i el mestratge de la Musa del Xúquer ha derivat en l'aparició de tota una legió d'imitadors que componen sobretot versos de tema burlesc.

Considerant això, si Llobart volia dinamitzar la creació d'una literatura local de tema costumista, el que tenia al voltant eren sobretot poetes. La llengua no tenia eixida en textos en prosa, més aviat sortia a la superfície a respirar en forma de plecs, literatura de canya i cordell i poemes festius de circumstàncies. Llobart, a l'hora de planificar els seus reculls costumistes, tractà d'optimitzar la matèria primera amb què comptava. I aquesta era sobretot poètica.

El pas del costumisme de la prosa al vers comporta diversos canvis *morfològics*. D'entrada, cal assenyalar-ne un de bastant obvi: si bona part dels trets de l'escriptura costumista es basaven en un tipus especial de narrador, amb el pas de prosa a vers no hi haurà ja pròpiament *narrador*. En tot cas, una veu poètica amb moltes més limitacions discursives. Sent així, moltes característiques de l'escriptura costumista que hem assenyalat en el capítol introductori, com ara les digressions excessives o les introduccions hipertrofiades, no seran compatibles amb un format com el poètic, que resol el text en composicions breus d'uns dos-cents versos.

Malgrat tot, podem espigolar alguns pocs trets que actuen com a excepció, signe evident que als setanta la perspectiva *de gènere* (o de corrent) no s'havia perdut del tot i que molts escriptors seguien de forma poc conscient aquells vells automatismes heretats:

Un exemple són els diàlegs demostratius amb el lector, tret que es conserva en molts textos de *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*:

“Lector, este es l'anticuari;
Si creus que m'equivocat,
Pren la ploma, y feslo tú
A gust de ton paladar.” (*Tipos d'auca*, 119)

“Pa que la coneguen pronte
No cal vórelí la cara. [...]
Busquenla en cuantsevòl puesto,
Cuantsevòl, manco en sa casa.” (*Tipos d'auca*, 119)

També, com en altres textos costumistes, eixa intimitat discursiva amb el receptor es manifesta en la interpel·lació directa i la inclusió de qui llig en el mateix espai diegètic on el narrador es troba. És el cas del text *L'enredradora*, d'Antoni Roig Civera. El recurs inclou el lector en la producció del text i juga amb el fet que és el personatge descrit, i no el narrador, qui s'hi acosta:

“Allá vé l'enredraora,
Aguardat: paremse en sec,
Y així com vacha acostantse,
De pròp la dibuixarem.

El conchunt es d'una bruixa.
Ya está ahí: Apunta, ché!
Cara llarga, encartoná;
Molt pòc de moño y mal fet.” (*Tipos d'auca*, 131)

Seguint amb els trets del narrador, la perspectiva narrativa adopta en alguns poemes de *Tabal y donsayna* la mateixa visió zenital i panoràmica de molts textos costumistes clàssics. Podem comprovar-ho amb el poema que Lluís Cebrián i Mezquita dedica a *La nit de Sent Chuan*, on narrador i lector s'enlairen, de forma literal, per poder contemplar-ho tot:

“¿Vorer voldries lo qu'entoneses pasa
Pels teus ulls pròpis? Si tingueres ales
Dabant la vista t'ho posara pronte
Fent un viache.

¿Les tens?... pues vinga; ya nos puchem... ¡jupa!
Volant ya estesos s'encontrem per l'aire,
Y, encá que siga de cornisa y gròsos,
Ya som dos áncels.

El mon bullintne a nostres peus s'escampa,
Tot vas a voreu; pera els ulls distansies,
Parets y techos, com si no n'hi haguera:
Els tot ho pasen.” (*Tabal y donsayna*, 169)

Però sense dubte, d'entre tots els autors de *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*, qui més juga a mantindre els vells convencionalismes de l'escriptura costumista és, sense dubte, Ricard Cester. Un bon exemple n'és el seu text *El dia dels inosents*. D'aquest, podem destacar la introducció, hipertròfica i sobredesenvolupada, la utilització de personatges amb noms burlescos (Gori Peluca, Quica Choplits...) i el desenvolupament del tema de la crítica moral a les modes, tan pròpia del costumisme:

“Qué son més que *inosentaes*
Vore als vells teñits y untats,
Y als que estudien, enflocats
Com les peres confitaes?
¿No es *inosentá* ben gròsa
Que l'amarga lechuguina
Tenint cara de sardina
Se pinte com una ròsa?” (271)

Deixant de banda aquests exemples, els textos de *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca* presenten dos estratègies bàsiques a l'hora de representar la realitat:

- a) De vegades, trobem com l'autor opta per narrar una escena mirant de captar la varietat d'un protagonista col·lectiu. Es tracta de textos molt descriptius que recorren diversos personatges per a parlar de les diferències que se'n donen. Hi incloem sobretot poemes com *La creu de maig*, *El mercat de les flors*, *La fira de l'Asensió*, *Pascua graná*, *La prosesó del Corpus*, *La glorieta*, *El mercaet de la Sanc*, *La nit de Sent Chuan*, *La fira de l'Alamera*, *Sent Roc y la seba*, *L'aná de Lliria*, *Un bateig*, *El porrat de Senta Llusia*, *La fira de Nadal* o *La tirá de Senta Catalina*. Aquest últim text resulta ben interessant perquè retrata un dia de paella al camp.
- b) En altres casos, el text costumista s'aproxima al sainet i, en lloc de traçar una vista panoràmica, opta per descriure una escena concreta prenent-la com a exemple. És el cas de *La huitava*, on trobem la narració d'una festa en casa d'una família, i on es descriuen més les actituds i les passions humanes que la festa en si. El mateix ocorre en *¡Al Cabañal!*, (text molt costumista que ens acosta a la història d'una parella que se'n va a la platja) o *A l'aigua fresqueta!* (on es fa el retrat d'una família que se'n va d'escursió). El recurs és més abundant en *Tipos d'auca*, on sovint l'autor abandona el to taxonòmic i taxidèrmic per baixar a l'anècdota, tal com ocorre en *L'alcalde de barrio* o *L'escura ventres*.

En els tres textos que componen la petita trilogia costumista amb què tanquem el període, el diagnòstic és similar. Si la nostra hipòtesi és certa, i els tres textos són resultat de la convocatòria d'un certamen, tot queda més aclarit: la poesia de certamen és, necessàriament, laudatòria, desproblematitzant, incompatible en definitiva amb l'esperit moderadament crític que acompanya l'observació costumista.

Si de cas, el text que manté encara més llaços amb el costumisme originari és, sense dubte, *Una festa de carrer*. Per diverses raons: el punt de vista itinerant, la presència del comentari crític, el retrat burlesc, l'atenció realista al detall... Hi manca, això sí, la presència omnímoda de la veu narrativa, que –a l'inrevés del que seria esperable en un text costumista– juga ací a l'amagatall i s'inhibeix, tot deixant els comentaris valoratius a l'apreciació dels personatges.

Pel costat contrari, el *Romançer valenciá* de Palanca i *Costums de la terra*, del Baró de Cortes, representen línies d'evolució ja marcadament diferenciades. En el cas del primer, el to laudatori és tan marcat que emparenta el text amb la poesia patriòtica de la Renaixença; en el cas del segon, hi manca també l'observació crítica, i el punt de vista dulcificador i cristianitzant ens acosta a un essencialisme poètic alié al costumisme. En ambdós casos, els costums –la paraula mateixa, *costums*– ha deixat de significar *allò que transcorre* per passar a designar allò que *roman*. L'esforç de Frígola per trascendir la realitat fungible i arribar a elements immutables de la història (el Tribunal de les Aigües, Sant Vicent Ferrer, els furs...) n'és el millor exemple.

CAPÍTOL SISÉ

LA CREACIÓ DE L'AUTOCTONISME (1885 - 1911)



CAPÍTOL SISÉ. LA CREACIÓ DE L'AUTOCTONISME (1885 – 1911)

1. Context històric: un convuls final de segle
2. La invenció de les tradicions
3. El costumisme pictòric
4. Costumisme i autoctonisme
5. Teodor Llorente
 - La construcció d'un paisatge simbòlic
6. Altres poetes lírics
 - Víctor Iranzo i Simon
 - Josep Bodria i Roig
 - Josep Maria Puig i Torralva
 - Leopold Trènor i Palavicino
 - Francesc Badenes i Dalmau
7. L'aportació del Calendari de *Las Provincias*
8. Conclusió

1. CONTEXT HISTÒRIC: UN CONVULS FINAL DE SEGLE

Hobsbawn i Ranger (2002: 278) parlen de l'Europa de 1870 com d'un continent on la democràcia i el sufragi avancen amb força. Les masses participen cada vegada més en la política, però –això sí– no necessàriament seguint les idees dels amos que les governen. El proletariat, sorgit a recer de les grans àrees industrialitzades i nodrit dels excedents demogràfics, es planteja la seua identitat i mesura cada vegada més les seues forces contra l'*establishment*. Tot plegat, el panorama descrit s'ajusta més fidelment a la situació dels països del centre i nord d'Europa, però planteja problemàtiques cada vegada més freqüents als països del sud mediterrani.

La construcció dels nous estats, incloent-hi l'espanyol, transforma els llauradors en ciutadans ("Peasants into frenchmen", seguint el títol d'Eugen Weber), estandaritza l'administració, generalitza l'ensenyament i tendeix a allò que Hobsbawn i Ranger (de nou) han anomenat la convergència dels conceptes d'*estat*, *nació* i *societat*. Per aquest camí, el censitarisme, signe d'un sistema ja inviable, cedeix a l'estat espanyol el seu lloc al sufragi universal l'any 1890, gràcies a la llei electoral de Sagasta. Fins i tot en àmbits més conservadors com el medi rural, les transformacions socials i la transmissió de noves ideologies s'accelera.

Entre aquestes noves ideologies, es difonen pel proletariat, cada vegada amb més força, el socialisme i l'anarquisme. El primer, que havia arrencat de la seua forma utòpica i *fournieriana*, coneix en el socialisme científic una fórmula exitosa que s'estén a poc a poc per tot el continent. En el context espanyol, segons Furió (1999: 539) el fracàs de la primera república és vital per entendre el sentiment de desengany que portà les classes obreres a simpatitzar amb els nous moviments obrers. Manuel Martí (1990: 162) situa les primeres agrupacions socialistes a casa nostra l'any 1886 i Furió parla del 1882 com un any de moltes vagues a València.

De forma paral·lela al socialisme, l'anarquisme segueix prenent cos organitzatiu durant aquests anys al nostre territori: Furió afirma que el 1870 la federació local de l'AIT a València comptava ja amb 408 afiliats i que dos anys després, el 1872, aquest número havia augmentat exponencialment fins 1570. Sols una dècada després, el 1883, se celebrava a València el III Congrés de la Federació de Treballadors de la Regió Espanyola i els aldarulls i protestes eren cada vegada més freqüents.

En un context com l'espanyol, on la industrialització és encara lleu i desigual, el País Valencià constitueix en aquesta època una petita excepció, especialment pel que fa a València (que a finals de segle aglutinava la tercera regió industrial de l'estat en importància). No podem oblidar, però, la comarca d'Alcoi. De fet, en aquesta darrera ciutat esclatà l'any 1873 l'anomenada revolució del petroli, que marcà un

antecedent sagnant, i que restà gravada en la memòria col·lectiva durant molts anys, com a exemple de moviment violent i trasbalsador. Donades aquestes condicions, la propaganda marxista i obrera trobarà, doncs, al País Valencià una saó fèrtil, un públic receptiu al creixement.

Enmig d'aquest panorama, el torn de partits establert per la Restauració tracta de garantir un pacte d'estabilitat entre les dues faccions de la burgesia, la més moderada i la més progressista. La col·laboració entre aquestes faccions, abans enfrontades, es fa necessària en un moment en què els moviments insurreccionals es troben més vius que mai i el tron, en mans del joveníssim Alfons XIII, és feble. En paral·lel, el desenvolupament de l'anomenat *caciquisme* establirà una forta xarxa clientelar que assegurarà el control de totes les comarques per part de les elits dirigents, una densa teranyina que, en definitiva, abastarà tots els territoris de l'estat i hi assegurarà un cert ordre dirigit.

Així doncs, amenaçada pels nous moviments socials, la burgesia tractarà també d'elaborar nous discursos justificadors, nous sistemes de valors destinats a mantindre l'*statu quo*, i això, com és d'esperar, es traslladarà al discurs literari. Conscients del poder transformador que la industrialització té sobre el paisatge i sobre l'ordre social, molts escriptors proposaran una visió tranquil·litzadora que pose de nou l'èmfasi en els valors tradicionals, la religió i l'ordre establert. Progrés i tradició s'enfrontaran ara més que mai, i la literatura en serà un camp de batalla més. Un exemple el podem veure en el poema de Leopold Trènor "Los dos amichs", inserit en el llibre *Ramellet de versos*. Trènor, un dels poetes valencians de l'època més proper als postulats conservadors, imagina en el seu text un dilema: què ha de ser més important, el progrés o el manteniment dels valors cristians? La resposta ens arriba explícita:

“-Fumeral o campanari,
¿Quí dels dos deu ser més alt?
Lo campanari sens dupte,
Perque es símbol del pregar. (44)

Uns versos més endavant, el poeta s'adreça als treballadors amb un missatge ben palmari: la pobresa no ha d'implacar en absolut descontent o rebel·lia. Si l'obrer o el llaurador s'aparta del "camí rècte" i segueix els postulats de moviments obrers com el socialisme o l'anarquisme, sols hi trobarà engany i perdició:

“Germàns! Sense por crideuli
Al que vos vullga enganyar
Del camí rècte apartantvos:
“Som pòbres, mes som honrats!” (45)

El cas de Trènor, com veurem, no serà en absolut l'únic. Al llarg del present capítol molts altres poetes i escriptors tractaran d'alçar una barricada contra les noves idees. Per primera vegada, però, ja no seran aptes les estratègies d'enfrontament ni de catequització. Ben al contrari, per a la classe burgesa dominant serà de vital importància mirar de crear nous llaços de lleialtat amb les classes populars, i fer-ho a través de símbols estètics compartits. La invenció de les tradicions, en eixe sentit, tindrà un paper cabdal en aquest tauler.

2. LA INVENCIO DE LES TRADICIONS

El concepte d'“invenció de les tradicions” fou encunyat als anys vuitanta del segle passat pels historiadors britànics Eric Hobsbawn i Terence Ranger. Segons aquests estudiosos, trenta o quaranta anys abans de l'esclat de la primera guerra mundial comencen a donar-se, en moltes societats europees, certs processos d'homogeneització cultural que es manifesten en la creació *ex novo* d'una sèrie de símbols identitaris, generalment de caràcter estatal. Aquests símbols (banderes, himnes, monuments, dates commemoratives...) haurien complert la funció de crear un fons sentimental comú per integrar les masses proletàries en un sol projecte polític nacional, tot sota el dirigisme de la burgesia.

D'aquesta forma, els símbols identitaris acompliren una doble funció: per un costat, aglutinar societats molt heterogènies (tant des del punt de vista lingüístic com de l'ètnic) amb l'objectiu de crear fidelitats patriòtiques; per altre, servir de mur de contenció a l'avanç d'ideologies que, com el marxisme, predicaven la unió internacional dels proletaris per damunt de barreres religioses o nacionals. Aquests “nous llaços de lleialtat”, tal com ens hi hem referit abans, contribuïen a fer un bloc interclasse, distreïen l'atenció de l'enfrontament entre *classes dirigents* i *classes sotmeses* i, alhora, creaven una mena de nova religió. En paraules de Hobsbawn i Ranger, es tractaria, de fet, d'una “religió cívica alternativa” que desenvoluparia lleialtats fermes i que, com qualsevol altra creença, sustentaria el seu poder sobre elements irracionals, investits ara d'un sentimentalisme poderós. Òbviament, l'escolarització obligatòria contribuiria a la generalització i arrelament d'aquests nous símbols civils.

Per descomptat, la creació dels símbols nacionals i l'invent de les tradicions també s'estengué a la totemització de la història. Sent així, cada societat europea creà, revisità o reinterpretà certes èpoques considerades com a glorioses o certes figures d'herois entesos com a representants de l'ànima del país. La tasca de revaloració del passat, ja duta a terme pel romanticisme, dotà de materials a aquesta nova estratègia ideològica (Remetem a Viciano 1995 i Beltran 2002: 122).

Dins l'àmbit hispànic, diversos estudis han reconstruït els passos d'aquests processos de *nation-building*; són famosos els exemples de José Álvarez Junco (*Mater dolorosa*, 2001) o, més recentment, el de Henry Kamen (*La invención de España*, 2020). Però la invenció de les tradicions també ha estat estudiada en relació a les identitats de les nacions sense estat. En eixe sentit, menció a part del treball del mateix Hobsbawn sobre Escòcia trobem, de nou dins l'àmbit hispànic, el cas de Jon Juaristi (*El linaje de Aitor*, 1987). Pel que fa al País Valencià, són molts els articles d'interés, tals com “La invenció de València” (Ramir Reig: 1998) o “La fabricació dels tòpics regionals” (Adolf Beltran: 2002). Hi manca, però, un estudi global que abrace tota la complexitat del procés de construcció identitària valencià, que comença al XIX però que es perllonga ben entrat el XX.

No és la intenció d'aquest estudi entrar en el debat sobre la necessitat d'eixe treball, ni sentar-ne cap precedent. Així i tot, considerem que moltes de les obres i autors que revisem en aquest estudi contribueixen *de facto* a la creació d'un cert imaginari valencià que tractarem de descriure en línies generals. La literatura autoctonista, tal com veurem en els apartats següents, desenvolupa una sèrie de tòpics visuals que són, d'algun mode, la llavor d'aquesta creació identitària. Així doncs, per a fer aquest recorregut més comprensible i complet, hi inclourem referències a altres fenòmens artístics i culturals que -com la pintura costumista o la indumentària- convergiren en el mateix procés de codificació.

Tal com hem dit en l'apartat introductori, entenem que un estudi com el que ens ocupa no resta complet si no és capaç d'estendre tentacles cap a altres fenòmens culturals i llenguatges artístics coetanis. Sabem, en tot cas, que la literatura es troba inserida en un context complex, més encara la del segle XIX, filla d'un moment de transformació política activa. En tal sentit, s'explica que abandonem momentàniament el nostre camí expositiu, que ressegueix els fets literaris, per a interessar-nos per unes altres manifestacions artístiques que, com la pintura costumista, sense l'anàlisi de la qual la interpretació del costumisme literari restaria del tot incompleta.

3. EL COSTUMISME PICTÒRIC

En els capítols anteriors hem remarcat la importància que adquiriren en la segona meitat del segle XX els nous mètodes de reproducció de la realitat, fotografia i daguerrotip, sobretot. Aquestes tècniques noves s'aniran democratitzant i reforçaran el paper de la pintura com una forma de compenetració privilegiada amb l'expressió literària. Les raons d'aquest fenomen cal buscar-les en el canvi social: l'ascens de la burgesia converteix els objectes artístics en un indicador de l'estatus de la nova classe dominant. En aquest context la pintura, que fins llavors era poc més que un art àulic, esdevé un objecte de luxe a l'abast de les famílies benestants i es mercantilitza.

Les llars burgeses compten cada vegada més amb quadres que en molts casos inclouran la representació d'escenes populars. La visió tranquil·litzadora que oferia la vida campestre, convenientment desproblematitzada, és molt del gust de la nova mentalitat. Al burgés, de fet, li agrada reconèixer-se en aquesta idea de paisatge que concorda amb una certa noció d'explotació pacífica i profitosa dels recursos. Estem davant del que la història ha anomenat com *pintura costumista*, i que Pérez Rojas (1999: 17) defineix en termes ben clars:

“El mundo regional y rural, por lo general visto como una Arcadia feliz de gentes sencillas y vitales que derrochan alegría y aceptan su destino con naturalidad.”

Abans, però, d'entrar a parlar de la pintura de tema costumista, paga la pena de situar la seua aparició dins el context de l'evolució de la pintura valenciana durant el segle XIX, que va parella a la dels fets històrics i els canvis socials que s'hi donen. Seguint Marc Baldó (1990: 219) podem distingir per a l'art pictòric valencià vuitcentista dues etapes ben diferenciades:

- 1. La corresponent a la primera meitat del segle** - Hi predominen les tendències clàssiques i romàntiques. En relació a les primeres, destaca el mestratge de Vicente López (1772 - 1850) i Josep Aparicio (1770 - 1838). S'hi superposa tardanament la pintura de tema romàntic, que segons Baldó no pren volada fins l'època isabelina.
- 2. La corresponent a la segona meitat del segle** - En aquesta etapa és quan es produeix el que Baldó anomena un “retrobament del paisatge”, fins ara eclipsat pels motius humans. Durant aquest període conviuen dues tendències que podem relacionar amb els seus corresponents literaris: l'historicisme (medievalista en la majoria dels casos, tot seguint la línia romàntica) i el costumisme.

Historicisme i *costumisme* són dues etiquetes que podem relacionar sense gaire esforç amb dues tendències presents també en la literatura valenciana de l'època. Autors com Llorente, de fet, reuneixen les dues en els diferents textos de la seua obra poètica. Per damunt de tot, però, la pintura costumista tindrà un paper molt actiu en la invenció de l'imaginari valencià, en el bastiment d'una tradició inventada que, tal com hem llegit en Hobsbawm, fixarà una determinada identitat nacional o, més habitualment, *regional*. Els defensors d'aquesta idea són nombrosos. Marc Baldó (1990: 219) diu que la pintura de costums “contribuirà a forjar una imatge de València tòpica i semblant a molts versos de Llorente” (1990: 219). En la mateixa línia, Enrique Tormo (1990: 411 - 412) parla del poder simbolitzant que prendrà la pintura costumista, convertida en icona cultural:

“El costumisme és una altra tendència que progressivament s'anirà consolidant, adquirint una popularitat cada vegada més gran en el conjunt de la societat valenciana, inclosos alguns sectors intel·lectuals que hi veuen una forma privilegiada de simbolització dels valors culturals locals. [...] El costumisme, fonamentalment les escenes d'horta, passarà a convertir-se en un lloc comú de la pintura valenciana i serà cultivat amb major o menor intensitat per tots els artistes fins ben avançat el segle XX.”

Passant a analitzar la cronologia d'arribada de l'anomenada pintura de costums, García Carrión (2015) localitza la seua eclosió a casa nostra cap a la dècada dels seixanta. Pérez Rojas (1999: 110) situa la importació d'aquest estil durant els anys centrals del XIX, afavorida per l'ascens de la burgesia. Seguint aquest mateix autor, el costumisme pictòric, talment el literari, nasqué primer en dos focus: l'andalús i el madrieny, i s'estengué després per tota la península aprofitant la cada vegada més vertiginosa expansió de les modes estètiques.

Segons sembla, els pintors costumistes valencians van beure molt directament del mestratge del pintor català Mariano Fortuny (1838 – 1874), tant pel tractament del paisatge com per la tècnica. A partir d'aquest lideratge, Pérez Rojas parla de dos iniciadors del costumisme pictòric en terres valencianes: Bernardo Ferrándiz (1835 – 1885) i Joaquín Agrasot (1836 – 1914)¹²⁴. El primer d'ells, nascut al barri del Cabanyal, és autor del quadre que, segons la crítica, marca el començament del corrent: “El tribunal de las aguas”¹²⁵, de 1863. L'èxit d'aquesta obra la convertí, de fet, en una precursora per a noves imitacions.

124 / Podríem sumar a la nòmina d'artistes costumistes d'aquesta època altres noms com els de Juan Peyró, Gonzalo Salvá o Luis Franco (Pla Vivas 2012: 18).

125 / S'ha de fer notar que aquest quadre, famosíssim, va prendre com a model un gravat de Tomás Rocafort que il·lustrava l'obra *Tratado de distribución de las aguas del Río Turia y del Tribunal de los Acequeros de la Huerta de Valencia*, llibre escrit per Francisco Javier Borrull l'any 1831.



Reproducció del quadre "El tribunal de las aguas", de Bernardo Ferrándiz (1863). Font: Wikipedia Commons.

La idealització és ben palesa en aquest quadre inicial, que presenta una concepció gairebé molt més classicista que no romàntica. Els membres del Tribunal de les aigües hi apareixen representats com a patricis romans, l'escena és de gran equilibri i simetria, i les actituds dels llauradors no revelen la tensió esperable en el context d'un plet, sinó que revelen més aviat un posat de calmos i contingut respecte. L'espai central es reserva per a dues figures, una masculina i l'altra femenina, que quasi no interactuen amb la resta de personatges i que actuen més com a figurins, com a expositors de tipus populars, que no pas com a actors de cap conflicte. Sobra dir que les robes, en repòs per la manca de moviment de l'escena, estan tractades per a mostrar tot el colorit i la riquesa de l'Horta.

Per diversos testimonis, entre ells el del poeta Sanmartín i Aguirre, sabem que cap a finals de segle la pintura de Ferrándiz estava considerada com tot un símbol de valencianitat, dada aquesta molt interessant per a resseguir el procés de formació, en lent degoteig, del nostre corpus simbòlic identitari:

"Una paella en lo camp es un quadro de costums difícil de descriure: pera pintarlo ab propietat, fa falta tindre'l pinzell de Ferrándiz o la graciosa ploma d'Eduart Escalante."¹²⁶

El tractament artístic idealitzat de Ferrándiz es repetirà en les obres posteriors de l'escola. Podem comprovar-ho en quadres com "Escena valenciana", de Salvador Martínez Cubells, i en molts llenços d'Agrasot¹²⁷

126 / Josep Francesc Sanmartín i Aguirre (1895), *Jagants y nanos: falòries en pròsa y vers*. València: Impremta de Francesc Sempere. Pàgina 249.

127 / Cal assenyalar que Agrasot tenia un vincle molt directe amb Martínez Cubells, ja que el pare d'aquest últim, Francisco Martínez Yago, va ser mestre seu en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles.

com “El bautizo”, “Feria valenciana”, “De la huerta”, “Dos habitantes de la huerta valenciana”, “Jugando a las cartas” i “Labradores pelando la pava”, quasi tots ells datats durant la dècada dels vuitanta. Pla Vivas (2012: 18 – 19) defineix la nova moda pictòrica en torn de la figura central del llaurador, totalment cabdal:

“Se exhiben campesinos de cortejo, campesinos descansando, cogiendo flores o pintando sus casas, enseñando la lección. Escenas de la vida cotidiana. Amores y desamores. Jóvenes y ancianos, rústicos y elegantes. Campesinos cantando y bailando, montados a caballo, algunos trabajando. [...] El campesino como unidad ontológica específica, como “el otro” del mundo burgués.”

I és que el llaurador, en la nova concepció burgesa, constitueix un símbol de doble índole. D’una banda, representa un símbol universal d’arrelament a la terra o, més que a la terra, a una certa concepció intemporal de les tradicions on la burgesia troba el relat de la seua legitimitat. De l’altra, representa les essències de la pàtria a qui serveix l’ideal burgès. Per tot això, el camperol roman en els quadres com una figura intemporal, idealitzada encara, estàtica. Pla Vivas (2012: 23) ho explica així:

“Muchos de los campesinos aparecen en su tiempo de ocio, demoran las acciones, literalmente pasan el tiempo y el tiempo pasa a través de ellos. Están proyectados hacia una temporalidad que tiende a fugarse hasta un pasado pluscuamperfecto y a su vez prolongarse indefinidamente hacia el futuro. El campesino es la figura artística de la pervivencia, está historizado con una fuerte carga de anacronismo. Siempre aparenta estar en otro tiempo.”

En un context en què, segons ha estat dit, els moviments obrers prenen cada vegada més forma, és lògic que la figura del llaurador aparega, dins aquest art, convenientment desproblematitzada o, en paraules del mateix Pla Vivas, “despotenciada”. Si ens hi fixem, de fet, els camperols d’aquestes representacions pictòriques, aparenten gestos relaxats i actituds tranquil·les. En la major part dels casos, la imatge els sorprén en el temps d’oci o enmig d’alguna activitat laboral plaent. És la mala consciència burgesa cap al proletariat la que es guareix així presentant un camp bucòlic i exempt de conflictes socials.

La nòmina de pintors que, durant els anys finals del XIX, segueixen aquest corrent pictòric pintoresquista i camperol és molt àmplia. De primeres, i després de Ferrándiz, Martínez Cubells i Agrasot, Marc Baldó parla d’Antoni Muñoz Degrain (1840 – 1924), Plàcid Francés (1834 – 1902), Ricard Maria Navarrete (1834 – 1909), Llorenç Casanova (1844 – 1900), Francesc Xavier Amérgo (1842 – 1912), Vicent Borràs (1835 – 1903), Francesc Domingo (1842 – 1920). Com a autors situats en la mateixa línia, però un tant tardans, s’inclouen també Vicente March Marco (1859 – 1927) i el tirijà Gabriel Puig Roda (1865 – 1919). Les coordenades generacionals són molt estretes (la majoria de pintors naixen entre 1834 i 1842) i en els llocs de naixement destaquen València i Alcoi, amb la presència d’un artista oriolà (Agrasot), un de l’Olleria (Borràs) i un de Tírig, al Maestrat (Puig i Roda).

Segons Pla Vivas (2012: 18), el costumisme pictòric començà el seu auge a partir de la dècada dels noranta, quan València conegué una autèntica invasió de quadres amb motius camperols. Les crítiques al nou corrent no van ser, però, sempre positives, i alguns sectors provinents de l’academicisme més estrictes s’hi mostraren refractaris. Tal com assenyala Enrique Tormo (1990: 412):

“El costumisme serà progressivament acceptat per una crítica, en general molt conservadora, que es mostrava en principi reticent a qualsevol innovació que allunyés la pintura de la seua justificació gairebé exclusiva per la noblesa del seu contingut temàtic, la qual cosa es complia, segons el seu criteri, quasi únicament en la pintura d'història.”

Per posar un exemple d'aquesta actitud de rebuig, Macías Coque, en un article de “La Gaceta Universal” aparegut el 18 de juny de 1881, ressalta la qualitat tècnica d'aquests pintors però els fa un retret clar: fer descendir el tema de la pintura cap als detalls innobles de la quotidianitat vulgar:

“Para estos tales un burro, divinamente pintado, puede casi ponerse a la altura de las primeras gradas de la Escuela de Atenas; para mí no. A mí, francamente, un burro no me dice nada; y cuanto más burro menos. Admiro a esos magnates que dan por el retrato de un pollino tres o cuatro mil reales, aunque puedan contársele todos los pelos, y no le falte más que hablar¹²⁸”.

Ja abans, l'any 1867, un conegut poeta de la Renaixença, Ferrer i Bigné, realitzava una crítica punyent del nou gust costumista. Des de l'òptica d'un gust acostumat al vell academicisme, els nous quadres de llauradors muntats a cavall o tocant la guitarra, sols li semblaven al poeta vulgars i frívols (Millás 2019: 239):

“Los cuadros de género, denominación vaga del tecnicismo artístico, que bien se pudiera explicar por lo que en literatura llamamos artículos de costumbres, no han sido los menos numerosos en la última exposición. Sabido se está que la frivolidad es uno de los caracteres distintivos de nuestra época, la cual, más que al estudio serio y al profundo talento, rinde homenaje a la ligereza y al sprit, o como en otros términos se dice, al chic y a la chispa. Bajo este supuesto, no es extraño que nuestros artistas, dejándose arrastrar por la corriente que en el gusto del público domina, dediquen sus pinceles, más bien que a trazar los cuadros ejemplares de la historia, que sirvan de recuerdo para lo pasado y de enseñanza para lo porvenir, a bosquejar vulgares asuntos.”

Fora com fora, i malgrat les crítiques, el pintoresquisme costumista predominà en la pintura valenciana de forma clara durant les dues darreres dècades del segle XX. L'èxit fou tal que, de fet, aquest corrent pictòric no va concloure: mutà. La seua pervivència dura fins els nostres dies, després d'haver esdevingut un estil sumament popular. Tot és prova del paper fonamental que aquest tipus de pintura va tindre en la fixació d'un determinat imaginari valencià dins el subconscient col·lectiu.

Tot aquest procés de fixació es produirà, naturalment, en coalició amb la literatura. De fet, i com podem observar en capítols posteriors, les mutacions que es produïsquen durant el tombant de segle en el camp pictòric tindran paral·lel en el literari. Serà el millor indicatiu de la profunditat dels canvis estudiats, i de l'arrelament d'aquests en canvis estructurals més pregons.

4. COSTUMISME I AUTOCTONISME

Al llarg del nostre recorregut per la pintura d'aquesta època, i per l'obra d'artistes com Ferrándiz o Agrasot hem acceptat l'etiqueta "costumista" referida a aquest tipus de quadre on el protagonista és l'escena popular. El problema que ens sorgeix a partir d'aquest punt és de naturalesa terminològica: *costumisme* és un terme que, en el nostre camp, hem emprat ja per a referir-nos a un tipus de literatura que, ja caracteritzada en l'apartat introductori, conegué cultivadors dins les pàgines de *Tabal y donsayna* o *Los valencianos pintados por si mismos*.

És obvi, doncs, que no és recomanable aplicar un mateix terme a concepcions tan diferents de l'art, però per altra banda el *vici d'origen* no és nostre. Per molt ambiciosa que siga aquesta investigació, no podem qüestionar etiquetes culturals tan consolidades ni rebatejar moviments pictòrics o literaris. Per molt que puguen semblar-nos ben diferents, tant en la seua intenció com en la seua estètica, hem d'acceptar que el costumisme literari i el pictòric compartisquen denominació, en una amfibologia no sempre còmoda, i amb la qual hem de ser molt cautelosos.

Ara bé: tal com ja comentàvem en la introducció, a partir dels anys vuitanta del segle XIX es desenvolupa a casa nostra un altre tipus de literatura que, encara que molt sovint confòs amb la costumista, presenta respecte d'aquesta tantes diferències que ben bé es podria considerar com a part d'un corrent totalment diferent. Es tracta d'una mena de literatura que en molts aspectes trasllada a l'escriptura bona part dels motius ja tractats per l'anomenada pintura costumista: els llauradors i els pescadors convertits en protagonistes; la vida senzilla del camp com a centre, les rutines del treball de les classes populars com a motiu recurrent... i tot sota el filtre d'una idealització molt marcada.

Ens trobem ja molt propers a l'univers dels poemes més coneguts de Llorente, que serà el gran tòtem d'aquest corrent, i en unes coordenades al sota de les quals podem situar bona part de les imatges més clàssiques de l'imaginari poètic valencià. No podem dir que aquest tipus nou de literatura resulte d'una simple transposició al paper de l'art de pintors com Agrasot o Muñoz Degrain. Tampoc no podem postular que, per contra, la pintura fora en aquest context filla de la literatura. Davant el dubte, apostem per una *simbiosi* que provocà que literatura i pintura compartiren bona part dels seus motius, i creiem que en tot cas al sota de la moda que abraçà les dues arts alhora hi hagué motius d'índole social i ideològica. Alguna cosa que va fer que els artistes de sobte prestarem atenció a l'estament popular, i no tant per a deixar constància *periodística* dels costums i els rituals (com passava en el costumisme) sinó per a copsar-ne l'estètica.

Una de les diferències més clares entre el costumisme i aquest nou corrent de què parlem és que el centre d'atenció passa de la burgesia al poble. És un pas que en el context valencià resulta no gaire bruscat.

perquè ja havíem dit que un element diferencial del costumisme nostrat era el seu “centre de gravetat social” més baix. Potser la clau es troba en el fet que el poble cobra cada vegada més protagonisme: d'un costat, els moviments socials obrers amenacen de despertar-lo de la letargia; de l'altra, la nova burgesia dominant necessita un discurs legitimador que explique que els seus valors arrenquen des de la terra, des dels costums, i que han de ser compartits per totes les classes socials. Siga com siga, el poble passa a trobar-se al centre del tauler, però ja no com a cos social a reformar (com en la il·lustració) ni com a contraexemple negatiu (com en el costumisme burgés), sinó com a vehicle de la legitimació ideològica i de les *essències*.

Tota una generació d'escriptors (i de pintors, ja ho hem dit) descobrirà en aquest moment la bellesa elemental de les escenes del camp, dels treballs agrícoles, dels vestits senzills de llaurador, de les faenes de la pesca. Malgrat l'atenció donada a l'element popular, es tractarà –no ho oblidem– d'un art essencialment burgés, i com a tal tractarà de calcar les descripcions dels costums populars al sobre del motlle d'un discurs reaccionari i conservador, destinat a harmonitzar el poble amb la ideologia dominant i l'*statu quo*. Francesc Xavier Rausell (2016: 32) defineix el nou context literari amb l'anàlisi que reproduïm:

“Aquest nou període modernitzador de la societat valenciana que va afectar canvis socials, urbans i econòmics va conduir també a una reflexió de la vida rural tradicional, aquella que havia permès el creixement i sosteniment de la ciutat que l'envoltava i constrenyia. La idealització d'aquest món rural que es contraposava al mode de vida urbana féu que la classe burgesa dominant s'interessara pels seus modes i costums, va construir una mirada, parcial i esbiaixada, que es recolzava en els aspectes més folklòrics, festius i costumistes del poble. Les barraques, els balls populars, l'exuberància del paisatge i especialment la idealització d'una roba festiva crearan la il·lusió d'una terra fèrtil, jardí de flors, d'olor a la flor del taronger, on la llum, la música i el color acabaran per definir el que posteriorment esdevindrà el *Levante Feliz*.”

Teodor Llorente es refereix tardanament a aquesta concepció artística i ideològica quan fa la crítica d'un llibre de poemes del poeta murcià Vicente Medina, en un article publicat al diari *Las Provincias*, el 23 de gener de 1905 (el subratllat és nostre):

“La Canción de la huerta, hermosísimo libro, al que me he referido al comenzar este artículo, es la continuación de Aires murcianos: el drama cotidiano de la humilde vida labriega, la poesía íntima, inadvertida a los ojos vulgares, de los pequeños, de los pobres, de los ignorantes, del pueblo trabajador y sufrido.” (Apud Simbor 1996: 27)

A l'hora d'encarar la caracterització d'aquest nou corrent, el primer és trobar-hi un nom adequat. Per motius obvis, no podem emprar l'etiqueta ja fressada (i polisèmica) de *costumisme*, i per tant hem de buscar-ne una altra. En eixe sentit, considerem sobretot dues possibilitats: *autoctonisme* i *popularisme*, i ens decidim per la primera per comprendre un sentit més ample i per resultar menys propícia a confusions.

Enfront del costumisme, definim l'autoctonisme a partir d'una sèrie de trets diferencials que resumim així (QUADRE 11):

COSTUMISME	AUTOCTONISME
Àmbit espanyol i provincial	Àmbit provincial i protovalencià
Atenció a les classes mitjanes i populars	Atenció al proletariat
Preferència pels ambients urbans	Preferència pels ambients rurals
Realisme, retrat crític	Idealització
Missatge ideològic explícit	Missatge ideològic implícit en símbols
No essencialisme	Essencialisme
Preferència per la prosa	Preferència pel vers
Conservadurisme	Conservadurisme

Entenem, doncs, que l'autoctonisme és un corrent netament diferenciat del costumisme (però relacionat amb el costumisme pictòric), prou desconnectat d'altres corrents coetanis com el realisme, però molt relacionat amb les restes del Romanticisme. Cal recordar que el moviment romàntic arriba a casa nostra de forma tardana, i que els seus models més visibles (fetes algunes excepcions) són els poetes castellans com Bécquer o Espronceda. Ho comprovem, de fet, en poetes com Víctor Irazo o Josep Bodria, les composicions autoctonistes dels quals són excepcions dintre d'una tònica de seguiment de la poesia sentimental castellana.

Sobre l'altre moviment coetani del qual parlàvem en la introducció, el felibrisme, és evident que la relació és manifesta. Tots els autors autoctonistes són també autors de versos floralescos o ratpenatistes. Ara bé, pensem que cal diferenciar netament ambdós vessants: és cert que tant el felibrisme com l'autoctonisme són dues cares del moviment romàntic, i també que els dos corrents participen de la implementació de símbols identitaris col·lectius. Així i tot, no trobem en l'autoctonisme la pruija per la història medieval ni el to solemne i declamatori; tampoc l'ànima de germanor amb altres territoris ètnicament propers ni l'ús d'un llenguatge tan arcaic i grandiloqüent. Si bé tant el felibrisme com l'autoctonisme contribueixen al procés de *nation-building* i a la creació de tòpics identitaris, el primer ho fa a través del mite històric i el segon a través del mite paisatgístic; un en diacronia i l'altre en sincronia; un des de les elits i l'altre, en direcció inversa, des de la suposada arrel del poble.

Ja posats a tractar de definir l'autoctonisme, mirarem de fer-ho amb una sèrie de trets específics que ens ajuden a visibilitzar aquest corrent i a separar-lo d'altres moviments coetanis que puguen prestar-se a possible confusió:

- 1. Referents paisatgístics** – L'autoctonisme valencià parteix del paisatge natural i humà més immediat, el de l'Horta de València i el d'una sèrie d'ecosistemes i ambients propers a la ciutat de València. Es fuig de forma conscient de les ambientacions urbanes (molt sovint considerats decadents o impures) i es busca el batec de la naturalesa. Des d'un altre vessant interpretatiu, Beltran (2002: 58) considera que la fugida de la ciutat té a veure amb el fet que aquesta era

escenari de la lluita de classes. El camp, en contrapartida, “mantenia suposadament unes relacions harmòniques de jerarquia i treball.”

Ara bé: la concepció de la naturalesa no és ací la dels romàntics, que buscaven llocs apartats i inhòspits com penya-segats, boscos o ruïnes. L'autoctonisme, molt al contrari, s'emmiralla en la natura domada per l'home, i sobretot en aquella que reflecteix el treball de les classes populars. És una natura a escala humana i sempre vista sota la perspectiva d'elements no amenaçadors i domesticables: flors, arbres de fruites, herbes aromàtiques... El segon filtre és el de la bellesa, més típicament romàntic: malgrat que els poetes autoctonistes parlen ben sovint de l'horta o de la pesca, tendiran a evitar els elements prosaics. No apareixeran, en el cas de l'Horta, productes com carabasses, creïlles o moniatos, ni es farà al·lusió a feines desagradables dels pescadors. Ans al contrari, la tendència serà sempre la d'idealitzar i embellir.

Lluís Meseguer (1993) identifica per a la literaturització idealista del paisatge dos opcions: mitificació (opció romàntica) i simbolització. Si en la primera el paisatge és un tot indestruïble i es plasma en el text a través d'impressions sensorials i sentimentals, la segona necessita de la individualització de determinats elements revestits d'especial preeminència. En el cas de la literatura autoctonista, ho comprovarem en clixés visuals ben coneguts que després acabaran lligats a la idea de valencianitat, tals com la barraca, el taronger, les flors o les palmeres.

2. Referents humans - Pel que fa als referents humans, els protagonistes indiscutibles són els de les classes populars; en bona lògica, els relacionats amb els ambients descrits: llauradors i, en menor mesura, pescadors. La imatge que filtren d'ells els textos autoctonistes no és, però, en absolut naturalista. De nou el filtre idealitzador ens retorna la imatge d'uns homes i unes dones bells i embolicats en vestimentes que, malgrat que fidels a la realitat de llurs faenes, es mostren sempre netes, delicades i fermoses, també revestides d'un profund simbolisme. La duresa del treball diari s'esborra molt sovint, i només se'ns parla d'aquests treballadors en dos tipus d'actitud: o bé festiva (participant en algun tipus de celebració, ball o processó) o bé de recolliment, a la llar i en actitud tranquil·la. Són, com veiem, situacions especialment *pictòriques*. Si les feines del camp o la pesca hi apareixen, quasi sempre veurem escenes de col·laboració joiosa i harmònica.

Els conflictes, en aquest context humà, no són mai verticals (amb el propietari o cap), sinó horitzontals, és a dir, entre iguals. La possibilitat més important i emprada, la dels conflictes amorosos: dones belles que ignoren els sentiments del poeta/protagonista, desenganys, morts per amor. La mort, de fet, és tractada també, malgrat que quasi sempre desproblematitzada i poetitzada. Com veurem més endavant, l'autoctonisme, quan no s'esgota en la simple invocació lírica i necessita d'un farcit argumental, tirà mà molt sovint d'arguments de novel·la de fulletó.

La visió, en resum, és clarament burgesa. Són, és clar, personatges populars entesos des de l'òptica de qui no s'embruta amb les feines del camp i de qui sols contempla aquest des d'una posició còmoda. És la visió, en definitiva, del terratinent.

3. Intenció ideològica – Els autors autoctonistes tenen, en principi, una extracció ideològica dissimil: van des del moderantisme aristocràtic de Leopold Trènor al republicanisme laic de Llobart o Bodria, tot passant per la ideologia més tèbia de Víctor Iranzo. Tots, això sí, són d'extracció burgesa i urbana, i malgrat els contrastos referits, el to predominant és el del conservadurisme. Sent així, la literatura autoctonista serà predominantment una literatura favorable a l'*statu quo*, poc o gens qüestionadora de la moral predominant i, en alguns casos, militantment catòlica.

La mateixa visió de les classes populars denota aquesta tendència. Els autors autoctonistes, de fet, converteixen el camp en un lloc sense conflictes, ple d'habitants que no es preocupen gaire per més que per conservar la religió, les tradicions i les essències. Els moviments obrers estan en la diana. Quan apareixen són rebutjats i considerats com poc més que enganys, atemptats contra un ordre de coses que es considera sagrat.

Paradoxalment, veiem com les mateixes classes que han fet la revolució per trencar amb un ordre polític determinat (l'absolutisme de l'antic règim) utilitzen ací la paraula *tradició* com a fre a les possibles novetats que puguen afectar la seua situació de privilegi, recentment assolida. Aquest doble llenguatge, doncs, reflecteix la situació d'una classe burgesa que, després d'haver fet la revolució, entén que el canvi ha estat suficient si ha bastat per arribar al poder, però que no està gens interessada a estendre la revolució al proletariat. Conscient de la importància de frenar aquest últim, la literatura autoctonista pot interpretar-se com un intent per anestesiar els llauradors tot mostrant-los una imatge tranquil·la i domesticada del seu món.

4. To discursiu – La literatura autoctonista utilitza tant a prosa com el vers i tant el castellà com el valencià, però destaca l'ús de la poesia (que s'adiu més al to idealitzant i essencialista) i del valencià (que aconsegueix millor amb la seua funció de mímesi respecte del món dels treballadors).

Pel que fa a l'estil literari, podem destacar els trets següents:

1. Descriptivisme – La necessitat dels autors autoctonistes per descriure llocs, persones i costums es manifesta en una adjectivació rica i variada. També en l'ús de figures de pensament com metàfores o comparacions, imprescindibles per a fer *pujar* la realitat descrita fins fer-la arribar a un cert grau de sublimació.

“Esbelta, garrida, airosa
com la palmera gentil;
viva, rumbosa, descalça;
de indiana'l pobre vestit,
penjada al braç la cistella,
plena de peix del bolig,
va corrent la peixcadora.” (Josep Bodria)

2. Utilització de símbols – Després de l'adjectivació i la metaforització, el símbol és el tercer esglaó necessari per la poètica autoctonista, tal com hem assenyalat abans (Meseguer 1993). Tot símbol és, d'alguna manera, un terme imaginari que, de tant repetit, acaba per

consolidar-se culturalment. En la literatura autoctonista, el símbol és important perquè apleix dues funcions: facilitar l'ancoratge sentimental del lector amb els paisatges i els tipus descrits, i fer arribar el missatge ideològic sense explicitar-lo de forma manifesta.

Així, per posar-ne un exemple, la barraca desperta l'adhesió sentimental del lector en la mesura que li remet a un paisatge conegut i, alhora, serveix de plataforma per assajar associacions que, com la identificació barraca = temple, permet introduir un sistema de valors, en aquest cas conservador.

3. Mètrica variada – Amb una certa tendència, marcada pel pas del temps, a emprar més l'heptasil·lab, fruit innegable de la voluntat per acostar-se a una expressió més popular i planera.

En relació al model de llengua utilitzat pels escriptors autoctonistes, dista molt de semblar-se al valencià que haurien utilitzat els llauradors o els pescadors. És, per contra, un valencià culte i amb certes pretensions tímides de regularització gràfica en alguns casos. Rarament s'atorga la paraula als personatges descrits, amb la qual cosa els textos es mantenen en un to elevat. El tema popular, en tot cas, retalla molts dels escarafalls retòrics que hagueren estat normals en un poema ratpenatista i aplanar el discurs amb una falsa sensació de senzillesa. Com a resultat, els poemes autoctonistes fan una *bona mitjana* (també quant a ortografia) entre el català medievalitzant dels jocs florals i el vessant popularista i vulgaritzant de molts sainets coetanis.

Malgrat totes les característiques ja esmentades, creiem que la millor forma de definir l'autoctonisme és a través dels seus autors i textos. De tal manera, reservarem primer un apartat dedicat al que sense dubte fou el gran guia de la literatura autoctonista al País Valencià, Teodor Llorente. Després, en apartats successius, comprovarem com l'imaginari que aquest poeta construï des dels seus versos, es perllongà en altres autors i obres, fins diluir-se totalment en l'inconscient col·lectiu de tota una societat.

5. TEODOR LLORENTE

El 30 de juny de 1857 Teodor Llorente publicà el seu primer poema en català (Roca 2013: 17). Aquell primer text va tindre cabuda dins el diari *El Conciliador*, dirigit llavors per Pasqual Pérez i Rodríguez, escriptor que –segons hem vist– havia tingut un paper cabdal en la transmissió i renovació de la migrada tradició costumista local.

Llorente és, sens dubte, la figura clau de la Renaixença valenciana. Com a autor, la seua imatge sol associar-se a dos tipus de composició poètica: la jocfloralesca/felibrista i aquella que hem convingut a anomenar *autoctonista*. La nostra hipòtesi, degudament avalada per diversos estudiosos, és que entre ambdós estils no sols hi ha simultaneïtat, sinó també evolució. Entenem que el Llorente dels darrers anys conreà cada vegada més la poesia autoctonista, i que aquesta transició (molt poques vegades descrita per la crítica) és fonamental per entendre dos aspectes: la delimitació cronològica del corrent autoctonista dins la Renaixença valenciana i l'estreta relació d'aquell amb la pintura d'estil costumista.

La majoria de bibliografia sobre Llorente s'ha centrat de forma preferent en la valoració de la tasca sociolingüística i ideològica de l'escriptor, així com en la influència del seu pensament polític en el transcurs de la Renaixença. Encara que puga estranyar, la bibliografia específica sobre el Llorente escriptor és bastant més escassa. Des de *Nosaltres, els valencians* (1962) i passant per les diferents obres de Sanchis Guarner (1968, 1982) Llorente ha estat caracteritzat com un home conservador, promadrileny i enemic acèrrim de la politització de la Renaixença. Aquesta idea condemnatòria és debatuda per altres autors, entre els quals destaca Rafael Roca (2004). Fins i tot en les principals edicions de l'obra llorentina, la de Guarner (1983) i la del mateix Roca (2013) hom troba en falta un apartat destinat a l'estudi de l'evolució estilística de Llorente. Resulta tant més estrany en la mesura que es parla d'un poeta ben llongeü, que escribí i publicà sense pausa durant quasi seixanta anys.

Sols en l'edició de Guarner, i en alguns pocs racons de la bibliografia específica, podem trobar alguna al·lusió a l'evolució estilística. Adjuntem, en eixe sentit, uns fragments que, malgrat que escadussers, apunten al nostre parer en la mateixa direcció. Lluís Guarner (1983: 68), a partir del poema "La barca nova" apunta:

"Aquest caràcter narratiu, assossegat, que adopta el poeta en les peces dels darrers anys de la seua vida, donen un caire a la seua obra poètica diferent a les anteriors. El poeta, ja jubilat del periodisme i dels afers polítics, es retira en les primaveres i estius a unes finques que tenia a la Malva-rosa o a Natzaret, i on es complaïa escrivint poesia costumista, narrativa sobre costums valencians hortolans o mariners, ja allunyat d'aquella poesia floralesca que tant havia usat en els anys juvenívols".

Vicent Simbor, un dels autors que més ha revisitat l'obra de Llorente, concorda amb Guarner expressant-se en termes ben similars (1996: 27):

“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 seua obra entre un tipus de poesia realista-costumista, en general edulcorada, i la pervivència de la formació romàntica de joventut.”

Tots dos autors coincideixen a assenyalar dues èpoques de Llorente: la primera, doncs, conformada pels primers anys i més predominantment romàntica, amb poemes de caire sentimental i altres d'inspiració més felibre, i una segona etapa, més acostada als darrers anys, on pren protagonisme allò que s'acosta a l'etiqueta *costumista*.

La majoria d'edicions dels poemes de Llorente han seguit un criteri o bé basat en l'ordre original en què els textos apareixien al *Llibret de versos* i al *Nou llibret de versos*, o bé de tipus temàtic (Guarner 1983 n'és un exemple). La darrera edició de l'obra poètica de Llorente, magistralment enllestida per Rafael Roca (2013) destaca per sobre totes les anteriors perquè ens permet de fer una aproximació ben precisa a la datació de cada poema. Amb ella en la mà, confirmem allò que ja havíem llegit de boca de Simbor i de Guarner: la majoria de poemes de temàtica *costumista*¹²⁹ del patriarca de la Renaixença es concentren en els darrers anys, concretament de 1870 a 1911 i sobretot de 1883 fins la mort del poeta. Tot plegat, casa amb allò que havíem establert sobre eixa arribada de la poesia autoctonista a partir de la dècada de 1880 a les nostres terres.

Si hem de concretar un corpus abans d'abordar-ne l'estudi pertinent, considerem com a poemes d'indubtable gust autoctonista els vint-i-quatre que segueixen en aquest llistat, ordenats cronològicament:

Vicenteta (1870)

La barraca (1883)

Lo rosari de la viuda (publicada el 1885)

Lo tabalet (1885)

Arròs en fesols i naps (1891)

Pro patria (1897?)

La creu del poble (1897)

Les cançons de la viuda (1901)

Missa d'alba (1902)

Plany de la teixidora (1902?)

129 / Emprem ací el mot *costumista* en el sentit tradicional que li ha atorgat la crítica.

Vora el barranc dels Algadins (1904)
Cançó de les empaperadores de taronges (1904)
La barca nova (1904)
Ferits al cor (1906)
¡Valencianeta! (1907)
Vicenteta (2a) (1907)
Matinal (1907)
Roses de dacsca (1908)
Vicenteta en los jocs florals (1909)
Valencianisme d'un xiquet d'escola (1910)
Filla de viuda (1911)
Conversa de nadal (1911)
Xic de barca (1911)
L'escolanet de Santa Anna (1916, pòstuma)

Tot seguit, presentem un quadre que ens ajudarà a visualitzar com la majoria d'aquestes composicions se situen en els darrers anys de la producció llorentina. Amb l'única excepció del poema "Vicenteta", escrit el 1870 i de "La barraca" (1883), els altres vint-i-tres que hem assenyalat en la llista estan escrits amb posterioritat a 1885. Aquest darrer any, com sabem, és important perquè marca una doble fita: l'inici clar de la pintura costumista i la publicació de la primera versió del "Llibret de versos". La data, a més, té un especial simbolisme per dues raons més: marca l'inici del regnat (en minoria d'edat) d'Alfons XIII i assenyalen un punt gairebé de frontissa entre la data de començament de l'activitat literària de Llorente (1855) i el seu traspàs, esdevingut el 1911.

En el quadre, hem situat en la primera columna les dates de producció de Llorente i en la segona, una xifra corresponent a quants poemes autoctonistes escriu aquest en cadascun d'eixos anys. Com podem comprovar, l'evolució estilística resta bastant palesa:

QUADRE 12. CRONOLOGIA DE L'OBRA DE TEODOR LLORENTE

1855		Composició de "L'amor del poeta", potser el primer poema de Llorente en català
1856		
1857		Durant els primers anys de la seua producció (1855 – 1864) els poemes de Llorente perllonguen els temes propis del romanticisme,
1858		amb clares influències de Bécquer i Espronceda.
1859		
1860		
1861		
1862		
1863		
1864		Publicació de "València i Barcelona", primer poema renaixencista de Llorente
1865		
1866		A partir de 1864, Llorente s'integra en el moviment de la Renaixença valenciana, i escriu poemes de tema medievalitzant i ecos felibristes.
1867		
1868		
1869		
1870	(1)	Espectura de "Vicenteta"
1871		
1872		
1873		
1874		
1875		
1876		
1877		
1878		
1879		
1880		
1881		
1882		
1883	1	Espectura de "La barraca"
1884		
1885	2	"Llibret de versos"
1886		
1887		
1888		
1889		
1890		
1891	1	Espectura de "Arròs en fesols i naps"
1892		
1893		
1894		
1895		
1896		
1897	2	
1898		
1899		
1900		
1901	1	
1902	2	"Nou llibret de versos"
1903		
1904	3	
1905		
1906	1	
1907	3	
1908	1	
1909	2	"Nou llibret de versos" (2a)
1910	1	
1911	3	Mort de Llorente

La construcció d'un paisatge simbòlic

Al fil d'allò ja comentat sobre la construcció de les identitats, molts autors coincideixen en l'enorme pes que l'obra literària de Llorente ha tingut en la configuració d'un cert imaginari prototípic valencià. Adolf Beltran, per exemple (2002: 58) en parla, tot adduint que "els arquetips llorentins es basaven en la visió idíl·lica del món de l'Horta". Roca (2011) cita també Llorente com un dels principals artífexs de la identitat paisatgística valenciana, nascuda de la sublimació d'una sèrie de medis naturals especialment simbòlics.

Llorente és, possiblement, el gran creador del paisatge valencià, potser més encara que Blasco Ibáñez o que el sorollisme pictòric. Cal aclarir que el que crea Llorente és un paisatge literari, una arcàdia feliç que en tot cas servirà per recrear la societat ideal que preconitzaven les seues idees. En eixe procés de *selecció de materials*, necessàriament, el poeta privilegia alguns àmbits, especialment el de l'Horta, malgrat que –com veurem– cita també altres medis geogràfics que la tradició posterior ha anat aigualint. La selecció (o *retallada*, segons es mire) és també de tipus geogràfic, en tant que moltes comarques se'n queden fora.

Sobre aquest darrer particular, hem d'avançar que Llorente, a diferència dels autors costumistes o de molts dels *d'espardenya*, sí que sembla tindre una visió global de país, i no necessàriament limitada a l'àmbit provincial. Resulta lògic considerant el seu paper destacat com a escriptor felibre, tan apegat als mites medievals del *Regne*. La seua biografia afavoria també una certa visió valenciana de conjunt: natural del *Cap i casal*, el poeta passava també llargues temporades a La Ribera, visitava sovint la família política al Maestrat (Roca 2013: 227) i tenia amics repartits pel Camp del Túria o la Vall d'Albaida. Per si fora poc, la seua activitat com a membre del club excursionista de Lo Rat Penat el dugué a visitar moltes contrades rurals del País.

Tota aquesta varietat de paisatges no serví, però, perquè Llorente creara un imaginari global de país, com feu Verdaguer a Catalunya, amb l'oportunitat perduda que tot plegat significà per al procés de *nation-building*. Cenyit al paisatge de l'Horta, Llorente el feu protagonista dels seus poemes, com no podia ser d'una altra manera tractant-se d'una ciutat que s'emmirallava en el seu *hinterland* des de feia segles. D'altra banda, potser la varietat del paisatge valencià, tan ple de dicotomies (secà contra regadiu, costa contra interior, muntanya contra pla...) feia difícil trobar símbols col·lectius fora dels derivats de les institucions medievals o l'heràldica.

En l'aspecte positiu, innegable, Llorente *troba* un món simbòlic que, malgrat que tan limitat en els aspectes geogràfic i paisatgístic, gaudeix d'una gran força visual i és capaç de projectar amb nitidesa algunes icones molt poderoses (barraca, taronges...). Com a imaginari, i malgrat totes les limitacions que vulguem trobar-hi, és plenament reconeixible (almenys per a les comarques de la planura central) i té una projecció unívoca i diferenciada.

Per a començar una anàlisi en profunditat de l'imaginari valencià de l'obra de Llorente, hem procedit a fer-ne un petit buidatge sobre el corpus ja delimitat de 24 poemes. En el quadre que presentem ara (QUADRE 13) mostrem la tabulació resultant, amb els motius temàtics apareguts en cada poema, també ordenats en relació al a seua diferent importància:

QUADRE 13. MOTIUS AUTOCTONISTES EN ELS POEMES DE LLORENTE

MOTIUS PRIMARIS

- 1. Barraca, mas o alqueria blanca** – *Vicenteta, La barraca, Arròs en fesols i naps, La creu del poble, La barca nova, Xic de barca, Les cançons de la viuda, Lo rosari de la viuda, Vora el barranc dels Algadins, Vicenteta (2), Roses de dacsa, Vicenteta en los jocs florals*
- 2. Fruits abundosos, horta fèrtil** – *La creu del poble, Missa d'alba, Lo rosari de la viuda, Plany de la teixidora, ¡Valencianeta!*
 - 2.1. Tarongers – *La creu del poble, La barraca, Vora el barranc dels Algadins, Cançó de les empaperadores de taronges, Matinal*
 - 2.2. Palmeres – *Vora el barranc dels Algadins, Matinal*
 - 2.3. Arròs – *Vora el barranc dels Algadins*
 - 2.4. Fruites (Figues, panses, raïm, fraules, pomes, magranes) – *La barraca, Vora el barranc dels Algadins, Roses de dacsa*
 - 2.5. Flors i alfàbegues – *Vicenteta, La barraca, Missa d'alba, ¡Valencianeta!, Vicenteta (2), Matinal, Vicenteta en los jocs florals*
- 3. La dona valenciana** – *La creu del poble, Missa d'alba, La barca nova, Conversa de Nadal, Lo rosari de la viuda, Ferits al cor, Vicenteta, La barraca, Plany de la teixidora, ¡Valencianeta!, Cançó de les empaperadores de taronges, Vicenteta (2), Roses de dacsa, Vicenteta en los jocs florals, Filla de viuda*
 - 3.1. Pinta alta, joies, vestimenta tradicional, espartenyas – *Lo rosari de la viuda, La barraca, ¡Valencianeta!, Vicenteta (2), Roses de dacsa, Vicenteta en los jocs florals*
 - 3.2. Arabisme – *La barraca, Vicenteta*

MOTIUS SECUNDARIS

- 4. Tabal i dolçaina** – *Lo tabalet, Conversa de Nadal, Ferits al cor*
 - 4.1. Guitarra, cítara – *La barraca, Vicenteta (2), Roses de dacsa, Vicenteta en los jocs florals*
 - 5. Balls i albaides** – *Lo rosari de la viuda, Lo tabalet, Plany de la teixidora, Roses de dacsa, Vicenteta en los jocs florals*
 - 6. Pólvora, focs artificials** – *Lo tabalet, Conversa de Nadal, Ferits al cor*
 - 7. Escenes marineres** – *La barca nova, Xic de barca*
 - 8. Productes gastronòmics típics** (torró de Xixona, formatge de Borriana, orxata, moscatell, arròs en fesols i naps, cacau, vi de Torís, resoli d'Aldaia, coques d'Alberic, oli, arrop de Benigànim...) – *Arròs en fesols i naps, Conversa de Nadal, Xic de barca, Roses de dacsa*
 - 9. Productes manufacturats típics** (ceràmica de Manises) – *Roses de dacsa*
-

Una vegada delimitats en el quadre anterior els motius visuals que apareixen en els poemes autoctonistes de Llorente, procedeix l'escrutini i valoració de tots ells. Com veurem tot seguit, alguns són ja antics, d'altres pateixen transformacions i alguns són relativament nous en l'imaginari del tipisme valencià:

La barraca – Com podem comprovar, Llorente no sols fa menció d'aquesta construcció típica als seus poemes. Hi apareixen també el mas (*Lo rosari de la viuda*), l'alqueria (*Missa d'Alba*, *La barca nova*, *Les cançons de la viuda...*) o fins i tot la casa -o caseta- de llaurador (*Filla de viuda*). El triomf de la barraca sobre tots els altres no es deu al fet que Llorente la poetitze de forma preferent sinó, molt possiblement, a la crítica posterior, que enlairà el poema de 1883 per sobre de la resta i el convertí de fet en símbol reeixit de la poètica llorentina. Ben conegudes són, en eixe sentit, les lloances de Querol, qui el qualificà de “obra maestra” i de Menéndez Pelayo (Simbor 2012: 95).

Així doncs, fou la qualitat literària d'un poema concret, i no una altra cosa, la que imposà la barraca per sobre de l'alqueria, del mas i de la caseta de llauradors. Les conseqüències d'aquesta preferència reduïren, de retruc, l'abast geogràfic de l'imaginari valencià: mentre que la paraula *mas*, com a nom, pot englobar construccions des del Maestrat fins Xixona, les barraques eren –són- construccions privatives de l'horta de València, i la seua distribució arriba, en el millors dels casos, a la ciutat de Castelló pel nord i a Carcaixent pel sud (Sanchis Guarner: 1957).

Per altra banda, el que la barraca perd en extensió geogràfica ho guanya en concreció simbòlica. En eixe sentit, ni el mas ni l'alqueria tenen una tipologia uniforme ni visualment homogènia. En contraposició, la senzillesa constructiva de la barraca l'habilita com a icona reconeixible, eficient i ben visual, apta per al futur *skyline* simbòlic de la ciutat i del regne.

Tant en el cas de la barraca com en de les altres construccions, la *blancor* és un tret comú: “Una alqueria blanca” (*La creu del poble*), “blanca alqueria” (*La barca nova*), “alba alqueria” (*Les cançons de la viuda*), “l'alqueria més blanca” (*Vicenteta en los jocs florals*). En La barraca, la blancor s'expressa indirectament mitjançant metàfores que igualen la construcció amb una gavina, un colom o el pa blanc... L'epítet, que en subratlla com sempre una qualitat inherent –les barraques i alqueries són sempre blanques- expressa a través d'un correlat simbòlic la relació de la barraca/alqueria amb la puresa. Per dir-ho així, allò blanc no és la construcció en si, sinó la puresa de la vida que s'hi desenvolupa, i que troba eco en altres elements simbòlics de puresa com les sagrades formes:

“I en la foscor de la capella
La santa forma -joh maravella!-
Brilla més blanca que la neu.” (*Missa d'alba*)

Diversos autors han insistit en la funció ideològica que la barraca o l'alqueria duen a terme dins l'obra de Llorente. Per a Roca (2013: 342):

“«La barraca» és una metàfora de la societat valenciana idíl·lica i ordenada amb què Llorente somiava, i per la qual treballà des de diversos i diferents fronts (polític, periodístic, literari...) durant tota la seua vida. I, de fet, es convertí en símbol evocador i reverencial del paisatge d'una societat patriarcal i jeràrquica lligada a una concepció cristiana de la vida i a una ideologia conservadora.”

Vicent Simbor (2012: 95 - 99) subratlla de “La barraca” l’anhel romàntic de retorn a la natura, i assenyala que en el poema hi ha una visió molt més pròxima a la del propietari que a la del jornal·ler. Assenyala que la composició és un “breviari del bon llaurador” i en subratlla, en un afany molt exhaustiu, diverses isotopies: entre d’altres la llar, la natura benigna, l’honradesa, la humilitat, la felicitat, l’aixopluc i el cristianisme (“trevall sant”, “pregàries benehides”...) La comparació de la barraca amb un temple hi apareix també molt encertadament assenyalada: la barraca, com una església, té sostre a dues aigües i està coronada amb una creu. A banda, les al·lusions simbòliques barraca/església són abundants en el poema: els quatre pilars de l’entrada formen un “pòrtich” (paraula pròpia de les edificacions religioses¹³⁰), la taula s’assembla a un altar de cerimònies (estrofa tercera) i, en fi, l’aparença de la cabana, és la d’un temple (el subratllat és nostre):

“Y al cim de la cabanya, feta un temple,
Santificant sos gotjos y dolors,
Obri eterna la Creu, per digne eixemple,
Sos brassos protectors!”

Evidentment, doncs, la barraca no és més que la metàfora perfecta de la societat ideal de Llorente, sostinguda sobre tres puntals: *religió* en el vértex superior (talment com en la barraca), *tradició* i *ordre* en els inferiors. La pàtria és just el que queda en el mig del triangle i la *revolució* (en sentit ample), el que en resta fora. El sistema de valors de Don Teodor sembla retratat en el poema. Blasco Ibáñez, en la seua novel·la *Entre naranjos* (part III, capítol segon) converteix el seu personatge protagonista, Rafael Brull, en un polític ja veterà que dibuixa en el seu discurs un mapa ideològic molt acostat al dels versos de *La barraca*. Qui sap si el novel·lista s’inspirava en l’escriptor que era encara el seu rival en el terreny polític tant com en el literari:

“Se esforzaba por hacer sentir al auditorio el terror de aquellas revoluciones, cuyo principal defecto era no haber revolucionado nada... Y a continuación una apología entusiástica de la familia cristiana; del hogar católico, nido de virtudes y dulzuras.”

Si ens demanem pels ascendents i antecedents del motiu literari de la barraca, cal dir que l’atenció simbòlica a aquesta construcció és bastant més antiga. Ja el 1859 José Zapater incloua l’edificació hortolana en el seu article “El valenciano”, que obria el recull *Los valencianos pintados por si mismos*, i l’il·lustrador

130 / “Espai cobert superiorment, amb obertures laterals, en l’entrada d’un edifici sumptuós o d’un temple.” (DNV)

entengué la importància de la barraca, ja que hi inclogué una tot just darrere de la imatge principal del llaurador que encapçalava l'article:

“El valenciano vive ordinariamente en barracas (barraques) formadas en su parte superior de un sencillo armazón de madera, cubierto de una capa de enea, junco o paja, y la inferior de lodo o barro, semejantes a las que constituyen los aduares de los árabes en el desierto, si bien más sólidas que aquellas, y en las que se nota una propiedad de la que está muy lejos el africano. La cabaña del valenciano, llamada también *casa de venganza* por la facilidad con que puede incendiarse, aunque ocupa por lo regular un reducido perímetro, a causa de la necesidad que tiene de aprovechar el mayor terreno posible para el cultivo, goza de todo lo necesario para las necesidades de sus moradores.”(10)



Gravat en representació de *El valenciano* que il·lustra el capítol homònim dins el llibre col·lectiu *Los valencianos pintados por si mismos*, 1859. Com es pot apreciar, la barraca ja es troba ben present en l'arquetipus *regional*. Font: col·lecció particular.

Així doncs, la barraca devia ser ja en els anys cinquanta una edificació especialment associada al fons sentimental del paisatge valencià. Així i tot, si ens preguntem pels materials previs en què es basà Llorente per a bastir el seu poema, creiem que hem de fer aturada obligatòria en dos textos, ambdós publicats en el “Calendari Las Provincias”: “La caseta blanca”, publicada per J. Rodríguez Guzman el 1881 i “A Bétera”, de Josep Aguirre Matiol, poema publicat en el mateix calendari dos anys més tard.

Cap dels dos poetes, ni Rodríguez ni Aguirre, parlen en realitat de cap barraca: la caseta de Rodríguez és en realitat un petit panteó, i la casa d'Aguirre és un mas. Per a reblar el clau, en el primer dels casos l'evocació geogràfica no ens porta ni tan sols a l'Horta, sinó a la Ribera del Xúquer, i en el segon més lluny encara, a Bétera. Malgrat tot, en ambdós textos trobem la mateixa idea, la casa blanca, voltada de tarongers:

“Del Júquer en la ribera,
D'horts de tarongers rodat,
Hiá un tros de terra quadrat,
Pla y sec, com si fora una era,
Per quatre parets sercat.
Hiá dins d'ell una caseta,
Molt xiqueta, molt xiqueta,
Tota ella de blanc pintada.” (*La caseta blanca*)

“Yo tinch prop de la vila
Y al peu de la montanya,
Rodá de parres verdes,
Una caseta blanca.
Los tarongers la volten,
Y sa flor argentada
Les aures dolsifica
Ab olorosa flaira.” (*A Bétera*)

En ambdós poemes la caseta blanca és en realitat un catalitzador dels sentiments de melangia dels dos poetes, que lamenten de forma lírica la pèrdua de les respectives persones estimades: *aimia* en el cas de Rodríguez, esposa en el cas d'Aguirre. Ens trobem encara en els començaments de la Renaixença, i la casa blanca, remota, exposada als quatre vents i immersa en la vegetació té un deix d'ideal de fugida, de comunió amb la natura inefable, d'ansia de transcendència més enllà de la mort. Són, tots ells, *leit-motivs* d'un romanticisme encara germànic.

Així doncs, el mèrit de Llorente no és tant en aquest cas el de *crear*, sinó el de saber emprar alguns materials preexistents -uns provinents del costumisme i altres del Romanticisme- i reaprofitar-los en la construcció d'un nou motiu. D'acord amb la seua ideologia catòlica i tradicionalista, el poeta de la Renaixença dotarà aquest símbol d'un valor simbòlic netament cristià. Fent resum, doncs, podem veure com el trànsit des de les barraques de 1859 a les de 1883 ha servit per allunyar l'arabisme de l'imaginari valencià. Des de l'aduar morisc al temple catòlic, la barraca ha fet, gràcies a Llorente, tot un itinerari de purificació i cristianització que perllongaran altres poetes.

Com bé assenyala Rafael Roca (2011), Llorente no va ser l'únic autor de la Renaixença a parlar de les barraques. També Llombart en parlà en dos composicions, això sí, posteriors: “A l'albat” (1888) i “La cullita de la seda” (1891). Ara bé: la imatge de la barraca en ambdós es relaciona més amb l'alegria i l'amor (“la sempre alegre/ barraqueta qu'en l'horta és niu d'amor”), però no tant -ni de bon tros- amb el cristianisme.

L'horta fèrtil – Diversos autors han insistit en la idea d'una certa relació causa-efecte entre la tria de l'Horta com a marc privilegiat per part d'alguns poetes, i les idees polítiques d'aqueixos mateixos autors. Ja Sanchis Guarner, en el seu conegut estudi sobre la Renaixença valenciana (1982: 53) afirma que:

“Els estrats superiors (satisfets) de la societat, solen centrar la seua atenció en els aspectes estàtics i en aquells processos que, en lloc d'un canvi, comporten una renovació cíclica, com l'agricultura per exemple, que, no per atzar, ha esdevingut el *leitmotiv* material i simbòlic de la literatura segregada per la classe dominant del país.”

En la mateixa línia, també Roca (2011: 216) es refereix a l'Horta com “un territori modificable, domesticable”. Al seu torn, Adolf Beltran (2002: 58) parla dels “arquetips llorentins” com imatges inserides en un context que, conscientment, es pretén políticament desbrafat:

“En la visió idíl·lica del món de l'Horta que, a diferència de la ciutat, on es desplegava el conflicte de classes, mantenia suposadament unes relacions harmòniques de jerarquia i treball. Era la ideologia dels grups de poder”.

Fora com fora, i independentment de la visió ideològica que se'n volguera derivar, l'Horta estava predestinada a ocupar un lloc privilegiat en l'univers literari de la ciutat de València, com ja havia ocorregut en èpoques anteriors des de l'edat mitjana. L'apel·lació poètica a les bondats de la terra i a l'abundositat dels seus fruits és un motiu molt antic. Les expressions “fértil huerta” o, més freqüentment, “fértil vega”, les trobem ja en la premsa dels anys quaranta i en *Los valencianos pintados por si mismos* (“fértiles comarcas regadas por el Turia”, diu Zapater; “Del Guadalaviar pasean / la sacra, fértil orilla”, diu García Cadena; “Terreno tan fértil y pintoresco”, torna a dir Zapater).

Ara bé, el paisatge de l'horta presenta un problema essencial per a la seua poetització que cada època resol d'una forma diferent. D'entrada, els autors petitburgesos de començaments de segle miren a l'horta i hi veuen sobretot productivitat. És la visió que hem assenyalat ja en Zapater, i la que compartiran alguns poetes d'espardenya. La bellesa del paisatge directament lligada al benefici que se n'extrau, i la fertilitat del sòl explotat com a màxim paradigma.

No devia ser aquesta una mentalitat minoritària. Al pròleg de *Cantares gallegos* (1863) la poetessa Rosalía de Castro reivindicava allò que hui en dia podria semblar-nos obvi: la bellesa del paisatge gallec, enfront d'aquelles veus (que devien ser moltes) i que el denostaven per improductiu, tot comparant-lo per antítesi a la bellesa dels camps d'Alacant o Múrcia:

“Eu que visitei os celebrados arredores de Alicante, donde os olivos co seu verde escuro, sembrados en fila e de raro en raro, parecen chorar de verse tan solitarios, e vin aquela famosa horta de Murcia, tan nomeada e tan alabada, e que, cansada e monótona como o resto daquel país, amostra a súa vexetación tal como paisaxes pintados nun cartón con árbores postos simétricamente e en carreiriños para diversión dos nenos, eu non podo menos de indignarme cando os fillos desas provincias que Dios favoreceu en fartura, pero non na beleza dos campos,

búlranse desta Galicia competidora en clima e galanura cos países máis encantadores da terra, esta Galicia donde todo é espontáneo na natureza e en donde a man do home cede o seu posto á man de Dios.”

En el discurs de Rosalía es contraposen la mà de l'home (imperfecta) i la mà de Déu; en paraules de la poetessa, la *fartura* i la *belleza*. El nou ideal dels romàntics fa prevaldre la bellesa de la natura desordenada, espontània i no sotmesa a la mà reglamentadora de l'humà. La regla no fa una excepció amb Llorente, qui -hem de recordar-ho- començà en els seus poemes romàntics lloant les muntanyes i els llocs inefables en poemes com “Les dos muntanyes” o “En la muntanya” (1877). És per això que costa treball imaginar com s'ho degué apanyar un romàntic com Llorente per a poetitzar un paisatge tan summament horitzontal i rectilini com el de la Vega de València.

La resposta, però, és òbvia: segons podem comprovar en els seus poemes, Llorente aconsegueix poetitzar el paisatge de l'horta poetitzant justament allò que *no té d'horta*, és a dir, de conreu: les alfàbegues, les herbes, les palmeres, els gesmilers... la vegetació subsidiària i immediata a la barraca o l'alqueria, els ocells (pertorbadors habituals de la feina del llaurador!)... fins i tot les flors o els fruiters, que en tot cas devien ser –si eren- un cultiu menor¹³¹. El patriarca de la Renaixença, de fet, deixa fora dels seus poemes el noranta per cent de la superfície hortícola. No dedica versos, de fet, ni a les rengleres de xufes ni a les ceberes ni als cavallons clapats d'encisams. Excloent tots aquests ítems i centrant-se en la naturalesa *salvatge* de l'horta –escassa, segons com- irrealitza l'espai i el presenta, tal com deia Vicent Simbor (2012) sota l'òptica d'un senyoret i no d'un llaurador.

La tradició posterior, en tot cas, ha fet bo el malabarisme paisatgístic de Llorente. A partir dels seus poemes, l'horta ha passat a designar en el subconsient col·lectiu dels valencians un lloc ideal i paradisiac, totalment desconnectat de la seua funció primordial productiva. Molts habitants de la ciutat han crescut veient quadres on la barraca se situava en entorns inversemblants (enmig de bosquíries, al peu d'un riu amplíssim, just al costat de pomers carregats de fruita...). La mateixa fesomia de la barraca, que era en la realitat una autèntica infravivenda, ha canviat per a passar a ser representada com una construcció imponent, i és així com la trobem encara en els *souvenirs* a l'ús. És, en el fons, la conseqüència de la idealització i de la desrealització del paisatge que Llorente enceta amb els seus poemes.

La dona valenciana – La figura femenina té un paper cabdal en la poètica de la Renaixença. El mateix Romanticisme europeu li atorga un paper central, com podem comprovar en les obres de poetes tan dispersos com Goethe, Novalis, Leopardi o Mistral. La dona és, per als romàntics, la guardiana de les essències, la transmissora de la tradició, la protectora de la llar. Esdevé fins i tot el punt d'arribada en el viatge dels romàntics cap a allò telúric i cap als orígens. Cal afegir que la bellesa femenina té el caràcter inaprehensible dels ideals, i no per casualitat la dona és investida en molts poemes romàntics d'un fort caràcter simbòlic.

131 / Creiem convenient assenyalar que seria necessari un estudi sobre l'impacte del conreu de les flors a l'horta de València, i la seua extensió durant el mig segle que va de 1850 a 1910. Sols així es podria valorar d'on prové el tòpic (potser vertader) de la València de les flors, que tant apareix en molts poemes i en el famós pasdoble.

Igualtat, llibertat, pàtria, fraternitat... són noms femenins que molts romàntics segueixen, tant si són de sensibilitat conservadora com liberal.

Si particularitzem en l'obra de Llorente, la figura femenina és cabdal: nom a molts poemes (*Valencianeta*, *Vicenteta*, *Vicenteta* en la segona versió, *Vicenteta en els Jocs Florals*, *Filla de viuda*, *Plany de la teixidora*, *Cançó de les empaperadores de taronges...*) i en altres ocupa un paper tan destacat com el de l'home a qui acompanya (*Ferits al cor*).

La dona llorentina arrenca del mite felibre de la *Mireia* mistraliana. A partir d'ací, s'hi sumen una sèrie de matisos derivats del peculiar tarannà de l'escriptor valencià. Sobra dir que l'actitud de la dona en Llorente és sempre de modèstia i submissió. La mirada baixa, obedient i avergonyida, és quasi un *leit-motiv* de les descripcions femenines:

“Ja entren, ulls baixos, les fadrines” (*Missa d'alba*)

“los ulls grans, vergonyosos [...] els baixa tota inquieta” (*Vicenteta*)

“Quan, devota clavariessa / que el mirar a terra inclina” (*Vicenteta*, 2a versió)

“Ja han eixit les parelles, / ja estan a punt de dansa: / elles, baixant la vista” (*Roses de dacsa*)

Naturalment, la dona valenciana és faenera i religiosa. Acompleix la funció de deessa de la llar i transmissora privilegiada del cristianisme a la següent generació. En la seua senzillesa hi ha molt de puresa i castedat, i una mal dissimulada comparació amb la Verge Maria que aflora en alguns versos:

“Sobre el cap airós estesa
 dus la negra mantellina
 i en veu baixa als *parenostres*
 del vicari respons bé,
 als meus ulls encantats mostres
 la figura de la Fe.” (*Vicenteta*)

A part de tot allò dit, del cristianisme i de l'abnegació, la dona de Llorente destaca per dos trets més: en primer lloc pel seu lligam amb la vestimenta i els trets de la indumentària simbòlica i, en segon lloc, per l'arabisme, que torna a surar en l'imaginari valencià.

Com comprovem en molts poemes, la dona es presenta molt sovint amb atributs com *esmeraldes*, joies diverses, teles i vestits d'un estil tradicional o l'omnipresent pinteta alta. Es tracta, podríem dir, d'una *dona-expositor*. No debades, la figura masculina quasi mai té en els poemes de Llorente cap indicació sobre vestimenta. Sí així la femenina, que denota amb el seu aspecte la riquesa de l'horta (simbolitzada en la verdor per les maragdes i en la vermellor dels robins) i amb els atifells amb què el poeta vol subcomunicar la netedat i *aseo* de les valencianes. En un dels poemes que Llorente publicà en castellà, “La valenciana”, s'atribueix a la pinteta, element característic de la indumentària femenina, un valor de corona o aurèola, quasi com atribut de deessa, santa o emperadriu:

“Su gran peine dorado resplandece
como nimbo de luz que nos encanta,
y la corona espléndida parece
de emperatriz o santa.”

Un breu repàs ens revela la quantitat de vegades que Llorente al·ludeix als complements del vestit de les hortolanes: pinta daurada, sabates de seda, gipó, mocador, arracades d'esmeraldes (*Lo rosari de la viuda*), faldetes, mocador, agulla amb perles (*Vicenteta*), agulles d'esmeraldes (*La barraca*), pinta d'or, gipó de seda (*Valencianeta*), mantellina de randa, mocador de seda, falda de *merino*, arracades de perles, agulles d'esmeralda (*Roses de dacsá*), arracades de perles, pinta amb quatre agulles (*Vicenteta en els jocs florals*)... La profusió de joies resulta inversemblant en el context d'una pobra alqueria de jornalers. De bell nou, Llorente ens participa de la imatge hiperidealitzada d'una horta irreal. Importa més, al capdavall, el missatge que el verisme: la dona valenciana prototípica és una llauradora, però “ab aspecte de regina”. L'afany per desproblematitzar el camp valencià hi batega ben fort. Si la felicitat en la pobresa no és possible, llavors cal o bé imaginar la primera o bé maquillar la segona.

Per concloure, resulta curiós com Llorente rescata per a les seues llauradores un tòpic identitari que semblava oblidat o obsolet: el de l'arabisme. No hi apareix gaire, però en les poques ocasions en què ho fa, s'imposa des d'imatges molt poderoses, tant en *La barraca* (“la que el foc d'Aràbia du en los ulls”) com en *Vicenteta* (“la neta dels fers alarbs”).

És difícil imaginar per què en el context d'una horta tan cristianitzada i destil·lada de mals vicis i pecats, el poeta tracta de reintroduir un tòpic que, a més, travessava hores baixes. Creiem que per a entendre-ho és necessari partir de dos factors: el primer, que l'al·lusió a l'arabisme és en tot cas sempre racial (no religiosa) i retrospectiva (no actual). Les valencianes són àrabs només perquè els seus avantpassats ho foren temps enrere, però això forma part d'una història de conversió per així dir ja superada.

D'altre costat, és curiós que l'arabisme s'aplica sols a les dones i no als homes. Creiem que no és casualitat: en el moment en què Llorente escriu el gruix de la seua obra, les guerres del Marroc obrien una petita treva (que durà del 1860 al 1893). Això explica en part que l'arabisme torne a surar. De tota manera, i com veiem, el caràcter àrab sempre és atorgat a les dones i no als homes. Tenint en compte que molts orfes de guerra o mutilats de l'anterior guerra encara vivien en aquell temps, hagués estat inconvenient dir que els valencians tenien, posem per cas, el valor guerrer dels moriscs. Si Llorente parla de l'arabisme de les dones, aventurem que és perquè aquestes no lluiten a la guerra, i en el seu cas l'arabisme no és, òbviament, tan lesiu.

Tabal i dolçaina, cants i balls, pólvora – Si hi ha un tòpic dels tradicionalment valencians que no s'adiu massa amb la mitologia llorentina, eixe és sense dubte el del caràcter alegre i festiu dels valencians. No en tot cas perquè Llorente presente l'horta com a lloc problemàtic i trist, ans al contrari; en tot cas al poeta li interessa més subratllar l'aspecte *feliç* i no tant el *festiu*.

Durant anys, i seguint una tradició que hem pogut resseguir, els escriptors costumistes s'esforçaren a presentar una determinada imatge del valencià com a persona festiva, despreocupada. Alguns autors fins i tot en subratllaven un cert posat malfaener o acomodaticí, tot emparentant-lo amb un cert rerefons meridional.

No és una imatge que poguera, per tant, agradar a Llorente. Ell, com a burgés, necessitava emfasitzar el caràcter productiu del paisatge i dels treballadors que en formaven part. Però a més, donar compte del calendari festiu dels llauradors podia fer baixar els seus poemes al que de segur entenia que era terreny dels poetes d'espardenya. Cal tenir en compte també que la literatura costumista valenciana s'adscrivia quasi sempre a un ambient urbà, i Llorente en va fugir: els seus llauradors apareixen sempre en un context rural.

Malgrat la resistència a tractar de festes concretes, Llorente sí que parla en alguns flaixos dels balls dels llauradors, i en aquest context apareixen dos imatges identificatives: la dolçaina (i el tabal) i la piro-tècnia. Sobre la primera, sense dubte l'instrument nostrat per excel·lència, hi ha una extensa tradició en la literatura costumista. Ja el 1845 Bernat i Baldoví batejava el seu primer periòdic amb el nom d'eixe instrument, senyal indiscutible del valor simbòlic que ja en aquella altura devia tindre per als valencians. Des de llavors, tots els autors del costumisme posterior hi feren fet menció, amb especial atenció a Vicent Boix, que dedicà al *dulzainero* tot un capítol del llibre *Los valencianos pintados por si mismos*.

Llorente es refereix a la dolçaina (encara que poc) i dedica de fet un poema, encara que trist, al tabalet. En paral·lel, però, sembla donar preferència a uns altres instruments, la guitarra i la cítara. Són moltes les postals i dibuixos de l'època en què els llauradors són representats amb aquests instruments de corda. A falta d'un estudi específic sobre el tema, hipotetitzem que l'univers llorentí s'adeia poc amb la cridada aguda de la dolçaina i concordava molt més, en canvi, amb la sonoritat suau de la guitarra, que aportava un to més líric a les postals idealistes de l'horta que tant s'agradava de recrear.

Un últim apunt sobre aquest apartat ens porta al poema "Conversa de Nadal", on un diàleg entre amo i llaurador revela un moment històric en què la música monòdica de la dolçaina està començant a ser substituïda –o almenys acompanyada– per les bandes de música. Ens trobem al torn de l'any 1911 i la nova moda, segons Llorente, no agrada als més majors:

"Eren les nostres festes alegre guilindaina,
sens altra musiqueta que tabal i dolçaina;
'vui busquem una banda, que costa un dineral,
perquè fón llorejada en algun festival."

Sobre la pólvora, tret identificatiu dels valencians tant avui com ahir, els poemes de Llorente es limiten a aportar-ne algun detall descriptiu, quasi sempre al peu d'alguna festa. El motiu dels focs artificials no és gaire desenvolupat pels escriptors anteriors, amb l'única excepció de "El cohetero", de Alejandro Buchaca (1859). Llorente no hi insisteix massa, com déiem, però sí que inclou la piro-tècnia dins del *paquet* de trets identificatius dels valencians.

Escenes marineres – Rafael Roca (2011: 211), en tractar els poemes de la Renaixença, parla de tres grans tipus humans, la llauradora, la marinera i la muntanyesa. Aquesta tríada, que apareix sobretot en el poema “El cant de València”, de Vicent W. Querol, representa segons Roca els tres paisatges-tipus que tindran a partir del XIX major poder evocador en el món simbòlic dels valencians.

Dins l’obra de Llorente, i seguint en tot moment a Roca, la mar presenta diferent valor segons l’època en què ens centrem. Al començament, durant els primers anys, apareix amb un fort caràcter simbòlic i molt intel·lectualitzada: és el mitjà que connecta els territoris catalanoparlants i que, alhora, lliga el present amb la gloriosa edat mitjana de Roger de Llúria i les conquestes italianes. Més tard, en els poemes de tipus autoctonista (aquells que centren més el nostre interès) la mar passa a ser un teló de fons privilegiat per a les escenes costumistes, a causa sobretot de la seua plasticitat.

Ens trobem, encara, en una època en què els quadres mariners de Sorolla encara no s’han ancorat en el subconscient col·lectiu (el primer dels més famosos, “Las tres velas”, és de 1903). El costumisme valencià no ha destacat especialment tampoc per donar atenció anomenable als mariners. De fet, els pocs pescadors que hem vist desfilars per les planes de *Tipos d’auca* o *Los valencianos...* estaven quasi sempre separats del seu context: venedors de sardines travessant la ciutat, pescateres anunciant la mercaderia... Potser és, una vegada més, el tòpic de la ciutat que dona l’esquena al mar.

Llorente aporta unes dosis de *marineria* al món simbòlic valencià, però escasses. Les que trobem potser es deuen més a l’atzar biogràfic (ja que el poeta va passar llargues temporades a la Malva-Rosa) que a una voluntat conscient i planificada. Fet i fet, els mariners llorentins sols apareixen en dos poemes. A diferència dels llauradors, sol tocar-los una sort pitjor. I el poeta s’entreté narrant-ne, sobretot, les misèries: de fet, el mariner de *Xic de barca* mor en alta mar i *La barca nova* se centra en una família pobra traumatitzada per la mort recent de la mare.

Don Teodor, en resum, no destacarà per centrar-se massa en la figura de la marinera, totalment eclipsada per l’hortolana, però assentarà les bases per a una poetització posterior del paisatge mariner que desenvoluparan Sorolla i, especialment, el Blasco Ibáñez de *Flor de mayo* o *Cañas y barro*. Postulem la hipòtesi que el món mariner resultava massa naturalista per al poeta, massa poc idealitzable i massa carregat de misèries i penúries com per poder sumar-se en condicions d’igualtat al món bucòlic de l’horta. Eixe caràcter tràgic del món dels pescadors, que provocà segons la nostra opinió el rebuig de Llorente, serà precisament el que el farà atractiu per a Blasco, tot amb pocs anys de diferència.

6. ALTRES POETES LÍRICS

L'aportació de Llorente és cabdal per definir l'imaginari valencià modern. Ara bé, el líder de la Renaixença no estigué sol en la tasca de difusió i creació dels tòpics regionals. Altrament, si la codificació icònica funcionà, fou també probablement per l'ajuda col·lateral d'altres autors que reafirmaren el missatge o hi col·laboraren.

Rafael Roca, en el seu article “La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença” (2013: 210) enumera un seguit d'autors que, a l'ombra o no de Llorente, i dins o no dels canals habituals de la Renaixença, contribueixen de forma decidida a bastir el que ell anomena “l'àmbit simbòlic valencià”:

“En aquest procés d'acumulació de materials, o de definició d'un àmbit simbòlic valencià, ocupa un lloc ben rellevant [...] la visió i descripció que els poetes valencians realitzaren del territori, i que ací ens hem plantejat de resseguir a través de vuit dels poemaris més destacats i representatius del moviment: *Flors del meu hort* (1882), de Jacint Labaila, que recull poesies escrites entre 1863 i 1881; *Libret de versos* (1885), de Teodor Llorente, amb composicions datades entre 1857 i 1884; *Poesías valencianas* (1894), de Magdalena Garcia i Bravo, entre 1881 i 1886; *Flors del Xúquer* (1897), de Francesc Badenes i Dalmau; *Liris y carts* (1899), de Josep Maria Puig i Torralva, amb peces líriques escrites durant les dues dècades precedents; *Poesies* (1900), que dóna cabuda als poemes que des de la dècada dels anys setanta i fins a 1890 escrigué Víctor Iranzo i Simon; *Rimes catalanes* (1980), amb onze poesies de Vicent Wenceslau Querol datades entre 1859 i 1885; i *Poesies valencianes* (2006), que incorpora les composicions que entre 1874 i 1892 escrigué i publicà de manera esparsa Constantí Llombart.”

Agafant aquest llistat com a base, creiem convenient realitzar-hi alguns canvis. En primer lloc, per afegir-hi dos noms que creiem cabdals tant per la qualitat de la seua producció com per la seua ubicació en coordenades molt similars a les dels autors citats. Es tracta de l'alcoià Josep Bodria i Roig (1842 – 1912) i del valentí Leopold Trènor i Palavicino (1870 – 1937). Aquest darrer, encara que un tant més jove que la resta, publicà els seus versos en valencià de forma precoç, l'any 1895. Per contra, excloem del llistat tres noms: els de Jacint Labaila (1833 – 1895), Magdalena García Bravo (1862 – 1891) i Vicent Wenceslau Querol (1837 – 1889). La raó d'aquesta exclusió és diversa. Té a veure, en primer lloc, amb el fet que aquests poetes s'inscriuen dins un estil, el ratpenatista, que s'allunya de l'objecte del nostre estudi.

En segon lloc, no considerem que cap dels tres realitze contribucions massa notables (ni tan sols visibles) a la creació literària del paisatge valencià. Discrepem, en eixe sentit, de l'opinió del professor Rafael Roca per tal com no trobem en els poemes de Querol pràcticament cap al·lusió autoctonista, i sols uns pocs detalls en algun poema espars de Labaila, com “La florera valenciana”. Pel que fa a García Bravo, sols hem espigolat al·lusions paisatgístiques molt tènues en uns pocs poemes, “A Nuestra Señora de los Desamparados”, “La loma”, “1 de maig de 1883” i “Al beato Pedro Nicolás Factor”. D'altra banda,

i si considerem aspectes hemenèutics, és poc probable que l'obra d'aquesta autora, tan breu i de tan poca difusió, poguera contribuir a la creació de l'imaginari literari valencià.

Tancat així, el llistat d'epígons del llorentinisme identitari resta format per sis poetes. Per ordre de naixement: Josep Bodria i Roig (1842 – 1912; època activa: 1872 – 1906), Constantí Llombart (1848 – 1893; època activa: 1872 – 1893), Víctor Iranzo (1850 – 1890; època activa: 1871 – 1890), Josep Maria Puig i Torralva (1854 – 1911; època activa: 1872 – 1911), Francesc Badenes i Dalmau (1859 – 1917; època activa: 1880 – 1915) i, per últim, Leopold Trènor (1870 – 1937; època activa 1895 - 1937). La diferència màxima en l'arc de les dates de naixement és de menys de trenta anys (28 entre Bodria i Trènor), però aquest possible entrebanc resta atenuat si considerem la incorporació tardana a la poesia de Bodria i la incorporació precoç de Trènor. Per il·lustrar-ho amb un exemple, ambdós publicaren el seu primer llibre de versos el mateix any, 1895. Sobre Llombart, és cert que ja hem considerat en un apartat anterior la major part de la seua obra lírica, i que per a aquest nou capítol sols porien interessar-nos (i molt moderadament) dues composicions: “L'albat” i “La cullita de la seda”.

Tot plegat, els sis poetes formen un grup més coherent del que sembla des del punt de vista cronològic. Per dir-ho amb poques paraules, tot sis tenen una època activa que va des dels anys 70 fins els primers anys del nou segle. Crida l'atenció, per exemple, la pistolada inicial, practicament coordinada, cap al 1872. Si parlem en termes cronològics, potser no siga casualitat la coincidència entre aquest any –potser la data de partida de l'autoctonisme- i l'inici de la Fira de Juliol, entesa com a “espai d'autoidentificació identitària” (Archilés 2002: 69), que esdevingué el 1871. La possible relació causa-efecte entre ambdós aparadors culturals, el festiu i el literari, mereix sens dubte un aprofundiment per al qual aquestes pàgines no es basten.

Si, per altra banda, parlem de les obres publicades per aquests sis autors, tal com pot observar-se en el quadre següent, trobem que –tampoc per casualitat- totes es troben inscrites dins els brancals que marquen dos fets: el començament i la fi de la “biografia literària” de Llorente:

1885: Llibret de versos (Llorente)

...

1890: *Poesies* (Iranzo)

...

1895: *Roselles* (Bodria); *Ramellet de versos* (Trènor); *Flors de paper* (Trènor)

1897: *Mariola* (Badenes); *Flors del Xúquer* (Badenes)

1899: *Lliris i carts* (Puig i Torralva)

1900: *Fulles seques* (Bodria)

...

1911: Llibret de recorts (Bodria); *Cants de la Ribera* (Badenes). **Mort de Llorente.**

1915: *Rebrotada* (Badenes)¹³²

132 / Inserim *Rebrotada*, de Badenes, per un pur afany d'exhaustivitat, malgrat que sols trobem en aquest llibre poemes amorosos o idealistes, sense cap nota local o autoctonista.

Com veiem en la cronologia, l'ombra de Llorente sembla ben visible. No ens atreviríem a dir que es tracte, en tots els casos, de simples imitadors de l'estil del *Patriarca*. Cadascun d'aquests poetes presenta diferències d'estil i sensibilitats ben notables que els singularitzen amb una veu pròpia. Ara bé, quan es tracta dels poemes en què es fa una recreació literària d'allò valencià, creiem que la petjada de l'estil Llorentí és ben visible, malgrat l'aparició de petites diferències esparses que assenyalarem si escau.

A l'hora d'aprofundir en aquests escriptors, en lloc de seguir una cronologia lineal, hem optat per presentar-los seguint el criteri d'un presumpte *grau de filiació* descendent respecte de l'obra de Llorente.

Víctor Iranzo i Simon

De Víctor Iranzo (1850 – 1890) sol destacar-se, molt sovint, el seu paper de frontissa ideològica dins el panorama de la Renaixença. Vinculat de començament al grup progressista de Llobarç, fou també conegut i amic de Llorente (qui mamprengué l'edició pòstuma dels seus versos) i gaudí de prestigi i simpaties entre el sector més conservador.

D'aquesta ambivalència donen compte també moltes de les seues composicions, així com l'esperit ideològic que hi batega. Carles Fenollosa (2019: 45) l'assenyala en parlar del poema més significatiu de l'autor aragonés, "La dona valenciana" (1885). Segons Fenollosa, la visió que hi predomina és clarament religiosa, fins el punt que l'autor compara la dona valenciana amb la Mare de Déu:

"Jo et veig dins la meua ànima i allí dintre repare
quan grans són tos afectes, quan pur és ton amor;
i a la Patrona, Verge que tens, jo te compare,
que ella és de tots –oh ditxa!- corredemptora i mare,
i tu, que eres sa filla, tens d'ella lo seu cor." (2019: 65)¹³³

Fenollosa contraposa aquesta visió religiosa, tan similar a la de Llorente, amb un cert deix si no progressista sí almenys favorable al progrés fabril. El crític parla ací, per dir-ho amb les seues paraules, d'una "visió optimista i il·lustrada del món laboral", i subratlla com Iranzo el focalitza sobretot en les classes baixes i menestrals:

"Modesta menestrala, t'admire riamera,
en les murades fàbriques o en els tancats tallers,
i et veig com la formiga en tot temps faenera." (2019: 65)

133 / Indiquem amb la data corresponent (1900 o 2019) si extraem la cita dels versos de l'edició de Llorente o de la més moderna prologada per Fenollosa.

En la particular *teologia* d'Iranzo, comparable a la del mateix Llorente, la dona és transmissora de la fe i de la llengua, en igualtat de condicions. De fet, en les estrofes setena i vuitena, no debades col·lindants, el poeta lloa aquella dona valenciana que sap seguir la tradició (“venerades costums d’aquest país”), referint-se tant a l’idioma com a l’essència del ritual catòlic (processó, romeria, res de parenostres i avemaries).

Alguns escrits d'Iranzo com la seua “Carta a un obrero” parlen ben a les clares de les poques adhesions que els moviments socialistes despertaven en el jove escriptor. Tampoc el moviment literari realista comptà, pel que es veu, amb la seua simpatia, i en eixe sentit és clar el poema “Homenage a la reina de la festa”:

“Qu’así, la llavor borda qu’eix vent porta de fora
La ofeguen sens clemencia los brots de taronger;
Que no arriba a esta playa, que no toquen sa vora
Ni els esquits del realisme, ni el fanch del podrimer.” (1900: 353)

Iranzo és, vist tot l’anterior, un tradicionalista. Com a poeta, enemic de la no-bellesa i dels corrents no idealitzadors; com a ideòleg, bastant aigualit i indeterminat. Sembla partidari d’un acerta apertura política compatible amb el progrés burgés però no amb la pèrdua de certs valors, especialment espirituals, *castissos* i religiosos. Llorente no li quedava tan lluny; de fet, la coincidència amb el mestre es dona en més poemes. Un exemple n’és la composició “Cansó de l’ortolá”, on els fruits abundosos de l’horta cobren sentit a la llum de la imatge de Crist, i on el llaurador afirma la seua felicitat en la pobresa:

“Lo raim se torna en vi a la verema,
La oliva en oli que sembla a l’or,
Y ses primicies la llantia crema
Davant la image del Redemptor.”

“No tinch enveja, per ma fortuna,
Del llit me lleve quant naix lo sol,
Y al llit me’n torne quant ix la lluna
O quant se gita l’alat estol.” (1900: 85 – 86)

Un altre exemple de relatiu conformisme el tenim en el poema “El maderer”, on l’única recompensa –sobrada- per a un ofici tan dur com el de ganxer del Túria és la companyia de la dona i el fill sota el mateix llençol, al remat del dia. Per altra banda, res no pot destorbar la felicitat del pobre maderer. Els arbres que talla no tenen dret de queixar-se, ja que es transformaran en mobles bonics “o altars de daurades joyes / per a lo Déu infinit”. En conclusió, el maderer, pobre com és, tampoc té dret a la queixa:

“De ma sort desastrugada
No me queixe y soch felix,
Guanyantme lo pa ab fatigues
Llunt de ma dona y mos fills. [...]
Y treballe y jamay pense
Que hiá un altre home mes rich!” (1900: 94 – 95)

Vista aquesta peculiar ètica, s'entén que l'Horta no siga per a Iranzo un lloc simbòlicament massa diferent del marc ideal i desproblematitzat que ja descrivia Llorente, mestre també del jove poeta aragonés¹³⁴. En els poemes d'aquest, l'Horta és, talment com en Llorente, un jardí, un verger idealitzat, un gresol de vells valors encara en peu descrit en els termes més ideals i destil·lats possibles. Els exemples del que diem són infinits: l'Horta i València apareixen descrits com un jardí (*Cançó de la pàtria*), un paradís (*Una nit d'albades*) o un verger (*La plega*). La formulació més clara d'aquest idealisme paisatgístic la trobem en el poema "Arròs, taronja, vi", on el poeta diu explícitament "Vergers les nostres hortes, edens nostres marjals [...] y nostres verdes vinyes, paradisos terrenals." (1900: 304).

Si aquesta visió no dista massa de la de Llorente, tampoc trobem massa diferències respecte del tractament de la dona, que ja des de l'emblemàtic poema "La dona valenciana" apareix fortament idealitzada i, tal com en el cas de Don Teodor, revestida dels seus atributs d'indumentària (exemples en els poemes "La donsayna valenciana", "La plega" i "Festes de poble". La barraca també s'incorpora com a element emblemàtic (així en "La donsayna valenciana" o "La plega") i del mateix mode s'aprecia la presència d'altres símbols com les taronges ("La cançó de la pàtria"), els instruments tradicionals (Cítara i dolçaina sobretot) i els focs artificials (que apareixen en "La donsayna valenciana" i "Festes de poble").

No podem dir si l'imaginari hortolà de Llorente preexisteix al d'Iranzo o si ambdós són coetanis. Fins i tot és possible que el patriarca de la Renaixença aprofitara imatges poètiques ja emprades per Iranzo. Per desgràcia, ens manca en el cas d'aquest darrer poeta una certa precisió cronològica en la composició dels seus textos. Fenollosa (2019: 52) afirma que Llorente, en fer l'edició pòstuma dels poemes d'Iranzo, tractà de presentar-los cronològicament, però aquest suposat ordre, sense la presència de cap balisa, no resulta aclaridor.

Tenint en compte aquesta problemàtica, la conclusió és que, en tot cas, l'univers simbòlic de Víctor Iranzo resulta molt similar al del seu mestre i amic. Els mateixos puntals icònics de Llorente (barraca blanca, horta fèrtil, dona abillada, dolçaina...) podem trobar-los en el poeta de Fortanet. Estem, doncs, davant d'una obra de continuació, amplificació o en tot cas engruiximent de l'univers literari autoctonista que la posteritat ha atorgat al patriarca de la Renaixença.

Si ens plantegem quins matisos diferencials trobem en Iranzo respecte d'aquesta base comuna, hem de respondre que no gaire. Potser, com hem dit, un major èmfasi en el procés fabril i en el caràcter proletari de la dona que s'hi retrata (així en el poema "Lo fruyt d'or", que descriu tot el procés de conreu i exportació de la taronja). En segon lloc, potser afegiríem una certa visió de l'Horta més alegre que en Llorente, amb llauradors més festívols i no tan immersos en tragèdies. De fet, Iranzo recupera alguna de les velles imatges del costumisme dels quaranta (la torratera, la venedora de civada, els gegants...), especialment les que s'inscriuen en un context festiu, i rememora la definició dels valencians com a gent alegre, definició

134 / Com a curiositat, podem dir que les descripcions que Iranzo fa de l'Horta idealitzada s'ancoren en dos o tres topònims: sobretot Museros i Meliana. Ignorem si el jove poeta considerava aquests llocs com més purament bells que la resta, o si hi tenia cap tipus de vincle familiar o amical.

que Llorente negligia un tant. Concretant en el poema “Festes de poble”, s’hi presenta els valencians com “gent divertida, altívola i forta”.

En l’aspecte negatiu, cal dir que la producció d’Iranzo és ben escassa i que tingué poc de ressó després de l’any 1900 (Fenollosa 2019: 41). Paisatgísticament, a més, resulta tan migrada com la de Llorente o més, ja que no sols se centra en un àmbit molt reduït de la valencianitat (l’Horta i poc més), sinó que fins i tot redueix més encara l’àmbit llorentí, que com a mínim arribava als mariners i a les muntanyes. Sota aquests pressupòsits, la proposta d’Iranzo ha de ser valorada com a literàriament ben valuosa però poc original respecte a la creació d’un imaginari valencià propi.



La trilogia: Barraca o alqueria / fertilitat vegetal / dona abillada, fonamental en la imatge de valencianitat prototípica de Llorente i molt copiada per poetes posteriors. Foto: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Josep Bodria i Roig

El poeta alcoià Josep Bodria i Roig (1842 – 1912) no sol ocupar un lloc preeminent dins la bibliografia sobre la literatura valenciana del XIX. Així i tot, la seua obra ens resulta ben interessant per a aquest estudi. Abans d’entrar en la seua producció poètica, convé destacar una petita obra, *Festes de carrer*, publicada l’any 1906. Correspon a un discurs llegit davant Lo Rat Penat el mateix any, i constitueix una de les obres que traspua una visió més clarament nostàlgica de la seua realitat coetània.

Festes de carrer és un llibret ben interessant i literàriament bastant valuós, i podria de fet considerar-se com una de les obres més importants del costumisme valencià. Parlariem, ara sí, del *costumisme* en el seu sentit estricte, en una època en què el vell corrent costumista es trobava ja desaparegut.

Es tractaria, doncs, d'una obra que no compliria amb els cànons textuais típics del moviment (narrador ficcionalitzat, omnisciència, estructura peculiar...), però sí amb els temàtics. *Festes de carrer* és, de fet, l'exemple valencià més clar del lament per un món en desaparició. Recordem, en eixe sentit, que ni els vells costumistes dels quaranta i dels cinquanta ni la generació de *Tabal i donsayna* destacaven per una actitud especialment nostàlgica.

Després del pròleg de Cebrián Mezquita, i abans de les pàgines en què Bodria aborda l'inventari dels carrers que feien festa, l'autor basteix en unes poques pàgines un fresc ben viu i colorista de les festes de la seua infantesa i joventut. Són pàgines, insistim, de gran bellesa, ben pagadores. L'economia discursiva de Bodria, marcada per la brevetat del marc discursiu, no exclou la qualitat literària, i el to és descriptiu i seré. El posat de Bodria és nostàlgic: segons el seu marc, la decadència dels costums valencians arrenca des de la victòria borbònica i els Decrets de Nova Planta. Des d'aquesta invasió, l'idioma s'ha vist perjudicat i els costums han estat substituïts cada vegada més per altres de foranis i inautèntics. Davant d'aquesta constatació, l'única actitud possible per part del poeta és el plany, i és justament eixa tristesa la que sintonitza perfectament amb el Romanticisme.

I és que Bodria és, basalment, un poeta romàntic. Igual que Iranzo o el mateix Llorente en els seus versos de joventut, imita Bécquer i Espronceda i ocupa la major part de les seues planes amb efusions sentimentals. De les seues obres poètiques editades, *Roselles* (1895), *Fulles seques* (1900) i *Llibret de recorts* (1911), sols una escassa part pot encabir-se en allò que hem anomenat *estil autoctonista*. Especialment podem destacar els poemes "Costums de ma terra", "La festa del poble", "La valenciana", "Nit de Nadal" i "Visanteta", entre d'altres.

La imatge de la valencianitat que traspua al sota de totes aquestes composicions és alegre i festiva. El mateix Bodria confirma aquesta visió –ja conreada per altres autors– en les planes de *Festes de carrer*:

"Tots los pòbles tenen les seues tradicions y costums; el nostre pareix que ha naixcut pera la bullanga y el fandango, pues en ouir el tabalet y la donsayna, ya está tot lo mon en peu." (2)

Podem preguntar-nos com casa aquesta visió tan optimista amb la constatació melancòlica de decadència cultural que ja hem arrencat d'altres obres de Bodria. Podem pensar dues possibilitats: potser per al poeta alcoià la nostàlgia és un simple artefacte literari, amb pretensions merament estètiques. O bé –hipòtesi que preferim– la bellesa que canta Bodria sobreviu sols en els margens de la realitat: els petits pobles de l'Horta (on les essències encara sobreviuen) i en el passat recent.

Al respecte del passat, no sols podem aportar el magnífic exemple que suposa *Festes de carrer*. També el poema "Nit de Nadal" s'inscriu en la mateixa línia. En aquesta composició, breu, trobem la remembrança de les celebracions de Nadal en la infància del poeta, amb records de felicitat perduda i la figura del iaio que mirava els nets amb alegria.

Al respecte de l'Horta, la imatge que Bodria descriu resulta molt semblant a la de Llorente. Tant és així que el poeta alcoià fa una imitació del mestre en la seua coronació com a poeta el 1909, amb el poema "Visanteta", on la vestimenta tradicional de la dona valenciana apareix profusament descrita. També en

altres composicions la sintonia amb l'imaginari llorentí és gairebé total. Així en “Costums de ma terra”, “La valenciana” o “La festa del poble”. En tots tres veiem la clàssica postal: la barraca o alqueria, blanca i emmarcada pel verd emparat, les moreres i les flors (“Y la barraca es blanqueja / y se pinta l'alqueria”). Un decorat aquest on el centre focal correspon a la sempiterna dona valenciana, idealitzada i caracteritzada com a deesa, amb la pinteta, les polques de perles i el mocador:

“Tes polques de perles, ta pinta daurada,
faldilles de rosa, gipó carmesí;
volém que rumbejes a la matinada,
com reyna y senyora dels nostres jardins.” (*Fulles seques*, 83)

En aquest quadre, la religió (talment com en Llorente) té un paper important presidint les celebracions: els llauradors feliços entren o ixen de l'església i participen en la festa del sant. A diferència de Llorente, això sí, el tarannà de Bodria, més liberal, deixa la pàtina religiosa en un lleu vernís. Per altra banda, el caràcter festiu valencià fa que els poemes siguen abundosos en talabets, dolçaines, balls i guitarres. La pirotècnia també hi participa:

“Quant voltejen les campanes,
ab s'alegre bom! bim! bom!;
de masclets y canterelles
deseguida van los trons.

Bum, bum, bum, bom!
pum, pum, pum!

Fadrinets y fadrinetes
van ballant per los carrers,
al compás de la donsayna
y al repich del tabalet.” (*Fulles seques*, 82)

En el poema “Professió de fe”, del llibre *Roselles*, Bodria ens parla ben a les clares del seu ideal poètic, que no és gaire diferent del de Llorente: una visió monocroma i estantissa on la religió, com anàvem dient, presideix els destins passats i futurs. En el mateix poema, al començament, l'autor es refereix de fet a Llorente com a “gran mestre”:

“Vullc viure en la barraca voltada de bardissa
que guarde de mos pares i embaumen los rosers;
anar tots los diumenges tranquil al poble a missa;
demprés, a recrear-me dels camps en los quefers.

No vullc saber dels hòmens com pensen ni què volen:
los uns la llum demanen, los altres la foscor;
jo enmig de tants de dubtes que a l'ànima condolen
baix l'arbre sant m'ampare de pàtria, fe i amor.”

En conjunt, doncs, podem dir que l'imaginari valencià que destil·len els poemes de Bodria no dista massa del que extraem dels poemes de Llorente. Hi ha, sobretot, grans coincidències (barraca, horta exhuberant, dona amb indumentària, guitarres...) i unes poques diferències. Això sí, hi podem notar el menor pes de l'element sacre, i el major caràcter festiu (i no tan tràgic com en els poemes de Llorente) de les escenes de llauradors. Tot, remaquem, marcat per un tarannà més nostàlgic, de consciència de pèrdua irremissible, que no trobem tan accentuat en Llorente.

Ja per finalitzar, podem afegir-hi una darrera nota, comuna a Iranzo: la recuperació per a l'imaginari valencià d'algunes de les figures del vell costumisme dels cinquanta. En el cas d'Iranzo parlàvem de la torratera i la venedora de civada; en el de Bodria a la torratera, també recobrada, se li sumen la torronera i els corredors de joies, tan típics de l'Horta i tan oblidats per Llorente. Són, com és evident, excepcions que aporten petites tintures diferencials, però en el fons són també les excepcions que confirmen la regla. De fet, l'imaginari posterior no els tindrà pas en compte.

Josep Maria Puig i Torralva ¹³⁵

Juntament amb Víctor Iranzo i Badenes i Dalmau, Puig i Torralva és la demostració que el llorentinisme estètic no va ser patrimoni exclusiu dels poetes conservadors. Per començar, ens trobem davant un autor de tarannà progressista. El demostra de sobres en poemes com "Fruyts de l'associació obrera", on postula la unió sindical dels treballadors, o "Al segle XX", poema on resta clara la seua fe en ideals com la igualtat, la justícia social o la desaparició de les fronteres.

Malgrat la claredat d'aquests textos, en trobem uns altres com "La casa payral" (poema premiat en els Jocs Florals de 1897), on els ideals patriòtics i religiosos prenen la forma metafòrica d'una casa que ha de resistir els vents del progrés:

"Front a la santa esglesia y en la espayosa plasa,
se troba de mos avis la molt honrada casa,
niu de virtuts cristianes, de benhaurança y pau; [...]"

Encara la ventada del segle violenta,
detenen les montanyes d'est poble honrat y fort;
son menyspreat llenguage, sos usos, sa fe ardenta
y ses costums sencilles, encara no s'han mort.

¡Casa payral, sostinte! No som tots uns encara;
tu entranyes de la patria la idea forta y clara.

¹³⁵ / Hem trobat el cognom d'aquest escriptor escrit amb B i amb V. Ens decidim per la darrera grafia perquè, a la vista de l'obra publicada, sembla que l'escriptor va escriure sempre el seu cognom amb V.

Mentre la patria vixca, viu tu, casa payral;
mes si en lo nostre poble la antiga fe mancara,
per veure sa deshonra, no't quede ni'l brançal."

En realitat, i per damunt de les aparences, no hi ha cap contradicció. En altres composicions de l'autor com "Regionalisme" veiem aquesta mateixa visió positiva del progrés que inclou la religió o la defensa d'un cert tradicionalisme de portes endins. No podem esperar, per altra banda, una renúncia total a la religió en un autor del XIX. Tractant de fer una síntesi entre aquest poema i el ja referit "Al segle XX" podem entendre que Puig i Torralva proposa un futur on els avanços del progrés siguen compatibles amb la preservació d'una identitat que, en canvi, ens és descrita en termes de religiositat i valors tradicionals. La preservació de la pàtria sols té sentit, segons el poema, si va acompanyada del sustent paral·lel del cristianisme, de la llengua i els costums antics.

La pàtria de Puig i Torralva té, doncs, una important columna vertebral en la religió. L'altra la pren del relat històric, que traspua en diversos textos dedicats a fets luctuosos de la història valenciana. En aquest relat, a Castella li correspon sempre el paper negatiu. És així en poemes com "Los quatre vents" o "A la flor natural", on el recorregut gloriós per les lluites del poble valencià salten directament de les Germanies a la guerra del francès amb tan sols una discretíssima al·lusió a la qüestió successòria.

Amb tot plegat, la identitat valenciana resta definida com un reducte de puresa, amenaçat pel vendaval d'un progrés que pot ser positiu però també alienador, i per la presència de Castella com a amenaça a la cultura pròpia. No estem gaire lluny d'un discurs costumista clàssic, a l'estil dels autors europeus del gènere. Així i tot, i malgrat aquesta aparent dèria per la puresa, en el relat històric d'aquesta valencianitat Puig i Torralva no invoca uns orígens mítics ni purs. Ans al contrari, en la mateixa arrel de la valencianitat s'aprecia una síntesi, en concret entre allò cristià i allò musulmà. Ho veiem en poemes com "Nuviatge en l'Horta" quan es parla de María, la nòvia valenciana bella i idealitzada:

"N'obstant de ser cristiana, es odalisca;
n'obstant de ser hurí, ella es cristiana."

En aquest text veiem com l'autor insisteix en la descripció dels accessoris de la vestimenta femenina com a peces de roba típicament àrabs ("gipó de raso negre com les mores"). Es manté eixa tònica en tot el llibre, per exemple en el poema "La musa valenciana", on el recurs al quiasme revela l'ADN entreverat de la identitat històrica valenciana, meitat cristiana-pagana i meitat alarb. Tot exemplificat en la doble denominació històrica del Túria (el subratllat és nostre):

"Eres tu la sultana de flors diamantines
Que son perfúm escampen del mont fins a la mar.
Eres tu la odalisca que'n plajes llevantines
Jau indolent a vora del riu Guadalaviar."

Y eres també matrona de testa coronada,
 Que de cristiana porta les joyes y tresors,
 Y com la Galatea jugues enamorada
 Vora del Turia alegre collint les gayes flors.”

Potser Puig i Torralva siga, en eixe sentit, un dels autors que més insisteix en el vell tòpic de l'arabisme dels valencians en una època en què aquest no era ja tan fort com en els cinquanta. El poema que exemplifica el que diem és “Plany del moro” (1892). El marc del text és el lament del rei musulmà de València abans de lliurar la ciutat al rei en Jaume. En l'actitud del monarca àrab hi ha molt d'elegia, però també d'orgull, perquè tot el que farà a València única, durant els segles posteriors a la conquesta –se'ns diu- continuarà sent musulmà. El llistat, ben significatiu, és prolix. Puig i Torralva hi inclou l'horta, els castells de foc, la bellesa de les dones, el tabal i la dolçaina, la barraca (“a pesar de les creus que alegre dú”), la palmera, la taronja, la magrana, les séquies, les corregudes de bous, les rondalles, la *moxiganga*, la pirotècnia, la manta i la guitarra, els saragüells, la toponímia de molts pobles i fins i tot la forma tan passional d'entendre l'amor i les venjances.

Evidentment, s'hi inclouen molts elements que no són d'origen àrab. El llistat, així i tot, és una excel·lent mostra, un compendi molt complet d'aquells elements que els valencians del tombant de segle consideraven com a distintius del seu país. Si hi afegim els altres clíxés identitaris que apareixen en altres poemes de Puig i Torralva, com “Regionalisme”, “La musa valenciana” o “La casa payral”, el llistat augmenta: la rondalla, la pirotècnia, els balls, el tabal i la dolçaina, la nit de Sant Antoni, les cucanyes, els bous al carrer, la guitarra, les serenates, les barques del Cabanyal, els tarongers, les fraules, el Micalet, les albadès, les barraques, l'Albufera, l'idioma mateix...

Difícilment trobarem entre els altres autors d'aquest capítol, i ni tan sols en el mateix Llorente, una visió tan panoràmica dels tòpics valencians. No sols dels tòpics, però: Puig i Torralva és, de fet, un dels primers autors que tracta de poetitzar tot el territori valencià. Ho veiem en “La musa valenciana” i en “Regionalisme”. En el primer dels textos l'autor cita València, però també Castelló, Alacant, Xelva i Ademús. Parla del mar però també de la muntanya, i cita de fet tres cims significatius: Penyagolosa, Montdúver i Montgó. Finalment, pel que fa als conreus, hi apareixen tants com ensenya la diversitat del territori valencià: palmeres i tarongers, però també oliveres i vinyes. En l'altre poema bessó d'aquest, “Regionalisme”, l'inventari paisatgístic és més exhaustiu i s'hi citen serres, valls, hortes, mar, planes, riberes, marjals, muntanyes, masies i alqueries. La voluntat totalitzadora de l'autor resta clara quan parla dels “sis-cents pobles” que formen el País.

Podem contraargumentar que, malgrat la visió panoràmica, Puig i Torralva manté certa atenció privilegiada cap a l'Horta de València. La demostra en poemes com “La misa captada”, “Albadès”, “L'anyada”, “¡¡¡Cegueta!!!” o “Nuviatge en l'Horta”. Totes elles són, però, composicions narratives, és a dir, poemes en què l'autor dramatitza un succés particular amb voluntat d'extraure cert lirisme d'un determinat “quadre de costums”. És, en definitiva, la via autoctonista, idealitzant, la que es manifesta en els poemes de l'Horta. Ara bé: a diferència d'altres poetes de la seua generació, Puig i Torralva sap transcendir la poetització d'allò immediat i integrar tot el país en un sol discurs poètic. Segurament és el primer que sap fer-ho sense haver de partir necessàriament del medievalisme enyoradís ni de la retòrica ratpenatista, i en eixe sentit la seua poesia pogué establir un precedent molt positiu.

Naturalment, i com en el cas de la resta de poetes, la visió literària de Puig i Torralva és hereva directa de la seua ideologia política. Així, si en altres autors com Llorente o Trènor (de qui parlarem tot seguit) el més punyent era la pulsio religiosa o tradicionalista, en Puig i Torralva el pensament polític bàsic és el regionalisme. Parlem d'un protovalencianisme que es manifestarà anys més tard en la fundació de l'associació *València Nova* (1904) o en la creació de partits polítics com la Joventut Valencianista l'any 1908, encara en vida d'aquest autor.

Leopold Trènor i Palavicino

A diferència d'altres autors de la Renaixença amb perfils més progressistes, el de Leopold Trènor (1870 – 1937) és clarament el d'un home catòlic, tradicionalista i conservador. La seua biografia, publicada per la Real Academia Española de la Historia¹³⁶, ens el presenta com un home pietós, d'origens nobiliaris i integrat dins els grans projectes econòmics de l'alta burgesia del moment.

La seua posició de patrici benestant va contribuir sense dubte a fer-li escalar posicions en Lo Rat Penat, entitat de què fou President durant un dels events més decisius en la fixació de l'imaginari valencià: L'Exposició Regional de 1909. A Trènor, doncs, li correspon un paper destacat dins la formació de la identitat prototípica valenciana. Hi contribuí, a més, amb la seua pròpia obra poètica, que –com veurem– actua amplificant i compactant els tòpics temàtics més utilitzats pels poetes anteriors.



Fotografia de Leopold Trènor i Palavicino. Font: Arxiu familiar dels Trenor.

Dels dos llibres de poemes que Trènor va publicar -ambdós el mateix any, 1898- un, *Flors de paper*, destaca per damunt de l'altre tant per l'extensió com per la major presència del tema patriòtic. Deixant una mica de banda la segona part de l'obra, integrada sobretot per poemes esparsos i peces de circumstàncies, la primera es presta a una anàlisi més exhaustiva. La componen un total de 288 quartetes numerades amb xifres romanes que componen una mena de cançoner. Seguint la tríada característica de la Renaixença, veiem com la pàtria, la fe i l'amor hi tenen un paper central.

La diferència respecte a altres llibres de poesia és que el jo poètic es ficcionalitza en la figura d'un llaurador de l'horta, n'assumeix la perspectiva i es fon amb l'entorn. Ací les evocacions amoroses es dirigeixen a una llauradora, l'entorn és el d'una barraca o alqueria i molts dels sentiments poètics s'emmirallen en simbolismes agafats directament de l'horta (les sèquies, les flors, la llenya...) Naturalment, es tracta d'un parany: la distància entre la posició social de Trènor i la que fingeix el seu jo poètic hortolà és simètrica a la idealització que destil·len els seus poemes. Com en Llorente, ens trobem en una Horta més decorativa que real, que recorda més un escenari teatral que a un medi agrícola. Pertot hi veiem flors, alfàbegues, fruites, palmeres... Tal com déiem en parlar de Llorente, es dona la paradoxa que els conreus realment productius (aquells que realment donen sentit a l'horta: creïlles, cebes, pebreres...) no hi són.

Al costat de la idealització del paisatge i dels tipus humans, la manipulació ideològica resta ben evident, i descansa sobre tres pilars:

- **Religió** – En tot el poemari destaca la presència de la religió com un element transversal i vertebrador de la convivència, valor indiscutible i identitari de tot llaurador i bon valencià. Aquest biaix ideològic es nota en poemes com el CXXIX, on –talment com en el famós poema de Llorente- la creu presideix la barraca i les vides d'aquells que són a l'entorn:

“Del reyalme de les flors
Es la barraca el palau,
La valenciana regina
Y la creu cetro reyal.” (33)

La presència protectora de la fe té també com a símbol ubic el campanar, ja siga aquest el Micalet o el campanar del poble, que aglutina les ànimes dels fidels igual que un pastor els seus ramats (poema CXLVI):

“Com a cloca qu'acarona
Baix les ales los pollets,
Aixís ampara la esglesia
Les cases de mon poblet.” (37)

Resulta interessant com Trènor incorpora a l'imaginari valencià la figura de la Verge dels Desemparats. Cal recordar que la Mare de Déu havia estat instituïda com a patrona de València sols uns pocs anys abans, el 1885, sota el papat de Lleó XIII. Trènor la nomena en cinc poemetes (CI, CXXVIII, CCXXXVI, CCLVI i CCLXXI) i la incorpora definitivament a l'imaginari valencià tot col·locant-la al costat d'altres símbols ja consolidats per la tradició.

- *Visió conservadora* – Encara que el conservadorisme impregna tot el poemari, es concreta sobretot en alguns poemes com per exemple “Quadret de l’horta”¹³⁷. Hi apareix una conversa entre dos nòvios que preparen la barraca per a casar-se. Tal com es comprova amb una lectura atenta, cada part de la barraca revesteix un simbolisme: la cimentació (tan fonda com siga possible, com la fe) representa la religió cristiana:

“Perque un hon fonament te qu’ apoyarse
En ferm, com tot al mon —Es clar, y aixis
Diu ma mare qu’ el home que no tinga
Lo sant temor de Deu dintre del pit,
Per més virtuts y qualitats que ostente,
Tot en el aire está mitx embastit.” (112 – 113)

Després de la fe i en segon lloc, l’*armasó* de fusta que cobreix la barraca representa les tradicions i els vells valors socials, repetits de generació en generació:

“Anirém a Valencia per la fusta
Del armasó; ben vella m’agrà a mí,
Perque, xica, al obrar, com en tant d’atres
Coses, es sempre lo millor lo antich.” (113)

En tercer lloc, el canyís representa la unió dels dos novençans segons el matrimoni cristià. L’home, com les canyes, simbolitza la fortalesa; la dona, al seu torn, la feblesa de les plantes i la brossa que el cobreixen. Ambdós, embastats, han de formar una unió inseparable. Dins de la barraca, òbviament, a la dona li correspondrà ser l’ama de la cuina i de la decoració i l’home, al seu torn, s’encarregarà de les feines agrícoles:

“Aixó es el casament, si be se mira:
L’home es la fortaleza del canyís,
La dona la embrosá de tendres plantes,
Y junts fan un trespol fet y complit.” (113 – 114)

Com és previsible, la barraca es remata amb el símbol de la creu; igual que en el poema de Llorente, “obrint sos braços protectors”:

“Ans d’entrar pera viure en la barraca,
En l’ajuda de Deu hasta’l morir,
Com se deu fer en tot, pena o ventura,
La Santa Creu la posarem al cim.” (114)

137 / El mateix poema, amb lleus modificacions, va ser publicat també en el Calendari de *Las Provincias* per a l’any 1898 sota el títol, més explícit de “La barraca” (pàgina 139).

- **Valencianitat** – Si parlem en termes de simbologia identitària, Trènor reutilitza, com ja hem dit, la terna d'elements que conformen l'imaginari bàsic llorentí. Parlem, doncs, de la dona valenciana (que ací, a causa de la temàtica de l'amor no correspost, pren un paper de dona voluble i capritxosa), del paisatge de l'Horta carregat de verdor i fruits i, per últim, de la barraca o alqueria, que el poeta defineix com “temple puríssim de honrats amors” (*Ramellet de versos*, 28).

A part d'aquests clixés, el poeta emfatitza en uns altres als quals dona una importància similar. Es tracta de les albaides (que apareixen en els poemes I, CV, CXI i CCLXIV), la dolçaina (CLV), la traca (poemes XC, CXII, CXXI, CXXVII, CCXLVIII, CCXLIX, CCLXXV i CCLXXVII), la llengua (CCXLII, CCLXXVIII) i algunes tradicions de l'Horta com l'enramada (CLXXV) o els corredors de joia (CX-C, CXCI, CCLXXXIII).

Tots aquests tòpics temàtics serveixen sovint perquè el poeta determine en molts poemes si hom és o no “bon valencià”, “valencià de llei” o “valencià de veres”. Les tres expressions hi apareixen. És, de fet –i si no ens portem a error- una de les primeres vegades que es determina que la pertanyença al País Valencià ve determinada per l'adhesió emocional a un determinat aparell simbòlic. En el poema “Ja soch valencià” (pàgina 95) el poeta planteja com podrà tornar a ser valencià després de tant de temps trobant-se fora de la pàtria. Li respon, com no, una “valencianeta de galtes de rosa”: és bon valencià qui s'emociona davant la festa de Sant Vicent Ferrer, qui recorda les glòries del passat. El parlar valencià s'aprén del so de la traca, de les campanes o dels olors de l'Horta.

Com a corolari, hem de remarcar que la poesia de Trènor, tan fecunda en l'aspecte identitari com hem vist, destaca a més per desenvolupar tres tòpics fins ara secundaris: el “xe”, la traca i la paella, elements tots tres que se sumen a tots els anteriorment reportats:

- **El “xe”** – La glorificació de la interjecció valenciana per antonomàsia no té – fins on sabem- un precedent més antic. Trènor, qui contràriament a la seua pròpia ortografia, l'escriu sempre amb *ch*- l'associa a la *valenciania*, i basa la seua autenticitat en el seu caràcter ancestral, intraduïble i espontani:

“No s'averonyeu del ché,
Signe de goig o dolor:
Es el crit mes valenciá,
Y mos ix sempre del cor.” (30)

- **La traca** – Igual com altres elements, es presenta com una prova de valencianitat. Sols qui és de la terra l'entén no com a simple soroll sinó com a “cant d'alegria”:

“Pera'ls forasters la traca
Es sols un esclat ruidós;
Pera'ls valencians de veres,
Un cant que'ls alegra'l cor.” (63)

- **La paella** – La poetització de la paella compta amb alguns precedents (Pérez i Rodríguez i sobretot, com veurem, Luis Cánovas). Trènor, per la seua part, li dedica quatre estrofes (CCX, CCXVI, CCLIX i CCLXXVI) en què destaca el caràcter de mescla d'ingredients que té el plat valencià. D'alguna forma, s'afirma que la paella té la virtut, com les bones societats, d'harmonitzar elements diversos, i que aconsegueix millorar aliments que per si sols ja són bons:

“La paella valenciana
Es com un ram a les flors,
Fá de moltes coses bones
Una cosa molt millor” (53)

“Ya volgueren ser los homens
Com l'arrós en la paella;
Cada gra's governa a soles
Y tots junts fan bona mescla.” (66)

Cal apuntar, ni que siga de passada, que la poetització de la paella encara comptarà, durant els primers anys del nou segle, amb una altra aportació, la de Pasqual Frígola. En un poema publicat per Ribelles Comín l'any 1914¹³⁸, el Baró de Cortes en fa una descripció en heptasíl·labs, tot ressaltant la llibertat, l'alegria i el desordre propis dels dies de paella al camp.

Comptat i debatut, l'aportació de Leopold Trènor al desenvolupament de l'imaginari folklòric valencià és cabdal. No en tant que creador, però sí en tant que difusor d'una sèrie d'imatges literàries que ja havien fet fortuna i que gràcies a ell i altres autors agafen plena embranzida. Fortament ideologitzada, la València de Trènor és una arcàdia feliç, plena d'hortolans que viuen dins els límits de la tradició i la religió cristiana. El missatge, si de cas, és similar al de Llorente, però més intens i més conservador, potser com a senyal d'uns temps més convulsos.

Francesc Badenes i Dalmau

Dins la nòmina de continuadors de l'imaginari llorentí, Francesc Badenes i Dalmau (1859 – 1917) sembla un vers solt. Nascut a Alberic (La Ribera), la seua obra, bastant original, s'allunya dels tòpics identitaris que Llorente patenta, i s'endinsa en un estil personal i propi que el temps, però, no dotà de continuadors.

Home de personalitat curiosa i interessos molt variats, Badenes excel·lí no sols com a poeta, sinó també com a autor teatral i com a folklorista. Justament gràcies a les obres que consagrà a aquest darrer camp

138 / RIBELLES COMÍN, Josep (ed.) (1914): *Paisatjes, costums, quadros, escenes i tipos del Regne de València*. Barcelona: Impremta Catalonia. Es tornarà sobre aquest llibre en el capítol 8.

(*Rondalles del poble, Llegendes i tradicions valencianes*) podem comprovar que el seu horitzó *patri* no es restringí a València. De fet, algunes de les seues llegendes estan arrelades o inspirades en llocs que sobrepassen els estrets límits de l’Horta. Parlem, per exemple, de Moixent, Alcoi, Xàtiva o la Serra d’Espadà pel nord. Sens dubte, hi contribuí el fet que Badenes nasquera a Alberic i tinguera una visió *perifèrica* respecte a la capital. En tot cas, la seua visió del País, malgrat que incompleta, fou sense dubte més àmplia que la de molts dels seus coetanis, marcats a ferro pel límit provincial.

Lluny d’oblidar els seus orígens, Badenes i Dalmau dedica una bona part de les seues pàgines a poetitzar el marc geogràfic de la Ribera i a tractar de convertir-lo en un espai mític. Ho veiem palés en obres com *Mariola* (1897), *Flors del Xúquer* (1897) i, sobretot, *Cants de la Ribera* (1911), una de les seues obres més tardanes. Així i tot, la inclinació per la terra natal, que podria haver derivat en un enriquiment de la matriu paisatgística renaixentista, no comportà la construcció d’un imaginari literari sòlid alternatiu al de l’Horta.

Les raons d’aquest relatiu fracàs són diverses. És evident que Badenes no comptà amb continuadors de renom. Però les mancances foren també seues, des del nostre punt de vista. La inclinació romàntica d’aquest autor i els seus referents literaris el portaren a una visió del paisatge massa estilitzada. La idealització del paisatge en els textos de Badenes és tan marcada que hom no pot prendre notes costumistes: no hi ha voluntat per reflectir una realitat immediata ni per pintar-ne les particularitats. El que en resulta és, al remat, una ambientació vaporosa, presidida per personatges lànguids i espiritualitzats (les fades hi sovintegen) atrapats per un alt ideal (generalment l’amor, la fe o la pàtria). El que es crea és un fresc idealitzat que podria valdre per a qualsevol latitud. El Xúquer, per molt cabdal que siga en els poemes, n’és un simple marc poètic, sense al·lusions concretes, topònims ni ancoratges visuals.

Un poema com “La meua terra” (1888) pot servir-ne de bon exemple. Malgrat que clarament dedicat a la Ribera, observem de fet com Badenes perd peu i falla en el seu intent de fer reconeixible i concret un determinat paisatge sentimental. En els versos, la naturalesa s’hi mostra exhuberant: flors, blat, roselles, rioles, ametllers, aloses, tarongers, canyes, bresquilleres, pomeres, pinades, papallones i, com no, fades i dones hermosíssimes. La idea de fertilitat i bellesa natural hi resta ben suggerida, però no hi ha cap símbol que faça de pal de paller; cap referent s’associa de forma simbòlica a una determinada virtut local; cap topònim hi fa d’ancoratge; cap element paisatgístic concret s’hi mostra. La paradoxa és que la Ribera de Badenes és tan idealitzada que es retrata en termes que podrien valdre per a qualsevol regió d’Europa. El lector no reconeix cap paisatge.

Al marge dels versos dedicats a la seua comarca, Badenes i Dalmau participà també en nombrosos certàmens, alguns d’ells a recer de Lo Rat Penat. Poemes com “El donsainer de Gandia” (1900) o “A la dona torrentina” són bona mostra d’una poesia flouresca que insisteix en certs tòpics laudatoris. Ara bé, els poemes que presenten major interès per a nosaltres són aquells en que l’autor d’Alberic retrata escenes típiques valencianes en un to més realista i no tan mític com el d’altres composicions. Parlaríem de textos, doncs, més propers a l’autoctonisme, molts d’ells escrits sense especificar cap localització concreta.

En alguns poemes cobren certa importància les feines dedicades al treball del cuc de seda (“La pelada de la fulla”, “Trahent de rama”). L’autoctonisme més viu, de tota manera, el trobem en textos com “Baix

de la parra”, “La enramada” o “La peixcaora”. Amb una simple ullada comprovem com el món d’imatges en què Badenes situa aquests poemes beu directament de les mateixes fonts que la poesia llorentina, sense massa innovacions. Hi trobem sense gaire esforç els ítems més repetits: la barraca (“Baix de la parra”, “La peixcaora”), els tarongers, les parres, les flors, els albarzers... i enmig d’aquest decorat esponent destaca, igual com en Llorente, la figura femenina, molt idealitzada en la seua vestimenta:

“Y quan en festes hermoses
 rumbeja sa curta falda,
 ses polques d’or primoroses,
 ses agulles d’esmeralda
 y ses pintes més gracioses” (“A la dona torrentina”)

No és el primer poema en què trobem una descripció minuciosa de la vestimenta tradicional. Aquesta, de fet, actua com a identificador primari. Cada element de la indumentària valenciana afegeix per a aquests poetes un grau més de valencianitat en un edifici simbòlic en què no pot faltar cap element. Ens trobem en els anys de consolidació del mite de la *riquesa* del vestit de valenciana. En paral·lel, trobem poemes del mateix Badenes (i d’altres poetes) on la vestimenta masculina és descrita amb idèntic detallisme descriptiu:

“En sos rosins enflocats,
 Sa gallarda gentileça,
 Mocador de pita al cap,
 Camisa blanca brodada,
 Blavenca faixa ab calats
 Y espardenya de fi cánem
 Més que cap cotó de blanch.” (“Lo geni del castell”)

Quan es descriu un costum popular o una història d’amor, o quan l’autor, prèviament a la narració d’una llegenda, descriu l’escenari d’un poble valencià, hi veiem concórrer altres elements típics. De fet, en alguns poemes trobem referències a balls, a festes, a les guitarres, a les albades i en general a l’esperit festiu dels valencians, que en els textos de Badenes torna a mostrar-se com un poble alegre.

Tot plegat, no veiem massa diferències o innovacions respecte a l’imaginari llorentí, ja que els clíxés i els tòpics es troben igual en un autor que en l’altre. L’atenció més detallada a alguns rituals laborals (especialment al cuc de seda) o la utilització de la Ribera com a marc privilegiat no acaben de fer quallar una proposta estètica alternativa. Badenes, en resum, no es desmarca de la tònica imperant, i la seua poesia, malgrat que obri espais alternatius, no es concreta en aportacions destacables a l’identitari valencià.

7. L'APORTACIÓ DEL CALENDARI DE LAS PROVINCIAS

A part dels autors de trajectòria més o menys consagrada, la poesia valenciana i la literatura en general transcorren durant els anys de la Renaixença per altres vies més modestes. És el cas del Calendari del diari *Las Provincias*. Des de 1880 aquesta publicació anual hi contribueix eixamplant el panorama de la poesia en català, donant a conèixer nous autors i fent de corretja de transmissió de textos que, sorgits al si de Lo Rat Penat, aconsegueixen així arribar a un públic lector més ampli.

Espigolant els diferents poemes i textos que es publiquen al *Calendari* durant els primers anys, podem observar un gresol de tendències diferents però alhora complementàries. Per una banda, hi trobem encara molts autors que perllonguen l'estil del costumisme de *Tabal y donsayna* o *Tipos d'auca*, és a dir, textos que descriuen en vers costums populars valencians. És el cas de poemes com “La mona de pasqua”, d'Escalante (1887) o d'alguns dels publicats per Antoni Palanca i Hueso: “La entrada de la murta” (1898), “La festa de San Donís” (1899) o “La partida de pilota” (1905). Al costat, el lector nota la presència de composicions més acords amb l'essencialisme autoctonista, reblert de símbols considerats patris i descrits amb lirisme (Així “La llauradora valenciana” de Barber i Bas (1890), “La dona valenciana” de Josep Maria de la Torre (1895) o “Dumenge d'estiu” (1902), de la poetessa Manuela Agnés Rausell).

Aquest darrer poema pot ajudar-nos a comprovar com, en línies generals, es manté la vitalitat dels vells clixés: la barraca neta i endreçada, el vell patriarca reposant en tranquil·litat, els fills festejant cristiàment... En definitiva, tot segueix el vell ordre conservador amb el qual la burgesia tracta d'ordenar la vida del poble pla:

“Tot respira la inocència
de patriarcals costums:
en los pares, la prudència,
en los fills... ¡no hiá aquells fums,
que inspiren desobediencia!” (370)

Ara bé, a part d'aquests poemes més o menys acords amb l'imaginari llorentí i la tradició anterior, trobem en el *Calendari* uns altres que apunten a línies evolutives diferents. Alguns, per incidir sobre tòpics temàtics poc habituals; uns altres, per aprofundir en temes que, encara que ja tractats, es veuen investits de noves interpretacions ideològiques:

1. La paella – El cas de la paella, vist des de les pàgines del *Calendari*, és un dels més representatius del pas entre el costumisme dels anys cinquanta i l'autoctonisme dels vuitanta; en altres paraules, del pas del

tipo i l'*escena* a la construcció del *símbol*. Tant en *Los valencianos pintados por si mismos* com en els *Versos macarrónicos*, Pasqual Pérez i Rodríguez és, sense dubte, el principal artífex de la literaturització del plat valencià per excel·lència. Els títols dels dos articles que escriu sobre el tema parlen ben clarament de la dualitat clàssica entre el *tipo* (*El guisador de sartenes, vulgo paellas*) i l'*escena* (*Paella ad aire librem*). Així, en el primer es posa l'èmfasi en el cuiner (autèntic organitzador gastronòmic) i en el segon, en l'ambient festiu que envolta la preparació del plat.

El contrapunt el trobem, ja l'any 1889, en els versos que, escrits sota el títol "La paella" publica al *Calendari de Las Provincias* l'escriptor Luis Cánovas¹³⁹. Hi observem, de fet, com el plat ha guanyat valor immanent i ha estat carregat de pes simbòlic. Per a Cánovas, en poques paraules, la paella és un compendi, una síntesi de sabors diferents que s'integren en una totalitat, igual que la democràcia integra en la igualtat persones de molt diferent classe:

"No hay plato que aventaje
 Tu innata gracia,
 Y, si no se te admite
 En los salones,
 Es porque representas
 La democracia."

Naturalment, aquesta lectura ideològica de la paella no va prosperar i es quedà en simple anècdota. Així i tot, Cánovas és probablement el primer autor que tracta de dotar a la paella d'un lloc en primera plana dins de l'imaginari valencià i, en conseqüència, de donar-li un cert valor simbòlic i ideològic, en aquest cas progressista. El seu intent, però, es queda com un cap solt en un panorama dominat per les visions conservadores de l'imaginari col·lectiu.

2. La pirotècnia – Dins del *Calendari* trobem un poema on el protagonisme recau en un dels tòpics identitaris fins ara en segon plànol: la traca. Ens referim a "La Cordá", text publicat per Joan Espiau Bellver (València 1853 – 1904)¹⁴⁰. La composició relata tot el procés d'instal·lació i detonació d'una *cordà* en les festes populars d'una població de l'Horta. El filtre ideològic de l'autor, molt dèbil, destaca sobretot dos aspectes: el primer, el procés laboriós i *artístic* que comporta tot espectacle de focs d'artifici; el segon i més important, la considerable valentia que es fa necessària per a participar-hi.

La idea que hi subjau és que els valencians tenen un valor fora mida, ja que en cap altre lloc hom s'exposaria voluntàriament a una situació de perill per simple diversió. La pólvora convertida, doncs, en

139 / Luis Cánovas Martínez (1857 – 1927) fou un advocat de l'estat, escriptor i músic, nascut a Torrevella. Amant de la cultura i persona d'ideologia progressista, col·laborà en diversos diaris de l'època i fou membre fundador del casino de Torrevella, localitat on té encara un carrer dedicat al seu nom.

140 / D'Espiau sabem poca cosa: a penes que fou advocat, soci de Lo Rat Penat, membre del Cercle de Belles Arts de València i de l'Ateneu Científic i Literari, i que obtingué la flor natural dels Jocs Florals de l'any 1902 (Roca 2009: 76 – 79).

un termòmetre de la valentia i de la virilitat. Al final del poema sovintegen els passatges en què Espiau, de forma indissimulada, juga a mesclar la descripció de la traca amb una escena bèl·lica:

“Arremet en furia brava
al enemich que l’acosa,
y tan forta lluyta es trava,
que tot lo mon els alava
per sa actitud valerosa.”

3. La pilota valenciana – “La partida de pilota” és el nom d’un poema que, aparegut en el *Calendari* per a l’any 1905, representa un dels primers exemples de literaturització de l’esport valencià¹⁴¹. El text, obra d’Antoni Palanca i Hueso, gaudí de certa fama, com ho demostra el fet que fora inclòs en el recull de Ribelles Comín *Paisatjes, costums, quadros, escenes i tipos del Regne de Valencia* (1914).

Malgrat que cronològicament inscrit en el segle XX, la visió que se’ns transmet s’acosta més a la de la vella escena costumista: la descripció del poble i dels seus personatges prototípics, les jugades de la partida... tot està narrat des d’una visió estantissa, un tant asèptica, i amb un paper important dels símbols religiosos.

4. La dona valenciana – Per acabar, potser aquest siga el tòpic que més es resemantitza durant els anys de publicació del *Calendari*. Després dels precedents decisius de Teodor Llorente (“Vicenteta”, 1870) i Víctor Iranzo (“La dona valenciana”, 1885), el poema que fa créixer el tòpic i l’investeix de nous valors és sense dubte “La llauradora valenciana”, de Francesc Barber i Bas (1864 – 1897)¹⁴².

La imatge de la valenciana que trobem en aquest poema de 1890 està fonamentada en diverses línies de força: la primera, la identificació de la dona amb la terra (“Esta terra hermosa [...] en tu reflectida com en mirall se veu”). L’autor desenvolupa tot un llenguatge al·legòric establint tota una línia de correspondències entre els trets físics de la valenciana i els fruits que dona la fertilitat de la terra, tot fins arribar a un cert grau d’inversemblança:

“Tes galtes pudoroses semblen fresques roselles;
Ton cos suau se cimbreja com mata de forment;
Formen tos llabis dolços les fraures més vermelles;
Tos peus petits tancarse poden dins dos armelles,
Y un grà d’arrós blanquíssim pot ser cascuna dent.” (21)

141 / En el capítol 11 farem referència a un altre text anterior: la descripció d’una partida de pilota a Asp per part de l’autor Ginés Alberola Botella.

142 / Barber i Bas, nascut a València, forma part junt amb Llombart de la facció progressista que fundà L’Oronella el 1888. De família humil, fou periodista i dramaturg. Treballà com a redactor en *La Correspondencia de Valencia* i *La Correspondencia Alicantina*.

Però sens dubte el tret bàsic que defineix la valenciana en el retrat de Barber i Bas és la religiositat. Des de la visió del poeta, la dona és guardiana i transmissora de la fe (en un tòpic ja repetit des de Llorente). Alhora, constitueix un exemple de moderació dels apetits carnals (“a les passions tancada”, “castes emocions”...) i de gentilesa. Metafòricament, és comparada amb símbols místics com la coloma, la conxa, l'àngel i l'assutzena. El poeta s'encarrega en els darrers versos de compensar aquesta imatge mística amb una més lligada a les diversions, els balls, el tabal i la dolçaina, però aquestes darreres al·lusions a penes aigualeixen el fort sabor d'imatge religiosa i tradicionalista que impregna els versos de Barber.

Seguint el retrat de la feminitat pàtria, la següent aportació cabdal al *Calendari* la trobem uns pocs anys després, el 1895, per part de Josep Maria de la Torre. El seu poema “La dona valenciana” continua insistint en símbols místics (perla, gesmil, rosa, estela matutina, llum, coloma...) i al·lusions religioses (“de la fe mirall”). Si de cas, és cert que De la Torre insisteix en aspectes històrics i en la visió de la dona com a mare. També resulta més extensa l'al·lusió al treball, on la dona exerceix de pescadora, filanera, llauradora, burgesa i matrona. El conjunt, però, és igualment conservador, religiós i prototípic. La dona valenciana, tant en el retrat de Barber com en el de De la Torre, és un correlat de l'ideal de la Mare de Déu. La dona és, doncs, un exemple de castedat i virtut, un símbol immòbil que fa de transmissora de la fe i dic de contenció del progrés i la immoralitat, i en aquest context la blanca i polida barraca és l'estoig que *guarda* (sic) la valuosa perla:

“De lo palau a la cabanya estreta
Reviu la ditja per ahon va son peu;
Y guardada en sa blanca barraqueta,
Com perla en conja la conserva Deu.”

8. CONCLUSIÓ

En aquest capítol hem traçat un recorregut amb tres mollons: el costumisme, l'autoctonisme i l'acumulació de materials per a la creació de la identitat valenciana. Acomplint aquest recorregut podem entendre com a partir d'un gènere i d'uns motlles més o menys consolidats per la tradició literària europea (costumisme), el context valencià actua creant un corrent nou (l'autoctonisme) amb el qual les elits polítiques basteixen un discurs conservador sobre el paisatge i el proletariat. Del major o menor èxit dels tòpics literaris resultants, i de la seua major o menor assumpció per part de Llorente i dels seus deixebles, depén el resultat final amb què eixe discurs autoctonista ha llegat fins als nostres dies certes imatges tòpiques associades a la identitat valenciana.

Podem atribuir a Llorente el paper de creador principal de la imatge literària de València, ciutat i entorn immediat, amb els sabuts clichés sobre l'horta, la dona valenciana i la barraca. Així i tot, resulten també molt importants els autors que, en paral·lel amb l'obra llorentina, modelen i esporguen alguns d'aquests tòpics, tot fabricant com a resultat petites variacions. D'aquest mode, un sol símbol (la barraca o la fertilitat de l'horta, per exemple) tindrà diferents lectures segons l'autor. Per descomptat, la ideologia peculiar de cada poeta contribuirà a crear variacions sobre aquest imaginari inicial. Després, la *selecció natural* de la història i sobretot, com veurem, la intervenció moderadora de les elits, truncaran algunes d'aquestes línies evolutives i en privilegiaran d'altres.

Cal destacar que al llarg del nostre recorregut hem comprovat que la creació dels tòpics literaris valencians no és obra exclusiva d'una elit conservadora. Ans al contrari, hi participaren –i ben gustosament– escriptors progressistes i interessats en el canvi social. Bé és cert que cada autor acoblà als seus poemes un determinat biaix ideològic (com per altra banda és normal en tota obra literària), però l'autoctonisme fou una obra col·lectiva, un cant coral. I el resultat fou una identitat poderosa, primer en el terreny literari i després en l'identitari. En paraules de Ferran Archilés (2012: 137), “l'èxit rotund d'aquesta identitat regional (i per tant del marc nacional espanyol en què mútuament s'aguanten l'una a l'altra) sembla incontestable, almenys, des del canvi del XIX al XX.” En capítols posteriors comprovarem com aquest èxit fou relatiu, sobretot territorialment, en gran mesura a causa de la insistència en tòpics massa vinculats a l'àrea central del país.

En darrera instància, i fora pel camí que fora, l'entrada del segle XX veurà ja consolidada una certa identitat literària valenciana. Diem *valenciana* aquí amb totes les prevencions de saber que sols una part central del país s'hi veu de moment representada. La identitat literària, però, serà sols una de les possibles. Ja hem fet referència a la pictòrica, amb què es complementa. Però durant els primers anys del naixent segle veurem formar-se tres de les identitats valencianes més potents: la cinematogràfica,

que serà definitiva en el món del *mass media*, la musical i la derivada de la fixació de certs codis relacionats amb la indumentària típica. Per a totes aquestes, segons veurem, el paper de l'exposició regional de 1909 serà cabdal. Abans, però, el constructe identitari valencià passarà per un altre sedàs decisiu: l'obra narrativa de Vicent Blasco Ibáñez.

CAPÍTOL SETÉ

LA PETJADA DE BLASCO IBÁÑEZ (1893 – 1901)



CAPÍTOL SETÉ. LA PETJADA DE BLASCO IBÁÑEZ (1893 – 1901)

1. Justificació
2. Delimitació del corpus: les “novel·les valencianes”
3. Blasco Ibáñez en la cronologia literària del seu temps
 - El naturalisme en l’obra de Blasco Ibáñez
 - Eclecticisme estilístic
4. Costumisme en l’obra de Blasco Ibáñez
 - La importància dels *tipus*
5. Autoctonisme en l’obra de Blasco Ibáñez
6. Materials per a un procés de *nation-building*
 - La ciutat hanseàtica: *Arroz y tartana* (1894)
 - El món mariner: *Flor de mayo* (1895)
 - L’Horta de Blasco: *La barraca* (1898)
 - Els tarongers de la Ribera: *Entre naranjos* (1900)
 - El descobriment de l’Albufera: *Cañas y barro* (1902)
7. Conclusió

1. JUSTIFICACIÓ

L'enorme pes literari i polític de Vicent Blasco Ibáñez (València 1867 – Menton 1928) justifica la inclusió en el present treball d'un capítol específicament dedicat a la seua figura, l'únic dedicat específicament a un sol autor. Malgrat que no es tracta d'un escriptor en llengua catalana, i malgrat que la seua trajectòria el situa en una línia radicalment diferent de la del romanticisme ratpenatista, hi ha dos motius essencials per dedicar una atenció preferent a la seua obra.

D'un costat, l'obra de Blasco Ibáñez, si bé no pot considerar-se un autor costumista, sí que arrenca dels materials que el vell costumisme li forneix. La crítica tradicional no ha estat aliena a aquesta realitat, ni de bon tros. Ja el 1958, Eduardo Betoret-París publica "El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez", on fa un repàs dels procediments narratius i pictòrics que acosten l'escriptor a un concepte de costumisme encara no revisat críticament. Blanca Cerdà (2018) cita tres autors dins d'aquesta tendència a subratllar dins l'obra de Blasco el caràcter costumista: Pedro Gómez Martí (1930), José Albert Fortuny (1962) i Leandro López Soler (1971)¹⁴³. Més a prop dels nostres dies, alguns autors com César Besó (2005) inclouen la base costumista de Blasco com un dels frens que eviten la seua adscripció al naturalisme estricte:

"Así pues, atendiendo a estos factores, es muy sencillo considerar a Blasco como una mera prolongación de la novela decimonónica, que oscila entre el naturalismo, aplicado fundamentalmente a temas eróticos y a la destrucción del individuo por el medio, y un realismo superficial, que se queda a veces en el cuadro de costumbres y en otras ocasiones deriva hacia la crítica social."

La mateixa indefinició del concepte de costumisme, sovint tan incomprés per la crítica, ha reforçat aquesta concepció. Des d'una idea tòpica del costumisme, profundament lligada a la idea d'allò pintoresc, hom ha vist en les descripcions de Blasco Ibáñez una voluntat específica de celebrar una certa idea també tòpica de la valencianitat. Tot sense incardinar de forma correcta l'obra de Blasco dins el context literari de la seua època.

143 / Les obres són Gómez Martí, Pedro (1930), *Psicología del pueblo valenciano según las obras de Blasco Ibáñez*. València: Prometeo; Albert Fortuny, José (1962), *Valencia en Blasco Ibáñez*. València: Universitat de València i López Soler, Leandro (1971), *Individuo y sociedad en la Valencia de 1900 a través de las novelas de Blasco Ibáñez*. Tesi doctoral: Universitat de València.

A tot allò dit cal afegir un segon motiu: el pes de l'obra de Blasco en el procés de construcció de l'identitari valencià. No podem dir que novel·les com *Cañas y barro* o *La barraca* determinaren la creació *ex novo* d'una sèrie de tòpics identitaris. De fet, el gruix dels tòpics visuals enyoradissos relacionats amb València són de creació anterior, i fins ara n'hem seguit l'empremta. Ara bé, les obres de Blasco Ibáñez abastiren un grau de popularitat molt major que l'atesa pels poemes renaixencistes, que eren productes culturals de tast clarament minoritari. La influència social que conegueren fou immensament major; durant el segle XX arribaren, de fet, fins i tot a productes cinematogràfics de masses.

A tal efecte, les novel·les de Blasco tingueren una influència decisiva en dos aspectes: *difusió* (i de pas consolidació) de l'identitari valencià, i *modelatge* d'aquest en virtut de determinades decisions estètiques i ideològiques de l'autor. L'exemple és clar d'això últim serà la creació literària de l'Albufera, espai pràcticament ignorat pels autors de la Renaixença i que de la mà de Blasco esdevindrà peça temàtica clau en l'*imaginari* regional. No en serà l'únic cas, com tindrem ocasió de comprovar.

Parafrasejant a Fuster, qui –al seu torn– potser agafaria la frase d'Albert Thibaudet ¹⁴⁴, “On n'écrit pas les livres qu'on veut”. La cita ve al cas de Blasco, que va voler construir-se com a autor naturalista al pur estil *zolià*, però que ha estat tractat per la imatge popular posterior més d'acord amb els dos pilars que succintament hem apuntat: la seua decantació pel costumisme i la seua contribució a la creació d'una imatge prototípica de la valencianitat, segurament entesa des d'un vessant folklòric que ell hauria detestat quasi sense dubte.

Sabem, doncs, quina *apropiació* simbòlica ha fet la societat valenciana de l'obra de Blasco. En definitiva, coneixem quins aspectes tòpics dels seus personatges i ambients han passat el sedàs popular fins esdevindre motiu de pel·lícules, rajoles, postals o *gadgets* diversos. Aqueix aspecte popular ens interessa, i molt, per a poder seguir l'evolució del costumisme. També per a seguir marcant els mollons que marquen el camí en la construcció del *nation-building* valencià. Ara bé, ens cal marcar un punt de partida per explicar quines disputes ideològiques i quins condicionants expliquen una anomalia ben manifesta: que un escriptor naturalista (en teoria, per tant, científista) acabara per concloure l'obra identitària encetada per autors que, com els romàntics, estaven en les seues antípodes ideològiques.

144 / Martí Monterde, Antoni (2012), “Joan Fuster: assaig i europeisme”, dins Martí Monterde, Antoni; Rosell Nicolàs, Teresa (eds.), *Joan Fuster: Figures de temps*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

2. DELIMITACIÓ: LES “NOVEL·LES VALENCIANES”

L'obra de Vicent Blasco Ibáñez, com sabem, és extensa i variadíssima. Abraça més de seixanta títols només de llibres, tot incloent-hi novel·les, contes, assaigs, crònica i crítica diversa. Caldria sumar-hi, encara, la tasca com a agitador cultural, polític i autor d'articles de premsa, l'oratòria i les traduccions. Des dels seus orígens humils, Blasco esdevé una peça fonamental en el panorama valencià del tombant de segle. L'adaptació al cinema d'algunes de les seues obres li ha atorgat el títol poc discutit d'ambaixador i difusor de la cultura valenciana.

Com és obvi, no tota la producció de Blasco encaixa amb el perfil d'aquest treball. Sols aquella que, habitualment agrupada sota títols com “cicle valencià” o “novel·les valencianes” s'ambienta específicament en el País Valencià contemporani i descriu ambients i personatges nostrats. Les obres en concret són *Arroz y tartana* (1896), *Flor de Mayo* (1895), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900) i *Cañas y barro* (1902). Hi afegim els *Cuentos valencianos* (1896) que, malgrat que no constitueixen una obra novel·lística, mantenen l'ambientació valenciana i moltes de les tècniques literàries vigents en les altres obres.

El corpus delimitat té l'avantatge de ser molt uniforme estilísticament (amb diferències que assenyalem al pas), per mantindre l'ambientació valenciana i per estar comprés dins una cronologia molt concreta i circumscrita a pocs anys (1894 – 1902, menys d'una dècada). Dins el parèntesi temporal que hem assenyalat, i que a més coincideix amb el tombant de segle, sols destaquen tres obres narratives més: *Los fanáticos* (1895), *La condenada* (1900) i *Sónnica la cortesana* (1901). Aquesta darrera obra, encara que ambientada a Sagunt, és una novel·la històrica que, per tant, s'allunya molt del caràcter de les altres sis i del tema de la nostra investigació.

Feta la delimitació del corpus, tenim davant una sèrie d'obres que, cronològicament, poden ser situades després de la difusió primera del llorentinisme. Són publicades encara de forma paral·lela a l'aparició de moltes de les obres marcades en el capítol anterior, com ara les de Trènor (1895) o Puig i Torralva (1899), si bé el seu centre de gravetat cronològic és lleugerament posterior. Eixa relativa posterioritat, sumada a la diferència generacional entre Blasco Ibáñez i Llorente (31 anys entre ambdós naixements) justifica que, malgrat l'aparent simultaneïtat, aquest capítol seguisca en ordre al dedicat als autors que creen i difonen els tòpics renaixencistes.

3. BLASCO IBÁÑEZ EN LA CRONOLOGIA LITERÀRIA DEL SEU TEMPS

Abans d'entrar en la valoració del costumisme i l'autoctonisme en les novel·les valencianes de Blasco, es fa necessari situar l'autor en l'encreuament de corrents i estils que determinen la seua època. Partirem, en eixe sentit, de la seua adscripció voluntària al naturalisme per, a poc a poc, valorar fins a quin punt tenen cabuda en la seua obra altres estils i corrents, entre ells en primer terme el costumista. Aquest apartat introductori, de pas, servirà per situar el context polític i cultural del tombant de segle.

La crítica sol situar l'aparició a Europa del realisme com a corrent narratiu al voltant de la dècada de 1830, és a dir, tot coincidint amb la puixança dels moviments revolucionaris que encimbellaran definitivament la burgesia. El realisme va associat a la nova classe urbana que s'hi anirà formant en conseqüència. Hom ha descrit el nou tipus de novel·la com "l'èpica de la classe mitjana", tot parafrasejant Hegel. No sols això: la nova literatura consagrarà per primera vegada la ciutat com a eix central, i ara des d'un punt de vista que res tindrà a veure amb la tradicional confrontació del "mensypreu de cort i lloança d'aldea".

A partir de la base que el realisme estableix, el naturalisme germina a partir de l'obra d'autors com Émile Zola, i sobretot a partir de la publicació del cicle dels Rougon-Macqart, que comença el 1871. Autors com Joan Oleza (1992) entenen el Naturalisme com un corrent crític dintre de la burgesia. Cal considerar que al començament de la segona meitat del segle, determinats autors havien publicat llibres que s'alineaven amb una determinada concepció materialista de l'individu i de la societat. Darwin havia publicat el 1859 *L'origen de les espècies*, Spencer hi afegia el 1864 la seua peculiar visió del darwinisme social i, per finalitzar, Mendel hi contribuïa el 1865 amb la publicació dels seus primers treballs sobre genètica.

Tots els treballs anteriorment citats semblaven agranar per a sempre tant el concepte d'ànima humana com el del concepte tan prototípicament romàntic del jo. Al capdavall, l'ésser humà, arran d'aquestes teories es configurava per primera vegada com un ens no lliure sinó determinat, tant per l'herència genètica com per l'evolució biològica. Al sobre d'aquest teixit, el marxisme aportava una altra visió materialista: la de la història com a fruit d'un altre determinisme, el de les pulsions econòmiques i la lluita de classes. A tot estirar, no hi havia herois sinó simples executors de processos determinats per forces econòmiques majors. Tot l'idealisme del XIX semblava condemnat a l'extinció, i en virtut de teories amb una base empírica i múltiples connexions amb la praxi social.

Recuperant les paraules d'Oleza (1984), el naturalisme es configurà com un corrent crític dins la consciència burgesa europea. Això vol dir que, encara que les teories de Mendel o Darwin foren acceptades en l'àmbit acadèmic, no sempre eren assumides per la consciència burgesa majoritària. Quan les noves teories científiques, marcades pel denominador comú del materialisme, passaren a la literatura, la moral burgesa les considerà immorals i execrables. Molts escriptors, fins i tot realistes, les associaren a moviments ideològics extrems i, en general, es van veure incompatibles amb la doctrina catòlica. El mateix Oleza ens recorda que cap al 1850 la burgesia ja no podia tolerar la crítica i la dissidència, sobretot a causa de la puixança imparabile dels moviments obrers.

La contraposició entre realisme i naturalisme, que a la resta d'Europa presenta la fesomia d'un enfrontament, a l'Estat espanyol pren sovint un perfil més caracteritzat per la continuïtat. La causa és doble. Per una banda, el rellotge revolucionari no està sincronitzat amb Europa: l'ideal que els liberals francesos senten ja desacreditat, a Espanya encara no ha arribat a la seua plena consecució. Per posar-ne un exemple clar, el realisme ix a la superfície en literatura castellana aproximadament amb l'adveniment del sexenni revolucionari (1868 - 1873), però aquest moment a França és ja el de la publicació de *Thérèse Raquin*, de Zola. Per altra banda, és impossible concebre a l'Estat espanyol un corrent crític amb el pensament burgès quan aquest darrer ni tan sols estava unificat en un discurs únic ni molt menys coherent.

Oleza, en un treball sobre Blasco Ibáñez (1999), parla molt gràficament de la situació a Espanya com del resultat amorf de la superposició d'una sèrie de processos revolucionaris latents i incomplets. Besó (2005) considera *La desheredada* de Galdós (1881) com la primera novel·la naturalista espanyola. Quan el 1884 Clarín publica la que potser és la millor mostra del naturalisme en llengua castellana, *La Regenta*, el naturalisme francès està ja caminant cap a la seua crisi. Si prenem com a exemple l'obra de Blasco Ibáñez, que debuta el 1894 amb *Arroz y tartana*, el decalatge cronològic se'ns revela encara més gran.

Agafant aquesta realitat com a base, el naturalisme espanyol estava condemnat a dues hipoteques: la marginalitat i la incompletitud. Sobre el primer tret, cal dir que el naturalisme representarà un corrent avantguardista i molt minoritari de la burgesia espanyola, ja escorat necessàriament a posicions que, com la del mateix Clarín, estaven molt més a l'esquerra que al centre. Eixe escorament ideològic serà, en part, una de les claus del seu relatiu fracàs, ja que una bona part de la societat burgesa no passarà mai d'entendre'l com un moviment marginal, radical i transgressor en el pitjor sentit.

Pel que fa a la incompletitud que abans referíem, no és menys cert que el naturalisme arribarà a Espanya convenientment esporgat de les arestes més incòmodes. Molts dels autors considerats com a *zolianes* (Emilia Pardo Bazán, Clarín o el mateix Blasco) practicaran en realitat un naturalisme desbrafat, on el determinisme es trobarà mitigat o, directament, eliminat. En altres autors trobarem una versió edulcorada del naturalisme, exclosos els detalls més escabrosos o violents. La coherència discursiva i ideològica no hi serà, doncs, la nota predominant. El que tindrem en tot cas dins el panorama hispànic serà un naturalisme mixt, impur, ideològicament dispar respecte a l'original zolià i molt sovint *farcit* d'altres materials preexistents, segons veurem.

El naturalisme en l'obra de Blasco Ibáñez

Hem dit adés que Blasco és un autor que arriba bastant tard al naturalisme. La bretxa cultural que dibuixa la seua obra ens serà encara més evident si considerem que en les dates de publicació de les seues obres valencianes (més o menys de 1894 a 1902) Europa assisteix a la publicació de *La màquina del temps* de H. G. Wells, *Prosas Profanas* de Rubén Darío o *La Gavina* de Txékhov. César Besó (2005) afirma que ja cap al 1890 el naturalisme europeu estava iniciant el replegament, sobretot després de l'evolució de Zola cap a postulats políticament més militants (Així en *Germinal*, de 1885). En aquest context, la contumàcia de Blasco en un estil ja caduc resulta més significativa.

Blasco, però, no és ben bé un naturalista ressagat, sinó més aïna un naturalista *impur*. Per dir-ho més correctament, eclèctic. Joan Oleza (1999) trau aquesta conclusió després d'una anàlisi ben demostrativa i precisa que mirarem de detallar seguint els diferents aspectes de la ideologia naturalista.

Per començar, si la imatge tòpica del naturalisme és la que associa aquest moviment a les descripcions d'elements grotescos o repulsius, és clar que Blasco hi compleix sobradament. Eixe lletgisme el podem rastrejar en gairebé totes les seues obres, excepció feta potser de *Entre naranjos*. Com a exemple, podem remetre a dos passatges sobradament coneguts: la lenta agonia de Sangonera i la descripció del nadó mort a l'Albufera, ambdós casos de *Cañas y barro*. Citem, però, uns altres exemples no tan típics: la peixateria de *Flor de Mayo*, amb el seu gènere de peixos quasi vius, i la barca correu que transporta Cañamel al primer capítol de *Cañas y barro*¹⁴⁵:

“Vaciaban sobre las mesas enormes sacos que palpitaban como seres vivientes, arrojando por sus bocas la rebullente masa de las anguilas contrayendo sus viscosos y negros anillos, enroscándose por la blancuzca tripa é irguiendo su puntiaguda cabeza de culebra. Junto a ellas caían inanimados y blanduchos los pescados de agua dulce: las tencas de insufrible hedor, con extraños reflejos metálicos, semejantes a los de esas frutas tropicales de obscuro brillo que encierran el veneno en sus entrañas. [...] Con viejas y mohosas navajas iban abriendo el plateado vientre de los pescados; caían las hediondas entrañas bajo los mostradores, y los perros vagabundos, después de husmearlas, lanzaban un gruñido de asco, huyendo hacia los inmediatos pórticos, donde estaban los puestos de los carniceros.”
(*Flor de Mayo*, I)

145 / En la data en què mamprenc aquest treball han eixit a la llum les valuosíssimes traduccions al valencià que de l'obra de Blasco ha fet l'editorial Austrohongaresa de Vapors. N'he llegit un parell, en concret la de *La barraca* i *Entre Naranjos*. Valorant-les en la seua justa mesura he preferit, però, citar el text en l'original castellà per mantindre'm més fidel a l'original. D'altra banda, el present treball, ja des de l'inici, ha optat per considerar el costumisme valencià des del seu caràcter originalment bilingüe.

“Un hedor insoportable se esparcía en torno de la barca. Sus tablas se habían impregnado del tufo de los cestos de anguilas y de la suciedad de centenares de pasajeros: una mezcla nauseabunda de pieles gelatinosas, escamas de pez criado en el barro, pies sucios y ropas mugrientas, que con su roce habían acabado por pulir y abrillantar los asientos de la barca.”
(*Cañas y barro*, I)¹⁴⁶

Ara bé, el *lletgisme* descriptiu no és un principi fonamental de l'estètica naturalista sinó en tot cas una conseqüència d'altres principis teòrics que caldrà repassar per saber si Blasco hi combrega; si Blasco, tal com formularem en la nostra hipòtesi, segueix el naturalisme més en els aspectes estilístics que no en els ideològics:

1. Determinisme – Sens dubte, aquest és el pal de paller de la ideologia naturalista, un element ideològic derivat de les teories ja referides de Darwin i Mendel. Resseguint les obres de Blasco, trobem alguns casos que apunten al seguiment d'aquest punt: *Flor de Mayo* n'és un exemple clar: dels dos germans, Pascual i Tonet, el primer és com el pare i el segon, el favorit de la mare. El primer és tranquil, gros, apacible, poc donat a l'acció; el segon, de qui es diu que té els mateixos ulls que la mare, prim com ella, poc disciplinat i tendent a la dilució moral. Finalment, Roseta, la filla menor, té els rínxols rossos (ros / rosseta) de son pare el militar, i el mateix esperit rebel i independent. Els trets físics i els psicològics, com veiem, van de la mà, i els noms van en consonància: Pascual es diu com son pare, *Tonet* recorda a *Tona*, el nom de la mare.

També el destí, en puritat determinista, s'hereta: així, Pascual morirà a la mar, com son pare i el jove Brull d'*Entre naranjos* acabarà sent cacic com el seu progenitor, tot renunciant a la vida dissoluta que li ofereix la temptació, representada per Leonora. Formulacions més clares del determinisme les trobem també en alguns dels cuentos valencianos, com en *La corrección*, on al determinisme genètic s'hi aboca fins i tot la frenologia (el subratllat és nostre):

“Entre unos y otros, cabezas con todos los signos de la locura o la imbecilidad, criminales instintivos, de mirada verdosa y vaga, frente deprimida y labios delgados fruncidos por cierta expresión de desdén; testas de labriego extremadamente rapadas, con las enormes orejas despegadas del cráneo; peinados aceitosos con los bucles hasta las cejas; enormes mandíbulas, de esas que sólo se encuentran en las especies feroces inferiores al hombre [...] Eran en su mayoría seres repulsivos: frentes angostas con un cerquillo de cabellos rebeldes que sombreaban como manojos de púas las rectas cejas; rostros en los que parecía leerse la fatal herencia de varias generaciones de borrachos y homicidas.”

Així i tot, al costat d'aquests passatges no costa gens trobar d'altres que contradiuen obertament el determinisme:

146 / Donada la gran abundància d'edicions de les obres de Blasco Ibáñez, optem per citar simplement el nombre del capítol corresponent on es troba el passatge. En el cas particular d'*Entre naranjos*, d'estructura més complexa, citem part (I, II o III) i capítol.

“La larguirucha y fea de su nuera era como todas las hembras de la familia; lo mismo que su difunta: daban hijos que en nada se parecían a sus progenitores.” (*Cañas y barro*, II)

I no solament : en el cas d'alguns personatges, el motor de l'acció gira precisament gràcies a la desobediència als gens i al destí. Ho veiem en l'exemple doble del tio Paloma, que té un fill que no segueix el seu ofici de pescador i un net, Tonet *el Cubano*, que no perllonga ni el seu ni el de son pare.

Blanca Cerdà (2018: 158) afirma que les novel·les de Blasco no practiquen un determinisme massa zelós. De fet, el novel·lista valencià confereix massa capacitat de maniobra i llibertat als personatges, que en darrera instància són víctimes dels seus errors, però quasi mai simples víctimes de l'ambient que els ha criat:

“Blasco toma de Zola el interés por una reconstrucción exhaustiva de la realidad, pero rechaza el determinismo sobre los personajes de sus novelas, que triunfan o fracasan en sus propósitos, pero sin amoldarse a unas circunstancias establecidas.”

Matisaríem que aquesta darrera afirmació és especialment vàlida per als personatges investits d'un cert protagonisme. Juntament amb ells i de fons apareix la massa indiferenciada (els habitants del Palmar, els pescadors del Cabanyal...), com un cor de fons sobre el qual sí que actua més sovint el bisturí de l'estudi naturalista, precís i desprietat. És, d'alguna manera, com si a sobre d'un fons *zolià* l'autor hagués bastit un esquema de dos o tres personatges romàntics.

Des d'un altre angle, Oleza (2005), apunta que el determinisme de Blasco Ibáñez beu més de l'ambient que de la genètica. Ho podem comprovar en les seues novel·les, que són, en línies generals, obres *documentals* al voltant d'un cert ambient localitzable: l'horta en el cas de *La barraca*; l'Albufera en el cas de *Cañas y barro*; la València petitburguesa en *Arroz y tartana*. La individualitat no adquireix massa importància; els personatges, de fet, no tenen quasi mai molta profunditat psicològica, i en canvi les descripcions ambientals hi guanyen un pes determinant. Dins la campana de vidre de l'ambient descrit (geogràfic o social), els diferents éssers són gairebé passavolants, peces intercanviables de la maquinària. Són, segons Oleza, *personatges per a l'acció* que sols s'entenen en relació amb l'argument.

És, en tot cas, l'ambient, el que polsa les tecles dels personatges, i no tant l'herència. I d'aquesta idea sí que podem trobar en els textos de Blasco nombrosos exemples il·lustratius, sobretot en *Cañas y barro*:

“Neleta era también como de la familia. Su madre ya no podía ir al Mercado de Valencia. La humedad de la Albufera parecía habersele filtrado hasta la médula de los huesos, paralizando su cuerpo, y la pobre mujer permanecía inmóvil en su barraca, gimiendo a impulsos de los dolores de reumática, gritando como una condenada y sin poder ganarse el sustento.” (*Cañas y barro*, III)

“Pasaba la música como una ráfaga de nueva vida sobre aquella gente soñolienta, sacándola del amodorramiento de las aguas muertas.” (cyb, VI)

“La avaricia de la mujer rural se revelaba en Neleta con una fogosidad capaz de los mayores arrebatos. Despertábase en ella el instinto de varias generaciones de pescadores miserables ruidos por la miseria, que admiraban con envidia la riqueza de los que poseen campos y venden el vino a los pobres, apoderándose lentamente del dinero.” (cyb, VIII)

Podem concloure, doncs, que el determinisme de Blasco està present en les seues novel·les, pero que en tot cas es tracta d'un determinisme molt matisat, incomplet i contradictori, que no actua generant lleis universals i que, per norma comuna, se subordina a les necessitats de l'argument.

2. Objectivisme – Per bé que tota objectivitat en literatura no passa de simple aspiració utòpica, l'aparència d'objectivisme constitueix un dels lemes més repetits per la poètica naturalista, que –com sabem– tracta de defugir en la mesura del possible tota empatia cap als personatges, tot melodramatisme, tot focus possible de compassió. Zola descriu els personatges com “bèsties humanes”, no molt superiors als animals en l'escala zoològica. Sovint veiem com els despulla de la seua dignitat humana per reduir-los al mínim orgànic, com a éssers abúlics que es limiten a sobreviure, arrossegats pel medi. Com diu el mateix Zola en el pròleg de la seua primera gran obra:

“A Thérèse Raquin vaig pretendre estudiar temperaments i no caràcters. En això consisteix el llibre en la seva totalitat. Vaig escollir personatges sotmesos per complet a la sobirania dels nervis i la sang, privats de lliure arbitri, a qui les fatalitats de la carn condueixen a ròssec a cadascun dels tràngols de la seva existència. Thérèse i Laurent són animals irracionals humans, ni més ni menys.”¹⁴⁷

L'animalització dels personatges és una constant que Blasco segueix fil per randa en les seues novel·les valencianes. Els exemples en són innumerables. Dins *Flor de Mayo* l'autor utilitza fins un total de 15 vegades les paraules “rebaño” o “ganado” per referir-se a un conjunt humà.

Particularitzant en casos concrets, la tia Picores de *Flor de Mayo* es una “ballena Vieja” (I). Dins la mateixa novel·la, Rosario és un “gallo flaco” (I) i Pascualo és un “perro mansote”. Si passem a *Cañas y barro*, el repertori s'amplia des del mateix nom dels personatges (Sangonera, el tio Paloma, la Samaruca...) a les contínues metàfores animalitzants que els identifiquen: el tio Paloma mou quan menja “su boca de cabra vieja” (II), Neleta és una “gatita” que frega el vell Cañamel amb “gracia felina” i arrapa amb les ungles el vell taverner (III), i Sangonera té “el hedor de fango de una verdadera anguila” (II). Mentrestant, en la llauradora d'Alboraia, en *Arroz y tartana*, té “muslos de yegua rolliza” (III). Els exemples són interminables.

Però no és en aquestes animalitzacions més o menys faulesques i *innocents* on sobresurt l'esperit objectivista del naturalisme. Més aïna quan l'autor lliga medi i personatges i els rebaixa a un denominador

comú de fisiologisme. Són els passatges en què Blasco sotmet les persones a simple conseqüència biològica de l'ambient que els *cria*. Parlem sobretot de *Cañas y barro*, la novel·la en què Blasco Ibáñez fa un “estudi de medi” més complet i exhaustiu, sobretot dels passatges que parlen dels pescadors i pobletans:

“Su perfil anguloso, la sutilidad escurridiza de su cuerpo y el hedor de los zagalejos las daba cierta semejanza con las anguilas, como si una nutrición monótona e igual de muchas generaciones hubiera acabado por fijar en aquella gente los rasgos del animal que les servía de sustento”. (II)

“Las mujeres del Palmar, cuya epidermis escamosa y de metálico reflejo ofrecía lejana semejanza con la de las tencas del lago.” (III)

“Los pescadores, sin respeto alguno a «la ley del amor», tosían y escupían con su crónica ronquera de anfibios” (cyb, IV)

“Todos iban vestidos de colores claros, con alpargatas de esparto o descalzos, y de esta muchedumbre sudorosa y apretada surgía el eterno hedor viscoso y frío de los anfibios criados en el barro” (cyb, IV)

Fins ara tot sembla encaixar amb la poètica naturalista. Per contra, l'obra de Blasco ens permet entrellucar molts passatges en què l'omnisciència del narrador, lluny de ser objectiva, dona pas al comentari autorial. Oleza (2005) aplica la paraula *dirigisme* per referir-se a aquesta tendència al control, per part del narrador, de les valoracions i les impressions. El mateix Oleza posa com a exemple els freqüents epítets que acompanyen els personatges, i que interpreta com una herència de la narrativa folletinesca del XIX: sent així, Pepeta (personatge de *La barraca*) és sovint la “pobre Pepeta” i Don Salvador, dins la mateixa novel·la, és el “voraz usurero”.

La presa de partit, tan freqüent en Blasco, traeix la seua aparentment estricta obediència naturalista. Un exemple és la seua mal dissimulada simpatia pels personatges *alfa*: valents, desobedients, carismàtics. Tonet el Cubano en *Cañas y barro*, Tonet (també!) en *Flor de Mayo*, Leonora en *Entre Naranjos*, el dolçainer “Dimoni” en els *Cuentos valencianos...* L'autor els contraposa a la mediocritat (aquesta sí, conseqüència del medi) en una tesi que, soterrada en la majoria de novel·les, ell mateix resol amb frases sentencioses, gens pròpies de l'objectivisme. “La bondad es la condición de los seres insignificantes”, afirma en *Flor de Mayo* (capítol III), una frase que denota ja un intervencionisme autorial complet.

Blasco Ibáñez no sols mostra els fets, com d'altra banda hauria estat la seua obligació *contractual* com a escriptor naturalista; més aviat guia de la mà el lector cap a una sèrie de simpaties / antipaties que articulen el seu discurs. Sense arribar a la claredat de l'anomenada novel·la de tesi, Blasco Ibáñez no renuncia en cap moment al proselitisme. En les seues novel·les el lector no veu bons i dolents, però sí mediocres i valents, amb clara simpatia pels segons, i (encara que no tant) explotadors i explotats, com en *La barraca* (Mas i Mateu 1998: 23). L'única diferència respecte a la novel·la de fulletó és, potser, que les simpaties autorials no recolzen en el seguiment a un determinat codi ètic. L'autor no execra l'assassinat, el robatori o la mentida *per se*, sinó en tot cas d'acord amb la coherència amb una determinada història ètica personal.

Per altra banda, i seguint amb l'argumentació, no falten en les novel·les de Blasco Ibáñez determinats mètodes que, heretats segurament d'una línia més clàssica, revelen una manipulació manifesta d'allò descrit. El més clar de tots, la personificació dels animals. Mas i Mateu (1998: 36) n'assenyalen uns quants exemples en *La barraca*: teuladins burlant-se de nens a l'escola, ocells amb records de desgràcies, vaques com la Rocha amb sentiments d'enyorança, rucs que protesten...

És evident que la personificació dels animals no és massa compatible amb l'objectivisme que pressuposaríem en un autor naturalista *avant la lettre*. Si ens demanem, doncs, per l'objectivisme en les novel·les del cicle valencià, haurem de respondre, en conclusió, que es tracta en tot cas d'una aparença d'objectivisme, o d'una neutralitat mal imitada.

3. Atenció al tema social – Encara que el Naturalisme no és en principi un moviment polític, la marginalitat ideològica a què es veu sotmés per part de la burgesia el fa connectar a poc a poc amb la causa obrerista. Besó (2005) afirma que en la trajectòria del mateix Zola s'aprecia aquest biaix, sobretot a partir del 1885 i la publicació de *Germinál*. Com que quasi totes les novel·les de Blasco que tractem ací, les de l'anomenat "cicle valencià", són posteriors a aquesta data, serà interessant plantejar-nos si l'autor de *La barraca* compleix amb aquest tercer supòsit.

D'entrada, sí que és cert que en algunes novel·les Blasco Ibáñez confronta la classe social proletària i la dirigent; en altres, les situacions difícils que viuen els personatges són les que fan aflorar les contradiccions i injustícies del sistema capitalista. Un exemple clar és *La barraca*. Mas i Mateu (1998: 16) defineixen aquesta novel·la com "el alegato de la vida dura e injusta que han de soportar los habitantes de la huerta valenciana frente a los propietarios ociosos de la ciudad". El punt de vista contrari, malgrat que complementari, el tenim en *Entre naranjos*, amb la seua descripció despietada del caciquisme clientelar.

Així i tot, en altres novel·les l'autor deixa passar l'ocasió de retratar en perspectiva les misèries de la classe proletària, i no fa aflorar en excés les relacions d'exploació. Ho veiem en *Flor de Mayo* o *Cañas y barro*. Es tracta de dues novel·les que retraten la misèria des de dins, però on no és gaire freqüent trobar al·lusions a les condicions econòmiques que provoquen la misèria. Ni tan sols aprofitant el dirigisme autorial de què parlàvem abans. Sí que és cert que el tio Cañamel és un propietari enriquit gràcies al contraban i que Tona, la mare dels protagonistes de *Flor de Mayo*, ha de fer front a dures penalitats per a sobreviure sent vídua. Així i tot, el narrador més bé se n'inhibeix. La intervenció que sí que mostra per a la valoració dels personatges rarament la utilitza en aquestes dues novel·les per a decantar la balança ideològica.

Oleza (2005) aclareix que la ideologització de les novel·les de Blasco Ibáñez es marca més amb posterioritat al cicle valencià, concretament ja després de la mort del mestre Zola i especialment a partir de *La catedral* (1903) i *La horda* (1905). El mateix Oleza afirma que el proletariat no apareix en Blasco Ibáñez com una classe pròxima, ni molt menys afí. El proletariat, segons afirma, apareix allunyat de l'autor, amb una doble distància social i lingüística:

a) Social – A l'animalització dels personatges, ja referida, podem sumar totes les ocasions en què la ploma de l'autor retrata el poble, el proletariat, en termes de distància, de burla o de menyspreu. És un retrat agre, que sovint pren contorns impropis de qui ideològicament va erigir-se com a salvador del poble o portaveu d'una ideologia d'esquerres:

“Tonet ya no iba a la escuela del pueblo, casucha húmeda pagada por el Ayuntamiento de la ciudad, donde niños y niñas, en maloliente revoltijo, pasaban el día gangueando las tablas del abecedario o entonando oraciones.” (*Cañas y barro*, II)

“Fueron entrando una tras otra, arrebujadas en su mantón, por las puertas angostas, oscuras como rastrillos de cárcel: bocas fétidas que exhalaban el húmedo tufo de la Pescadería. ... Otras vendedoras ocupaban el lado opuesto del mercadillo: mujeres vestidas de igual modo que las del Cabañal, pero de aspecto más mísero, de rostro más repulsivo.” (*Flor de Mayo*, I)

“Sólo faltaban las pescaderas, el rebaño revuelto, sucio y pingajoso que ensordecía con sus gritos é impregnaba el ambiente con el olor de pescado podrido y el aura salitrosa del mar, conservada entre los pliegues de sus zagalejos.” (*Flor de Mayo*, I)

L'autor, en aquestes línies, no assumeix un punt de vista neutral, en emprar tant l'adjectiu qualificatiu i el modalitzador. La seua postura és de qui contempla l'escena des d'un nivell superior, des d'un major grau de refinament i cultura i sense solidaritat aparent.

b) Lingüística – L'assumpció de l'ideari naturalista posa Blasco Ibáñez en una disjuntiva peculiar. D'un costat, el compromís amb el verisme l'obliga a retratar la parla real dels personatges, que en la realitat s'expressen en català. De l'altre, la tria del castellà (suposem que per l'apertura a un públic major) li ho dificulta.

La solució triada és la de minimitzar el diàleg, cosa que –de nou- va en detriment de la fidelitat al naturalisme, i –també de nou- maximitzar encara més el dirigisme i intervencionisme del narrador. D'altra banda, s'adopten en paral·lel tres estratègies per obrir els diàlegs en valencià al públic espanyol: la primera, recórrer a mots comodí, similars en allò possible al castellà, i sempre emprant una ortografia castellanitzant (*caña, rocha*). Naturalment, aquesta estratègia té l'efecte secundari pervers d'augmentar la percepció del català local com un patués.

La segona estratègia, bastant freqüent, empra el narrador com un enllaç per explicar les paraules dels personatges, cosa que –de pas- augmenta també el gruix del discurs d'un narrador ja de per si sobreexposat:

“—¡Parla... parla!—decía el Retor con voz fosca, como si le molestaran las palabras inútiles de su cuñada—. ¡Diques la veritat!

El infeliz quería saber la verdad, toda la verdad;” (*Flor de Mayo*, IX)

Finalment, la tercera estratègia es basa en la utilització de l'estil indirecte lliure (Mas i Mateu 1998: 31), mètode discursiu que permet que el narrador actue com una mena de traductor simultani, i que permet salvaguardar la frescor i espontaneïtat del parlament original dels personatges.

Comptat i debatut, la presència d'un narrador que s'expressa en un idioma i registre diferents dels emprats pels seus personatges provoca en el lector una sensació de distància indiscutible. Augmenta també, de pas, una certa sensació de condescendència cap als personatges que se suma a la ja expressada en l'apartat anterior.

Així doncs, pel que fa a les novel·les valencianes, que són les que ens ocupen, haurem de concloure amb la mateixa impressió de clarobscur, d'ambivalència, que hem observat a propòsit de les dos característiques del naturalisme ja tractades, el determinisme i l'objectivisme. Un panorama que va presentant-nos a Blasco com un naturalista *avant la lettre* però a efectes pràctics molt allunyat de l'ortodòxia zoliana.

Eclecticisme estilístic

Les notes anteriors al voltant del naturalisme de Blasco Ibáñez ens mostren un autor caracteritzat per una certa heterodòxia estilística. Tant Oleza (2005) com Besó (2005) han insistit en aquesta idea, tot subratllant l'acopi que fa l'autor de materials de procedència diversa. Tota una feina de *farcit* que fa que les novel·les de Blasco Ibáñez presenten sovint l'aparença d'un terreny a mig camí entre naturalisme, romanticisme fulletinesc, folklore i –com no– costumisme. Les opinions que avalen aquest caràcter mixt de l'obra de Blasco són nombroses: José Carlos Mainer (2010: 215) defineix l'autor valencià com "una figura de transición entre el romanticismo y el naturalismo". En paraules de Blanca Cerdà (2018: 148):

"A fin de cuentas, una personalidad tan intensa, apasionada y cosmopolita como la de Blasco, bien pudo nutrirse no sólo de una influencia –el naturalismo–, sino de varias, en un contexto tan controvertido y cambiante como es el de la Europa de fin de siglo."

Particularitzant ja sobre la literatura fulletinesca, Oleza (2005: 98) és qui més insisteix al respecte. Per a ell, l'aprenentatge literari de Blasco va indissolublement lligat a aquest tipus de literatura, tan popular en el seu temps gràcies a autors com Eugène Sue (1804 – 1857). Ja abans destacàvem els epítets que convertien els personatges naturalistes en *malvats* o *pobrets* de drama. Caldria afegir-hi l'efectisme dramàtic de novel·les com *Flor de Mayo* o *Cañas y barro*, amb els seus finals èpics i dramàtics i els seus personatges esclatant en atacs d'ira o venjança. Podem entendre aquest efectisme, potser, com una petita concessió populista, un petit peatge a pagar per poder triomfar en el mercat, encara presidit per les novel·les de fulletó que tant agradaven al públic burgès.

És ben sabut que el naturalisme entén les passions de l'individu com una part del seu estudi de camp. En el cas de Blasco, l'acció novel·lesca gira en torn d'un petit joc de tres o quatre personatges units entre si per dos vectors fonamentals: el sexe i els diners. Són els dos ingredients que retallen l'esquema Tonet – Neleta – Cañamel – Samaruca en *Cañas y barro*, o l'esquema Pascualo – Tonet – Dolores – Rosario en *Flor de Mayo*. Per a Blasco, allò fonamental és l'acció. Fins i tot els personatges s'hi subordinen, i l'argument necessita un motor potent ple d'efectismes i girs sorprenents. Com a conseqüència, el naturalisme perd bona part dels seus rebalsos descriptius per augmentar l'interés de la intriga gràcies a l'encaix de les passions. L'aproximació a la novel·la de fulletó resulta, llavors, inevitable.

Dins el llibre *Flor de Mayo* un dels personatges més notables és Martínez, el jove soldat andalús que deixa embarassada la tia Tona i se n'escapoleix després. El seu retrat, malgrat la traïció, segueix presidint el bar de Tona durant tota l'acció, i de dues maneres: en forma de fotografia i en els ulls i els rínxols de la filla borda, que segueix atenent l'establiment. Martínez és un dels personatges de Blasco que, a causa del seu temperament valent i independent deixa entreveure la simpatia involuntària de l'autor. En el capítol II es diu que un dels entreteniments d'aquest militar malfaener és, curiosament, llegir a Pérez Escrich, autor de novel·les de fulletó. Sense dubte Blasco devia conèixer aquest autor, que a més de contemporani era valencià com ell, i la influència s'hi deixa notar.

Deixant de costat la novel·la de fulletó, la segona influència de farcit que podem destacar en el cicle valencià de Blasco és la del material folklòric. On es fa més notable la presència d'aquest és, sense dubte, en els *Cuentos valencianos* (1896). Cinc dels contes que conformen aquesta obra es basen en llegendes i tradicions valencianes. Ens referim, per concretar, a *La apuesta del esparrelló*, *En la puerta del cielo*, *El establo de Eva*, *La tumba de Alí-Bellús* i *El dragón del Patriarca*. En tots els casos, l'autor inventa un petit truc narratiu per aposar les històries en boca d'un contador que, aquest sí, es descriu des d'un marc realista.

Si bé és cert que no parlem estrictament de novel·la i que Blasco potser aprofita per saltar-se un tant la seua obediència naturalista, el folklore està també present en les novel·les. N'hi ha tres exemples clars: la història de la Sancha en *Cañas y barro* (capítol I), la de la cotorra del mercat en *Arroz y tartana* (Capítol II) i la de Sant Bernat i Sant Vicent en *Entre naranjos* (Part I, capítol I i part I, capítol V). Unides a les cinc ja presents en *Cuentos valencianos* formen una gens negligible col·lecció de vuit relats, una petita veta que els folkloristes han tingut en compte en més d'un treball (Així per exemple Beltrán: 2007)¹⁴⁸.

Resulta difícil entendre la inclusió de material folklòric i llegendari en unes novel·les que, segons el credo naturalista, haurien de presentar gairebé l'aparença d'un estudi científic. És una altra prova de l'heterodòxia i de la varietat del material de farcit que Blasco hi empra. Però la inclusió de l'element folklòric no es limita a ser una simple curiositat. No sols és la seua abundància (8 històries) i preeminència dins la trama (els relats solen aparèixer al començament de les novel·les). També cal considerar l'alt poder simbòlic que aquests contes petits tenen en relació amb els personatges, perquè de vegades actuen marcant un destí no escrit que després s'acomplirà. La novel·la, d'aquesta forma, abandona el realisme, i molt més el naturalisme, i s'interna en una mena de món mitològic amb deixos de tragèdia.

Algunes llegendes, com la de la Sancha, actuen com una vertadera isotopia que vertebrava el món simbòlic de la novel·la. L'exemple més clar és el de la metàfora que, al final de *Cañas y barro*, identifica el vell rèptil de la Sancha amb la figura, ara també negativa, de Neleta:

148 / No podem oblidar que fou el mateix Blasco Ibáñez l'ideòleg principal de la creació del Museu valencià d'etnografia i folklore, l'any 1922. Remetem a la notícia de Néstor Morente: "Blasco Ibáñez, ideòlego del museo de etnografía y folklore". Levante-EMV. 23 de gener de 2019.

“¡Cuán miserable le parecía su existencia! Pasaba confusamente por su memoria la vieja tradición de la Sancha, aquel cuento de la serpiente que repetían las generaciones en las riberas del lago. Él era como el pastor de la leyenda: había acariciado de pequeña a la serpiente, la había alimentado, prestándola hasta el calor de su cuerpo, y al volver de la guerra asombrábase viéndola grande, poderosa, embellecida por el tiempo, mientras ella se le enroscaba con un abrazo fatal, causándole la muerte con sus caricias.” (Capítol X)

Encara podem parlar d'una tercera veta estilística dins la narrativa de Blasco, abans d'entrar en el costumisme pròpiament dit. Es tracta de l'impressionisme, lligat al modernisme que ja comença a fer-se present en els darrers anys del segle XIX. Mas i Mateu (1998: 20-39) insisteixen a subratllar els matisos de ritme compositiu i esteticitzant que hi ha en l'estil de Blasco i les notes sinestèsiques que acompanyen els paisatges, especialment en la famosa descripció de l'Horta que obri el primer capítol de *La barraca*:

“El espacio se empapaba de luz; disolvíanse las sombras como tragadas por los abiertos surcos y las masas de follaje, y en la indecisa neblina del amanecer iban fijando sus contornos húmedos y brillantes las filas de moreras y frutales, las ondulantes líneas de cañas, los grandes cuadros de hortalizas semejantes a enormes pañuelos verdes, y la tierra roja cuidadosamente labrada.” (I)

Per finalitzar, i després d'haver-nos encarregat de la narrativa fulletonesca, del folklore i de la influència impressionista, l'últim element que Blasco Ibáñez emprà en la seua narrativa, i que també l'allunya del naturalisme, és el costumisme. I heus ací on per fi arribem al nus que lliga aquest autor al tema de la nostra investigació.

4. COSTUMISME EN L'OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ

Blasco Ibáñez no és un escriptor costumista. Les coordenades que amb què hem definit el costumisme en la introducció basten per a descartar-li aquesta etiqueta. A més, es tracta d'un escriptor amb una filiació molt determinada, malgrat que –com hem vist– no aconsegueix del tot amb els manaments naturalistes i incorpora sovint materials literaris provinents d'altres corrents.

Ara bé, malgrat que no adscriuible al costumisme, Blasco en rep una influència molt directa i tradueix a les seues obres, ben sovint, codis literaris provinents d'aquell moviment. La nostra tasca, doncs, a partir d'ara, consistirà a localitzar aquests codis i referents del costumisme i considerar en paral·lel si l'altre corrent a què ens hem referit, l'autoctonisme, es manifesta igualment en les pàgines de les seues novel·les valencianes.

Per començar, hem de destacar una sèrie de característiques en les quals es dona una gens casual convergència entre l'escriptura de Blasco (el seu particular naturalisme) i alguns dels trets que hem remarcat en la introducció per a definir l'estil típicament costumista:

1. **Influència de l'ambient** – El fet que el naturalisme de Blasco bega més de l'ambient que de l'herència, el predisposa a observar de forma privilegiada les ubicacions. En paraules d'Oleza (2005), Blasco és un gran descriptor de localitzacions, i això inevitablement l'acosta al costumisme i el posa en contacte amb l'herència rebuda d'aquest corrent. *Escenes* i *tipus* encaixaran totalment en l'arsenal de l'escriptor.
2. **Dirigisme autorial** – Un dels trets que separen Blasco Ibáñez de l'ortodòxia zoliana és precisament la seua tendència a l'intervencionisme autorial, a aquella espècie d'omnisciència controlada que Oleza batejava com "dirigisme". Aquest tret encaixa perfectament amb els trets autorials dels escriptors del costumisme literari, que escriuen des del comentari incisiu i la crítica, encara que de forma molt més explícita.
3. **Distància social** – L'escriptor costumista agafa ben sovint un punt de vista zenital o superior respecte als ambients o personatges que descriu. Aquest tret s'observa en Blasco Ibáñez si agafem com a referència la doble distància que el novel·lista marca respecte als personatges de la trama, la social i la lingüística.
4. **Tendència a la caricatura** – L'animalització i el menyspreu cap als personatges, tan típics ambdós de Blasco, cobren un nou sentit si els posem en relació amb el costumisme, que ja en la seua darrera època inclou subgèneres com les fisiologies. No oblidem, d'altra banda, que l'escriptor costumista aplica sempre una lupa deformadora cap als tipus tractats i que les metàfores animals són molt freqüents en el costumisme.

Aquestes quatre coincidències, que basteixen una mena de pont entre el naturalisme de Blasco i el costumisme prototípic, poden ser interpretades com pura anècdota o simple coincidència. Hi ha, però, una altra característica que acostava Blasco al costumisme, la inclusió, en totes les obres del cicle valencià, de fragments de certa grandària en què es reflecteix la descripció d'alguns costums populars valencians o d'alguna festa o personatge característic. Són, podríem dir-ho, quadres descriptius *autòctons* i *autònoms*. *Autòctons* per la temàtica valenciana inconfusible; *autònoms* perquè, tal com veurem, gaudeixen d'una relativa independència dins el corrent de la trama. Parlem d'exemples com el sorteig dels redolins en *Cañas y barro*, el dia de mercat en *Entre naranjos*, la descripció de les falles d'*Arroz y tartana*...

En aquest sentit, convé recordar que Blasco Ibáñez ha passat a la història literària com un dels descriptors més hàbils i profusos, i que hui en dia els passatges descriptius són potser els més citats de les seues novel·les. El gust especial de Blasco per les pauses descriptives el connecta també amb l'article de costums, l'escena i el tipus. Blasco Ibáñez, gran mestre en la fluïdesa de la matèria narrativa, aconsegueix que les transicions entre aquests recessos i l'argument passen desapercebudes per al lector.

Fins a quin punt aquestes escenes descriptives, col·locades ací i allà, són una conseqüència del seu magisteri naturalista? Per a respondre aquesta pregunta, fora bo plantejar-se si els passatges descriptius a què fem referència posseeixen un paper de servitud respecte a la trama o si gaudeixen de cert protagonisme *per se*. Dit d'una altra forma: és sempre la descripció la que s'acobla a la trama narrativa o és més bé aquesta la que gira buscant ajustar-se a certs efectismes capaços d'aportar color local? Ens decantem per la segona possibilitat. Llegint a Blasco Ibáñez, ben sovint tenim la sensació que és l'autor qui força la trama a un determinat meandre narratiu per poder incloure-hi certa escena típica o cert costum atàvic, capaç de donar color a la història narrada. És, d'alguna forma, una cerca gens innocent del pintoresquisme, talment com si els materials folklòrics, d'algun mode, preexistiren a la trama.

Un exemple clar del que diem el tenim en *La barraca*. Podem entendre que l'estudi del medi incloga una descripció de l'interior de la casa típica de l'Horta com la que llegim al capítol IX. Ara bé: ¿És realment necessari que el conflicte entre Pimentó i Batiste tinga a veure amb el reg i haja de resoldre's davant el Tribunal de les Aigües? ¿És necessari des del punt de vista narratiu que el punt màxim de desesperació del protagonista passe per la mort del seu fill, convertit en albat? El que és ben cert és que ambdós temes, el del Tribunal de les Aigües i el del costum valencià dels albats, compten amb gran quantitat de precedents literaris (Frígola i Llombart, per posar-ne sols dos exemples propers al nostre estudi). Igualment podem preguntar-nos si la descripció de la Setmana Santa en *Flor de Mayo* resultava essencial, o si en el cas de *Cañas y barro* l'escriptor podria haver donat notícia del canvi de sort de Tonet el Cubano sense haver de descriure el sorteig dels redolins.

Hem posat exemples de diverses novel·les; ara bé, l'obra on més notem aquesta recerca conscient del tipisme és, sense dubte, *Arroz y tartana*. Diversos autors han marcat aquesta obra com la més costumista de Blasco. Adolf Beltran (2002: 55) afirma que el llibre "s'ha llegit generalment com un retrat de la "València típica", costumista i festiva". Blanca Cerdà (2018: 159 – 160) al·ludeix també a aquesta definició, tan usual, de la novel·la: "La descripción de escenas como las del Mercado, de festividades como las Fallas o paisajes como la playa o la Albufera, han justificado, en muchos casos, la vinculación del escritor valenciano al costumbrismo".

Llegida atentament, el lector no tarda a percebre la trama com una mena de canemàs que en realitat uneix quadres descriptius semi independents que tenen molta semblança amb escenes de costums, qui sap si preexistents a la novel·la. Ordenats de forma cronològica, conformen una mena de calendari festiu. Sovint guanyen tant de protagonisme que els personatges esdevenen poc més que una excusa per integrar-los en una unitat narrativa superior.

Vista en profunditat, *Arroz y tartana* revela tot dos itineraris que actuen com a subtext: un, el primer, la descripció dels espais vitals de la ciutat de València, una descripció en forma d'espiral que comença en el centre neuràlgic (el mercat), que a poc a poc giravolta pels carrers fins acabar descrivint en algun breu passatge l'horta circumdant, i que torna de nou al mercat, on la novel·la acaba al capítol XI. El segon, i més important per a nosaltres, el calendari festiu de la ciutat de València. L'acció comença la nit de Nadal, amb les compres realitzades per una família a tal efecte. A partir d'aquest punt inicial, que fa també de punt d'arrencada de l'any, el llibre es divideix en onze capítols articulats al voltant de festes comunitàries fins arribar al de juliol, quan l'acció conclou enmig d'una altra festivitat: la fira de l'Albereda.

Assentades aquestes bases, el que ens proposem a partir d'ara és abordar cadascun dels dos itineraris, l'espacial i el temporal, per separat. D'aquest mode, el nostre objectiu serà traure d'ambdós una sèrie de conclusions que ens ajudaran a ancorar *Arroz y tartana* amb les influències del costumisme:

Itinerari espacial: l'elegia costumista - Sobre l'itinerari espacial, no hi ha dubte que Blasco tracta d'aplicar el prisma naturalista als seus ambients més coneguts, tot partint de la famosíssima descripció del mercat que obri la novel·la i que presenta la plaça més comercial de València com l'estómac de la ciutat. L'al·lusió indirecta al "Ventre de París" es evident, però malgrat les intertextualitats buscades, estem davant d'un naturalisme que falla també, però en aquest ocasió pel vessant emotiu. Aquest ingredient sentimental, efectivament, connecta Blasco amb el costumisme (i amb l'autoctonisme) i l'allunya de Zola.

La implicació del jo en la trama ha cridat l'atenció de diversos experts. Cerdà (2018) ha marcat el caràcter autobiogràfic que Blasco a penes sap dissimular en aquestes pàgines, i que surt a respirar de tant en tant en algunes línies, com en aquest fragment en què a sota del pensament de Doña Manuela intuïm el del mateix autor:

"Lo que más la turbaba eran los pensamientos que acudían a su memoria. Conocía bien la plaza; había pasado en ella una parte de su juventud, y cuando de tarde en tarde iba al Mercado por ser víspera de festividad en que se encendían todos los hornillos de su cocina, experimentaba la impresión del que tras un largo viaje por países extraños vuelve a su verdadera patria." (1)

Per a més autobiografisme, la novel·la conta el destí d'una família d'immigrants aragonesos que fan fortuna a la ciutat, trassumpte de la mateixa família Blasco Ibáñez. I la localització propera al mercat remet a la situació de la casa on el mateix Blasco va passar la seua infantesa, en l'actual carrer de Manuel Aguilar Muñoz. Massa coincidències per a qui vol distanciar-se de forma objectiva de l'ambient descrit. El mateix Blasco (León Roca 1978: 10) reconeix un deix nostàlgic al voltant dels espais retratats en *Arroz y Tartana*, tot amb un punt de vista ben proper al dels costumistes clàssics (el subratllat és nostre):

“Yo he nacido en el corazón de Valencia. Yo he jugado en estas calles del Mercado. [...] Y me causa dolor el ver que Valencia, aquella Valencia típica [...] que aún se respeta en algún cuadro de nuestros antiguos pintores, todo esto va desapareciendo.”

Tal com diu Blanca Cerdà (2018: 152): “Probablemente, el propósito de Blasco en esta novela fuera el de captar la esencia de la vida en la ciudad; registrarla desde el recuerdo, desde un recuerdo amenazado por el devenir del siglo y por el cambio.”. Un plantejament de base, doncs, ben sentimental, i netament costumista.

L’itinerari temporal: la influència de Llombart - En paral·lel a l’itinerari espacial d’*Arroz y tartana*, trobem l’itinerari temporal, que comença amb la nit de Nadal i acaba amb la fira de juliol. Blasco, de forma gens innocent, abraça per a la seua novel·la els mesos de més trànsit festiu en la ciutat de València. Sobre el calendari vigent, l’acotació sols deixa fora les celebracions de Sant Roc, Sant Dionís i el dia de Difunts. De fet, algunes celebracions que no apareixen en *Arroz y tartana* són casualment recuperades per l’escriptor en altres llibres posteriors, així les tirades de caçadors a l’Albufera en *Cañas y barro* o les anades al Cabanyal i la Setmana Santa marinera en *Flor de mayo*. En això, com en tot, hi ha una certa voluntat soterrada per minimitzar les celebracions religioses i destacar-ne les profanes.

El llistat de celebracions que caben en les pàgines d’*Arroz y tartana* ens fan pensar, sense dubtar, en obres costumistes anteriors, especialment en *Tabal y donsayna*, obra coordinada per Constantí Llombart i publicada el 1878. Sabem de l’amistat entre Llombart i Blasco, i que aquest darrer arribà a trobar-se còmode, en la seua joventut, entre els cercle dels poetes dit d’*espardenyà*. Si va ser així, no costa imaginar un Blasco jovencell furgant entre les obres més famoses de les dinamitzades per Llombart. Si ho mirem bé, *Arroz y tartana* s’estructura com un calendari d’escenes festives típicament valencianes. Talment com *Tabal y donsayna*, però en prosa i amb tot l’aparell integrat en l’esquema argumental d’una novel·la nominalment naturalista.

En obres posteriors, Blasco Ibáñez no seguirà tant per aquest camí, sobretot –intuïm– perquè la curiositat novel·lística el durà ben prompte a ambients que, com el mariner, el de l’Albufera o el de l’Horta, no pertanyien al seu món de referències més personal. No eren, en definitiva, ambients dels quals coneguera l’ànima festiva tant com en el cas de la seua ciutat natal, i ho podem observar en *Entre naranjos*, on la visió és ja quasi la d’un turista. Malgrat tot, seguirà incorporant escenes festives a les seues novel·les, tal com hem dit abans: la boda del conte *La cencerrada*, les festes del Palmar, la Setmana Santa de *Flor de Mayo*... Resulta difícil entendre per què un autor suposadament naturalista hauria de prestar aquesta atenció preferent al món festiu. És, en tot cas, un tret que l’acosta al costumisme i, com veurem, també a l’esperit de l’autoctonisme.

Encarat des d’un altre punt de vista, si ens preguntem quin tipus de costumisme segueix Blasco en les seues novel·les o, per millor dir, de quin costumisme és parcialment hereu, hem de contemplar sobretot les dues grans tradicions a què hem fet referència fins ara; per dir-ho molt simplificadament, la *madrilenya* i la *valenciana*. D’entre ambdues, creiem que l’autor segueix sobretot la segona. Podem adduir com a proves certes característiques que acosten Blasco al costumisme local de *Tabal y donsayna* o fins i tot de

Pérez i Rodríguez o *Los valencianos pintados por si mismos*: en destacariem, entre d'altres, la manca d'un discurs pròpiament moralista, l'absència general d'actitud nostàlgica, l'atenció preferent a les celebracions festives o el clar color local. Són proves que ens fan refermar-nos en la nostra hipòtesi d'una més que possible connexió entre Blasco Ibáñez i el grup de Constantí Llombart.

Així doncs, i per acabar, l'estudi en profunditat d'*Arroz y tartana* ens deixa dues conclusions ni que siga provisionals: la primera, que hi són ben presents tant el sentimentalisme com el to elegíac per la pèrdua d'un món lligat a la infantesa. La segona, que el conjunt de quadres descriptius que hi té cabuda posa en connexió el llibre amb les obres de Llombart, de qui creiem que beu en part. No oblidem que *Tabal y donsayna*, que al nostre parer actua com a veritable hipotext de la novel·la de Blasco, va ser publicat tan sols 18 anys abans.

Presentem, per a cloure aquest apartat, un quadre que fa les funcions d'índex per a tots els textos que, disseminats per les novel·les valencianes de Blasco, tenen característiques costumistes. (Quadre 3) Tots plegats, configuren una mena de corpus que ens permet emparentar el nostre autor amb tota la tradició costumista i autoctonista anterior. Per a remarcar aquest més que possible parentiu, al costat d'alguns dels passatges hem marcat les connexions amb temàtiques ja tractades per Llombart i els seus col·laboradors en *Tabal i donsayna*.

Per a poder delimitar aquests fragments ens hem basat sobretot en dos criteris: que foren passatges d'una certa extensió, que presentaren un clar regust local i que posseïren una certa autonomia narrativa. És clar que l'autor ben sovint els integra en la trama tot mesclant-los amb els diàlegs o amb l'acció, però així i tot hem comprovat que presenten una certa unitat com a seqüències textuais d'alt contingut costumista:

QUADRE 3. LLISTAT D'ESCENES D'INTERÉS COSTUMISTA EN L'OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ

- Arroz y tartana*, I – Descripció del Mercat
Arroz y tartana, III – La llauradora d'Alboraia (tipus)
Arroz y tartana, IV – Carnestoltes (✓ Sanmartín i Aguirre)
Arroz y tartana, IV – Les falles (✓ Llombart i Sanmartín)
Arroz y tartana, VI – Les festes de Pasqua a l'Horta (✓ Francisco Pastor)
Arroz y tartana, VI – Sant Vicent Ferrer (✓ Balader)
Arroz y tartana, VII – El mercat de les flors (✓ Iranzo)
Arroz y tartana, VII – La festa de la Mare de Déu
Arroz y tartana, VIII – El Corpus Christi (✓ Cester)
Arroz y tartana, IX – El passeig de l'Albereda (✓ Iranzo)
Arroz y tartana, XI – La fira de Juliol
- Flor de Mayo*, I – Escena del *fielato* i la peixateria
Flor de Mayo, II – Escena de la tempesta
Flor de Mayo, IV – Descripció de l'activitat del port
Flor de Mayo, V – La Setmana Santa del Cabanyal
Flor de Mayo, VII – Descripció de la platja en estiu (✓ Blat)
- Cuentos valencianos – La cencerrada* – Descripció d'una boda amb banquet
Cuentos valencianos – El femater – El femater (tipus)
Cuentos valencianos – Dimoni – El dolçainer (tipus)
- La barraca*, III – El Tribunal de les Aigües
La barraca, VI i VIII – El mestre de l'Horta (tipus)
La barraca, VII – Les barberies de Serrans i el mercat
La barraca, VIII – L'albat
La barraca, IX – L'interior de la barraca
La barraca, IX - La taverna de Copa
- Entre naranjos*, I, capítol V – Descripció de la inundació
Entre naranjos, II, capítol III – Dia de mercat a Alzira
- Cañas y barro*, I – Descripció de l'Albufera des de la barca
Cañas y barro, IV – El sorteig dels redolins
Cañas y barro, VI – Descripció de la festa major del Palmar
Cañas y barro, VIII – Descripció de la tirada de Sant Martí (✓ Burguet)
-

La importància dels tipus

Com podem observar en el quadre anterior, alguns dels passatges més pròpiament costumistes de l'obra de Blasco no podrien adscriure's al subgènere de l'escena sinó al del tipus. Parlem, mirant el quadre, dels fragments dedicats a la llauradora d'Alboraia (*Arroz y tartana*), al femater i al dolçainer (*Cuentos valencianos*) o al mestre de l'Horta (*La barraca*). Paga la pena recordar, en eixe sentit, que la dualitat escena / tipus segella des del començament la història del moviment costumista, i es manifesta, sense anar més

lluny, en els dos projectes coordinats per Llobart (*Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*) i en els dos duts a terme per Pasqual Pérez i Rodríguez (*Versos macarrónicos* i *Tipos valencianos*). Si aquesta dualitat era tan marcada que *obligava* els autors dels 60 i 70 a exercitar-se en dos projectes diferenciats, era previsible que deixara també empremta en Blasco Ibáñez.

Així, del mateix mode que les trames narratives de Blasco semblen buscar els passatges que desfermen el tipisme, també en ocasions l'autor es val de trucs narratius per fer aparéixer un personatge concret. Tot amb la intenció de poder analitzar-lo amb minuciositat, igual que esperaríem en el costumisme clàssic. És el cas del mestre rural de *La barraca*, Don Joaquín. L'autor el convoca per dues vegades davant els ulls del lector per captar-ne bé l'essència. Més encara: en *Arroz y tartana*, el taulell de la tenda es converteix sovint en un punt de vista fix per fer-hi arribar personatges i poder copsar-los amb detall. És el cas, per exemple, de la llauradora d'Alboraia al capítol I o, més clarament, del personatge d'Antonio Cuadros, al capítol III (el subratllat és nostre):

“A las once, otra visita, Don Antonio Cuadros y su mujer, con la ropa de las grandes solemnidades. Teresa, con vestido negro de seda, grueso y crujiente, sólido aderezo con más oro que piedras, mantilla de blonda y los dedos cargados, como siempre, de sortijería barata. Él, de levita atrasada de tres modas, guantes negros, sombrero de copa con alas microscópicas y en el chaleco una verdadera maroma de oro. Los dos, tiesos, majestuosos, dentro de estos trajes que, al través de innumerables reformas, venían subsistiendo desde su boda y sólo salían a luz en visitas de días o entierros.”

La deformació humorística, tan típica en el costumisme clàssic, està ben palesa, com veiem, en els subratllats. És ací, entre altres passatges, on Blasco s'allunya del realisme (més encara del naturalisme) i dona primacia a l'efecte per damunt de la mímesis. La visió de Blasco d'aquests personatges, sobra dir-ho doncs, és sempre tendent a la caricatura. I del mateix mode que ocorria en els autors costumistes, la caricatura és un recurs al servei de la tesi del narrador, de l'explicitació del seu missatge ideològic. Per parlar del cas de Don Joaquín, aquest no sols representa un mestre incapaç, és també la metàfora d'un sistema corrupte i decadent que no atorga a l'educació el valor que mereixeria en una societat civilitzada¹⁴⁹. Pel que fa al jove Rafael Brull de *Entre naranjos*, ell mateix és una metonímia del caciquisme rural, clientelar i corrupte. És, d'algun mode, un tipus ampliat i convertit en novel·la.

Com a conclusió, doncs, podem dir que Blasco no sols empra un codi del costumisme, el de les escenes, sinó que també es val del codi paral·lel, el dels tipus, encara que amb una funció diferent: aprofundir en el dirigisme autorial que tant el caracteritza i presentar davant el lector personatges que, convenientment caricaturitzats, li ajuden a desenvolupar una tesi.

149 / Indubtablement, el personatge de Don Joaquín revela la confiança en l'educació com a motor de canvi de la societat, cosa que ens remet a les idees regeneracionistes de Blasco Ibáñez. (Sirera 1995: 452)

5. AUTOCTONISME EN L'OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ

Hem començat l'apartat anterior dient que Blasco Ibáñez no és un autor costumista, i també hem d'aclarir ara que tampoc no és un escriptor autoctonista. Així i tot, determinats trets de la seua escriptura reben la influència de l'autoctonisme valencià. L'obra de Blasco, tan extensa i porosa a les influències més diverses, no podia romandre indiferent a la petjada de determinats escriptors que, com Llorente, marca-ven l'agenda literària a la capital valenciana.

Per començar amb els referents paisatgístics, la tendència de l'autoctonisme als elements domesticables no té paral·lel en Blasco. Tant la mar de *Flor de Mayo* com l'horta de *La barraca* es presenten com mitjans hostils, inaccessibles a l'esforç de la gent que hi treballa. Uns altres episodis com la inundació d'*Entre naranjos* o la lluita constant de Toni contra l'Albufera confirmen aquesta apreciació superficial. Blasco, com a escriptor realista, no té interès a presentar la realitat dulcificada. La seua necessitat de narrar l'epopeia de l'home contra el medi no li permet, almenys d'entrada, cap excepció.

Així i tot, no són pocs els passatges en què el sentimentalisme de l'autor s'hi cola, i els exemples són més abundants com més avancem cap al món íntim i primari de Blasco. Parlem de la ciutat de València i de l'Horta, que apareixen retratades amb un tel d'idealització inconfusible i claríssim. Les meravelles de l'Horta pervingudes des dels musulmans, les excel·lències del gènere dels mercaders de València, el colorisme dels seus carrers, l'explosió hortofrutícola de la Vega... tot és ací perfectament comparable a una certa retòrica laudatòria que ja trobem en els autors autoctonistes.

Passant als referents humans, la tendència dels autors llorentinistes a retratar les classes populars s'oposa a una actitud ambivalent en Blasco. Aquest oscil·la, com sabem, entre el món proletari de *La barraca* o *Cañas y barro* i les ínfules burgeses d'*Arroz y tartana* o *Entre naranjos*. Tampoc no sembla que la idealització siga la tònica en Blasco: els seus personatges són víctimes del medi, de l'herència i, sobretot, de les seues passions. No són en absolut similars als hortolans feliços de cartó-pedra de Llorente o Trènor. Hi traspuja sempre el conflicte, el pes amargós de l'instint sexual, les enveges, les tares innates o adquirides. Poden ser fins i tot infanticides com Tonet el cubano, assassins com Pasqualo en *Flor de Mayo* o adúlter com Neleta. La seua relació amb el medi i amb els altres no és mai fàcil, i en darrera instància els personatges que no lluiten costera amunt contra les seues passions, són marcats per l'autor amb el segell vergonyós de la indolència.

Tot i això, també l'autoctonisme allarga la seua ombra fins els personatges de Blasco. Almenys en dos sentits: la importància del món festiu i la horitzontalitat dels conflictes. Sobre el primer aspecte, sobra dir les abundants ocasions en què Blasco retrata els personatges populars enmig d'una festa. Els exemples en són abundants: les festes del Palmar, la Setmana Santa marinera, les falles... el quadre 3 il·lustra a bastament

aquest aspecte. Hi ha una certa delectació en la descripció festiva que ja hem tractat a propòsit del costumisme, però que connecta també Blasco amb l'autoctonisme. Sobre els conflictes, encara que més greus que els expressats en els textos de Llorente, rarament són verticals. Porques vegades enfronten treballador i propietari, tret potser del cas del tio Barret i Don Salvador.

Aquest caràcter horitzontal dels conflictes evita aprofundir en l'anàlisi econòmica i social i ajuda, d'alguna manera, a presentar el món descrit (ja siga hortolà, mariner o albuferenc) com un món tancat en si mateix, analitzat des de fora per una instància superior. Ni el resultat ni la intenció són comparables al dels textos idealitzats de l'autoctonisme i dels seus quadres pintorescos, però la distància focal no és gaire diferent. Per demés, la relativa dimissió ideològica que Blasco practica en moltes de les seues novel·les (i que ja hem analitzat) contribueix a que el lector, darrere del drama humà, hi veja sols un sàinet més o menys pintoresc. És en eixe sentit pel qual diem que no hi ha potser tanta diferència entre *Flor de Mayo*, posem per cas, i un poema de Llorente com "La barca nova".

Aquest últim aspecte ens dona peu al tercer element de la nostra anàlisi: la intenció ideològica. És evident que l'abisme ideològic entre Llorente i Blasco és enorme i que els seus objectius polítics no pogueren ser més antitètics. Llorente presenta uns espais desproblematitzats, amb un proletariat assumint la seua pobresa amb resignació i alegria i una presència destacada de la religió com a transmissora del costum. Cap d'aquests codis els trobem en Blasco. Particularitzant en el tema de la religió, aquest opta molt sovint per relativitzar-la o ridiculitzar-la, en consonància amb el seu discurs ideològic. Així i tot, és l'únic aspecte on trobem una oposició frontal. Per la resta, no trobem en Blasco un qüestionament de la moral predominant (tampoc una defensa, però) ni un atac frontal a *l'statu quo*, i les causes de la misèria o de la desigualtat rarament són analitzades.

Per finalitzar, i entrant ja en el to discursiu, podem centrar l'anàlisi en una sèrie de paràmetres com el descriptivisme, la idealització o l'essencialisme. Pel que fa al primer, no hi ha dubte que Blasco fa de les descripcions no una necessitat subordinada a la trama, sinó una finalitat en si mateixa. Això, naturalment, l'acosta al registre líric i el fa caure en tòpics descriptius (com els de l'Horta) que l'acosten també a l'autoctonisme.

En relació a idealització i essencialisme, allò lògic seria que un autor suposadament naturalista com Blasco i un romàntic com Llorente se situaren en registres diametralment oposats. Així i tot, res de més fals: que els seus essencialismes siguen diferents no vol dir que ambdós autors no compartisquen *peccat*. L'Horta cristiana de Llorente i l'Horta musulmana de Blasco tenen diferents vestits però una sola superfície: la de la idealització. En el cas d'ambdós autors es dona, per així dir-ho, un procés paral·lel de destil·lació dels elements *lletjos* i d'enlairament de determinats aspectes estètics. Des d'eixe punt de vista, els dos es troben lluny del realisme: l'un, des d'una actitud més coherent que l'altre. Per més cruentes, les accions de Blasco i els seus personatges no resulten més versemblants. Al capdavant, que en les novel·les valencianes hi haja assassinats, adulteris i terror no vol dir que tot aquest món novel·lesc no siga això, *novel·lesc*. Tot el discurs idealista de l'autor sobre la "guapeza valenciana" o les venjances moresques no és més que una interpretació estetitzant.

Fet i fet, la participació de Blasco Ibáñez en l'autoctonisme és igual de lateral que la seua participació en el costumisme, si bé del segon tenim moltes més proves en la seua escriptura que del primer, i més

contundents. No podem dir que Blasco pugua ser enquadrat dins de cap dels dos corrents, però crec que hem demostrat que, donada la seua tendència a l'acopi de materials i a l'heterodòxia estilística, va saber aprofitar aquests dos moviments literaris en tot el que pogueren tindre d'útil per a ell.

La relació, en tot cas, és diferent en segons el cas: el costumisme és per a Blasco una base, un precedent, un dels materials primaris que utilitza en la seua paleta de colors. Del costumisme, Blasco Ibáñez coneix els antecedents i les fites més importants, sap que es basa en una tradició venerable i sap que els seus codis funcionen perquè estan, per així dir-ho, culturalment consolidats entre el públic lector.

Amb l'autoctonisme, la relació no és de filiació, sinó de competència, la mateixa que s'establí entre el Llorente polític i el Blasco polític. Ara bé, aquesta confrontació no implica que no hi haguera un intercanvi. Blasco Ibáñez filtra, indirectament, molts dels codis estètics de l'autoctonisme: la idealització de la terra nadiua, la romantització del paisatge i de les gents del proletariat, la selecció d'uns paisatges com a més prototípicament valencians que altres, l'estilització de les tradicions, la lectura ideologitzada de la història... Potser des de posicions polítiques antagòniques, però amb respostes similars.

Vist aquest últim aspecte, no és gens estrany que, igual que Llorente, aquesta idealització del paisatge contribuïra al fet que Blasco tinguera un paper important també en la prefiguració i modelatge dels tòpics identitaris valencians, segons veurem en el següent apartat.



Malgrat la seua adscripció a un moviment europeu com el naturalisme, la imatge de Blasco Ibáñez, ja entre els seus contemporanis, va ser la d'un autor molt lligat a l'imaginari local. Caricatura de 1902 dins el diari "Don Quijote". Font: Wikipedia commons.

6. MATERIALS PER A UN PROCÉS DE *NATION-BUILDING*

Fins ara hem realitzat un breu recorregut pels aspectes més generals de l'obra de Blasco Ibáñez, tot destacant-ne aquells ingredients que, dins de les “novel·les valencianes”, poden emparentar-se amb el costumisme o amb l'autoctonisme. A partir d'ara correspon destriar quins aspectes d'aquestes novel·les han passat el sedàs de la història i s'han incorporat com a motius al repertori identitari valencià.

Així doncs, i deixant a part els *Cuentos valencianos* -fets d'un material molt divers- analitzarem tot seguit i per separat les cinc grans novel·les del cicle. El nostre objectiu serà, en tot moment, preguntar-nos de quina forma cadascuna d'eixes obres ha contribuït a modelar determinats clixés sobre alguns dels ambients més típicament associats a la identitat valenciana: en aquest ordre, la ciutat de València, els barris mariners, l'horta, els camps de tarongers i l'Albufera.

La ciutat mediterrània: *Arroz y tartana* (1894)

Diversos autors coincideixen a assenyalar *Arroz y tartana* com la gran novel·la de Blasco sobre València. En aquest benentés, les opinions –i les crítiques- sobre la imatge concreta que l'autor dona de la capital són diferents. Blanca Cerdà (2018: 150) entén que València hi apareix “más como agregado de espacios interconectados, que como una urbe autónoma y autosuficiente”; Adolf Beltran (2002: 54 -55) parla de la ciutat de Blasco com una “ciutat hanseàtica”. En l'etiqueta i també en l'anàlisi, Beltran segueix Fuster (1962): la ciutat no ha sabut exercir la seua capitalitat sobre el país. Tampoc no ha desenvolupat la indústria que, segons la sabuda anàlisi fusteriana, hauria contribuït a crear una burgesia conscient del país (el subratllat és nostre):

“La ciutat es presenta en aquest llibre com un espai de mercat, de festa i multituds. Els seus personatges, representatius de les classes socials ciutadanes, protagonitzen una activitat que gira al voltant de l'agricultura, el comerç i l'especulació, en una economia on la burgesia no ha sabut consolidar una indústria. València hi apareix com una mena de ciutat-estat, o millor una “ciutat-mercat”, *hanseàtica* segons una curiosa imatge que ha fet fortuna, amb el seu *hinterland* d'influència i les seues relacions mercantils. Més que novel·la, *Arroz y tartana* és, en aquest sentit, una mena de “biografia” d'una València que el 1865 havia començat a enderrocar les muralles per iniciar el seu esclat urbà i que no hi apareix integrada en un territori definit sinó que en polaritza un de molt difús. Aquesta centralitat, al voltant de la qual graviten l'Horta, les comarques valencianes pròximes i de l'interior i la immigració, sobretot aragonesa, ha pesat, i pesa, contra la configuració de València com a capital d'un país territorialment estructurat [...] L'obra de Blasco no va contribuir poc a conformar la mentalitat, ahora autosuficient i

expansiva, de la ciutat que projecta sobre el conjunt de la societat valenciana els seus propis miratges, tot eclipsant-ne la diversitat. El nucli tòpic d'allò valencià, així, tenia un pol magnètic de gran potència per a condensar un considerable arsenal de simplificacions.”

Ambdues opinions, la de Cerdà i la de Beltran, coincideixen a criticar el caràcter no orgànic de la ciutat, feta més bé amb retalls inconnexos, i sense lligam amb el país que hi ha al darrere. Ara bé: fins a quin punt ambdues crítiques no parteixen d'hipoteques interpretatives actuals? Era Blasco realment conscient del paper simbòlic que havia de tindre la ciutat en la seua escriptura? Se'l plantejava com una necessitat o més bé veia en la capital una simple matèria literària? Cerdà, com ja hem vist, insisteix en el caràcter vivencial de la València d'*Arroz y tartana*, una ciutat que no apareix com a *capital* perquè Blasco no necessita el territori a què va lligada; ans al contrari, necessita per al seu pròpòsit la ciutat en si. Veurem ara per què.

Si alguna cosa crida l'atenció de les descripcions de Blasco en *Arroz i tartana* és el caràcter variat i colorista. L'escriptor, literalment, s'*emborratxa* de tipisme: les seues descripcions són pictòriques, excessives, saturades de color. Hi abunden recursos com la concatenació o l'acumulació d'elements en dansa. S'intenta aconseguir que el lector reste atrapat a un nivell en què l'espectacle visual supere la seua capacitat d'ordenació lògica. El passatge del carnestoltes n'és un cas paradigmàtic:

“Las criadas, endomingadas, huían despavoridas al escuchar el vocerío; y pasaba la tribu al galope, dando furiosos saltos, con sus caretas horriblemente grotescas y esgrimiendo por encima de sus cabezas enormes navajas de madera pintada con manchas de bermellón en la corva hoja. Revueltos con ellos, iban los disfraces de siempre: mamarrachos con arrugadas chisteras y levitas adornadas con arabescos de naipes; bebés que asomaban la poblada barba bajo la careta y al compás del sonajero decían cínicas enormidades; diablos verdes silbando con furia y azotando con el rabo a los papanatas; gitanos con un burro moribundo y sarnoso tintado a fajas como una cebra; payasos ágiles, viejas haraposas con una repugnante escoba al hombro, y los tíos de «¡al higuí!» golpeando la caña y haciendo saltar el cebo ante el escuadrón goloso de muchachos con la boca abierta.” (IV)

Podem també al·ludir a la descripció del mercat de les flors, en la mateixa línia:

“Un mosaico deslumbrador se extendía sobre las mesas. Las azucenas, con su túnica de blanco raso, erguíanse encogidas, medrosas, emocionadas, como muchachas que van a entrar en el mundo y estrenan su primer traje de baile; las camelias, de color de carne desnuda, hacían pensar en el tibio misterio del harén, en las sultanas de pechos descubiertos, voluptuosamente tendidas, mostrando lo más recóndito de la fina y rosada piel; los pensamientos, gnomos de los jardines, asomaban entre el follaje su barbuda carita burlona cubierta con la hueca boina de morado terciopelo; las violetas coqueteaban ocultándose para que las denunciase su olorcillo que parecía decir: «¡Estoy aquí!»; y la democrática masa de flores rojas y vulgares extendíase por todas partes, asaltaba las mesas, como un pueblo en revolución, tumultuoso y desbordado, cubierto de encarnados gorros.” (VII)

Si no fora pel nostre coneixement de l'autor, podríem pensar que els textos es troben, en alguns passatges, més pròxims al modernisme que al realisme estricte. L'estilització és evident, i la prioritat de la impressió estètica en el lector, demostrable. Què pretén transmetre Blasco amb aquesta estilització impostada de la seua ciutat? Creiem que l'existència d'un *hinterland* al darrere no li resulta important, i que el que vol és convertir la imatge literària de la ciutat en un "producte estètic", un compendi de mediterranisme. Particularment, i per dir-ho així, l'autor vol *vendre* la ciutat, sobretot dins el context espanyol, i de fet no són escadusseres les explicacions de cada festa, com al que incorpora al seu text quan parla de les falles:

"La *falla* es la fiesta popular por excelencia: una costumbre árabe, transformada y mejorada a través de los siglos hasta convertirse en caricatura audaz, en protesta de la plebe. Primero, los moros, en los ruidosos *alalíes* con que solemnizaban sus festividades, gozaban en hacer grandes hogueras; los cristianos adoptaron después esta costumbre." (IV)

De nou en el text ens percaça l'exaltació del tipisme, en aquest cas, com en tants altres, associat a l'herència musulmana. València, en suma, és una ciutat vivaç, mestissa, mig àrab, fruit de l'encreuament de cultures i religions i impregnada d'un sentiment vitalista inesborrable que respira per totes les seues manifestacions festives. Al seu torn, els seus habitants són hedonistes, alegres i festius. Aquesta imatge de quasi paganisme ve subratllada pels passatges en què Blasco ridiculitza els rituals catòlics o emparenta aquests amb celebracions precristianes o àrabs.

Fa la sensació que Blasco, més que parlar del poder com a capital de València, està tractant de fer contrapés a una certa visió castellanocèntrica i castissista que ja començava a fer-se notar en l'època, però recurrent a tòpics sobre el mediterranisme ja presents en la literatura anterior. *Arroz y tartana* és un antídote contar el caràcter adust de la literatura contemporània en castellà. Blasco contraprograma, d'aquesta forma, el realisme madrileny, però sobretot els tòpics espanyols que una certa tradició havia consolidat, especialment en allò referent al catolicisme inquisitorial. La novel·la que ens ocupa, al capdavant, és un contrarelat de l'Espanya religiosa. Diem ací "Espanya" perquè és evident que Blasco no considerava la possibilitat d'un ens valencià autònom del conjunt de l'Estat. Menys encara que fera anàlisis sobre la capitalitat frustrada d'aquest. La batalla, que sobretot és política, té lloc a escala espanyola. El mateix lector model de les seues novel·les valencianes, amb els seus aclariments lingüístics, ens ho confirma.

Pel camí, i encara que no parteix amb eixe objectiu, Blasco potencia una determinada imatge de València. Ja ho hem dit: festiva, colorista, jovial, *mediterrània* en suma. Es tracta d'una imatge que es basa en la tradició anterior però que també es llegarà al futur en forma de tòpic identificatiu. En eixe sentit, ni Blasco fabrica el tòpic ni el conclou, però igual que en altres casos la seua particular necessitat de posicionar-se contra una determinada ideologia (reaccionària en aquest cas) actua indirectament relançant el tòpic del caràcter festiu dels valencians, i consolidant-lo socialment, tant dintre de València com fora.

El món mariner: *Flor de mayo* (1895)

Com moltes altres ciutats del Mediterrani (Castelló, Gandia, Borriana...), València ha crescut amb una marcada dualitat entre el seu nucli, distanciat de la costa, i els barris mariners, sorgits al voltant de l'activitat pesquera. Blasco Ibáñez no ignora aquesta dualitat quan, després de *Arroz y tartana* publica *Flor de mayo*, just l'any següent. La diferència entre ambdues novel·les, però, és palesa: mentre la primera capta una ciutat en ebullició i retrata sobretot el món burgés, la novel·la del Cabanyal tracta de reflectir la realitat de les classes treballadores, en aquest cas dels pescadors més humils.

Malgrat tot, com en altres casos ja comentats, l'atenció al conflicte central (en aquest cas al triangle amorós) resta possibilitats documentals a la novel·la. De fet, dels cinc passatges que hem assenyalat al quadre 3 com a costumistes, sols els tres primers (el del *fielato*, el de la tempesta i el de l'activitat del port) reflecteixen les condicions de vida i treball dels mariners, i l'autor perd la possibilitat de retratar més exhaustivament aspectes com la pesca del bou o el bateig de les barques. L'excés de zel naturalista lleva credibilitat a passatges com el del *fielato*, i en el quadre de la processó l'atenció autorial de Blasco es fixa en els conflictes religiosos i ideològics més que no en la descripció objectiva de la festa, que en tot cas apareix molt caricaturitzada.

Vist tot plegat, doncs, *Flor de mayo* no és, en essència, una novel·la amb gran capacitat documental. Amb això perd, de pas, bona part del seu potencial simbòlic/identitari. Els autors de la Renaixença no havien poetitzat amb excessiva atenció el món mariner. A penes Llorente en uns pocs poemes, més centrats en els patiments dels pescadors que en el món del port i de les barques. Blasco podria haver aprofitat aquest buit relatiu per crear una novel·la amb referents aptes per incorporar-se a l'imaginari simbòlic col·lectiu, però bona part de les energies se les emporta la trama, en detriment de les descripcions i dels quadres costumistes, que en *Arroz y tartana* tenen més presència i força.

Hi ha, però, un altre element que s'interposa fatalment en el camí d'aquesta novel·la: el sorollisme. Tan sols un any després de la publicació de *Flor de mayo*, el 1896, Joaquín Sorolla pintava el quadre *Co-siendo la vela*. S'iniciava així un cicle de quadres mariners amb què el famós pintor valencià arribava a la seua etapa de plenitud artística, quan destacarien obres com *Triste herencia* (1899), *Las tres velas* (1903), *Paseo a orillas del mar* (1909) o *Chicos en la playa* (1910). La pintura de Sorolla, malgrat que no esquivava aspectes llòbrecs de la realitat, prompte omplí el nínxol corresponent al món mariner dins l'àmbit imaginari valencià (Archilés 2012: 291). En competència estricta amb *Flor de mayo*, aquesta va quedar prompte eclipsada.

El món de llums de la pintura de Sorolla, incloent-hi sobretot els quadres més dulcificats i estètics, lligà ben prompte amb l'estètica depurada del modernisme i triomfà en presentar una realitat més estètica i desbravada, infinitament més apta per ser utilitzada en la construcció conservadora de la identitat local. Les mateixes elits que destil·laren el món literari de *La barraca* i *Cañas y barro* fins deixar-ne només l'embolcall paisatgístic, degueren operar amb *Flor de mayo* simplement substituïnt-la per la pintura de Sorolla, especialment per cert tipus de pintura més estètica, no tant per la de ¡*Aún dicen que el pescado es caro!*

Contribuí a aquest procés, sense dubte, que aquesta novel·la no fora precisament la més reeixida del seu autor, i també potser caldria considerar que l'especificitat del món mariner valencià no tenia, al contrari d'espais com l'Albufera, l'Horta o la ciutat de València, massa aspectes que permeteren convertir-lo en element identitari diferencial.

L'Horta de Blasco: *La barraca* (1898)

Com hem vist en capítols anteriors, l'Horta literària és la invenció més ressenyable de Teodor Llorente i dels seus més destacats deixebles. Partint d'aquesta base, hom podria pensar que Blasco, com a escriptor naturalista, hauria d'haver creat una horta diferent, potser més realista i amb l'èmfasi posat sobre les misèries dels jornalers i llurs condicions de vida. Així i tot, sorprén que l'autor de *La barraca* seguisca en molts punts la mateixa tònica d'idealització del paisatge que veiem en els autors de la Renaixença.

Mas i Mateu (1998: 28) afirmen, de fet, que l'Horta de Blasco és una mena d'Arcàdia. L'autor mateix, de fet, es refereix a l'Horta en el capítol IX com "una Arcadia laboriosa y feliz" (IX). El novel·lista – diuen aquells crítics – "se recrea en la visión exuberante de la vega", i parlen de la "plenitud de la naturaleza". Els exemples d'idealisme paisatgístic hi són ben freqüents, de fet. Al capítol IV i al IX trobem dos passatges molt significatius:

"Ya estaba allí la representación de las dos vegas: la de la izquierda del río, la de las cuatro acequias, la que encierra la huerta de Ruzafa con sus caminos de frondoso follaje que van a extinguirse en los límites de la pantanosa Albufera, y la vega de la derecha del Turia, la poética, la de las fresas de Benimaclet, las chufas de Alboraya y los jardines siempre exuberantes de flores." (IV)

"Los árboles mostraban sus ramas cargadas de fruto. Doblábanse los nísperos al peso de los amarillos racimos cubiertos de barnizadas hojas; mostrábanse los albaricoques entre el follaje como rosadas mejillas de niño; registraban los muchachos con impaciencia las corpulentas higueras, buscando codiciosos las brevas primerizas, y en los jardines, por encima de las tapias, exhalaban los jazmines, y las magnolias, como incensarios de arfil, esparcían su perfume en el ambiente ardoroso impregnado de olor de mies." (IX)

Al llarg de la novel·la, al lector li xoca aquest contrast tan notori entre la cruesa dels fets relatats i el marc idealitzat en què tenen lloc. Allò més lògic, almenys des de l'òptica naturalista, hauria estat presentar un entorn deshumanitzat i nauseabund i responsabilitzar-lo de la inanitat dels personatges. És el que ocorre en *Cañas y barro*, per exemple, però no així en *La barraca*. Per què? La primera hipòtesi ens duu a pensar si fins i tot a Blasco li pesava massa l'herència dels tòpics rebuts per via directa de Llorente. Era l'Horta llorentina un model tan consolidat que resultava impossible aportar-hi un contrapunt?

Una anàlisi més profunda ens fa arribar a un segon tret molt marcat en la visió que Blasco presenta de l'Horta: l'orientalisme. Resulta molt cridanera la quantitat de vegades que el novel·lista sembla, ací i allà, al·lusions a l'herència àrab. Aquesta, de fet, es fa palesa tant en l'herència purament biològica dels personatges (“gente campesina que lleva en sus venas sangre moruna”, I) com en les coordenades de l'ambient (“más parecía desierto africano que lecho de un río”, VII). Diríem, fent una picada d'ull al naturalisme, que Blasco planteja en *La barraca* una mena de “determinisme oriental”, és a dir, com si els atavismes racials i culturals foren capaços de moldejar els costums i les psicologies.

És per aquesta via per on creiem que l'aparent contradicció pot resoldre's, perquè en la visió oriental de Blasco, el paisatge idealitzat no està en absolut contraposat als odis i les “passions enardides”. Ans al contrari, diríem que ambdós trets formen part d'un únic clixé. Adolf Beltran (2002: 122) afirma que el republicanisme blasquista “es permetia demagògies com les de considerar Jaume I un rei bàrbar contra la “civilitzada” València musulmana. Aquesta idealització de la València musulmana traspua, de fet, en diverses obres de Blasco, i es contraposa –ara sí- a la pàtina catòlica amb què el llorentinisme impregnava els tòpics i leitmotius valencians.

El mateix Adolf Beltran, a qui ja hem citat adés (2002: 59) estableix una contraposició entre la barraca llorentina de 1876 i la barraca de Blasco de 1898. Segons aquest estudiós, “*La barraca* de Llorente, poema publicat dins el seu *Llibret de versos* el 1885, on vivia feliç la llauradora amb “aspecte de regina”, se superposava, per a distorsionar-la, a *La barraca* de Blasco, novel·la publicada tretze anys després, i la feia irreconeixible.” Sembla, doncs, que la imatge de l'Horta que veiem en *La barraca* beu d'una certa concepció ideològica. No ens n'hem d'estranyar si, tal com hem dit adés, tota la producció narrativa de Blasco està condicionada pel seu dirigisme autorial.

Durant els anys del darrer terç del segle XIX hem observat com l'arabisme identitari dels valencians experimentava un retrocés. Hi intervenien sobretot dos factors: d'un costat, la implicació espanyola en les guerres contra el Marroc; de l'altre, el procés de cristianització identitària que les elits de la renaixença apliquen, ja des de Llorente, al conjunt imaginari valencià.

Blasco Ibáñez trenca aquesta tendència i reincorpora amb força el motiu de l'arabisme, i ho fa especialment en l'àmbit de l'Horta, on la petjada aràbiga (en el sistema de sèquies sobretot) era ja un motiu molt comentat pels viatgers des del temps de François Jaubert de Passa (1819). L'interés de Blasco Ibáñez per revifar l'herència àrab i revalorar-la és proporcional al seu anticlericalisme. Dibuixar una horta presidida per les tradicions àrabs i habitada per beduïns és el millor antídote contra l'Horta catòlica presidida per la creu de la barraca. A partir d'aquest punt, l'exaltació de l'arabisme entra en contradicció amb la possibilitat de presentar la Vega de València com un lloc insalubre a l'estil naturalista. En una paraula, acceptant la premissa que l'Horta va ser un invent àrab, tot el paisatge ha d'aparèixer idealitzat. Les passions, en tot cas, seran conseqüència de la sang alarb, i les injustícies seran fruit, a tot estirar, del sistema econòmic contemporani.

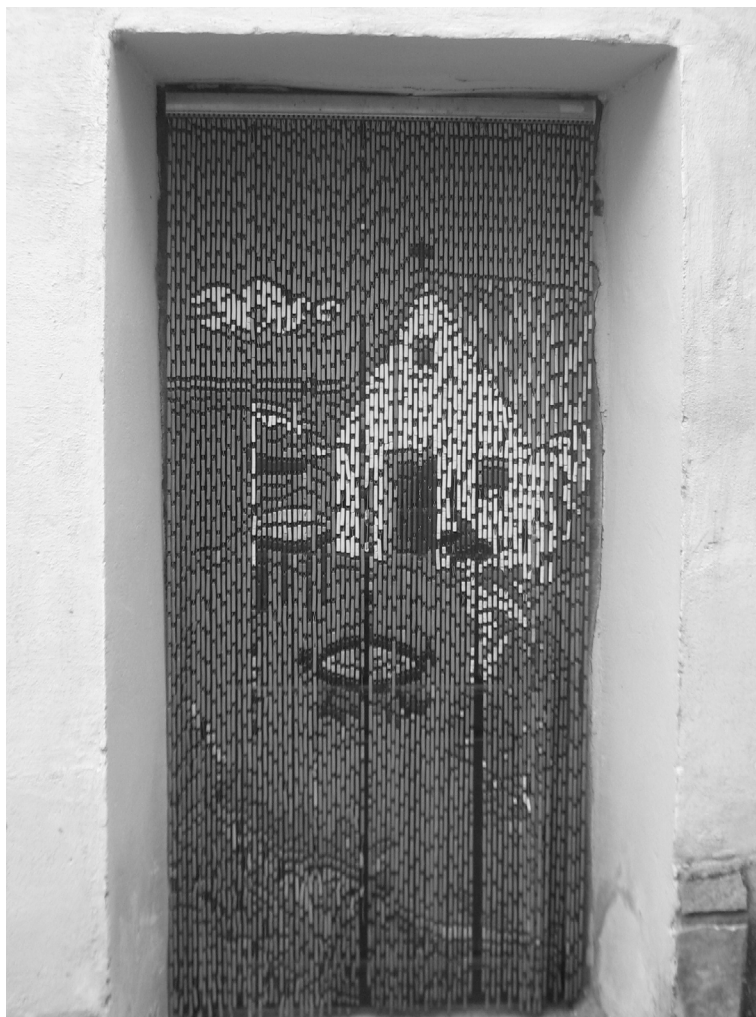
Hi ha un aspecte on podem veure eixa contradicció frontal entre Blasco i la Renaixença: la famosa escena del Tribunal de les Aigües en el capítol IV. Cap al 1885 Pasqual Frígola havia retratat el Tribunal des d'una òptica fortament influïda pel catolicisme. Recordem, en eixe sentit, que en l'opuscle del baró de Cortes la visió destacava els elements superiors, és a dir, els apòstols que presidien la reunió i la emmarcaven, així com també el lloc sant (la seu) on tenia lloc la justícia. En el cas de Blasco, i en una contradicció evident, el retrat comença desvalorant precisament la porta dels apòstols:

“Exhibíanse los doce apóstoles; pero tan desfigurados, tan maltrechos, que no los hubiera conocido Jesús; los pies roídos, las narices rotas, las manos cortadas; una fila de figurones, que más que apóstoles parecían enfermos escapados de una clínica, mostrando dolorosamente sus informes muñones.” (IV)

Poques ratlles després, l'autor parla del president del Tribunal com d'un “jefe de cabila sentenciando a la entrada de la tienda”, i més endavant no s'estalvia de destacar aspectes de procedència aràbiga, com el costum d'assenyalar amb el peu a qui té el torn de paraula. Un últim detall separa el Tribunal de Blasco del de Frígola: si aquest es dedica a subratllar la “justicia divina” del Tribunal i la presència de Déu donant vistiplau a les sentències, Blasco subratlla en tot moment el caràcter fal·lible dels síndics. De fet, un simple ardit del malvat Pimentó basta per enganyar el Tribunal, que es demostra més atent a les influències dels vells coneguts que al coneixement de la veritat última.

Podem dir, com a conclusió, que la visió de l'Horta en *La barraca* és una altra demostració del fet que en el nostre autor les prouges ideològiques importen més que la fe naturalista. Hi pesa més, en aquest cas, la intenció mal dissimulada d'afeblir la visió cristianitzada del medi agrícola que l'obligació de l'estudi del medi. La conseqüència és que l'Horta, de bell nou, deixa en la literatura una imatge idealitzada; amb un altre signe diferent al dels llorentins però igualment idealitzada al cap i a la fi. Amb *La barraca* es perd, doncs, l'oportunitat històrica d'oferir una perspectiva realista dels costums i de la realitat econòmica del principal motor identitari valencià.

La resurrecció de l'arabisme identitari per part de Blasco no tindrà massa ressò en els anys posteriors a la seua mort. El franquisme, és clar, s'encarregarà d'esborrar-ne les restes. Per contra, la nova dosi d'idealització administrada per Blasco acabarà d'arrodonir certa imatge tòpica de l'Horta de València com a lloc de bellesa estantissa. No sabem fins a quin punt eixa cosificació del paisatge immediat a l'*urbs* no haurà contribuït un poc a la seua cosificació i, per tant, també a la seua decadència.



Determinats clixés visuals provinents de la literatura han servit per crear un determinats *kitsch* valencià. Aquest, molt sovint, ha estat assumit com a propi fins i tot per molts valencians d'ambients llunyans respecte a l'Horta. En la imatge, barraca en la porta d'una casa a Alpont (Els Serrans).

Els tarongers de la Ribera: *Entre naranjos* (1900)

“Había hecho la novela de la burguesía de Valencia: *Arroz y tartana*; yo había pintado la playa y los marineros y los pescadores en *Flor de mayo*, había hecho *La barraca*, que es la gente de la huerta; había hecho *Cañas y barro*, que es la novela de la Albufera, traté de la Valencia histórica, que es *La defensa de Sagunto*; y después de esto me eché a escribir novelas de otros países, porque no encontré más temas para la novela. Tal vez los encuentren gentes que vendrán después. Yo no encontré más.”¹⁵⁰

Sorprén que en aquesta cita Blasco Ibáñez no incloga *Entre naranjos* entre les sobres del seu cicle valencià. L’oblit, de tota manera, pot no ser gens casual. Molts crítics o fins i tot traductors com Eva Biot (2017) insisteixen a qualificar *Entre naranjos* com la novel·la menys costumista de Blasco, i potser la més atípica de tot el cicle valencià. Fet i fet, ni els protagonistes són gent del petit món burgès d’Alzira.

Aquesta peculiaritat d’*Entre naranjos* és segurament conseqüència de l’evolució literària de l’autor, que el porta des del naturalisme zolià de *Cañas y barro* a registres més pròxims a la novel·la psicològica. Ara bé, fins i tot en aquest aspecte hem de parlar de bell nou d’un Blasco més ocupat en el dirigisme ideològic que en la literatura pròpiament dita. Si ens hi fixem bé, de fet, *Entre naranjos* funciona, més que com una possible novel·la costumista, com un retrat –agut i crític, segons on– del petit caciquisme local.

El protagonista, el jove Rafael Brull, representa tot el que Blasco odia: l’oligarquia rural, el clientelisme, el tràfic d’influències. El que destaca en el retrat és una burgesia agrícola acomodaticia, elitista i conservadora més per conveniència que no pas per conviccions. De nou, Blasco perd l’oportunitat de retratar el contrast entre classes riques i pobres, o els mecanismes de l’explotació econòmica. Molt al contrari, prefereix crear un personatge, la bella Leonora, que, per antítesi, revela les febleses del protagonista. Així, en l’escena final, quan llegim el discurs de Brull en el parlament, el contrast entre les idees tradicionalistes que s’hi expressen i la vida que Brull ha perdut amb Leonora, basta per evidenciar el ridícul i la derrota total del personatge.

Entre naranjos constitueix una sàtira política i social. Costumisme i autoctonisme són dues etiquetes que no s’adiuen amb aquesta novel·la. Hem dit adés que, a diferència de *Cañas y barro* o *La barraca*, els protagonistes no pertanyen al proletariat; els ambients descrits, per altra banda, sí que són agrícoles, però es visualitzen sempre des del punt de vista empresarial. Per altra banda, ni Alzira ni la Ribera apareixen essencialment retratades, i tampoc la realitat del cultiu del taronger. Cal recordar que en aquesta època aquest cultiu no estava lligat encara a la identitat valenciana. L’escola llorentinista, de fet, no hi fa especial

150 / Blasco Ibáñez, Vicente (1966) *Discursos literarios*. València: Prometeo. Pàgina 351. Curiosament, en aquesta cita Blasco es refereix a la novel·la *Sónnica la cortesana* (1901) amb el nom de *La defensa de Sagunto*.

esment, i no es tracta d'un conreu habitual en l'Horta. Oliveras Samitier (1996: 242) afirma que la introducció del taronger és més aviat tardana, i que el seu èxit sols s'entén com a conseqüència de la crisi de la fil·loxera, sobretot a partir de 1896.

Entés des d'aquest punt de vista, és molt possible que per als valencians de finals del XIX la taronja fora un simple producte agrícola de substitució, a penes una innovació recent, talment potser com és per a nosaltres el caqui hui en dia. Per tant, és comprensible que els camps de cítrics de la Ribera no constituïren per a Blasco una matèria susceptible de literaturització, i ni molts menys de folklore identitari, tal com sembla desprendre's de la cita que encapçala aquest apartat. Tampoc no sembla que *Entre naranjos* tinguera un paper essencialment destacat en l'adhesió de la taronja a l'imaginari valencià. Sobre aquest particular, potser la fita inicial siga l'exposició regional de 1909, segons veurem.

Tot el que hem dit no obsta per a que dins les pàgines d'*Entre naranjos* no puguem espigolar, ací i allà, petits detalls descriptius amb un cert regust local. És l'exemple de dos passatges especialment famosos: el del mercat d'Alzira i el de la inundació, ambdós ben notables des del punt de vista literari. L'anècdota, però, no fa categoria: el fragment del mercat resulta paregut en molts aspectes al del mercat de València i el relat de la inundació, malgrat que ben reeixit, no basta per ajudar a crear un quadre de costums local. Al capdavall, *Entre naranjos* constitueix també la prova d'un altre fracàs: el de no haver pogut incorporar al món simbòlic valencià comarques més o menys distants respecte a la capital. Així doncs, amb Blasco, i una vegada més, el mapa simbòlic valencià resta empetitit i restringit a l'Horta de València.

El descobriment de l'Albufera: *Cañas y barro* (1902)

Amb totes les excepcions que hi puguen caldre, *Cañas y barro* constitueix l'exercici literari més purament naturalista de Blasco. Gairebé tot segueix un esquema zolià: l'estudi del medi, la visió dels personatges com a fruit de l'entorn degradat, la preeminència de les baixes passions, l'atenció als detalls orgànics, el *lletgisme* estètic. La crítica ha destacat que la novel·la va ser concebuda després de la visita que Blasco Ibáñez feu al mestre Zola, l'any 1902 (Besó 2005).

El purisme naturalista comença, de fet, amb la mateixa tria de l'ambientació: l'Albufera era, fins ben entrat el segle XX, un lloc considerat inhòspit. Des del punt de vista de la capital, sols la Devesa podia tindre algun interès com a reserva de caça (ja hem fet referència a les famoses *tirades*); per la resta, el llac tenia una fama potser merescuda de lloc insalubre: no oblidem que el XIX és un segle d'epidèmies de còlera (1885, sense anar gaire lluny) i paludisme, entre d'altres. Sanchis Ibor (2010: 277) afirma que l'Albufera era percebuda com "una amenaça per a la salubritat pública". Fins i tot al segle XX sovintejaren els projectes d'aterrament. El mateix Sanchis Ibor (2010: 277 - 278) ens parla de tres: el de 1863 a càrrec de Figueras i Pinilla i els dos simultanis de 1879, el de Garrido d'un costat i el de Llorens i Fernández de Córdoba per l'altre. En paraules dels primers:

“Por más que la pasión o el espíritu de partido pretendan ponerlo en duda, el ambiente de la Albufera es malsano. En la ciudad de Valencia se dejan sentir sus perniciosos efectos cuando reinan los vientos en la parte del lago; los habitantes del pueblo del Saler tienen que abandonar sus casas en verano [...] Déjese el lago en seco y la salud brotará por todas partes.”

Que Blasco triara l'ambient insalubre de l'Albufera per a la seua obra més zoliana no sembla, doncs, casualitat. Si el barri de pescadors (descriu en *La barraca*) era llavors el *súmmum* de la marginalitat, l'Albufera devia ser un bon equivalent. Una vegada triada la localització, l'*estudi de camp* és bastant exhaustiu. De fet, sembla que l'autor fins i tot es quedà a viure en una caseta del Palmar per algunes setmanes. Quan la novel·la arrenca, la perspectiva general del llac i de les seues gents permet que el lector, talment com la barca correu, recórrega des d'un extrem a l'altre. En els capítols posteriors, l'autor introdueix tres quadres costumistes més: el sorteig dels redolins, la festa del Palmar i la descripció de les tirades. La mestria literària de Blasco permet integrar aquest material, dibuixat del natural, i aprofitar-lo com a ressort d'algunes de les accions més importants del llibre: respectivament, el canvi de sort del cubano, la publicació del pecat de Tonet i Neleta i el descobriment de l'infanticidi.

Aquesta aplicació més o menys severa del mètode naturalista fa que *Cañas y barro* es distancie de les novel·les anteriors. La diferència entre l'Horta de *La barraca* i l'Albufera de *Cañas y barro* és enorme: si aquella se'ns mostrava amb tons d'idealització, aquesta no gaire. Ni l'arabisme que de tant en tant aflora no permet d'emparentar els habitants del Palmar amb cap estirp gloriosa. Són fills del llac, del fang pudent, dels peixos de carn blanquinosa i insípida. El que pesa en ells no és el passat en un sentit històric; molt al contrari, en un sentit biològic i determinista són fruit d'un ambient. Una diferència de tracte que palesa una vegada més les contradiccions del pensament de Blasco Ibáñez.

L'Albufera és el gran descobriment literari de Blasco, i és sense dubte aquest autor qui incorpora aquest paisatge, altrament menyspreat, a l'elenc de les imatges més tòpiques de la identitat valenciana. Si ho veiem en perspectiva, el fet que una novel·la naturalista prenga part en un procés de construcció simbòlica nacional no deixa de ser estrany. La causa d'aquesta absoluta anomalia cal anar a buscar-la en dos factors: el primer, el potent carisma de Blasco; el segon, la peculiar cronologia de la renaixença valenciana, feta a retalls dispersos i incomplets talment com el procés revolucionari espanyol.

El procés pel qual l'Albufera passà de marc naturalista a postal identitària, sobrepassa els límits d'aquest treball. Constitueix, en tot cas, un dels exemples més clars de com certs sectors intel·lectuals i polítics s'apropriaren de l'obra de Blasco i en rebaixaren les arestes més punxegudes. Seguint amb Adolf Beltran (2002): “Llorente i la dreta parasiten i desproblematitzen els personatges i els conflictes de Blasco”. Sent així, del retrat cruïssim que Blasco fa de l'Albufera i el Palmar, en el *kitsch* local només ens perviu la imatge d'un indret paradisiac, amb les aigües solcades per barques tranquil·les.

Eixe procés de dulcificació folklòrica, absolutament alié a la intenció de Blasco, s'ha produït de forma diferent al de l'Horta. En aquesta darrera, el relat de partida no és gaire diferent: la Vega de València, tant

en Blasco com en Llorente, és un lloc idealitzat. Les discrepàncies, al voltant de l'herència mora, acaben aigualint-se, i la bravura dels personatges acaba atribuïnt-se als conflictes personals. En el cas de *Cañas y barro*, però, el procés no és tan senzill. El retrat és tan cru, tan inequívocament zolià, que l'esdevenir conservador ha acabat per dulcificar la imatge de la novel·la, però a canvi de la incorporació de l'Albufera a l'altar identitari valencià.

La creació literària de l'Albufera és una aportació original i valuosa de Blasco, tal com hem dit. De tota manera, sols part d'eixa creació passa a l'imaginari col·lectiu en forma de relat. L'apropiació conservadora, com sempre, n'esborrarà els contorns més problemàtics i subratllarà els més estètics.

7. CONCLUSIÓ

Una de les preguntes que intenta respondre Adolf Beltran en el seu llibre *Els temps moderns* és de quin segle era Vicent Blasco Ibáñez. A través del nostre recorregut per la seua obra hem pogut emparentar el nostre autor amb moviments clarament vuitcentistes com la novel·la de fulletó, el costumisme, l'autoctonisme o les recopilacions folklòriques. Per contra, Beltrán destaca de Blasco un aspecte ben propi del XX: la seua adscripció inequívoca a un fenomen tan modern com la cultura de masses.

En efecte, l'escriptura de Blasco Ibáñez, per bé que nominalment tracta de seguir certes pautes estètiques, acaba sacrificant tots els principis programàtics en favor d'un únic factor: el públic. No d'una altra manera s'entén la seua tendència al reaprofitament de materials, a l'eclecticisme. Aspectes ben importants de les seues novel·les com l'ús magistral de la intriga o el tractament èpic dels finals responen a aquesta mateixa motivació populista, i han contribuït al seu èxit. Blasco, al capdavant, fou *populatxer* en literatura, igual que en política.

Sobre la relació d'aquest autor amb les dos variables que mesurem, la del costumisme i la de l'autoctonisme, és obvi que Blasco aprofita codis i convencions d'ambdues. No n'és massa conscient, al capdavant: per a ell són *materials de construcció* vàlids que li permeten optimitzar llenguatges i referents coneguts pels lectors. Si bé no podem considerar-lo un autor costumista ni autoctonista en absolut, sí que és, per contra, un escriptor heterodox que es val d'aquests dos corrents, segurament perquè en el seu intent de literaturitzar el País Valencià, no podia prescindir dels escassos precedents que s'hi havien donat.

Pel que fa al procés de *nation-building* que hem emparentat amb les pràctiques literàries del seu temps, no podem parlar en absolut de Blasco com d'un creador o d'un inventor. Sols en el cas de l'Albufera pot afirmar-se que la seua contribució fou decisiva per a la fixació d'aquest ambient a la identitat prototípica valenciana. En els altres referents espaciotemporals (l'Horta, la ciutat de València o la façana marítima), les seues novel·les més aviat contribuïren a fixar en el subconscient col·lectiu una sèrie de referents ja *descoberts*, per així dir-ho.

No podem, però, negligir-li aquest paper: la immensa projecció de Blasco Ibáñez com a polític i com a ideòleg de masses, i l'èxit de les seues obres amplificaren amb gran potència clixés literaris i *topoi* que, altrament, haurien restat restringits a una capa intel·lectual minoritària. Blasco, en definitiva, és el gran propagador d'una certa visió tòpica del País Valencià que es consagrarà, amb algunes modificacions, amb l'exposició regional de 1909 i, sobretot, amb l'arribada del cinema.

Com sabem, el blasquisme polític acabarà diluint-se socialment en la dreta republicana, i la tasca cultural *valencianitzadora* serà també reabsorbida pels sectors conservadors, que en faran un discurs autocomplaent i estantís. Lluny de contribuir a una determinada consciència col·lectiva, menys encara en termes de país, les imatges i les ambientacions derivades de les obres de Blasco contribuiran al forniment d'un imaginari que els sectors conservadors reaprofitaran al seu favor. En paraules d'Adolf Beltran (2002: 38):

“El Blasco Ibáñez polític i ideòleg va pretendre arraconar els vells prejudicis i la superstició conservadora, però com a escriptor va proveir la societat valenciana dels elements més pertinaços de la ideologia folkloritzant i antimoderna. Llegit en clau costumista, aprofitat des d'una sensibilitat kitsch, va consolidar finalment el material de tòpics que la dreta valenciana necessitaria en una cojuntura històrica on les masses, sempre sensibles als mites, tenien un paper cada vegada més important en la vida política.”

CAPÍTOL VUITÉ

LES ACABALLES DEL COSTUMISME (1895 - 1926)



CAPÍTOL VUITÉ. LES ACABALLES DEL COSTUMISME (1895 – 1926)

1. Introducció i justificació
2. Josep Francesc Sanmartín i Aguirre
 - Biografia
 - Adscripció al costumisme
 - Conclusions
3. Lluís Català i Serra
 - Biografia
 - Adscripció al costumisme
 - Conclusions
- 4 Joaquim Martí i Gadea
 - Biografia
 - Adscripció al costumisme
 - El *tipo* en Martí i Gadea: del general al particular
 - El "carácter valencià"
 - La *tèrra del gè*: extensió i intensió
 - Conclusions
5. Els epígons del costumisme
6. Conclusions generals

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

Com hem comprovat al llarg del present estudi, les diferents etapes i moviments que s'hi han succeït no sempre han guardat una relació de concatenació perfecta. Fet i fet, el costumisme es *trava* amb uns altres moviments contemporanis com el realisme, i l'autoctonisme sorgeix quan cap dels dos corrents anteriorment citats ha arribat encara a terme. D'algun mode, la premsa i les revolucions burgeses acceleren l'evolució de la cultura: els homes del XIX viuen en un context on els referents ideològics i socials es multipliquen. En paral·lel, els avanços científics, cada vegada més complexos, dibuixen expressions de fascinació que, amb certa facilitat, poden superposar-se.

Vist així, no resulta estrany que després d'un capítol dedicat a l'autoctonisme i un altre dedicat a un escriptor realista, tornem a abordar el vell costumisme clàssic. Ho farem amb les pàgines de diversos autors que s'aboquen al nou segle XX. Parlem sobretot de Josep Francesc Sanmartín i Aguirre (1848 – 1901), Lluís Català i Serra (mort cap al 1925) i Joaquim Martí i Gadea (1837 – 1920), entre d'altres. En cap moment es tractarà, cal aclarir-ho, d'autors que reviscolen el vell costumisme canònic dels anys 40, 50 i 60; ans al contrari, llurs obres constituïran les darreres recialles d'un corrent que, ja entrat el segle XX, es troba en plena desaparició i presenta ja un alt grau de mestissatge. Més que pròpiament de costumisme podem parlar, doncs, de trets peculiars d'aquest corrent encara vius en obres esparses.

Amb el títol del capítol hem tractat de condensar aquest diagnòstic. En realitat, més que una sèrie d'autors costumistes, el que veurem seran les acaballes del moviment. Els que tractarem, al capdavant, són els darrers escriptors valencians que es poden adscriure a un cert costumisme, tot emprant la paraula amb moltes cometes. Les característiques del corrent es mostraran ja molt mesclades en els seus llibres; unes poques voltes amb trets d'altres tendències més vigoroses i, les més, amb trets estilístics peculiars de cada autor. L'objectiu de la nostra anàlisi serà identificar les característiques costumistes localitzables en cadascun dels autors referits, i esbrinar per quins motius ideològics hi concorren.

La dissolució del corrent que ens ocupa es mostrarà ací de manera palmària. Per tal motiu, els diferents apartats que conformen aquest capítol guarden una certa independència, ja que representen autors *extremes* i desvinculats entre si. Aquest enfocament atomístic justifica que hi dediquem una extensió considerable a les biografies. Ens interessa, al capdavant, saber com les circumstàncies personals (extracció econòmica, context familiar, contactes ideològics, etc) condicionen la peculiar disposició de cada autor enfront de l'escriptura literària. Aquest mateix enfocament justifica també que, al marge de les conclusions generals del capítol, de tots els escriptors tractats -o almenys dels tres més destacables- redactem un balanç de conjunt.

Tot plegat, la visió resultant ens il·lustrarà sobre la fi del moviment costumista al País Valencià, i possibilitarà que la nostra anàlisi, ja en capítols posteriors, se centre en l'evolució de l'altre moviment literari paral·lel, l'autoctonisme.

2. JOSEP FRANCESC SANMARTÍN I AGUIRRE

Biografia

Sanmartín i Aguirre no és un autor massa considerat per la crítica, que habitualment l'ha relegat al paper de comparsa de Constantí Llombart, sempre al si del suposat sector progressista de la Renaixença. Els estudis monogràfics sobre la seua figura són gairebé inexistents, i les mencions que s'hi fan són quasi sempre de passada, tant en la bibliografia més antiga (Sanchis Guarnier: 1968 i 1978; Simbor: 1988) com en la més recent. Sent així, les úniques fonts de què disposem per a traçar la biografia d'aquest escriptor són el capítol que li dedica Llombart dins *Los fills de la Morta Viva* i els breus apunts amb què el mateix Sanmartín acompanyà la publicació d'alguns dels seus poemes. D'entre tots aquests, segurament el més valuós per al nostre propòsit siga "Mos primers versos", text dedicat a Teodor Llorente i inserit dins el seu llibre *Jagants i nanos* (1895).

Segons Constantí Llombart, bon amic seu, Sanmartín i Aguirre va nàixer al Grau de València, l'any 1848. Cursà estudis de filosofia, però hagué d'abandonar-los ben prompte a causa d'una malaltia que l'obligà a canviar sovint de lloc de residència. Segons confessa a Teodor Llorente dins el referit "Mos primers versos", l'afecció a la poesia es despertà en ell en una edat molt primerenca, quan sent a penes un xiquet va improvisar unes cobletes satíriques dedicades a una veïna tafanera. Tal com explica l'autor, el gust per les lletres li venia de casa, ja que el seu avi matern havia estat autor d'alguns poemes polítics esparsos.

Influït en primera instància per la moda romàntica, Sanmartín i Aguirre destaca els poetes Arolas i Zorrilla com a fonts d'inspiració. Amb 19 anys publicà els seus primers versos a les pàgines del diari *El álbum de las familias*. Seguiren col·laboracions en altres mitjans com *La moda elegante ilustrada*, *El museo universal* o *El Panorama*, tots publicats a Madrid. El 1870, amb 22 anys, donà a impremta un primer recull de versos en llengua castellana, anomenat *Baladas y cantares*. Seguiren *El cesto de flores* (1871), que continuava el tema romàntic dels llibres anteriors, *Maremagnum* (1872), de tarannà humorístic, i finalment *Armonías sagradas*, aquest darrer de tema religiós. De la publicació d'aquests primers llibres, fruit més de la voluntat que de l'experiència, l'autor sembla penedir-se alguns anys després:

"Vaig escriure [...] molts de versos que anys demprés, mal aconsellat per la inesperienza, tinguí 'l pòch juí de publicar, meçclats ab atres *subgectius*, fills de les primeres impresions de la joventut. D'haverlos donat a llum mes avant, quan mon gust lliterari estigué mes format, no poguí menys d'arrepentirme. No sense fonament: perque'ls ensaigs lliteraris, lo mateix qu'els artistichs, no se deuen fer publichs; puix son com les primeres planes de palots y els primers dibuixos d'ulls y orelles, que fan els gichs en les escoles, y que les mares conserven com a reliquies." (*Jagants y nanos*, 238)

L'activitat creativa de Sanmartín i Aguirre passa a majors el 1871, any en què funda amb Salvador María de Fàbregues la revista *El recreo de las familias*. Pocs després el trobem ja en contacte amb els autors de la Renaixença: primer amb Jacint Labaila, amb qui coescriu el llibre *Pandemòniom* el 1873; després amb el mateix Constantí Llombart, amb qui tragué a la impremta el volum *Flores y perlas*, una recopilació de poemes de tipus humorístic. Durant els anys posteriors, la col·laboració entre Llombart i Sanmartín fou tan fecunda com l'amistat entre ambdós. N'és una prova la participació de Sanmartín i Aguirre en les obres col·lectives *Niu d'abelles* (1876), *Cabotes i calaveres* (1877) o *Tabal y donsayna* (1878).

La preferència per la literatura jocosa es confirmà moltes vegades més en la seua trajectòria amb la publicació de diversos llibres de temàtica humorística, tals com *Trigo y paja* (1874), *Las mujeres en camisa* (1878) o *Música celestial* (1882). En la mateixa línia temàtica escriví, ja en valencià, les tres obres que podem considerar importants per al nostre estudi: *Cuentos vells i baralles noves* (1876), *Jagants i nanos: falòries en pròsa i vers* (1895) i *Del agre dols: coloquis, lletretes i epigrames* (1900). L'obra heterogènia del nostre autor es completa amb alguns sainets (*Pon un pie, Tomasita, El desenlace esperado...*) i una "sarsu-ela bufa" (*Una noche de aventuras*).

La biografia de Sanmartín i Aguirre pendula entre València, la seua ciutat d'origen, i Madrid, on fixà la seua residència a partir de 1887. Fou en aquesta ciutat, de fet, on morí l'any 1901, als 53 anys. La seua vinculació forta amb Madrid no li impedí, però, de freqüentar València, on va romandre durant llargues temporades i on estigué en contacte molt actiu amb els membres de la Renaixença. De fet, guanyà la flor natural en els Jocs Florals celebrats l'any 1899 i hi participà en nombrosos actes i publicacions.

Les dades consultades no ens permeten d'atribuir a Sanmartín i Aguirre cap filiació política concreta; així i tot, la seua amistat amb Constantí Llombart i els comentaris esparsos per les seues obres ens el presenten com un home d'idees progressistes i republicanes. Així ho demostra també la seua participació activa en *La Traca* (1884 - 1892) o *L'esquella de la Torratxa* (1872 - 1934), revistes ambdues de coneguda tendència esquerrana i anticlerical. La ideologia de Sanmartín es completa amb una simpatia clara per les noves idees valencianistes. De fet, en algun passatge l'autor demanda per a València un moviment regionalista similar al que ja en aquell moment pren volada a Catalunya:

"Me dòl dirho, pero els qu'hem tengut la bona sòrt de naixer a l'ombra del Micalet, tenim un gran defecte, que hasta els estranys nos tiren en cara: la falta de unió. Si prenint eixemple dels catalans, formarem tots una pinya, tinguen la seguritat de que ningú nos jafaría la guitarra. [...] ¿Qué nos falta pera qu'els valencians ocupém sempre'l llòch que per dret nos correspòn? Una sola cosa: esperit valencianiste." (*Jagants y nanos*, 8)

En un altre text de *Jagants y nanos* titulat "Rahonament lliterari", Sanmartín exposa *grosso modo* les seues idees lingüístiques. L'autor s'hi mostra partidari de la dignificació i de la restauració, almenys literària, del valencià. Ara bé, davant la tessitura d'haver de triar entre una ortografia popular castellanitzada i un *llemosí* excessivament arcaic, acaba optant per una solució eclèctica:

“Consequent ab lo dit, he fet us, com fas present en lo pròlech d’esta obreta, de totes les paraules antigues que conech, y qu’en la decadència de nòstra llengua han sigut substituïdes per atres castellanes, perque a mon entendre, ni hiá rahó fundada pera qu’és perguen; mentres que per atra banda, no he volgut escriure, per eixemple, *altre* per *atre*, *Esglesia* per *Iglesia*, *nosaltres* per *nosatros*, *fins* per *hasta*, *nengú* per *ningú*, *oblit* per *olvit*, etc., etc., que son com ab verdadera propietat devia haverles escrit, perque además de que desdihuen de treballs llaujers, com son generalment els festius, podien estos pareixer als lectors, pòch coneixedors de l’antiga llengua llemosina valenciana, un tant catalaniçats.”
(*Jagants y nanos*, 266)

Conscient del caràcter provisional dels seus postulats i de la seua manca de formació filològica, l’escriptor acaba proposant, unes línies després, la creació d’una Acadèmia de la llengua valenciana capaç d’elaborar i dictaminar una ortografia de consens.

Adscripció al costumisme

L’obra de Sanmartín i Aguirre se’ns presenta prolixa i variada; així i tot, podem destacar-ne alguns trets comuns: fragmentarisme, eclecticisme, barreja de prosa i vers i sobretot preeminència de la temàtica humorística i jocosa. La tendència realista és clara: l’autor es recrea en el retrat de situacions quotidianes, però sense molta volada filosòfica. Més que la reflexió, es busca el retrat ràpid d’alguna situació graciosa, però excloent-ne l’entrellat moral. La crítica, si apareix, és sempre amable, i els personatges solen ser esquemàtics. Si apareix algun nom concret, quasi sempre és per a fer-ne un elogi; si el que se’ns mostra és una crítica, el personatge s’amaga a sota d’un nom humorístic o es presenta en una situació típica.

Indicats aquests trets, les afinitats amb el costumisme queden bastant en evidència. Tot seguit mirarem d’establir quins aspectes concrets del costumisme segueix Sanmartín i Aguirre i quins, en canvi, li són aliens:

1. Referents i rerefons ideològic – Si en capítols anteriors hem comentat que el costumisme valencià no destaca pel seu caràcter enyoradís, Sanmartín i Aguirre no en resulta cap excepció. El tarannà humorístic que predomina en els seus escrits el situa als antípodes de qualsevol forma de nostàlgia, i la seua ideologia progressista no contribueix a alinear-lo amb els escriptors que lamenten l’evaporació de les antigues formes de vida.

Podem espigolar algunes excepcions a aquesta tònica, però sempre molt puntuals i aïllades. La més notable és el text “Crits que’s perden” (*Jagants y nanos*, 89). Ací Sanmartín i Aguirre fa un recorregut pels crits dels venedors ambulants que en temps antic recorrien València i que l’embat del progrés ha anat bandejant. L’autor lamenta la pèrdua d’aquest patrimoni cultural, però destaca alhora els indiscutibles beneficis que el progrés comporta. Es tracta, al capdavall, d’una valoració tèbia i agredolça (el subratllat és nostre):

“La civilització, que agrana per tot arreu les antigues costums y les sustituhix per atres mes cosmopolites, va pòch a pòch fent desapareixer de nòstra tèrra algunes típiques, les quals, si les generacions del pervindre les vòlen coneixer, no tindrán mes remey qu'estudiarles en los llibres dels literats y en los quadros dels pintors regionalistes.

Asò que, com a fill del sigle dènav, no puch manco de convindre en qu'és un bé pera la cultura general, te dende'l punt de vista artístich, el gran inconvenient de borrar l'especial mòdo de ser de cada pòble; y al pas qu'anem, la varietat, qu'és una de les condicions principals de l'art, desapareixerá per complet, perque l'artista, al pintar en lo llèns les costums d'una regió, haurá pintat les de totes.

Els que com nosatros, amich Labaila, hem vist un dia y atre la gran transformació que, de vintitans anys a esta banda, ha tingut Valencia, si com a bons ciutadans nos alegrém dels seus progresos, qu'en tots los ordes de la cultura la col·loquen al mateix nivell de Madrid y Barcelona, com a escriptors apegats a la tradició, no podem menys de vore ab dolor el que se perguen cèrtes costums qu'estarien pòch en consonancia en lo modo de ser de la vida moderna, pero que no obstant aixó, son molt típiques, y sobre tot, molt valencianes.” (*Jagants y nanos*, 89 – 90)

2. La ciutat i la burgesia – Nascut i criat entre València i Madrid, l'obra de Sanmartín i Aguirre delata una ambientació essencialment urbana. Pel que fa als personatges, desfilen per les seues pàgines, sobretot, individus de classes burgeses i mitjanes: la xica que estudia per a *batxillera*, el velluter acabalat, l'empleat de banca, la dona de servei, les filles *casaderes* de família benestant...

També veiem llauradors, menestrals i persones d'extracció popular (aiguaders, granerers...), però el tractament d'aquests darrers sol ser distint. Així, els burgesos solen ser protagonistes de les històries, i de vegades sol assignar-se'ls un nom propi, mentre que els individus de classes populars apareixen caricaturitzats, formant part d'històries on la seua psicologia apareix menys individualitzada. Molt sovint són sotmesos a la categoria de tipus o model arquetípic, de vegades còmic. Els burgesos, a més a més, poden assumir papers dramàtics o desenvolupar conflictes complexos amb evolució de la seua psicologia (així en el cas del poeta romàntic, de les germanes Torreseca o dels *Veludillos*); per contra, els llauradors apareixen en textos més emparentats amb el col·loqui. Són carn de *xasco*, de *sussuít*, de rondalla humorística (així en el conte “El pelegrí”).

Quan en un text coincideixen personatges d'extracció dissímil, podem notar a bastament el contrast. És el cas de la composició sobre el bromista Vicente Camilleri, un home de classe mitjana acomodada, provinent d'una família d'industrials i propietari d'una alqueria. En el capítol dedicat al seu peculiar sentit de l'humor (*Jagants y nanos*, 43), la víctima de la seua broma és una pobra llauradora a qui Don Vicente fa creure que els pollastres que du són en realitat conills. Òbviament, la xica assumeix el paper d'ingènua i cau en la broma, mentre que Camilleri sobreix com un personatge astut i entremaliat. Per altra banda, en el recull *Cuentos vells i baralles noves* és freqüent veure com els llauradors assumeixen el paper de ximplers: és el cas del rústic que s'arrenca un ull creient que el dolor d'ulls es tracta com el de queixals, el del llaurador que pensa que la tempesta que ocorre dins un teatre també hi té lloc fora, o del que és enganyat a la fira de Granollers:

- “- Quant ne vols d’ est porcell?— deya un pagès a un altre.
- Quant me’n donas?— va respóndrer lo preguntat.
- Te’n dono... te ‘n dono... això perquè m’ha caigut en gràcia, no perquè ho valga... te ‘n dono cinch duros.
- Cal qu’és cas! No’n trobareu pas cap per aquest preu, ey? De la calitat del mèu. Demà’l portaré à la fira de Granollers y’n trauré bona pila mes.
- Al endemà Joseph, que aixis s’anomenava’l pagès, se’n va la fira y vén lo porcell. Al vespre, després de haver passat lo rosari, tot d’un plegat crida a la seva dona y aixó mateix li diu:
- Teresa, sabs quant ni tret del porcell qu’ahí me’n davan cinch duros?
- Quant?
- Endequina.
- Que se, pobre de mi... potser diré un disbarat... N’has tret mes o menos?
- Mes, dona; mes... mòlt mes...
- Bè, quant?
- Vint pessetas!” (*Cuentos vells y baralles noves*, 90- 91)¹⁵¹

En algunes històries, com la de l’aposta entre dues famílies de llauradors per a vore qui menja més, el tractament dels personatges arriba fins i tot a un cert grau d’animalització:

- “- Meva es la posta, digué.
- Com teva? — va esclamar Pere.
- Sí! No ho veus? Ma caldera ja està vuida!
- Vaja una gràcia! Ja ho crech, fènte ajudar pèls dos tossinos que crias!
- Y que! per ventura no son de la família?” (*Cuentos vells y baralles noves*, 109)

En contraposició, Sanmartín és un hàbil cantor de la vida burgesa, com es demostra en poemes com “La Glorieta” o “La festa dels reys”, totes dues incloses dins la recopilació *Tabal y donsayna*. La conclusió ens porta a advertir en els textos del nostre autor un centre de gravetat social molt proper al del costumisme, tant per les ambientacions urbanes com per la preeminència dels personatges i de l’atmosfera burgesa. En eixe sentit, la ideologia progressista de l’autor curiosament no modifica aquests trets, tan propis del costumisme d’arrel conservadora.

151 / En el cas del llibre *Cuentos vells y baralles noves*, cal fer notar que, per motius que desconeixem, el llibre adopta en algunes edicions una ortografia prefabriana basada en el dialecte central.



Com en altres obres costumistes, la importància del gravat és essencial en les obres de Sanmartín i Aguirre, tal com ens mostren aquestes imatges de *Jagants y nanos*. Comparant ambdues, pot comprovar-se l'esquematisme que caracteritza les il·lustracions de personatges populars, quasi tocants amb el *tipus* o la literatura de canya i cordell (vid. supra, pàg. 95) i, en contrast, el detall amb què es reproduïxen les escenes burgeses (vid. infra, pàg. 200). Font: col·lecció particular.

3. El narrador ficcionalitzat – No es tracta d'un tret gaire abundant, malgrat que en alguns textos sí que apreciem que el narrador es presenta com un personatge més del relat. Ocorre en "A la fresca" (*Del agre dols*, 117) o en "Lo darrer viatge" (*Jagants y nanos*, 75). En altres casos, el narrador simplement presenta el personatge com a conegut ("En Madrid coneix a una filla d'Eva", "Coneix un matrimoni...", "D'un altre matrimoni tinc notícia", "Coneix a una velleta...", etc.). Així i tot, el recurs més emprat en els textos de tipus narratiu és partir d'un narrador extern en tercera persona.

4. El narrador homodiegètic i pancrònic– Al llibre *Del agre dols* trobem el quadre en vers "A la fresca", possiblement un dels de més qualitat de l'obra de Sanmartín i Aguirre, i potser aquell on els trets formals del costumisme es veuen de forma més marcada. L'autor hi descriu un carrer on, en ple estiu, es donen cita tot un mostrari de personatges populars, des d'obrers a planxadores, de sastres a santeres. El narrador, assumint un punt de vista múltiple, es mou per l'escena de manera fluida, tot descrivint petits detalls i diàlegs i, tal com ocorre en la literatura costumista, duent el lector de la mà:

"Peguém per allí una vòlta
y aixina se distraurem
dotorejant lo que passa
de nit, en aquell carrer." (118)

"Mes ¡calla! Si no m'enganye
algo passa en lo carrer." (124)

El fragment il·lustra la capacitat del narrador per botar d'un lloc a un altre i per adoptar un punt de vista homodiegètic, on s'inclou també el lector com un personatge més, atent i sensible als canvis d'escenari. Parlem, doncs, de la mateixa tendència didàctica i demostrativa que assumien els narradors del costumisme canònic, i que es nota especialment al començament dels fragments o dels articles i també a la fi:

“Nosotros no havent ya en l’hòra
 altra reunió en lo carrer,
 se retirem per el foro,
 o siga per l’altre estrem;
 pues si gosem acostarse,
 al passar per davant d’ells,
 sòls per fer una gracieta,
 de les que gasta esta gent,
 nos correrán a corfaes
 en quant nos tinguen a tret.” (125 – 126)

Aquesta peculiaritat, malgrat que no es dona en cap altre text de Sanmartín i Aguirre, revela un contacte directe amb unes fonts determinades, i marca uns models textuais encara vius a sota dels quals traspuja l’ombra, encara viva, del costumisme.

5. Personatges prototípics - Es tracta potser del tret que més acosta Sanmartín i Aguirre al costumisme clàssic. Com hem avançat abans, el tractament dels personatges és molt sovint caricaturesc. El mateix tema humorístic, majoritari en els textos d’aquest autor, hi ajuda. També la tendència ja assenyalada de presentar els tipus populars des d’una certa distància deformadora.

D’igual manera que en el costumisme clàssic, els textos de Sanmartín presenten molts personatges amb noms humorístics i deformants. En són exemples, sense eixir de les pàgines de *Jagants i nanos*, Trinitari Polit (27), el secretari Vicentico Jupla-Tinta (53), Agapito Taravilla (77), el llaurador Batiste Esclafa-tarrosos (113), l’escrivent Caralampio Nominilla (175) o Simó Mala-espina (241), que òbviament destaca per ser una persona malintencionada. Dins el llibre *Del agre dols* trobem també els noms del polític Don Homobono Veleta (59) i del pedant Bibliomano Comenta (73).

Troblem algun exemple de personatge prototípic, ben proper al tipus tradicional costumista. És el cas del poeta romàntic (*Jagants y nanos*, 161) o el de les senyoretes cursis (*Jagants y nanos*, 195). No es tracta, però, d’un recurs gaire freqüent. En general, l’autor no sol ser expert a dibuixar tipus. Els seus textos critiquen molts vicis a la manera costumista, tal com ocorre amb les diatribes contra la monomania oratòria, contra les dones que volen cursar estudis, contra els supersticiosos, els esnobs o les dones que deixen les feines per anar al carnestoltes. Són vicis criticats com en el costumisme clàssic, però Sanmartín i Aguirre no s’hi deté gaire. Els seus textos són tan breus que a penes tenim uns pocs flaixos. La tendència de l’autor a bastir cada *capitole* amb dues o tres anècdotes fa que cada personatge tinga una aparició fugacíssima.

No és gens estrany, però. Ja hem assenyalat que Sanmartín i Aguirre no és un moralista en el sentit propi del costumisme. No és, doncs, un Mesonero Romanos o un Larra. Tampoc dona preferència a la correcció de vicis ni de modes. La finalitat darrera dels seus escrits és l’entreteniment i l’humor. Importen tan sols el desenllaç graciós, el gir inesperat i còmic.

En la galeria de personatges de les obres de Sanmartín i Aguirre potser hi ha, això sí, un cas remarcable: el del rector. Especialment en el recull *Cuentos vells y baralles novas* esdevé un personatge molt assidu, i és freqüent trobar-lo com a protagonista de molts relats en què, en general, sol eixir malparat: enganyat, burlat o posat en tela de judici. En aquesta pràctica traspuja la ideologia progressista i anticlerical de l'autor.

6. Estructura – En el capítol introductorí féiem notar com els textos prototípics del costumisme estaven caracteritzats per una estructura peculiar ben marcada. Parlàvem, llavors, de trets com la presència abassegadora del narrador, la hipertròfia de l'apartat introductorí, l'estructura clàssica de reflexió més anècdota o la tendència a la divagació i la digressió actives.

En el cas de Sanmartín i Aguirre, es dona un element que desactiva la majoria d'aquestes estratègies discursives: la brevetat. En el cas de *Cuentos vells y baralles novas*, trobem textos d'unes poques línies, de vegades més propers al *sussuït* o a l'acudit que a l'article de fons. *Jagants y nanos* o *Del agre dols* presenten capítols més extensos, però no gaire. Les històries més llargues solen abraçar unes deu pàgines, a més a més travades amb il·lustracions. En molts casos, com sol ocórrer en el recull *De l'agre dols*, el text està en vers, amb les restriccions discursives que això comporta. La brevetat és una qualitat textual que Sanmartín i Aguirre conrea amb devoció autèntica. Fa la sensació que per a ell forma part d'una mena de pacte de *politesse* amb el lector, encara que també resulta lògic pensar que el gènere humorístic, adés com ara, sol emprar sovint el recurs de la concatenació de petites històries.

Comptat i debatut, els textos de Sanmartín comparteixen només algunes semblances formals amb els del costumisme clàssic. Així i tot, presenten la seua pròpia estructura, premeditada i repetida en molts capítols. En general, quan l'autor es disposa a dissertar sobre un tema (les dones que estudien una carrera, la loteria, les criades...) segueix una sèrie de passos ordenats: presenta primer el tema amb unes poques pinzellades, segueix el relat de dues o tres anècdotes que il·lustren el tema, sovint protagonitzades per *amics* o *coneguts*. El text acaba amb una darrera anècdota que, pel seu caràcter, resulta més conclusiva o impactant, i que sol coronar-se amb una oració exclamativa: "Histórich!" (pàgina 140); "Aixó es ser un *majadero!*" (pàgina 168); "el molt bromista li havia posat bufalaga al vi!" (pàgina 178)... Aquest esquema compositiu el trobem, amb petites variacions, sobretot en els textos de *Jagants y nanos*, més en concret en els corresponents a les pàgines 59, 105, 135, 161, 173, 185, 195 i 207.

7. Estil – Tal com déiem, l'escriptor costumista es caracteritza per un cert deix antierudit que contrasta fortament amb un estil que, de forma paradoxal, tendeix a solucions castisses i recargolades. Aquesta darrera característica, però, no es dona en Sanmartín i Aguirre. En general, el nostre autor empra un estil que té com a ideal màxim la senzillesa. No pot ser d'una altra manera quan es pretén la reacció jocosa del lector. Fins i tot les escassíssimes descripcions (així la continguda en el conte "El pelegrí") participen d'una construcció acurada però concisa i d'una adjectivació senzilla i ben ponderada:

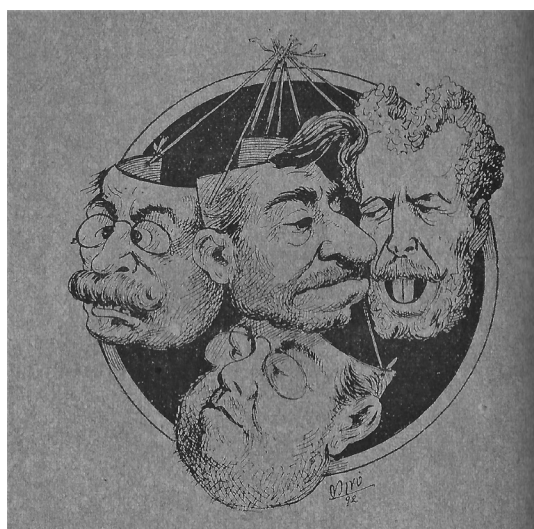
"Un cresòl de ferro penjat de l'ampla campana del fúmeral illuminava les parets emblanquinades de cals, les cadires de pi ab l'asiento de còrda, que pòques vòltes deixen de figurar en lo curiós moblatje de tot llaurador acomodat, les blanques rajoletes de la canterera, sobre les que se destacaven, convidant a beure, els pijers de llòsa de Manises y els verdosos gòts de vidre,

els escudellers pléus d'escurada, el morter de còure penjat de la paret al costat mateix de la relluenta paella de fèro y atres ensers de cuina." (*Jagants y nanos*, 148)

Pel que fa a l'antierudició, tampoc el nostre autor s'hi veu afectat. Sanmartín, ja quasi abocat al segle XX, no participa del clima antifrancés ni xenòfob del primer liberalisme, i els prejudicis d'aquest no li arriben. Les seues pàgines estan plenes de declaracions de modèstia ("no he sigut mai tambor de regiment", arriba a dir de forma enigmàtica), però no defuig l'apunt culte i aborda les qüestions complexes com la de l'ortografia amb una actitud atenta i mesurada.

8. Formats discursius – En certa manera, el costumisme naix amb la premsa i evoluciona amb ella. Pel camí, de fet, aprén a conviure amb els nous elements que a poc a poc enriqueixen el llenguatge periodístic, tals com la imatge. Moltes de les col·leccions costumistes incorporen, de fet, gravats o dibuixos. És una constant del corrent que augmenta quan apareixen els àlbums il·lustrats i les fisiologies, i que en la nostra literatura comença a fer-se notar el 1859, amb la publicació de *Los valencianos pintados por si mismos*.

En general, les obres de Sanmartín i Aguirre compleixen amb aquesta importància de la imatge, i els llibres on s'aprecia més són *Jagants y nanos* i *Del agre dols*. Per a la publicació d'aquests exemplars, ricament il·lustrats, Sanmartín comptà amb la col·laboració d'artistes famosos en l'època com Tur, Pons, Miró o F. Sempere¹⁵². Amdós llibres són, de fet, vertaderes obretes d'art on el text està tan ben cuidat com la imatge, i el paper del gravat és fonamental per aprofundir en el retrat, de vegades caricaturesc, de certs personatges o costums. Al capdavant, l'ús abundant de la il·lustració és un dels recursos formals que més emparenten Sanmartín i Aguirre amb el costumisme.



L'espirit caricaturesc de l'obra de Sanmartín i Aguirre, reflectida en aquesta il·lustració del seu llibre *Jagants y nanos* (1895). Font: Col·lecció particular.

¹⁵² / Els noms complets no consten en l'original.

Conclusions

De tots els llibres de Josep Sanmartín i Aguirre, el que més s'acosta als codis del costumisme és, sense dubte, *Jagants y nanos* (1895). Ja des del mateix títol sembla establir-se una relació d'intertextualitat amb *Tabal y donsayna*, obra cabdal del costumisme que, coordinada per Constantí Llobart, inclou de fet alguns textos del nostre autor.

Malgrat les filiacions, l'obra de Sanmartín i Aguirre deixa lluny els trets del moviment costumista dels setanta. En primer lloc, se'ns presenta com un llibre ben heterogeni, en el qual caben des dels acudits a les *letrillas* i des dels epigrames als poemes de tipus autoctonista ("La florera", per exemple). Centrant-nos en els textos que, dins del llibre, se situen en unes coordenades més properes al costumisme, les semblances i els codis compartits amb les obres d'aquest corrent resulten ben clares, però també les diferències, que apunten a la superació d'una pràctica literària ja en clara descomposició.

Per una banda, alguns aspectes com la importància de les il·lustracions o el protagonisme de les classes burgeses remetent al costumisme clàssic. També les ambientacions urbanes, encara que segurament l'aspecte en què *Jagants y nanos* connecta més amb el mode de fer costumista és el tractament dels personatges: caricaturitzats, prototípics i sobretot ornats amb els clàssics noms que els autors costumistes, ja des de Mesonero Romanos, els inventen. No es pot negar, en eixe sentit, que Sanmartín fou fill del seu temps. Tampoc que desenvolupà la seua obra de maduresa en un context en què la premsa de Madrid exportava models textuais ben vigorosos que eren llavors imitats per moltíssims escriptors.

Si parlem de les diferències, però, *Jagants y nanos* obre una esclletxa enorme amb els textos costumistes prototípics que ja hem tractat. Sanmartín se n'allunya sobretot pel que fa a convencionalismes narratius i de motlle textual. Alguns trets estilístics i temàtics de l'escriptor contribueixen a separar-se del model, però resulta evident que, ja quasi arribant al tombant de segle, el vell costumisme és ja un corrent passat de moda, exhaurit. El manteniment d'algunes de les seues darreres –i esparses– pautes estilístiques i formals, respon al fet que el costumisme nasqué lligat a l'origen de la premsa, i molts autors es formaren intel·lectualment en eixe context. És el cas de Sanmartín i Aguirre, que exercia, almenys a temps parcial, la professió de periodista. Resulta, doncs, fàcil d'entendre que, a partir d'una certa època, fou la literatura humorística la que heretà en major mesura les inèrcies estilístiques derivades del cànon costumista. Comprovarem aquesta tendència amb el següent autor analitzat, Lluís Català i Serra.

3. LLUÍS CATALÀ I SERRA

Biografia

D'aquest escriptor gandienc, d'obra tan poc coneguda, desconeixem les dates de naixement i defunció. Joan M. Monjo, principal autor –i potser únic- a tractar l'obra de Lluís Català (Monjo 1985), proposa dues fites per a delimitar la seua biografia, 1881 i 1920. En la primera data el trobem administrant el primer setmanari publicat a la Safor: *El Litoral*. És molt possible que en aquell moment no comptara menys de vint anys, o vint-i-tants. La data de 1920, l'última en la qual trobem el nostre autor documentat, correspon a la seua assistència a unes tertúlies que se celebraven a Gandia, a la vora de la Seu, en unes dates que els informants de Monjo situen entre 1915 i 1920.

Comptat i debatut, podem suggerir per a Català una trajectòria vital que comprendria del 1860 al 1925, de manera aproximada. Pel que fa al moll de la seua obra com a escriptor i com a impressor, abraçaria els anys entre 1881 i 1910, data d'aparició de la seua única obra original, *Cuadros populares*. Així doncs, estariem davant un periple biogràfic estructurat per l'eix del tombant de segle, un període convuls en què, a banda dels darrers espetecs del costumisme, es donen cita també el realisme i els inicis de la modernitat, i que en el País Valencià està marcat per la preponderància del sainet.

Lluís Català i Serra exercí tota la seua vida com a impressor en una època en què aquest ofici equivalia quasi al d'editor i de vegades també al d'autor literari. De fet, les tres activitats concorren en el seu perfil. De la seua formació primerenca, segurament més professional que intel·lectual, sabem que de jove va residir uns anys a Barcelona, on va col·laborar en la impressió de la revista *La Renaixensa*. Això el degué posar en contacte amb l'incipient moviment catalanista, que ja s'obria pas amb figures tan destacades com Francesc Matheu o Àngel Guimerà, a qui sens dubte degué conèixer. Tal com ell mateix recorda en el pròleg de *Cuadros populares*:

“He residit en Barselona desempeñant el càrrec de caixiste en una imprenta ahon s'estampava La Renaixensa, periòdic, en aquell entonses, casi exclusivament consagrat a la difusió de la lliteratura chenuinament catalana.” (7)

D'aquells anys, segurament molt fecunds en el terreny professional quedà, però, poca llavor intel·lectual o ideològica. Sabem que Català tornà a Gandia pels volts de 1880 (Monjo 1985: 12) i que s'establí com a impressor al carrer Major. Es casà l'any 1882 amb Manuela Moragues, de qui tingué dos fills: Lluís i Manuela. Del primer sabem que tingué també vel·leïtats artístiques; de fet, tocà a l'Orquestra de Filadèlfia

i és l'autor de les il·lustracions que acompanyen el llibre de son pare, *Cuadros populares*. La filla, al seu torn, ingressà com a monja en l'orde de les Carmelites, de la qual arribà a ser secretària general. Català i Serra enviudà en una data inconcreta i tornà a casar-se, aquesta vegada amb Aurora Moragues, germana de la seua primera dona. D'aquest matrimoni, però, no pervingué cap descendent, ja que els contraents degueren casar-se sent en edat avançada.

La vida activa de Català i Serra acabà després d'un fort atac d'apoplexia que el deixà quasi invàlid. Joan M. Monjo (1985: 24-25) arreplega el testimoni de Damià Català, nebot-net de l'autor, que recorda els darrers anys del seu oncle amb aquestes paraules:

“Jo el recorde, prou bé, assegut a una poltrona allà a la saleta que –si mal no recorde- hi havia a la mateixa entrada de la seua impremta. Li era molt, molt dificultós de parlar; la llengua se li embolicava i l'articulació de paraules se li feia en extrem dificultosa. Amb això, tenia el plor fàcil i el desnugava sovint. El recorde, i tinc d'aquella imatge una sensació també: que era ja un home totalment vençut, un home acabat.”

Més enllà de la seua relació primerenca –i epidèrmica- amb el moviment renaixencista, Català i Serra no degué mantindre gaire relació amb el món lletraferit valencià. L'única excepció a eixa tònica és la publicació del poema “Un matrimoni feliç”, que aparegué l'any 1897 en la revista de Lo Rat Penat. Per contra, tot apunta que fou un home molt relacionat amb el teatre. Monjo (1985: 52) registra el fet que Català i Serra tenia format un grup teatral amb alguns amics seus de Gandia, i sembla demostrada la seua amistat amb el sainetista Antoni Roig i Civera (1844 – 1898), que visqué molts anys a Gandia i que imprimí la seua comèdia *Romeu!* precisament en la tipografia de Català, l'any 1890 (Monjo 1985: 17).

De l'escassa relació de Català amb el món cultural de la Renaixença donen fe les seues idees lingüístiques, que trobem sintetitzades al pròleg de la seua única obra, *Cuadros populares*. L'autor s'hi mostra absolutament contrari a la utilització per al valencià d'una ortografia diferent de la castellana, i hi al·lega motius sobretot pràctics:

“Yo he vist cáurels de les mans inspiraes y magnífiques composiçions de celebrats autors valensiáns a persones de reconeguda ilustrasió, sens'atra causa que per la dificultat de llechirles, y no vullc que per tal motiu sosuixca lo mateix en les mehues. [...] Desichós de simplificar la llectura dels ringlóns que tinc l'atreviment d'estampar en lletres de mòl-le, van escrites les paraules tal y conforme les pronunsiém, aplicant, en lo posible, les regles ortográfiques de la llengua castellana, que yo diría españoła, perque s'adapten perfectament, perqu'estém familiarisats en elles y perque tots les deprenguerem en la escola.” (7)

La visió sociolingüística de Català i Serra, dominada per la compartimentació diglòssica, s'allunya, doncs, del sincretisme de Sanmartín i Aguirre. L'autor de Gandia acaba el seu al·legat amb unes ratlles sobre la relació dels valencians amb la llengua *nacional*:

“Als valensians mos pasa, a este respècte, tot lo contrari qu'als catalans: mentres éstos [...] empleen, en tot asunt que no siga el ofisial, el llenguache peculiar dels seus ahuelos, mosatros

sentím més aplego a la llengua de Cervantes, y, al ser michanament acomodats, ésta es la que empleém en la intimitat de la familia; y en ella mos dirichím cuant li parlém a un desconegut; y en ella resém, y en ella llechím, y en ella escrivím per ignorants que sigám.” (8)

Deixant a part les consideracions lingüístiques, Monjo (1985: 19 – 21) presenta Català i Serra com un autor d'ideologia esquerrana i anticlerical. Tenim, però, motius per posar en tela de judici aquesta conclusió. En primer lloc, l'anàlisi de la seua única obra no ens revela, ni de bon tros, una mentalitat progressista. Ans al contrari, els versos de Català transmeten, tal com tindrem ocasió de comprovar en les pàgines successives, una visió social més aviat conservadora, amb personatges que tracten de mantindre's dins els límits d'una certa moralitat i que acaten més fàcilment l'autoritat religiosa que la civil.

A més a més, l'anàlisi de Monjo es basa únicament en les relacions que Català tingué amb la molt conservadora *Revista de Gandia*, ja publicada per aquella època. Pel que sembla, durant l'any 1901 des de les pàgines d'aquesta publicació es feren diversos atacs a l'autor, tot a causa del seu suposat anticlericalisme. Vists els textos de la polèmica no ens sembla, però, que els atacs referits tinguen massa virulència. I els motius per al dubte augmenten quan el mateix Monjo (1985: 20 – 21) fa notar que a partir de 1912, és a dir, sols dos anys després d'aquell suposat enfrontament, la *Revista de Gandia* començà a imprimir-se precisament en la tipografia de Català i Serra.

Així les coses, no tenim motius sòlids per corroborar el suposat anticlericalisme de Català, com tampoc per a afirmar-lo. En tot cas, si aquest existí degué ser bastant moderat. Partim de la base que Català no degué ser un home massa ideologitzat, i suposem que a la Gandia d'aquella època (11.000 habitants) les relacions veïnals devien superposar-se als antagonismes ideològics. Una altra hipòtesi a considerar seria la d'un cert viratge ideològic accentuat amb els anys. De fet, el mateix Monjo contempla aquesta possibilitat quan parla del canvi d'opinió de l'autor respecte a la qüestió ortogràfica (Monjo 1985: 31 – 32).

Adscripció al costumisme

La inclusió de Lluís Català i Serra dins la nòmina dels autors costumistes no és tan clara com en el cas de Sanmartín i Aguirre. Els textos del primer, que podríem qualificar de “quasi teatrals”, bé podrien adscriure's a algun subgènere perifèric del sàinet. De fet, dels tretze capítols que formen el llibre *Cuadros populares*, un total de nou (el 70%) no presenten cap mena de narrador, característica bàsica per distingir els textos teatrals dels narratius.

La mateixa utilització de la paraula *cuadro* remet al llenguatge teatral, on podria tindre dues accepcions. Així, segons el diccionari de la RAE, el *cuadro* quedaria definit com “cada una de las partes breves en las que se dividen algunas obras dramáticas”. Per altra banda, tant el DRAE com el DCVB ofereixen una segona definició de *quadro*, que correspon als moments d'una obra en què l'escenari roman estable. Llegim així, en el Diccionari Català-Valencià-Balear que *quadro* és la “Subdivisió d'un acte teatral corresponent a un canvi de decoració”.

Tant en l'accepció de "part petita d'una obra de teatre" com en la referent a la inexistència de canvis d'escenari, els *cuadros* de Català hi encaixen a la perfecció. Són, de fet, textos breus i tots compleixen la condició d'estructurar-se al voltant de dos personatges (que apareixen plegats des del començament) i un sol escenari. Sols hi trobem una excepció en el darrer capítol, "Al diputat del distrit", que es presenta com un monòleg. Fa la sensació, doncs, que eren textos destinats a la representació davant d'un públic; altrament no s'entendria aquesta escrupolositat en el compliment de certs convencionalismes teatrals. Si tenim en compte que Català, segons Monjo, formà un grup teatral a Gandia, aquesta hipòtesi resulta força versemblant.

La naturalesa teatral dels textos de Català i Serra s'acreix si rellegim determinats passatges on l'ambigüitat del text necessita, per a resoldre's, una certa *ajuda* actoral. Un bon exemple n'és el cuadro "Anchelets al sel". Hi llegim la història d'una criada molt atractiva que s'ha consagrat al servei d'un jove sacerdot. Els esforços del rector per contindre els seus impulsos sexuals són tan enormes que acaben costant-li la vida, així que la jove, desesperada i necessitada d'un treball, acaba acudint a un altre sacerdot més major, el qual acaba suggerint-li que entre a servir a sa casa. La simple lectura del text no dona a entendre l'enorme ambigüitat de molts dels diàlegs, i l'actitud del segon rector no s'entén com a luxuriosa sense una convenient posada en escena, de segur plena de sobreentesos.

En un altre capítol, l'anomenat "¡Mala pècora!", l'ambigüitat del text necessita també l'actuació de dalt l'escenari per desfer-se. El lector hi segueix el diàleg entre dos homes, un dels quals aconsella a l'altre que desistisca de fer-li la cort a una tal Matilde, una xica que, enlluernada pel seu propi atractiu, no para de coquetejar amb uns i altres. Quan, ja fart, el protagonista reuneix forces per a reprendre la xica, aquesta li respon amollant un pet ben sonor. Tenint en compte sols el text escrit, la peça pareix seriosa o fins i tot dramàtica, però el final adverteix el lector que potser la representació escènica apuntava des del començament a la comicitat. Suposem que tot a través de claus que el text, de forma autònoma, no es basta per donar a entendre.

Un altre cas, ja per últim, és el del darrer capítol, "Al diputat del distrit". El *cuadro* es presenta, com déiem, en forma de monòleg. El protagonista recita una carta que li està escrivint al diputat del districte, a qui encomana una xica jove, una mestra que necessita la seua influència per a obtindre una plaça docent. L'ambigüitat, en aquest cas també plena de connotacions sexuals, precisa el concurs de la interpretació de l'actor, que –suposem- podria demorar-se en certes paraules o calçar certes pauses, del tot necessàries per a captar-hi el doble sentit:

" Pero... nesesita un hòme
d'alguna preponderansia,
calse algúns punts d'influènsia
y, per dalt de tot, que sapia,
en lo tocant a estes coses,
ahon li apreta la sabata,
que li fasa... no sé qué...
y vòl que vosté li hu fasa." (156)

A partir d'aquest fragment, el personatge central insisteix en eixes paraules, “fásaliu!, fásaliu!”, tot provocant la riulla del públic. Possiblement Català necessitava derivar els acudits sexuals a la interpretació actoral per poder esquivar així la censura prèvia. En tot cas, uns versos més avall entenem que el concurs de l'entonació de l'actor és vital per poder capir alguns dels matisos més *picants*. En aquest cas, resulta convenient la intercalació d'una pausa (el subratllat és nostre):

“¿Li hu farà? Tots guañarém
donat el cas que li hu fasa:
vosté tindrà molt de gust [PAUSA?]
de fer un òbra tan grata.” (157 – 158)

L'ús de la paraula *cuadro*, la quasi total absència de narrador i la necessària ajuda actoral que cal en molts fragments són proves que ens fan pensar en una adscripció teatral, cosa que deixaria *Cuadros populares* fora del nostre corpus. Ara bé, concorren en aquesta obra uns altres trets que ajuden a equilibrar la balança i a suscitar almenys un dubte raonable. De fet, com veurem a continuació, els tres arguments que hem usat en favor de l'adscripció teatral són fàcilment falsables.

Així, en allò que fa a la paraula *cuadro*, podem contraargumentar que també és un terme molt utilitzat en el costumisme (en l'etiqueta “cuadros de costumbres”, per exemple). Sobre la inexistència de narrador, no és menys cert que quatre dels tretze capítols (quasi un de cada tres) sí que n'utilitzen. Un altre aspecte que hem d'abordar és la mancança absoluta d'acotacions. Sent Català un home tan familiaritzat amb el teatre, és ben improbable que oblidara d'introduir-ne si haguera pensat dur aquests textos a l'escenari. Podem afegir, ja per acabar, que no consta documentalment la representació en cap teatre de l'època dels textos que conformen aquest llibre. Sí en canvi la presentació d'un d'ells (“Un matrimoni felis”) en un certamen poètic de Lo Rat Penat, l'any 1879 (Monjo 1985: 29).

Com a conclusió, podem dir que els *Cuadros populares* són una mena d'híbrid a mig camí entre el sàinet i el quadre de costums, un terreny de ningú on segurament Català se sentí prou còmode per a fer provatures literàries. Vist així, l'obra de Català participa sense dubte de trets costumistes que mirarem d'analitzar en les pàgines següents, i que fan que, si bé no es puga parlar pròpiament d'una obra costumista, sí que podem observar en *Cuadros populares* alguns trets que acosten aquest recull al corpus costumista ací estudiat.

1. Referents i rerefons ideològic – L'actitud literària de Català i Serra no és, ni de bon tros, la d'un nostàlgic que recorda i enyora un temps passat revestit d'idealisme. L'escriptura de Català és una escriptura de l'ara i de l'ací, que prioritza la immediatesa i que cerca l'humor i l'impacte emocional en el repertori variat de les actituds humanes. Si ens atenem, doncs, a aquest aspecte, el gandienc no és enquadrable en el prototip d'autor costumista. Tal com sintetitza Monjo (1985: 44):

“Lluís Català, als nostres ulls es presenta més que com un estricte costumista que desitja conservar de manera escrita, sobre el paper, una sèrie de característiques d'un tipus de societat que s'extingeix [...] es presentarà a la nostra vista més aviat com un mer pintor de to popular.

[...] Més que intentar aprehendre una sèrie de característiques més o menys coloristes que desapareixen, simplement pinta l'ambient més o menys colorista que hauria de tenir davant.”

Ara bé, dels seus *cuadros* es deriven actituds vitals i ideològiques que resulten ben conservadores, i que semblen avenir-se amb la defensa d'un estat de coses socialment estable, actitud compatible amb la dels costumistes. Un aspecte ben clar és la relació dels personatges amb l'autoritat, siga política o religiosa. Per dos vegades veiem com els personatges populars acudeixen, per solucionar un conflicte, a una instància superior. Un bon exemple és el capítol que té per nom “Com dos y dos fan quatre”, on una infidelitat matrimonial del tot vergonyosa és solucionada pel mossén, dotat d'autoritat indiscutida.

Però el millor exemple és “Anar per llana...”: un llaurador va al despatx de l'advocat per a queixar-se que el gos d'un veí li ha mort les gallines. Quan el lletrat ha resolt que l'amo del gos ha d'indemnitzar-lo, el llaurador, sorprenentment, li etziba que el gos “ha segut el de vosté”. La partida, però, la guanya l'advocat, retratat com el personatge més llest, ja que li demana al llaurador el preu de la visita, que és fins i tot superior al de la indemnització demanada. De la situació sembla desprendre-se'n una lliçó amarga: aquells que tenen el poder intel·lectual i fàctic sempre tindran les de guanyar. No sembla, però, que Català es mostre massa crític amb aquesta realitat. Més aviat la celebra des del mateix títol del capítol, que fa una burla cap al llaurador protagonista.

En diversos passatges del llibre podem comprovar aquesta mentalitat conservadora, segons la qual les persones humils han de mantindre's dins els límits modestos de la seua condició i aspirar, a tot estirar, a una felicitat senzilla. Bon exemple n'és el matrimoni protagonista del primer *cuadro*, format per Teresa i Pepe:

“Dins de la nòstra pobrea
no'm barate en un marqués:
ja ningú li tinc envecha!” (16)

En la mateixa línia, llegim que les diversions de les persones humils són sempre les “permitides a nòstra esfera” (18), i que el treball honrat és un mitjà suficient per a aconseguir l'ascens social, tot dins una societat on cadascú té, simplement, el que es mereix. Ho reafirma sobretot un personatge, Rafèl, protagonista de “¡Per una chulla!”, potser el *cuadro* més ideològic:

“El treball es un camí
que va dret al benestar;
caminéu, fills, per ahí;
el que hu aplegue a ductar
un eixemple vecha en mí,
que de simple menestral
soc, en la esfera social,
casi tot un personache. [...]
El treball mos dignifica,
rechenera y ennoblíx;

el treball mos purifica;
 nòstres fòrses multiplica,
 mos alegra y enriquix.” (82 – 83)

Els valors del recull no van molt més enllà. L'autor no sembla simpatitzar gaire amb la *progressia* militant ni amb les idees *massa* revolucionàries. Un exemple és el mateix protagonista de “¡Per una chulla!”, que sovinteja la *Casa del Pueblo*, llig diaris com “El Socialista” o “La Lucha [obrera, és clar!]”, coneix les idees de Darwin (pàgina 73) i es confessa obertament anticlerical; a més, entre les pàgines 78 i 83 es narra la seua visita a una reunió que fa regust de francmaçoneria. Català es mostra, com sempre, dins els límits d'una ambigüitat calculada. Per un costat, ens és fàcil d'imaginar que ell mateix degué conèixer aqueixes idees o simpatitzar-hi en gran part. Així i tot, dins la dimensió textual estricta, el narrador condemna totes aquestes actituds amb modalitzadors com “defecte”, “males compañíes”, “pòbra chica”... La intervenció final d'un tro castigant el protagonista per menjar una xulla la nit de Nadal deixa pocs dubtes, tot exclouent una possible interpretació irònica que no sembla probable.

Dins de la ideologia de Català potser l'aspecte més ambigu és, tal com véiem, el de la religió. Diverses dades biogràfiques ens fan dubtar de l'anticlericalisme que li atribueix Monjo. En els textos també concorren actituds que, verbalitzades per diferents personatges, mostren Català com un escriptor més aïna contemporitzador amb el catolicisme, si no directament devot. De fet, fins en dues ocasions els protagonistes del relat compleixen els seus “sagrats preceptes”: en el capítol primer, Pepe i Teresa fan una paella sols després d'anar a missa (18) i en el cinqué el personatge parla de “l'obligació sacrosanta de santificar la festa” (59).

D'altra banda, la imatge dels sacerdots denota una certa ambivalència: d'un costat, s'hi retraten els aspectes més criticables, com la fe sense base (“¡Cuán milagrosa es la fe”!) o el prototip de rector barroer i baciner (“Sermó sobre el pecat orichinal”). No hi ha, però, cap crítica a l'Església en tant que institució. La sàtira es queda en l'epidermis. La culpa de la degradació dels costums religiosos és, en gran part, del poble, i alguns capítols (“Com dos y dos fan quatre”) mostren una imatge positiva dels clergues, vists com a autèntics jutges de pau.

Comptat i debatut, Català no és un burgés benestant. Tampoc no es mira el poble pla amb les ulleres de llarga distància de la burgesia. No encaixa, tampoc, en la ideologia nostàlgica pròpia del costumisme, ni en el conservadorisme dels pintors clàssics de quadres i escenes. Això sí, la seua actitud destil·la un cert gust per l'*statu quo*, per una visió estantissa de les relacions socials, compatible de ple dret amb el costumisme prototípic.

2. La ciutat i la burgesia – Català i Serra situa les accions dels seus *cuadros* sempre en una ambientació urbana, en una ciutat que –segons Monjo– no ha tallat el cordó umbilical que la uneix encara amb el camp (1987: 51). S'hi endevina, per molts detalls, Gandia, però bé podria ser qualsevol altra ciutat mitjana del país.

Ara bé, el mateix llibre ens adverteix, ja des de la paraula “populars” del seu títol, que el protagonisme no correspondrà als burgesos, sinó a les classes menestrals. Entre altres exemples, el protagonista

d'“Un matrimoni felis” es confessa pobre, i per les pàgines de l'obra desfilen botiguers (78), sabaters (69), llauradors (91, 119), moliners (102), fusters (104), pintors (137) i criades (145). Bé és cert que hi veiem també diversos rectors (35), un advocat (91) i un diputat (153), però no serveixen per a desdibuixar el protagonisme indiscutible dels personatges d'extracció humil. A més, és un fet que tots eixos caràcters apareixen en companyia d'un personatge popular, i exercint en tot moment les seues professions. Són, tan sols, l'autoritat, el graó superior, el *deus ex machina* que soluciona els conflictes. L'acció pot finalitzar en ells, però no s'hi gesta.

Així les coses, Català i Serra compleix el requisit de l'ambientació urbana, però no el del protagonisme burgés. Podem dir, doncs, que en *Cuadros populares* trobem, tal com en els sainets, un reflex dels costums del poble, però sempre involuntari, no com a finalitat darrera. Dit això, la seua obra queda, en aquest aspecte, ben lluny del patró típic del costumisme.

3. El narrador: ficcionalitzat, homodiegètic i pancrònic – L'absència quasi total de narrador allunya els *Cuadros* de Català i Serra del *retrat robot* de la narrativa costumista. En les poques ocasions en què intervé, el narrador es mostra més o menys convencional: adquireix un punt de vista extern i omniscient, però no apareix ficcionalitzat en la història ni participa dels jocs diegètics tan habituals en el costumisme primigeni.

4. Personatges prototípics – La intenció de Català no és en absolut la de retratar tipus o personatges arquetípics, molt menys encara per a fer-ne crítica social. L'autor supedita tots els recursos a la narració d'una situació determinada, que pot tindre el poder d'impactar pel seu efecte humorístic (“Al diputat del distrit”, “Anchelets al cel”) o dramàtic (“Un bon amic”), potser calcant la mateixa dicotomia, heretada del teatre, entre comèdia i tragèdia. Els motors de les accions solen ser dos: les relacions amoroses o matrimonials (així en almenys nou històries de les tretze) i en menor mesura la religió (en cinc). Dins la dimensió argumental de cada *cuadro*, alguns caràcters poden aparèixer més o menys caricaturitzats, però no com a norma general: la majoria de personatges, tret d'uns pocs, presenten comportaments versemblants i gens exagerats.

Per contra, l'autor sí que empra, en alguns passatges comptats, un dels recursos més típics del costumisme: la invenció de noms caricaturescs. És el cas de “Carmelo Pi Corcat” (42) o de “Simona Barral” (43). L'exemple més clar el trobem en la que és potser la història més jocosa, “Al diputat del distrit”, quan el remitent de la carta parla dels antecedents de la mestra:

“La chica que té present
es, nada menos, Amalia
Capdelloba y Carrasqueta,
filla de la so Atanasia
Carrasqueta y Figamòlla,
de mal nòm Cocadedacsa.” (155)

5. Estructura i estil – La pràctica desaparició de narrador evita la participació dels textos de *Cuadros populares* de molts dels trets formals del costumisme, lligats en bona part a la hipertròfia retòrica de les introduccions narratives i a les digressions autorials.

En allò tocant a l'estil, el de Català i Serra no encaixa ni amb el castissisme ni amb el recargolament estilístic, tan propis dels textos costumistes dels cinquanta. Per contra, hi detectem una certa postura antierudita en el pròleg de l'obra, quan l'autor l'explica la tria d'una ortografia conscientment allunyada del model arcaïtzant de Lo Rat Penat.

6. Formats discursius – Un dels aspectes que més contribueix a allunyar els *Cuadros populares* de la seua adscripció teatral és precisament l'ús que s'hi fa del gravat, tan important d'altra banda en la tradició costumista. El fet que tots els capítols -tret d'un- vagen acompanyats per una il·lustració (ben realista i acabada) ens indica fins a quin punt per a Català allò important era, més que la hipotètica representació escènica, el recull textual en si, el llibre com a suport de lectura privada o coral. A és, en tant que impressor, Català podria entendre les convencions tipogràfiques i de presentació material que diferenciaven un text escrit per a l'escenari d'un altre purament destinat a la lectura.

Les diferents il·lustracions, fetes, com déiem, en un estil ben realista i en absolut esquemàtic, són de gran qualitat. L'autor n'és, de fet, Lluís Català Moragues, fill de l'escriptor, de qui ja assenyalàvem abans la seua vessant artística¹⁵³. Els dibuixos es presenten sempre al començament de la història i sempre en el mateix format rectangular, i constitueixen, com el títol, una instrucció de lectura. L'autor mateix parla de la seua importància en dos passatges on, a més, fa al·lusions velades al seu fill. En el primer, “¡Per una chulla!”, el protagonista acudeix el dia de Nadal a una reunió de persones en una casa antiga que, acabada de restaurar, llueix uns frescos preciosos:

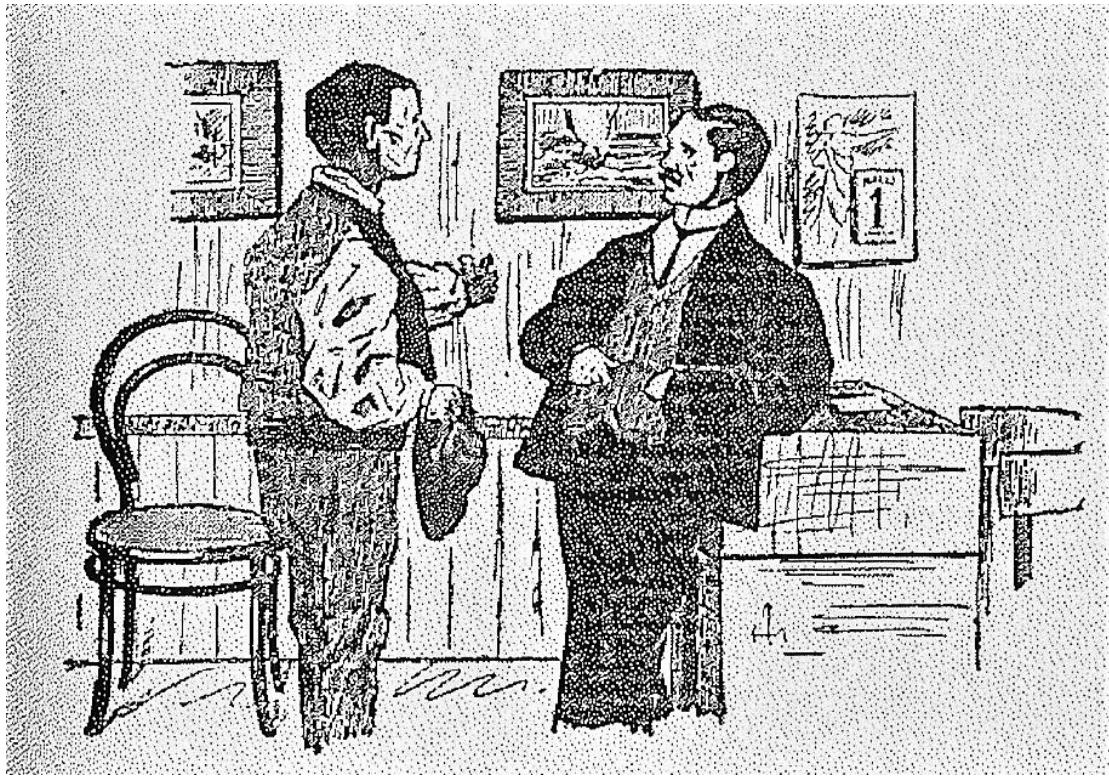
“restaurat tot, de resient,
p'el fill del mestre, el Batiste,
qu'es hui un pintor excelent
y promet ser un artiste,
dins d'alguns años, eminent.” (79 – 80)

En el segon passatge, inserit dins el cuadro “¡Mala pècora!”, un home vell adverteix el seu jove fillol tot repassant la formació que aquest ha rebut gràcies al seu patrocini:

153 / Català Moragues realitzà també les il·lustracions, almenys, d'un altre llibre també publicat a la impremta de son pare. Parlem de la sarsuela *El querer de Juanillo*, obra de Salvador Codoñer, publicada el 1924. La data podria indicar-nos que en aquell moment Català pare encara era viu.

“perqu’he tingut el cuidado [...] de durte a la capital a ingresarte, lo mateix qu’el qu’estudia una carrera, en escòles y talleres y acadèmies de dibuix.” (103 – 104)

Per acabar aquest apartat dedicat als formats discursius, és rellevant subratllar que l’obra de Català es presenta com un recull de “composicions en vers”, és a dir, com una col·lecció de poemes independents. Aquest tret ens remet al format d’altres obres costumistes presentades també precisament en forma de recull (*Tabal y donsayna, Los valencianos pintados por si mismos, Tipos valencianos...*). Ens trobem, així doncs, en unes coordenades que de nou ens acosten al corpus delimitat per al nostre treball, i que justifiquen la inclusió en ell de l’obra modestíssima de l’autor de Gandia.



Il·lustració de l’obra *Cuadros populares*, corresponent al capítol “Anar per llana...”. La importància del gravat és una tònica de la literatura costumista. A més, en aquesta imatge podem veure la coincidència de dos tipus de personatges, el més humil (el llaurador) i el burgés (l’advocat). Tal com s’hi aprecia, els dos reben el mateix tractament per part de l’artista, que no els caricaturitza. Tampoc ho farà, de fet, Català i Serra, que en aquest cas atorgarà la victòria moral a l’advocat. Font: Col·lecció particular.

Conclusions

Joan M. Monjo (1985: 41) es refereix a *Cuadros populares* en uns termes que subratllen el caràcter antiquat i *démodé* d'aquest llibre: "Quan el 1910 Lluís Català publica els seus *Quadros populares*, és ja un anacronisme a molts nivells. O millor, és un anacronisme ell mateix, el seu producte cultural, dintre d'una cultura –la que es produeix al País Valencià- anacrònica." (p. 41). Fem nostre el judici crític que l'obra que ens ocupa des de l'anàlisi costumista. L'any 1910, data de la seua publicació, no sols Europa sinó fins i tot el País Valencià s'obrien ja a corrents avantguardistes, i el costumisme –el mateix que hem resseguit des del seu naixement cap al 1830- era ja un simple eco del passat.

El concepte de Català no és, però, tan anacrònic si l'entendem des de l'angle teatral –el sainet estava el 1910 encara en vigència- o des de l'hibridisme. Al cap i a la fi, Català *crea* un gènere, -mixt entre teatre i narració costumista- més o menys afortunat i eficient, i que podria haver agafat una certa volada si l'autor no haguera escrit de Gandia estant, i sense gaire relació amb els autors del seu temps. La modèstia de les seues pretensions literàries i la limitació de la seua formació intel·lectual –segurament autodidacta- degueren fer la resta.

Sobre l'adscripció de *Cuadros populares* al costumisme, ja hem subratllat les dificultats que comporta. Català escriu des de paràmetres teatrals (tal com ho demostra la pràctica inexistència de narrador) i amerat de coneixements teatrals; ara bé, l'hipotext del qual parteix incorpora, sense dubte, codis heretats de la vella literatura costumista. Ho confirmen trets com l'ús de noms caricaturescs, l'ús de la paraula *cuadros*, la presentació de l'obra com a aplec d'històries o la inserció d'imatges. Aquesta última prova demostraria, fet i fet, que l'obra estava concebuda per a la lectura i no pas per a la representació. Pel que fa a la ideologia, no és la típica dels autors costumistes, si bé les coordenades –conservadorisme social, progressisme epidèrmic...- hi són absolutament compatibles.

En comparació amb Sanmartín i Aguirre, Català i Serra és un costumista molt menys prototípic. Podríem considerar que ambdós representen virtualment, des de perspectives diferents, les darreres manifestacions d'una pràctica literària clarament en declivi, fins i tot en l'àmbit valencià, en general retardatari. Els alimenta, per dir-ho així, una mateixa arrel, però no els uneix un corrent ja viu. Per eixa raó, les seues postures literàries són tan dissímils. A més a més, els punts de partida són també diferents: Sanmartín i Aguirre arriba al costumisme des del seu ofici com a periodista (raó per la qual manté més vius alguns codis genèrics heretats); Català i Serra, per contra, hi arriba des del teatre.

En aquests dos autors *extremes* es nota ja la descomposició del costumisme com a corrent. Les pautes discursives d'aquest, en ambdós casos, han desaparegut ja. Parlem d'aspectes com el narrador pancrònic i homodiegètic, els jocs metanarratius, la introducció sobredimensionada, l'oralitat... El costumisme, però, sobreviu acantonat en alguns tics estilístics i paratextuals i, sobretot, en una determinada actitud autorial –conservadora i humorística- que ha perdut ja moltes de les seues arestes crítiques, però que continua marcant l'època en què ens movem.

4. JOAQUIM MARTÍ I GADEA

Biografia

Joaquim Martí i Gadea va nàixer a Balones (el Comtat) el dia 15 de juliol de 1837, fill d'una família humil. Segons Adolfo Domínguez Moltó, autor de l'única biografia que coneixem d'aquest escriptor, el pare de Martí i Gadea fou un home analfabet que es dedicava a temps parcial al cobrament de contribucions. Popularment conegut al seu poble per "Ximet el de la Cota" (o *Jota*, en castellà), el malnom de la família li provenia de l'avi del nostre autor, Antonio Martí, que segons sembla era molt afeccionat als versos i a tocar la guitarra. No és gens descartable, doncs, que aquell repertori del iaio influïra *a posteriori* en l'afecció del nét per compilar cançons, poemes o rondalles.

La formació intel·lectual de Martí i Gadea no fou gaire profunda. Va aprendre les primeres lletres al seu poble, a l'aula de gramàtica que alguns frares, exclaustrats per la desamortització, havien instal·lat en un antic graner. Sent ja adolescent començà a desplaçar-se fins a Gorga, on el rector d'aquesta parròquia li va impartir classes de llatí.

Als dèssset anys la seua vocació religiosa el portà a ingressar al Seminari Conciliar de València. Allí, segons Domínguez Moltó (1981a: 25) va estudiar humanitats, filosofia, teologia i cànons, sembla que amb qualificacions excel·lents. Fou ordenat sacerdot el 1865, a 28 anys, i oficià la primera missa al seu poble. Després va ser nomenat coadjutor de Casinos (1865 a 1867), Pedreguer i Dénia (1867 ambdues). El seu primer destí com a rector titular fou a Senija (la Marina). Allí romangué amb plaça des del 1867 fins al 1876, any en què passà a la parròquia d'Anna. Fou en aquest últim destí on desenvolupà una gran curiositat pel dialecte local de la Canal de Navarrés, tema que es deixa veure en algunes de les seues obres, com ara *Ensisam de totes herbes*.

El 1878 concorregué a oposicions per a cobrir places vacants i de resultes li fou concedit el curat de Mislata, localitat on el nostre autor desenvolupà la major part de la seua activitat religiosa. Segons apunta Domínguez Moltó (1981: 34), Martí i Gadea fou un sacerdot molt implicat en la tasca pastoral i va escometre obres de restauració importants en el temple. L'any 1916, tenint ja 79 anys, sol·licità el nomenament d'un regent per a ajudar-lo en les feines diàries de la parròquia. Va morir poc més tard a Mislata, a 83 anys i a causa d'una prostatitis. Malgrat les seues últimes voluntats, fou soterrat a Mislata i no a Balones, tal com hauria estat el seu desig (Domínguez Moltó 1981a: 38).

Home reservat i introvertit, durant els seus anys d'activitat intel·lectual no va ser gaire afeccionat a relacionar-se amb uns altres autors coetanis, i no participà a penes en les activitats dels cercles valencianistes. Malgrat tot, la seua obra fou coneguda pels seus contemporanis, que li prodigaren diversos homenatges en

vida. Així, el 1916 el Centre de Cultura Valenciana el va nomenar Director Consiliari. També fou nomenat membre d'honor de Lo Rat Penat, entitat amb què va mantindre sempre una relació crítica. Els darrers homenatges, ja pòstums, els va rebre tant per part de l'Ajuntament de Mislata, que li dedicà un carrer, com per part del de Balones, el seu poble natal, on actualment una plaça porta el seu nom.

Adscripció al costumisme

Martí i Gadea és un dels pocs autors dels inclosos dins aquest treball que presenta una actitud clarament nostàlgica, ben compatible amb el costumisme. Les seues obres estan plenes de declaracions explícites al voltant de la pèrdua, potser irreparable, d'un cert temps antic considerat com a perfecte. L'arcàdia que Martí i Gadea enyora queda definida, això sí, per la preeminència dels valors catòlics, pel guiatge indiscutit de l'Església i per la moderació en els costums. Les al·lusions de l'autor a eixe passat dibuixen un retrat ideal: gent autèntiques i treballadores, homes masculins i nobles i relacions sempre d'igualtat i respecte:

“[si tornaren els joguets antics] seria senyal de que les costums tornarien a ser més pures y sencilles, qu'es lo que feha viure als nostres pares y ahuelos en la pau del ángel, com solien dir, y no en eixe contino mareig y malestar que tots vihuen ara.” (*Tipos, modismes...* 99)

“Així eren les persones d'abans, planes, sencilles, naturals, de bòn còr, sense enveja ni malicia; y per això no s'anujaven de res, ni es donaven satisfacció, ni usaven de vengances [...] ni hiavia tampòch entr'ells pá partit, ni es coneixia may la tristor.” (*Tipos d'espardenya...* 23)

“La gent está pervingentse y desbrafantse del tot, que la rellijó y la moralitat van perdent terreno, qu'els díes festius ja no's guarden com Deu mana, que ningú respècta a qui deu respectar, que tot se nòta y es critica y de tot se murmura, que no's ròba més perque no's pòt, no's mata perque se té pòr al castich, y qu'els vicis de tota clase es cometen en la cara destapá y sense nengún escrúpol ni vergonya.” (*Tipos d'espardenya...* 98)

A partir d'ací, els enemics que han trasbalsat aquest estat ideal de coses es troben ben clars en la ment de l'autor: són, per aquest ordre, la influència francesa, el liberalisme subsegüent i la secularització. Diverses vegades Martí i Gadea situa l'època daurada “a primers del sigle pasat” (*Tipos d'espardenya...* 28), és a dir, just abans que la guerra del 1808 estenguera la corruptora influència francesa per tot el continent, incloent-hi la molt catòlica Espanya. Es tracta, per tant, d'una visió que, a més de religiosa, peca de molt nacionalista. Pràcticament qualsevol influència estrangera (francesa, italiana, anglesa, jueva, maçona, àrab...) és vista com a perniciososa. Sols Espanya, des del seu entroncament gòtic i romà, representa el *summum* dels valors catòlics:

“[Els francesos] Dempuix de la guèrra m'hos robaren en *grande*, m'hos llevaren el nòstre trage tradicional, m'hos introduíren els carrets de asmolar tisoires y ganivets, les pintes y capadores dels sanaors, y pera acabarmos de coronar, les mòdes. Vejen vostés si tenim motíu pera estarlos agraits y pera volerlos.” (*Tipos, modismes...* 66)

“Els masons y judíos son en l'actualitat els amos del mon, perque la inmensa majoria dels hòmens, uns sabento y atres sense sabero, están entregats a d'ells en còs y en ánima. [...] baix el nòm de progrés, humanitat y llibertat, no hia infamia, barbaritat, despotisme ni desmoralizació qu'ells no cometen, amparen y patrocinen.” (*Tipos, modismes...* 140)

“És estrany qu’els mòros tingueren tanta pacència pera fer eixe alcavó o forát, siguent tan indolents y pereosos com son. [...] En tot y en això pòch o gens tením que alabarlos, perque llevát d’algunes òbres que feen exclusivament pera el profit d’ells, en tot lo demés no feren més que retrasar el moviment intelectual y artístich iniciát p’els románs y continuát p’els gòts.” (*Tipos, modismes...* 174)

La cadena de transmissió de tots aquests mals és el liberalisme espanyol. Martí i Gadea carrega fortament contra la revolució de 1868, que comportà “una porció de mals de tota clase” (*Tipos, modismes...* 225 – 226), contra la desamortització, “arrebata-capes del sigle XIX que robá més que Jaume el Barbut” (*Tipos, modismes...* 293) i contra el republicanisme (*Tipos, modismes...* 242). Sobre aquest darrer, s’intuïeixen en els seus llibres alguns atacs contra els blasquistes (“turbes descregudes y fanáticas”, “minoría insignificant, gillona i descreguda”), indirectament acusats de provocar avalots i manifestacions antireligioses (*Tipos, modismes...* 72 i 202). La desconfiança de Martí i Gadea arriba fins a culpar també a la ciència, nova torre de Babel que amenaça la grandesa de Déu:

“¡Cóm se burlará el Nòstre Senyor al vore l’empenyo dels sábis del día en esmenarli la plana, volent trestornarli les lleys que té establides desde la Creació! Perque a d’això tendix la manía de voler volar sense ales, ja qu’estes sòlament les concedí als pardals, que son els únichs destinats a caminar per l’ayre. Pero l’home, desitjant sempre lo que no té y aspirant a tornar a ser rey de la Creació [...] va sense parar en busca de aventures que pròu vòltes li còsten la vida, puix de tals pòden calificarse els viages arriscáts que mamprén pera explorar els Pòls, als que may arribará, lo mateix que les ascensions en globo pera estudiar l’atmòsfera, que sempre li desbaratará l’ayre o la falta d’ell en eixes altures inmensas y misteriosas, qu’en sa vida podrá medir ni abarcar.” (*Tipos, modismes...* Ap, 5)

Aquest immobilisme, per descomptat, té un equivalent lògic en la visió de les relacions socials. Del poble, ignorant i simple, es diu que necessita la guia dels més poderosos i instruïts (*Tipos, modismes...* 49, 52, 155). Trobem, a més, en diverses pàgines autèntiques declaracions d’adhesió a un cert ordre social natural on les relacions, talment com en l’antic règim, venen determinades per la voluntat de Déu i la immutabilitat de les coses eternes:

“Deu hu ha volgút així, y a cada ú li ha donát lo que li corresponía, sense que pugám queixarse de si mos ha fet llejos o huapos, sabuts o ignorants, ríchs o pòbres, sinós conformarse en lo que som o tenim, perque al que li dónen no tría, com diu el dijo; y creure que quant no mos ha repartit més, es perque no mos convenía ni mos corresponía, puix el que ha naixcút pera dos no aplegará may a quatre per més que mene y malle.” (*Tipos, modismes...* Ap, 136 – 137)

L’autor cita paraules dites pel seu propi pare que apunten en un sentit idèntic:

“En diferents ocasións es solía traure a rògle als pòbres y als ríchs, dient si estos pòden fer o no fer més que aquells, y sempre que nomenaven això, [ell] eixia enseguida en esta jarrá: “Gé, deixémse de caps; tota ma vida sench dir qu’el que te pes alça arròves, y qu’el peix gròs es menja al menut.” (*Tipos d’espardenya...* 89)

De fet, molt sovint veiem en les seues pàgines una defensa apassionada d'aquells personatges (o persones) que es conformen amb el que tenen, que són feliços en la seua pobresa o que agraeixen a Déu el poc que els ha donat, sense voler embarcar-se en ideologies igualitaristes. En *Tipos d'espardenya i sabata* en trobem alguns exemples com el de La Mosca (16) o El Cuarteró (26). L'exaltació del conformisme arriba al punt de fer-se una defensa quasi panegírica dels *bovos*, és a dir, persones que segurament foren discapacitats psíquics, com és el cas de Sènto el bovo (33), de qui es fa un retrat impagable.

Encara que l'actitud de Martí i Gadea és la d'un nostàlgic, cosa que l'alinea amb els autors del costumisme, hi ha sobretot una diferència que el separa del cànon d'aquest corrent. En general, podem dir que el costumisme europeu és fruit de la mentalitat d'una certa burgesia conservadora que, mampreses les reformes polítiques convenientes a les seues necessitats, mira de posar el fre a les revolucions. És l'anomenat *conservadorisme*, que ja dibuixàrem en la introducció i que es manifesta en un cert hibridisme cultural com el de Bernat i Baldoví. Per contra, Martí i Gadea apunta com a enemic a tota la revolució liberal des de 1808, entesa des de l'arrel. Ni tan sols la constitució de Cadis el representa. El seu model ideal es retrotrau a l'antic règim, a una societat teocèntrica i preindustrial.

Independentment de l'origen del sistema de valors ideològic, el resultat convergeix amb els autors costumistes, que es proposaven salvar un món posat en perill pel progrés. En paraules de Miquel Nicolás (1994: 312), "Precisament perquè la vida es desnaturalitza, ell reclama el retorn a les tradicions i en recull tantes". El mateix Miquel Nicolás relaciona aquesta cosmovisió amb el gust de l'autor per la parèmia: "L'anàlisi d'aquests refranys confirma [...] una visió conservadora del món que es vol presentar com un fet natural i etern" (1994: 317). D'alguna forma, les veritats absolutes que, en forma de petites píndoles, enuncien els refranys i les dites populars remetent a un ordre de coses immutable, perpetu, que casa bé amb la religió. Hem de suposar, a més, que la paremiologia permetia a Martí i Gadea espigolar en la saviesa popular, que el posava en contacte amb èpoques pretèrites, anteriors en tot cas a la malvestat del progrés.

I és justament des d'aquesta visió tradicionalista des d'on podem entendre la defensa de la llengua per part de Martí i Gadea. El valencià és l'idioma que vehicula les relacions socials dins d'un sistema tradicional de valors, dins de la foto fixa d'un món, el dels iaïos, on tot era pur i noble. Des d'aquest punt de vista, el castellà, en tant que *moda*, és rebutjable. No sols suposa un trencament, també va associat a l'arribisme, al tan rebutjat ascens social. És la llengua que unifica i dinamitza el nou estat liberal, que put a descreença i relativisme. Tot l'esforç de Martí i Gadea per rescatar dites, cançons, refranys i *sussuïts* té a veure, en definitiva, amb aquesta voluntat de salvar un món que s'intueix en perill. L'actitud de fons, al capdavant, no pot ser més costumista.

El tipo en Martí i Gadea: del general al particular

Home curiós, en les seues paraules "molt entusiasmat de la seua terra", Martí i Gadea fa algunes referències a autors anteriors. Malgrat que degué estar relacionat amb Lo Rat Penat, institució que cita diverses vegades, la seua cultura no remet als homes de la Renaixença ni al sainet. Per contra, es declara

hereu de Galiana, Cebrián Mezquita, Bernat i Baldoví o *Los valencianos pintados por si mismos (Tipos, modismes...* 15). Fora de l'omissió de les obres de Llobart (que intuïm més voluntària que involuntària i més ideològica que estètica), Martí i Gadea entronca, doncs, amb un seguit d'escriptors que nodreixen molt activament el corrent costumista.

Bona prova de la seua participació en el món de referències del costumisme és la utilització, constant i repetida, de la paraula *tipos*. És, de fet, el mot que encapçala dues de les seues obres (*Tipos d'espardenya i sabata* i *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la tèrra del gè*). No ens hem d'enganyar, però. Martí i Gadea es troba ja ben lluny del context que donà lloc al costumisme, i la prova n'és doble: d'un costat, la paraula *escena* ha desaparegut de l'equació; de l'altre, el terme *tipo* pren en l'obra d'aquest literat un valor semàntic que el diferencia força de la tradició anterior.

Una obra amb voluntat totalitzadora i enciclopèdica com *Tipos, modismes...* inclou al seu si una petita col·lecció de *tipos* i escenes, malgrat que aquestes no reben tal nom. L'afany exhaustiu de Martí i Gadea hi refon el material costumista, paremiològic, erudit i històric i en fa un gènere nou caracteritzat per la brevetat i pel caràcter conclusiu que aporten les quartetes. Si al dintre d'aquesta mixtura destriem el material pròpiament costumista, el resultat és una petita col·lecció gens negligible (QUADRE 15):

TIPOS - 17

L'adobacossis (7)¹⁵⁴
 La beata de l'hora (22)
 El capellà de campaneta (41)
 El capellà de missa i olla (42)
 El *pipantero* (331)
 L'*alacayo* (Ap, 2)
 La carabassera (Ap, 24)
 El barber de carasol (Ap, 25)
 El femater (Ap, 52)
 El florer (Ap, 56)
 El foguerer (Ap, 57)
 El fuster de l'antigor (Ap, 60)
 El saludador (Ap, 124)
 El sanador (Ap, 125)
 El *terrero* (Ap, 139)
 El dolçainer (Ap, 142)
 El çahuarí (Ap, 149)

ESCENES (FESTES) - 13

Sant Dionís (69)
 L'*embaixà* de Sant Jordi (71)
 L'enterro de la sardina (75)
 La cencerrada (77)
 El festejar de La Vall (83)
 La foguera de Canals (88)
 La jàquera vella (119)
 Els porrats (186)
 L'estiu (278)
 Les falles de Sent Jusèp (279)
 Les fogueres de Sent Antòni (281)
 Els batejos (373)
 Les ambaixades de Moros i Cristians
 (Ap, 44)

154 / En el cas d'aquest apartat, i com que sols ens hi referim al llibre *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la tèrra del gè*, la numeració indica sols la pàgina de la cita (84). En cas que les entrades al·ludides corresponguen a l'*Apèndix o Afechitò*, s'indica amb l'abreviatura Ap (Ap, 23).

Com veiem, les escenes, donat el marcat caràcter local que s'imprimeix a l'obra, queden restringides a les festivitats populars, un tret que ens allunya del caràcter burgès dels reculls costumistes de meitat del XIX i que ens acosta, en canvi, a títols com *Tabal i donsayna*.

Per altra banda, i pel que fa als tipus, s'ha produït un canvi en el concepte mateix. Crida l'atenció que l'autor estenga l'etiqueta a persones puntuals. És el cas, per exemple, de Peret de Bétera (Ap, 104), un home afeccionat a les malifetes, i a qui es descriu com "un tipo que feha tots els papers". Del tio Cajuja de Benilloba es diu que era "un verdader tipo de les muntanyes d'Alcoy" (35), i la mateixa expressió s'estén fins i tot a persones encara vives com Jaume de Quart, "un verdader tipo" que fa "pasaetes de sorrínto o tonto pillo" (393).

Fa la sensació que Martí i Gadea no empra indistintament les paraules "sujècte" i "tipo". La segona resta reservada per a individus que, per la seua actitud o per la seua aparença, resulten més característics, rars o extravagants. Malgrat tot, el canvi semàntic respecte a la concepció de *tipo* que estava implícita en el costumisme resulta prou clara. En Martí i Gadea el terme ha perdut bona part del seu caràcter abstractiu. El lector ja no ha d'inferir d'un retrat general els trets particulars que ha observat en casos concrets del seu voltant; no s'apel·la ja, doncs, als coneixements marc per a despertar l'efecte humorístic. Molt al contrari, el *tipo* parteix dels trets individuals. És un exemple únic, un *espècimen*. Allò que el fa destacar, en poques paraules, és la seua profunda individualitat. D'algun mode, s'ha capgirat per complet el recurs i el tipus ha passat de l'abstracció general al fet concret i irrepètible.

Seria prolix intentar esbrinar les causes d'aquest canvi. Potser el que hi ha operat és un simple procés de contaminació semàntica. D'algun mode, el costumisme primitiu es basa en casos particulars per extraure'n els trets comuns humorístics. El *tipo* costumista és un retrat deformat que amaga el referent real i n'exagera els trets peculiars fins a la inversemblança. És potser ací on Martí i Gadea agafa el relleu i parteix del punt d'arribada, és a dir, d'allò humorístic o estrany, per veure quins individus de la realitat s'acosten a aquest arquetip ja consolidat per l'humor. Una altra possibilitat explicativa apuntaria a la necessitat d'exacerbar el tipisme: la pruija per destacar els trets idiosincràtics dels valencians, especialment enfront de l'embranchida uniformadora del progrés, portaria l'autor a buscar caràcters peculiars per subratllar la riquesa i vistositat de la "tèrra del gè".

Encara hi cabria una tercera explicació, més relacionada amb la praxi literària. No oblidem que els tres volums de *Tipos, modismes...* agafen un material de procedència tan diversa com les festes, la paremiologia, els *sussuïts*, les descripcions de monuments... i els uniformitzen amb una fórmula textual obsessivament repetitiva (i monòtona), que n'igualaeix el resultat estètic. En paraules de Miquel Nicolás (1994: 315):

"Des del punt de vista literari, el valor de l'obra de Martí i Gadea és escàs. [...] Les descripcions a la manera costumista tenen poc de creació personal, car el recurs constant a la parèmia, que és la recurrència estilística fonamental dels seus llibres, determina ja uns motlles difícils de violar."

Seguint aquesta tònica d'*anivellament*, el material s'estira o s'arronsa: els refranys, que podrien haver-se consignat de forma escarida, s'estiren fins a esdevenir sovint relats curts; les festes i tradicions,

que podrien haver donat lloc a una explicació ben prolixa, se sintetitzen fins a l'extrem. En aquest context d'*igualació textual*, el tipus i la biografia es troben i convergeixen necessàriament en una plantilla de trets comuns que donen en una certa contaminació terminològica.

Siga com siga, la tendència a individualitzar i concretar el tipus augmenta i es consolida en la següent obra de Martí i Gadea, ja publicada pòstumament: *Tipos d'espardenya i sabata*, escrita segons Domínguez Moltó (1981b: 12) entre 1905 i 1910; per tant, quasi al mateix temps que els *Tipos, modismes...* En aquesta darrera obra, l'autor de Balones descriu un poble complet, el seu, a través d'un retrat completíssim de molts dels seus habitants fins a arribar a vora un centenar¹⁵⁵. Aquesta obra, originalíssima, resulta "única en la literatura universal", en paraules del mateix Domínguez Moltó (1981b: 11), i configura un fresc impagable de les formes de vida tradicional en les comarques valencianes del XIX. Hui en dia, les poques reedicions que se n'han fet constaten que no ha estat encara justament valorada per la crítica.

Des del mateix títol, Martí i Gadea ens avisa que hi apareixeran tant els pobres com els rics (altrament, els d'*espardenya* i els de *sabata*), tot emprant per a tots ells el qualificatiu de "tipos". L'absència de pròleg ens impedeix copsar una explicació de primera mà per part de l'autor. Així i tot, podem aventurar que la resemantització del terme ha avançat un grau més: la paraula *tipo* ha passat a designar tota aquella persona amb una forma de vida tradicional, per oposició a aquells que habiten la ciutat deshumanitzada i moderna. Martí i Gadea no descriu exactament el Balones contemporani a la seua escriptura. Per contra, sembla retrotraure's a un Balones idealitzat que el duu fins a la seua infantesa, a mitjan segle. De la majoria de personatges es parla en passat, i en la major part de casos amb una distància temporal de dues o tres generacions:

"Vicent Vilaplana li dién a este, conegut ademés per *Fosero*, *Tararubla* i *Tostó*, y vivía en la casa de la par davall del *Tórt del Cego*, que habitá despuix el seu fill el *Pipantero* y ara el seu net del mateix mòt." (70)

Les descripcions de l'autor no es queden en una visió idealitzada i de vegades entren en el terreny de l'anècdota o la mera xafarderia. Sempre, però, hi traspua un deix d'actitud nostàlgica. La paraula *tipo*, en aquesta obra de Martí i Gadea, fa referència a una persona d'un passat que es troba a faltar:

"Así tenen vostés un tipo de les nóstres ahueles, tan fòrtes, tan robustes, tan valents y tan bònes, com sencilles, planes, clares y naturals eren totes elles." (49)

155 / Les dades de l'INE assenyalen que la població de Balones era el 1900 de 381 habitants, amb una tendència a minvar arrossegada des del XIX. Projectant, doncs, aquestes xifres, resulta fàcil conjecturar que Martí i Gadea, contràriament al que afirma Domínguez Moltó, no retratà "tots els residents d'un poble" (1981: 11), sinó possiblement sols els caps de família o persones de certa edat.

Fins i tot els conflictes que s’hi descriuen (baralles, malifetes, discussions matrimonials...) es queden en el terreny d’allò amable. Els envolta la imatge idealitzada d’un món on una certa harmonia ho governa tot, una mena de respecte subjacent cap a les coses donades. Els únics que ixen d’aquest ordre –i que, en conseqüència, mereixen la càrrega crítica de l’autor- són els que tracten de subvertir eixe *statu quo* amb teories revolucionàries.

Al capdavant, comprovem com des dels inicis de la literatura costumista el valor semanticofuncional i ideològic del tipus s’ha capgirat. De ser un arquetip crític a ser un arquetip ideal; de sorgir de l’observació del present a resultar del record idealitzat d’un passat idíl·lic; de l’abstracció (*el florero, el coquillero...*) a la persona singular dotada de nom, malnom i parador concret.

El “carácter valencià”

Martí i Gadea no es dedica en les seues obres a descriure *in extenso* la identitat valenciana. Aquest no és, de fet, el seu objectiu. Així i tot, en *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la tèrra gel gè* (1906) podem espigolar algunes breus al·lusions al que ell anomena el “carácter valencià”. En aquesta obra, la tendència ja assenyalada a eixa certa *igualació textual* de què parlàvem obliga l’autor a redactar una entrada breu sobre cadascun dels modismes que cita. Una mica esclau del format textual que ha escollit per al llibre, Martí i Gadea extrau petites conclusions de les dites i els refranys reunits, que quasi sempre el condueixen a algun corol·lari sobre la personalitat valenciana. El resultat indirecte és el traç d’una mena de psicologia col·lectiva, susceptible de diferenciar el poble valencià de la resta.

El retrat que Martí i Gadea fa dels valencians en aquests textos es basa sobretot en dos puntals: el primer, la tendència natural a la jocositat, a la broma, a la diversió. Els valencians són “guasóns dasta la paret d’enfront” (83, 135), tenen un caràcter “expansiu y meridional” (44), “guasó y festiu” (64), “festiu y bromesch” (174), “bromiste y burló” (Ap, 140). Del valencià es diu que està “sempre a punt per a guasarse” (18), que “tot ho convertix en sustancia y de tot trau partit pera bromejarse” (Ap, 52). L’autor es pregunta: “¿S’haurá vist més bòn humor ni guasa més refinada que la dels valencians?” (101). En definitiva, i segons les seues paraules, “creém que lo mateix còsta plorar que riures, y preferim lo segon a lo primer” (Ap, 8).

L’altre puntal en aquest relat identitari és el de la *sang ardenta* (39). Parlem ara del “caràcter meridional”, definit per la tendència a la passió i a la immediatesa (el “geni curt”, com es diu a la pàgina 39). Martí i Gadea opina que aquest tret té un doble origen: els valencians són “fills del moro y del terreny”, és a dir, acusen d’un costat el clima càlid del Mediterrani i, de l’altre, l’herència àrab, que curiosament ací l’autor no negligeix. Als valencians, parlant ras i curt:

“Ningú els jafa la guitarra en ser valents, esplèndits, intel·ligents, artistes consumats, divertits, caritatius, pero fumats com el que més, y capaços a lo millor de tráureli a u els budells en una furgá y enviarlo a l’atre barri.” (317).

En l'aspecte identitari podem dir que en Martí i Gadea notem una mena de tornada arrere. Una de les diferències bàsiques entre els dos corrents que ací estudiem, el costumisme i l'autoctonisme, és que el primer sintetitza la identitat dels valencians destil·lant de la descripció de tipus i costums tot un seguit de trets psicològics col·lectius. L'estret vincle entre la descripció d'escenes i les celebracions festives reforça la percepció del valencià com un poble alegre, fester i religiós. A partir de l'autoctonisme, però, la síntesi de la valencianitat no es realitza a partir de trets psicològics col·lectius sinó indirectament a través d'icones sentimentals: la barraca, l'horta, la dona valenciana abillada, la pirotècnia... En eixe sentit, podem dir que Martí i Gadea prescindeix de l'herència autoctonista: no fa quasi cap al·lusió a la barraca ni a la pirotècnia ni a la paella ni als tarongers, ben poques a la dona valenciana com a arquetip i moltes menys a la seua vestimenta tradicional.

L'escriptura de l'autor de Balones no crea tòpics visuals ni els alimenta; ans al contrari, desenvolupa trets culturals amb una forta base doctrinal. El seu ancoratge sentimental no remet a unes estampes estètiques sinó a una certa ànima de país, tant més legitimada com més arrelada en la tradició i en el manteniment dels valors cristians. En certa forma, doncs, es tracta d'un autor que torna a un cert costumisme, malgrat que aquest siga ja un moviment esgotat i malgrat que en les seues pàgines reste encara més difús.

Sobre els trets amb què Martí i Gadea descriu el caràcter dels valencians, podem dir que aquests no presenten massa novetats respecte a la llarga tradició consolidada des del costumisme dels trenta i dels quaranta. Algunes característiques com la religiositat dels valencians (aspecte en què sí que havien aprofundit alguns autors com Frígola) es donen per suposades o es desenvolupen a partir de la tesi general del recull; unes altres, com la bellesa de la dona valenciana, no hi apareixen. Suposem que a causa de la condició religiosa de l'autor.

Sobre el caràcter festiu dels valencians, tampoc no s'aporten gaires novetats, tret d'un matís. Martí i Gadea posa més èmfasi en el caràcter meridional i no tant en el calendari festiu. Alguns autors precedents entenien que aquest calendari ple de celebracions era la prova conculcent del caràcter festiu dels valencians. En l'autor de Balones ocorren dues circumstàncies perquè no passe així. La primera, la probable decadència de les festes de carrer (Bodria parla d'elles en to nostàlgic el 1906). La segona, el fet que en la visió del rector de Mislata el calendari festiu devia ser quelcom tan natural com la mateixa fe catòlica i, per tant, res digne de ser subratllat com a peculiar o distintiu.

La terra del gè: extensió i intensió

Resulta lògic pensar que l'expressió "terra del gè" (normativament "xe") resulta un subterfugi davant la històrica indefinició onomàstica del nostre territori. No és, però, l'única denominació que l'autor de Balones empra. Al llarg de les seues pàgines podem trobar les expressions "Reyne de Valencia" o "Antic Reyne de Valencia". Les dues són evidentment més precises que la que Martí i Gadea encunya, però potser adquireixen un tarannà més històric. Amb la tria de "terra del gè", entenem que l'escriptor i folklorista tracta d'imprimir a la seua obra una major immediatesa. Més que la invocació d'un regne extint, s'aconsegueix així remetre el lector a un tret identitari i aglutinador ben viu.

Tots els valencians, d'un extrem a l'altre, gasten la interjecció “xe”, i ben pocs fora del “regne” ho fan. Aquest fet imprimeix a l'obra de Martí i Gadea un caràcter globalment valencià que els escriptors fins a aquell moment no consideraren. Des del costumisme, la majoria d'acotacions geogràfiques o bé es limitaven a la ciutat de València i el seu voltant orgànic (cas de *Los valencianos pintados por si mismos*, segons déiem) o bé invocaven una valencianitat global, però sempre des de símbols propers a l'Horta de València.

Ja dins de la seua obra, especialment en *Tipos, modismes...* Martí i Gadea és coherent amb aquest abast territorial. Les petites entradetes que conformen el seu llibre parlen de més d'un centenar de pobles valencians, des de Morella i Vinaròs fins a Oriola i des d'Alpont fins a Xàbia. La voluntat enciclopèdica de l'autor i la seua prouïja exhaustivista deixen com a resultat un mapa ben complet. En aquest sentit, cal agrair que la seua obra siga, sense dubte, la primera que es planteja el territori en tota la seua extensió, no sols dibuixant-lo des dels seus límits sinó aprofundint en la seua diversitat¹⁵⁶. En la confecció del recull hagué de partir de diverses fonts documentals que no ens consten. Sens dubte els informants orals contribuïren de manera decisiva en la recopilació de materials folklòrics, referents llegendaris, dictats tòpics, etc. Les aportacions, però, eren per naturalesa heterogènies, asistemàtiques i en tot cas fragmentàries.

Possiblement aquesta precarietat explica que l'abast geogràfic de Martí i Gadea siga extens, però no igualment intens. La procedència geogràfica de l'autor fa que se sobrerepresenten les comarques de la Marina, el Comtat i l'Alcoià (*les muntanyes d'Alcoi*, parafrasejant el folklorista). La ciutat de València hi té un paper ben destacat (amb més de 170 mencions) i les zones on Martí i Gadea exercí el sacerdoci (Casinos, Mislata i Anna) donen lloc també a zones ben *cartografiades*. En canvi, *s'infrarepresenta* un sector important del País Valencià, corresponent a les zones més extremes del sud i a les comarques castellanoparlants, i resulta manifest el buit que dibuixa el terç nord. Per posar-ne un exemple clar, en tot el llibre sols trobem 28 al·lusions a pobles de la província de Castelló, poc més de les que sumen per si sols els petits pobles de Gorga (10), Balones (8) i Millena (8).

Aquesta representació desigual podria ser, des del nostre punt de vista, fruit d'una certa preferència pels testimonis orals, pel contacte directe amb les tradicions o els seus portadors, més que per una feina fidel a la documentació, literària o arxivística. Domínguez Moltó (1981a: 152) reconeix aquesta mancança del rector de Mislata, qui sols hauria utilitzat com a material de base les fonts orals i l'ajuda ocasional d'algun erudit com Cebrián Mezquita¹⁵⁷. Per petits errors que comet (com situar Abejuela a la província de València o Tales al Maestrat) inferim que Martí i Gadea no fou un investigador gaire acurat. Tampoc, d'altra banda, ho pretenia, i les limitacions documentals del seu temps resultaven ben òbvies.

A continuació, i per tal de fonamentar les nostres afirmacions, il·lustrem amb un mapa la distribució de les referències geogràfiques contingudes en l'obra *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la terra*

156 / Recordem que en el seu *Vocabulario Valenciano – Castellano* (publicat el 1909), Martí i Gadea arreplega un total de 488 noms de pobles valencians amb el seu corresponent gentilici, és a dir, quasi la totalitat. En aquest cas, doncs, no s'observa una voluntat per donar major importància als pobles d'una àrea concreta del País. (Domínguez Moltó 1981a: 170).

157 / Domínguez Moltó sols assenyalava un llibre utilitzat per Martí i Gadea com a font d'informació. Es tractaria de *Hagiografia Valenciana*, escrita per Francisco Vilanova i Pizcueta (1859 – 1923), director del Centre de Cultura Valenciana i membre més tard de Lo Rat Penat. (Domínguez Moltó 1981a: 152 – 153).

del gè. Per a una major exactitud no s'han comptabilitzat les ocasions en què l'autor cita una població com a simple referència orientativa (*a la carretera de Xàbia, arribant a Planes...*), com a demarcació (*a les muntanyes d'Alcoi, a la província de Castelló...*) o com a simple fita per a ubicar un element exterior. La divisió comarcal emprada, d'elaboració pròpia, no afecta la percepció dels desequilibris, bastant òbvia. De fet, algunes decisions preses com la de desglossar els termes de les tres capitals provincials ens ha permès visualitzar millor el pes que Martí i Gadea atorga als centres urbans.



MAPA 1

Al·lusions geogràfiques contingudes a l'obra de Martí Gadea *Tipos, modismes...*

Conclusions

Al capdavant, podem dir que Martí i Gadea és un costumista pel que fa al fons, però no a la forma. Amb relació al fons, són indiscutibles la seua actitud nostàlgica i el seu ancoratge sentimental en un món de valors i tradicions que sols troba en el passat. Segons apunta Miquel Nicolás (1994: 311), l'autor de Balones “Utilitza una certa visió ideològica, la qual, en nom d'un ordre natural inviolable, propugna els valors del dogma catòlic, interpretat per la jerarquia eclesiàstica, i els presenta com a inherents als individus i a la seua reunió en l'entitat de “poble”.

No ens trobem, així i tot, davant un costumista prototípic. La cronologia, d'altra banda, faria impossible eixa adscripció. És innegable que les coordenades socials i temporals en què se situa l'obra del nostre autor no són coincidents amb les del costumisme canònic. Ni tan sols amb el d'altres costumistes ressagats com els Llombart o els Frígola. Martí i Gadea escriu la major part de la seua obra en un context, el del tombant de segle, en què Europa s'enfronta a unes altres pulsions. La seua obra, lluny de respondre a la visió acomodada de la burgesia *conservadora*, és un clam en contra d'un progrés més ideològic que material. Els seus enemics no són les modes, ni tan sols les carreteres o els cotxes, sinó la secularització, el marxisme, la maçoneria... la maligna influència estrangera que –s'intueix- acabarà amb el sistema de valors del catolicisme tradicional.

Així i tot, Martí i Gadea coincideix amb els costumistes en un deix nostàlgic que li fa buscar en ells alguns codis estètics i terminològics, com ara l'ús de la paraula *tipos* (que encapçala dues de les seues obres) o l'atenció significant cap a les festes populars. A partir d'aquest fons comú, l'autor de Balones modifica i resemantitza algunes convencions. D'aquesta manera, reinventa la paraula *tipo*, suprimeix el gènere *escena*, focalitza en les classes populars tot allunyant-se de la burgesia i inventa uns motlles textuals que marquen alhora la seua originalitat i els seus límits expressius. En tant que escriptor *solitari*, independent de les escoles de la seua època, es veu en la necessitat de bolcar el seu missatge en uns nous motlles. Per a ell, el més important és el missatge, la seua voluntat totalitzadora de deixar constància exhaustiva d'unes tradicions que veu en perill.

Per aquest motiu podem dir, de nou, que és costumista en el fons, però no en la forma. Com podem veure en les conclusions generals, Martí i Gadea és alié a la major part de les pautes estilístiques del costumisme, aspecte en el qual es diferencia dels altres dos autors importants d'aquest capítol. En el cas de Santmartín i Aguirre o Català i Serra, era la moda literària la que eixia a la llum com una pàtina que evocava un fons cultural costumista, però el fons temàtic marcava direccions oposades. Martí i Gadea, ans al contrari, és immune a les modes literàries en el seu vessant estètic i convencional. No és un esteta ni un artista, ni busca la comicitat com els altres dos. És, en tot cas, un home amb una missió ideològica i cultural. Si els elements del gènere literari li serveixen, els accepta i si no, els rebutja. A diferència dels altres dos escriptors, no escriu per a divertir-se ni per a divertir, malgrat que un cert tarannà en les seues obres apunte a una finalitat lúdica. La seua obra, original i valuósíssima per a nosaltres, necessita codis textuals propis.

5. ELS EPÍGONS DEL COSTUMISME

Durant els primers anys del segle XX encara podem rastrejar alguns textos d'inspiració costumista, esparsos en les pàgines d'algunes publicacions com el *Calendari de Las Provincias*. És el cas de poemes com "La gloria del burro", d'Antoni de Cidón (1909), "La demaná", de Mariano Roca (1915) o "Dia de gloria", de José María Juan García, publicat al *Calendari* l'any 1920. Pel mateix temps, també el recopilatori *Paisatjes, costums, quadros, escenes i tipos del Regne de València*, confeccionat per Josep Ribelles Comín (1914) inclou textos que hereten la línia costumista de *Tabal y donsayna*. Es tracta de "El granerer", de Francesc Badenes i Dalmau, "La paella", del Baró de Cortes, "La festa de Sant Vicent", d'Antoni de Cidón i "Un bateig", d'Ascensi Mora. En tots els casos són poemes que recreen, des d'un conservadorisme estètic i ideològic, algunes festes valencianes i certs rituals socials, sempre des de l'òptica del tradicionalisme.

No es tracta, però, d'una tendència general. Durant els mateixos anys la poesia valenciana segueix senders més innovadors. Per posar-ne un exemple, de tots els autors que publiquen obres en l'editorial Pro Poesia Valenciana (1915), sols alguns poemes de Lluís Cebrián Ibor i Genaro Genovés (així per exemple "Missa d'Alba" o "El piropo del horchater") tenen un cert regust costumista. El contrast amb les noves tendències esteticitzants és ja ben palmari, i ja a l'altura de 1918 trobem dos textos de gust modernista al mateix *Calendari de Las Provincias*: "El ball de la plasa", de Santiago Cebrián Ibor i "El silenci de l'horta", de López-Chávarri.

Les darreres fuetejades del costumisme durant els anys vint, al marge dels casos ja comentats, es circumscriuen a autors que romanen en un registre popularitzant de tipus humorístic, arrelat en la tradició dels col·loquis i en l'ombra encara llarga de Bernat i Baldoví. En poden ser bons exemples el borrianenc Manuel Peris Fuentes i el poeta de Quatretonda Estanislau Alberola. En ambdós casos, la procedència geogràfica, distant respecte a l'àrea d'influència de la capital, pot ser un factor per explicar aquest *retard* estètic. Pel que fa a Alberola, poden adscriure's a un cert costumisme els poemes "Les sabates noves" i "Sossoit"; quant a Peris Fuentes, els seus textos més clarament costumistes són "Curanderies", "La moda" i "El pasacalle", tots tres inclosos en el volum recopilatori *Poesies* (1928).

No podem tancar, però, el panorama del costumisme *extrem* sense fer menció a tres obres que, publicades al voltant dels anys vint, perllonguen encara la sensibilitat costumista: el llibret de falla *Coses desaparegudes* (1925), l'obreta *El meu poble, Vilanova*, del poeta Francesc Valiente, i els versos del poeta gairebé oblidat Josep Calpe de Sabino.

Pel que fa a Francesc Valiente¹⁵⁸, la seua obra, *El meu povle, Vilanova*, traça una reconstrucció descriptiva i nostàlgica de les antigues festes del Crist, a Vilanova del Grau, antic municipi i hui barri marítim de València. El llibret, compost per a penes 12 pàgines, està escrit en una ortografia peculiar, d'invenió pròpia (així, hi llegim *qreu, duvtosa* o *qaravasa*). Temàticament, hi podem seguir el recorregut de la processó del Crist i dels diferents actes que l'acompanyaven, tots vists des de l'òptica, innocent i il·lusionada, d'un xiquet. El to general és de devoció i de religiositat.

Per la seua part, el llibret *Coses desaparegudes* constitueix un rar exemple d'escrit costumista. Diem *rar* perquè, de fet, es mostra totalment descontextualitzat dels receptacles originals d'aquest corrent i vinculat, en canvi, a la naixent festa fallera, que en els anys vint pren ja una gran embranzida, com a referent identitari del *cap i casal* i el seu entorn. El text, que constituí el llibret de la falla del Cercle de Belles Arts, està dividit en diverses parts: una primera a manera d'exordi al públic, una segona o *explicació de la falla* pròpiament dita i una tercera a tall de conclusió.

Ja en l'exordi, que denota la influència dels antics col·loquis, el poeta assenta la base de tota la seua argumentació: una visió agrament nostàlgica amb dards dirigits contra la vida burgesa, les noves modes i formes d'oci (entre elles el futbol), i l'alliberament, encara limitat, de la dona:

“Ara tot es borraura,
mucho pote y mucha java:
las niñas pelaes al sero
 y les mamaes en romana;
 los niños *chutando raso*
 y els pares suant moixama,
 treballant catorse hores
 asoletes en sa casa.

Hui no's veu una familia
 reunida com Deu mana,
 ni dins de casa, ni fora,
 un instant pa retratarla.
 Les chiques seguint la serie
 de “La pobre envarillada”
 y en el sine s'enchorisen
con unos novios-llepasa.

La mamá tiene modisto,
 manicura de mañana,
 peinadora que la ondula...
 y... el calsetí que's forada

158 / De Francesc Valiente Izquierdo tenim poques dades. Sabem, gràcies al seu llibret mateix, que va nèixer a Vilanova del Grau l'any 1889, que cursà estudis de medicina i que exercí uns anys a Tavernes de la Vallidigna. La data de publicació del seu llibre *El meu povle, Vilanova*, no consta en l'original.

allí no ya quí el remende:
 qu'están les cases sins'ama
 pues la *mujer de hoy en día*
 nasió pa ser consecala.”

En la segona part es dona pas a una petita galeria de fets i personatges, tots caracteritzats pel seu caràcter intrahistòric (*El tío Sacamueles, el globo de Milá, la Lleterera, el Fanalero, Peret el de Bétera*¹⁵⁹ i *la Tia Paca*), i que segurament es correspondrien amb altres tants ninots de la falla. L'autor els descriu entre atacs esparsos als suposats avanços que dibuixa la modernitat coetània. Enfront d'eixe fals progrés, la simplicitat i ingenuïtat d'aquests *tipos* els presenten com a entranyables. El context a què remetien, un temps de relacions sanes i sinceres, en desdibuixa fins i tot les males accions.

L'últim autor d'aquest apartat, Josep Calpe de Sabino (1886 – 1950), és un dels noms més oblidats del panorama literari de començaments del XX. Nascut a Campos d'Arenós, poble ja desaparegut, emigrà amb la seua família a diversos llocs (entre els quals França i Cuba) i acabà establint-se a València, on es dedicà al comerç. Afeccionat a les lletres des de jove, col·laborà amb Vicent Miguel Carceller en la redacció de *La Traca*, si bé trencà relacions amb el seu soci –segurament per motius ideològics- i fundà altres revistes satíriques paral·leles, com *La matraca* (1916), *La Traca Nova* o *La Troná*.

Dins y fóra de Valensia, publicat l'any 1926, és una de les obres menys conegudes de Calpe. Constituïx un recull d'escrits en vers i prosa, tots caracteritzats pel to humorístic. La majoria de poemes narren *xascos*, acudits, sussuïts... petites situacions còmiques en què un equívoc lingüístic o una prova d'enginy posen en marxa el numen de l'autor. D'entre tota aquesta faramalla textual, però, sobreïxen una desena de poemes en què el tema costumista agafa el protagonisme, sempre amb la ja clàssica bipartició entre tipus i escenes. Dels primers són mostra “El majo” (23), “Les dones saragateres” (28), “Les de Pebrera en sombrero” (38), “El mal pagaor” (46) o “El veranech de les cursis” (47). En la categoria de l'escena l'autor repassa una vegada més el calendari festiu, amb poemes sobre els carnestoltes (70), les falles (69), la Fira de Juliol (32, 73), el Nadal (43) i el dia dels Innocents (62).

Calpe de Sabino, vinculat a *La Traca* i a la tradició sainetística, és un autor de perfil festiu. Ell mateix qualifica el seu llibret, *Dins y fóra de Valensia*, com una “recopilació de treballs humorístics”. Per intencionalitat i per estil, la seua obra s'emparenta més bé amb la d'altres poetes com Estanislau Alberola, i amb els versos populars de Peris Fuentes. Enfront, Francesc Valiente Izquierdo i l'autor anònim de *Coses desaparegudes* remetien a un tarannà més nostàlgic, on molts dels tòpics ideològics –que no estilístics- del costumisme continuen vius.

159 / D'aquest personatge fa també un retrat Martí i Gadea dins la seua obra *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la tèrra del gè*.

6. CONCLUSIONS GENERALS

De tots els escriptors que hem tractat en aquest capítol, els més destacats publiquen les seues obres més *costumistes* entre els anys 1895 (*Jagants y nanos*) i 1926 (*Calpe de Sabino*), amb 1910 (any en què Català i Serra imprimeix els *Cuadros populares*) com a data medial. La cronologia que dibuixen aquestes fites és la dels primers anys del segle XX, un moment històric en què el costumisme ja no és un moviment viu, ni molt menys coherent. En aquests anys a penes en resten ja alguns pocs calius, on perviuen mers tics estilístics o deixos d'imitació que, en la majoria de casos són explicables per la formació intel·lectual dels distints autors.

Bona prova del que diem és, en eixe sentit, el quadre de la pàgina següent. Hem reflectit en la primera columna els trets estilístics i ideològics més representatius del costumisme canònic, segons els hem descrit en el capítol primer. A partir d'ací, comprovem com cadascun dels tres principals autors d'aquest capítol dibuixa un mapa diferent, una assumpció desigual de trets que remetent al costumisme i que, a vegades, es mixturen amb llurs escriptures peculiars.

En general, cap dels tres autors assumeix les característiques estilístiques més distintives: pacte de versemblança, jocs metanarratius, narrador metadiegètic... Es tracta dels aspectes més tècnics, i és lògic que cap dels escriptors els seguísca, donat que tenen sentit en una dimensió purament narrativa que cap dels tres practica. Pel que fa a la resta de característiques, podem dividir-les en tres parts: la primera, l'anomenada *ideològica*, revela un conservadorisme que és molt més visible en Martí i Gadea que en Sanmartín i Aguirre. La segona, relativa als personatges i ambientacions, ofereix un resultat desigual: des d'un Sanmartín i Aguirre més ocupat per les ambientacions burgeses i urbanes evolucionem cap al rector de Mislata. Aquest últim posa el centre de gravetat en les localitzacions i els personatges *autèntics*, en clara oposició a un món burgés on Sanmartín es trobarà còmode, però que el de Balones considerarà frívol i estrangeritzant.

Finalment, i ja posant l'èmfasi en l'aspecte formal, tant Sanmartín i Aguirre com Català i Serra són més fidels a les pautes genèriques, és a dir, als noms caricaturescos i a les convencions paratextuals. Determinades recialles, com ara l'ús de la paraula "tipus", és comuna als tres escriptors. Vist en el quadre que oferim tot seguit, i representat de forma gràfica, els darrers vagits del costumisme ofereixen una distribució desigual, que depén de com encaixa cadascun dels trets amb la peculiar disposició ideològica de les obres estudiades.

A partir d'aquest moment, tres fets cabdals faran canviar el panorama literari: l'esgotament definitiu del costumisme (ja diluït en altres corrents posteriors), l'eclosió de petits costumismes regionals, com l'alacantí, l'il·licità o el castellanenc i la petjada de l'Exposició Regional de 1909, que catapultarà l'imaginari autoctonista a l'inconscient col·lectiu. Tot això, segons veurem, amb l'ajuda d'altres arts com la música, la pintura o el cinema.

**QUADRE 16 : COMPARACIÓ DE LES DIFERENTS CARACTERÍSTIQUES DEL COSTUMISME
PROTOTÍPIC ENTRE ELS DIFERENTS AUTORS TRACTATS EN AQUEST CAPÍTOL**

TRETS GENERALS DEL COSTUMISME	SANMARTÍN I AGUIRRE	CATALÀ I SERRA	MARTÍ I GADEA
Referents: actitud nostàlgica, enyor de formes de vida passades considerades més pures o autèntiques.	NO	NO	SÍ
Actitud ideològica: defensa d'un cert estat de coses burgés i conservador i atac a les modes i novetats	NO	SÍ	SÍ
Protagonisme de les classes burgeses	SÍ	NO	NO
Preferència per les ambientacions urbanes	SÍ	SÍ	NO
Pacte explícit de versemblança	NO	NO	NO
Narrador: omniscient, homodiegètic, pancrònic	NO	NO	NO
Jocs metanarratius	SÍ*	NO	NO
Narrador ficcionalitzat	NO	NO	NO
Personatges prototípics i caricatutzats	SÍ	SÍ*	NO
Noms ridículs i inversemblants inventats <i>ad hoc</i>	SÍ	SÍ*	NO
Estructura peculiar: sobredimensió de la introducció, anècdota que dona peu a la reflexió posterior...	NO	NO	NO
Metaforització de l'activitat narrativa	NO	NO	NO
Estil: aparença d'espontaneïtat, aparent antierudició, recargolament i castissisme	NO	SÍ**	SÍ
Formats discursius: importància de les imatges (gravats, il·lustracions...) que acompanyen el text	SÍ	SÍ	NO
Ús d'encunyacions genèriques particulars: quadre, escena, tipus...	SÍ	SÍ	SÍ

* **Tret** present, però no massa destacable ni definitori.

****En el** cas de Català i Serra, entenem la seua postura cap a l'ortografia (o millor dit *no-ortografia*) com un exemple bastant manifest de postura antierudita.

CAPÍTOL NOVÉ

LA PLENITUD DE L'AUTOCTONISME (1909 - 1937)



CAPÍTOL NOVÉ. LA PLENITUD DE L'AUTOCTONISME (1909 – 1937)

1. Introducció
2. Els anys de la febre regionalista en l'art
 - La pintura i l'arquitectura: un autoctonisme en plena vigència
 - La música: el gust pel color local
 - El cinema: el folklore en pantalla
3. La influència de la Fira de Juliol i de l'Exposició Regional
4. La continuïtat de l'autoctonisme conservador
- 5 La invenció de les Falles i la literatura fallera
 - Evolució de la literatura fallera
 - L'imaginari líric faller
 - La imatge de la valenciana
6. Autoctonisme, Modernisme i Avantguardes
 - El modernisme valencià
 - Pervivència en el Modernisme de l'imaginari autoctonista
 - Els prosistes: Morales Sanmartín, Llorente Falcó, López-Chávarri
 - L'avantguardisme, contra l'imaginari autoctonista
7. Conclusions

1. INTRODUCCIÓ

Els dos corrents que estudiem, el costumisme i l'autoctonisme, han mostrat fins ara una cronologia desigual. Mentre que el primer arranca d'obres literàries que, al nostre territori, es retrotrauen a la dècada de 1830, el segon comença a estar vigent cap als vuitanta, amb els poemes de Llorente i Iranzo. Aquesta diferència de mig segle tindrà també eco en la cronologia de la dissolució de cada moviment. Com hem vist en el capítol anterior, l'arribada del nou segle coincidirà amb les últimes raneres del costumisme (amb autors que sols dubtosament poden adscriure's a aquest moviment); en canvi, els mateixos anys seran testimoni de la puixança de l'autoctonisme.

Bona prova d'aquest ascens a què ens referim és la febra regionalista que, durant els primers anys del nou segle, s'expandirà a altres arts, començant per la pintura i acabant per l'arquitectura, la música o el cinema. L'habilitació d'un cert *paquet simbòlic* valencià, en la línia del procés de *nation-building* ja assenyalat per Hobsbawm i Ranger (2002), s'estendrà a totes les arts i acabarà cristal·litzant en la fixació d'una determinada indumentària representativa (el famós *vestit de fallera*). En tot eixe procés tindrà un paper fonamental l'imaginari autoctonista, que, creat per Llorente i els seus coetanis, ascendirà a l'*oficialització* gràcies a esdeveniments culturals de masses com la Fira de Juliol, l'Exposició Regional de 1909 o els primers productes de *mass-media* (Beltran 2002). Durant aquest mateix període assistirem també a la creació de petits imaginaris regionals de caràcter provincial (Castelló i Alacant), comarcal (la Marina o el Baix Segura) o fins i tot municipals, amb casos assenyalats com Borriana, Elx o Monòver. De tots ells ens ocuparem en el darrer capítol.

Convertit ja en un poderós instrument identificatiu, l'imaginari autoctonista serà assumit per les diferents classes socials i presentarà un cert caràcter transversal. Així i tot, també esdevindrà ben aviat una arma en poder de la classe burgesa, ara emprenedora i regeneracionista, que maldarà per presentar-lo com un dic de contenció enfront de les noves tendències dissolvents. En un tauler ideològic més radicalitzat que mai, amb enfrontaments al carrer entre clericals i anticlericals i un ascens fulgurant del socialisme i l'anarquisme, la literatura de tema *regional* servirà per a contrarestar qualsevol tendència *dissolvent*. També per a ponderar un discurs conservador i religiós, amb l'Horta de nou presentada com a reserva de valors tradicionals. Enmig d'aquest estira-i-arronsa, la festa fallera aconseguirà, com veurem, omplir un cert espai intermedi, base del seu èxit posterior.

Podem afegir que el període històric que va del començament del segle XX a l'esclat de la guerra civil està ple de novetats econòmiques i polítiques d'abast mundial. Per començar, la davallada econòmica es fa evident amb el *crack* borsari del 29, fita d'una gran crisi del capitalisme, que tindrà conseqüències devastadores. Assistim també en aquesta mateixa època a la instauració del comunisme a l'URSS, la gestació

de dues guerres mundials i l'esclat dels moviments feixistes arreu el continent. El camp de la literatura i de l'art en general no resulta immune al signe convuls dels nous temps. En són exemple l'entrada del Modernisme, el sorgiment de les avantguardes, la influència de la novel·la psicològica i dels nous corrents teatrals i els primers vagits de l'existencialisme.

De tots aquests moviments renovadors, la literatura valenciana no participarà de forma massa activa, encara que sempre en farà un tast. Amb un notable retard respecte a la resta del domini lingüístic i més encara respecte a Europa, els autors locals incorporaran en diferent grau les novetats, més disposats a assumir el vernís estètic que no el rerefons ideològic. La literatura valenciana, fortament ancorada en els tòpics autoctonistes, serà poc receptiva al Modernisme i menys encara a les avantguardes. Tal com veurem, les novetats, merament estètiques o estilístiques, no abastaran una renovació profunda i es veuran interrompudes per la guerra civil. En concloure aquesta, la producció literària en llengua pròpia, notablement migrada, reprendrà l'estat de coses anterior al Modernisme.

Fet i fet, el País Valencià resulta un cas curiós perquè el procés col·lectiu de construcció simbòlica coincideix a grans trets amb una època en què els nous corrents culturals apunten just en direcció contrària: iconoclàstia, contestació i qüestionament de codis. Amb tot, enmig del camp de batalla que hem descrit, l'imaginari sorgit de l'autoctonisme acabarà de consolidar-se. En mans d'uns o d'altres, adquirirà diferents sentits i connotacions que tractarem de descriure i valorar al llarg del nostre recorregut.

2. ELS ANYS DE LA FEBRE REGIONALISTA EN L'ART

La crisi finisecular i l'arribada del Modernisme van acompanyades en terres valencianes per un enorme ímpetu de l'art *regionalista*. Emprem ací aquesta etiqueta amb totes les prevencions, ja que entenem que el terme autoctonisme designa particularment un tipus de literatura que ens hem encarregat de delimitar adés, sobretot en el capítol 6.

L'objectiu de les línies que segueixen és descriure com l'imaginari regional que hem vist nàixer en la literatura, especialment gràcies a autors com Teodor Llorente, Víctor Iranzo o Leopold Trènor, s'expandeix durant els primers anys del segle XX cap a altres arts, tot donant lloc a una autèntica moda regionalista que es veurà refrendada –i en cert sentit institucionalitzada- per esdeveniments de masses com la Fira de Juliol o l'Exposició Regional de 1909.

Com tindrem ocasió de comprovar, la cronologia de les diferents arts serà dissímil, i no sempre simultània. En eixe sentit, no serà igual el cas de la pintura, on ja des del 1860 el tema autòcton experimenta un auge, que el de l'arquitectura, on l'estil regionalista s'obri pas sols en casos esporàdics i sobretot a partir de 1910. En paral·lel trobarem el cas del cinema i de la música, amb una cronologia que arranca per a ambdós casos en el tombant de segle (més o menys cap a 1896) i que coneix una plenitud entre els anys deu (en la música) i els anys vint (en el cinema). Menció a part mereix la indumentària. Ací la fixació d'una determinada imatge estereotipada del vestit de llauradora, segons María Antonia Herradón (2016: 86), no ocorrerà fins finals dels anys vint, quan l'empremta del cinema i de les primeres figures del modest *star system* valencià (Pepita Samper, Concha Piquer, Elena Pla...) ajudaran a definir una indumentària folklòrica *oficial*.

La pintura i l'arquitectura: un autoctonisme en plena vigència

L'auge de la temàtica regionalista no arranca des del segle XX, sinó que, tal com hem vist en el capítol 6, es remunta uns anys abans. Marta García Carrión (2015: 25) sosté que el costumisme pictòric entra en la pintura valenciana al voltant de 1860. Recordem, en eixe sentit, que un quadre d'especial simbolisme com *El tribunal de las aguas*, de Salvador Ferrándiz, data del 1863, i que les primeres obres regionalistes d'Agrasot se situen en la dècada dels vuitanta. Podem dir, de fet, que la pintura costumista -o *autoctonista* en la nostra terminologia¹⁶⁰- constitueix el primer eco de la poesia de la Renaixença i una de les primeres arts en què es gesta l'univers simbòlic valencià.

160 / Per a la delimitació de la qüestió terminològica en la pintura, remetem al capítol 6.

Malgrat la solidesa dels precedents, l'auge del regionalisme pictòric agafarà una forta embranzida amb el tombant de segle, tot coincidint amb la consolidació en el poder de les noves formes d'oci burgés i amb el desplaçament de l'interés regionalista en totes les arts. Segons apunta Enrique Tormo (1990: 415):

“Com a resum del primer terç del segle XX a València, podem dir que el mercat de l'art està dominat per una burgesia molt afeccionada a formes culturals de vocació ruralista, amb clara predilecció pels temes regionalistes i folklòrics que glossen més una realitat aparent, una felicitat falsa.”

Com podem comprovar, la descripció de Tormo s'ajusta a la perfecció a la definició literària d'autoctonisme. Ens trobem, doncs, amb el signe d'una època, i amb una tònica que, sens dubte, va més enllà de la moda.

Així i tot, la continuïtat en la vigència de la pintura costumista presenta diverses etapes. Durant els anys vuitanta i noranta els pintors com Agrasot donen prioritat a la composició de l'escena per damunt de les figures individuals, que apareixen empetitides o fins i tot d'esquenes. Més que els llauradors com a personatges, s'hi dona importància a l'empremta colorista que se'n desprén: vols de faixes, barrets policroms, cavalls, cadires en moviment... El fons arquitectònic és tan important com les figures *per se* i els rostres dels llauradors, més masculins que femenins, es caracteritzen per una *racialitat* molt marcada de rostres angulosos, bruns, quasi africans.

Segons Pérez Rojas (1999) a mesura que la pintura regionalista avança cap a finals de segle, el realisme s'imposa. Els personatges apareixen retratats en la seua misèria o en la problemàtica relacionada amb el seu sustent diari. És l'època de quadres com *La gloria del pueblo* (1895) d'Antonio Fillol o *Aún dice que el pescado es caro* (1894), de Joaquín Sorolla. Així i tot, a partir de 1903, les coordenades estilístiques tornen a canviar. Trobem en les pintures de l'Horta, de nou, un to de major idealització. El protagonisme passa dels personatges masculins als femenins, i l'atenció focal ressalta les vestimentes de les dones, reproduïdes amb tot luxe de detalls, brodats i lluentors (Pérez Rojas 1999: 138).

La pintura regionalista de començaments del XX s'ompli, així, de valencianes galta plenes i voluptuoses, d'idealisme i barroquisme decoratiu. És la “Valencia feliz de exuberante colorido y luminosidad, festiva y alegre, vitalista, sensual y pagana” (Pérez Rojas 1999: 139) Com a exemples d'aquest registre pictòric trobem diversos artistes, especialment José Mongrell (1870-1937), de qui podem destacar la seua sèrie de 1909 *Anacreónticas* (*El saludo, El piropo...*), quadres com *Pareja costumbrista valenciana* i *Escena valenciana*, o fins i tot el famós cartell per a la fira de València de 1924. Són particularment icònics, també dins d'aquest estil, els quadres *Floreal*, d'Ignacio Pinazo (1849 – 1916) i *Grupa valenciana* (1906), de Joaquín Sorolla. Uns altres pintors autoctonistes de perfil similar són Emilio Ferrer (1888 – 1962) o Ernesto Valls (1891 – 1941).



Floreal, obra del mestre Pinazo, constitueix un bon exemple del nou art regionalista que marca el Modernisme, amb llauradors vitalistes i alegres i un marcat sentit de l'estètica. Font: wikipedia commons.

Així doncs, i com hem pogut comprovar, durant els primers anys del segle el regionalisme compta amb un camp d'expansió privilegiat en l'art pictòrica. L'Exposició Regional de 1909 servirà per a amplificar aquesta llavor i també per a transvasar-la a unes altres arts, com ara l'arquitectura.

Així ens trobem en un context en què el modernisme heretat de França conviu amb el naixent castisisme arquitectònic i amb un historicisme que arrenca des de l'època romàntica. Les primeres troballes de la nova arquitectura valenciana, tals com el Palau de l'Exposició (1908), perllonguen un estil neogòtic que segueix les petjades dels principals monuments històrics de la ciutat. Les passes, però, prompte es dirigeixen a les coordenades d'un modernisme decorativista on els motius típicament valencians, heretats de l'autoctonisme literari (taronges, barraques *et alii*) tenen plena cabuda.

Seguint aquestes directrius, València viu una època daurada en les dècades inicials del XX, quan la construcció d'edificis monumentals, generalment d'ús públic, coneix fites com el Mercat Central (projectat el 1914), el Mercat de Colom (1914 – 1916), l'edifici de Correus (1915 – 1923) o l'Estació del nord (1917). En paral·lel, el modernisme popular decora les façanes de molts habitatges, tant a l'eixample noble com al barri del Cabanyal. Durant aquesta època les arts decoratives es donen la mà: un bon exemple en són els mosaics de Lluís Bru que embelleixen la façana del Mercat de Colom.

La música: el gust pel color local

Si ens referim a un gènere d'especial popularitat en el panorama musical de finals del XIX, la menció obligada és la sarsuela. Aquesta, que sorgí a finals del segle XVII, derivà a partir de finals del XIX en un subgènere menor, l'anomenat *género chico*, que estava conformat per un únic acte i que, per oposició al *género grande*, solia desenvolupar temes costumistes, amb pocs personatges i un sol escenari. Segons García Franco (1992: 290), l'arribada a terres valencianes del *género chico* es dona a mitjan segle, amb la sarsuela *La tirada de Sant Martí*, estrenada al Teatre Principal el 25 d'abril de 1850 (Sirera 1984: 88). Aquesta peça, musicada pel mestre Escorihuela i amb lletra de Josep Maria Bonilla, emparenta per via directa amb les col·leccions costumistes valencianes, tant pel seu autor com pel tema tractat.

A partir d'aquesta fita, l'evolució política ajudà a consolidar la preferència pels temes valencians, progressivament més acusada. Durant els anys següents a la revolució Gloriosa (1868) la sarsuela es polititzà, però eixa tendència va canviar des de la Restauració d'Alfons XII, quan el gènere recuperà el sabor local de regust madrileny. A partir d'aquest punt, l'eixida lògica de les distintes *regions* fou cultivar el localisme. Segons apunta García Franco (1992: 290):

“No es de extrañar que en las zarzuelas de ese período abundaran como complemento los ritmos populares y danzas regionales, todo lo que permitía una identificación. El folclore valenciano enriqueció las zarzuelas de la época, y con su inclusión conoció un florecimiento.”

Blasco i Bueno (2013) assenyalen per al *género chico* valencià una sèrie de trets entre els quals destaquen la defensa de la identitat valenciana, els temes arrelats en la cultura local, l'ús del dialecte apitxat de l'Horta, l'aparició de la dolçaina i el tabalet i les al·lusions freqüents al gloriós passat històric valencià. Lluny de ser acrític o asèptic, aquest nou gènere “refleja la dinàmica social y de la época, mostrando las limitaciones del proletariado y la menestralía y las contradicciones de la burguesía ascendente.” (2013: 4).

García Franco coincideix en aquest protagonisme progressiu del tema valencià quan afirma: “El cambio de siglo en la región valenciana se caracteriza por los libretos, que están en su mayoría en la lengua vernácula, así como por el retorno a temas propios locales” (1992: 297). La llista següent mostra com en el tombant de segle hi ha una eclosió del teatre de tema regional:

1896 – *Les albaes* (sarsuela), amb música de Josep Serrano i llibret de C. Llinàs.

1897 – *Desde Valencia al cé* (sarsuela), obra de Vicente Peydró.

1898 – *Portfolio de Valencia* i *La chent de tró* (sarsueles), ambdues obres de Vicente Peydró, la segona amb llibret d'Escalante Feo.

1899 – *Les barraques* (sarsuela), amb lletra d'Escalante Feo i música de Peydró. Segons García Franco (1992: 293) va tindre un gran èxit i va ser traduïda al castellà.

1899 – *Cosetes de la terreta* (sarsuela), obra de Vicente Peydró.

1901 – *Dolorettes* (sarsuela), obra de Manuel Quisiant Botella i Amadeo Vives.

1900 – *Foch en l'era* i *Les enramaes*, les dues sarsueles de Salvador Giner.

1901 – *La senserrá* (sarsuela), obra de José Bellver

La sarsuela de tema valencià, molt activa també en els primers anys del nou segle, serà capaç de perllongar fins i tot l'èxit de les novel·les de Blasco Ibáñez. Així, el 1908 es produeix l'estrena de la sarsuela *Entre naranjos*, obra del músic alcoià Miquel Santonja Cantó.

L'interés pel color local deu molt a l'obra d'alguns músics de relleu, alguns ja esmentats. Recordem els noms de Salvador Giner (1832-1911), Josep Bellver (1869-1945), Vicente Peydró (1861-1938) i Josep Serrano (1873-1941). Al primer li correspon una tasca mai no prou reconeguda com a iniciador de la Renaixença musical. Segons Ana Galiano (1992: 307):

“La gran importancia del maestro Giner radica no ya en haber compuesto poemas sinfónicos, sino en ser el primero que lo hizo dentro del espíritu valenciano, en el lenguaje de la Renaixença”.

Cal afegir també als seus mèrits la creació de composicions molt icòniques dins la tradició musical valenciana, com ara *Nit d'albaes*, *Correguda de joies*, *Entre el Júcar y el Turia*, *Es chopà hasta la moma*¹⁶¹ o *L'entrà de la murta*, composta l'any 1903 amb motiu de la fundació de la Banda Municipal de València¹⁶².

A aquesta nòmina de compositors, d'altra banda, se superposa l'obra d'Eduard López-Chávarri (1871-1970). Home especialment actiu en el camp de la investigació i la recuperació del folklore, la seua tasca com a difusor i creador de música valenciana és del tot impagable, amb estudis com *La danza popular valenciana* (1930) i composicions com *Valencianes* (1909) o *Aquarel·les valencianes* (1910). En paral·lel a la de López-Chávarri, l'última contribució destacable que cal assenyalar és la del mestre de Requena Pedro Sosa (1887 – 1953), autor de *Lo cant del valencià* (1903), peça ben popular dins el repertori bandístic.

Comptat i debatut, la música valenciana compleix sobradament el requisit de l'acumulació de materials, previ a la consolidació d'una identitat nacional o regional concreta. En retrospectiva, podem afirmar que la sarsuela, especialment a través dels seus gèneres menors, actua com a catalitzador d'altres dos línies nutrients: el repertori folklòric i la tradició bandística, aquesta ja ben assentada. En darrera instància, la popularitat del *género chico* aconseguix atraure l'atenció de les masses sobre la música valenciana, i elevar-la al públic burgés. La intervenció decidida d'algunes figures destacades com les de Giner o Peydró resulta decisiva per fixar un repertori que anirà dignificant-se a poc a poc.

¹⁶¹ / Segons Lluís Cebrián Mezquita, la composició del mestre Giner s'inspirà en el seu poema homònim *Hasta la Moma es chopá*, inclòs dins la seua antologia *Poesíes*, publicada l'any 1915 per l'Agrupació Pro Poesia Valenciana.

¹⁶² / El 1903 es fundà la Banda Municipal de València, resultat de la fusió de la banda del cos de Bombers i la *Banda de los Veteranos de la Libertad*. La direcció honorària fou oferida a Giner i aquest composà, per a la primera actuació en l'Ateneu Musical, el pasdoble *L'entrà de la murta*. “La idea argumental provenia de la fiesta de los Santos de la Piedra de Masarrochos, donde era costumbre que desfilasen los carros de los huertanos adornados de murta y seguidos por la banda de música, interpretando pasodobles”. (Galiano 1992: 308)

Així doncs, la composició de l'*Himne de l'Exposició*, amb text de Maximilià Thous i Josep Serrano, el 1909, i la seua institucionalització com a himne regional el 1923, no constitueix en absolut una fita aïllada. Representa, ben al contrari, la culminació d'un procés que començà el 1850 i experimentà un gran auge entre 1896 i 1907. Ens trobem, en suma, davant els *anni mirabiles* de la música valenciana.

El cinema: el folklore en pantalla

La dècada 1896-1907 no sols és important per a la música valenciana. En el mateix període assistim a la creació i difusió d'una incipient cinematografia autòctona que, fortament ancorada en els tòpics identitaris de la Renaixença, tindrà un paper clau en la difusió de l'imaginari simbòlic regnicola.

La cronologia del cinema valencià primerenc, estudiat per Marta García Carrión (2015), comença el 1896, any en què segons aquesta autora tingueren lloc les primeres exhibicions de cinematògraf a les tres capitals valencianes. El mateix any i el següent ja es donen les primeres filmacions de tema local a càrrec de cineastes com Eugene Lix, Manuel Galindo o Ángel García Cardona. La majoria d'aquestes cintes de curt metratge, com ho eren gairebé totes llavors, no es conserven, però els seus títols (*Baile de labradores*, *Una paella valenciana*, *Una juerga en la huerta de Valencia*, *Mona de pascua...*), ens alerten de la importància dels temes autòctons. Segons García Carrión (2015: 40 - 42), el cinema en aquesta època s'orienta, més que a la representació d'allò llunyà, a la d'allò més proper.

La cronologia de García Carrión obri una segona etapa entre els anys 1905 i 1908, en què el cinema passa de ser considerat una raresa o un espectacle ambulat a consolidar-se "com a espai estable i respectable de l'espai urbà". En aquesta etapa les produccions augmenten, el públic burgès sovinteja cada vegada més les sales de cinema i les produccions guanyen en planificació i complexitat.

En aquest context és quan naix l'any 1905 la primera productora audiovisual autòctona, Films H.B. Cuesta. (López Menchero 2019). La seua icona comercial, formada per la imatge de tres valencianes somrient entre ramells de flors, representa fidelment l'esperit valencià de l'empresa i la seua aposta pel cinema de tema folklòric, que es plasmarà en títols com *Batalla de flores* (1905), *El tribunal de les aigües* (1905) o *València desde el tranvía* (1909). Segons García Carrión (2015: 52 – 53), la imatge del País Valencià en aquestes filmacions és la d'una terra quasi africana, una terra exòtica, colorista, amorosa... La importància del tòpic de la València de les flors i de la bellesa de la dona és vital, i no es queda en el logotip corporatiu.

La llavor deixada per la Productora Cuesta Films prosseguirà en anys posteriors. Així, entre 1915 i 1916 València assistirà a la preparació de dues pel·lícules inspirades en les obres de Blasco Ibáñez (*La tierra de los naranjos*, amb participació dubtosa del novel·lista, i *Flor de mayo*, que no es va arribar a estrenar). Succeirà després allò que segons García Carrión pot anomenar-se "l'edat daurada del regionalisme de cel·luloide" (2025: 65), i que comprendrà sobretot els anys vint, amb participació destacada d'alguns cineastes de renom, com Joan Andreu Moragas o Maximilià Thous.

Comptat i debatut, la importància del cinema en la consolidació i difusió de l'imaginari regional valencià resulta cabdal. No oblidem que el cinema és possiblement la primera manifestació del que modernament ha estat batejat com la cultura de masses (Beltran 2002). En eixe sentit, ni la pintura ni la literatura de la Renaixença tenien la capacitat de penetració social del cinematògraf. A les arts plàstiques, i especialment a la literatura, els correspongué la tasca de fabricació dels tòpics regionals, fortament lligats a l'imaginari de l'Horta. El cinema, però, superà els horitzons d'ambdues i, per primera vegada, va arribar al poble, a les classes menestrals, que fins a eixe moment restaven fora del circuit cultural de la Renaixença.

La decepció amb què Igual Úbeda descrivia el 1878 la presentació de Lo Rat Penat a la fira de juliol de 1878, contrasta fortament amb l'èxit que dècades més tard obtindran productes culturals valencians com les pel·lícules *Dolorettes* (1923) o *Mientras arden las fallas* (1926). Al capdavant, els clixés visuals de les dones vestides de llauradora, els camps de l'horta fèrtil o les exhibicions de pirotècnia seran assimilats pel subconscient col·lectiu, juntament amb una determinada imatge tòpica, la de la terra de les flors, de la llum i de l'amor. L'èxit d'aquests tòpics, l'arrelament dels quals encara perdura amb força, radica en el fet que vengueren una determinada imatge positiva que, com a tal, fou assumida per totes les ideologies. I en la difusió d'eixa imatge dels valencians, autocomplaent i acrítica, al cinema li correspongué el pilotatge.



Teodor Llorente, patriarca de la Renaixença, sobreimpressionat a una vista de la ciutat de València. Fotograma de la pel·lícula *Mientras arden las fallas* (Miguel Monleón, 1929). L'auge del cinema permeté una difusió dels tòpics renaixencistes que la literatura elitista de l'autoctonisme, per si sola, possiblement no hauria pogut aconseguir. Font: elaboració pròpia.

3. LA INFLUÈNCIA DE LA FIRA DE JULIOL I DE L'EXPOSICIÓ REGIONAL

Seguint els historiadors Hobsbawm i Ranger (2002), entenem que les identitats nacionals i regionals d'Europa visqueren durant el pas del segle XIX al XX un autèntic procés de *creació*, especialment a través de l'acumulació de materials previs, extrets del folklore i de la historiografia. En el cas valencià, les investigacions inspirades en els autors britànics referits ens permeten resseguir l'empremta d'aquest procés de creació identitària.

Dos dels autors que han insistit més en aquesta línia interpretativa, Ferran Archilés i Vicent Flor, assenyalen l'important paper que hi tingueren com a altaveus les demostracions culturals burgeses i les festivitats populars. Esmenten sobretot la Fira de Juliol i l'Exposició Regional de 1909. Segons Archilés (2002: 69), la Fira de Juliol, creada el 1871, esdevingué aviat un "espai d'autoidentificació identitària". Sobre l'exposició de 1909, el mateix Archilés la qualifica d'"aparador de tots els elements del repertori" (2007: 98). Vicent Flor, per la seua part, afirma que "La Renaixença tingué el corollari i la demostració pràctica en l'Exposició Regional de 1909, que jugà un gran paper en la construcció de la identitat regional." (2011).

En la mateixa línia, Adolf Beltran (2002: 58) subratlla: el paper de l'Exposició de 1909 en l'*oficialització* de l'estètica llorentina i en l'entronització del patriarca de la Renaixença:

"La parafernàlia folklòrica que embolcallava tota aquesta construcció ideològica té un referent el 1909 en l'Exposició Regional celebrada a València. Se n'havien fet dues abans, el 1867 i el 1883, però la d'aquell any tenia una volada especial, perquè es va plantejar com una apoteosi agrarista i exportadora i, a més d'implicar la construcció de diversos edificis, va tenir un programa cultural. En un dels actes, Teodor Llorente fou coronat "poeta oficial de València". [...] Llorente veia, d'aquesta manera, grotescament reconeguda la seua contribució a l'establiment d'una visió ruralista i edulcorada d'allò valencià."

La correlació entre la Renaixença i aquests esdeveniments de masses, ja apuntada per Flor, resta més clara atenent al paper que hi tingueren diverses personalitats de l'època. Quant a la Fira de Juliol, cal recordar que fou Pasqual Frígola, en aquell moment president de Lo Rat Penat, qui importà la idea de la batalla de flors (vid. capítol 5). Fins a la incorporació d'aquesta festa, la Fira tenia encara un regust més popular, molt lligat encara als festejos taurins. Amb la incorporació de la batalla, l'acte festiu estiuec de la ciutat de València va cobrar un nou paradigma, més lligat a la burgesia i als seus rituals socials.

Pel que fa a l'Exposició Regional de 1909, cal recordar-ne la relació estreta amb Tomás Trènor, president en aquesta època de l'Ateneu Mercantil i germà del llavors president de Lo Rat Penat, Leopold Trènor

Palavicino, ja tractat al capítol 6. De la importància de Tomás com a promotor de l'Exposició Regional no hi ha dubte, atesos els testimonis. Nicolau Primitiu el qualifica de "paladí" de l'Exposició¹⁶³ i Joaquín Maldonado el qualifica de "promotor, orientador y ejector de la exposición". Per la seua part, Robert Moroder afirma: "Tomas Trenor té la glòria de la iniciació i de la constància per a l'èxit de l'Exposició. No podem disminuir-la de cap manera: cauríem en la injustícia."¹⁶⁴

La compenetració entre l'Exposició de 1909 i Lo Rat Penat és simètrica a l'existent entre els dos germans Trènor, cosa que es fa més visible si recordem que la Societat d'Amadors va participar en diversos actes de l'Exposició Regional, i que fins i tot els Jocs Florals se celebraren dins el recinte recentment inaugurat a l'Albereda (Boira 2006). En eixe sentit, paga la pena recordar que, malgrat l'opinió negativa expressada per Fuster en algunes de les seues publicacions (així per exemple en *Nosaltres, els valencians*), l'Exposició de 1909 tingué un paper cabdal en la construcció d'un cert sentiment identitari regional fins llavors quasi inexistent. El constructe simbòlic que la Renaixença havia bastit fins a aquell moment, i que es basava en un cert *mercat* poètic molt minoritari, faria el pas a la cultura de masses gràcies al cinema, segons hem dit, però també gràcies a l'Exposició.

Part d'aquest mèrit correspon, en justícia, a Tomás Trènor. Josep Vicent Boira ha insistit en el fet que aquest prohom podria haver participat d'una certa ideologia a mig camí entre el regeneracionisme del tombant de segle i el regionalisme de Francesc Cambó; de fet, simpatitzava amb la naixent Lliga Regionalista. Com és obvi, no podem atribuir a Trènor cap sentiment identitari nacionalment valencià, molt menys cap projecte polític pancatalanista. Així i tot, no sembla complicat aventurar en ell una certa voluntat per traslladar al País Valencià un projecte regionalista, reformista i burgés. Tal com afirma Boira (2006: 154):

"[Es tractaria d']Un cert regionalisme empeltat d'esperit regeneracionista. En altres paraules, una combinació que va fructificar, ara sí, esculpida en principis i formulacions netament polítiques al Principat de Catalunya sota l'ègida de la Lliga Regionalista de Francesc Cambó."

El mateix Boira insisteix a traslladar eixe model ideològic a la mateixa lletra de l'*Himne de l'Exposició*, on les notes renaixencistes (*jardins de murta i de roses fines, arracades baix les arcades de les palmeres...*) es mesclen amb invocacions líriques quallades d'esperit regeneracionista (*càntics de pau sonant en el taller i en el camp, riquesa que "s'atresora", regió que avança en marxa triomfal i sobretot salutacions a un sol novell*). Segons Boira, la burgesia que es retrata en aquest himne hi reflecteix el seu afany econòmicament dinàmic i exportador. Al capdavall, les mencions al paisatge revelen el canvi que s'hi ha operat: l'Horta no és ja un refugi de valors ètics primigenis, el medi ha passat d'una contemplació lírica passiva a un aprofitament actiu i les referències medievals, aràbigues o historicistes (*la sultana, la guitarra mora*) han restat reduïdes al mínim. Fins i tot les glòries del passat resten eclipsades per eixes "noves glòries" que es reclamen per dues vegades.

¹⁶³ / Revista *Sicania*, núm. 13, juliol de 1959. *Apud* Boira (2009).

¹⁶⁴ / 1909 – 1959. *Cincuentenario de la Exposición Regional de 1909*. Llibre commemoratiu editat per l'Ateneu Mercantil de València. Les dues cites, la de Maldonado i la de Moroder, arrellegades per Boira (2009).

Però traslladar l'esperit regionalista de Cambó a les terres valencianes necessitava com a primer pas l'estructuració d'un territori llavors totalment desballestat, tant a causa dels Decrets de Nova Planta com de la divisió provincial de 1833. En un context com el de començaments del segle XX, on ni tan sols el blasquisme depassava el marc provincial, l'esforç de Trènor per bastir, quasi diríem per *inventar*, una regió fins llavors inexistente resulta encara més meritori. Quan el mateix Trènor és interrogat sobre l'abast territorial de l'Exposició, en una entrevista en el diari *Las Provincias*, el 2 de març de 1909, sorprén comprovar que la resposta apel·la a la coherència històrica de l'antic Regne:

“Siendo mi plan el de realizar una Exposición Regional, desde luego conté con efectuar en las provincias de Alicante y Castellón campaña de preparación y organización igual a la emprendida en Valencia. No me faltaron mentores que propusieron incluir también a las provincias de Teruel y Murcia. [...] Yo mantuve inflexible lo acordado. [...] No habiendo pensado más que en las tres provincias que integran el viejo y glorioso Reino de Valencia, no tenía que enmendar la historia.”

No resulta forassenyat afirmar, doncs, que en aquell moment històric el marc valencià estava més clar i prefigurat en la ment dels Trènor que en el de la majoria de prohoms de la Renaixença, inclòs el mateix Llorente. Així, en paraules de Josep Vicent Boira (2006: 57):

“En un moment, com ara el 1909, en què la consciència de ser valencià era molt difusa, infinitament més que avui, tant per la inexistència de referents polítics, de delimitacions regionals que abastassen les tres províncies com de teòrics de masses més enllà de les referències derivades de la Renaixença llorentiana, l'existència d'una Exposició Valenciana de caràcter i abast “regional” ja era indicativa del marc polític que es prefigurava aleshores per als valencians.”

Com a conclusió, resulta evident que tant la Fira de Juliol com l'Exposició de 1909 exerciren una influència en el modelatge d'una certa idea de consciència regional. Segons Fuster (1959), l'Exposició “significava que la Renaixença quedava clausurada”, però també que “les millors essències de l'impuls llorentí serien continuades sota un altre signe i amb més alta ambició”. Aquest judici positiu de Fuster, matisat en publicacions posteriors, apunta al paper de l'Exposició en la formació d'unes bases per al *nation-building* valencià. Si la pintura, la literatura i el cinema havien fornit aquesta consciència d'uns materials estètics —o per dir-ho d'una altra forma, d'un imaginari simbòlic—, l'Exposició arrodoní, almenys en intenció, un determinat marc regional, i fou vital per a l'exhibició pública d'una certa idea de *valenciania*.

Tornant ja al nostre argumentari, l'invent de l'autoctonisme, o la poesia llorentinista en general, suposa com veiem sols el punt de partida. Dins el procés ja mencionat d'*invenció de la nació*, marca el moment d'acumulació de materials, un procés en què la música, la pintura i el cinema hi són coadjuvants. La generalització del cinema i els esdeveniments col·lectius com la Fira de Juliol o l'Exposició Regional, en canvi, marquen el pas a un segon estadi en què l'imaginari autoctonista es generalitza i s'estén aprofitant els carrils de la cultura de masses, pròpia ja del segle XX. L'*oficialització* de l'autoctonisme, per descomptat, afectarà en fons i en forma al moviment estètic ja en marxa.

4. LA CONTINUÏTAT DE L'AUTOCTONISME CONSERVADOR

Fetes ja les consideracions pertinents sobre el paper de l'autoctonisme en el procés de construcció identitària, les pàgines que segueixen tractaran de tornar al caixer del nostre estudi, tot resseguint l'evolució d'aquest corrent en un plànol merament literari. Subjecte als nombrosos canvis polítics i socials que caracteritzaran el primer terç del segle XX, l'autoctonisme experimentarà tota una sèrie de mutacions i concrecions que ens encarregarem d'explicar, i que conclouran amb l'arribada a la literatura valenciana del Modernisme i les avantguardes.

Però el context sobre el qual ens trobem no és estable: de fet, els primers anys del segle XX, en el territori valencià, són ben movedissos. L'associacionisme obrer, cada vegada més mobilitzat, pren posicions; el blasquisme escomet el seu programa de reformes i aposta pel laïcisme, mentre que els sectors conservadors segueixen un procés de radicalització paral·lel. Ja en Martí i Gadea observàvem algunes postures que denotaven la inquietud creixent del catolicisme militant envers certs projectes ideològics. Al carrer, l'enfrontament entre blasquistes i catòlics en les festivitats religioses de València provoca cada vegada més gatzares i aldarulls.

Molts historiadors han descrit aquest ambient de crispació, que als carrers de València es vivia potser de forma més intensa que a la resta de l'Estat. Margarita Ibáñez (2021) afirma que la capital valenciana era "punta de lanza del anticlericalismo español". El període 1898-1911, segons la historiadora, està ple d'enfrontaments entre clericals i anticlericals pel control de l'espai urbà. I no parlem sols dels famosos "rosaris de l'aurora": els ajuntaments blasquistes, immersos en la batalla, estableixen ja des del 1901 mesures com la secularització de la Setmana Santa o l'eliminació del santoral en el nomenclàtor públic. Com a portaveu privilegiat, el diari *El Pueblo* escalfa la batalla simbòlica amb textos com aquest editorial, publicat el 18 de març de 1910:

"El Ayuntamiento de Valencia, como el de Barcelona, ha adoptado un acuerdo [...] para que durante la semana santa, llamada *santa* por los imbéciles de sacristía, no se interrumpa la normalidad y circulen vehículos. [...] Valencia debe ser ejemplo de rebeldía. ¡A tierra con esas supercherías! ¡Es indigno de ciudades cultas paralizar la normalidad de los negocios y del trabajo porque así les conviene a los chapuceros de presbiterio! Jueves y viernes santo, ¡Qué imbecilidad de adjetivo! Debemos salir todos por esas calles, alquilando carruajes para que rueden por la ciudad y se escuche por vez primera el revolucionario trepidar. [...] Si Dios ha muerto, bien muerto está."

Els fets no es quedaven a València, però. A Xàtiva, el 1905, les Joventuts Republicanes organitzaren un "banquet de promiscuació" per a substituir la Setmana Santa, una mena de celebració laica que consistí

en un banquet pantagruèlic. La celebració va rematar-se amb *brindis anticatòlics* que ressonaren des de les finestres, ben obertes al pas de la processó.

“Durante el banquete reinó el mayor entusiasmo y alegría, siendo reidísimas las frases ad hoc que ponían de relieve la ridiculez de la prohibición de la gula [...] Los tres balcones que dan a la plaza del Cid estaban abiertos de par en par, así es que los procesionantes tuvieron que promiscuar [...] con el sabrosísimo aroma del bien condimentado menú que se sirvió a los setenta y siete pecadores [...] y oír los anticatólicos brindis.” (Ibáñez 2021)

Fou, comptat i debatut, una època de tensions, i al llarg del País els aldarulls a compte de processons i rosaris foren la nota habitual. Clericalisme i anticlericalisme eren sols la mostra d'un clima d'enfrontament, que emergia per dessota i que obria un abisme entre els sectors conservadors i els esquerrans. La crispació, així, no trigà a donar fruits. Per no eixir de la qüestió religiosa, el 1903 es creà a València la primera Lliga catòlica de l'Estat, en gran part per contrarestar les lligues anticlericals que ja florien per tot arreu des del tombant de segle. Alhora, les vagues es feren cada vegada més freqüents. Ramir Reig (2007: 78) afirma que des del 1910 les societats obreres s'havien apartat de la tutela blaquista i havien passat a nodrir les files dels partits anarquistes i socialistes, molts dels quals apostaven per l'acció revolucionària.

En aquest estat de coses la burgesia en el poder sent amenaçada la seua preeminència, i participa cada vegada més en la producció d'una ideologia capaç d'assegurar l'*statu quo* en perill. La literatura, com és obvi, no resulta immune a aquest clima que posa en joc dues formes tan oposades d'entendre la realitat. Sense eixir del corpus relatiu a aquest capítol, un bon exemple és Antoni de Cidón, escriptor catòlic i de dretes. En un dels seus poemes, “La Gloria del burro”, publicat l'any 1909, l'autor descriu la processó del Diumenge de Resurrecció fent al·lusions als anticlericals que, ja en aquella època, es negaven a participar en les demostracions de fe:

“Més de un home que s'herisa
de aquell soroll celestial,
en l'acordeó's consola
de l'estrèpit y dels clams,
mamprenint la *Marsellesa*
o el tanguet dels *Dos Ilunars*
fit a fit de alguna image
de Carnot o Pí Margall;
y en ú dels bufits apaga
el cresol que un poch avans
la costella encés havia
del mateix ciri pasqual,
perque front l'oscurantisme
no hia... com la *oscuritat*,
y la del cresol no es flama
pa fer llum... als lliberals.

Com a producte essencialment burgés, l'autoctonisme es troba en aquest tauler –no cal dir-ho- més proper de les posicions conservadores. Sent així, la poesia renaixencista, especialment la de certamen, viu dos evolucions paral·leles: per un costat, es referma el seu procés d'esclerotització estètica i repetibilitat, tot omplint-se cada vegada més d'invocacions religioses i reaccionàries. Per altra banda, veurem repetir-se fins l'extenuació l'esquema basat en el llaurador feliç que s'accontenta amb la vida senzilla. També els tòpics identitaris (la barraca, la pirotècnia, l'Horta fèrtil...) incrementaran el seu to autocomplaent i tranquil·litzador.

Aquesta poesia *continuista* es pot resseguir a través de les pàgines del calendari de *Las Provincias*, especialment entre 1907 i 1932. En aquesta època, el *Calendari* és, de fet, un gresol de tendències: hi veiem les primeres incursions de poesia autoctonista fora de l'àmbit central del País (així Antonino Chocomeli amb el seu poema *La vega setabense* o l'alcoià Gonzalo Cantó), suren les primeres mostres d'un cert modernisme encara molt mestís i continuen, de fons, els poemes en la línia més purament llorentina.

En aquesta darrera tendència, la que ens ocupa, podem apreciar com a poc a poc s'hi imposa el biaix conservador i religiós. La tesi de fons en aquesta literatura és que el fet mateix de ser valencià va lligat de forma indissoluble a la devoció religiosa. Antoni de Cidón¹⁶⁵, en el poema "La missa de quatre" (1908) ho declara així parlant de la Verge dels Desemparats:

"Y aquell que als peus de la Verge
no se senta cautivat,
o que al vórela en tal día
no s'haja els ulls d'eixugar,
ni sap lo que es tindre Mare,
ni lo que es ser valenciá."

La incorporació de la Mare de Déu dels Desemparats és una de les notes distintives de la poesia autoctonista d'aquest període, tot trencant una línia que, ja des del segle XIX, posava en el centre de l'imaginari a Sant Vicent Ferrer (vid. capítol 5 a propòsit de Pasqual Frígola). Curiosament, l'assumpció de protagonisme de la Mare de Déu corre aci paral·lela a la centralitat creixent de figura femenina, tant en la poesia modernista com en la pintura. D'alguna forma, potser ens trobem davant l'antirelat de les muses sensuais de l'*art nouveau*.

165 / Antoni de Cidón i Navarro ens sembla l'autor més representatiu d'aquest autoctonisme de continuïtat. La informació sobre ell en la bibliografia no és gaire abundant. Basant-nos sobretot en dades espúries (arreglades en pàgines web no especialitzades i catàlegs) sabem que tenia ascendència aragonesa, que visqué a València i que fundà un diari, *El carranch*, que funcionava cap a l'any 1895 i que era de tendència clarament dretana. Fou autor d'obres teatrals de caràcter còmic com *L'Agüela* (1911) i de diàlegs festius com *Les beates* (1909) o *De caballería: monólogo baturro* (1911). Publicà com a mínim dos reculls de poesia, un en valencià i un en castellà, i algunes obres religioses. La pàgina web del Cementeri Municipal de València dona com a data del seu soterrar el dia 9 de desembre de 1937, al bell mig de la guerra civil.

En relació al culte a la *Geperudeta*, cal apuntar que durant aquest mateix període històric tingué lloc la coronació com a patrona de la imatge de la Mare de Déu dels Desemparats. També la creació del famós *Himne a la Coronació* (1923), amb lletra d'un dels autors que col·laboren durant aquests anys en el calendari de *Las Provincias*, José María Juan García. Dins les estrofes que ell va compondre per a aquest himne resta de nou clara la idea que la Verge és la mare dels habitants de la ciutat, però amb puntualització inclosa quan se l'anomena "mare dels bons valencians", en clara oposició a aquells que no ho són. L'estrofa cobra significat reivindicatiu si la contemplem a la llum d'una època en què la religió és motiu de conflictes socials creixents:

“En terres valencianes
la fe per vos no mor,
i vostra Image Santa
portem sempre en lo cor.”

L'aparellament entre sentiment patri i devoció religiosa apareix en altres textos de l'època com "El mocador", obra d'autor anònim. El poema, que versa sobre la festa de Sant Dionís, estableix una relació clara entre pàtria i fe: de nou el "bon valencià" (vers 8) és sols el que compra la *mocadorà*. Més encara: la festa mateixa de Sant Dionís du manifest el catolicisme. Amb un to llagoter que frega el paroxisme, el poeta afirma que el tronador i la piuleta (que alguns autors han associat al penis i la vulva) representen, respectivament, el signe de la Creu i la flor de lis d'Alfons XIII:

“Afirmem que la Piuleta
de masapá y dolsos feta,
es un asert molt felis,
pues dú un dibuix qu'es completa
figura de *flor de lis*.

El Tronaor, es fe ardenta,
y en son mig un llas ostenta
com al mirarlo voreu,
y ell pareix que representa
al signe Sant de la Creu.”

La inferència és clara: *ser valencià* implica una adhesió a l'ordre establert i a les coses donades; també un rebuig a les noves ideologies obreristes. El bon valencià, tal com el retraten aquests autors, és dòcil, religiós i lleial. Un altre autor conservador, Jaime Ferrer Vercher¹⁶⁶, ho expressa ben a les clares en un poema de títol significatiu: "Valencià de pura rasa" (1929). El valencià que hi parla, i a qui es presenta com a bon llaurador de l'Horta és, per descomptat, amic de la festa i desamic de la insurrecció:

166 / Es tracta d'un escriptor del qual no tenim molta informació. Fou autor de tres obres de teatre, una d'elles (*El marit de la machor y el novio de la menuda*), escrita en col·laboració amb un altre poeta tractat en aquest capítol i habitual del calendari de *Las Provincias*, José María Juan.

“Yo soc un home felis,
 que no em sofoque per res;
 ya podeu pujar les cases
 i a pes d'or vendre el forment. [...]
 Que'l Estat mos posa pagos:
 ¡che qu'els pose!, ¡y a mí qué! [...]
 Yo no vulls huelgues ni líos,
 ni cuentos, ni canyarets.
 yo no demane més que orde,
 molta quietut i res més.”

Tot aquest entramat ideològic s'instal·la sobre els tòpics ja inventats pel llorentinisme, que es veuen així renovats i revalidats. L'exemple més representatiu n'és el de la barraca. En una data tan tardana com 1925 Josep Maria Juan publica el poema “Tinc una barraca en l'Horta”, inserida en el calendari de *Las Provincias*. La construcció típica actua ací com a símbol de la pàtria valenciana, identificada plenament amb el catolicisme:

“Tinc una barraca en l'horta
 rodada de gesmiler;
 mentres vixca en la barraca,
 dijós y felís seré.
 En mig del camp, com coloma
 blanca i bonica, la veig.
 La Creu que te per remat
 es el símbol de ma fe.”

Antoni de Cidón copia l'estil llorentí en un poema, “La Alquería” (1908) que pot ser l'exemple més clar del moment poètic i literari que descrivim. En aquests versos l'autor renova tots els símbols ja erosionats per la Renaixença, però intensificant-ne el missatge religiós i immobiliària. La creu del remat de la barraca ha estat ací substituïda per un mosaic de la Verge i l'alqueria és anomenada “tienda de Cristo”, tot subratllant-ne la blancor simbòlica. En aquesta visió de l'Horta com a espai allunyat dels conflictes, les diferències entre les classes socials, tan posades en el focus pel marxisme, no tenen cabuda. Tots, llauradors i senyors, formen part d'una comunitat única. La fe cristiana els harmonitza i agermana:

“Se ve que aquel lugar, campestre oasis
 de honestos ciudadanos y pastores,
 que cobija a labriegos y a señores
 y los une con lazo fraternal,
 es baluarte de la Fe, tienda de Cristo;
 pues su escudo, que doran los reflejos,
 con sencilla piedad, sobre azulejos
 a la Virgen retrata, en el portal.”

Fins i tot un poeta com Ramon Andrés Cabrelles (1869 – 1957), deixeble de Constantí Llombart i pertanyent al sector anomenat progressista, participa d'aquesta visió prototípica en el seu poema "L'horta valenciana" (*Versos vells*, 17):

"La humil barraca'm dona sa pau i sa alegria;
la creu que al cim ostenta me guarda de tot mal;
de blanc, per a embellir-me, se pinta l'alqueria;
cent pobles són les perles de mon mantell reial."

Dins d'aquestes construccions típiques habiten llauradors honrats, senzills i essencialment poc ambiciosos. En definitiva, apegats a les necessitats de la vida quotidiana. Qui ho expressa amb més profundament potser és Mariano Roca al poema "Els nostres pobles":

"El llaurador, franc y honrat,
qu'enjamay el treball deixa,
es un tipo campejano
que pronte al tracte s'entrega;
l'animosa llauradora,
tan aseá y faenera,
té la casa que li brilla
y la roba sempre neta,
y hasta el pobret més pobret
dona gust per la limpieça."

La nota distintiva, així i tot, és sempre la devoció. Josep Salvador Ramon, autor del llibret *Versos populars* (1931) afirma que la terra valenciana és "la que mes guarda els costúms". No és un cas únic, sinó que es troba en tots els poetes d'aquest corrent. Cidón, per exemple, pondera la gran quantitat de gent que hi ha en la missa de quatre ("son de vore les espentes / que se peguen pera entrar / en la iglesia, que está plena"). El mateix Cidón, al poema "La alquería" afirma que l'únic sender que transita el llaurador és el que va des de la seua casa fins al temple, on sent missa i on es dirigirà el seu cos quan li arribe l'hora de pernoliar.

La decantació de l'autoctonisme cap a posicions més conservadores i religioses es nota també en el modelatge de l'imaginari regional, que encara es troba en procés de formació. Resseguint la història dels diferents tòpics identitaris que ja des de Llorente funcionaven en la poesia autoctonista, podem apreciar com, d'entre els que es mantenen en primer terme, molts experimenten canvis d'enfocament importants:

- **La riquesa i exuberància de l'Horta** – Des de Llorente, aquest tòpic segueix mostrant una gran vitalitat, que es perllonga en els autors autoctonistes de començaments del XX. Antoni de Cidón anomena a l'Horta "tapiz cuya gama envidia el iris" y "fantástich verger"; José María Zapater, en "La mujer valenciana" (1926) l'anomena "celestial vergel"; Cabrelles s'hi refereix com a "feraç planura" i Josep Salvador Ramon parla de "camps frescos i jugosos".

Dins d'aquest tòpic, el principal subtema és la ubiqüa al·lusió a les flors. La majoria de vegades s'hi fa referència com a ornament de la barraca (així en el poema "Tinc una barraca en

l'Horta" de José María Juan). Cidón, en canvi, eleva les flors cap a un doble sentit metafòric: per un costat, les compara a les dones de la terra. D'entre elles, n'excel·leix una, la Verge dels Desemparats, "la Flor més pura".

- **La dona valenciana** – Perllongant la clàssica trilogia d'imatges llorentines, la dona continua ocupant un lloc destacat, encara que molt més espiritualitzada, sobretot en els poemes de Cidón ("cares angelicals", "perla en sa pegina"...). La puresa es manté com a tema en altres poetes com Zapater, que considera la dona valenciana com una "figura angelical" i la compara amb una "paloma que adorna, blanca y pura". El *summum* arriba potser amb Ramon Andrés Cabrelles. El poeta de Campanar, en el seu poema "En lo cel" imagina el rebombori que es forma en el paradís cada vegada que mor una valenciana. La bellesa de les dones locals basta, doncs, per commoure fins els sants i els àngels.
- **La barraca i l'alqueria** – La barraca continua en el centre de l'imaginari simbòlic, si bé durant els anys del primer terç de segle també es carrega de valor icònic l'alqueria, amb especial atenció al poema ja comentat d'Antoni de Cidón¹⁶⁷. Siga parlant de l'alqueria o de la barraca, un dels *leit-motivs* més recurrents és la blancor. Es tracta d'un color que no sols aconsegueix una funció descriptiva, sinó que implica connotacions religioses, gairebé místiques. Antoni de Cidón, en parlar de l'alqueria dins el poema homònim, la compara dient "copo de nieve", "gardenia en flor" i fins i tot "virginal criadero de palomas", en una al·lusió vetllada a la Verge Maria. Mariano Roca, en "Els nostres pobles" (Calendari de *Las Provincias*, 1916) escriu "casa blanca, com la neu, / ahon la cals may escaseja". Per últim, José María Juan ("Tinc una barraca en l'horta") parla de la barraca com d'una "coloma blanca i bonica", que respira entre "pau, amor i honradés".
- **El caràcter festiu dels valencians** – Aquest tòpic, amb gran vigor des del segle XIX, pren nova volada amb els autors de l'autoctonisme de continuació. Els fragments de diferents poemes així ho avalen. Què poden ser els valencians sinó "alegres y donats a la festeta"? es pregunta Mariano Roca, i prossegueix: "¿Cuant no hiá en un poble festa?". Però sens dubte el text que millor exemplifica el tòpic festiu és "Valenciá de pura rasa", de Ferrer Vercher:

"Aon hia sarao, allí em tenen;
aon hia festa estic present.
¡Correguda cap ací!
¡Ara vaig a este carrer!
¡Cride, bote, bufe y balle! [...]
¡Vinga jaleo, senyores!
¡Vinguen bunyols, caballers!
¡Vinguen trons i vinguen festes!
¡Alegría y tots contents!"

167 / Al marge del poema de Cidón cal destacar també el conte "En l'alqueria" (1916), de Manuel Cuitavi Rosell, dins la sèrie *El cuento del dumenche*, malgrat que la narració no presenta interès per a l'anàlisi de l'autoctonisme. En la mateixa línia de vindicació estètica de les alqueries trobem "Al entorn de l'alqueria", de Angelino Castañer, poema inclòs en el calendari de *Las Provincias* per a l'any 1930.

Associat a aquest tòpic trobem com a mínim tres subtemes: el tabal i la dolçaina (així en el poema “La donsayna”, de Cebrián Ibor), les albadès i bandúrries associades a tota festa i la pirotècnia. Sobre la música popular, cal remarcar que el poema “La jota valenciana”, de Leovigildo Aguirre (1932) és el primer exemple que coneixem de poetització d’aquest estil folk-lòric. Particularitzant en els focs artificials, esdevenen un tema realment freqüent en aquesta època. Hi fan menció Cidón, Roca, Cebrián Ibor, Ferrer Vercher, Juan García i sobretot Josep Salvador Ramon. Aquest, amb el seu poema “La traca”, mamprén un autèntic atac contra les ordenances municipals que havien restringit l’ús urbà dels focs d’artifici. “Si no ya traca tampoc ya festa” –afirma amb convenciment.

Cal apuntar que la cristianització de l’imaginari simbòlic, duta a terme sobretot per Cidón, arriba també a la pirotècnia. El poeta mencionat ho demostra quan afirma que els coets són *vivas* que el devot envia al cel, que els tirs de fusell són “salvas a Dios” (*L’alqueria*, 1908) i que els valencians que detonen pólvora estan “plens d’un ardor sant” (“La gloria del burro”, 1909).

- *Arabisme* – En un context de devoció creixent i d’antagonisme entre fe i secularització, és lògic pensar que els elements no catòlics de l’imaginari siguen minimitzats, com així de fet ocorre. Les al·lusions al passat àrab es fan, de fet, molt de passada i quasi sempre van referides a la dona (“sultana hermosa” segons Zapater) o a la ciutat de València personificada (així en els poemes “L’horta valenciana” i “Tres sonets”, ambdós de Cabrelles). Cidón va més enllà i en el seu text “L’alqueria” parla de l’origen àrab de l’horta, però tot equiparant-lo a altres llegats més remots com el grec. El mateix poeta postula la superació de qualsevol passat històric a favor d’un present ja espanyol a tots els efectes:

“Quien colgó en tu cocina, que sombrea
con su toldo de frondas fértil parra,
la escopeta, el rosario y la guitarra,
no fue griego ni moro: fue español.”

La literatura autoctonista del primer terç del segle XX, caracteritzada com hem vist pel seu biaix conservador, no és un corrent monòdic ni solitari. Altrament, coneix registres diversos i, sobretot, conviu amb unes altres escoles que s’hi superposen, i amb les quals entra en conflicte, tant en el terreny estètic com en l’ideològic.

Sent així, en els apartats següents aprofundirem en dos corrents que tenen el seu origen en la mateixa època: la literatura fallera i la d’inspiració modernista. La inclusió d’ambdós està justificada. En el cas de la primera, el seu caràcter fortament autòcton fa que puguem considerar-la una derivació de l’autoctonisme estètic i del costumisme en menor mesura. En el cas del Modernisme, la seua caracterització com a moviment queda fora del nostre abast, però no així l’estudi de la literatura modernista feta al País Valencià. Dins d’aquesta, ens ocuparem sobretot dels autors que reprendran tòpics, imatges i motius que, originats en l’autoctonisme, continuen lligats a l’imaginari simbòlic del País.

5. LA INVENCIÓ DE LES FALLES I LA LITERATURA FALLERA

La puixança de les Falles com a festa icònica de València va en paral·lel a l'avanç del segle XX. Si encara a l'inici de la centúria la ciutat repartia el protagonisme entre diverses celebracions, (com el Corpus Christi o la Fira de Juliol), unes dècades més tard les Falles havien assumit la centralitat absoluta en el calendari festiu.

Aquest procés d'*oficialització* corre paral·lel, segons Adolf Beltran (2002) a un procés simultani d'*invenció* de la festa, tot seguint el significat que Hobsbawm atorga a aquest terme. De fet, Beltran afirma que bona part de l'èxit de les Falles resulta de la seua capacitat per mutar de simbolisme al pas d'ideologies ben diferents. García Carrión (2015: 28) ha subratllat el paper dels ajuntaments blasquistes en la potenciació de les festes profanes. Beltran (2002: 63) hi coincideix: si el franquisme aconseguí apropiarse de les Falles, anys abans va ser el blasquisme qui, interessadament, les va potenciar en detriment d'altres festes de tarannà més religiós:

“El blasquisme no hi va ser alié. Al contrari, els seus representants van contribuir a potenciar aquella festa laica com a alternativa a les festivitats religioses tradicionals. I la festa s'acabaria convertint en una mena de tòtem al voltant del qual cristal·litzaria la concepció de la identitat valenciana més resistent als canvis, més refractària a la modernitat.”

Més recentment, altres autors com Marín i Mozas (2019: 14) han matisat aquesta visió, tot afirmant que la puixança de la festa fallera no respon sols a l'estira-i-arronsa del blasquisme, sinó precisament al caràcter ambigu d'uns festejos que, pel seu tarannà mixt, entre religiós i profà, eren capaços de concitar l'interés de tots els grups ideològics. D'acord amb aquesta teoria estaríem, doncs, davant d'un altre cas d'assumpció simbòlica operada per consens:

“A pesar de que las fallas se celebraban en el marco de la fiesta de un santo con amplia devoción en la ciudad, entre los festejos de las incipientes comisiones no había ningún acto religioso. Esto hace que las Fallas se situaran a caballo entre una “religiosidad profana o profanidad religiosa”. [...] Esta ambigüedad permitió que las Fallas, en plena lucha por la hegemonía cultural de la València de finales del siglo XIX entre el republicanismo blasquista y la derecha católica, acabaran convirtiéndose en la fiesta mayor de la ciudad.”

Alguns testimonis, extrets de la mateixa literatura fallera de primer terç de segle, apunten a aquesta segona hipòtesi. Bernat Ortín, en el *Pensat i fet* de 1916, afirma que quan arriba Sant Josep s'apunta a la festa “hasta el més republicá”. Cinc anys després, i en la mateixa revista, Antoni de Cidón recrea una junta fallera típica on ja s'aprecia que la celebració religiosa ha estat substituïda pel caràcter purament festiu:

“Haveu posat per els núgols
el pintor, la dispará,
el llibre, la serenata,
els bunyols i el suc... ¡Carám,
mes de San Josep, fijeuvos,
ni uno sòls s’ha enrecordat!”

Fins i tot en una data tan tardana com març de 1936 Rafael Gayano Abad destaca l’esperit de germanor de les Falles, que són capaces de generar harmonia per damunt de les diferències ideològiques. El text, extret també de les pàgines de *Pensat i fet*, resulta ben cridaner si considerem que, a penes quatre mesos després de publicar-se, l’Estat espanyol es trobava ja immers en una guerra fratricida:

“¡Sopar de la nit de la plantá! L’alegría, l’humor característic d’un pòble sá i content brolla de boques, d’ulls i d’expresions. Allí no hi ha rencors, no hi ha ideologies polítiques, allí ¡tots son fallers!”

Ben mirat, si haguera sigut sols pel blasquisme, les possibilitats s’hagueren centrat més aviat en una festa nítidament profana, com era la Fira de Juliol. O en tot cas potser s’haguera arribat a un sistema doble com el que caracteritza la ciutat de Sevilla, amb la consolidació simbòlica de dues festes: una de religiosa (la Setmana Santa) i una de profana (la Fira d’Abril). Siga com siga, el fet indiscutible és que les Falles generaran, en paral·lel al seu creixement, un corrent literari cada cop més elaborat i *artistitzat*, les etapes del qual mirarem de detallar tot seguit.

Evolució de la literatura fallera

Entenent per literatura fallera aquella que té relació amb la festa josefina, tant pel que fa als monuments com pel que fa als festejos associats. Podem dividir la seua evolució en les tres etapes següents:

1a etapa (1855 – 1903) – Durant els temps de consolidació social de les Falles, la literatura associada a la festa emana del monument faller en si. Ja des de 1850 tenim constància de l’aparició de fulls de versos que, enganxats al cadafal o als edificis propers, feien la tradicional *explicació* de les escenes representades pels ninots. El pas des d’aquests fulls volanders a la publicació impresa es dona, segons els experts (Soler i Godes 1990: 272) el 1855. Aquest any apareix el primer llibret de falla, que porta per títol *El conill, Visenteta y Don Facundo* i que fou compost per Bernat i Baldoví per a la falla de l’Almodí de València¹⁶⁸.

168 / L’atribució del primer llibret de falla a Bernat i Baldoví està bastant generalitzada entre la crítica. Així i tot, Marín (2014: 32) parla de dos llibrets anteriors a 1855: *Versos colocats en la falla del carrer de Sent Narsís la vespra de Sent Chusèp en el añ 1850* i *Historia de les víctimes de la Falla de Sen Chusep en lo carrer de les Abellanes en l’añ de 1850*.

El cas de Bernat i Baldoví ens alerta de la participació primerenca en els llibrets d'autors de cert prestigi. La musa del Xúquer redactà vuit llibrets més entre els anys 1855 i 1861 (Marín 2011). El 1858 Josep Maria Bonilla escrigué el llibret "El qui farta y no dejuna", i pocs anys més tard l'impressor de Xàtiva Blai Bellver abastà grans cotes de popularitat i polèmica amb el seu llibret "La creu del matrimoni" (1866). Uns altres autors de renom que publicaren llibrets de falla foren Joan Baptista Burguet, Josep Maria Bayarri o Jesús Morante Borràs.

Ja a través dels títols que hem citat podem entrellucar quins eren els continguts d'aquestes primeres Falles i, per consegüent, dels llibrets corresponents. Parlem, en suma, de temes satírics, amb presència habitual de crítica a la situació política i econòmica i l'ús d'un llenguatge ple de connotacions sexuals i sobreesos. És una línia que emparenta amb la tradició dels col·loquis i de la literatura de canya i cordell, a més de relacionar-se amb l'humorisme dels sainets tan en voga:

"Las fallas (y su expresión literaria) se insertaban en la tradición autóctona que conforman los coloquios, los poemas de disparates, la comedia y la prosa burlesca. Las explicaciones falleras compartían temas, situaciones y tipos protagonistas; y un tratamiento basado en el realismo costumbrista, la sátira y el humor hiperbólico al servicio de lo grotesco." (Marín i Mozas 2019: 5)

"Las fallas se adscribirían en su literatura y en su ser a este modelo autóctono de cultura de fácil digestión, sin complicaciones transcendentales ni culturalistas. Las fallas se alimentarían de idénticas situaciones temáticas y de los mismos personajes o tipos saineteros que la literatura autóctona y populista había hecho suyos." (Rodrigo Mancho 1990: 118)

2a etapa (1903 -1923) - Marín i Mozas (2019: 8) consideren que la intervenció de Lo Rat Penat el 1903 marca una fita destacable en la consolidació de la literatura fallera. Eixe any, la Societat d'Amadors instaurarà per primera vegada uns premis que, específicament destinats als llibrets, tindran l'efecte de dignificar aquestes publicacions. També el de visibilitzar una autoria que, fins a aquell moment, solia diluir-se en l'anonimat de la sàtira. Arran de 1903, per tant, els llibrets es *literaturitzaran*, el seu llenguatge es farà més poètic i per tant tendirà a convergir en major mesura amb el de l'autoctonisme imperant. Tal com afirma Josep Lluís Marín (2014: 38):

"La instauració de premis també anirà forjant un cànon poètic i estilístic que els autors adoptaran a la recerca del guardó i que donarà lloc a una gradual depuració formal, en el to i en els continguts, de les explicacions falleres."

Al capdavall, no es tractava sols d'una qüestió purament estilística, sinó més profunda. Seguint de nou Marín (2024: 39), l'estratègia soterrada de la burgesia de la ciutat de València estava dirigida a la domesticació de les Falles. La crítica dels textos fallers, que molt sovint apuntaven al poder establert o als interessos, comportà la conveniència de dotar els autors d'un horitzó més estètic que polític, i l'adulació mitjançant premis i reconeixements s'hi mostrà ben eficient. Marín (*ibídem*) suggereix també la idea que la literatura fallera, a partir d'aquestes dates, aprofundí en dos mites: el de la valenciania temperamental i el de la mitificació del passat. Ambdós relats, basats en el sentimentalisme i en l'adhesió a uns certs valors idiosincràtics, acostaren les Falles a una dimensió més institucional, amb ingredients èpics i altes dosis de lirisme, i els restaren capacitat de crítica i denúncia social.

Entre els autors fallers, i segurament també entre els fallers mateixos, aquest canvi no passà desapercbut. En les pàgines de *Pensat i fet* trobem diferents testimonis que ho corroboren, com els d'Eduard Escalante Feo o Miquel Gimeno Puchades. En el número de 1915 el primer lamenta que tot el que abans era crítica ara ha esdevingut art:

“Huí, en el sigle de les llums,
les costums han canviat,
pues les Falles solen ser
manifestacions del art.
Els falleros ya no posen
en ridícul, com avans,
a personaches del barrio,
tipos, per lo regular”

Per la seua part, en el seu article “Lo que va d'air a hui”, Miquel Gimeno Puchades contrasta la falla antiga, feta amb simples mobles vells i trossos de sària, amb l'actual, més refinada i estètica, però despullada del caràcter popular i espontani de les festes del XIX:

“Huí, en moltes Falles destaca l'incheni y el art en tot lo seu refinament; pero no son tan típiques com les de fa sinquant'años. A mí m'agradaben més aquélles.”

Durant aquesta etapa veiem participar en els llibrets alguns dels autors que prenen el relleu de la literatura autoctonista llorentina. És el cas de José María Zapater, Josep Maria Juan García o Daniel Martínez Ferrando. Molts d'aquests escriptors, en la seua majoria joves, es donen cita també en les pàgines de les naixents revistes falleres¹⁶⁹, i sobretot en la més famosa d'elles, *Pensat i fet*, que comença la seua existència el 1912. Les revistes, no cal dir-ho, tenen també un paper destacat en la consolidació i dignificació de la literatura fallera. Per posar-ne un exemple clar, *Pensat i fet* compta des dels primers números amb la col·laboració de literats de renom com ara Santiago Rusiñol, Maximilià Thous, Bernat Morales Sanmartín, Eduard López- Chávarri, Josep Maria Bayarri o Faust Hernández Casajuana.

3a etapa (1923 – 1936) - A partir de l'any 1923, tot coincidint amb la dictadura de Primo de Rivera, els llibrets comencen a mostrar un interès sobtat i sostingut pels temes costumistes. A l'evolució temàtica ja apuntada per Marín (2014) i a la ja comentada *depuració temàtica* de les Falles potser caldria sumar el control ferri que Primo de Rivera exercí sobre les publicacions, del tipus que foren. Cal recordar, a més, la creixent intervenció social dels cercles catòlics, ja organitzats a València des del 1903.

169 / La primera revista fallera va eixir a impremta el 1857 (*El infiern. Periodich de foc y flama. Orgue de les resoteries y de la chent de tro*). Després aparegueren el 1866, 1873 i 1875 *L'esclafit*, *Titilimundi* i *Foc y fum*. Soler i Godes (1990) identifica entre 1857 i 1906 una vintena de capçaleres falleres, que concentraven la gran majoria de textos d'aquesta temàtica.

És possible aventurar, en eixe sentit, que la imposició d'una censura més ferma contra els assumptes sexuals o polítics portara els autors a aprofundir encara més en la convergència amb els temes de l'autoctonisme local, de signe més conservador. El quadre següent mostra alguns dels exemples més significatius dels llibrets de tema costumista i autoctonista durant el primer terç de segle (QUADRE 17):

	TÍTOL DEL LLIBRET	FALLA	AUTOR
1909	<i>La mort del carnaval</i>	Cirilo Amorós – Pi y Margall	Severino Guastavino
1911	<i>Un festa en l'Albufera</i>	Sant Vicent de Fora	No hi consta
1923	<i>Cant valenciá</i>	Na Jordana i Burjassot	Enric Duran i Tortajada
1924	<i>Padrí Roñós: un bautizo valenciano</i>	Plaça de l'Arbre	No hi consta
1924	<i>Fiestas de pueblo</i>	Lepanto – Dr. Monserrat	No hi consta
1924	<i>El últim coloqui</i>	Bany dels Pavesos - Cuines	No hi consta
1924	<i>La senserrá</i>	Plaça Doctor Collado	Vicente Caro Adam
1924	<i>Un all i pebre a la marchal</i>	Plaça de Sant Jaume	No hi consta
1924	<i>Un casament en l'horta</i>	Plaça de Rodrigo Botet	Eduard Buil Navarro
1925	<i>Coses desaparegudes</i> ¹⁷⁰	Cercle de Belles Arts	No hi consta
1934	<i>Veraneo en la huerta</i>	Dr. Serrano – Fco. Cubells	No hi consta

Podem concloure, en suma, que la literatura fallera evoluciona des del substrat popular, associat als col·loquis i a el to satíric, fins al contacte estret amb el postllorientinisme. Es tracta, doncs, d'un procés d'estetitització i dignificació provocat sobretot per dos factors: per un costat, la intervenció en la festa de Lo Rat Penat i dels poders fàctics; per l'altre, l'acció de les diverses circumstàncies polítiques, que actuen imposant-hi una mena de censura prèvia i obligant els autors a evolucionar a abordar motius temàtics socialment acceptables.

En darrera instància, aquest procés de *domesticació* de la literatura fallera la farà convergir amb el costumisme (tal com podem veure en el quadre anterior) i amb l'autoctonisme. Partint d'aquesta conclusió, dedicarem l'apartat següent a comparar l'imaginari líric sorgit de les revistes i publicacions falleres amb el que provenia de l'autoctonisme local, tot subratllant-ne els punts de contacte i les principals divergències.

L'imaginari líric faller

Emprant com a corpus els llibrets de falla de l'època i les revistes falleres coetànies (especialment *Pensat i fet* i *La Traca*) podem estudiar com es crea el món simbòlic faller, en part com a perllongació de l'imaginari de l'autoctonisme i en part com a creació pròpia.

La *dignificació* de les Falles, trasplantades des del llenguatge crític al líric, revesteix les festes josefines d'un llenguatge autoreferencial que no tardarà a cercar arguments vindicatius. Sent així, les formulacions líriques partiran sempre de dues premisses. La primera serà la defensa de les tradicions, enteses com a manifestació d'autenticitat i com a dic de contingència enfront de la modernitat despersonalitzadora:

“Poble que manté ses tradicions es poble que viu, que alena encara, que se sent correr per les venes la sanc fòrta y ròja dels seus antepasats.” (José María Esteve Victoria. *Pensat i fet*, 1912)

“El cosmopolitisme nivellador, com una ma de gel va marcint lo típic de cada poble i de s'acció devastadora sols se salven els pobles que acusen una forta personalitat. [...] ¡Tradicións mil voltes sagrades, vosaltres deixeu en lo més fondo de l'ànima eixe llevat puríssim que porta al ciudadá a realitzar les més generoses accions per la Patria!” (Eduard Martínez Ferrando. *Pensat i fet*, 1916)

La segona premissa teòrica, molt més essencialista, entén les Falles com la manifestació més prototípica de l'esperit valencià. Els arguments en eixe sentit són sobradament coneguts: els valencians són artistes, com bé ho demostren els precedents històrics, i les Falles són enteses, en conseqüència, com un *art total* capaç d'integrar llum, foc, pirotècnia, arts plàstiques, música... La crema final dels monuments i el sacrifici del foc redunden en el caràcter mediterrani, vivencial i hedonista del valencià. El mateix títol de la revista *Pensat i fet* s'analitza des de l'elogi cap a una certa tendència per la decisió sobtada, temperamental i apassionada, enemiga de la planificació i, per tant, típicament meridional. Des d'un vessant complementari, el barroquisme és un altre dels trets que, entés des d'aquesta anàlisi, apareix per igual tant en l'art nostrat com en les Falles:

“La falla es la mes exacta representació del caràcter valencià: per lo genial de la idea, per la exuberancia de color, per el barroquisme de la forma, per la rapidés de la execució. [...] ¡Cuánt de art, cuánt de ingèni i de riquesa acumula l'esperit valencià en eixos ninòts que viuen un día de glòria entre l'admiració fervorosa de mils i mils de persones!” (Marqués de Lozoya, *Pensat i fet*, 1925)

La concomitància entre les Falles i el caràcter valencià constitueix un altre tòpic molt estès. Tant és així que el 1927, i des de les pàgines de *Pensat i fet*, l'escriptor Paco Barchino s'atreveix a dir que “mentres hi haja un valencià, haurá una falla”. Deixant a part el text del Marqués de Lozoya, els testimonis d'aquesta idea són ben abundants: Ramon Andrés Cabrelles (*Pensat i fet*, 1927) afirma que en la falla “brolla i se derrama / el ingèni valencià”; Josep Maria Juan (*ibídem*, 1930) diu que les Falles estan “dins / de nòstra sanc valenciana”. Al seu torn, Ricardo Valero (*ibídem*, 1931) afirma que la festa

fallera “nostre caràcter retrata a maravella”. Les dates semblen suggerir que l'arrelament d'aquest tòpic es fa més fort a mesura que les festes es consoliden i desenvolupen el seu llenguatge autoreferencial, encara que ja el 1912 Josep Maria Bayarri estableix el dogma de forma bastant explícita:

“¡Les Falles!... Vatja anotant:
gracia, gloria, art y alegría.
tot lo qu'está rebosant
en nostre còr cada día.
Seguixca anotant: Tortaes,
músiques, sòl, la cantá,
guapes giques, carcallaes,
flors... ¡el pòble valenciá!”

Com s'hi pot apreciar, la joia mediterrània és un altre dels tòpics recurrents: les Falles són alegres, expressen la jovialitat d'un poble que viu content, que destil·la vida i optimisme. Les mencions dins la literatura fallera en són nombroses, i és ben freqüent l'ús d'un llenguatge metafòric que estableix paral·lelismes entre l'alegria i certs elements de la festa: el foc és “llum de sang y d'alegria” (Esteve Victoria, 1913), la traca “es alegría y es soroll de vida”, diu López-Chávarri en el número de l'any 1913, la música de les bandes és “l'alegria que corre de casa en casa” (V. Fe Castells, 1921), i per últim els ninots desperten “grans risotaes” (M. Gimeno, 1923)

Qui millor exemplifica aquest esperit alegre són els xiquets. La idea que la festa fallera està representada per la canalla apareix clara en molts passatges de revistes falleres i llibrets, ja des dels versos del famós *Cant de l'estoreta*. La invocació de les vivències de la infantesa perduda, sempre amb la falla fumejant com a centre, és una constant temàtica en molts autors de literatura fallera (Enrique Beltrán, Vicent Alfonso...), en especial per part d'aquells que es troben vivint lluny de la ciutat a causa del treball. També l'evocació des del record marca molts textos, així com també el tema de la tristesa de l'infant que no pot participar de les festes (“S'havia mort!”, d'Esteve Victoria, en la revista de 1913). Nogensmenys, la identificació de la infantesa amb les Falles garanteix a aquestes un discurs sentimental transversal.

En alguns dels textos citats es deixa ja veure la trilogia simbòlica que caracteritzarà l'imaginari líric faller. Parlem, ras i curt, de la pirotècnia, la música i els bunyols (per cert, encara acompanyats d'aiguardent i no de xocolata). En els poemes fallers, els tres elements tenen un clar sentit vivificador, lligats sempre a l'alegria i a les ganes de viure. Curiosament, la literatura fallera (almenys la de preguerra) no explota en absolut un altre tòpic tradicionalment associat a les Falles: l'arribada de la primavera, precisament pels volts de Sant Josep.

Aprofundir en aquests tres motius o aportar-ne més exemples fora balder: en resum, les traques van associades a un esclafit de soroll, correlat simbòlic de l'alegria i de l'espontaneïtat típicament valencianes; la música (tant de dolçaina com de banda, però cada vegada més d'aquesta segona) és per si mateixa una invitació a la riulla i la gaubança. Finalment, els bunyols (i les bunyoleres, segons veurem) representen l'arrel popular de la festivitat.

Aquests tres motius no corregeixen l'imaginari arrossegat des del llorentinisme sinó que en tot cas el complementen i s'hi sumen, tot contribuint així a crear una constel·lació simbòlica amb arrels molt sentimentals. L'avantatge dels nous símbols lírics associats a les Falles és que per una banda actualitzen un imaginari (el llorentí) que duia en vigència més de mig segle. Per l'altra, connecten la ciutadania amb una certa imatge lírica de València més associada al context urbà, més encara en un moment en què la desvinculació de la capital i l'Horta era ja quasi irreversible i en què les barraques havien començat a ser abandonades o destruïdes.

En paral·lel, les Falles creen un imaginari que, per episòdic i ocasional (es limita a una setmana a l'any) resulta més fàcil de compatibilitzar amb el decurs de la vida contemporània. No podem negar, en eixe sentit, que els valencians dels anys vint, ja exposats als avenços moderns, ni viuen en barraques ni tenen l'Horta com a paisatge sentimental immediat. En el fons, l'imaginari faller és símptoma del confinament del costumisme i de l'autoctonisme, de l'encasellament dels trets culturals idiosincràtics en una certa *ritualística* anual convenientment teatralitzada (Hobsbawm i Ranger 2002). En una paraula, la identitat ancestral, amb les Falles, fa el pas des de l'espai rural a l'urbà.



Els escuts de les comissions falleres, part integrant del *kitsch* de la festa, demostren la fusió de l'imaginari llorentinista i dels nous símbols poètics que integren la literatura fallera. Aquesta fusió arriba al punt de presentar la imatge –totalment paradoxal i anacrònica, però ben freqüent– d'una barraca en flames, autèntic malson de molts dels nostres avantpassats. Font: fallas.com i webs de les comissions respectives.

La imatge de la valenciana

D'entre els símbols més freqüents en la literatura autoctonista, hem vist com alguns (l'horta i la baraca) queden fusionats amb l'imaginari faller. Per contra, uns altres experimenten una certa adaptació, com el cas de la música. Així, les Falles atorgaran preferència a la música de carrer (dolçaina i tabalet o repertori bandístic¹⁷¹), tot deixant fora la guitarra, que constituïa un dels tòpics més abundants de l'escola llorentina. La cosificació i adaptació dels símbols afecta també un altre dels puntals de l'univers renaixentista: la figura de la dona valenciana, tantes vegades poetitzada, que a partir de la puixança de les Falles experimentarà un procés similar de *fixació simbòlica*.

Hernández i Marín (2016: 11) relacionen l'adopció d'una certa indumentària femenina *típica* amb la consolidació de les Falles com a festa. En el mateix sentit s'expressa Herradón (2016: 82-83), tot remarcant que es tracta d'un procés que dura fins ben entrats els anys trenta. Hi intervenen decisivament les figures icòniques de Pepita Samper i Elena Pla (Rausell 2016: 40; Herradón 2016: 86). També resulta cabdal l'inici de la tradició de la fallera major, autèntic transsumpte de la regina dels Jocs Florals, que representa la convergència definitiva entre el món de les Falles i el ratpenatisme conservador.

En darrera instància, el vestit tradicional femení és la millor prova de com les Falles acaben absorbint tota la resta del patrimoni festiu de la ciutat. Recordem que fins als anys vint el vestit de llauradora era exhibit sobretot en la Fira de Juliol: ni se'n feia ús en les Falles, on els festers i les festeres solien anar amb roba de carrer, ni tampoc en els Jocs Florals. Sobre aquesta última celebració, cal recordar que les primeres regines rebien els elogis poètics amb vestits de festa, i que ni tan sols durant la lectura del poema "Visanteta" de Llorente es va aconseguir que la regina d'aquell any anara vestida de llauradora. Herradón (2016: 87) incideix sobre el mateix canvi de nom del vestit, que passa de dir-se "de valenciana" a dir-se "de fallera", un cas absolutament únic dins del repertori festiu espanyol. Amb aquesta identificació (o absorció), es consolida el pas des de la llauradora de l'Horta fins a la fallera, és a dir, el pas de la dona de camp a la urbana, i de la que viu tot el temps en un medi tradicional fins a aquella que l'evoca sols ocasionalment, a través d'un conjunt anual de rituals.

El pas de llauradora a fallera i la consolidació d'un determinat vestit (notablement exagerat respecte als usos tradicionals de l'Horta) accentua la convergència entre el món faller i l'imaginari llorentí autoctonista. Ara bé, abans d'encetar aquest procés les Falles ja havien generat el seu propi mite femení: la bunyolera. A ella li dediquen textos i poemes ben inspirats autors de renom com Maximilià Thous, Francesc Caballero o Ramon Andrés Cabrelles, i fins i tot se li dediquen portades ben artístiques, com la del *Pensat i fet* de 1928.

171 / Dues fites importants en aquest sentit les marquen les peces musicals "El fallero", de José Serrano (1929) i el pasdoble "Valencia", del mestre Padilla (1925). La identificació de l'únic espai identitari viable (les Falles) amb uns determinats temes ben icònics i populars té el resultat de marginar de l'imaginari altres formes musicals, sobretot les relacionades amb la guitarra.

L'evolució d'aquest personatge literari resulta paral·lela a tot el procés de domesticació del caràcter popular de les Falles. De les primeres representacions, més aviat picants, a les pàgines de *La Traca*, passem a la revista *Pensat i fet*. Ací la bunyolera se'ns mostra en un principi com una autèntica antítesi de la dona jocfloralesca: és de classe popular, treballa per a guanyar-se el pa, és parlera, graciosa, morena (les valencianes típiques de molts poemes autoctonistes eren rosses) i es presenta envoltada d'una certa gràcia trapassera amb deixos eròtics. Maximilià Thous, en un text de 1914, en parla en termes ben explícits:

“Hiá qu'arribar a contemplarla. Y els ulls, golosos, pasechen de la paella del oli, ahon naden els buñols, a la vareta qu'els voltecha; y se detenen mirant la hermosura d'aquelles manetes d'ánchel [...] y s'encanten acarisiand els brasos arremangats, nuets, molt més apetitosos que tot lo que venen en la buñolería; y se desesperen volent adivinar lo que acompasadament fa moure el mocador de seda que desd'els muscles baixa.”

No molts anys després, aquesta imatge eròtica s'ha suavitzat i ha experimentat un procés notable d'idealització. El primer indici provatori el trobem en un poema de Santiago Cebrián Ibor, publicat al *Pensat i fet* de 1917, i on ja s'apliquen a la bunyolera símls quasi deíficants:

“Palometa qu'un raig del sòl dòra
y blanc lliu d'estams com fils d'òr,
tarroset tot de neu soc per fòra
y es falla amorosa brusent lo meu cor.”

Per descomptat, una sèrie de factors externs contribueixen a aquest procés d'idealització. Entre ells podem destacar-ne dos: l'ascens de l'estètica idealista del Modernisme i, ja després, l'arribada de la censura de Primo de Rivera. En tot cas, és innegable que per un motiu o un altre el retrat literari de la bunyolera experimenta una metamorfosi on el to popular i trapella ha estat substituït per una idealització que ja frega els tòpics ratpenatistes. Precisament en temps de la dictadura arriba ja la primera redefinició de la imatge de la bunyolera. La veiem en la ploma de l'autor Angelí Castañer¹⁷², qui afirma que la bunyolera “tots els dies surt a Misa la primera” i que, malgrat el seu ofici, té “un segell inconfundible de senyora”.

De tota manera, la *dignificació* poètica definitiva del personatge es dona l'any 1935, en portes de la guerra, quan la revista *Pensat i fet* dedica a la bunyolera un famós “El·logi poètic” [sic] conformat per un mosaic de vuit poemes de diferents autors. Alguns d'ells es limiten a la lloa senzilla o a l'anècdota, però uns altres carreguen el poema de passatges jocfloralescos. Ramon Andrés Cabrelles diu, per exemple,

172 / El cas d'Angelino Castañer i Fons (1905 – 1974) crida l'atenció pel seu perfil ideològic. Militant del Partit Valencianista d'Esquerra, Castañer fou signant de les Normes de Castelló i resultà encarregat de negociar les adhesions de Castelló i Alacant al projecte d'Estatut d'Autonomia per al País Valencià, projectat per a 1936. Al final de la guerra civil va haver d'exiliar-se a París a causa de les seues simpaties republicanes.

que la bunyolera té “aspecte de regina”, en un manlleu clar de Llorente. El contrast es veu clar quan comparem els tics burlescos i eròtics de començaments de segle amb el poema que Francesc Caballero, poeta modernista, dedica a la bunyolera tot parlant de “cèlic esguard i dits alabastrins”. La fusió definitiva de la literatura fallera amb la tradició autoctonista la marca el mateix poema de Caballero, ja en el límit del període:

“Tú que eres sempre, des dels temps pretèrits,
imatge de la Falla i resplandor,
tú sí que eres, jo ho sé, per propis mèrits
la Fallera Major!”



La imatge de la bunyolera, progressivament idealitzada, protagonitza obres d'art d'una certa inspiració, tals com aquest gravat de Mateu per al *Pensat i fet* de 1928. Font: col·lecció particular.

6. AUTOCTONISME, MODERNISME I AVANTGUARDES

El modernisme valencià

La crítica és unànime a considerar que el modernisme valencià fou episòdic, superficial i deficitari. Joan Fuster en parla com d'un corrent literari tímid, gairebé invisible (1970: 69). Hi coincideix Vicent Simbor (1994: 112). La nòmina d'autors que ambdós crítics assenyalen és ben magra: Fuster, restringint-se a la poesia, té en compte quatre escriptors: Jacint Maria Mustieles, Josep Maria Bayarri, Daniel Martínez Ferrando i Miquel Duran de València. Simbor (1994: 110), abraçant-hi tots els gèneres, inclou també en el llistat Maximilià Alloza, Eduard López-Chávarri, Rafael Martí Orberà i Bernat Morales Sanmartín.

No ens interessa ara delimitar ni definir el Modernisme com a moviment. Tampoc entrar en els trets que el fan distintiu en el cas valencià. Ans al contrari, de tot el corpus de la literatura valenciana modernista triarem sols aquells autors i textos que, des de diferents sensibilitats, actualitzen o renoven els tòpics identitaris pervinguts des de l'autoctonisme. En eixe sentit, hem de descartar del llistat anterior aquells autors que se centren més en el jo líric (com Mustieles, Alloza o Martí) i, per contra, afegir-hi uns altres que, tot i tenir una obra no massa reeixida, tematitzen més el paisatge extern. Es tracta de Teodor Llorente Falcó, Francesc Caballero i alguns dels escriptors que escriuen al Calendari de *Las Provincias*. Comptat i debatut, podem construir una línia cronològica que ens permet de situar els autors del corpus que acabem de determinar, amb llurs obres més destacades:

1907	López-Chávarri: <i>Cuentos lírics</i>
1908	
1909	
1910	Morales Sanmartín: <i>Idilis llevantins</i> Duran de València: <i>Cordes vibrants</i>
[...]	
1915	Josep Maria Bayarri: <i>Llaus lírics</i>
1916	López-Chávarri: <i>De l'horta i de la montanya</i> Duran de València: <i>Himnes i poemes</i> Martínez Ferrando: <i>Visions de l'Horta</i>
1917	Llorente Falcó: <i>Quadrets de l'Horta</i>
1918	Primers textos modernistes al Calendari de <i>Las Provincias</i>
1919	Francesc Caballero: <i>Camins de llum</i>

Com veiem, aquesta cronologia abraça des de 1907 a 1919. No és un arc temporal molt extens (a penes dotze anys), no presenta gaire continuïtat i es distribueix en dues tongades inconnexes, sense la presència d'una figura que hi aporte un centre de referència. Vist així, el Modernisme valencià manifesta un caràcter invertebrat, superficial i episòdic, tal com ja havíem apuntat al començament.

Pervivència en el Modernisme de l'imaginari autoctonista

A primera vista, el Modernisme, si més no quant al repertori temàtic, constituí una bona oportunitat per a renovar l'atenció dels escriptors cap als costums i el món rural, (Simbor 1988: 99). López Chávarri, de fet, frega el discurs nostàlgic del costumisme en un dels seus textos teòrics més destacables:

“Nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento. [...] El canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular. ¡Estamos en pleno industrialismo!”¹⁷³

Amb tot, dos factors contribueixen al fet que els modernistes valencians, siguen poetes o narradors, acaben entrant més en el camp gravitacional de l'autoctonisme que en el del Modernisme estricte. D'un costat, el “sedentarisme crònic” dels escriptors regnícoles (l'expressió és de Francesc Pérez i Moragon) els aplega a les localitzacions i a l'imaginari tradicional de l'Horta. De l'altre, el pes encara enorme del llorentinisme en un circuit literari encara feble i precari, fa que els escriptors siguen cautament fidels a l'herència rebuda. N'hi ha prou de recordar que quan es publica el primer recull de contes tímidament modernista (*Cuentos lírics*, de López-Chávarri, el 1907), el patriarca Llorente encara és viu.

Així doncs, en línies generals el Modernisme perllonga l'imaginari sorgit de la literatura de tipus autoctonista. Això es veu tot d'una amb una ullada de conjunt. De nou hi trobem l'Horta feraç, la llauradora bella retratada en la seua esplendor, la barraca, les flors i l'explosió festiva. A tots els efectes, comprovem que entre l'autoctonisme i el Modernisme no hi ha hagut trencament sinó continuïtat. La renovació que aporta el nou moviment, almenys en terres valencianes, és més estètica que temàtica, i més estilística que de fons.

Un bon exemple del que diem s'aprecia en el llibre *Visions de l'Horta*, de Daniel Martínez Ferrando (1916). En aquest cas, la dicotomia Modernisme/Autoctonisme s'acobla a la dissociació marc estètic/con-

¹⁷³ / López-Chávarri Marco, Eduard (1902), “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, dins la revista *Gente vieja*: Madrid. *Apud* Simbor (1988:101)

flicte humà. Així, el primer poema, a tall d'exordi, descriu l'Horta des d'una estètica impressionista, però tots els textos que conformen la secció central ("La veu de l'Horta") parlen dels conflictes i les esperances dels llauradors des d'un regust autoctonista i molt més tradicional. Bé és cert que Martínez Ferrando presenta una visió que, a diferència de la dels poetes de la Renaixença, subratlla les penúries del treball diari. Així i tot, la idealització hi és manifesta: el que abunda són els conflictes amorosos, i els llauradors es retraten des d'un patetisme heroic.

Molt cautament, doncs, podem afirmar que en certs aspectes fins i tot la literatura fallera que acabem d'analitzar aporta més línies evolutives que les que aporta el Modernisme. La comparació, però, no és sempre desfavorable. La descurança lingüística i ortogràfica que caracteritza la literatura fallera, segurament a causa del seu ascendent popular i festiu, contrasta amb la cura extrema del Modernisme, on en bona lògica el llenguatge i l'estil són els protagonistes indiscutits.

Tornant a la comparació entre l'autoctonisme llorentí i la literatura modernista, cal subratllar que la petjada del nou moviment aporta als tòpics identitaris una sèrie de matisos que paga la pena de desenvolupar amb detall:

L'Horta continua sent, tal com en l'autoctonisme llorentí, l'espai bàsic de referència. El retrat modernista ens la presenta, com no podia ser d'una altra manera, fèrtil, plena de flors, ubèrrima. La petjada del corrent impressionista es deixa notar amb una certa atenció cap als aspectes sensitius: efectes lluminosos, colors de cel, moments del dia especialment inefables (punta de dia, capvespre...). Potser hi intervé decisivament l'obra del poeta Juan Ramón Jiménez, sobretot en la seua anomenada "etapa sensitiva" (1898 – 1916), amb obres com *Arias tristes* (1903) i *Jardines lejanos* (1904). El poema "Paisatges", de Duran de València, pot ser un bon exemple del que diem. També "La vesprada", de Martínez Ferrando. Així i tot, les mostres més clares d'aquest enfocament impressionista les trobem en altres dos textos lírics, "Rapsodia valenciana", de Francesc Caballero (1919), i "Poema de l'Horta", de Jesús Morante Borràs:

"Es l'hora migdial. Tan sols s'escolta
el monorrítmic cant de les cigales
i el remoreig suau que promou l'aigua
per la veina sequia al esmunyir-se.

Els camps esmeragdins sembla que alenen
un lleu polsim daurat qu'ompli l'atmosfera,
confonent-se amb els raigs de llum ardent
que llensa el sol desde l'esfera blava." (Francesc Caballero)

"¡Estiu!... Cel ras, brunyit. Al fons, la randa
transparent que ha posat el dematí.
L'alqueria el sol nimba, i sembla un'anda
que guarda hermosa image al fons de si..

L'aire no's mou. Van mitjansant les onse...
baten en l'era. El sol s'ha entrespolat,
cau tot a plom... ¡Matí de coure i bronze!...
Plena orgía de sol!... ¡Purnetja el blat!..." (Morante Borràs)

Com s'hi pot veure, aquesta poesia, entre impressionista i parnassiana, converteix l'Horta en un espai líric privilegiat. Tota la fascinació dels poetes modernistes envers l'exotisme o les ambientacions orientals troben reflex, paradoxalment, en un espai agrícola. La idealització n'és un resultat evident: l'Horta es presenta com un lloc ple de significació estètica. No tant com una reserva espiritual o moral, sinó més aviat com un fons pictòric on els colors i els perfums abasteixen impressions sensibles de gran intensitat ("Visió d'amor es l'horta de València, diu López Chávarri). En aquest marc descriptiu, per primera vegada, les fites concretes (la barraca, l'alqueria, la séquia...) perden protagonisme en favor d'un tot estètic on ja no importa sols allò visual, sinó també les sensacions auditives, tàctils i olfatives.

Dins de les diferents literaturitzacions del paisatge que assenyalava Lluís Meseguer (1997), l'espai de l'Horta ha fet un pas decisiu des de la *mitificació* a la *simbolització*. La séquia ja no revela amb el seu aspecte l'herència àrab; la barraca ja no és un "niu d'amors castes" ni un parapet contra el progrés. Ans al contrari, el poeta-narrador hi aprecia un continu sensorial on els diferents elements *marcadors* del paisatge són tinguts en compte sols per la seua plasticitat. Al capdavall, és la filosofia de l'art per l'art la que s'hi imposa. Òbviament, els diferents autors compliran en diferent grau aquest precepte, que no es duu mai al grau extrem de coherència.

En aquest context literari destaca sobretot la dona. Ja en les línies dedicades a la pintura destacàvem com el Modernisme converteix la figura femenina, fortament idealitzada, en un motiu cabdal. Les dones pletòriques, belles, exultants, de llavis grana i galtes vermelloses, seran no sols les protagonistes en les arts pictòriques, sinó també en la literatura. En eixe sentit, el canvi des de l'autoctonisme llorentí és manifest: la dona valenciana ja no és un reservori de virtuts ni un exemple de valors cristians. Tampoc en destaca ja especialment la timidesa o innocència, o la fortalesa moral davant les noves modes *dissolvents*. Altrament, els poetes i narradors retraten la valenciana com un referent estètic en plena majestat. Hem passat de la llauradora a la reina i d'aquesta a la deessa. La innocència i la modèstia han donat pas a l'esplendor. Tal com en el Parnassianisme, la dona és àrab, però sobretot grega i romana, i el passat històric de l'Horta s'hi veu reflectit. Ho veiem palés en aquest poema de Francesc Caballero:

"Son cos d'àmfora grega té un ritme d'abundància
que, atravesant de sobte dels segles la distància,
ens fa evocar la Venus de les divines formes
que va imposar al món llurs inmutables normes. [...]"

Oh dona valenciana! divina llauradora!
la raça que infantares divinament t'adora
com a la imatge santa de s'ànima incompresa.
En temps de paganía t'haurien fet deesa!"

Aquestes referències al paganisme no oculten la base cristiana (devota, com sempre), sinó que més aviat contribueixen a arrelar-la en un passat gloriós que la fa més admirable i en subratlla la idealització. Així, Miquel Duran de València en "Maria, la bella hortolana" parla de com la llauradora "queda davant l'altar agenollada / pregant a Déu, humil i fervorosa". Per la seua part, Josep Maria Bayarri reuneix en el seu sonet "Dona valenciana!" (1915) tant aspectes cristians com pagans (el subratllat és nostre):

“Festa de Lenaenó a Adònis plasenta,
meridional desig que al còr alenta;
llatina exaltació de llum galana...

I una cristiana palma alçada en Cades,
univèrsa flairor d’ansies sagrades
iii i suprema creència valenciana!!!”

Els prosistes: Morales Sanmartín, Llorente Falcó, López-Chávarri

Vicent Simbor (1987: 112) emprà les etiquetes “fulletó pseudocostumista” i “paracostumisme de base fulletonesca” en referir-se a bona part de les narracions del primer terç del segle XX, bona part de les quals són publicades dins *El cuento del dumenche*. Les dues encunyacions ens semblen del tot pertinents: de fet, bona part d’aquestes narracions presenten ambients o personatges prototípicament valencians, però sempre dins unes coordenades argumentals que descansen sobre eixos com l’amor, la gelosia, les traïcions o els adulteris. Citem dins aquesta línia, i pel que fa a *El cuento del dumenche*, les narracions *El cuheter*, de Paco Ombuena Thous (1908); *El segaor*, de Vicent Mallent (1915); *Visantica*, de Nieves Sagasetta (1915), *En l’alqueria*, de Manuel Cuitaví (1916) o *Flor de taronger*, de López-Chávarri (1920). En paraules de Simbor:

“No hi trobarem aquella descripció típica d’escenes i de tipus, característica del Costumisme, sinó unes històries fulletonesques embolcallades d’un ambient costumista molt més accentuat i reeixit que a les col·leccions de narrativa valencianes. Puja el percentatge dedicat a la descripció d’un costum, d’una festa o d’algun personatge més o menys típic i representatiu, però, repetesc, en la base de tot continua com sempre la trama fulletonesca.” (Simbor 1988: 63)

Dins d’uns paràmetres similars podríem incloure l’obra literària de dos autors més: el canonge Josep Sanchis Sivera (1867 – 1937) i el baró d’Alcalalí, Josep Maria Ruiz de Lihory i Pardines (1852 – 1920). *Croquis valencians* (1917), del primer i *Cuentos y lligendes regionals* (1918), del segon, són obres on l’argument fulletonesc s’acobla sobre unes tècniques narratives encara pròpies del Naturalisme. Citant de nou a Simbor (1988: 57):

“Ni tan sols un autor com Josep Ruiz de Lihory, Baró d’Alcalalí, pertanyent al grup cultista animador de Lo Rat Penat, persona culta i amb majors coneixements de la llengua que la generalitat de col·laboradors d’aquestes revistes, no supera ni modifica en res les característiques apuntades.”

D’un tarannà una mica diferent és el recull *Idilis llevantins* (1910), de Bernat Morales Sanmartín, subtitulat “Noveletes de l’orta valenciana”. L’autor hi alterna ambientacions hortolanes i marineres. Mentre que les segones es presenten revestides d’un tel de tragèdia, les d’ambientació agrícola resulten d’especial interès. Apreciem, ací i allà, alguna pinzellada descriptiva que, dintre del to general fulletonesc, ens acostava cautament al Modernisme. Seguint la tònica que ja havíem vist per a la poesia, l’Horta se’ns narra des de la descripció colorista i sensual. Continua arrossegant vells tòpics com el de l’arabisme (que l’autor associa al caràcter dels personatges), però l’evolució literària, en sintonia amb el Modernisme, ha portat l’Horta a una major destil·lació estètica:

“La nit estiuenca era serena i tranquil·la. Purnejaven llum de gloria les estrelles com diamants movibles en l'òbscura cabellera de la fada de la nit. Per un costat del cel pujava la lluna en descolorit creixent. En l'arbreda, s'amagaven, piant baixet, les aus, ses penes i sos amors. Els llimoners i els tarongers, la mareselva i el gesmil, perfumaven l'orta en la explosió de sos aromes engisadors i sensuals. Entre les erbetes dels margens de les sendes, rastrejaven sos fosforics resplandors les miserables llurnes, semblant gotes de llum caigudes de les altes estreles... Per les cequies corria l'aigua rogenca tumultuosament, caminant a calmar la set que patiren durant el botxornós dia ortes, plantes i jardins.” (75 – 76)

La llauradora, igual que en la poesia modernista, adquireix en alguns contes un halo de deessa. La trobem eixerida, envoltada dels fruits de la Natura, plena de joventut i sensualitat, talment com en la pintura de Pinazo o en els vitralls de Lluís Bru:

“Semblava que tenia en la mà un pomell de flors: tan engisador perfum tenien aquelles triadetes fraures [...] I les manetes de Roseta sabien buscar-les i collir-les entre'l fullam de l'espès fraurar (cüallat, en aquella hora matinenca, de perles de gelaa rosada) i oferir-les després en el Mercat de Valencia, somrient i gojosa, en veu més dolça que la mel, als seus parroquians, com la clàssica Pomona oferia, ingenua i candorosa, sa faldaa de fruits a sos fidels i adoradors creients.” (95 – 96).

La petjada modernista, encara superficial en Morales Sanmartín, s'engrandeix en dos autors posteriors: Teodor Llorente Falcó (1869-1949), fill del principal dinamitzador de l'autoctonisme, i Eduard López-Chàvarri (1871-1970).

Llorente, més periodista que escriptor, és autor d'un llibre que tingué més tarannà de projecte que de realitat, i que es plasmà en algunes proses esparses, publicades per revistes de signe divers. Parlem de “Quadrets de l'horta”. Alguns textos d'aquesta obra aparegueren publicats a Barcelona el 1917¹⁷⁴ i d'altres dins el *Calendari de Las Provincias*, durant els anys vint i trenta. Sobre la paraula *Quadre*, que incorpora el títol, potser cal aclarir que marca un canvi semàntic important. No ens trobem amb el significat de motlle genèric que es derivava dels *cuadros* costumistes. Ans al contrari, el mot *quadre* presenta en Llorente un doble vessant: d'un costat pictòric, perquè les petites narracions de l'escriptor tenen molt de descripcions d'un instant visual. De l'altre, teatral: no oblidem que el concepte *quadre* marca, dins el llenguatge dramàtic, una unitat escenogràfica. D'igual mode, els *quadrets* de Llorente funcionen com petits *tranches de vie*, fragments de vides de personatges que, d'alguna forma, són sorpresos pel narrador en el transcurs d'una escena quotidiana.

El narrador d'aquests fragments literaris se centra a captar un mode de vida, el dels llauradors de la Ribera¹⁷⁵, que es retraten en el transcurs dels seus quefers. L'estatisme i el descriptivisme recorden la

174 / L'obreta original no està datada. En col·legim la data exacta gràcies a una notícia apareguda en el diari català *La Comarca* (Número 206, 17 de febrer de 1917), que es refereix als *Quadrets* com una publicació treta a la llum just la setmana anterior.

175 / Malgrat el títol, Llorente Falcó descriu un espai agrícola immediat a la finca familiar, la famosa *Casa Regal*, situada al nord del terme d'Algemesí. Aquesta propietat va inspirar al poeta del XIX composicions com la famosa “Vora el barranc dels Algadins”.

sensibilitat modernista, però amb un estil menys alambinat. Per altra banda, a sota de les narracions s'endevina una certa idealització: els personatges són senzills, bondadosos. Malgrat la duresa de la feina, se'ns mostren sempre nobles i treballadors. S'hi fa palesa la nostàlgia, almenys aparent, d'un mode de vida en contacte amb la natura, amb les coses donades i amb els plaers senzills. El resultat, malgrat el conservadorisme que se'n desprén, és notable tant en l'aspecte lingüístic com en l'estilístic.

D'Eduard López-Chávarri, Vicent Simbor afirma que és “el narrador valencià més atent i receptiu als postulats modernistes” (1987: 101). Amb relació a la seua narrativa, podem afirmar que, com a mínim la interpretació del paisatge demostra aquesta tònica. Per damunt de qualsevol altre tret, López-Chávarri destaca per la defensa extrema de l'esteticisme literari:

“López-Chávarri, doncs, s'adscriu al corrent de l'art per l'art, evasionista de la problemàtica polític-social. I, com el seu model anglès pre-rafaelita, blasmarà els grans amuntegaments urbans i lloarà el contacte directe de l'home amb la Natura. Una Natura, no cal dir-ho idealitzada, paradisiàca, entorn d'unes gents i d'un mode de vida molt més imaginat, inventat, que no real” (Simbor 1987: 104).

Com podem veure, l'esteticisme d'aquest autor té un pol positiu i un de negatiu. El positiu és sempre la ciutat, la civilització amb els seus mecanismes rutinaris i reguladors, en les seues paraules la *prosa* (veure el conte “L'adeu”). Enfront, del costat negatiu, l'artista –sempre en un sentit global– es delita cercant la natura més pura i incontaminada: penya-segats molsosos, muntanyes inaccessibles, pobles ocults de passat morisc. Aquesta visió maniquea, present sobretot en el recull *De l'horta i de la montanya* (1916) posa l'escriptor en contacte indirecte amb el costumisme, però la coincidència és casual: López-Chávarri no busca reflectir costums en perill com podria fer el costumisme ni poetitzar el paisatge amb una finalitat ideològica, cosa que seria pròpia de l'autoctonisme.

De fet, a l'autor no li interessa el *paisatge humà* més que molt secundàriament. Si al llarg d'un text se'ns descriu una festa o l'escena d'uns xiquets jugant a la porta d'una església, la delectació és purament visual. L'home interessa en la mesura en què encaixa en un cert concepte de bellesa que, per altra banda, té molt de pictòric. Salvant les distàncies, un llibre com *De l'horta i de la montanya* pot recordar-nos la sensibilitat d'un Gabriel Miró, tant per les localitzacions (en bona part situables a la Marina¹⁷⁶) com per la recerca d'eixa bellesa incontaminada, tan pròpia dels pre-rafaelites (Simbor: 1987).

Un altre aspecte interessant és la relació de López-Chávarri amb el folklore. La podem comprovar en l'altre llibre que ens ocupa, *Cuentos lírics* (1909). En unes poques narracions d'aquest recull (“El dumenge de les roses”, “Fills de moros”, “La inundació cortés” i “Les festes del poble”) l'autor descriu festes o estampes prototípicament valencianes. Així i tot, tampoc en aquests relats notem l'exhaustivitat del costu-

176 / López-Chávarri descriu sobretot El Verger, Tàrbena i l'Alfàs del Pi, entre altres poblacions petites.

mista ni la simbolització ideològica de l'autoctonista. L'escriptor posa atenció en esdeveniments festius per l'efecte de llum, de color, d'impressió sensorial. Únicament notem alguna al·lusió fugaç –com també en l'anterior llibre- a l'arabisme dels valencians, però fins i tot aquest tret s'analitza des de l'estètica, i poques vegades desemboca en la trama.

Al capdavant, Llorente Falcó i López-Chávarri presenten alguns punts de convergència i uns altres de discrepància. Ambdós són hereus d'una assimilació superficial de l'esteticisme modernista. L'atenció a la plasticitat els és comuna i determina la brevetat dels textos, que en molts casos tenen més de *quadro*, en el sentit teatral, que de conte. Per contra, Llorente Falcó focalitza el relat en una escena humana amb personatges actius i López-Chávarri se centra molt més en la paisatgística; Llorente Falcó en les feines del llaurador i López-Chávarri en la relació entre personatges i atavismes, siguen culturals o tel·lúrics. Comptat i debatut, cap dels dos pot ser inclòs dins les etiquetes *costumisme* o *autoctonisme*. Garbellant els seus textos literaris, això sí, podem destacar-ne fragments on l'atenció a certa especificitat valenciana deixa passatges bells i descripcions valuoses.

L'avantguardisme, contra l'imaginari autoctonista

Carles Salvador, en una conferència pronunciada el 1935 a Lo Rat Penat¹⁷⁷, defineix les avantguardes com “un raspall per als tòpics poètics i per a tota la carrincloneria literària”. L'objectiu del nou moviment, sorgit al caliu dels canvis polítics i socials de l'Europa d'entreguerres, no pot quedar més clar. Unes altres paraules escrites per Enric Navarro Borràs el 1928 reblen el clau: l'objectiu de les naixents avantguardes és “Trencar la tradició de la barraqueta, llauradora bledana, l'horta flairosa, etc”¹⁷⁸.

Així, els tòpics de l'autoctonisme es troben en el punt de mira, i la praxi dels nous autors no tarda a donar-ne testimoni. Són coneguts els poemes amb què Carles Salvador i Navarro Borràs tracten precisament d'expel·lir el pes enorme dels vells temes, que encara planen sobre la literatura valenciana una dècada després de la mort de Llorente. El caràcter icònic de l'obra del Patriarca, encara vigent, converteix la seua famosa barraca de 1883 en víctima propiciatòria de l'afany transgressor:

“Aneu-vos-en, barraques,
vosaltres que sou filles
d'un viure primitiu,
I resten vostres línies
solsment en l'Art pictòrica
per ésser un record.” (Carles Salvador, *Plàstic*, 1923)

¹⁷⁷ / La conferència, titulada “El meu concepte de la poesia”, es conserva en l'arxiu personal del poeta. *Apud* Simbor (1994: 120).

¹⁷⁸ / Enric Navarro Borràs a la revista *L'amic de les arts*, Barcelona. 8 de maig de 1928. Citem el text també a partir de Simbor (*ibídem*).

“Adéu, barraques que aneu
sobre els camps amb magestat.
Sou vaixells que us allunyeu
i amb enyorança es foneu
en el Pèlag del Passat” (Enric Navarro Borràs, *El vol en arc*, 1935)

En una altra línia, més propera a la seua ironia proverbial, Francesc Almela i Vives proposa convertir la garrofera (és a dir, allò tradicionalment *no poètic*) en el centre de la nova literatura que es prepara. Més que una nova proposta, el que fa el poeta de Vinaròs és posar el vell autoctonisme davant d’un mirall deformant:

“Ja havem cantat massa vegades
les oliveres argentades,
i les palmeres gràcils que tenen penjolls d’or,
i els ametllers plens de joguines,
i els tarongers de flors albines,
i les figueres gegantines,
i els pins catedralicis que sonen com un cor.” (Cant de la garrofera)

Vicent Simbor (1988) dona compte de les paradoxes que planteja aquesta missió iconoclasta. Per començar, molts autors consideraven que la literatura valenciana, encara feble i en formació, no estava preparada per a allotjar polèmiques literàries. Sotmetre els temes *clàssics* a la gimnàstica d’una revisió resultava excessiu, sobretot quan el públic era escàs i el circuit, molt migrat, depenia sobre manera del voluntarisme.

La polèmica, segons arreplega el mateix Simbor, acabà amb una certa entesa: d’un costat, els poetes més conservadors contribuïren a visibilitzar els joves avantguardistes; de l’altra, la postura d’aquests fou en part contemporitzadora. El mateix Carles Salvador, principal punta de llançà dels *outsiders*, reconeix en diverses publicacions que la tasca renovadora mampresa no pot ser gaire agressiva, ja que l’entramat literari valencià és massa fràgil. Siga com siga, i per desgràcia, el nou moviment avantguardista a penes tindrà temps de desenvolupar-se i quedarà prompte estroncat per l’adveniment de la guerra civil.

Vista la curta trajectòria de les avantguardes al País Valencià, resulta difícil traçar un balanç final de la seua relació amb l’imaginari autoctonista. Dues preguntes principals es plantegen en aquest context. Fins a quin punt les avantguardes contribuïren a una visió crítica sobre els tòpics de l’autoctonisme? Foren capaços els nous autors, en contrapartida, de crear una nova poètica del paisatge valencià?

En resposta a la primera pregunta, és clar que les avantguardes exerciren sobre la poesia autoctonista una erosió simplement epidèrmica. La brevetat del moviment, el seu escapçament sobtat per causa de la guerra i la vocació minoritària convertiren les provatures rupturistes en una aventura breu. Prova clara de la supervivència de l’imaginari autoctonista és el fet que aquest fora représ, sense gaires canvis, per la literatura posterior a la guerra civil. També ho és la seua adopció per part de la festa fallera, que durant el franquisme esdevingué la manifestació pública més popular de la cultura autòctona, i una de les poques que en foren tolerades.

Sobre la segona pregunta, cal concloure que les avantguardes no contribuïren a una nova poètica del paisatge ni a la creació o renovació de tòpics identitaris. Com ja hem dit abans, la brevetat del moviment i el seu caràcter moderat justifiquen aquest balanç. Així i tot, ací i allà podem observar petits textos de poetes que, com Carles Salvador i Almela i Vives, aconseguiren abordar el paisatge valencià des d'una òptica renovadora, amb resultats parcialment reeixits.

Sobre aquests exemples escassos, podem dir que el detall descriptiu avantgardista no cerca la glossa ideològica, tal com ocorria amb l'autoctonisme. Tampoc no es recrea en un descriptivisme colorista i exòtic, com s'esdevé amb el Modernisme. Ben al contrari, naix d'una imatge fugaç, d'una breu fricció estètica, d'una percepció genial que sols pot expressar-se amb un llenguatge epigramàtic. En les obres primerenques de Francesc Almela i Vives trobem alguns exemples de poemes, on la torsió a què se sotmeten els tòpics paisatgístics crea les bases per a un llenguatge simbòlic original:

“Taronja: forma redona
com una faç d'abadessa.
Taronja: color bufona
com una flameta encesa.” (de *L'espill a trossos*, 1928)

“Jesús –aon està la terra?-
camina damunt del llac...
I la vela –aon està l'aigua?-
navega pels arrossars.” (de *Joujou*, 1933)

En els exemples següents –tots tres extrets de *Vermell en to major* (1929) observem la mateixa tònica, amb procediments estilístics valents i imatges visionàries que aporten un regust innovador a la poesia valenciana de l'època:

“La sang corre per la sèquia.
Fa créixer les llances.
Les canyes
-com eixèrcit filipí-
amenacen el cel blau.”

“Bé sabran dir les gavines
quines dents té ara la mar
que semblen veles llatines”
“Té l'esglèsia del poble
un germànic casc guerrer
-la mitja taronja blava
dins la nit de lluna plena
baix la branca parallamps-.”

Malauradament, aquests intents es quedaren en uns pocs exemples, i els mateixos poetes que, com Carles Salvador, sobrevisqueren al franquisme, tornaren a retrobar-se amb l'estètica tradicional.

7. CONCLUSIONS

El primer terç del segle XX és un període caracteritzat per la dispersió, per l'acumulació de propostes ideològiques i estètiques ben divergents i de vegades incompatibles. En el mateix període assistim a les darreres cuades del costumisme, a la consolidació de l'autoctonisme i a l'aparició de la literatura fallera. També s'hi gesten els costumismes autòctons a Castelló, Alacant, Elx o la Marina (entre d'altres), alhora que van afermant el seu discurs nous llenguatges estètics: el Modernisme i les avantguardes.

En aquest context, la identitat literària valenciana resulta de la interacció i contraposició d'ideologies ben diferents: la burgesia valenciana, emprenedora i exportadora, es reflecteix en un Modernisme arquitectònic i pictòric que dibuixa la *regió* com un paradís de fertilitat. Des d'una altra sensibilitat regeneracionista, el blasquisme potencia els festejos laics en detriment dels religiosos, i ataca frontalment el petit món autocomplaent de la Renaixença. Al seu torn, els sectors més conservadors malden per fixar l'imaginari autoctonista amb una sèrie de valors tradicionals, sobretot davant l'avanç inexorable dels moviments obrers. Enmig d'aquest combat de forces, l'únic guanyador són les Falles, que es consoliden tot aprofitant un espai intermedi entre religió i laïcitat, conservadorisme i progressisme. Alimentades pel mateix Blasco, el progrés els atorga a poc a poc un cert paper de *reserva* identitària.

Sobre les noves propostes estètiques, el seu estroncament just després de la guerra no respondrà tant al seu tarannà subversiu com al caràcter epidèmic i insuficient que ja havien mostrat abans del conflicte. En arribar el nou règim del 39, s'obrirà un llarg silenci per a la literatura local en català. Quan aquesta a poc a poc torne a sorgir de la foscor, sempre de forma vigilada i dins el reducte folklòric, tornarà a surar el panorama literari d'abans de la guerra, on sols destacaven dos valors segurs: les Falles i l'autoctonisme renaixencista.

Pel que fa a les Falles, que ja havien començat a estendre's pel país durant els anys vint, en ciutats com Alzira, Gandia, Borriana o Sagunt, continuaran la seua propagació ja després del conflicte bèl·lic (Dénia 1946; Elda 1949; Pego 1947...). Es tracta d'un senyal inequívoc de l'èxit de la festivitat. Però l'expansió no sols serà externa, sinó també interna: en un món cultural tan migrat com el de la postguerra, els festejos fallers ompliran els pocs espais disponibles per a la cultura de signe local. La identificació entre Falles i cultura valenciana (entesa sempre en el sentit provincial) avançarà, inexorable, fins i tot en detriment d'altres festivitats religioses, com el Corpus o els Miracles de Sant Vicent. La creació de la Junta Central Fallera el 1939 i la institucionalització de l'ofrena de flors a la Verge dels Desemparats (el 1941) són dos fets ja prou reveladors de les maniobres del nou règim per controlar el fenomen de masses faller, i per domesticar la cultura que se'n deriva.

Pel que fa a l'imaginari autoctonista, és destacable la fusió definitiva entre el món agrari i l'univers simbòlic faller. El primer, reduït a uns pocs tòpics visuals i ja en desconexió total amb una horta cada vegada més despoblada; el segon, convenientment despullat d'esperit crític. Fet i fet, la retòrica auto-complaent de la Renaixença, que donà lloc a l'autoctonisme, no havia evolucionat gaire, tot mantenint el seu missatge conservador i mudant-ne sols uns pocs referents. Els intents de crear un llenguatge simbòlic valencià diferent del de l'autoctonisme van fracassar per la seua insuficiència. Els escriptors de preguerra, malalts encara de sedentarisme, desorientats per la dispersió de les propostes literàries i constrets pel marc provincial, van ser incapaços de fer una proposta conjunta. El signe dels nous temps, a més, els havia imposat un esteticisme paralitzant, quan no un afany iconoclasta, totalment oposat a la tasca urgent de construcció simbolicoliterària que calia haver escomés.

CAPÍTOL DESÉ

LITERATURA COSTUMISTA
I AUTOCTONISTA A
LES COMARQUES
DEL NORD



CAPÍTOL DESÉ. LITERATURA COSTUMISTA I AUTOCTONISTA A LES COMARQUES DEL NORD

1. Introducció i justificació
2. Castelló a començaments del segle XX
 Apunts sobre el castellonesisme provincial
3. La línia nostàlgica: Salvador Guinot
4. La línia festiva: Francesc Argemí
5. Principals autors del costumisme a Castelló
 Francesc Cantó
 Enric Ribés Sangüesa
 Carlos González-Espresati
6. La *generació* dels anys trenta:
 Àngel Sánchez Gozalbo: *Bolanger de dimonis*
 Lluís Sales Boli: *Fontrobada*
 Josep Pascual Tirado: *De la meua garbera*
 Gaetà Huguet i Segarra
7. Apèndix: Borriana i la Vall d'Uixó
8. Conclusions

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

Un dels principals dubtes metodològics als quals hem hagut de fer front en aquest estudi rau en l'encaix dels costumismes *perifèrics*. Òbviament, el costumisme valencià no pot descriure's com un tot homogeni. No oblidem que des del 1833 la divisió provincial ha anat assentant, sobretot entre la burgesia, la consciència de pertinença a una determinada província, ben desconnectada de l'antiga consciència regnícola. En paral·lel, cal recordar que el costumisme desenvolupa una atenció preferent a la cultura local, cosa que fa que en molts casos els autors limiten els seus universos literaris a les fronteres comarcals (Francesc Martínez) o fins i tot municipals (Joaquim Amo).

El resultat, doncs, ens mostra un cert desordre. El mateix encreuament de les diferents *isòbares* ideològiques i patriòtiques dona com a resultat l'existència de diversos marcs geogràfics que sovint se superposen. Des del nostre punt de vista, per a encarar aquest problema sols hi cabien dues possibilitats: la primera, prioritzar el decurs cronològic tot utilitzant un sol marc de referència, el de tot el País; la segona, analitzar per separat els diversos autors costumistes segons la seua àrea d'atenció primordial. La tria de la segona possibilitat s'ha basat sobretot en tres arguments:

1. Per un costat, creiem que la majoria d'autors de l'època no arrencaven d'un *marc mental* valencià. Si bé és cert que per a alguns escriptors com Vicent Boix l'antic regne era encara una utopia vàlida, lluny de València aquesta percepció no solia ser compartida. Altamira ni tan sols veu les terres de *València* més properes culturalment que les de Múrcia; els autors d'Elx o Monòver se centren en les localitats respectives... Pel que fa a Castelló, les connexions amb València són més clares i la consciència compartida sura molt més al text, però l'horitzó d'autors com Tirado o Cantó és essencialment localista, gairebé *municipal*.
2. El circuit literari tampoc no dibuixa en cap moment un àmbit essencialment valencià. La transferència del costumisme a casa nostra es fa via Madrid, i no hi ha proves que apunten que els costumismes locals de Castelló o València arrenquen des de l'influx del *cap i casal*. Altrament, és veritat que els autors de València es relacionen entre si. També ho fan els de Castelló i els d'Alacant, però a efectes pràctics totes tres ciutats constitueixen circuits literaris quasi estancs. De fet, les relacions mútues són anecdòtiques i esparses. Quan els autors autoctonistes de les tres capitals es posen a crear llurs particulars universos simbòlics, tampoc notarem que aquests encaixen entre si. La mentalitat diglòssica fa que la majoria d'aquests autors consideren el doble escenari d'una literatura gran (la castellana) i una petita i familiar, orientada a la *terreta*. El caràcter sentimental d'aquesta segona consciència comporta el replegament dins l'univers vivencial més íntim, que –per força– és sempre reduït.

3. La separació per zones compta amb un tercer avantatge, aquest de tipus cronològic. Segons veurem, els petits costumismes locals (Castelló, Monòver, Elx, Borriana...) desperten a partir del tombant de segle. És una època tardana que ens permet l'avantatge metodològic d'abordar-los tenint ja quasi tancada l'anàlisi del costumisme *central*.

2. CASTELLÓ A COMENÇAMENTS DEL SEGLE XX

La ciutat de Castelló de la Plana es va configurar, a començament del segle XX i sobretot durant els anys vint i trenta, com un important centre cultural. Diversos autors insisteixen en aquesta idea. Garcia Grau considera que la capital de la Plana “es dotà d’una efervescència cultural, ideològica i literària” (1996: 9). Lluís Meseguer (2009: 33 – 34) parla d’una “edat de plata”, i ho exemplifica amb l’extraordinària concurrència de publicacions periòdiques que s’hi donaren cita durant els anys del tombant de segle:

“Pocs territoris –en termes demogràfics, en relació amb els nivells d’analfabetisme i amb qualsevol altre paràmetre- poden exhibir una proporció de títols periodístics més notable que el castellanenc. [...] Només entre el 1882 i el 1905, a Castelló ciutat s’inicien 83 capçaleres.”

L’ebullició cultural, però, no es limita a la premsa. Com recorda també el mateix Meseguer, nombroses associacions culturals tenen origen durant aquests anys. Per citar-ne sols alguns exemples, podem referir-nos a l’associació cultural *La Grillera* de Borriana (1898), el *Centro Artístico Literario de Castellón* (1904) o l’*Ateneu Radical* (1909) (Meseguer 2009: 22). Com a autèntic caramull d’aquest entramat, La Societat Castellonenca de Cultura inicia els seus passos el 1919. La saó cultural d’aquest període desemboca com sabem en un fet capital com l’aprovació de les normes de Castelló l’any 1932. Entre els signants d’aquest document veiem alguns noms que citem en aquest capítol i que destaquen ja en aquell moment, tant per la seua producció literària com pel seu activisme intel·lectual o lingüístic.

Limitant-nos al terreny literari, Castelló de la Plana esdevé un petit centre de producció. Hi concorren durant aquests anys dues tendències oposades i alhora complementàries. D’un costat, tenim els autors que paren atenció als nous corrents modernistes i avantguardistes (Maximilià Alloza, Carles Salvador, Bernat Artola...); de l’altre, aquells que, com Josep Pasqual Tirado o Francesc Cantó, posen els ulls en la cultura tradicional. No cal dir que la nostra atenció preferent anirà dirigida a aquests últims.

Diversos crítics afirmen que la zona de Castelló presentava trets definatoris que la feien especialment propícia per al cultiu de la cultura popular. Ja Carlos Sarthou sentenciava, a començaments del XX, que els castellanencs eren “muy tradicionales y aficionados a las fiestas populares a la antigua usanza” (1989: 63). L’opinió, que pot pecar de simplista, amagava en canvi una part de veritat: l’estructura econòmica de la recentment nascuda província depenia encara, com hem dit, de l’agricultura, i el procés d’urbanització no s’havia engegat del tot. D’altra banda, la imatge de Castelló com una ciutat més tradicional ha esdevingut gairebé un tòpic. Fuster (1971: 61) retrata Castelló de la Plana com una mena de “poble gran”:

“De les tres capitals de província, Castelló de la Plana n’és la menys contaminada: conserva un aire plàcid i simpàtic de poble fort, sense orgull burocràtic, feliç.”

També Vicent Simbor, més modernament, ha fet seua aquesta visió:

“Castelló de la Plana era una ciutat que no havia patit canvis substancials en la seua composició social durant el primer terç de segle. L'absència d'una immigració significativa permetia el sosteniment del món autòcton i el domini absolut de la llengua pròpia, al contrari de València.” (Simbor 1988: 162)

Fetes aquestes consideracions, és fàcil suposar que la literatura costumista tenia a Castelló una saó propícia per poder desenvolupar-s'hi. Ho confirma Meseguer (2009: 43) quan diu: “La major part de la literatura castellonenca és de naturalesa popularista o es vincula a l'impuls de la cultura popular”. La gran quantitat d'obres que, publicades sobretot a la Plana, tenen com a tema les festivitats i les tradicions, semblen confirmar-ho. Malgrat tot, i segons veurem, la literaturització de certs atavismes no sempre du aparellada la postura nostàlgica que resulta connatural al costumisme.

Apunts sobre el castellonesisme provincial

Un altre dels tòpics més rebregats sobre Castelló és que no s'hi desenvolupà un sentiment provincial tan fort com l'alacantí. Tornant a Fuster, “El provincialisme no progressa sincrònicament a les tres províncies, ni en totes tres pren la mateixa direcció. A la de Castelló de la Plana a penes té conseqüències” (1962: 211 – 212). Sí que és cert que al llarg del nostre recorregut per la literatura autoctonista local hem apreciat com molts autors s'encabien còmodament dins el concepte de valencianitat, cosa que no ocorre a Alacant. És el cas, sense anar més lluny, de Pascual Tirado o Sánchez Gozalbo.

Més modernament, alguns autors ha matisat les apreciacions de Fuster. Ferran Archilés (2012: 280) considera que el sentiment provincial a Castelló sí que es va desenvolupar, amb força i des de l'inici, propugnat sobretot per les classes burgeses dirigents.:

“A Castelló el desenvolupament d'una identitat provincial va ser prou ràpid. Ja als anys seixanta del segle XIX aparegueren les primeres històries de la província (que es remuntaven als temps de l'antiguitat clàssica). A la ciutat de Castelló, el republicanisme hegemònic va bastir en la Restauració un fortíssim patriotisme local, de base provincialista i potencialment recelós de la ciutat de València.”

La literatura costumista no nega les paraules d'Archilés. Ans al contrari, algunes obres tenen com a marc la província, però –talment com ocorre en el cas de València- hi predomina la cartografia d'unes poques contrades, sense una voluntat per *poetitzar* la totalitat del territori provincial. Els autors que passen els límits de Castelló de la Plana rarament van més enllà de Benicàssim (Espresati), Borriol (Tirado) o Almassora. Ribés Sangüesa cita en el seu llibre localitats tan llunyanes com Tales, Xert, Sogorb, Benassal o Catí, però sempre de passada i sense cap propòsit descriptiu. Al capdavall, ens trobem davant d'uns textos d'abast provincial, però amb el mateix llast de sedentarisme ja descrit per a altres autors. El tipus de literatura que implica el costumisme (sempre enganxat a les descripcions d'allò concret) i la manca de desenvolupament de l'autoctonisme acaben d'explicar aquesta peculiar fesomia.

3. LA LÍNIA NOSTÀLGICA: SALVADOR GUINOT

La primera obra que supera el realisme fulletonesc a la zona nord del país és sens dubte la de Salvador Guinot i Vilar (Castelló de la Plana 1866 – 1944). Home de lletres, posseïdor d'una gran biblioteca i deixeble de Menéndez Pelayo, cal assenyalar que la seua passió per la literatura, tant castellana com valenciana, el portà a publicar diverses obres erudites al voltant de clàssics medievals com Jaume Gassull o Joan Roís de Corella.

Diversos estudiosos han remarcat la ideologia conservadora de Guinot com a peça clau per entendre la seua literatura (Melià 1985; Gimeno 2006; Meseguer 2009). Per concretar, Melià ens recorda la militància de l'autor en el Partit Conservador i els càrrecs que hi exercí, tant durant la dictadura de Primo de Rivera (quan fou elegit batlle de Castelló) com en la dictadura franquista, quan fou nomenat president de la Caixa d'Estalvis provincial. Meseguer, al seu torn, recorda la filiació maurista de Guinot i qualifica la seua obra *Capolls mustigats* (1900) com un "promptuari ideològic conservador" (2009: 66).

Diversos passatges d'aquesta obra ajuden a corroborar aquest darrer diagnòstic. El cas més clar és el del conte "L'arbre de la llibertat", on Guinot fa un retrat ridícul de l'estat de coses subsegüent a la revolució del 68. En el relat, les noves autoritats liberals planten un llorer a la recentment anomenada "Plaça de la Constitució", nom d'altra banda poc escaient per a una plaça miserable. L'arbre, que acaba morint, és substituït per altres plançons, també sense èxit. Al final, l'ajuntament planta un últim arbre que, agafat de l'hort del mossén, sí que creixerà, encara que inclinant-se cada vegada més cap a la façana de l'església. En una frase anticipadament lampedusiana, l'autor sentència: "Hi han coses que semblen velles i són molt noves, i n'hi han que semblen noves i són molt velles." Així doncs, i segons sembla col·legir-se'n, cap novetat pot ser legítima si no està fermament assentada en la fe i en els costums. La subversió d'aquest ordre de coses està condemnada al fracàs.

L'escriptura literària de Guinot, de tota manera, no sol explicitar tant el missatge ideològic. En la majoria de capítols que conformen *Capolls mustigats* l'autor prefereix amagar-se sota la disfressa d'un personatge tipus, quasi sempre un home d'edat, llaurador benestant, murri i nostàlgic. Aquest personatge és realment un en essència, malgrat que puga prendre diversos noms (Nasio de Pagés en "De romeria", Pere Vitoca en "Guardant el melonar", Tòfol d'Alba en "Els reis se'n van"). A través dels seus monòlegs se'ns ensenya a ridiculitzar el progrés, sempre qüestionat. També a desconfiar de les novetats, jutjades severament amb apreciacions generals sobre la decadència dels costums: "La gent s'ha rebordonit", diu Pere Vitoca (53), "els homens de hui han perdut l'esma i la temor de Déu, pareix que no tinguen ànima", afirma Nasio de Pagés (36)¹⁷⁹.

179 / Per a la paginació, seguim en tot moment l'edició d'*Escenes castelloneses*, feta a càrrec de la Caixa d'Estalvis de Castelló (1985).

Guinot, provinent d'una família de llauradors, rebla el clau sobretot parlant de les transformacions econòmiques, que minoren el protagonisme de l'agricultura, desvinculen l'home de la tradició i malbaraten els recursos:

“Eixos pixavins de cà la vila no més pensen en el Paseo de Ribalta, i els camins del terme que s'perguen. Allí, vinga de gastar-se cents i mils de lliures en abrets i floreres que no valen un sou, i pa matros un peó ls dol... Com si la llaurança, patxol! no pagare la contribució i els arbitres, i no fore la riquesa del pobre i el sosteniment dels de brusa i dels de chaca... [...]” (34 – 35)

Costa compaginar aquest discurs, essencialment antiburgés i contrari al desenvolupisme, amb la trajectòria política i professional de l'autor, que –recordem-ho- exercí com a alcalde de Castelló (1907 i 1925 - 1927), diputat a Corts (1907 – 1910) i president de la Diputació Provincial (1929 – 1930). Les paradoxes es fan pregones si considerem que Guinot defensà els grans propietaris de tarongers des de càrrecs ben diversos, ja que fou secretari del Consell Regional de la Federació Agrícola Valenciana (1902), cap de la *Sociedad Arrendataria de Contribuciones de la Provincia* (1907), president de la *Junta de Aguas de la Plana*, del Sindicato de la Policia Rural, del Sindicato de Riegos, president també de la Caixa d'Estalvis provincial i membre del Consell d'Administració de la sucursal a Castelló del Banc d'Espanya entre 1904 i 1929.

Les aparents contradiccions entre ideologia i praxi literària no són terreny nou i, com sabem, no sempre impliquen incoherències. Ben al contrari, sovint desvelen una simple diversitat d'estratègies discursives. Per posar-ne uns pocs exemples, qualsevol anàlisi podria trobar petites discrepàncies entre la realitat biogràfica i la realitat literària d'escriptors com Bernat i Baldoví, Blasco Ibáñez o Teodor Llorente. Així i tot, en el cas de Salvador Guinot ens inclinem per una altra hipòtesi: la de l'evolució ideològica. La premsa de l'època s'encarrega de recordar-nos que l'escriptor, que començà mostrant simpaties carlines, girà ben aviat a postulats més centristes, mauristes i liberals. Paniagua i Piqueras (2003) arpleguen un fragment de diari de 1909 on es diu que Guinot “ayer era carlista, después integrista, hoy liberal conservador y ahora se dice que está recabando la entrada en el partido liberal del Señor Moret”.

Tenint en compte aquest esquema, tota l'obra literària de Guinot (escrita els anys 1900 i 1905) quedaria enquadrada en la seua primera etapa, quan l'escriptor a penes tenia entre 35 i 40 anys i la seua ideologia bevia sobretot del regionalisme, el carlisme i un tradicionalisme rotundament antiliberal. Pels contes de *Capolls mustigats* com “De romeria” o “L'arbre de la llibertat” endevinem que l'època l'ideal de Guinot és, encara, el món preindustrial anterior a la revolució de 1868¹⁸⁰. Parlem d'un món que l'autor sols hauria conegut en la seua infantesa i que la petjada del progrés, encara percebut com a enemic, hauria pervertit sense remei.

180 / En el conte “De romeria” percebem l'actitud nostàlgica des dels ulls del protagonista, Nasio de Pagés. Aquest –segons se'ns diu- compta 74 anys el 1879. Així doncs, el seu món idíl·lic de joventut és necessàriament anterior al 68, a la *Gloriosa* i als grans canvis econòmics i polítics del liberalisme.

Guinot, però, no es conforma a criticar la modernitat, sinó que ben sovint ens mostra el seu revers, un ordre antic idealitzat on els valors tradicionals encara tenien validesa plena. L'exemple més clar del que diem és el relat "Al batre els canyots", que no per casualitat enceta el recull. Se'ns presenta la història de dues famílies de llauradors de Castelló, els *Cecilies* i els *Guimeranos*, malnoms amb els quals eren conegudes les famílies paterna i materna de l'escriptor¹⁸¹. Fet i fet, el conte pot ser llegit com el contrarelat de *La barraca* de Blasco Ibáñez, publicat només dos anys abans. Si Blasco descriu un món agrícola marcat per les relacions verticals (de domini o assetjament), Guinot emfatitza les relacions horitzontals que conegué en la seua infantesa, tot posant l'accent en valors com l'ajuda mútua o el veïnatge. En el relat, la història d'amor entre Sentet i Tomasetta (transsumptes dels pares de l'autor) actua com a excusa per a descriure unes famílies que compensen la seua pobresa amb la solidaritat i la col·laboració. No cal dir que, en un context com aquest, la rebel·lió o a subversió perden tot el sentit:

"Ben volguts eren els Cecilies en cà ls Guimeranos, i bé pagaven aquells el voler que estos d'antic els mostraven. Quan els Cecilies no tenien melons, mai els en feen falta l dia de Nadal si ls Guimeranos n'havien cullit aquell estiu; i del codonyat que, segons vella costum, feen tots els anys en cà Cecilia, sempre n tastaven en cà ls Guimeranos, perquè sabien que l sinyô Vicent se chuplaven ls dits si ls dies de festa li donaven pera darrerries qualsevol llepolia. I el present d'uns a la matança del porc, mai faltaven en casa dels altres. Encara que no eren d'una mateixa parentela, se tractaven i volien com a bons parents, i en sembrades i batudes, i en totes les faenes de l'horta, més que com a veïns, s'ajudaven com si foren germans." (9- 10)

Vista la ideologia conservadora de Guinot, i descrits ja els mecanismes discursius pels quals es manifesta la seua tesi, és hora de plantejar-nos l'adscripció d'aquest autor al moviment costumista. Podem anticipar, de bestreta, que aquesta adscripció és en tot cas parcial, com d'altra banda ocorre amb la majoria d'autors d'aquest capítol. Guinot és, sens dubte, un costumista en allò ideològic; no tant, però, en allò discursiu. El seu encaix amb els autors del costumisme europeu es produeix a causa d'una actitud que a grans trets podríem qualificar de conservadora i nostàlgica.

Però l'autor no recorre a l'article de costums. Tampoc a gèneres com l'àlbum il·lustrat o les *fisonomies*, que bé podrien haver quadrat amb la seua galeria de personatges, i que ja havien tingut plena vigència abans del 1900. Guinot tampoc encaixa gaire amb el gènere textual del tipus (per bé que els seus textos hi tenen concomitàncies) ni amb el de l'escena. El canvi de títol de la reedició de 1905 (de *Capolls mustigats a Escenes castelloneses*) no comportà un acostament major cap al cànon costumista, si bé hi deixà clar un cert parentiu.

181 / "En una casa de la calle Mayor, cerca del portal de l'Om, nació [Salvador Guinot] el 31 de diciembre de 1866. Eran sus padres la sinyo Senteta la Guimerana y Joan de Cecilia, descendientes de dos familias de viejo abolengo labriego." (Salvador Bellés: 2003).

Altrament, l'escriptura de Guinot pua en el moviment realista, particularment en la novel·la de tesi i en el conte simbòlic, com ocorre en el cas de "L'arbre de la llibertat". Lluny també del fulletonisme, alguns dels seus contes presenten una formulació discursiva que, almenys en allò formal, recorden el sàinet de l'època ("Cunegildo", "Guardant el melonar"). Es tracta, doncs, d'un autor que es troba en ple segle XIX, però hi ha un tret que el separa diametralment del costumisme: la seua tendència a esborrar la petjada narrativa pròpia. Guinot, en la major part de contes, deixa parlar els personatges, en altres paraules *els deixa fer*. Això, en bona lògica, està en contradicció amb la tendència típicament costumista a sobredimensionar el paper autorial, a presentar els fets i les descripcions des de la subjectivitat d'un narrador omnipresent.

Tampoc la caricatura, típicament costumista, s'adiu amb Guinot. L'autor castellanenc empatitza amb els personatges, que són prototípics però mai no ridículs. Pot representar-los d'una forma humorística, però mai no grotesca. En el fons, la simpatia cap als valors que representen aquests caràcters (no del tot tipus) és manifesta. A més, l'escriptura de *Capolls...* ateny les majors cotes de qualitat en les peces on la intervenció del narrador és mínima i el registre és monològic, gairebé teatral. Al contrari, quan el narrador intervé més (cas, per exemple, de "Al batre els canyots" o "L'arbre de la llibertat") el relat perd vivesa i evoluciona o bé al fulletó o bé al pamflet ideològic.

4. LA LÍNIA FESTIVA: FRANCESC ARGEMÍ

En terres de Castelló¹⁸², el desenvolupament del costumisme conservador corre paral·lel al d'un altre costumisme, més espontani i jocós i també més emparentat amb la literatura popular. Aquest, que sol manifestar-se en textos breus, disseminats en publicacions periòdiques, té com a tema la glossa, descripció o narració de festes populars especialment representatives. Parlem d'un costumisme que podríem batejar com a *festiu*, i que -salvant les distàncies- podria trobar parangó en reculls com *Tabal i dolçaina*.

Lluís Meseguer (2009) ha ajudat recentment a visibilitzar alguns d'aquests textos, d'entre els quals destaquen per al nostre propòsit tres exemples: "La fira de San Pau d'Albocàcer", (1902) d'Agustí Llopis Miralles, *Costumbres populares* (1912), de Joan Baptista Valls i "La festa de Sant Antoni de Morella en 1903", de mossén Julià Sanjuan (1928)¹⁸³. A aquests tres caldria afegir algunes de les peces de circumstàncies del poeta Francesc Ribés, com ara "¡Al pinar", composició inserida a la *Revista de Castelló* l'any 1913¹⁸⁴.

De les obres de tots tres autors, segurament la més senzilla i la de més arrel popular és la de Llopis. Consta de tres grans blocs, el primer dedicat a la descripció dels festejos i el segon dedicat als fets històrics que donaren lloc a la fira de Sant Pau, mentre que el tercer descriu els diferents productes i visitants que hi aporten colorit. El to general és laudatori, igual que en el cas de Sanjuan, amb la diferència que en el text d'aquest últim (ja en vers i no en prosa) la *literaturització* és major. De fet, hi coneixem els fets a través del punt de vista d'un personatge, l'*agüelo* Borràs, i les descripcions abunden més en adjectivacions i colorit retòric. Cap dels dos textos, però -ni el de Morella ni el d'Albocàsser- aporta massa volum ideològic; si de cas, una certa defensa de les tradicions i la idiosincràsia local. "Els netets a dependre i a guardà les tradicions -diu Sanjuan-, com el seu agüelo fée en ell quan ere com un timonet."

Continuen aquest solc els poemes del castellanenc Francesc Ribés, dibuixant i autor d'algunes produccions folklòriques com *Cantares populares de la provincia de Castellón* (1902). Particularment, el poema "¡Al pinar!" tracta del costum popular d'anar vora mar en arribar el mes d'agost. L'autor descriu aquesta excursió com una font d'esbargiment sa i barat per al poble, fatigat pel treball i freturós d'un descans merescut: "¡Disfruta, poble, disfruta / que bé mereixes la chala!". El to general de la composició és alegre i

182 / Entenem ací el concepte "provincia de Castelló", políticament encara vigent a començaments del XX.

183 / En el cas del text de Julià Sanjuan (1865 – 1949), la data de publicació del seu llibre correspon a 1947, tal com s'indica en la bibliografia. Així i tot, Meseguer (2009: 158) assenyala que l'obra fou publicada amb anterioritat l'any 1928, en les pàgines del *Diario de Castellón*. Prenem, doncs, aquesta data primigènia com a referència contextual bàsica.

184 / D'una tipologia semblant serien també els poemes festius del poeta borrianenc Manuel Peris Fuentes, inclosos en el seu llibre *Poesies* (1928). Els tractem a part, en parlar d'aquest autor, al qual dedicarem un apartat independent.

celebratiu, amb algun passatge ideològicament més intencional, com aquell en què s’afirma que el dia dels banys la gent pobra no canviaria les barraques de la platja ni “p’el millor chalet d’Espanya”.

D’un signe diferent és *Costumbres populares*, de Baptista Valls, obra guanyadora dels Jocs Florals de Castelló el 1911. Segons apunta Meseguer (2009: 46 – 47), el llibre segueix el cicle festiu anual a terres de la Plana, tot aportant-hi descripcions valuoses. Així en “La romeria a la Magdalena”. L’actitud de l’autor, en canvi, no és tan laudatòria com en els casos de Sanjuan o Llopis. Ans al contrari, Valls es mostra crític amb costums que considera retrògrades: “bàrbares tradicions / que havien de desaparèixer / pel bon nom d’esta Nació”. S’inclouen en aquest judici negatiu no tant les festes en si mateixes com els escarafalls excessius que sovint les acompanyen: baralles esdevingudes a recer de les revetlles, espectacles pirotècnics sorollosos, embrutiment de carrers, malifetes de la xicalla incontrolada... L’escriptor, fill d’una família de llauradors benestants¹⁸⁵, tot invocant el nom de la Il·lustració, aposta per una depuració dels costums populars, sempre en línia amb els valors del tradicionalisme.

Entre aquests autors que podríem qualificar de festius, el vinarossenc Francesc Argemí i Poy (1863 – 1938) mereix una atenció particular. Dos motius contribueixen a aquest rang preeminent: el primer, el volum de la seua obra, que lluny d’ésser ocasional o esparsa consta d’un llibre amb més de trenta poemes i de dues obres de teatre. El segon, la varietat d’estils i registres de què fa gala. Argemí, de fet, conrea la poesia romàntica (“Suspiros y flores”) i la poesia moral (“Vanitat”), així com les peces humorístiques de circumstàncies (“Sense títol”, “La moto”...).

La major part de la seua obra, però, s’adscriu a la literatura costumista, dins del registre festiu comú a la resta d’autors d’aquest capítol. En la majoria de composicions, Argemí celebra les diverses festes del seu poble natal, amb especial èmfasi en les del patró, l’ubic Sant Sebastià (“¡Viva Sant Sebastià!”, “La nostra festa”, “Sebastianenques”...). Hi predomina el to jocós i encomiàstic, amb abundància d’exclamacions i vítols cap al sant. Els vinarossencs se’ns mostren com un poble de gents fervoroses, devotes. De fet, en poemes com “La festa del carré nostre” veiem com la participació dels paisans als festejos religiosos és entusiàstica:

“Pos ¿que’n direm del vehinat?
Tot ell, una desmesia
de satisfets i alegria
desfent-se’n felicitat. [...]

Es, que’l vehinat en massa,
ique entussiasme i que devot!
hasta Sastià la Rascassa
n’estrena faixa i capot.

185 / Les informacions sobre Joan Baptista Valls Castell (1862 - 1927) no són gaire abundants. Salvador Bellés (2013) afirma que l’autor era fill d’una família de llauradors acomodats, propietaris d’horts de tarongers i terres de marjalera. Valls escrigué, a banda de *Costumbres populares*, la sarsuela *Marina entre bastidors* (publicada per fascicles a la *Revista de Castellón*), alguns contes i uns pocs articles.

Quan de la missa del sant
 en comitiva han eixit,
 t'encantaves, contemplant
 un personal tan lluit." (82 – 84)¹⁸⁶

Però Argemí no es queda en el costumisme, sinó que en alguns textos concrets participa també d'una sensibilitat autoctonista que recorda autors com Llorente. Els dos exemples més clars els veiem en els poemes "Les peixcateres" i "Concells de Nadal". En el primer, el poeta lloa el prototip femení de pescatera vinarossenca, transsumpte de la llauradora renaixencista. La simpatia de la peixatera és natural, però també és la millor manifestació d'una actitud de resignació calmosa que el poeta defensa per al poble pla:

"Aixina, aixecant la veu,
 xopet lo front de suhò,
 es com viu i alaba a Deu
 lo poble treballadò.

Ditxós treball, ditxós crit,
 hasta ditxoses les penes,
 que van rompent les cadenes
 qu'esclavisen l'esperit." (9 – 10)

Més explícit encara, el poema "Concells de Nadal" interpel·la els *xiquets de cenya*, petits masovers que, plens de desig, solen encarar-se als vidres de les pastisseries de Vinaròs. El poeta els recomana que, en lloc de somiar amb llaminadures que mai no podran obtenir, aprenguen a valorar els plaers que els permet la seua pobra condició: la cassola, el foc de la llar, el porró i l'aigua del pou. El consell pretén funcionar com un antídote contra la mobilitat social. La mentalitat conservadora de l'autor mira així de contrarestar qualsevol desig per revertir l'*statu quo* o per seguir ideals igualitaristes:

"No't mostres tant indecís
 i eixes tentacions aparta;
 res te farà tan felís
 com la sémola que't farta
 feta del vostre panís.

Ditxós qui sap lo que val
 la cassola que a cromull
 teniu baix del fument,
 si la traeu al parral,
 i a quatre galls encà bul

I, més ditxosa, la honrada
 prol, pel treball fatigada,
 que al entorn de la tauleta
 amorosa i satisfeta
 va turnant la cullerada.” (97 – 100)

Comptat i debatut, els dos vessants del costumisme castellanenc que hem analitzat fins ara convergixen en el fons, malgrat que no ho facen en les estratègies discursives. Com a notes diferencials, la fidelitat a les tradicions i la inclinació cap al manteniment dels valors religiosos són comunes tant a Guinot com a Argemí, Llopis, Valls o Sanjuan. Si de cas, el primer emprà el motlle narratiu o dialogat i els altres més aviat el poètic. És també cert que mentre que Guinot presenta una actitud més nostàlgica, la resta d'autors es limiten a presentar l'*endret* d'un món tradicional que, almenys en llurs escriptures, no es contempla en perill. L'adscripció al costumisme continua sent, en tots els casos, parcial. El tarannà tradicionalista emparenta tots aquests escriptors amb un cert corrent del costumisme canònic, però la realitat és que cap d'ells (potser amb l'única excepció d'Argemí) revela trets discursius o estilístics propis d'un Mesonero o un Estébanez; ni tan sols, posem per cas, d'un Pérez i Rodríguez.

Si el costumisme és la resposta literària d'una societat que intueix els seus valors en trànsit de desaparició, podríem dir que totes les escriptures tractades fins ara en aquest capítol són filles de la mateixa problemàtica. D'altra banda, no estan sotmeses encara al motlle uniformador d'un corrent escriptural, d'una *moda* literària concreta. Més aïna beuen d'una veta discursiva popular que els emparenta amb la literatura de canya i cordell, amb les cobles festives, amb les al·leluies i les *versaes* dels mossens. La situació canvia amb l'autor següent, Enric Ribés Sangüesa. La seua obra, com vorem suara, representa l'ingrés de les comarques castellanenques dins el corrent literari costumista tal com ha estat definit en el capítol introductori.

5. PRINCIPALS AUTORS DEL COSTUMISME A CASTELLÓ

Francesc Cantó

La *Revista de Castellón*, editada des del 1912 al 1914 amb periodicitat quinzenal, constitueix un bon exemple de com la capital de la Plana esdevingué durant el primer terç del segle XX un destacat centre irradiador de cultura. Malgrat les pretensions més aviat modestes de la publicació, aquesta acabà guanyant entitat, i s'hi donaren cita plomes tan importants del món cultural castellanenc i valencià com Gaetà Huguet, Àngel Sánchez Gozalbo, Josep Maria Ruiz de Lihory, Lluís Revest Corzo o els germans Ribés.

Entre aquests escriptors de renom destaca, més modestament però amb una implicació molt activa, l'obra de Francesc Cantó Blasco (Castelló 1850 – 1933). Metge de professió, arribà a ser president de Lo Rat Penat entre 1915 i 1916, va viure part de la seua vida a València (on exercí càrrecs mèdics importants) i publicà diverses obres, algunes relacionades amb la seua professió i altres amb la literatura o la història (Barona i Micó: 1996).

Malgrat que en les planes de la *Revista de Castellón* es mesclen textos de temes tan diferents com el turisme, l'arqueologia o la divulgació lingüística, els escrits de Cantó hi tenen un paper destacat i una continuïtat de què no gaudeixen altres autors. De fet, Cantó hi publicà vora vint-i-cinc articles amb una periodicitat que gairebé convertí els seus escrits en apartat fix. Observem com de vegades hi concorren dos títols, tal com en una columna periodística, el primer corresponent al text i el segon a una suposada secció, que la *Revista* no arribà a consolidar i que prengué noms diferents, entre d'altres “Cosas que fueron”, “Tipos de antaño”, “Pàgines de l'infantesa” o “De Flock=lore [sic] de Castelló”.

La temàtica que indiquen aquests títols apunta directament al costumisme. L'autor hi rememora costums, tipus desapareguts i festes tradicionals. De fet, una simple classificació improvisada revela com els articles de Cantó segueixen la bipartició clàssica entre tipus i escenes, segons podem veure:

- **Tipus** – 5 capítols: “Els blanquets” (31/3/1913), “Els humils” (15/8/1913), “El arriero” (15/9/1913), “La brullera” (15/11/1913) i “Les aiguaderes” (30/8/1914).
- **Escenes o festes** – 7 capítols en 9 entregues: “Els piteus” (31/1/1913), “El ball perdut” (30/9/1913), “La feria de Todos Santos” (31/10/1913), “Anar de borrasca” (30/6/1914 i 15/7/1914), “Les festes de San Roch en el Pinar de la Mar” (15/8/1914), “El día de San Lluch” (15/10/1914) i “Pascuas de Navidad” (15/12/1914 i 30/12/1914).

Les aparences, però, no es corresponen del tot amb la realitat d'uns textos que, com els de Cantó, són fruit d'una època molt diferent de la que creà el costumisme canònic, i estan sotmesos a noves influències estilístiques. Per començar, el context de publicació (la premsa periòdica) remet al del costumisme del XIX: la importància de la imatge -que apareix sovint- i el caràcter episòdic d'alguns articles (que per qüestions d'espai apareixen al llarg de dos números consecutius) recorden la matriu del costumisme inicial. Per contra, Cantó és un autor molt poc donat a l'expansió del jo. És un bon descriptor, ben detallista i fidel, i el seu estil resulta destacable, però no li agrada demorar el tema o entretenir-se mesclant-hi records i apreciacions personals. Poc podem conèixer l'autor a través dels seus escrits, si exceptuem vivències d'infantesa per altra banda comunes a tota una generació.



Les il·lustracions acompanyen alguns articles de Francesc Cantó. Dibuix de a l'article "Anar de borrasca".
Revista de Castellón, número 57. 15 de juliol de 1914. Font: Repositori Universitat Jaume I.

A més a més, els textos de Cantó estan molt poc ideologitzats. Ací i allà apareixen breus frases on l'autor sembla lamentar la pèrdua de certs costums, però hi predomina el lament contingut, resignat. Cantó no proposa la tornada a un estat de coses anterior, ni propugna una societat de valors en declivi. A tot estirar llança petites desiderates, com que l'educació dels infants tinga lloc en centres escolars en contacte amb la natura ("En l'hórta", 15/5/1913) o que Castelló seguísca els passos dels britànics i s'hi fomena un grup de *scouts* ("Els jochs de l'infantesa", 30/9/1914). En un passatge l'autor fins i tot afirma que els records dels temps passats no li fan mal sinó bé, i que recordar les coses passades té en ell un efecte positiu ("En l'hórta", 15/5/1913). L'actitud de Cantó tampoc casa amb la d'un costumista reaccionari quan es burla obertament d'algunes tradicions ja passades (així en "Els blanquets", 31/3/13) o quan dedica ratlles a lloar costums encara ben vius, com els banys al Pinar de la Mar.

El to general de la prosa de Cantó és benivolent. Dels personatges passats sempre s'hi guarda un bon record, els costums són descrits com amables, les gents com caritatives i festives i els paisatges són bells. En les escasses ocasions en què es fa referència a les dificultats d'algun ofici (així en "Les aiguades", 30/8/1914), els apunts negatius o ombrívols queden compensats per algun aspecte favorable. Però

la positivitat amb què Cantó descriu tot aquest conjunt de personatges i costums no té a veure amb una postura ideològica, sinó vital. Les vivències passades no són belles en la mesura que remunten a uns valors ara perduts, sinó en la mesura que connecten amb el temps feliç de la infantesa. És aquesta la que els dona sentit, i per això no sorprén que entre els escrits d'aquest autor tinguen un paper destacat les remembrances de jocs infantils (“Les figures albardaes”, “En l’hórta”, “Els jochs de l’infantesa”, “El día de San Lluch”...). Per aquest motiu, part dels seus articles (també alguns dels inclosos a la *Revista de Castellón*) queden fora del costumisme (“De música”, el 30/7/14), encara que mai no fora d’un cert tipus d’escriptura enyoradissa i testimonial, que n’és l’eix rector.

Enric Ribés Sangüesa

Un dels trets definitoris del costumisme valencià és la seua dessincronització temporal. Ja en el capítol 8 véiem com, encara entrat el segle XX, alguns autors ressagats com Sanmartín i Aguirre o Martí i Gadea continuaven perllongant un corrent ja clarament esgotat a la resta d’Europa. La dessincronització es palesa encara més en el cas de Castelló, donada la seua situació perifèrica respecte del Cap i Casal. L’exemple més clar el trobem en l’escriptor Enric Ribés Sangüesa (Castelló 1868 – 1936), que encara l’any 1916 publica un llibre amb títol que no haguera causat sorpresa l’any 1850: *Cuadros de costums castellonenchs*.

La raó d’aquest retard cal anar a buscar-la en dos factors: per una banda, el caràcter perifèric de Castelló respecte a València i d’aquesta última respecte a la resta del domini lingüístic i d’Europa. Per altra banda, cal recordar que els *Cuadros de costums* resultaren premiats en els Jocs Florals de València de l’any 1915. Es tracta, per tant, d’una obra de certamen, adreçada clarament a una elit cultural (en aquest cas la renaixencista) que tenia un objectiu marcat (el reviscolament de la cultura pròpia) i que, a més a més, compartia unes premisses estètiques ja caduques.

D’Enric Ribés podem dir que fou un home estretament lligat a Castelló, on el seu germà Francesc fou també destacat escriptor i artista plàstic. Provenent d’una família benestant, estudià farmàcia i establí a la capital de la Plana una apotecaria que prompte es convertí en punt d’encontre per a literats i pintors de l’època (Bellés 2008b: 221). En el terreny polític, sembla que fou d’ideologia conservadora, tal com ho demostren diversos detalls dels seus escrits. També sembla confirmar-ho el fet que fora designat regidor de l’Ajuntament a l’inici de la dictadura de Primo de Rivera, a la qual donà suport signant un manifest del partit polític Unión Patriótica¹⁸⁷.

El conservadorisme de Ribés és potser el primer tret que emparenta l’autor amb el costumisme. Això es deixa notar, com hem dit, en alguns passatges, i sobretot a través de dues estratègies discursives:

187 / Remetem el lector a la biografia de Ribés Sangüesa que es detalla en la pàgina web de la Real Academia de Historia (veure bibliografia).

- a) Les festes s’hi descriuen com una conjunció harmònica de classes socials (“Fills d’este pòble, desde’l sinyor mes ríc hasta el mes hò mild [sic] llaurador, com el modest menestral y el mes atrasat solero, anaben contents y entusiasmat cridant ‘a la Madalena!” (21)).
- b) En tot moment, per davall de la descripció exhaustiva que fa l’autor de festivitats i tradicions, subjau una tesi clara: Castelló és un “Pòble altament catòlic o aymador fervent de les tradicions religioses” (57). Segons Ribés, l’afecció dels habitants de la Plana envers els costums és signe clar d’una mentalitat conservadora on la imantació del catolicisme té un paper rector. El vincle amb la fe es demostra tan infrangible com el que puga existir entre un fill i una mare o (en una metàfora doble) entre qualsevol terra i els seus habitants: “Eren fills de la llibertat, pero de la llibertat ben entesa. Eren fills de pares catòlics, apostòlics, románs y no s’atreveren jamáy a rene-gar de les ensenyances que’ls doná la mare qu’els dugué’n ses entranyes” (57)

Ribés complementa aquesta tesi amb l’aparició espúria de passatges on llança crítiques a algunes ideologies dissolvents: progressisme, socialisme, materialisme i ateisme. Totes quatre estan destinades a estavellar-se contra la certesa de la Fe:

“Els materialistes y atéos no han pogút comprobar, ni demostrarán jamáy, l’orige y fi de la matèria cosmològica, com tampòc les lléys reguladores dels sers animáts, perque ses suposicions o congetúres *s’estrellen* –com un hóu de gallina en paélla d’oli brusént-, ans la impotència de hipòtesis aventuráes y els fills del catolicisme, els que portém els úlls tapats [...] *creém en els artículs de Fé*, per-a entrár en els horicónts incomensurables de *la Vida Eterna!*¹⁸⁸” (66)

“En Espanya estém farts de vore el trist estat en que les generacions, -capitanejáes per Gobérns tan amants el modern Progrés-, arrinconaren en el pórche del abandono e indiferencia, com si foren trástos vélls, tót lo que poguera tindre remembrança d’antiguetát.” (69)

Però més enllà del substrat ideològic, un fet que diferencia Ribés de la resta d’autors d’aquesta època és la fidelitat a les convencions del costumisme originari. En concret, Ribés sembla beure de la tradició dels àlbums il·lustrats, una de les més tardanes del moviment. Ho demostra el fet que tot el seu llibre presente una estructura atomística, basada en l’exposició breu de tota una tirallonga de tipus, costums i consideracions festives. També hi contribueix el llenguatge visual, ja que el llibre està ple de gravats que il·lustren la matèria i que es troben en diàleg continu amb el text. Aquesta importància de la imatge ja la trobem des de la portada, on l’autor apareix, abillat amb el seu gaiato característic, mostrant l’entrada a un espectacle (*vid.* introducció).

Dintre del llibre, l’al·lusió a les paraules *cuadros*, *tipos* i *escenes* és constant des del mateix títol general, i relliga més encara l’adscripció de l’obra al costumisme. De fet, si en algun moment l’autor presenta un tema que pensa que se separa del to general de l’obra, prompte ho justifica argumentant que es tracta

188 / La utilització de la cursiva per part de Ribés és en gran mesura bastant anàrquica, igual com la seua puntuació o el seu sistema d’accentuació gràfica, però respectem l’original en tot cas.

d'un quadre o costum. És el cas de la història del mestre geperudet, que té més de narració que de descripció i que així i tot s'hi inclou (41).

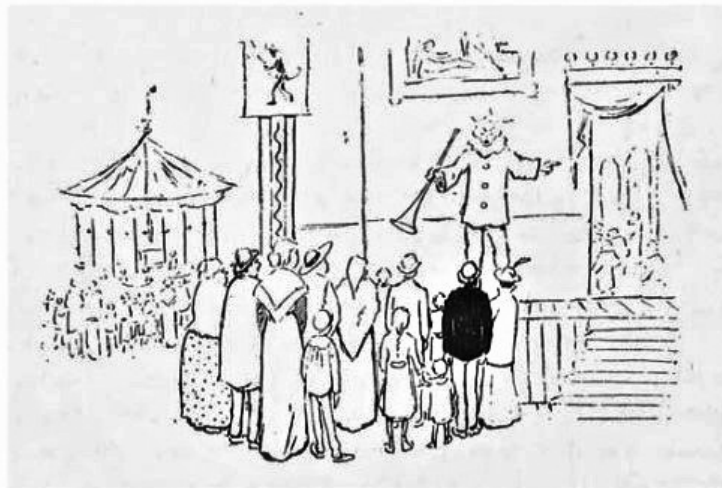
Ja en el terreny purament estilístic, Enric Ribés Sangüesa encaixa plenament amb alguns dels trets que defineixen els autors costumistes del XIX. Per tal de comprovar-ho, procedim a analitzar-los un per un:

- Ficcionalització de l'activitat narrativa – Es tracta d'un tret no massa important en la mesura que els *Cuadros...* tenen poc de gènere narratiu i molt, en canvi, de descripció. Així i tot, ací i allà el text està esguitat de passatges on el narrador adquireix un cert paper actorial. Així el capítol "Escuses de mal pagador". Ribés hi juga a haver perdut les claus del museu on –seguint el joc autorial– s'exposen els retrats dels personatges descrits:

"¿Perdre les claus?... ¡Quina contrarietat més tremenda!... ¡Quín compromís més gránt per-a mí!... Pero... ¿qué dirán?... ¡No u sé!... ¡Paciencia!... ¡Ah!... ¡Una idea, una idea!... ¡El méu milórt em traurá de apuros!... ¡Chúcho... chúcho... búscalo, búscalo!... ¡Yá olore... yá olore el méu gós als cuatro vents!... ¡Esperém, esperém!... ¡Silencio!... ¡Chitón!..." (180).

- *Personatges prototípics i caricaturitzats* – Ribés té una certa predilecció pels personatges que creen un cert efecte esperpèntic: borratxos ("Eleménts de la sèrie alcohólica"), deficients mentals, indigents... també per gents de costums risibles o característics. El seu propòsit, però, no és el de crear arquetipus, sinó el de descriure els *tipos* reals per tal de deixar record d'un determinat Castelló i d'uns personatges que existiren. En una paraula, no glossa l'arquetipus, sinó que va sempre al personatge individualitzat. Per eixe motiu no recorre a noms genèrics ("El torero principiant", "El mestre"...) ni a noms caricaturescos. Ans al contrari, sempre que pot escriu el nom propi (de vegades amb segon cognom) i, en cas de no recordar-lo, utilitza un malnom àmpliament conegut.
- *Metaforització de l'activitat narrativa* – Es tracta d'una de les característiques més destacades. En general, tot el llibre –insistim, des de la mateixa portada– funciona assumint un subtext que disfressa l'autor amb diversos rols. D'entre ells, el més destacat és el de guia o mestre de cerimònies d'una funció circense o d'una exposició de quadres. Pot servir per a exemplificar-ho el text de la pàgina 184, més encara si el llegim acompanyat de la il·lustració que en fa Francesc Ribés, germà de l'escriptor:

"Ché, Botones, òbri totes les pòrtes y mentrimentes Nicodemus repica la campana, Bufanúbols que tòque la trompeta, y tú tírali de fòrt als platillos, que el Barrugueta rodará el maníll del òrgue, y Llengüa-llèrga, que cride com un queixalero hasta desganyitarse com una gallina cuant te la pepita; la cuestió es que'ntre gént, que'ntre gént en la exposició de *Cuadros de Costúms Castellonénchs...* a vore les sorprendénts reproduccións –de tamany natural–, dels tipos de la tèrra, que están mogúts per la fòrça impulsora del afècte regional... ¡Adelante señores... adelante... por la miseria de un réal!..." (184)



Il·lustració del llibre *Cuadros de costúms castellanénchs* on l'autor apareix com un presentador d'espectacle circense. Dibuix: Francesc Ribés. Font: Repositori Universitat Jaume I.

- *Estil* - L'estil de Ribés Sangüesa és, en general, perifràstic, anàrquic, pedantesc, ampul·lós, quasi *lletgista*. Hom diria que l'autor juga a convertir la seua prosòdia en un motiu humorístic més. No sabem fins a quin punt en aquest tret, tan incòmode per al lector, hi ha un punt d'autoparòdia. Apuntem com a hipòtesi que potser els conciutadans de l'època conegueren Ribés per determinats tics comunicatius que ell podria haver jugat a exagerar. Seguiria així un dels trets més característics de l'escriptura costumista: la construcció del narrador com a personatge.

En la pàgina 72 veiem com l'autor juga als equívocs. Fingeix perdre's en les seues pròpies digressions i cabòries fins que, ja en un paràgraf a part, ell mateix reprén el fil del que estava dient (el subratllat és nostre):

“Pareixerá estrany als lectórs, que tratant de *Cuadros de Costúms... de Castelló*, m'en haja anát per fora de la Provincia gratuítament ficantme, com un lego, en el Monasteri de Poblet; y encara que aixó siga *etcétera...*, *fora del tést*, no he pogút fer atra cosa perque, si m'haguera introduít en Penyíscola y més en la caloreta de Joliòl, les picáes de les puses que allí es críen, viuen y es multipliquen en mes rapideç e intensitat que el *bacilus vírgula*, m'hauríen mortificát de mala manera; y yò *no sòc tan vírgula* que vullga prestarme a ser *pasto* d'aquells animaléts que boten mes que'ls saltejadórs de camíns, punchen com les agulletes que les clavaríes del Sant Sepulcre posen als coréts de vellút que regalen a les seues amistáts, y chuplen la sanc de les venes, millór que'ls usurers el capital dels menesterosos, o els de la curia, y no romana, cuant en els fils invisibles dels negociéts, porten als litigants cap-als Jutsgats municipáls y de primera Instancia, Audiencias de lo criminal y Provincial, Sales de lo Civil y Tribunals de lo Contenciós Administratiu y hasta el Supremo... *facedor y desfacedor de entuertos...* jurídics, que per raó que tinguen ixen dels Temples de la Justicia desplomáts com un pollastre que yò vaig pelar viu y es quedá fet una bailarina retirá prenent duches generals; y mes morát que un'albargina, corría pel pati de ma casa cantánt en més sentiment que un *barítono de cartél* cánta la Mòrt de Valentí de la òpera Fáuést del immortal Gounót.

Ficarme en Penyíscola...” (72)

Emprant aquest estil que limita amb el joc metanarratiu, Ribés Sangüesa es presenta sota algunes de les disfresses típiques del narrador costumista: l'aparença d'espontaneïtat i el recargolament. L'autor juga alhora una altra carta, la del castissisme, però no mitjançant una certa estratègia estilística, sinó mitjançant l'adopció del dialecte local. També a través del seu sobrat *castellonesisme*, ben evident gràcies a la immensa quantitat de referències locals que maneja.

En resta fora sols un tret típic del narrador costumista, l'antierudició. Ribés, de fet, no defuig l'apunt històric quan és necessari. Inclou en el seu llibret fins i tot informacions ben detallades sobre temes com el conreu del cànem o la taronja, disserta sobre les profanacions conventuals de 1835 (69 – 71) i, quan s'escau, cita autors cultes com Karl Von Linné (99).

L'ús del llenguatge erudit i la presència freqüent de les digressions científiques potser tenen relació amb la imatge que l'escriptor, conscientment, donava de si mateix. Ribés Sangüesa era farmacèutic, devia ser una persona ben coneguda en el Castelló del seu temps, i els tecnicismes devien formar part del *personatge* públic que es construí ell mateix. En el capítol "Banys de sol" (145) l'escriptor, de forma innecessària, recorre a una metàfora científica per expressar com és el temps estival a les cases dels Masets:

"Aixina com en els laboratoris no pòden obtindre cèrtes reaccions químiques recibint el calor del foc directament, ni regulant les temperatures en la doble rejilla de tela metálica mosquitera, sinó operant en els matraços de cristall per mitj del bany d'arena, en els Masets el veraneo es casi a plé sol, porque, salvo contades excepciones, las casetas de campos son xicotetes. [...] Preferisen una esterilización en estufa, que no la hidroterapia."

Per totes els trets exposats, tant de tipus ideològic com estilístic, entenem que Ribés Sangüesa pertany de ple dret al costumisme, i que les característiques d'aquest corrent són molt més tangibles en la seua obra que en la de qualsevol altre dels autors castellanencs contemporanis. Malgrat que la seua cronologia siga tardana, els *Cuadros de costúms* encaixen a la perfecció amb un costumisme que, encara que atípic, revela ben a les clares la influència del cànon del gènere. Com tota obra de certamen (no oblidem que el llibre fou premiat per Lo Rat Penat) s'adscriu a uns motlles ja fossilitzats. Així i tot, i malgrat el seu estil malgirbat, malgrat el seu humorisme debolit, fins i tot malgrat la seua descurança ortogràfica, li correspon el paper meritori d'haver omplert un nínxol valuós dins la construcció del paisatge sentimental de la literatura castellanenca.

Carlos González-Espresati

El tercer nom que incloem en la trilogia d'autors castellanencs costumistes és el de Carlos González-Espresati Sánchez (Castelló 1886 – 1970). Fill de Carlos González-Espresati Chaparro (qui fou president de la Cambra de Comerç de Castelló i fundador de la Junta d'Obres del port) es tracta també d'un autor de perfil conservador i extracció burgesa.

Segons Bellés (2008a: 130), la figura de González-Espresati va íntimament lligada a la construcció de la identitat simbòlica castellanenca:

“Su contribución a las fiestas de la Magdalena fue decisiva: es el autor del primer *Pregó* en aquel año de 1945¹⁸⁹, tan recordado; también diseñó el traje típico de mujer castellanera y lanzó al viento la palabra “Madrina”, que hoy nos acompaña ya con naturalidad. Su obra *Mitología de las gayatas*¹⁹⁰, publicada con el seudónimo de Pascual de Aurancia, es todavía la luz que inspira y que ilumina el pasado, presente y futuro de nuestras fiestas magdaleneras.”

Sobre el particular del vestit de castellanera, l’aportació d’aquest autor és indiscutible. Ell mateix descriu la indumentària que amb petits canvis s’ha consolidat com a usual en el poema “Ex-voto”, inclòs al llibre *Azahar* (1930)¹⁹¹:

“Mi cabello peinado
en rodetes al lado
de la frente, y trenzado
que forme
en la nuca una coca,
en la que se coloca
una peina barroca
enorme.

Cruzarán mis guedejas
pinchos con perlas viejas;
llevaré en las orejas,
colgantes,
antiguas arracadas
de plata, bien labradas,
de esmeraldas cuajadas,
brillantes.

Sobre el pecho un pañuelo
de encaje, como un velo;
y el pie, con terciopelo
calzado;
basquiña y jubón grana
de seda y filigrana;
delantal de huertana,
bordado.

189 / Aquest primer pregó de González-Espresati fou substituït l’any 1947 pel de Bernat Artola.

190 / *Mitología de las gayatas*, publicat a Castelló el 1952, constitueix un exercici d’erudició històrica al voltant d’aquest element tan característic de les festes de la Magdalena.

191 / Sobre el disseny del vestit de castellanera, unes altres fonts subratllen el paper essencial que hi va tindre el també escriptor paracostumista Lluís Sales i Boli (veure Ruiz Marqués, a la webgrafia).

Dins l'obra de González-Espresati, que és molt variada, el llibre *Azahar* és precisament el que més convé a l'atenció del nostre estudi. Publicat l'any 1930, just acabada la dictadura de Primo de Rivera, porta com a subtítol "Tipos, fiestas y paisajes de tierras de la Plana". Constitueix un aplec de poemes sense més nota comuna que la poetització de la ciutat de Castelló, el seu cycle festiu i la seua rodalia. Es tracta d'una obra de joventut, composta entre 1907 i 1917, quan Espresati tenia entre 21 i 31 anys i es trobava treballant a Huelva. El mateix autor reconeix que el llibret presenta "tachas de irreflexiva puerilidad" (12). Així i tot, accedí a publicar-lo, potser perquè el caire nostàlgic d'aquells poemes, compostos quan es trobava lluny de la seua terra, encara generava en ell una certa pruija sentimental.

D'entre totes les seccions en què es divideix el llibre, tres tenen un cert valor costumista, visible ja des del títol: "Efemérides", "Tipos" i "Fiestas". En el fons, ens trobem davant la clàssica bipartició entre tipus i escenes, sols que –com veurem– el fet de tractar-se de poemes lírics n'ha desdibuixat el perfil denotatiu i n'ha potenciat l'expansió emotiva. Aquest desplaçament des de la funció referencial a la poètica comporta un detriment de la narrativitat –connatural a molts textos costumistes– i, en contrapartida, una notable idealització que convergeix amb els codis de l'autoctonisme. D'aquesta manera, González-Espresati constitueix una mena d'autor pont entre costumisme i autoctonisme i també entre la generació de començaments de segle i la dels anys trenta del segle XX.

La vinculació amb els primers autors del paracostumisme castellanenc queda clara des de les mateixes ratlles d'*Azahar*. Sobretot en el poema "Al aire libre" (26), on Espresati entronca amb l'obra de Guinot en convertir en protagonistes dos dels seus personatges més famosos (Nàsio de Pagés i Tòfol Almela). Per boca d'ells percebem una certa crítica als nous costums que han arrelat en una societat cada vegada més descreguda, desordenada i immoral. Així i tot, el context no ens permet de saber del tot si l'autor pren seriosament aquestes crítiques o si, tal com sembla desprendre's del to general del llibre, es limita a fer burla dels vells ancians que –simplement– desvarien i caduquen:

"- ¡Siñor, Siñor! ¡Qué descaró!
¿pero no les da vergüenza?
Pues ese del organillo,
dale que le das sin tregua,
buen papelito está haciendo
mientras los otros se aprietan...
¡Pácho! ¡No puedo mirar
acciones tan retefeas
como están de moda ogaño!
-¡Vivir para ver...! ¡Paciencia!" (29 – 30)

Si entrem en les *escenes*, la veta costumista es concentra de forma molt acusada en la descripció i lloança de la festa de la Magdalena, a la qual es dediquen les composicions "Romería" (20), la ja referida "Al aire libre" (26) i "El carro triunfal". En la secció ulterior "Fiestas", el poeta diversifica la seua descripció del costumari local i aborda les *borrasques* de l'horta ("Parranda"), el diumenge de les roses (80) i l'entrada de la murta (92). Qualsevol d'aquestes composicions seria homologable

a les ja tractades sobre les festes d'Albocàsser, Morella o Castelló, dins el capítol de la línia festiva. Espresati, igual com Sanjuan o Argemí, posa l'alegria i l'expansió ciutadana com a tònica comuna de totes aquestes celebracions locals. Si de cas, hi ha un tret autorial que l'individualitza: l'èmfasi que posa sempre en la descripció de la part institucional, siga de la festa o de la processó, amb el retrat detallat de les autoritats i càrrecs que hi intervenen.

Com en molts altres textos costumistes, en Espresati també veiem dues notes ideològiques rectores: d'una banda, un nítid conservadorisme dirigit a la necessitat de conservar les tradicions; d'altra banda, una certa visió interessada que presenta totes les classes socials igualades per la festa o celebració de què es parla. El poema "Romería" (20) basta per exemplificar ambdues idees, que apareixen gairebé juntes (el subratllat és nostre):

"... la madre tradición
que se debe guardar eternamente
como el mejor blasón
de las glorias de un pueblo que ama y siente...

Terminada la misa, hay gran holgorio.
Mientras el Consistorio
y las Autoridades, en la sala
capitular contigua al ermitorio,
celebran un banquete de gran gala,
el pueblo soberano
da rienda suelta a su feliz bullicio
y lo mismo el magnífico patricio
que el humilde artesano
y el labriego huertano,
extienden sus manteles y manjares
sobre el duro terruño del secano." (22 – 23)

Passant ja de les escenes als *tipos*, la secció homònima en presenta tres: el "Siñó Tófol" (49) i dos figures femenines, l'hortolana del capítol "Ex-voto" (57) i la "Naranjera" (65). De tots tres, l'únic tipus real és el primer, mentre que els altres dos fiten amb la literatura autoctonista. El "siñó Tófol" és un home vell, representant d'un Castelló antic i zelós de les tradicions. Una mena d'argument d'autoritat serveix a Espresati per a travar la peculiar coartada ideològica típica del costumisme, perquè Tòfol va lluitar en la seua joventut contra els carlins, es presenta com un furibund liberal i, així i tot, posa sempre per damunt de la ideologia la devoció per la Mare de Déu del Lledó:

"De su abolengo liberal blasona
y, aún, al hablar de la facción carlista
Maldice y odia al general Cabrera...

Es devoto y adora a su patrona
y no hay acto de culto a que no asista
a rezar a su Virgen Lledonera." (51)

L'autoctonisme recorre sovint als personatges d'edat avançada, que d'alguna forma es configuren com a guardians de les essències i la fe, però tractant aquell corrent parlàvem sobretot de la importància que hi cobrava la figura femenina. En el cas d'*Azahar*, la llauradora del poema "Ex-voto" i la collidora de "La naranjera" són arquetipus diferents. La primera, virginal i pura, guardada en el cofre salvífic de l'alqueria blanca, mor d'amor en silenci i decideix lliurar-se a Crist si el seu estimat no la correspon. La segona, descarada i múrria, exultant de sensualitat, ja no pertany com l'altra al segle XIX sinó al XX, a la pintura de Pinazo i als poemes de Caballero. Trobant-se ambdues dins de l'autoctonisme, marquen l'evolució que dins del moviment ja havíem tractat per als poetes de València.

En tot cas, la consideració de González-Espresati com a autor pont entre costumisme i autoctonisme es reafirma amb aquests dos poemes sobre tipus femenins. El retrat de les classes populars en la seua felicitat, en un context de riquesa natural i agrícola i lliurats (com en el segon cas) a les feines de la taronja, no deixa lloc a dubte. L'anteposició del lirisme al descriptivisme també hi és ben manifesta. Per a reblar el clau i refermar el tarannà burgès, en el poema "La naranjera", el punt de vista de la veu lírica és el de l'empresari taronger, que contempla els treballadors tot tement que la bellesa de la collidora pugua distraure'ls de la productivitat:

"Naranjera revoltosa
de habladores ojos negros
como tus labios, ardientes,
como tu hablar, picarescos,
más entretienes los mozos
que los naranjos espesos,
más se aplican a tu charla
que a cortar el fruto [...]

Y, cuando llevas tu carga
con paso firme y resuelto,
al andar se balancean
tus muslos curvos y recios
con un ritmo que alborota
la sangre a mis jornaleros..." (65 – 69)

Tal com hem fet fins ara al llarg de la nostra anàlisi, i amb l'exemple de diversos autors, creiem important traçar les línies que van des de la literatura autoctonista a l'imaginari simbòlic que se'n deriva. En aquest sentit, hem comentat suara les importants contribucions de González-Espresati a la fesomia festiva de la Magdalena. No es dona el mateix cas, però, en la seua poesia. D'un costat, *Azahar* és una obra de joventut, i fins i tot el mateix autor en reconeix la qualitat qüestionable. Per la sort editorial que conegué el llibret, i que no fou massa astruga, sabem que la difusió no en degué depassar uns límits ben modestos. De fet, la mateixa publicació del llibret sols pot explicar-se tenint en consideració que el mateix Espresati era qui dirigia la col·lecció "Letras castellanas", on s'insereix l'obra¹⁹².

192 / "Don Carlos G. Espresati Sánchez", dins *Butlletí de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castelló de la Plana, vol. 46, núm. 2, 1970, p. 367.

D'altra banda, però, la imatge del Castelló literari que ens ofereix aquest autor presenta importants limitacions: primerament, se circumscriu massa a la ciutat, sense a penes participació de cap altre municipi (tret potser de Benicàssim). A més, sorprén molt que el repertori simbòlic tinga tantes concomitàncies amb el llorentí. Una simple ullada basta per a comprovar-ho: “alquería enjalbelgada como blanca sábana” (137), “blancas alquerías” (24), “bajo la parra / suspira el trémolo de una guitarra” (75), “gime la dulzaina, ronca el tamboril” (75), “humo de las tracas” (96)... Podem argumentar que en molts casos es tracta d'elements culturals i paisatgístics concomitants; així i tot, en algun cas el manlleu esdevé innegable:

“Una barraca blanca de techo puntiagudo
como mitra de paja que remata una cruz” (127)

Bé és cert que, d'entre tot el constructe simbòlic, hi ha un element que destaca des del mateix títol del llibre: el taronger. Ja siga presentat com a arbre, com a cultiu, com a fruit o com a flor, constitueix l'autèntic *leit-motiv* de l'obra, una isotopia que dona certa unitat a poemes en aparença diversos. Potser per a Espresati el taronger hauria d'haver ocupat un lloc preminent en la construcció de l'imaginari simbòlic provincial. És indiscutible que, a les altures de 1930, el conreu tenia un clar protagonisme econòmic, i que un escriptor com González-Espresati, pertanyent a l'elit política, devia tindre especial interès a legitimar-lo. No oblidem que el taronger era, a les terres del nord, un conreu ben recent i encara qüestionat, i que el mateix Enric Guinot li manifestava en els seus escrits una desafecció mal dissimulada:

“Hala ahí, vinguen terongers! Consevol dia haurem d'anar per blat fòra vila. I en una terra tant agraida i de bon rec, patxol, que s poden sembrar i arreplegar collites pera omplir la casa gran. Bé menjarà la gent jornalera!... Com no menge teronges i bollo...” (34 – 35)

“Tot s'acabe! Si l'agüelo Galano vixquere, no hagueren plantat terongers. [...] Si tots pensàrem com ells i com tu, en quatre anys s'acabe la llaurança de Castelló.” (61)

El contrast entre els dos autors, separats pel pas de trenta anys (gairebé una generació) dona testimoni d'un canvi ideològic i social: del carlisme inicial de Guinot al conservadorisme tecnòcrata d'Espresati; d'una visió on l'agricultura és el centre de gravetat dels bons costums a un model, el dels anys trenta, on la productivitat esdevé la meta d'unes classes burgeses estimulades per l'exportació. Enmig, el taronger ha passat de ser la novetat incòmoda a esdevenir el centre identitari. Com veurem més endavant, el borrianenc Manuel Peris Fuentes contribueix a aquesta *naturalització literària* de la taronja, que s'introdueix així, definitivament, en l'imaginari *regional*. Pocs anys més tard és Josep Pascual Tirado qui publica la història d'un llaurador que comença renegant de la taronja i acaba, per contra, reconeixent la riquesa que eixe conreu aporta al benestar dels llauradors:

“Andreu, rega, rega ben a gust, i perdona si dia mentira, ahi està el dret ben estat; rega, rega, Andreu, que la taronja és el pa de tots.” (179)

La reacció d'uns altres personatges de *De la meua garbera* revela com, ja cap als trenta, les pors al voltant de la taronja han estat del tot dissipades:

“- Recordeu vosatros al sinyó Nàsio de Pachés, el del carrer d'Amunt, quan venie el darrer any en mosatros cap ací dalt, que mos die que la taronja pegarie bac, que es plantave massa i... tots aquells romanços i dotories?...

- Pues ja fa anys, ja... Me pareix que aquell tio haguere sigut bo...

- Per a fer calendaris, home!

Rialla general i traguèt en ronda.” (110)¹⁹³

6. LA GENERACIÓ DELS ANYS 30

L'afany per presentar una periodització coherent ens mou a agrupar sota aquest epígraf una sèrie d'autors que presenten dues característiques comunes: la primera, haver publicat llurs obres durant els anys de la República (des del 1931 de *Bolanger de dimonis* al 1935 en què apareix *De la meua garbera*); la segona, la seua relació directa o indirecta amb una fita sociolingüística cabdal: l'adhesió a les normes ortogràfiques de Castelló l'any 1932.

S'aprecia així un canvi radical entre l'ortografia d'aquests autors, molt més acurada, i l'anarquia normativa d'aquells que els havien precedit. A més a més, es tracta de literats que comparteixen una sèrie de trets prototípics, tant en el camp ideològic com en el purament literari. En paraules de Vicent Simbor (1988: 61 – 63):

“El nucli de Castelló, vertader grup definit per uns trets comuns a tots ells, com ara el conservadorisme ideològic-polític, el cristianisme profund i omnipresent, i la pròpia amistat personal, també comparteixen, al costat d'una idèntica visió del món, una mateixa proposta literària: un, diguem-ne, paracostumisme de base fulletonesca.”

Salvant les distàncies, podríem haver inclòs dins aquest grup alguns autors aliens al costumisme, com ara Maximilià Alloza, Carles Salvador o Lluís Revest Corzo. Per contra, d'entre els que sí que incloem en el grup, potser el més autònom o perifèric siga Gaetà Huguet, segons veurem. L'agrupació, merament metodològica, ens ajudarà a determinar fins a quin punt cadascuna de les seues obres pot adscriure's o no al costumisme.

Àngel Sánchez Gozalbo: *Bolanger de dimonis*

En el context del Castelló dels anys vint i trenta, una de les figures que sobreïx amb major força és la del doctor Àngel Sánchez Gozalbo (1894 – 1987). Signatari de les Normes del 32, el seu perfil és el d'un home culte, inquiet, i també conservador en el vessant ideològic. Sobre aquest últim punt, n'hi ha prou de recordar que va pertànyer a Unión Patriótica (partit fundat a instàncies de Miguel Primo de Rivera) i que fou regidor a l'Ajuntament de Castelló durant els anys de la dictadura, concretament entre 1924 i 1925.

De la seua obra de preguerra destaca amb força el seu únic recull literari, una sèrie de contes arreplegats sota el títol *Bolanger de dimonis*. Sobre l'adscripció del llibre al costumisme, Garcia Grau no en té cap dubte. Considera que *Bolanger* s'hi ha inclòs “correctament, cal dir, dins del gènere del costumisme”, del

qual la separa tan sols “una prou reeixida acurança estilística i formal” (1996: 23). Insisteix més endavant que *Bolanger* constitueix una “recreació del llegendari popular castellonenc a través del fulletó i el costumisme” (1996: 23). Menys taxatiu, Vicent Simbor (1988: 160) qualifica l’obra com un “aplec híbrid que recull narracions de molt diversos models”.

L’heterogeneïtat és, efectivament, i al nostre entendre, una característica definitòria del recull. A primera vista, l’autor posa en marxa un parell d’isotopies temàtiques per agrupar els relats en un tot coherent: la primera, el *leit-motiv* del diable; la segona, la pertinença geogràfica dels contes, que giren al voltant de les terres dels Ports, el Maestrat i la Plana. Malgrat tot, cap de les dues suposades isotopies funciona del tot: pel que fa als dimonis, el mateix autor reconeix que l’últim relat (“L’ocell arqueòleg”) no hi té molt a veure. Se n’excusa, tot afirmant que “tot i no volar a l’entorn del diable, és impregnada del ressò de les nostres contrades” (41). La realitat, però, és que un altre relat (“Galanies i cobejances”) transcorre quasi íntegrament a Barcelona, i que uns altres com “L’argentera” o “L’arc del dimoni” tenen una localització imprecisa. La feblesa dels agrupadors temàtics s’aprecia també en el mateix conte “L’argentera”, on la relació del relat amb el dimoni es limita al nom del cingle pel qual cau, accidentalment, la protagonista.

Així doncs, la nota comuna en *Bolanger* és l’heterogeneïtat, tant d’ambientacions com, sobretot, de propostes estètiques. Conviuen en el recull els relats de base fulletonesca amb els que prenen una volada més transgressora, i aquells de tema rural amb els que, decididament, malden per buscar ambientacions i personatges cosmopolites. Fa la sensació que aquest batibull estilístic no és més que la conseqüència lògica d’una etapa de provatures literàries que, en el cas de l’autor, no anà molt més enllà. No podem oblidar que Sánchez Gozalbo publicà la primera versió de l’obra a una edat bastant primerenca (36 anys) i que l’arribada del franquisme el mantingué allunyat de l’activitat literària estricta, a la qual no tornaria mai més a dedicar-se.

Assentat el caràcter mestís del llibre, i analitzant-lo ja en detall, comprovem que de les vuit narracions que el conformen¹⁹⁴, sols dos, “El casament del dimoni de Sorita” i “La llegenda de la Verge” presenten una certa tintura costumista. La resta, o bé transcorren en un ambient urbà o bé no depassen el fulletonisme superficial. Ben diferents entre si, el primer dels contes insereix sobre la base fulletinesca una descripció més o menys exhaustiva de la festa dels endimoniats de la Balma; el segon, al seu torn, conté sols alguns passatges d’interés descriptiu, amb especial èmfasi a Sorita, Morella i Sant Mateu, però per regla general l’autor es queda en els detalls arquitectònics i històrics¹⁹⁵.

Al capdavant, sols “El casament del dimoni de Sorita” aporta un relatiu interès costumista, centrat sobretot en la descripció de les danses i la processó del poble. El motor de l’acció és, però, l’amor entre els

194 / Excloem d’aquest estudi la narració “L’ocell arqueòleg”, escrita l’any 1969 i sumada per l’autor al recull ja molt després dels límits temporals que ens hem marcat.

195 / Caldria considerar dins de l’obra de Sánchez Gozalbo anterior a la guerra les narracions que inserí durant l’any 1914 a la *Revista de Castellón*. Parlem de títols com “Les estenalles brusentes” (ambientat a Betxí), o “En Sant Jaume”. Aquests breus opuscles, però, no s’acosten al costumisme més del que ho fan els relats de *Bolanger*.

dos personatges (Vicent i Vicenteta). L'autor aprofita la base sentimental per a introduir-hi els passatges descriptius de forma entreverada, en un encaix no sempre hàbil que dona lloc a passatges plens de transicions abruptes:

“Anava dessiparant a la gent amb la carxofa, quan es va sentir atret, magnetitzat per la vivor d'uns ulls negríssims que encuriòsits, oberts de bat a bat, contemplaven els domassos vermells, blancs i verds que a la punta dels pals i enarborats pel vent relluentejaven al sol, a l'ensem que la melodia de la gaita i el redoble del tabalet puntejaven el ritme senyorívol de les danses de llauradores i gitanetes, de nanos i cavallets, de dansants amb faldetes blanques, mocador de farol i creuats els pitrals per cintes blaves, verdes i roges.”

Per altra banda, i com apreciem en el fragment citat, la forma amb què Sánchez Gozalbo narra i descriu les festes de Sorita destaca pel seu to vivencial i entusiasta. Malgrat tot, la seua voluntat sembla més etnogràfica que costumista. Per dir-ho d'un altre mode, sembla més orientada a donar a conèixer una celebració més que no a reivindicar-la i defensar-la de les *urpes* del progrés. No hi ha en l'autor un esquema costumista complet, i la seua ideologia conservadora no coneix les implicacions més complexes dels costumistes d'antany. Siga en “El casament del dimoni de Sorita” o en “La llegenda de la Verge”, Sánchez Gozalbo se'ns mostra, això sí, com un enamorat de les comarques del nord, però no pas com un nostàlgic. Tampoc els tics estilístics o formals dels costumistes es troben presents en la seua obra.

Lluís Sales Boli: *Fontrobada*

La novel·leta *Fontrobada*, publicada l'any 1932 pel castellonenc Lluís Sales Boli (1908 – 1981) també planteja una caracterització problemàtica. Josep Iborra (1995: 63) descriu el llibre com un continuador del costumisme. També Vicent Simbor (1988: 161 – 162) recorre a la mateixa etiqueta quan afirma: “sobre la típica estructura fulletonesca melodramàtica s'afegeixen diverses escenes costumistes i una ideologia conservadora, que té el més evident reflex en la defensa idealitzada del camp contra la moderna i innovadora ciutat”.

En realitat, sols dos capítols aporten interès costumista: “Desencant”, amb la peregrinació al santuari del Lledó i “Dia de Pasqua”. La resta del llibre descansa sobre una estructura a mitjan camí entre la novel·la juvenil i el fulletó, amb passatges puntuals de tarannà descriptiu i un cert to de lloança del paisatge. Hi subjau, això sí, la idea transversal d'una natura intacta que deu mantindre's viva. Una mena de sentiment de puresa arcàdica acobla la joventut dels personatges amb la plenitud del paisatge idealitzat que els acompanya.

En conjunt, podem afirmar que el llibre no és una obra que es pugui adscriure al costumisme, ja que hi falten la majoria de claus estilístiques i formals que caracteritzen aquest moviment. Sales Boli participa, això sí, d'una certa visió refractària al progrés, enemiga sobretot de l'alienació de les ciutats, de l'asfalt deshumanitzador:

“i eixos hòmens i eixes dones que a penes han vist ni saben què és una ciutat ni coneixen les comoditats, plaers i vicis de la capital, viuen amb tanta felicitat, amb tan ingènua i pura felicitat!... Llurs cares són tot un líric poema d’alegria. [...] ¡Què gent tan agradable i senzilla! ¡Què paisatge tan variat i lluminós; què muntanyes més blaves, més rogenques i més verdes; quines hortetes amb tota mena de verdures, flors i fruits!”

Però aquesta clau ideològica no és continuadora, ni a efectes formals ni a efectes temàtics, de l’empenya dels narradors costumistes del XIX. El tòpic del menyspreu de cort i lloança d’aldea és transversal a moltes èpoques, des d’Horaci fins als nostres dies. D’altra banda, les descripcions que fa l’autor del “cicle anual castellanenc” (Meseguer 2009: 68) no depassen el caràcter decoratiu. Poques vegades esdevenen el centre dels interessos del narrador, sempre més inclinat a descriure els conflictes sentimentals dels personatges.

Josep Pascual Tirado: *De la meua garbera*

Dels autors que constitueixen la generació dels anys trenta, sense dubte el més purament costumista és Josep Pascual Tirado (1884 – 1937). “Castellanenc de soca”, tal com el defineix Lluís Meseguer (2009: 7), Tirado era fill d’una família de llauradors acomodats. Foren les mateixes obligacions relatives a les terres les que l’obligaren a deixar els estudis, que va concloure amb el batxillerat. Del seu perfil ideològic conservador, motivat per la seua extracció social, dona compte la seua entrada a l’ajuntament l’any 1931, de la mà dels partits dinàstics, dretans i liberals (Soriano Tortajada 1996: 9).

Dintre de la producció literària de Josep Pascual Tirado, l’obra que s’acosta més al costumisme és l’aplec de narracions *De la meua garbera: contalles de Castelló de la Plana*, publicat l’any 1935. Conviuen en el recull vint-i-tres relats amb motlles ben diferents: hi trobem, entre altres tipologies, narracions de base fulletonesca (“Fruita de repom”, “El milacre de la Lledonera”), contes lacrimògens (“Santa nit de Nadal”), retrats de tipus (“Raboseta”) i fins i tot quadres descriptius amb una component narrativa molt minsa (“Dumenge de les roses”). Tirado és també ben afeccionat a les narracions humorístiques, més emparentades amb la literatura de canya i cordell. En el recull, aquestes es materialitzen en diversos subgèneres tradicionals com l’acudit (“Del mestre sangrador i los teuladins golafres”, “Aigua i... trons”, “No està la carn en la cistella per falta de gat”), el *xasco* (“Eixida de borriolenc”, “El Nadal d’un remendó”) o el ridícul (“Lo padrí rumbós”, “Del picador confundit, lo manyà entremetent i lo borriolenc espavilat”).

L’heterogeneïtat, que en tot cas no és comparable a la de Sánchez Gozalbo, es queda en el motlle genèric. Al sota de totes les narracions batega un mateix esperit, una sola tesi i uns personatges tipològicament molt semblants. El gran protagonista de la *comèdia humana* que dibuixen tots els relats és, en darrera instància, Castelló. L’amor a les seues gents (molt més que no al seu paisatge) i al seu dialecte, determina l’obra.

Sobre el caràcter costumista de l’obra, diversos autors hi han contestat de forma afirmativa. Sánchez Gozalbo, en les “paraules epilògals” que tanquen el llibre, qualifica els relats de *De la meua garbera* com “narracions exaltadores de la llaurança” i “quadrets costumistes” (1935: 265). Modernament,

Josep Iborra afirma que el llibre “segueix per la senda costumista de Guinot” (1995: 63). Lluís Meseguer (2009: 69) sentència que l’obra és “el màxim document literari del costumisme valencià de tots els temps”. Hi coincideixen, de forma més cauta, Vicent Simbor (1991: 161) i Vicent Soriano Tortajada, que diu que les narracions, “algunes de base fulletonesca”, estan “embolcallades d’un context costumista molt més reeixit que a les col·leccions de narrativa de València” (1991: 14). El mateix Soriano Tortajada rebla, unes ratlles més tard:

“Josep Pascual Tirado representa el model de llaurador lletraferit que té la missió d’exhortar els seus conciutadans davant un món que, al nostre País, començava a menystenir l’agricultura a causa de l’increment industrial de les grans ciutats. [...] El seu objectiu –com el dels costumistes– consisteix a descriure la realitat actual, present, en perill d’extinció.” (1996: 10- 15)

Hi ha dues idees per ara destacades: la primera, la defensa d’un cert món de referències, el del Castelló tradicional i castís; la segona, el protagonisme destacat de la figura del llaurador, eix central del llibre. Sobre aquest darrer punt, només cal comprovar que molts contes comencen atenent a la caracterització del llaurador protagonista, que per regla general queda descrit com un home de classe acomodada, bonadós, treballador, senzill i honest:

“El sinyó Badoro és un llaurador acomodat, molt sencer en les seues coses, curiós per a la terra, amic del treballador i patidor per demés de tot allò que es posa baix la seua cuidança” (51)

“És lo sinyó Miquelet de Bestreta un llaurador acomodat i d’antiga nissaga” (95),

“Com a llaurador castís, que a la terra dona més conreu, ningú com el sinyó Fèlix” (135),

“El sinyó Batiste és bon home, molt faener i té sobretot un pensar: que no volguera mai vore patir a ningú.” (152)

Sent així, el llaurador vell és la figura de referència, convertit en una espècie de patriarca, àrbitre o jutge de la tradició. Assegut a la porta de l’alqueria i vestit de *brusó* negre, és el guardià segur dels valors del Castelló de la fe i dels avantpassats. La seua figura és hereva de la de Nàsió de Pagés i resulta comparable a les d’unes altres tradicions, hispàniques i europees. Dins d’aquest sistema de coses, el paper de l’arrendador és un fidel reflex del llaurador, perquè tots dos formen part del mateix món agrícola idealitzat, font de l’essència castellonenca. L’arrendador, obediència i submís, necessari en aquest ordre de coses conservador, apareix reflectit en el conte “Coses de la *regá*”:

“Toni de la Sorda és un arrendador dels bons; d’aquells que van a pagar lo dia mateix de Sant Joan acompanyats de la seua, cistella al braç i els diners en un mocador de quaranta nucs per pany.” (176)

Juntament amb l’arrendador i el llaurador propietari, completa la trilogia la casa agrícola, també dita *mas* o *alqueria*. La descripció que se’n fa al conte “Fruita de repom” és del tot impagable. Tal com la retrata Tirado, se’ns mostra en tota la seua esplendor, plena de fruits i envoltada de conreus llustrosos:

“Era l'alqueria del sinyó Batiste el Ros, una de les més antigues de la partida de Ramell. Té bassa per al cànem, pou d'aigua fresca, i d'arbres fruitals, la gana; margenant la fita, tota classe de mangraners, codonyers i pruneres. L'ombra, la regalen dos figueres desaforades, pampoloses; l'una, flor, i l'altra, napolitana, a més d'un emparrat espés, de pilars grossos, per el que puguen ufanes les vares, emmaranyant-se per la cabironada i completant la bellesa d'aquell racó plàcid o “mansió terrenal”. (151)

A diferència del que ja assenyalàvem per a González-Espresati, o fins i tot per a Llorente o Trènor, la casa pairal no està descrita en Tirado utilitzant elements visuals simbòlics com la blancor o el crucifix del remat. Per tractar-se de textos narratius i no lírics, en els contes de *De la meua garbera* l'adhesió a la tradició i a la fe està més determinada per l'actitud dels personatges. L'autor sols en fa una excepció a aquesta regla: l'aigua del pou. Considerem que a sota d'aquest motiu s'amaga un cert simbolisme. L'aigua, que prové del si la terra (com la tradició i l'agricultura mateixes), representa amb la seua puresa l'exemple d'uns costums cristians impecables:

“El pou té anomenada, i de tot el contorn acudix la gent a omplir els canterells; que és un regal i bendició de Déu la sanitat i frescor d'aquella aigua, més clara que uns miralls.” (151)

S'ha de dir que Pascual Tirado no tendeix a explicitar el missatge ideològic. Així i tot, no és difícil trobar passatges sota els quals batega un cert inconformisme, un dolor latent per la pèrdua de les tradicions o pel perill de desaparició en què poden caure. Es tracta, és clar, d'un missatge típicament costumista, però que sura al discurs poques vegades: “Al pas que anem, perdent-se ja les costums, les bones costums d'este poble beneit, lo meu xiquet pujarà al seu fill a les galligotes per a vore millor com ballen els nanos?” –diu l'autor al conte “Nanos i gegants”. En altres pàgines podem llegir passatges que deixen clara la ideologia de l'autor, bastida sobre tres eixos bàsics: terra, tradicions i fe:

“N'hi ha que no senta lo calfred d'emoció, lo sentiment que desperta lo vol de la terra on hem naixcut? Beneïdes siguen les campanes del meu poble! Que lo pa meu i dels meus fillets, lo pugam menjar sempre al ressó vibrant de vostres batallades!” (85)

“Per a complir ab la Mare de Déu, a tindre la patrona contenta, a seguir la tradició dels seus agüelos, tots terratinents d'aquella partida de la Plana, i tots devots de la Mare de Déu. A bona hora es mudaria ell per ningú...” (58)

Encara caldria parlar d'un altre element ideològicament rellevant: l'ús intencional del llenguatge. Tirado compagina la dignificació de l'idioma, resultant de les normes del 32, amb una atenció preferent i escrupolosa cap a qualsevol paraula típica de la parla castellanenca. Vicent Soriano Tortajada, en la seua edició de *De la meua garbera*, aporta un glossari amb quasi 200 termes dialectals, i és que el retrat etnològic no resulta complet sense la seua dimensió lingüística paral·lela. Millor dit encara, el dialecte és utilitzat com un personatge més. Ajuda a tancar un món concret i a delimitar-lo. Ajuda al fet que els lectors no iniciats en la parla castellanenca senten que traspassen una frontera simbòlica, un tancat que deu conservar-se amb tota la seua puresa.

Deixant a part la tesi i encarregant-nos ara de la possible presència d'una antítesi, podem dir que *De la meua garbera* no abunda en l'explicitació de missatges crítics o antagònics. A diferència de Martí i Gadea o d'altres autors, Tirado dibuixa el món ideal que vol fixar a la memòria, però no llança els dards contra el progrés ni contra els suposats enemics que pretenen destruir els valors *autèntics*. No trobem en tot el llibre una crítica explícita als moviments obrers, a la industrialització o a l'afany secularitzador, per posar-ne tres exemples clars. De tota manera, sí que hi veiem un cert tipus de personatge que actua sovint com a *nèmesi* del llaurador: el representant de les professions liberals i artesanes. Siga sota la forma de sastre o de manyà (els dos més habituals), el narrador s'encarrega de definir-lo amb els atributs contraris als que utilitza per al llaurador patrici. Si aquest representa un món estantís, el sastre és un buscafortunes, un arribista; si el llaurador simbolitza la bondat, l'altre queda descrit com un home sense escrúpols que acaba sempre en ridícul:

“Era un sabater pretenció i malfatà, molt amic de la bullanga i diversions” (185)

“N’hi havia a la vila de Castelló un famós manyà que, a més d’ésser habilitós per a l’ofici, era graciós per demés i molt amic de maquinar fetes, tretes i passadetes.” (197)

Justament quan s'al·ludeix a aquests personatges veiem surar un altre dels trets típics del costumisme clàssic: els noms de persona grotescos. Sidoro Veuota (216) o Tomàs de Pelacanyes (219) en són bons exemples. Amb ells, l'escriptor vol descriure aquests personatges, que queden caracteritzats com a individus pedestres, miserables¹⁹⁶. Des de l'òptica de l'autor, són gent volàtil, que no té connexió amb la terra. Els manca la legitimitat que dona la unió al sòl i a l'aigua.

Per concloure, un altre aspecte que acostia *De la meua garbera* al costumisme és la descripció que s’hi fa de les festes tradicionals. Bona part dels relats fan al·lusió al cicle festiu anual, que –igual que en obres com *Arros y tartana* o *Capolls mustigats*– actua com a hipotext (Meseguer 2009: 47). Trobem, de fet, una certa disposició cronològica comptant des del primer relat al darrer, perquè anant en ordre linial hi apareixen les serenates (“Dumenge de la rosa”), la processó del Corpus Christi (“Nanos i gegants”), la processó de la Magdalena (“La darrera Gaiata”), les festes d’agost (“La colla del sinyó Nàsio en les festes de l’agost”), les festes del Raval (“Del raval... i en festes”), les festes de carrer (“La tornada”) i el Nadal (“Santa nit de Nadal, “Lo darrer Betlem”). El gènere del tipus tampoc no és alié al recull. Més difuminat, això sí, el podem trobar manifest a l’últim conte (“Raboseta”) i, per descomptat, en les descripcions que ens deixen alguns personatges prototípics.

Podem afirmar, ja concloent, que, malgrat no ser una obra cent per cent costumista, *De la meua garbera* té un deute manifest amb les obres costumistes del XIX. Ho revelen tant les característiques estilístiques (aparició de noms grotescos, ús d’un tipus de llengua popular) com les ideològiques, on resta clara l’adhesió de l’autor a un món tradicional vestit de legitimitat. A diferència d’altres obres, és ben cert que el llibre de Tirado presenta una fesomia homogènia, una clara voluntat d’estil i una meritòria depuració

196 / El DNV defineix *pelacanyes* de forma bastant escaient: “persona pobra, que no té una ocupació fixa.”

ortogràfica. Encara que molts dels gèneres literaris que s'hi empen (el *xasco*, l'*acudit*, etc) són més propis del XIX que del XX, podem afirmar que Tirado sap aprofitar els codis del costumisme, ja abolits l'any 1935, i actualitzar-los de forma ben assenyada.



La figura del llaurador vell assumeix un gran protagonisme simbòlic en l'escriptura costumista castellanenca. Retrat d'un llaurador, per Vicent Castell Doménech (*Revista de Castellón*, n. 59) Font: Repositori Universitat Jaume I.

Gaetà Huguet i Segarra

La inclusió en aquest estudi de l'escriptor Gaetà Huguet (Castelló 1882 – 1959) planteja alguna reserva. El principal problema que se'ns presenta és de naturalesa cronològica: Huguet encaixa plenament amb la temàtica costumista, però la seua obra principal, *Els valencians de secà*, va ser publicada de forma pòstuma ja després de la guerra, concretament l'any 1969. La indagació de Vicent Pitarch (2003: 21 – 38) aclareix que Huguet començà a prendre apunts l'any 1928 (en principi sota el títol de *Masoveries*), que l'obra quedà interrompuda després de la guerra i que fou represa ja als anys cinquanta, amb el colofó final de l'edició pòstuma. Per a ser exactes, Pitarch afirma que la redacció definitiva dels diferents capítols prengué cos entre 1952 i 1959 (2003: 23).

Donades aquestes circumstàncies, sols hi caben dues conclusions: la primera, que el material de preguerra –l'únic, d'altra banda, que podria escaure al nostre estudi- no degué passar d'uns pocs apunts en brut ("vaig esborrallar uns fulls de paper", diu el mateix Huguet). S'hi suma, a més, la segona conclusió, també establida per Pitarch (2003: 29): que l'edició final –a càrrec de Sanchis Guarner- implicà un procés

intens i exigent de selecció. Tant, que el resultat final potser va diluir o minimitzar encara més el material primari dels anys trenta, si és que aquest encara subsistia.

Fora de les objeccions de naturalesa cronològica, és cert que l'obra d'Huguet compta amb alguns aspectes que l'acosten, ni que siga de forma tangencial, al costumisme. Podem citar-ne el realisme que domina tota l'obra (i que frega l'interés antropològic); també el detallisme que caracteritza alguns passatges, així en la descripció dels edificis de la masia (capítol 2) o en la del Mas de la Rossa (capítol 11). Tota una subcomarca, la dels territoris situats entre La Vall d'Alba, Vilafamés i Les Useres, es troba retratada en el llibre, amb mencions a usos, costums i personatges característics. Realisme, però, no equival a costumisme. De fet, Pérez i Moragon (2004: 40) argumenta que el llibre s'allunya dels codis ideològics i estilístics d'aquest darrer moviment:

“El tractament dels temes, en la ploma d'Huguet, se separa amb claredat de les fórmules quasi rituals de la literatura costumista, que tendeix inevitablement, pels seus mateixos pressupòsits ideològics, a disfressar la realitat, embellint-la. [...] Els comentaris sobre alguns dels personatges no tenen res a veure amb els clixés folclòrics que tot sovint encobreixen prejudicis de classe (en contra d'això, Huguet afirmava sense embuts ni mitificacions: “tot masover és home essencialment carrincló i desconsiderat”).

Potser en el judici de Pérez i Moragon pesa la possible confusió entre el costumisme i allò que en el present treball hem acordat anomenar *autoctonisme*. Siga com siga, sí que és veritat que *Els valencians de secà* presenta trets que allunyen el narrador de la concepció autorial costumista: un exemple podria ser la voluntat de reforma que batega en molts escrits (així en el capítol “Aigua i escoles”). Tampoc la ideologia esquerrana d'Huguet encaixa amb el conservadorisme dels seus predecessors, i un altre tant podríem dir de la seua falta d'interés per reflectir cicles festius o tipus entesos com a tals. Són, en tot cas, raons accesorries que –insistim-hi- se superposen a l'obstacle fonamental: la cronologia.

7. APÈNDIX: BORRIANA I LA VALL D'UIXÓ

L'esclat cultural que viu la ciutat de Castelló durant els anys vint i trenta du aparellat un cert descobriment de la geografia provincial. Molts autors residents a la ciutat literaturitzen contrades més interiors, com ocorre en el cas de Sánchez Gozalbo, Sales Boli o el mateix Huguet i Segarra. També les pàgines de les revistes locals, com ara la *Revista de Castellón*, s'omplien de reportatges destinats a destacar l'encant de les poblacions rurals, dels paisatges *provincials* exòtics. La pruija costumista mira de cartografiar una ruralia que comença ja a buidar-se, tant des del punt de vista demogràfic com des de l'econòmic. Al capdavant, la intel·lectualitat comença a veure el rerepaís des dels ulls de l'alteritat, des del prisma del pintoresquisme.

A l'altra banda, les petites ciutats de la Plana (Vila-real, Borriana, Onda i la Vall d'Uixó) viuen, gràcies a la taronja i a la dinamització industrial, una puixança destacable. El creixement demogràfic es manté sostingut en tots quatre casos (Vila-real i Onda guanyen un 16% de població de 1900 a 1930; La Vall d'Uixó un 7% per al mateix període i Borriana un 13%¹⁹⁷). Tot això es relaciona en bona mesura amb el procés d'industrialització de l'artesania del taulell, que comença a atraure capitals i immigració durant el primer terç del segle. Especial importància cobren, en aquest context, la fundació el 1925 de l'Escola de Ceràmica d'Onda i la creació el 1927 del Gremio de Fabricantes de Azulejos (Renau i Andrés 2018: 6). Segons apunta Ortells Chabrera (2005: 43), les fàbriques de ceràmica de la Plana representaven el 71% de la producció total espanyola en aquest sector durant el període comprés entre 1929 i 1946.

La peculiar situació de la Plana Baixa, a mig camí entre dues capitals ben pròximes, afavorí sense dubte el contacte literari i el sorgiment de petits patriotismes locals, lleument desmarcats de la partició provincial. Des de la saba del continuum costumisme – autoctonisme, alguns autors assoliren certa fama encara hui mantinguda pels seus respectius pobles. De la nòmina d'autors podem ressaltar-ne els dos més escaients a la temàtica del nostre estudi: el borrianenc Manuel Peris Fuentes i el valler Leonard Mingarro.

De Manuel Peris Fuentes (1857 – 1932) ja destacàvem alguns dels seus poemes festius, molt en la línia dels autors de la veta festiva com Argemí o Sanjuan. Els més reeixits, com “Burriana, París i Londres”, “¡Avant!” i “El pasacalle” (dedicat a la festa de Sant Antoni) foren publicats en l'aplec dels seus versos que aparegué l'any 1928 sota el títol *Poesías*. Molt més ambiciós, però, és el seu llibre *Isidro*, que porta com a subtítol “poema rural de Burriana”, i que va ser publicat l'any 1925. Constitueix tot un cant èpic al voltant de l'esforç de diverses generacions de llauradors, que convertiren les terres improductives i de marjal en tarongerars fèrtils.

Dins el llibre, la casa del llaurador ens és descrita en termes comparables als de l'autoctonisme lloren-tí. L'habitatge, humil i modest, basta per als seus habitants, que viuen sols per al treball i la religió. Se'n pondera la felicitat ("el mayor contento", en paraules del poeta), encara que unes poques pàgines més enllà es parla també dels sacrificis que suposa l'agricultura i de les penalitats inevitables que comporta:

"Entrada, cuarto y hogar,
corral, establo y pajar,
sin otro departamento,
forman la humilde morada
donde una familia honrada
vive en el mayor contento.
Y con espíritu fuerte,
conformada con su suerte,
sus aspiraciones son:
consagrar día por día
el cuerpo a la economía
y el alma a la religión." (27)

"En la casa aludida
en nuestro relato
en aquel santo nido de amores
purísimos, castos;
en aquella mansión consagrada
a Dios y al Trabajo" (35)

Fora d'aquest espai, protector i irreductible, ben poc. Tota temptació de transcendir-lo o qüestionar-lo queda descartada. Per sota d'alguns versos notem la inquietud que provoquen a l'autor algunes ideologies igualitaristes¹⁹⁸. El treball, diu Peris Fuentes, ha de ser sempre individual i ha d'estar orientat al benefici propi. L'esforç del llaurador té com a única meta la seua riquesa. El progrés individual, en definitiva, no té més actors que el camperol i la terra:

"El móvil de tu interés
no lo engendra el altruismo;
laboras para ti mismo
y los que vengan después.
Los afanes y vigalias
que en las haciendas has puesto,
no las hubieras dispuesto,

198 / Sobre la ideologia de Peris Fuentes hi ha pocs dubtes. Pertangué al Partido Demócrata Posibilista de Castelar i fou elegit alcalde de Borriana entre 1895 i 1897. Al voltant de l'any 1930 hagué d'afrontar una dura campanya en la seua contra per haver declarat desert un premi de poesia de Lo Rat Penat, associació de la qual era membre. De fet, s'arribà a publicar un manifest (el "Manifiesto fallero" de Pepe Echevarría) on se l'acusava de voler frenar autors més joves a causa de l'anticlericalisme de molts d'ells.

de entender que otras familias
 extrañas a tu intención
 las gozasen, y si ayuda
 se ha puesto a tu labor ruda,
 fue con su cuenta y razón.
 Fuera ociosas discusiones;
 no hay cosa más bien ganada
 que la fortuna amasada
 con trabajo y privaciones.” (61 – 62)

Com és habitual en l'esquema de l'autoctonisme, la trilogia home – terra – fe no queda completa sense la participació d'un quart element coadjuvant: la dona. Descrita sempre com a protectora de la llar, defensora de la fe i dipositària de les tradicions, en el cas d'*Isidro* aquest paper li correspon a Elena. Malgrat la poca importància que té aquest personatge (bàsicament un postís dintre del decurs narratiu), l'autor li dedica tot un capítol. Elena és descrita com a treballadora incansable. La contínua tasca de neteja a la qual es lliura amaga un fort component simbòlic:

“Constante madrugadora
 antes que quiebre la aurora
 y despierten los gorriones,
 y las estrellas se apaguen,
 y que los ciegos propaguen
 sus matinales canciones.
 No necesita pintores
 ni pagados servidores;
 porque le es faena grata,
 blanquear pieza por pieza,
 tener la casa en limpieza
 como una taza de plata.
 y al ser la noche llegada” (28)

Però més enllà de la presentació dels personatges i del medi, *Isidro* descriu l'epopeia de l'home en lluita contra la terra, també entesa des del seu decurs històric. En aquest enfrontament, la fe cobra també un gran protagonisme. Sols l'home cristià és capaç de l'enteresa d'ànim, de la puresa espiritual que s'hi fan necessàries. Al contrari que Blasco Ibáñez, que destacava el paper dels musulmans en la configuració del camp valencià, Peris Fuentes menysté la influència islàmica, i aquest és un dels puntals ideològics de la seua obra. Són els romans els responsables de la creació dels cultius a la Plana. Els visigots preservaren la riquesa del sòl, però els sarraïns en tot cas no feren més que mantindre el que van rebre, tot sense innovar:

“Por los comienzos del poder moruno,
 en la medina Alhadra musulmana,
 no debió introducirse cambio alguno;
 se ajustaron los moldes uno a uno
 sobre la usanza gótica y romana.” (21)

D'aquesta manera, Peris Fuentes contradiu la historiografia, potser ja també la del seu temps. Perquè en aquesta correlació necessària entre laboriositat i fe, el paper d'un poble no cristià com l'andalusí devia ser, en bona coherència, minimitzat:

“Tales son las partidas
de *suertes*¹⁹⁹ y marjales cultivadas:
labor atribuida a la morisma
cuando es labor indígena y cristiana.” (55)



Portada de l'obra *Isidro*, de Manuel Peris Fuentes, amb la taronja com a motiu central destacat. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Al capdavall, el poema acaba amb un capítol on l'autor glorifica la troballa que la taronja ha suposat per a l'agricultura de Borriana i de tota la comarca. És la consagració final del producte en una època en què les exportacions de la “manzana de oro” estan teixint una gran xarxa econòmica, tant a terres de la Plana com a la resta del País. Així, en l'estrofa final observem com l'esplendor de la taronja, particularment notòria a Borriana, és entesa com la culminació d'un llarg procés històric que no coneix una altra saba que la fe²⁰⁰:

199 / Entenem que l'autor està traduïnt *sort*, és a dir, “tros de terra d'extensió variable que no forma mas” (DNV). En cursiva en l'original.

200 / En aquesta mateixa línia ideològica, però des d'un estil molt més esteticitzant que no costumista, cal recordar el poema *Pere*, del també borrianenc Joan Baptista Tejero, àlies *El bessó*.

“Y la manzana de oro preside como diosa
la economía entera de nuestros patrios lares.
Loor a los insignes primeros plantadores;
los Isidros profetas de tiempos ya pretéritos,
que habiéndonos creado suntuosos valores,
son de la patria chica los grandes beneméritos.” (68 – 69)

En el fons, el que veiem bategar al fons de l’obra és l’interés econòmic per dinamitzar l’agricultura i l’exportació enfront d’un model, l’industrial (català sobretot) que dona preferència al proteccionisme. El mateix Peris Fuentes desenvolupa aquesta tesi *in extenso* en la seua obra de teatre *A la terra!* (1925). Segons l’autor hi afirma, el problema econòmic més palmari és que la indústria, en un xoc d’interessos, està ofegant l’agricultura:

“Com a protecció demana,
li fiquen mà a l’aranzel
els pagos de l’aduana. [...]
Que bé ho canten els mercats:
lo que vengam, ben barato,
i lo que comprem, ben car.”

En la mateixa obra de teatre, uns versos més enllà, l’autor rebla el clau glorificant l’agricultura com a font primària de riquesa. Cap a ella és cap on ha d’anar l’atenció preferent de l’estat perquè, al cap i a la fi, és el treball agrícola el que constitueix la base de tota la resta d’activitats humanes. El tel estètic de la literatura autoctonista es descorre ací, tot revelant les motivacions econòmiques de fons que hi traspuen. En altres paraules: el mateix que Llorente, des de València, no deixa tan explícit, Peris Fuentes, des de Borriana, ho exposa ben clar:

“Que la indústria és rica, bueno.
Poc havera prosperat
sense tindre al seu costat
els productes del terreno.
¿Hauria cap fundició
i altres fàbriques afines,
sense traure de les mines
els metalls i hasta el carbó?
Si la indústria és opulenta,
és perquè hi ha qui se cuida
de donar-li força i vida.
La terra és qui l’alimenta! [...]

Jo no admet que se compare
la indústria i l'agricultura.
Quina està a major altura?
La terra, que és nostra mare! (*Entusiasme*)²⁰¹

La tasca dels poetes locals, encara no ben estudiada, contribueix a crear, ja a començaments del segle XX, petits universos lírics locals que continuen la senda de l'autoctonisme anterior. El cas de Peris Fuentes, però, no és únic. Sense eixir de terres de la Plana trobem un altre cas en el poeta valler Lleonard Mingarro i Fenollosa (La Vall d'Uixó 1866 – 1936). Republicà i pròxim a la maçoneria, és potser l'única excepció a la tònica de conservadorisme de tots els escriptors d'aquest capítol. Mestre de professió, fou destinat a diverses localitats valencianes per a exercir-hi el seu magisteri, si bé l'estada més llarga la feu a Benicarló, poble sobre el qual escrigué un llibre d'història. Sembla que passà els darrers anys a La Vall, on la mort el sorprengué el gener de l'any 1936 exercint-hi com a regidor²⁰².

Bona part de l'obra d'aquest autor ha estat perduda, si bé se'n conserven uns pocs poemes. En destaquen el famós "Himne a Vall d'Uxó", "Brossa de riu" i "Cançons del meu poble. Flor de tendre perfum". Totes tres van ser publicades l'any 1911 en diverses revistes com *Arte y letras*. Els motius patriòtics que destil·len aquestes composicions reposen sobre tres eixos temàtics, teòrics definidors de la Vall d'Uixó: situació privilegiada entre la mar i la muntanya, fertilitat i amor dels seus habitants per l'art i la música:

"En un pla rodejat de montanyes
una vila en falda s'estén:
és la Vall, nostra pàtria benehida
d'Espadan el la çerra al començ.
Té per porta la mar llevantina;
per defensa l'abrupta muralla;
per riquesa los fruits de la terra
i per timbre s'amor a les arts."²⁰³

201 / Text extret de Meseguer, Lluís (2009), *Antologia d'escriptors castellonencs*. València: Acadèmia valenciana de la Llengua. Pàgines 609 – 610.

202 / Per a la biografia i obra de Lleonard Mingarro, remetem al llibre de referència: Fuertes, E. (2001): *Lleonard Mingarro: un temps, una terra, un home*. La Vall d'Uixó: Centre d'Estudis Vallers..

203 / Reproduïm el poema a partir de Meseguer (2009), *Antologia d'escriptors castellonencs*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. Pàgina 337.

8. CONCLUSIONS

Les pàgines anteriors revelen per al costumisme castellanenc una fesomia ben diferent de la tracada per al fet des de València. La causa primera d'aquest decalatge cal anar a buscar-la al context socioeconòmic. Les comarques del nord, menys desenvolupades, amaguen encara a començaments del XX un rerepaís bàsicament agrícola. La indústria a penes s'ha desenvolupat a la Plana Baixa a partir de l'artesania del taulell, i el turisme encara no ha fet acte de presència. Pel que fa a Castelló de la Plana, el seu tarannà és encara el d'una ciutat petita (36.000 habitants el 1930, la desena part de València per al mateix any). Alguns escriptors com Tirado encara s'hi refereixen com "el poble", i les imatges que ens en mostren alguns dels autors corresponen a una localitat petita, encara en cohabitació amb la seua matriu agrícola.

En aquest context, els costums no són un horitzó llunyà. La nostàlgia no té el mateix sentit que per als habitants d'una ciutat com València, ja separada de l'*humus* primigeni. Per molt que les superestructures socials i la burgesia estiguen ja dissenyant una capital provincial, els Nasio de Pagés encara són un referent immediat. Els escriptors més purament burgesos, com Ribés Sangüesa, descriuen una ciutat on els malnoms encara tenen un valor identificatiu, on les velles famílies encara es coneixen, i on l'anecdòtic és familiarment compartit. A Castelló, doncs, no es tracta tant de deixar constància d'un món antic que pot desaparèixer; més aïna el que veiem és la pruija per defensar un cert estat de coses ideològic enfront de les tendències dissolvents que ja s'albiren. La defensa de la terra, de l'agricultura i de la fe en són el parapet.

Una de les diferències més significatives amb València és el biaix ideològic dels escriptors. Si a la capital els autors costumistes són d'un perfil divers (des del dinastisme de Frígola al republicanisme esquerrà de Llobart o Bodria), a Castelló la nota comuna és la ideologia conservadora. Aquesta, en tot cas, va evolucionant al llarg del temps. No és igual el carlisme del primer Guinot que el republicanisme conservador i valencianista de Sánchez Gozalbo. Les pulsions, però, es mantenen. Es tracta més bé d'una evolució més marcada pel canvi dels temps que no per un viratge ideològic. En una paraula, les mateixes elits agrícoles que adés podien simpatitzar amb el candidat carlí, arribats els anys trenta havien après a jugar la carta del republicanisme conservador. En el taulell seguia estant la defensa dels interessos dels grans propietaris agrícoles, la mateixa que, amb petites mutacions, veiem en Peris Fuentes.

La segona diferència entre les dues capitals afecta la cronologia del procés. A València el costumisme es gesta mitjançant un llarg procés que arrenca en els anys trenta del segle XIX copiant les modes de Madrid. I encara compta amb epígons entrats els anys vint, amb exemples perifèrics com Sanmartín i Aguirre o Martí i Gadea. La realitat de Castelló és tota una altra: el costumisme, que no arriba mai a constituir una moda homogènia, arrenca del 1900 amb *Capolls mustigats* i arriba fins les portes de la guerra. En total tenim un arc de trenta anys, gairebé el d'una sola generació, en un context més reduït i amb un grup d'autors que majoritàriament es coneixen entre si.

L'evolució que presenta el costumisme castellanenc en aquesta mena d'*espai d'assaig*, pot ajudar-nos a estendre conclusions generals que siguen útils per a entendre el conjunt del costumisme valencià. En el nostre cas en traurem tres:

1. **Evolució literària:** Des de les manifestacions folklòriques i des dels versos descriptius, cenyits a les festes tradicionals, el costumisme castellanenc fa el salt, durant els anys deu, fins a la confecció de petites col·leccions costumistes. Algunes naixen de la plataforma de la premsa i en alguns casos arriben a materialitzar-se en forma de llibre (Ribés Sangüesa) i en altres es queden a mitjan camí (Francesc Cantó). Durant les dècades posteriors, i arribada la modernitat dels trenta, els autors opten per la via de la literaturització, sempre en prosa i amb un registre molt divers que dilueix els trets estilístics més que no els de fons ideològic.
2. **Evolució geogràfica:** Resulta significatiu el paper de la ciutat de Castelló com a context de formació d'una naixent burgesia. El costumisme castellanenc naix en contrades perifèriques, sempre lligat a festejos (Vinaròs, Morella, Albocàsser) i migra a Castelló quan el moviment assumeix una forma més vinculada a la premsa i a les col·leccions costumistes (Ribés, Cantó, Espresati). Per últim, acaba estenent-se de nou a la perifèria (Borriana, la Vall d'Uixó) per a adoptar unes altres formes literàries. En tota aquesta evolució podem comprovar, doncs, l'estreta vinculació entre el costumisme canònic i la burgesia urbana, que centralitza les interpretacions del paisatge perifèric i les refon emprant la premsa escrita.
3. **Evolució normativa:** La bipartició entre el costumisme anterior a les normes de 1932 i el posterior resulta ben significativa. El llenguatge, posat en mans dels autors costumistes, és un instrument identificatiu més, un tercer aspecte a descriure, similar en importància als tipus i a les escenes. Ara bé, la diferència entre Ribés Sangüesa i Tirado (posem per cas) és que el segon, ja seguidor de les normes ortogràfiques, desplaça l'interés documental al cabal lèxic.

Vistes les tres conclusions sobre el costumisme, podem preguntar-nos quin encaix té en el teler l'altre moviment, l'autoctonisme. Sobre aquest, cal dir que a Castelló no abasta un gran desenvolupament, tret d'algunes produccions de Carlos González-Espresati i de Manuel Peris Fuentes. A tal efecte, podríem elaborar diverses hipòtesis: la primera, inferir que l'autoctonisme, com a moviment essencialment burgés, mal podia desenvolupar-se en un context com Castelló de la Plana, on burgesia encara no havia teixit una estructura forta. La segona, conjecturar que la cronologia desigual respecte a València implementà primer el costumisme, i que l'altre moviment, sempre més tardà, no tingué temps de donar fruits. Les dues possibilitats podrien reforçar la hipòtesi que l'autoctonisme és una conseqüència del costumisme, o que el primer podria entendre's com una mera superació del segon.

CAPÍTOL ONZÉ

LITERATURA COSTUMISTA I AUTOCTONISTA AL SUD VALENCIÀ



CAPÍTOL ONZÉ. LITERATURA COSTUMISTA I AUTOCTONISTA AL SUD VALENCIÀ

1. Introducció i justificació
2. Monòver: Joaquim Amo i Amancio Martínez
3. Altea: Francesc Martínez i Martínez
4. Costumisme i autoctonisme des de la ciutat d'Alacant
 - Introducció
 - Els precedents realistes: Llofriu, Escalambre, Alberola, Marcili
 - Rafael Altamira i Crevea
 - Gabriel Miró Ferrer
 - La poetització de la ciutat i de la província: Sellés, Irles, Calatayud
5. Oriola: José María Ballesteros
6. Elx: la confrontació camp-ciutat
7. Breu apunt sobre l'autoctonisme líric al sud
8. Conclusions

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

Conclòs ja el nostre itinerari pels autors costumistes del terç nord del País, és hora d'encarar la darrera etapa donant una ullada al sud. L'ordre del recorregut no és en absolut arbitrari; de fet, l'avalen dos criteris essencials. El primer és el major pes relatiu que la literatura autoctonista té en les comarques septentrionals. Tant Simbor (1988: 162) com Meseguer (2009: 43) han insistit en la mateixa idea: la fesomia agrària de les comarques del nord i l'escàs desenvolupament industrial foren factors que predisposaren els autors castellanencs al reflex de costums i atavismes. Ben al contrari, el sud és, durant el primer terç del segle XX, un territori amb un desenvolupament urbanístic major, més obert al comerç i a la implantació fabril. Sent així, la vinculació de les comarques meridionals amb la literatura de costums és més espúria i menys productiva.

En paral·lel, la concentració urbana al litoral de la Plana de Castelló contrasta amb el policentrisme dels territoris del sud. Alcoi, Alacant, Elx, Monòver, Dénia, Oriola... viuen per separat la seua peculiar esplendor demogràfica i industrial. El resultat lògic d'aquesta disgregació és l'atomisme de les propostes literàries; podríem parlar fins i tot d'un cert *minifundisme cultural* que afavoreix encunyacions com "escola d'Oriola", "poetes d'Elx" o "Escola de Monòver" (Ramos 1966). Així doncs, la fesomia de la literatura costumista en les contrades meridionals és més fragmentària que al nord, i més heterogènia. Per posar-ne un exemple, la línia matriu Guinot – Ribés – Cantó – Tirado, que a Castelló dona peu a nombroses interrelacions i concomitàncies, no té cap equivalent al sud del Serpis. Altrament, les escasses mostres de literatura costumista que trobem al sud són quasi sempre productes mestissos, fruits tardans de l'acomodació dels cànons del costumisme a contextos ideològics ben dissímils.

La inferència és que, al contrari del que ha estat habitual fins ara, aquest darrer capítol tindrà una fesomia en mosaic, formada per una sèrie d'apartats que rarament establiran vincles mutus. L'ordre en què tractarem cadascun d'eixos apartats atindrà sobretot a la conjuminació de dos itineraris: el cronològic, que mirarà d'abordar primer les obres més antigues i després les més modernes; després, el geogràfic, que traçarà un recorregut de nord a sud, amb l'única excepció del cas d'Elx, ciutat a la qual -per raons íntimes- hem volgut atorgar el paper simbòlic de punt d'arribada. Cal matisar també que, en relació a la ciutat d'Alacant, hem optat per incloure-hi alguns autors com Ginés Alberola o Gabriel Miró, que hi tingueren una relació destacada, malgrat que les seues obres puguen descriure contrades més allunyades, com la Marina o Asp.

Al capdavant, i malgrat l'aparent heterogeneïtat, els escriptors costumistes del sud ajuden a completar el panorama que hem traçat fins ara. Llurs obres revelen l'important paper que la interpretació del paisatge ocupa en el camp de batalla entre ideologies, ja entrat el nou segle XX. Costums, oficis tradicionals i personatges intrahistòrics (camperols sobretot) seran entesos de molt diferent manera segons el punt de vista de cada subjecte-escriptor. Allunyades ja de les coordenades del segle XIX, la majoria de les obres resultants o bé coincidirán amb el costumisme sols de forma casual o bé utilitzaran alguns trets costumistes per a dissoldre'ls en un producte més acordant amb els nous temps.

2. MONÒVER: JOAQUIM AMO I AMANCIO MARTÍNEZ

Com hem remarcat en la introducció, el costumisme naix a l'empara de la premsa escrita. El desenvolupament d'aquesta, vinculat sempre a les classes mitjanes i altes i als contextos urbans, pot ser entès com un símptoma de l'auge de la nova burgesia.

Però aquest relat, que la crítica descriu sobretot per a les ciutats grans, també té aplicació als centres urbans de menor entitat. De fet, un aspecte encara poc estudiat és el paper de la premsa escrita en l'evolució cultural de les poblacions mitjanes del nostre territori, amb l'exemple paradigmàtic de Monòver. Segons ens recorda Paül Limorti (1993: 150) aquesta població va viure un important impuls econòmic a començaments del segle XX, especialment en els anys de la restauració borbònica, quan la crisi de la fil·loxera castigà les vinyes franceses i dinamitzà de retruc les explotacions valencianes. Durant aquesta època d'esplendor –segons el mateix Limorti recorda– el municipi guanyà 2.200 habitants, conegué la construcció de nous edificis públics com el Casino o l'escorxador i fou elevat a la categoria de ciutat per part de la Reina Maria Cristina²⁰⁴. Sansano i Castaño (1997: 43) recorden que el primitiu edifici del Teatre d'Elx prengué com a model el de Monòver. Les fotografies de l'època, moltes d'elles arreglades per Francisco Montoro (1991) ens mostren una població en plena eferescència, amb centres d'instrucció musical, impremtes, cafés i espais de socialització burgesa.

Convertit en un nucli econòmic comarcal, Monòver esdevingué també un centre cultural de relatiu interès durant el primer terç del XX, amb autors com Silvestre Verdú Verdú (Marcolán), Queremón Alfonso i, sobretot, José Martínez Ruiz (Azorín). La saó d'aquesta *collita literària* l'aportà sobretot l'aparició al poble de la premsa, que es desenvolupà sobretot a partir de 1901, any en què aparegué el periòdic *El Pueblo* (1901 – 1914), fundat i dirigit per Joaquim Amo Abad.

Fill de notari i llicenciat en dret per la Universitat de València, Amo (Monòver 1872-1915) fou un home d'ideologia progressista, republicana i federalista, en la línia de polítics com Salmerón o Pi i Margall. Sempre des del seu Monòver natal, exercí com a impressor, escriptor, periodista i polític. Segons afirma l'estudiós Rafael Poveda, el reconegut prestigi que assolí entre els seus conciutadans motivà que el mateix Salmerón en persona li oferira la possibilitat de dedicar-se de ple a la política, opció que ell va rebutjar²⁰⁵.

²⁰⁴ / Segons dades de l'INE, el municipi de Monòver tenia l'any 1900 quasi 11.000 habitants. Superava, per tant, Elda (6.131) i Petrer (3.928), i es quedava ben prop de Villena (14.000 per a la mateixa època). L'arribada en anys posteriors de la fil·loxera, i la tardana incorporació del municipi al teixit industrial van motivar un estancament de la població, que l'any 1981 continuava al voltant dels 11.000.

²⁰⁵ / Rafael Poveda: "Joaquim Amo Abad". Veure webgrafia.



La magnificència dels edificis de Monòver durant el segle XIX s'aprecia en aquesta fotografia de la plaça de Canalejas, amb l'actual ajuntament en primer terme. Font: Francisco Montoro.

Des del primer moment, Amo convertí el diari *El Pueblo* en centre de difusió per a les idees republicanes. S'hi publicaren articles d'algunes de les personalitats polítiques més importants de l'època i textos de literats com Baroja o Unamuno, s'hi debateren temes d'actualitat i fou habitual l'atac creuat amb la premsa conservadora, especialment amb el diari *El Regional*, de tendència maurista: "Si per ca mentira que lleva *el Regional*, li haguera eixit tan sols un gra, y estos anaren creixén hui estaria fet tot un tumó", afirma l'autor en l'article "Balls y mentires" (1912).

És a partir de 1906 quan el diari *El Pueblo* comença a incloure una secció en valencià, per millor dir en un valencià fortament dialectal, específicament monover (*munovero*) i transcrit a partir de l'ortografia castellana. En un principi la secció no té nom, i els personatges ficticials que hi intervenen, tampoc. La majoria de les ocasions se'ns presenten diàlegs ficticis entre *camperos*, és a dir, llauradors de l'àmbit rural de Monòver. Els primers articles, com diem essencialment dialogats, *teatralitzen* situacions quotidianes entre personatges simples, i la transcripció literal del dialecte aconsegueix un paper humorístic fonamental.

Sols a partir de l'article "Masiano y Cañís" (1907) comença a prendre forma el personatge central, l'oncle Canyís, el qual començarà a assumir el protagonisme a causa del seu especial carisma. El personatge, en eixe sentit, va omplint-se d'atributs, físics i psicològics, a mesura que *El Pueblo* consolida la seua secció. Canyís se'ns descriu com un *campero* relativament jove, nascut a finals del XIX a la partida del Secanet. Sol portar barret al bescoll, *cigarro* a la boca i un gaiato sempitern que constitueix un dels seus més visibles signes d'identitat. Aferrat als plaers bàsics, és un enamorat de les dones, del descans i del menjar, amb especial afeció a les bacoires i l'olla de fassegures (nom local de la pilota de carn). A mesura que avancen les publicacions, el personatge guanya també un cert perfil narratiu: l'any 1908 se'ns diu que ha començat a festejar amb una xica anomenada Malena ("Cañís fa novia"). Un any més tard, el 1909, Cañís es casa ("El viache de novios de Cañís") i més tard té almenys un fill.

Resulta complicat traçar un perfil ideològic del personatge, més encara de la seua actitud davant dels fets que refereix. Per començar, Canyís té unes idees més aviat progressistes. No podia ser d'una

altra manera, considerant l'ideari republicà del seu creador. Ara bé, els seus judicis no sempre se'ns mostren clars. Joaquim Amo, que segons Paül Limorti és el principal *pare* del personatge, no acostuma a transmetre la tesi explícita, sinó camuflada entre els diàlegs. De vegades, sols els sobreentesos entre emissor i receptor permeten que captem l'espurna crítica que hi traspua:

- “- No compren com hay qui no s'arrima a la iglesia.
- Pos chi, que en el mon te qu'avé de tot.
- Nincara hay d'ell que diu que tot això es un negoci.
- ¡Cuanta icnoransia!” (“Mescolansa”, 1907)

- “- Pepa, Nadal está damún; ¿qué li llevarém, al señoret Ambrosio? (D. Ambrosio era un señoret que vivia en Munove y estaven mol agraits a ell, porque es havia dexiat sen duros per la verma a tornanen sen cincuenta per cap d'añ).
- Podem llevali una barsella de anaus y una coxinereta de figues –va di la tia Pepa.
- Mol bulto pa tan poca cosa en pareix, va sé la charrá del onque Chaume. [...]
- Li regalarem el pavo exie” (“Memories de un pavo”, 1908)

Com podem observar en els textos anteriors, anticlericalisme i anticaciquisme són dos dels puntals ideològics de Canyís. Encara podem notar una tercera línia de força en el discurs d'aquest personatge fictici, una mena d'aprensió natural cap als elements sofisticats, un cert conformisme que naix de l'amor a les coses senzilles i repetides, i que sol plasmar-se en un llenguatge sentencios i escèptic:

- “- La sensia des homens... ¿Qué vols qu'el diga?
- Pos siga lo que vullga, mentres el secanet estiga en el matex puesto. Poro en totes estes coses el mon va enreat. Es agüelos de matros eren més felisos.
- Faches lo que faches el que té mencha y el que no té pasa fam.” (“El estiu”, 1913)

“A mi, cuan fa fret, me quirda mes la atensió un brasero que no el peliodic. Y handa preferiría qu'és poetas que me regalasen un garbó de sarméns en lloc de una chorrá de versos.” (“Invernisa”, 1914)

Aquest missatge conservador, una mica contradictori amb les idees d'*El Pueblo*, recorda en certa manera l'obra d'altres autors com Bernat i Baldoví o Josep Pasqual Tirado. Les diferències, però, no són difícils d'apreciar. Igual que els llauradors de Bernat i Baldoví, Canyís pondera la importància dels plaers senzills, però a diferència d'aquells, el *campero* no predica l'escepticisme ni l'abstencionisme polític. Per altra banda, i en contrast amb els personatges de Guinot o Pasqual Tirado, Canyís no és un guardià de la tradició. La seua actitud no és mai conservadora en l'ordre moral. No és, com Nàsió de Pagés, un llaurador vell que aprova o censura els nous costums. No actua tampoc, com els llauradors vells de *De la meua garbera*, defensant la unió a la terra i a les tradicions. Canyís, d'altra banda, és escèptic però incisiu. Sap ridiculitzar els costums antics quan van en contra dels ideals liberals. Pot ser el *campero* més típic i en l'article següent disfressar-se de *chorovito* i anar a Monòver a alternar amb els burgesos. El tret que millor el defineix és l'agudesa d'enginy. Com els millors humoristes, sap callar perquè els altres personatges es posen a si ma-

teixos en ridícul.

De les contradiccions aparents del personatge en destaquen sobretot dues: el contrast ja comentat entre el Canyís llaurador i el Canyís *senyoret* i, sobretot, el que es dibuixa entre els ideals republicans progressistes d'Amo i el biaix costumista i conservador que traspua en alguns dels seus articles. Sobre la primera contradicció, entenem que respon a la simple necessitat que sent l'autor per desplaçar la veu narrativa al lloc (campestre o urbà) on ocorren els fets que volen retratar-se. Pel que fa a la segona, ha concitat l'opinió de diversos experts:

Vicent Salvador (2001: 186) parla del “bon seny costumista en la modelització del jo que ens parla”, potser donant a entendre que els comentaris costumistes i tradicionalistes ajuden a fer el personatge versemblant. Joan Serrano (1988: 64 – 78) apunta la possibilitat d'una intervenció activa del compilador, Amanci Martínez Ruiz, avalada pel testimoni que aquest deixà a l'edició que va fer dels articles, l'any 1950²⁰⁶:

“Son treballs que van ixi en el semanari “El Pueblo”, farà una cuarentena de años, y atres estaven esbarranchats y s'havien trasconillat. Es ham arreplegat a manollas en una garba. La machó part es ham arremetat y apeasat y tamé algunos, descolorits per el sol del temps, es ha teñit el tintoré.” (5)

Segons Serrano, Martínez hauria donat a la impremta els articles l'any 1950 després d'haver-ne adaptat el text. Així, als articles originals (bàsicament dialogats) se'ls haurien afegit textos en prosa d'una sensibilitat més costumista i conservadora, més adient sense dubte al moment polític. Es tracta d'una hipòtesi en la qual insisteixen altres autors: Antoni Ròdenas (1973: 42) suposa que la part dialogada correspon a Amo i la descriptiva a Martínez. Paül Limorti (1993: 159) vincula el caràcter polièdric del personatge de Canyís a la conjunció de les dues veus autorials:

“Si Amo aprofita un tipus extret del món rural per crear un joc de perspectives front a la ciutat, amb una intenció humorística i de propaganda política, Amanci conforma un personatge amb una visió del món ciutadana i, per tant, radicalment diferent d'aquella que observa en el camp. [...] La convivència d'aquests dos «Cañisos» al si d'un mateix llibre és el que fa que quan llegim *Cañís y cañisaes* trobem aqueixa inversemblança en la construcció del personatge causada per les contradiccions que el lector observa en el seu capteniment. Amanci, en arreplegar uns escrits que ja havien aparegut en un altre context amb una intenció humorística i de crònica local i de vegades amb un rerefons ideològic revulsiu canviant només la part més superficial -la llengua- i posant-los al costat d'altres escrits redactats de nou amb una intenció pairalista i costumista, està construint un personatge contradictori. Aquestes contradiccions són fruit, per tant, de dues intencions diferents, de dues ideologies diferents que emanen de dues situacions socials diferents.”

206 / L'any 1950 Amanci Martínez Ruiz, germà d'Azorín, feu una primera compilació dels articles de Canyís a *El Pueblo* sota el títol *Cañís y cañisaes*. Ja a la mort de l'escriptor van veure la llum dos recopilatoris més: *L'oncle cañís: estampes del vell Monòver* (1973) i *Cañisaes* (1990), aquesta a càrrec de l'Associació d'Estudis Monovers. Malgrat les in comptables errades d'edició, ens basem en aquesta darrera per tractar-se de la més exhaustiva i recent.

La bipartició proposada per Limorti posa en dubte l'ingredient costumista de les *Canyisaes*. En primer lloc, perquè aquest no seria *genuí*, sinó resultat d'una intervenció posterior. En segon lloc, perquè els afegitons de Martínez Ruiz, per haver tingut lloc durant els anys quaranta, quedarien fora de l'abast cronològic del nostre estudi.

Malgrat aquestes constatacions, la hipòtesi de la doble autoria pot ser una bona base per a traçar l'abast real del costumisme en els articles de Canyís. Cal preguntar-se, en primer lloc, si els originals, escrits sobretot per Joaquim Amo, eren tan aliens al costumisme com sembla entreveure's. Creiem que no: com a textos sorgits al caliu de la premsa, els de Canyís comparteixen matriu amb els contenidors textuais en què es generà el costumisme europeu. Al marge, el mateix Limorti considera que els articles d'*El Pueblo* tenien per públic preferent els àmbits urbans d'aquell Monòver en expansió, sectors burgesos que compartien en les pàgines del diari projectes ideològics i urbanístics (Limorti 1993: 151).

Des del plànol textual, alguns aspectes de les *Canyisaes* encaixen de ple amb els trets del costumisme: per exemple, el fet que es tractara de publicacions seriades o la ficcionalització del narrador en la forma d'un personatge amb identitat pròpia. Fins i tot podríem fer menció dels jocs metatextuals que sovintegen els escrits de Canyís, i que es van fent més freqüents a mesura que el personatge guanya en popularitat i lectors:

“En astó estava, cuan Gasparo el carté me va portá una esuela de Chochim Amo, que dia: Che, Cañís, ¡per la mort de Deu! [sic], que es suscritós de El Pueblo se quexen de que s'aparat y no ha escrit en dos semanas. ¿Qué li pasa, té un sercadit, s'ha espicorrat el nas, li ha ixit una llupia?” (“Fet un home”, 1909)

“- Bueno, ¡y qué es lo que se le ofrese?

- Pos mire usted asentarme un rato ahi en la baldosa y aná enterándome de todo, porque yo soy Cañís.

- ¡Ah! ¿usted es ese campero que escribe en El Pueblo?

- El mismo.” (“La festa de San Chuan”, 1909)

“Ya tot Munove y son terme sap lo mol que yo valc y la trasendencia que tenen es meus escrits; per tot lo cual aguarde, de un día pa atre, que el rey me quirde pa consultame sobre es més graves problemas internasionals” (“Una felisitació”, 1914)

En aquests escrits originals, atribuïbles segons els indicis a Joaquim Amo, Canyís aconsegueix també una missió ben pròpia dels textos costumistes: la crítica i descripció sobre els assumptes quotidians. La mirada curiosa del protagonista viatja per cafés, casinos, terres de llaurança i cases riques i pobres. La utilització del valencià, en concret en el dialecte local, i la caracterització de Canyís com a home rústic, aconsegueixen una doble missió: la primera, generar certa distància respecte als lectors que llegien *El Pueblo*, burgesos que sabien expressar-se en castellà. La segona missió, més subtil, té un efecte ideològic: si l'home de camp pot entendre des de la seua lògica els problemes socials i detectar-ne les principals carències, llavors és que les veritats que expressa són universals. Sotmetre a la lògica elemental i a la reducció a l'absurd les qüestions d'índole social remata per davall allò que els pensadors més excelsos s'encarreguen de teoritzar

per damunt. És la doble estratègia d'*El Pueblo*, malgrat que l'èxit del personatge anime aviat els autors a emprovar-li unes altres disfresses, segons l'ocasió ho requerisca: humorista, contador d'anècdotes o fins i tot publicista d'establiments ("El café de Garrilla", "El forn de Sunsiona", "La tenda de Quiles"...)

Passant a la segona *meitat* de les *Canyisaes*, aquella que resulta de la intervenció de Martínez Ruiz, apreciem que l'element costumista es fa discursivament més explícit. Passa d'afectar els motlles textuais a tocar el contingut. Es manifesta sobretot en dos aspectes que analitzarem tot seguit: l'al·lusió a les celebracions del cicle festiu i la presència d'un missatge més conservador:

- a) Són nombroses les entrades on Canyís conta la seua experiència en una festa o celebració. Trobem, per exemple, articles com "Lo que fa un campero el día de la Mare de Déu" (1906), "Es berenes" (1907), "La mona" (1910), "Es festes" (1912) i "El estiu" (1913). Ara bé, en la majoria d'ocasions la perspectiva no és global. Molt menys zenital, com la del costumisme clàssic. Ben al contrari, les al·lusions descriptives, sempre breus i exemptes d'ideologia, no tarden a donar pas a petites anècdotes o diàlegs que desemboquen en un quadre còmic i que acaben desfent-se en frases intranscendents.
- b) En algunes altres entrades notem certs comentaris que apunten cap a una visió conservadora, reticent als canvis i escèptica respecte a les novetats i les modes. Estem, ací sí, alineats amb el discurs prototípicament costumista. El notem quan l'autor malparla de les modes en la forma de vestir ("Es dones", 1907 i "Charrán", 1911), quan critica l'avanç de la vida moderna ("Coses noves", 1909) o quan parla dels capritxos excessius dels xiquets ("Diálogo de carré", 1913):

"Abans tots llevavem espardeñes, y huy tan s'han atirat a la sabata, que ya no saben com feles. Exes que lleven tacó alt, com si s'agancharen en el portal y anigueren a caure de cap. [...] Tot moneries y ganas de allansá a pedre es peus. Lo matex es pot pegá per retallase el faldó de la camisa."

La visió crítica, tradicionalista, amiga de l'austeritat i enemiga de la frivolitat, passa a majors en alguns articles on Canyís (o el pseudo-Canyís posterior) enlaira judicis molt més generals. Hi subjau una visió pessimista, escèptica respecte al progrés, i la paraula *costum*, potser no per casualitat, es mostra com un bàlsem, com un valor segur. Per damunt de tot, se'ns presenta el "verdaré munovero" com una persona de costums. Refractari als canvis, el seu immobilisme no té tant a veure amb la defensa de certes tradicions com en l'afecció incòlume a la comoditat de les coses segures, pràctiques i senzilles. Tot plegat, la seua actitud té poc d'ideològic i molt d'indolent:

"Y es que la naturalesa del mon te tan arrailáes es costums com matros. La costum está abans que res." ("Estiuenca", 1911)

"Munove sempre será el mateix. Vullc dí els munoveros, perque així com per Nadal, en este poblet no se pensa més qu'en la fasegura y en chuá un rato al monte, aixi tamé, en aplega el més de Agost, ya no pensem més qu'en cuernos. [...] Ca poble te la seua costum, y no hay de Deu ni Santamaria que puga rompre eixa costum." ("Es costum", 1911)

Cal afegir que aquesta visió té el seu complement en determinats passatges on l'autor (potser Martínez mateix) lloa a través de Canyís la senzillesa de determinats aspectes de la vida tradicional. Un exemple és la descripció laudatòria de la casa de la Riba en l'article "Una vesita de soca" (1910), però el cas paradigmàtic el tenim en aquest article del mateix any on el llaurador Canyís pondera la bellesa del seu camp i sembla menysprear les bagatel·les de la vida *urbana* de Monòver:

"Cada día que pasa estic, més enamorat de este secanet.

No podeu feguravos lo satisfet que uno está sentat en la cuina y espatarrat daván de un tronco que creme bé.

El arie rum y chiula per damún d'es teulaes y chumeneres; poro al ranco de la cuina no aplega la frescó y desfrutes sucarrante es espardeñes y handa es camáls del pantaló.

De cuan en cuan, el gos li lladra a una enrastrá de pampols que el arie agrana, y alguna bandá de teulains piula fuchin del fret.

Per la esprá apagues el foc un rato y acudim a un belem que tenim aprop. Aquí, la guitarra no para de rascase y el ball de la malagueña fá suá a tot el que se encuentre michanamén templat. No hay fadrí ni fadrina que al hora de la sopa no hacha ballat una vintena de voltes. ¡Y com ballen! ¡Ya vullguereu vatros, tení un belem d'estos en el trato pa chuplavos es morros." ("Al rancó del foc", 1910)

Com podem veure, cap de les dues *meitats* dels articles de Canyís resulta del tot compatible amb la definició de costumisme, si bé les dues, d'una forma o de l'altra, tenen aspectes puntuals que encaixen amb determinats trets del corrent. Es tracta d'un diagnòstic que, com hem pogut observar, resulta comú a moltes de les obres literàries del segle XX que hem tractat: el costumisme, com a moda ja caduca, ha deixat pas a uns altres aires. Així i tot, tant els seus automatismes discursius com la ideologia que li donà peu encara impregnen la formació intel·lectual dels diferents autors.

Acceptant la hipòtesi de la doble intervenció, els articles de Canyís se'ns revelen com un palimpsest escrit i reescrit després. Del suposat original podem destacar certes dinàmiques textuais encara calcaïdes de la premsa costumista europea; de la segona intervenció, mampresa per Amancio Martínez, podem dir que participa d'una versió més evolucionada del costumisme, aquella que posa el focus en les tradicions i les festes, i que es caracteritza per un punt de vista més conservador. Ambdues, en tot cas, formen un díptic impagable. I no tant pel realisme de les celebracions descrites, sinó per l'impagable retrat dialectal i per l'autenticitat i frescor dels personatges, captats en la seua essència quotidiana.

3. ALTEA: FRANCESC MARTÍNEZ I MARTÍNEZ

Carmelina Sánchez-Cutillas, neta de Francesc Martínez (1866-1946) és també autora de la principal biografia d'aquest intel·lectual alteà. En les seues ratlles, l'escriptora ens vindica el seu avi com un autèntic humanista, un lletraferit, posseïdor d'una gran biblioteca i expert en l'obra cervantina. La imatge, lluny d'estar esbiaixada per l'esperable admiració familiar, és del tot exacta, i es correspon amb la valuosa tasca cultural que sabem que Martínez va desenvolupar. De fet, no és arriscat afirmar que l'autor d'Altea és un dels escriptors de formació cultural més sòlida d'entre tots els que hem tractat fins ara.

A banda de la seua formació, un altre aspecte interessant d'aquest autor, i que pot resultar-nos útil per analitzar la seua obra, és la ideologia. En eixe sentit, tant la mateixa Sánchez-Cutillas (2006: 138-139) com Josep Maria Baldaquí (2012: 11) coincideixen a caracteritzar Martínez com un home d'ideologia progressista, simpatitzant primer de la facció demòcrata i després del republicanisme federal. La sensibilitat valencianista és la darrera nota a destacar. Sánchez-Cutillas recorda que el seu avi ingressà de ben jove en Lo Rat Penat i València Nova, i que participà en la campanya a favor de l'Estatut d'Autonomia del 1936, amb una postura ben clara a favor de la futura cooficialitat del valencià (2006: 82).

Els trets personals, l'interés per la cultura i la sensibilitat valencianista, convergeixen en el concepte tradicional de *folklore*, entès –segons la definició original– com *saber popular* o *saber del poble*. Creiem important retrobar el significat d'aquesta paraula, que amb el pas dels segles ha anat omplint-se de connotacions negatives, per tal de concentrar-nos en el sentit original del terme²⁰⁷. Per a Martínez, el folklore és un nínxol més del saber, una branca que cal implementar per tal de posar el País Valencià a la mateixa altura que uns altres llocs d'Europa. Martínez, podem dir-ho clarament, és un investigador del saber popular, i els trets de les seues obres així ho reflecteixen.

L'adscripció de la seua obra a eixe concepte de folklore resta clara en el pròleg d'una de les seues obres, l'anomenada *Arreplega de llegendes, costums i tradicions del Regne de València*. L'autor d'Altea hi traça una petita història de les investigacions folklòriques a casa nostra. Es tracta d'una mena d'*estat de la qüestió* que subratlla, en tot cas, el seu caràcter fefaent i seriós com a investigador, i que incardina la seua aportació a una tradició donada. La nòmina del *Folk-lore valencià*, segons l'erudit, arrenca des dels treballs de Carles Ros i Lluís Galiana, encara en ple segle XVIII. Prossegueix amb Orellana i, ja entrada la

207 / Recordem que la paraula *folklore* va ser emprada per primera vegada per l'arqueòleg britànic William John Thomson, qui volia referir-s'hi a les antiguitats d'origen popular.

Renaixença, enllaça amb Constantí Llobart i Sanmartín i Aguirre. El llistat de Martínez, molt exhaustiu, segueix amb el *Romancer valencià* de Palanca i Roca, l'anònim *Costums de la terra* i l'obra de Martí i Gadea, a qui l'autor qualifica de “primer dels nostres folkloristes” (1927: 32). Pel que fa al panorama dels seus contemporanis, Martínez parla de Badenes i Dalmau, Altamira, Cebrián Mezquita, Bodria, López Chávarri, Ribés Sangüesa, Estanislau Alberola, Peris Fuentes i Vicent Pla Mompó²⁰⁸.

El llistat no sols inclou obres literàries, sinó d'altres que, com les d'Orellana o Carboneras, cauen de ple al camp de la investigació. Martínez encabeix en el seu llistat d'obres *folkloriques* títols com *Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de Alicante*, d'Altamira, i fins i tot llibres seus de caràcter científic com *Los riegos de la villa de Altea* (1922). Les aproximacions a la cultura valenciana poden fer-se des de la literatura, des del dret o des de la ciència, però al capdavant sols importa la informació immanent, el saber objectiu que se'n puga desprendre. Totes les obres són vàlides, en suma, si aporten alguna cosa al coneixement del *saber popular*; en definitiva, al *folklore*. Comprovem, doncs, en primera instància, que el centre de gravetat no es troba per a Martínez en la literatura, sinó en l'aplec de trets culturals específics, ja siguen valencians o sols propis d'Altea.

Tenint en compte aquesta visió, és més fàcil entendre les dues obres més importants d'aquest escriptor. La primera, anomenada *Arreplega de llegendes, costums i tradicions del Regne de València*, va eixir a la llum el 1927. La segona, *Còses de la meua terra (la Marina)* aparegué en tres volums publicats els anys 1912, 1920 i 1946. Ambdues formen una mena de díptic, ja que la primera té com a marc tot el País Valencià i l'altra, en canvi, centra la seua atenció en Altea. L'estima de l'autor pel seu poble natal deixa empremta en l'extensió desigual dels dos llibres i en la tasca continuada de revisió i ampliació, que el dugué a editar el segon en tres tongades, la darrera lliurada a impremta pocs dies abans de morir.

El caràcter *folkloric* d'aquestes obres s'aprecia en els aspectes que tenen en comú. En primer lloc, les dues revelen la pruija per *cartografiar* un espectre de manifestacions culturals molt ampli. Així, podem comprovar com Martínez no sols arreplega tipus i costums, sinó molt especialment refranys, sussuïts, cançons, jocs infantils, rondalles... Aquesta voluntat és més visible en les *Còses de la meua terra* que en l'*Arreplega*. Així i tot, també en aquesta última s'acomoda material de tipus divers: descripcions de festes, llegendes, petits contes, algun *cas extraordinari* i fins i tot unes breus consideracions sobre ortografia. El caràcter mestís del recull queda més en evidència en l'últim capítol, que pren la forma d'una curiosa *monografia* sobre el garrofer.

La segona característica comuna als dos llibres, i potser la més destacable, és la minimització de la càrrega ideològica explícita. És un tret que separa Martínez d'altres autors anteriors que, com Martí i Gadea, posaven la descripció folklorica al servei d'un bé doctrinal major. En el cas de l'autor de Balones,

208 / En el cas d'algunes obres que encara estaven en preparació, es nota que Martínez parla sols d'oïdes o per referències. Així, en el cas de Peris Fuentes, afirma que el seu llibre de poemes, d'aparició imminent, consistirà en “descripcions de costums populars de la seua ciutat, Burriana”, quan sols uns pocs poemes en parlen. Pel que fa a Pla Mompó, cal constatar que els seus contes no presenten massa interès costumista.

l'*autèntica* cultura valenciana (i espanyola) era entesa com a matriu d'un esperit incontaminat, oposat en tots els termes a la tendència revolucionària liberal. En el cas dels autors autoctonistes, notàvem com la simbolització del paisatge servia per a transmetre l'afecte per un cert estat de coses. Molt al contrari, l'escriptura de Martínez entra ben poques vegades en declaracions morals o polítiques. Sols hi caben tres excepcions, i les tres bastant nímies. La primera, els passatges on l'autor sembla defensar que els costums d'Altea són *per se* més racionals o ètics que els propis d'altres llocs:

“Açí tens, llegidor, una manera perfecta d'adquirir la propietat per mig de la possessió, segons prescriu el dret, y una mòstra del respecte que a la propietat es té en aquells pòbles.” (I, 98)²⁰⁹

“Es molt raro'l vorer un borratxo per el carrer: si algú té la desgracia de pillar una borratxera, té bon cuidado, o el tenen sos companys, d'amagarlo pera que ningú'l veja.” (I, 81)

La segona excepció, ben previsible, és la que afecta la religió. Allà on pot, Martínez ressalta la devoció de les gents d'Altea. Tal ocorre quan descriu, per exemple, el res del Calvari el Dijous Sant (I, 121). Segons Martínez, “eixe día son mils de fiels els que practiquen l'esmentat acte rellijós [...] desde'l que s'envanix ab un títul lliterari, hasta l'infeliç més pòbre; desde la primera autoritat, hasta'l més modèst empleat”

Les dues excepcions exposades són perfectament explicables. Sobretot la segona si tenim en compte el caràcter indiscutit que els valors religiosos tenien per a l'autor, catòlic practicant. Per últim, la tercera concerneix els passatges comptats en què Martínez plasma un missatge explícit a favor de la conservació de béns culturals. Tal ocorre en el segon volum de *Còses de la meua tèrra*, quan es critica la destrucció de les casetes de porrat a causa de “sèrts egoismes” (II, 59), quan es parla de l'assolament d'alguns dels torròns del castell d'Oliva, víctimes de “la ignorancia y codiciosa barbarie d'alguns modèrns” (II, 45), o finalment en l'*Arreplega*, on l'autor critica la destrucció de la Cova del Frare d'Altea per causa de “l'avaricia de cèrt senyor” (73). Donat el compromís manifest que l'escriptor declara per la conservació dels bens culturals, aquest no deixa de ser un tret perfectament esperable.

La relativa absència autorial, comentada suara, marca un clar contrast entre l'obra de Martínez i la tònica de les obres costumistes, caracteritzades sempre per la hipertròfia del narrador. És una primera diferència, i potser la més significativa, d'altres que comentarem tot seguit i que ajudaran a desvincular l'obra de l'erudit d'Altea des autors del XIX.

En primer lloc, cap dels dos gèneres típicament costumistes (escena i tipus) es troben representats en les obres de Martínez, ni aquest empra en cap moment cap de les dues etiquetes. Alguna descripció puntual com la de Jimo Valls (*Còses...* I, 41) o la de Fray Vicent Nomdedéu (*Còses...* II, 141) s'acosta a la caricatura, i alguna descripció de festes populars inclou mencions a l'ambient que la rodeja, com en el cas de la fireta de l'Ascensió (*Arreplega...*, 57 – 62). Són, en tot cas, simples coincidències, excepcions que

²⁰⁹ / En el cas de *Còses de la meua tèrra*, citem els textos posant en primer lloc el volum a què pertanyen (I, II o III) i després la pàgina concreta on es troben.

confirmen la regla. Dins el mateix plànol estilístic, sobra dir que Martínez tampoc compleix amb cap de les convencions discursives que sí que véiem per exemple en Joaquim Amo, com ara els jocs metatextuals, absents ací. Tenint en compte l'objecte d'estudi, tampoc les classes burgeses ni els ambients urbans es troben al punt de mira de l'autor.

Una altra qüestió és si l'actitud de Martínez correspon, ja en el terreny ideològic, a la d'un autor costumista. En aquest sentit, poques vegades l'escriptor d'Altea fa afirmació explícita d'intencions, i quan ho fa sempre és per a subratllar el seu compromís amb l'estudi del folklore, de la cultura popular. L'únic passatge en què notem una declaració més manifesta és en el pròleg de *Còses de la meua terra*, on el rerefons costumista sembla voler-hi aflorar. És l'única ocasió en què Martínez parla com una persona preocupada per la possible desaparició dels elements culturals que descriu (el subratllat és nostre):

“Com les costums es perden, les persones desapareixen, y ab elles, la memoria, no sols dels fets, sino encara del orige de frasses consagrades per l'us constant, he pensat recullir en este llibret un manoll de còses pertanyents a persones, fets y dits, alguns d'els que apenes es recorden. [...] Invenció no la hi há; de mòdo que açó no son qüentos ni invencions; no he fet més que transcriuer lo que personalment he conegut y observat, y repetir les que ma bona agüela, en les hòres de la sesta de l'estiu, quant yo era cich, em contava [...] Ara, en el portal de la vellea, yo les imprente pera que no's perguen.” (*Còses...*, I, V)

La declaració d'intencions no deixa lloc a dubte. Ara bé: actua Martínez com un costumista? Vicent Simbor (1988: 66) traça dues diferències entre l'obra de l'autor alteà i la dels costumistes clàssics. La primera, la descripció de fets passats i no presents, com farien els costumistes del XIX; la segona, l'excés de detallisme descriptiu:

“Francesc Martínez se separa del Costumisme en un aspecte de certa importància: els costumistes intenten de descriure una realitat actual, present, en perill de desaparició, mentre el nostre autor recorre més generalment a la descripció d'uns fets o tipus pretèrits, ja no realitat. I a més a més el seu interès folklorista destorba contínuament unes narracions massa carregades de detallisme científista.”

De les dues raons exposades, entenem que la primera no és del tot pertinent. Alguns dels autors costumistes o paracostumistes que hem estudiat al llarg del nostre recorregut, fins i tot alguns dels més prototípics (com Francesc Cantó o Josep Bodria) descriuen sols fets passats. Per contra, Francesc Martínez aborda sobretot fets culturals en plena vigència. Ho observem en *Còses de la meua terra*, on els costums de la Marina són descrits en present, i també en *Arreplega*, on hi ha articles escrits en passat i molts altres escrits des de l'ara.

En canvi, la segona de les raons al·legades per Simbor ens sembla totalment pertinent. La profusió de detalls, el “detallisme científista” és un dels aspectes més significatius de l'obra de Martínez, un dels seus trets més distintius. Òbviament és una qualitat que l'allunya del costumisme i remarca una volta més la importància concedida a l'objecte d'estudi entés per ell mateix. Un bon exemple és el relatiu a la festa de Sant Antoni del Porquet, inclosa dins *l'Arreplega de llegendes...* (110 – 122). Davant la necessitat de parlar

d'aquesta celebració, l'autor no opta per fer-ne una descripció concreta, vivencial i plena de subjectivitat, com farien els costumistes. Altrament, Martínez mira de consignar en petits paràgrafs com se celebra la festa en diferents poblacions: Benigànim, Altea, València, Villamalur, Aiòder i Canals. La descripció de cada localitat, bastant objectiva i molt breu, s'acosta més a l'estil d'una guia de viatges que al d'un article literari:

“En Valencia – Ben conegut es el porrat de Sant Antòni que té llòc en la esglesia'l sant dedicada en les afòres de la ciutat, allà en el camí de Barcelona; es el primer del any y a ell acudixen multitud de gents de totes classes, que després de visitar al sant en la esglesia s'acòsten a les parades de torrats, orellons, castanyes pilongues, avellanes, prunes seques, etra., en preferència a les de dolços y confitura.

Villamalur y Ayódar – En aquèts pòbles de la moderna provincia de Castelló, el día de Sant Antòni pòrten els vehins les adzembles a que'l senyor Retor les beneixca a la pòrta de la esglesia, y a tots els que van a cavall se'ls dona un rollo, aixina que pòques cavalleríes son les que van cavalcades per u assòles, sent molt corrent el anar dos y tres a cavall de un majo de mular o de un rocí, y especialmente en los burros, hi ha vell que'l pòrta del ramal y enjancamallats desde la creuera de la bestia fins al naiximent del rabo cinc mocosos nets seus.” (119 – 120)

Les diferents conclusions que hem embastat fins ara han anat precipitant alguns dels trets més distintius de l'obra de Francesc Martínez: propòsit etnogràfic (*folkloric*), minimització de la càrrega ideològica, relatiu absentisme autorial, manca de trets estilístics costumistes, escassa voluntat d'estil, pretés detallisme científista. Tots ells coincideixen en una sola conclusió: Francesc Martínez i Martínez no pot incloure's dins la nòmina dels escriptors costumistes. Sí que és cert que en alguna descripció de festivitats i en un parell de *tipus* l'autor convergeix amb certs codis temàtics (que no estilístics) del costumisme. Es tracta d'una conseqüència col·lateral del tot inevitable, ja que el centre temàtic hi és compartit. Ara bé: l'actitud de Martínez és més la d'un etnògraf. Toca la literatura sols en la mesura que aquesta li permet expressar amb bellesa i amenitat una sèrie d'informacions que han d'arribar al lector en forma de *saber*. Tenim al davant un autor que, a diferència dels costumistes, no converteix la seua opinió en el centre d'interés, i que tampoc associa la descripció d'atavismes a cap voluntat ideològica. Martínez i Martínez, ans al contrari, posa el focus, per primera vegada, en l'objecte cultural *per se*. Inevitablement se li esgolen algunes poques consideracions ideològiques, però tan escasses i tan mimetitzades amb l'objectiu dels seus llibres que passen desapercebudes.

Des dels anys de publicació de *Còses de la meua tèrra* i d'*Arreplega...* els estudis etnogràfics, no sols al País Valencià, han experimentat un auge notable. S'han desvestit de bona part de les seues servituds literàries i han guanyat en valor autònom. El decalatge resultant té en cert mode la culpa que avui en dia puguem acostar-nos a l'obra de Martínez des de l'angle literari. També que apliquem als seus escrits l'etiqueta, tan freqüent, de *costumisme*. Es tracta, però, d'un miratge motivat per un problema de perspectiva. No costa gens imaginar que si l'erudit d'Altea haguera viscut en l'època actual, no haguera emprat les formes literàries fer a fer-nos arribar la seua obra.

4. COSTUMISME I AUTOCTONISME DES DE LA CIUTAT D'ALACANT

Introducció

De les quatre principals ciutats valencianes, Alacant és, sens dubte, la que presenta una fesomia més diferenciada. Mentre que València, Castelló i Elx es troben a certa distància de la costa, Alacant és ciutat de mar; mentre que les altres tres estan envoltades d'una vega fèrtil, Alacant està envoltada de terres improductives. En la seua peculiar dialèctica amb el *cap i casal*, Alacant s'ha definit sempre com una ciutat mercantil i portuària enfront d'una València que vindicava, fins i tot en la literatura, el seu caràcter agrari. Tal com el tòpic afirma, València ha viscut sempre d'esquena al mar i de cara a l'horta, i Alacant d'esquena al camp i de cara al port. Per a reblar-lo, caldria afegir que la geografia allargassada del País, el sistema radial de comunicacions i la divisió provincial han afavorit que les dues ciutats hagen viscut també mútuament d'esquena.

Segons Emili Rodríguez-Bernabeu (2005), la històrica desconexió entre Alacant i el seu *hinterland* provincial s'ha traduït en una mena d'orgull de pertànyer a la ciutat enfront de la ruralia (2005: 68). Podem entendre, doncs, que la literatura de tema local feta des d'Alacant s'haja circumscrit a la ciutat, tot deixant un buit significatiu al voltant del paisatge. D'altra banda, hi ha un costumisme urbà dimanat d'Alacant que s'ha desentés del seu entorn originari. Resulta cridaner que dos dels autors alacantins més importants dins del costumisme espanyol vuitcentista, Antonio Flores Algovia (Elx 1818 – Madrid 1865) i Juan Rico y Amat (Elda 1821 – Madrid 1870) escriviren de Madrid estant, i hi passaren la major part de llurs vides. El fet que la seua obra tracte en tot moment referents relatius a la vida social madrilenya fa que no els puguem considerar dins el corpus que tractem.

Pel que fa al sàinet, sí que aporta un cert color local. Malgrat que aquest gènere queda fora del corpus d'aquest estudi, podem citar alguns dramaturgs que se submergiren en el retrat de costums urbans i donaren a Alacant un important corpus, malauradament poc estudiat²¹⁰. Hi destacaren Rodolfo de Salazar (*Remediets y Francisqueta*), Manuel Rubert (*Cacahuet y sa cosina, Nelo y sa cuñá*), José Ferrándiz o Francesc Tordera Lledó (1826 – 1899), autor d'obres de cert interès costumista com *Dansa en la Vila-Vella*

²¹⁰ / Remetem a Lloret Esquerdo, Jaume (1994), "El sàinet valencià durant el segle XX", dins *L'Aiguadolç*. Pedreguer: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, pàgines 43-58.

(1863) o *La vetlada d'un mortitxol*. La vocació madrilenya que ja havíem assenyalat per a Flores o Rico y Amat s'acompleix també en el cas del comediògraf Carlos Arniches (1866 – 1943), que a penes va dedicar a la seua ciutat uns pocs títols menors com *Dolorettes* (1901), i que va ambientar més obres al País Basc que a la seua terra d'origen.

Els precedents realistes

Deixant de banda el teatre, podem dir que la petjada literària de la ciutat d'Alacant dona un fruit més esponerós en la narrativa. La recerca del color local ens remet a un breu llistat de novel·listes que, en alguna de les seues creacions, tractaren de reflectir la vida quotidiana de la ciutat, quasi sempre amb especial atenció cap a les classes més desfavorides. Malgrat que el llistat podria ser més extens, destacarem els noms següents.

1. Eleuterio Llofríu Sagrera (Alacant 1835 – Osca 1880) – Autor a mig camí entre el Romanticisme i el Realisme, Llofríu sol incidir en històries de tipus sentimental, quasi fulletonesc. D'entre elles, destaca per al nostre propòsit *La hija del mar* (1858). Ambientada a Santa Pola i Alacant, conté alguna breu descripció d'aquestes dues ciutats, especialment de la primera (capítol I), retratada com un lloc pobre, habitat per mariners que gaudeixen d'una vida senzilla lluny de tota civilització. En una novel·la posterior, *Castigo del cielo* (1871) trobem una breu descripció, molt idealista, de l'horta alacantina.
2. José Escalambre y Neyra (Alacant 1836 – Còrdova 1889) – La seua novel·la *El juguete de Ricardo* (1888) transcorre entre tres escenaris: Alacant, l'Horta d'Oriola i el poble murcià de Beniel. Les descripcions d'Alacant, molt escasses, se centren en la vida dels habitants del barri de Sant Francesc, amb l'accent posat sempre en la pobresa i la misèria que condiciona llurs vides, tant en l'aspecte econòmic com en el moral. Hi apareixen al llibre algunes al·lusions toponímiques (el castell de Santa Bàrbara, l'Ajuntament, el port...), però tenen un caràcter merament orientatiu. Molt més vivencials són les descripcions que l'autor fa de l'horta d'Oriola (capítol XV, pàgines 108 a 110). La fertilitat, el pintoresquisme, la calidesa dels seus habitants i la religiositat senzilla que practiquen són alguns dels tòpics més repetits, i configuren Escalambre com un possible precedent per a l'obra de José María Ballesteros.
3. Ginés Alberola Botella (Asp 1855 – Alacant 1935) – Vicente Ramos (1961: 129) adscriu aquest autor al Realisme, i remarca el seu gust per les "estampas costumbristas". Algunes obres que Ramos consigna, i que efectivament devien pertànyer a aquest gènere (tals com *Postales levantinas*, de 1923) semblen, però, haver-se perdut. Però no la seua novel·la *El sochantre de mi pueblo* (1890) on, esparses per la trama, trobem sis passatges d'interés autoctonista: la descripció d'una escola rural (Capítol I), la d'una serenata (II), la de la cuina i *cantereria* d'una casa tradicional (IV), la del Rosari de l'Aurora i les trobes subsegüents (V) i la d'un pregoner (VII). Especial interès revesteix el capítol VIII, on es narra la celebració, probablement a Asp, d'una partida de pilota.

La visió d'Alberola és, en tot moment, la d'un progressista que critica el retard, la incultura i la superstició que imperen en les zones rurals, autèntic llast per al progrés material i moral de les

gents que hi viuen. Aquest prisma crític destaca en les ratlles dedicades a la pobríssima escola rural; ara bé, en la resta de descripcions, i particularment en la de la cantereria, hom pot notar com traspua un cert regust pels elements culturals idiosincràtics. L'autor, però, no els relliga a cap identitat. A tot estirar es limita a parlar de les “tierras del sur” o de los “pueblos meridionales”, sempre dins un marc espanyol i amb l'accent posat en un pintoresquisme entre curiós i crític.

4. Eduardo García Marcili (Alacant 1878 – 1943) – La seua novel·leta curta, *Cap d'estopa* (1902), premiada en els Jocs Florals d'Alacant, es presenta en el subtítol com una “novela de costumbres alicantinas”. Efectivament, la trama argumental, molt tènue, esdevé quasi una simple excusa perquè l'autor hi introduísca tres fragments descriptius: el del port d'Alacant (capítol I), el de les festes del Raval Roig (capítol III) i el relatiu a la romeria de la Santa Faç (capítols IV i V). Si no fora per la brevetat, tant d'aquests petits quadres com del llibre (que és gairebé un relat curt) García Marcili podria haver convertit la seua obreta en una col·lecció impagable de quadres de costums.

Autor d'ideologia progressista, García Marcili degué estar molt influenciat per Blasco Ibáñez, a qui imita en diversos aspectes del seu estil. En les pinzellades que dedica a parlar dels barris i de les festes d'Alacant apreciem un doble vessant: per un costat, una simpatia manifesta cap a les classes populars, que es fa notar en la descripció colorista i pintoresca del barri del Raval Roig. Per altre, una certa actitud crítica respecte al clergat i a les celebracions religioses multitudinàries. Aquesta crítica no és en absolut incompatible amb la fe, que l'autor manifesta en el mateix final de la seua obreta, quan el protagonista, a la vista de la imatge de la Santa Faç, desisteix de cometre el crim passional que havia estat tramant.

Rafael Altamira i Crevea

Igual que l'obra de Vicent Blasco Ibáñez, de qui va ser contemporani i amic, la de Rafael Altamira (Alacant 1866 – Mèxic 1951) també enfonsa les arrels en el costumisme. Aquesta base comuna entre els dos autors valencians, compartida també en el terreny ideològic, no és obstacle perquè cadascun dels dos autors construísca després una poètica ben diferent.

La declaració d'intencions costumista la trobem ben clara en el seu opuscle “El sabor... de la terreta”, que fa de pròleg al seu llibre *Cuentos de Levante* (1895). M. Ángeles Ayala (1998: 66) afirma que aquest paràgraf “parece un manifiesto costumbrista que muy bien pudieran haber concebido Larra o Mesonero Romanos”; de fet, hi trobem molts dels grans tòpics de l'escriptura costumista: crítica al caràcter uniformador de la modernitat, defensa d'allò ancestral o poetització d'allò pintoresc:

“La rasante niveladora y uniformista de la civilización actual, dirigida torpemente, es el mayor enemigo de los caracteres locales. Se complace en borrar las diferencias, en fundir las tintas, en igualar los usos, en poner librea semejante a todos sus vasallos, matando los sagrados recuerdos del ayer [...] Sin tomar la vida por el lado pintoresco bien podemos sentir el Olvido

en que van cayendo, de día en día, las costumbres, las fiestas, los cantos y hasta las fábulas que imprimían carácter a un pueblo; así como se olvidan o se desconocen los aspectos plásticos de la naturaleza y de las costumbres, tan ricos de carácter local.”

L’anacronisme d’aquestes paraules és més evident en la mesura en què considerem que l’any 1895 el costumisme, sobretot en literatura castellana, és un corrent ja exhaurit. Més encara si contrastem el missatge de fons amb la ideologia del mateix autor, republicà confés, “progressista i didactista” (Beltran 2002). Ara bé: fou Altamira coherent amb la seua pròpia declaració d’intencions?

Per començar, es dona l’existència de tres contes (“Afanés”, “El tio Prim” i “El tio Pepe Misas”) que ben bé podrien encabir-se dins el gènere costumista del tipus. Plegats, podrien constituir una bona trilogia d’Alacant: Pepe Misas és el clàssic exemple de mariner manegat en mil ports; Afanes se’ns presenta com el típic llaurador sobri, estalviador i assenyat. Finalment, el tio Prim és un tartaner boquimoll, tranquil i panxacontent, signe d’un ofici que ja en aquella època es pressentia en extinció. Amb aquests tres personatges, el petit món literari d’Altamira es veu reflectit: la mar, l’horta i els camins. Alacant, el Campello i el Palamó.

En paral·lel al retrat del tipus, també en Altamira trobem escenes descriptives que s’acosten al gènere costumista de l’escena (Ayala 1998: 37). Així ocorre quan l’autor descriu costums com la trilla (“El terruño”), la mona de pasqua (“Pascua llevantina”), els banys de Sant Cristòfol (“Al agua, patos”), el món mariner (“Reposo”, “La enviada”) o la nit de Sant Joan. Ara bé, tal com ocorre en algunes novel·les de Blasco Ibáñez, aquests quadres estan molt narrativitzats, formen un tot amb el marc novel·lístic en què s’insereixen. La informació que n’extraïem és sobretot vivencial i en molts casos autobiogràfica.

Sobre la defensa dels costums i la crítica a la modernitat, podem apreciar que els protagonistes de dos contes (Mari Pepa en “El terruño” i Luis en “En la sierra”) participen del tòpic del menyspreu de cort i lloança d’aldea. En ambdós casos es tracta de personatges que, després d’una vida estressant a Madrid, recobren les ganes de viure als “campos de Levante”: Mari Pepa, perquè hi troba l’amor i s’hi reconcilia amb les ganes de viure; Luis, el senyoret de ciutat, perquè s’hi recupera d’una malaltia gairebé incurable. Aquest darrer és, de fet, qui millor verbalitza la defensa de la vida campestre i tradicional:

“¡Vida, vida! –murmuró golpeando el suelo.- ¿No será acaso la mejor esta que da el campo, serena, sencilla, sana y poderosa? ¿Estará la suprema ley de la dicha en adorar la tierra, cultivarla, hacerla fecunda, regarla con nuestro sudor y engendrar de mujeres como ésta hijos robustos que vigoricen la especie?”

A priori, no hauria d’existir cap oposició entre el progressisme d’Altamira i aquesta defensa de la vida rústega. De tota manera, les contradiccions suren amb una anàlisi superficial de la praxi literària. La mateixa tria de personatges incideix quasi sempre en protagonistes externs i estranys al mateix entorn agrícola que suposadament es defensa; el punt de vista, com també veurem en el cas de Miró, sol ser el d’algú econòmicament i social per damunt de la classe treballadora. Ací i allà hi ha detalls descriptius que emfasitzen la natura, però sempre des d’un esteticisme difícilment creïble per part d’algú que aspira a fondre’s amb l’entorn. Finalment, el tractament de la llengua delata, com veurem més endavant, una voluntat *dignificadora* que implica la supressió del vernacle.

La literatura d'Altamira, en oposició radical amb la de Blasco, té molt poc de narratiu. Hi predomina clarament el lirisme, el detall descriptivista, la reflexió. Els personatges, a diferència dels de Blasco, són introspectius, i l'anàlisi de l'autor frega el psicologisme. Assentades aquestes bases, entenem que el paisatge en Altamira és molt sovint una construcció mental. Es descriu des de l'efecte que crea en uns personatges que, en tot cas, el filtren per mitjà de les seues vivències personals. Per molt que, ací i allà, la voluntat de l'autor vulga captar certa especificitat alacantina o certs costums atàvics, el resultat acaba dissolent-se en un propòsit més líric o reflexiu. En els pocs casos en què l'escriptor es queda en la simple anècdota rural, sense més pretensions ("Melones"), el resultat es queda a mitjan camí.

Passant a analitzar les claus estètiques i simbòliques del paisatge descrit per Altamira, la primera conclusió és que la imatge d'un Alacant literari no hi acaba de quallar. L'autor valencià no crea un relat descriptiu massa coherent, no desenvolpa gaire els símbols ni aprofundeix en el relat mític del paisatge. En tot cas, sols podem parlar d'uns pocs motius recurrents que es mantenen com a isotopies al llarg dels diferents relats:

1. *Aridesa i escassetat d'aigua*. Per a Ayala (1998: 36) l'Alacant d'Altamira està en gran manera definit per la manca d'aigua, que converteix l'obtenció del líquid vivificador en una epopeia (així els personatges del conte "El terruño"). "El agua en estas tierras, como si de un dios caprichoso se tratara, guía la vida de estos labradores, otorgándoles, en ocasiones, el bienestar o conduciéndoles en años de sequía a la más absoluta pobreza" –prosegueix Ayala. Són abundants els detalls descriptius en què Altamira redunda en la sequedat del terreny: "hijos de una tierra siempre desfallecida en desmayos de sed" ("La fiesta del agua"), "la huerta es un plano de caliza" ("Marina")...

L'africanisme és un tòpic relativament freqüent en algunes descripcions, que emparenten les terres del sud valencià amb paratges desèrtics o del Magrib: "aquella caliza que se desmenuza al menor choque y cuyo tacto abrasador hace pensar en las tierras africanas" ("Marina"), "te traigo para que experimentes la impresión personal del viaje y de esta tierra medio tropical" ("De contrabando"), "parecía un escapado de las cábilas marroquíes, pronto a caer en el polvo blanco de la carretera" ("Afanés").

Molts personatges com el mateix tio Afanes estan modelats per eixe medi hostil, que dibuixa uns caràcters com el dels *huertanos*, estricte i frugal, amb fesomies morenes de sol i esprimatxades. L'autor gaudeix de remarcar que l'hortolà alacantí es diferencia del de València en eixa sobrietat severa. L'Alacant d'Altamira dibuixa ací per primera vegada un contrarelat respecte a l'Horta mítica de Blasco i Llorente:

"La magrura excesiva y el color obscurísimo del tío *Afanés*, atribuíanlos por lo general sus convecinos, al trabajo incansable en que, desde mozo, consumió aquél sus fuerzas, y a los muchos soles que le habían caído sobre el cuerpo en pleno campo, año tras año; pero no faltaban maliciosos que achacaban buena parte de la culpa a la inverosímil sobriedad con que se alimentaba el laborioso *Afanés*, sobriedad que no se explicaba precisamente por la falta de medios. Pudiera suceder que en este punto la malicia abultase mucho la realidad de las cosas, por ser la sobriedad virtud –o por lo menos hábito- muy frecuente y aún característica en los huertanos, sobre todo si se les compara con los labradores de otras tierras."

2. *Epopeia del treball*. La lluita per l'aigua dibuixa uns personatges en combat continu contra l'entorn. Ayala (1998: 35 – 36) destaca també com la natura és moltes vegades més protagonista que els personatges, i com aquests no sols són descrits *per se*, sinó sobretot en relació amb el medi contra el qual guanyen la supervivència.

No es tracta, però, d'una literatura propera al naturalisme zolià: com en aquell, es reconeix al medi una certa capacitat per modelar l'individu fins i tot en la seua psicologia. A diferència del que ocorre amb Blasco Ibáñez o amb la majoria d'autors naturalistes, Altamira sí que reconeix la capacitat dels personatges per imposar-se al medi, per canviar d'ambient i per a elegir. La seua literatura és de tarannà més espiritual, i està impregnada d'un optimisme basal cap a l'ésser humà, a qui veu amb capacitat per superar les misèries i limitacions.

3. *El mar com a constant*. Malgrat que la majoria de contes d'Altamira tenen com a localització els masos del Campello i un marc essencialment agrícola, sovint el mar es mostra com un *leit-motiv*. De fet, en moltes de les descripcions el mar apareix albirat, com una promesa llunyana o com un marc paisatgístic. Fins i tot dels hortolans com el tio Afanes es diu que són “mitad labrador y mitad marinero” i, com sabem, en la galeria de personatges típics que forneix la narrativa d'Altamira un lloc preminent l'ocupa el tio Misas, el mariner característic del port. Així i tot, aquest vessant *amfibi* de la narrativa d'Altamira és més una pretensió que una realitat, i es queda a mitjan coure. L'atracció de l'autor per les ambientacions marítimes no es correspon amb la seua experiència vital, i el lector acaba notant un cert buit en les expectatives relacionades amb l'espai literari.
4. *El valor de les tradicions*. L'al·lusió a les tradicions i al cicle festiu és una altra de les isotopies ben presents en aquest autor. Tant des dels contes com des dels escrits teòrics o introductoris que els acompanyen, Altamira es manté coherent en la defensa d'allò local, atàvic i pintoresc, a què atorga un valor molt més estètic que ideològic.

Aquesta defensa, indirectament, aboca l'autor a una contradicció que sura sobretot en el tractament de les festes religioses. Tant Altamira com Blasco eren bàsicament racionalistes i laïcistes, i alhora llurs escriptures ressalten el valor d'un element festiu i pintoresc que sobretot camina al ritme del calendari de les celebracions religioses. Blasco resol aquesta contradicció a mitges: descrivint alguns fets religiosos com la Setmana Santa marinera amb ironia i distància. Altamira, al seu torn, posa la lupa en les festes d'origen pagà i tendeix a posar l'èmfasi en la connexió d'algunes celebracions amb els cicles de la natura i del treball:

“La ineludible necesidad de alegría y de esparcimiento, que se impone a los hombres aun en los casos más graves de la vida, desbordábase aquella noche [de Sant Joan] bajo la forma de la fiesta tradicional, cuyas más profundas raíces Dios sabe en qué cosmogonías prehistóricas hallaron jugo y nacimiento”

Comptat i debatut, i tal com déiem adés, les característiques ara assenyalades no basten per a crear un paisatge simbòlic eficient ni un univers visual diferenciat. Malgrat que un dels propòsits

confessats d'Altamira és el de dedicar-se “a exaltar el color local”, el resultat final és poc coherent i sobretot poc distintiu. En eixe sentit, el relat estètic de l'Horta, modelat per Llorente -entre altres- constitueix un reclam molt més eficient. Com hem afirmat abans, els contes d'Altamira presenten les descripcions costumistes molt assimilades a la trama argumental i a la vivència del personatge. El marge descriptiu pur és molt reduït, i hi predomina la dispersió sensitiva més que la construcció de símbols distintius poderosos.

Per alta banda, una altra rèmora de l'univers literari d'Altamira és que l'autor no *poetitza* la província en tota la seua extensió. No és un alacantinista programàtic (si és que això podia existir en aquella època): la seua literatura, lluny de tindre una pretensió totalitzadora, naix de la nostàlgia de l'advocat que, de Madrid estant, troba a faltar els paisatges de la seua joventut. Per això els seus contes es limiten a un abast geogràfic molt concret: el Campello, el Palamó, Alacant i l'horta que la circumda. Fora d'aquest marc amb deixos mítics, a penes podem espigolar unes poques al·lusions, fetes de passada, a Xixona, Busot, Tibi, Tabarca, la serra d'Aitana, el Maigmó i el Cabeçó d'Or. Preses com a fites extremes, emmarquen i delimiten un univers literari ben migrat.

D'altra banda, els ponts amb l'autenticitat real es trunquen a la vista de la relació d'Altamira amb la llengua històrica d'Alacant. Pilar Altamira, neta de l'autor, afirma que el seu avi tenia el català com a llengua materna i que en una ocasió va fer un discurs des de l'ajuntament d'Alacant “en el más puro valenciá” [sic]²¹¹. Així i tot, sembla més aviat que la voluntat d'Altamira és la de copiar el paisatge i les gents d'Alacant, però tot *passant-les en net* a través d'una llengua considerada com a superior. En eixe procés, que potser per a l'autor era *ennoblidor* o *depuratiu*, el valencià resta totalment marginat. La contradicció amb la voluntat de reflectir “el color local” és ben manifesta, i la coherència del constructe ideològic i literari se'n ressent.

Destaquen alguns pocs exemples de valencianismes lèxics que hem pogut espigolar en la seua obra, com *Pancha* (202), *Moniato* (259), les dues emprades com a malnoms, *bresquilla* (158), la clàssica interjecció *xe* (262) i un refrany *cruelment* traduït (“En el verano todo el mundo vive”, 266)²¹². A diferència del cas de Blasco Ibáñez, Altamira no té inconvenient fins i tot d'imaginar en castellà diàlegs entre llauradors que en aquell temps molt possiblement ni tan sols sabien parlar eixa llengua. Al seu favor direm, però, que Altamira no és cap naturalista. Ni la versemblança ni la fidelitat de mimesi formen part del seu credo estètic; tal com recorda Ayala (1998: 34), la subjectivitat hi és ben present. Fet i fet, els relats d'Altamira “se alejan de la objetiva descripción externa para submergir al lector en una realidad vista y sentida.”

²¹¹ / Article aparegut al diari *La nueva España* d'Oviedo, l'1 de juny de 2006.

²¹² / Remetem a la paginació de l'edició dels contes d'Altamira que hem utilitzat: Rafael Altamira: *Cuentos de Levante y otros relatos*. Alacant: Fundación Rafael Altamira.

Gabriel Miró Ferrer

Autor en llengua castellana, l'escriptor Gabriel Miró (Alacant 1879 - Madrid, 1930) sol enquadrar-se en l'anomenada generació del 14, a mig camí entre el Modernisme i les Avantguardes del 27. Moltes de les seues obres transcorren a la ciutat d'Oleza, transsumpte literari d'una Oriola molt poetitzada i relacionada amb els records de la seua infància.

Aquesta predilecció pels espais mítics, sumada a la forta estilització del llenguatge, allunya Gabriel Miró de les coordenades del costumisme i l'autoctonisme, ja que no trobem en la seua obra ni la voluntat de copsar costums en desaparició ni la de poetitzar referents paisatgístics reals. Hi ha, però, una excepció a aquesta darrera característica: parlem del llibre *Años y leguas* (1928), on Miró descriu la geografia de la Marina Baixa i Calp, amb cap de pont a Polop i especial èmfasi en els pobles de la Serra d'Aitana.

Contràriament a la tònica habitual en aquest autor, el que veiem en aquest llibre és una celebració de la geografia concreta, amb topònims reals i descripcions cenyides al terreny. En alguns fragments concrets com els que reproduïm tot seguit, l'autor s'esplaia amb un cert deix nostàlgic que el fa evocar els paisatges d'antany i que l'acosta a les coordenades ideològiques d'un cert costumisme tardà:

“Guadalest, Benimantell, Beniardá, Benifato, Confrides... En otro tiempo, cada uno era íntegramente él. Los calvarios, los esquilonos, la dulzaina, los morteretes, los olores, subían al silencio celeste de su término. En la soledad total del valle se desplegaban las soledades individuales de cada pueblo. Ya cruza la prisa del novecientos por la carretera, enhebrando y juntando el instante lugareño.” (“Imágenes de Aitana”).

“La vida rural de entonces, sus soledades, su silencio, su calma, su olor, sus gentes, correspondían al concepto prometido. Alicante era una ciudad de terrados blancos, con palomos que iban y volvían en el azul. [...] Arrabales marineros; barcas volcadas en el portal, como el labrador deja el carro en el suyo. [...] Lo señores principales iban en tartanas, en galeras, en cabriolés a sus huertas románticas. [...] Este buen sosiego nos hará creer que si viajábamos en una diligencia de entonces, los campos, los pueblecitos interiores y costaneros seguirían siendo una prolongación de la vida parada de aquel Alicante. Y no lo eran. Allí nos sentíamos en la soledad de la naturaleza y de la aldea; más naturaleza y más aldea antaño que ahora.” (“Grandes Señores”).

La voluntat esteticista, tan extremada en l'autor, connecta de forma lògica amb el colorisme i la recerca d'allò pintoresc. Per tal motiu, Miró es complau més en els detalls que el posen en contacte amb el passat: pitxers de ceràmica, cistelles de llata, calvaris polsegosos amb xiprers... Però la coincidència amb el costumisme és això: pura coincidència. Pot donar lloc, en eixe sentit, a encontres puntuals com els marcats en els textos anteriors, però no respon a cap arrel comuna amb els autors del XIX. Ni tan sols amb els autoctonistes. Miró busca el detall sublimat, i sobretot és un artista del llenguatge. El referent és secundari, com també ho és l'atenció a la versemblança o a la realitat del que es descriu.

La poetització de la ciutat i de la província: Irles, Sellés, Calatayud

Reservem l'últim apartat d'aquest capítol als autors que s'acostaren a la ciutat d'Alacant i a la seua ruralia des d'una actitud més lírica. La peculiar selecció que aquests poetes fan dels elements simbòlics del paisatge (sumada al valor que s'hi atorga a les tradicions) configura una peculiar visió que pot fregar l'autoctonisme en alguns passatges:

Del poeta Eduardo Irles Garrigós (Alacant 1883 – 1954) podem destacar el paper que tingué en la creació de la imatge de l'Alacant festiu i popular, sobretot en poemes com “Coloqui de San Antoni i el Porquet” o la literatura de fogueres. D'ell és també el celebèrrim “Romans del bon alicantí”, que reflecteix unes classes populars alegres, lliurades a les festivitats religioses i al gaudi dels plaers elementals (“toña, tabalet y vi”). Malgrat la seua mentalitat progressista, que li causà problemes a partir del 1939, Irles s'acosta a l'autoctonisme en alguns passatges on la casa del llaurador és descrita en termes quasi religiosos:

“¡Caseta de Santa Creu
que obris de bon de matí
els ulls, tan grans com finestres
per mirar el mar vehí!
Mans fines d'alicantina
fan de tú un altar diví.
La Sanfa Faz y Quijano
son guies del teu destí.
Caseta blanca y alegre
del raval alicantí;
pera el mar eres gavina,
pera el Castell teuladí.”

L'Alacant idealitzada d'Irles pertany al present, però també es recolza en un passat més feliç que es recorda i que s'enyora a través de símbols com la tartaneta o els aparadors de fira plens de torrons. Flaires de mar, llimes, ametllers en flor i taronges concreten un paisatge també idealitzat que serveix de marc per a presentar unes gents alegres, que gaudeixen del que tenen i que resen per la solució dels seus problemes diaris.

Salvador Sellés Gosálbez (Alacant 1848 – 1938) – Poeta de sensibilitat progressista i ideologia republicana, cantà valors universals com la fraternitat i el progrés i fou un lluitador incansable contra l'esclavitud, les guerres o la pena de mort²¹³. Autor sobretot d'extenses reflexions poètiques sobre temes metafísics, Sellés no destacà per la temàtica alacantina ni es mostrà gaire interessat per la cultura autòctona. L'excepció destacable és l'extensíssim poema *Alicante: canto a la ciudad natal* (publicat l'any 1916), on fa un homenatge a la ciutat que el va vore nàixer i que el reconegué com a fill predilecte uns anys més tard, el 1925.

Sellés és, sens dubte, un dels pocs “poetas de la alicantinidad” que destaca Vicente Ramos (1966). De fet, la seua obra participa de totes les hipoteques ja comentades per a la suposada identitat provincial. La inhibició de l’entorn és el primer tret destacable, ja que en el poema Sellés no ix dels límits de la ciutat. Les serralades i muntanyes que envolten Alacant són a tot estirar un simple marc contemplat sempre des de l’urbs, i el poeta les *resol* amb unes poques al·lusions a la fertilitat de la terra:

“Ve surgir ante el sol de la mañana
 tu Almudaina, tu Aitana,
 tus eminencias de dorados riscos;
 ve colgar de sus cúspides y faldas
 como verdes guirnaldas,
 pinos, fresnos, madroños y lentiscos. [...]

¿Qué país poseerá tan pingües tierras
 y balsámicas sierras
 que parecen gigantes ramilletes,
 con sus salvias, cantuesos y tomillos
 que merecen los brillos
 de polícromos frascos en banquetes?” (IV)

La voluntat per idealitzar la ciutat i ennoblir-ne els referents provoca que l’autor la vincule amb referents exteriors: Grècia, Nàpols, Venècia... Cadascun dels elements idiosincràtics d’eixa Alacant idealitzada tenen paral·lel en latituds llunyanes, cosa que fa encara més palpable el desarrelament entre la ciutat i la seua pròpia cultura popular. En les ocasions en què Sellés parla sobre el passat d’Alacant (cant V), recorre sols al passat remot (els fenicis, els àrabs) i a referents *excelsos* com Alfons X o el poeta Mohamed-Amed:

“Tu firmamento azul es el de Grecia.
 Tu “explanada” es Venecia
 con palacios, con yolas, con vapores;
 con un mar que es paleta de distintas
 y lumínicas tintas;
 con un mar que es de nácares y flores.

Tienes tu “Postiguet” napolitano,
 tu “Babel” siciliano,
 tus apacibles y risueñas playas,
 y ese mar de cristal y arenas de oro.”

Ja escorcollat el tamís, l’ingredient purament descriptiu que en resta resulta ben magre. A penes en sobresurten unes poques al·lusions a postals ja clàssiques: el castell de Santa Bàrbara, la visió de la badia des de l’altura, les muntanyes àrides al voltant del golf. És una imatge prototípica de la ciutat d’Alacant que, d’altra banda, no és creació exclusiva del poeta:

“¡Oh castillo de luz en monte de oro!
 ¡Oh esplendente y sonoro
 golfo azul, chal de pliegues infinitos,
 con nevadas espumas por festones!”

En contrast amb Sellés, el poeta Luis Calatayud Buades (Novelda 1887 - ?) és potser l'únic al qual cal reconèixer la voluntat de poetitzar la *província* en tota la seua varietat paisatgística. Dins del llibre *Paisajes y pueblos* (1924) inclou tretze composicions dedicades als pobles del sud valencià (*Paisajes alicantinos, Elche i El Palmar*). S'hi fa un recorregut des de les serres de l'interior fins la mar, amb una delimitació explícita de la pàtria de l'autor:

“De los picos del Cid hasta la costa
 del levantino mar: esa es mi tierra”. (51)

En general, podem observar una certa recurrència en els tòpics visuals, amb uns pocs puntals descriptius: el sol i la calor abrasadora (*fuego abrasador* (51), *fuego de sol* (51), *tierra abrasada* (63), *árido lecho* (63), entre d'altres); el paisatge desèrtic (*calvos montes* (51), *desolación de cataclismo* (51), *tierras sedientas* (67), *desierto arenal* (67), etc...) i les omnipresents palmeres (a les pàgines 51, 55, 63, 67, 73...). Apareixen també al·lusions als cultius locals (figues paleres, ametlers, figueres, tarongers, llimeres...) i a les cases dels llauradors, blaves i blanques, pures en la seua senzillesa enmig de l'escassa vegetació (pàgines 57 i 59).

Calatayud recorre a les al·lusions historicistes i orientals per a resignificar el paisatge. Per a les primeres es val dels castells, descrits sempre en la seua ruïna, recialles d'èpoques glorioses (57, 59, 63). Més desenvolupament té el tòpic de l'arabisme, que troba eco en diferents versos. Així, dels pobles de l'interior es diu que formen un “tórrido paisaje tunecino” (51), i per al palmerar d'Elx s'al·ludeix a Agar i Tudmir, quan no es parla directament de “ciudad mora” o del seu “bello encanto de sultana” (73).

Comptat i debatut, els tres poetes mencionats (Irlles, Sellés i Calatayud) representen tres trajectòries líriques ben diferents, complementàries i per desgràcia mancades de continuadors. D'entre els tres, el vesant popularista d'Irlles és l'únic que considera la llengua pròpia d'Alacant, però cada vegada més atrapada en el clixé festiu i folklòric, en el *kitsch* de les fogueres. Parlem, en suma, d'allò que Rodríguez Bernabeu (2005) anomena el “mite de la terreta”, la *gàbia d'or* que empresona i alhora *desactiva* els referents identitaris de l'Alacant tradicional.

Cadascú des de la seua sensibilitat, els tres poetes toquen l'autoctonisme en alguns passatges, però no és el seu camí estètic preferent. La poesia de Sellés, grandiloqüent i gestual, parla de la ciutat (mai del territori) en termes més històrics que paisatgístics, i més intel·lectuals que visuals; la poesia de Calatayud, per la seua banda, tingué el mèrit d'inventar un paisatge poètic per a la *província*, però la seua obra, bruscament interrompuda, no va gaudir de la influència que potser mereixia.

5. ORIOLA: JOSÉ MARÍA BALLESTEROS

La ciutat d'Oriola, antiga capital de governació i de bisbat, reuneix durant el primer terç del segle XX un nodrit grup d'escriptors: Ramón Sijé, Gabriel Sijé, Carlos Fenoll o fins i tot el mateix Gabriel Miró (de mare oriolana) converteixen la capital del Baix Segura en un dels llocs de referència de la cultura espanyola durant el trànsit entre el 98 i les avantguardes. El fruit tardà d'aquest cenacle, que alguns autors han anomenat "escola d'Oriola" (així Ramos 1966) serà el poeta Miguel Hernández Gilabert (1910-1942), que es formà en la seua ciutat natal, entre les influències d'alguns dels autors ja referits.

Segons Vicente Ramos (1966: 243-253) dos figures cabals sentaren les bases d'aquest fecund grup literari: d'un costat, el poeta Juan Sansano Benisa (1887 – 1955); de l'altre, el prosista José María Ballesteros Meseguer (Oriola 1897 – 1939). D'aquest últim, especialment escaient al nostre estudi, destaquen unes poques dades biogràfiques: fill d'un polític liberal, Ballesteros estudià medicina a València i exercí com a metge al seu poble natal, on gaudí d'un grandíssim prestigi, tan professional com personal. Travà amistat amb Miguel Hernández, que el considerava un mestre, i amb qui intercanvià lloances mútues²¹⁴ (Riquelme i Talamás 2018: 18-22). Morí a Oriola, encara en zona republicana, pocs dies abans del final de la guerra civil.

Dels pocs llibres que Ballesteros escrigué, destaca amb força *Oriolanas*, publicat el 1930 i recentment reeditat. El subtítol d'aquesta obreta, "Cuadros y costumbres de mi tierra", deixa clara des del començament la pertinença al costumisme. Uns altres autors, tant contemporanis de l'autor com actuals, han reforçat aquesta adscripció. De fet, poc després de la publicació, el *Diario de Alicante* definia el llibre com "una conjunción de cuadros y costumbres". També l'*ABC* qualificava Ballesteros com "brillantísimo escritor costumbrista", mentre *La Verdad* de Múrcia parlava d'una "fábula [...] que une cuadros populares"²¹⁵. El mateix autor, al pròleg d'*Oriolanas* predisposa a aquest judici en afirmar: "En este libro encontrará el lector pintados los cuadros más bellos de este pedazo de tierra alicantina, y descritas sus costumbres más típicas". Com veiem, la dilogia típica entre quadres i escenes, heretada del XIX, encara batega en aquestes línies prologals.

²¹⁴ / Riquelme i Talamás fan notar que diversos poemes de Miguel Hernández poden ser entesos com un tribut a la figura de Ballesteros. Es tracta de les composicions "Ofrenda", "Motivos de leyenda", "La reconquista", "En mi barraquica" i "El alma de la huerta". El primer dels poemes referits porta aquesta dedicatòria: "A don José María Ballesteros, con toda la admiración y el respeto que siente hacia él este inculto pastor."

²¹⁵ / Per desgràcia, Riquelme i Talamás sols consignen la data de l'article d'*ABC*: 9 de juliol de 1930.

Més modernament, Riquelme i Talamás, responsables de la darrera edició del llibre, atribueixen a Ballesteros un “costumbrismo crítico”. Afirmen que en l'autor d'Oriola es conjuminen la fidelitat a la descripció de costums amb la força complementària d'un reformisme progressista:

“El costumbrismo se detiene en escenas y tipos populares, en comportamientos y hábitos de clases sociales diferenciadas, en el recuento de oficios y tradiciones. La sutil crítica deja traslucir la postura cosmovisionaria del narrador (y del autor): una postura que critica el inmovilismo de la tradición y el conformismo de tirios y troyanos.” (2018: 12)

No podem dubtar de la ideologia progressista de Ballesteros, sobradament testimoniada. Ara bé, no creiem que la petjada ideològica siga en l'obra tan visible. És cert que la trama argumental de la novel·la narra l'ascens i caiguda d'un ciutadà exemplar que es proposa canviar les dinàmiques del caciquisme: liberals i conservadors o, en paraules de Riquelme i Talamás, “tirios y troyanos”. En la pràctica, però, tot aquest rerefons es desdibuixa. Antonio García, el protagonista, ascendeix des dels seus orígens humils a còpia d'esforç i treball. Convertit ja en patrici destacat d'Oriola, es proposa de canviar el seu poble, tot enfrontant-se als cacics locals, Céspedes i Castillejos (pàgines 89-90²¹⁶). Ara bé, quines són les seues idees? Quins els punts de fricció amb la política tradicional? Quan ha d'afrontar la posició ideològica del personatge, el narrador es perd en enunciats vagues: “injusticias que ensombrecen la vida”, “señalar determinados defectos de la sociedad” (107), “abundancia de orientaciones quebradas y tortuosas” (87)... Resulta cridanera l'ambigüïtat calculada de Ballesteros, atrapat segurament entre les seues idees progressistes i el seu catolicisme. És fàcil imaginar també que el seu prestigi com a metge a Oriola no devia permetre-li tampoc ferir certes sensibilitats, ni caure en la polèmica.

Oriolanas és, en suma, un exercici de funambulisme ideològic. I és precisament aquesta indefinició la que fa el final un tant incompreensible. Quan en els darrers capítols el protagonista cau en desgràcia, suposadament a causa de les seues enemistats polítiques, el lector no entén quins atzars l'han dut a aquesta situació, perquè els enfrontaments ideològics no han estat quasi desenvolupats pel narrador. Tampoc els personatges o les seues actituds hi ajuden: els personatges secundaris (pares d'Antonio García, dona, fills, gendre) a penes apareixen fugaçment en unes poques ratlles. Respecte al protagonista, és una figura totalment plana.

Totes aquestes imperfeccions narratives, però, no es deuen sols a una relativa falta de tècnica. La descurança que revelen ens serveix per a comprovar que, en realitat, la trama del llibre és per a Ballesteros un element secundari, una simple excusa per a unir els quadres descriptius que conformen el motiu central. Com afirma Vicente Ramos (1966: 251): “en *Oriolanas* [...] lo de menos es la fábula novelesca, que desaparece ante la grandiosidad y veracidad de las costumbres, tradiciones y leyendas, motivo y médula del libro”.

Aquest esquema, però, no és propi sols de Ballesteros. L'hem vist amb més o menys variacions en *Cap d'estopa*, de García Marcili i, sobretot, en *Arroz i tartana* de Blasco Ibáñez (escriptor al qual creiem que Ballesteros deu una forta influència). Com en aquestes novel·les, Ballesteros estructura els quadres d'acord amb un calendari festiu cronològicament ordenat. Així, trobem primer la nit de Reis (capítol II), després Sant Antoni (capítol IV), la processó d'*El Abuelo* (capítol V) i la Setmana Santa, celebració fortament arrelada a Oriola que dona peu al quadre més extens i aconseguit del llibre. Segueixen, ja en la segona meitat de l'obra, la festa de la Reconquesta, que se celebra el 17 de juliol (capítol X), i per últim la festa de la Mare de Déu de Monserrate, patrona d'Oriola, el 7 de setembre (capítol XII). L'autor complementa aquest decurs festiu amb la inserció de quatre quadres, més breus, que al·ludeixen a la barraca (I), al mercat d'Oriola (III), al Casino (VII) i a l'horta (XV). Respectivament, aquests capítols descriuen la trajectòria del protagonista: els seus orígens humils a la ciutat, la seua ascensió social i la tornada als orígens després del seu fracàs vital.

Analitzant per separat els quadres festius i els quatre que hem mencionat en darrer lloc, podem establir-ne unes primeres conclusions. Dels primers, sense dubte, podem extraure una idea clau, pal de paller de tota la construcció argumentativa del llibre: Oriola és una ciutat essencialment religiosa, catòlica i fervorosament creient. Aquest aspecte és analitzat en tot moment com un tret identitari i definidor:

“La legendaria ciudad de Orihuela tiene un vivo matiz de religiosidad característico. Es una de esas antiguas ciudades de España en donde aún se conservan sanas las viejas costumbres religiosas de los antepasados.” (115)

“También se fijará el visitante observador, en la gran influencia que en todos los órdenes y aspectos de la vida oriolana tienen los hombres que visten la negra sotana.” (116)

A aquestes afirmacions cal afegir l'èmfasi que l'autor posa en les demostracions de fe popular que acompanyen qualsevol festeig. Ballesteros empra com a mínim en dos passatges de la novel·la l'encunyació “el buen oriolano”²¹⁷, sempre aplicada a aquell conciutadà devot, que participa de totes les celebracions del calendari (pàgines 84 i 113). Fins i tot el mateix protagonista de la novel·la, potser transsumpte del mateix autor, es confessa com un devot malgrat la seua ideologia progressista (pàgina 72). Al capdavall, i lluny de trobar-nos davant un “costumisme crític”, el que tenim davant és una proposta d'harmonització feta des de la peculiar filosofia de Ballesteros. En un context especialment convuls, ja a les portes de la confrontació civil que començarà el 1936, l'autor sembla apostar per una ideologia de síntesi que conjumini les necessàries reformes demanades pel progrés amb la fidelitat a la fe i les tradicions heretades.

Entrant ja en el segon dels blocs que abans anticipàvem, podem dir que les quatre escenes no associades a festivitats remeten a diferents fonts. No és difícil intuir l'ombra del costumisme clàssic, de tipus urbà, en la descripció del casino (“Frac, levitas y chisteras”). Per contra, la descripció del mercat acusa sense dubte la influència de Blasco Ibáñez a través d'*Arroz y tartana*, ja al·ludida adés:

217 / Recordem l'encunyació “bon valencià” que empraven alguns autors autoctonistes tardans del segle XX (veure capítol 9). La coartada ideològica resulta semblant.

“La verdulera fresca y descarada ofreciendo a gritos la lechuga, el apio, la coliflor y el rábano, todo recién cogido en la madrugada del mismo día antes de salir el sol, como lo demuestran las gotas de rocío que aún brilla sobre sus hojas; el vendedor de azafrán, afanado en su difícil tarea no interrumpida por nada y por nadie de liar los rojos estambres de tan delicada planta en papelitos que vende a cinco y diez céntimos cada uno, dando pruebas de hombre sereno y paciencioso al aguantar el corro de mujeres que con gran escándalo y griterío le dicen lo que el pobre azafranero no tiene más remedio que escuchar; la tienda ambulante donde se expone el lienzo moreno, las piezas de percal y las mantas de algodón, en la que le tendero hace esfuerzos inauditos por conseguir la venta de una de las piezas que pregona como inmejorables; el incansable voceador de baratijas, puntillas y cinta blanca *a perra gorda el tirón*; los puestos de sardinas, arenques y atún salado...” (p. 54).

Al marge d'aquestes escenes, i ja per últim, resten els dos extrems del llibre, començament i final, on el protagonista viu (i reviu després) la seua infantesa en una barraca de l'horta. Es tracta de dos capítols especialment emotius; de fet, Ballesteros hi recorre fins i tot a bona part del repertori lèxic dialectal, tot emprant paraules com *corcón*, *leja*, *fregasa*, *perol*, *encarnado*, *zafa* o *michirón*²¹⁸.

Particularitzant en la barraca, constitueix tot un símbol de la puresa de les gents humils de l'horta oriolana. En una utilització clara del llenguatge autoctonista, i revelant potser la influència indirecta de Llorente, Ballesteros aprofita tot el primer capítol per a fer-ne un homenatge literari. Analitzant l'entramat simbòlic al voltant de de la barraca, destaquen amb força les idees de netedat i de blancor, correlat de la bondat i de les virtuts cristianes. Les fonts de fang brillen des de les lleixes, la taula i el calaix estan ben polimentats, la tia Monserrata encala tots els dissabtes les parets, que resplendeixen de “nítida blancura” (37). Tant per fora de la barraca com per dins, tot és net i nivi: el color blanc esdevé un autèntic *leit-motiv* en aquesta dialèctica soterrada entre pecat i virtut:

“... blancos y planchados zaragüelles” (38)

“... una tinaja llena de fresca y cristalina agua, cubierta su boca por un paño muy limpio y muy blanco” (39)

“... los platos blancos para usarlos los días de mucha fiesta” (39)

Al remat, el mateix autor explicita aquest valor simbòlic de la barraca en dos passatges ben significatius del llibre:

“[la barraca] representa, aunque humildemente, la fe, el trabajo y la riqueza de esta tierra. La barraca de la huerta oriolana, representación de humanas virtudes, nido de amores” (38)

“La barraca oriolana, pobre e insegura exteriormente, pero rica y fuerte en su interior por la pureza de alma de los huertanos que la habitan, elevaba al cielo dos maderas cruzadas colocadas en la cúspide de su fachada.” (46)

²¹⁸ / La majoria d'aquestes paraules provenen del substrat català encara ben viu a la comarca de la Vega Baixa. Remetem a Soto López, Alberto (2017): *Sustrato catalán en el habla del Bajo Segura*.

Tots els exemples anteriors ens presenten Ballesteros com un cas curiós de contradicció aparent entre ideologia i praxi literària. La seua participació en els codis costumistes i autoctonistes es plasma en misatges d'orientació tradicionalista, religiosa, clarament conservadora, molt més pròxims –per parlar clar– a Llorente que a Blasco Ibáñez. Tendim a pensar, doncs, que *Oriolanas* és el resultat de la conjuminació d'una sèrie d'idees que en l'autor estaven harmonitzades en un tot, però que per als seus conciutadans podrien semblar antagòniques. Ballesteros recorre a l'arsenal de recursos que li forneixen el costumisme i l'autoctonisme per a acostar-se a un públic que intueix contrari a la línia més dura de la seua ideologia progressista, i ho fa apel·lant a referents *patriòtics* i religiosos compartits. No podem dubtar de la sinceritat amb què Ballesteros proclama els seus sentiments religiosos i localistes, però és indiscutible que Antonio García no és l'Antonio Azorín de *La voluntad*, per bé que hi haja evidents semblances. El seu fracàs, personal i polític, no està ben explicat, possiblement perquè a l'autor el que més li interessava era centrar-se en el fons sentimental que serviria de malla de contenció a la tènue tesi política del llibre.

En el fons, la solució d'*Oriolanas* ens alerta de com, a partir del segle XX, els referents que el costumisme i l'autoctonisme han anat dipositant al subconscient col·lectiu presenten un valor de concòrdia social indiscutible. El franquisme, immediat a l'obra de Ballesteros, sabrà apropiat-se d'aquest món simbòlic i unir-lo al cristianisme a través del terreny comú dels sentiments (el cas de les falles serà paradigmàtic); en canvi, la revisió crítica d'aquest imaginari, quan no l'actitud iconoclasta cap a ell, abocarà alguns moviments progressistes a un relatiu fracàs.



Portada de la primera edició del llibre *Oriolanas* (1930). Com podem comprovar, la barraca, ja utilitzada per l'autoctonisme llorentí, constitueix també un dels motius centrals de l'imaginari oriolà, tant en les pàgines de Ballesteros com en els poemes de Miguel Hernández. Detalls decoratius com la creu del remat o l'emparrat de la porta resulten idèntics en ambdues tradicions literàries. Font: col·lecció particular.

6. ELX: LA CONFRONTACIÓ CAMP - CIUTAT

L'auge demogràfic d'Elx durant el segle XX és sobradament conegut. El desenvolupament econòmic de la ciutat, especialment actiu durant els anys cinquanta i seixanta, la convertí en pocs anys en un centre fabril de primer ordre, amb especial protagonisme per a la indústria de la sabata. Ben sovint s'oblida, però, que la ciutat s'assenta sobre un terme municipal històricament agrícola: el sisé del País Valencià per grandària, amb un total de 326 km². De fet, la situació d'Elx recorda en certa forma a la de la ciutat de València, també ubicada enmig d'una vega fèrtil.

La petjada d'aquesta dilogia camp/ciutat és ben visible en el cas del *cap i casal*. Ja en el capítol quatre analitzàvem com alguns diaris com *El Fénix* o *La Esmeralda* reflectien un discurs de confrontació entre *pixavins* de ciutat i hortolans rudes. Les paradoxes i contradiccions entre un nucli urbà desenvolupat i un entorn immediat agrícola es fan especialment paleses amb la mort de l'antic règim i l'evolució cap a una nova economia capitalista. En aquest context, la burgesia malda per crear-se un discurs distintiu que pugui elevar-la per sobre de l'*hummus* agrari.

La contraposició entre un Elx camperol i un Elx urbà deixa petjades fins i tot en el repertori lingüístic. Carles Segura (1998) ha estudiat formes dialectals considerades com a privatives *del camp*. Andrea Tarí (2010) assenyala la dilogia tradicional entre *xirivitos* o senyorets de ciutat i *deforeros* o habitants del camp. La forma de vida d'uns i altres presenta contradiccions no sols en el terreny lingüístic o social, sinó també en l'ideològic, i la tradició literària d'Elx ens les fa arribar a través del seu petit corpus costumista.

Establint-ne uns precedents, podem dir que la literatura il·licitana, siga en valencià o en castellà, coneix el seu primer capítol destacable amb l'arribada del sainet, sobretot a partir de l'època de la Restauració. Sansano i Castaño (1997) segueixen l'evolució del gènere a Elx, des de la prohibició dels anys inicials del segle XIX fins a la construcció de l'actual Gran Teatre. La nòmina d'autors locals destaca amb Luis Gonzaga Llorente (1822-1893) i es completa amb altres noms com els de Josep Pérez Sánchez (1844-1918) o Jeroni Hernández Antón. Els títols més significatius, encara gravats en la memòria popular, són *Pepeta l'espardenyera* (1874), *Tio, jo vull ser gos* (1887), *Carabasses de Matola* (1890) o *El tenorio d'Atzavares* (1891).

Seguint el corpus ja delimitat per Tarí (2018), considerarem tres relats breus i una petita novel·la. Aquesta, no molt més extensa que els contes però editada de forma independent, és *L'Almanguená*, de Ramón Jaén Fuentes, escrita el 1903 i publicada el 1904. Les narracions, totes tres publicades l'any 1921, són "El menaoret", d'Antonio Serrano Hernández, "El tio Tofolet", de Pascual Pastor Macià i "El Rosari de l'Aurora", obra de l'erudit Pere Ibarra i Ruiz (1858-1934). El context de creació dels contes ve determinat

per la conjunció de dues entitats culturals: d'un costat la Societat "Coro Clavé", que havia convocat el 1920 un certamen literari; de l'altre, la societat Vinguda de la Mare de Déu, que, vist l'èxit d'eixe concurs proposà que dues entitats de la ciutat ("Coro Clavé" i "Blanco y Negro") es coordinaren per a convocar uns jocs florals amb motiu del 550 aniversari de la trobada de la Verge de l'Assumpció (Tarí 2018: 3-4). El relat d'Ibarra va resultar guanyador del primer certamen, mentre que Serrano i Jaén foren els premiats en els jocs florals subsegüents²¹⁹.

Passant a l'anàlisi dels quatre relats, podem considerar que el d'Ibarra és segurament el menys escai-ent al nostre estudi. Constitueix la recreació històrica de l'origen de l'expressió "acabar com el Rosari de l'Aurora", que l'autor –molt atrevidament- situa a Elx, en el context de l'enfrontament entre religiosos absolutistes i liberals. És cert, d'una banda, que el text recrea l'època amb tot luxe de detalls sobre els carrers i els itineraris de les processons, però en línies generals s'aparta del centre de gravetat al qual apunten els tres contes restants; d'altra banda, no conté massa trets costumistes, sinó que més aïna cau dintre del gènere de l'anècdota historiogràfica.

Pel que fa a les altres narracions, conformen al nostre entendre un díptic ben interessant que cal analitzar separatament. Sobra dir que els dos contes premiats en els Jocs Florals presenten un perfil més conservador, mentre que *L'almanguená*, malgrat que vint anys anterior, revela la mà d'un autor més progressista. Les antinòmies ideològiques, en aquest cas, s'estenen també al paper que tenen en els tres relats els trets i costums dels habitants del Camp d'Elx.

Començant per *L'almanguená*, resulta imprescindible traçar un perfil biogràfic del seu autor, Ramón Jaén (1883-1919). Home de món, Jaén nasqué a Elx i traspasà prematurament a Califòrnia, on la mort el sorprengué a trenta-sis anys, exercint com a professor de llengua castellana a la universitat. Segons ens recorda Joan Castaño (1987: 219-222), Jaén Fuentes fou un home de cultura, inquiet i curiós, col·laborà amb nombroses publicacions i traduí diverses obres de l'anglès al castellà. Segons Ramos (1966: 195-198), la sensibilitat literària de les seues primeres obres fou pròxima al grup del 98, mentre que en les darreres (sobretot en *La oración en el huerto*) el Modernisme es feu més visible. Pel que fa a la seua ideologia, socialista i internacionalista, el portà a escriure una biografia de Robert Owen, famós precursor del socialisme utòpic i el cooperativisme.

La severitat amb què Jaén jutja la peculiar psicologia de les gents del camp potser deu molt a la seua cosmovisió, tan orientada al progrés i al qüestionament de la propietat privada. En el costat oposat, ja particularitzant en *L'almanguená*, l'arquetip de llaurador garrepa i egoista és el tio Maniuel *el Llarc*, capaç de casar la seua filla contra la seua voluntat i sols per l'interés econòmic. Quan Jaén dona compte de la mentalitat d'aquest personatge, no escatima en consideracions negatives sobre el món agrícola elxà:

219 / Serrano hi obtingué el primer premi i Jaén l'accèsit.

“Así son esas gentes del campo, cometen toda clase de barbaridades, llegan hasta lo increíble; pero cuidado con infringir las leyes de la costumbre, entonces ya no vale nada a nadie.” (82 – 83)²²⁰

“Ese amor apretujado que el labrador tiene al céntimo, se concibe fácilmente y es muy lógico, pues, comparada su faena con todas las demás, unas resultan menos pesadas que ella, la mayor parte; otras, por el contrario, la superan en acritud, pero son las menos. [...] Esa es la causa eficiente de la codicia del labrador que, apenas conseguido un capital, lo convierte en azote de sus compañeros.” (26 – 28)

Per dues ocasions, l'autor estabilitza el decurs narratiu per a introduir petits apunts vagament costumistes: el primer sobre la serenata que el promés indesitjat ofereix a la protagonista; el segon, sobre la tradicional exposició de l'aixovar a casa de la núvia. No ens podem enganyar, però: lluny d'oferir una visió romantitzada sobre els costums agrícoles, Jaén aprofita ambdues escenes per a carregar amb tota la força crítica. Les serenates són pedestres; el ritual de l'aixovar, una autèntica exhibició de mal gust:

“Volvieron a rasgugar de firme aquellos muchachotes sus vibrantes instrumentos y a desafiarse *eversant* coplas alusivas, faltas de forma, poco expresivas, silvestres, digámoslo así.” (35 – 36)

“Lo que más llamaba la atención de aquella buena gente, era la cómoda chapada de nogal con incrustaciones de madera, que formaban ridículos dibujos de flores y paisajes. Seis cuadros con paisajes bíblicos colgaban de las paredes. Aquellos padres de la antigüedad que en ellos figuraban, parecíanse a los chinos de los mantones de Manila; con sus vistosos ropajes desprovistos de la más remota perspectiva, semejaban recortes de papel pintado que pegaron a una uniforme mancha verde que tenía las orgullosas pretensiones de ser un bosque. [...] Aquello era un *pas* de comedia.” [...] (46 – 50)

En arribar el final del conte, Jaén defuig l'esquema de la literatura de fulletó i evita el desencadenament de la tragèdia previsible. La reacció final de l'esposa del Llarc, Tonia, tacant amb almanguena²²¹ la façana de la casa i fingint així la deshonra de la filla, evita el casament indesitjat. L'autor acaba en eixe punt la narració. El final sembla obert, però en realitat no ho és pas des del nostre punt de vista: la valentia del personatge femení, inusualment resolutiu, evita el desastre i, al capdavall, ridiculitza els atavismes de l'honra, tot mostrant-los com inútils i caducs. Queda exaltada com a valor suprem la llibertat, més encara la de la dona en una època on el patriarcat encara imposava dures regles de conducta a les joves. Al capdavall, *L'Almanguenà* acaba funcionant més com a constructe ideològic que narratiu.

La formulació anticostumista de Ramón Jaén té el seu revers en els dos contes premiats als Jocs Florals de 1920, “El menaoret” i “El tío Tofolet”. Els dos, de diferent forma, suposen una exaltació de la vida

²²⁰ / Seguim fidelment la numeració de l'única edició de l'obra (Impremta de Luis Esplà, 1921).

²²¹ / *Almanguena*: “Òxid de ferro roig, terrós, usat en pintura” (DNV). Segons dona a entendre Jaén, al camp d'Elx l'acció de tacar la façana d'una casa amb aquest material (*almanguenà*) comportava una acusació pública contra l'honra de la jove que hi habitava.

camperola. No podia ser pas d'una altra manera, ja que segons ens consta, la modalitat temàtica a què optaven al concurs era la de "llengua y costums illisitanes".

Enfrontats entre si, el de Pascual Pastor²²² ("El tio Tofolet") és sense dubte el més ideològic. La defensa tancada que l'autor hi fa de les tradicions i de la vida del camp el situa als antípodes de Ramón Jaén, potser fins i tot com a esbós d'una resposta directa. Igual que en el cas de *L'almanguená*, l'acció versa sobre un llaurador vell, però tot el que en Maniuel *el llarc* era avarícia i egoisme, en Tofolet es transforma en bondat. En paraules d'Andrea Tarí (2018: 16), "El tío Tofolet, representa, doncs, la vida campestre i hortolana d'abans del creixement d'Elx". La seua bondat *rousseauiana* és la d'un món innocent i primari que s'esvaeix a causa de les puntades agressives del progrés.

Parapetat a la seua casa, ja sense la companyia de la seua dona difunta i abandonat pels fills, (que han marxat a Elx), Tofolet es nega a seguir les peticions que fan aquests per acompanyar-los a la ciutat, i s'agafa a l'amor cap a l'hort dels seus avantpassats amb la sola companyia del seu gos, Lusero. La vida del camp, exigent però bella, es veu interrompuda tràgicament amb l'arribada d'un jove advocat de la ciutat que es creu amb el dret de caçar en les seues tafulles sense permís. La contraposició entre els dos personatges, que no es fa d'esperar, presenta tints maniqueus: el camp contra la ciutat, el senyoret contra el llaurador, la força de la tradició contra la modernitat arrogant. Enmig, la llei és el subjecte de disputa, i cadascun dels dos personatges s'hi aferra pensant tenir-ne possessió total. A més, el personatge del caçador presenta un altre aspecte negatiu: és un socialista, un representant de les noves ideologies que advoquen per la supressió de la propietat, i el seu discurs es fa ben palés:

" - No vullc que cases en la meua propietat!

- ¡Ja, ja, ja! Pos no sap osté que la propietat es un robo, y que ningú es amo de res, y que tot es de tots?" (23)

El desenllaç, amb la mort a escopetades del tio Tofolet i de Lusero, té un component fulletonesc, però també simbolitza la desaparició d'un món agrícola que la ciutat amenaça d'engolir-se. No hem d'oblidar que el palmerar d'Elx, que hui és Patrimoni de la Humanitat, estava vivint durant els primers anys de segle una tala incontrolada fruit de la creixent pressió urbanística (Jaén Urbán 1994). De fet, els primers articles publicats en premsa en defensa del palmerar, "Pobres palmeras" i "Pro palmeras", ambdós de Pere Ibarra, foren precisament publicats el mateix any 1920. No és gaire arriscat, doncs, suposar que els dos contes dels Jocs Florals tingueren com a teló de fons la creixent polèmica sobre la supervivència d'aquest espai endèmic.

L'amor al palmerar batega tant en el conte de Pascual Pastor com en el d'Antonio Serrano Hernández. En el del primer, els horts elxans són descrits com un paradís, tot subratllant-hi el seu pas de generació a generació:

222 / Com a curiositat, cal dir que Pascual Pastor fou membre del jurat de l'Orfeó Il·licità que concedí a Miguel Hernández l'únic premi literari que guanyà en vida. Fou l'any 1931 pel poema "Canto a Valencia".

“Allí naixqué el tío Tofolet. A la sombra de aquelles palmeres se criá. [...] Cuant se feu fadrí, a la sombra de aquelles palmeretes dormía les siestes mes delisioses, puesto que elles el curaven de les fatigues adquiríes en el treball de cada día. ¡Com li renaixien les forces y el entusiasmo pa seguir treballant, después de fer una dormía a la sombra de aquells caminals de doble fila de palmeres, totes iguals de altes, que entrelasaven y texien la espesa fullarasca formant un túnel espés y sempre vert! [...] Al morir son pare, com a fill únic que era, queà per amo de la finca y feu promesa molt solemne de que, mentre Deu li donara vía, no tenía que apartase de aquell rinconet del mon que era, en son consepte, un trosset del Paraís terrenal.” (14 – 15)

En termes no molt diferents, el conte d’Antonio Serrano (Elx 1896 – 1965), “El menaoret”, també descriu els horts de palmeres des d’un punt de vista idealitzat, com podem veure en aquests fragments:

“El sòl asoma pereós, desgranant el òr de sons raigs tibios en els penachos de palmes que tremòlen a la carisia un pòc cruda del vent matinal. [...] A les mangranes ya decadents, que brindaren en dies pasats la delisia de la ensesa escarlata reventona, han soseit els dàtils que madarechen en les palmeres de airosa gallardía, ofrendant la maravilla de son òr asucarar. *Troncosa, pelaila, socarrá, bolúa*, totes oferixen la riquéa de son tesòr de doràts rebrilleos.” (8 - 10)

Serrano descriu la magnificència del palmerar en termes ben poètics, però el seu centre d’interés no és, com en el cas de Pastor, l’hort de palmeres. Menys encara el seu paper de transmissor d’una tradició secular. Serrano emfasitza les tasques agrícoles, però també les industrials (com és el cas de la manufactura del cànem). Les dos ocupen al protagonista, el jove *menaor* que tracta de guanyar-se la vida amb la dificultat de ser fill de mare soltera. La ideologia socialista de l’autor (Tarí 2018: 9) s’aprecia perfectament en aquesta atenció a la problemàtica econòmica i cultural del proletariat:

“Ella treballaria sens descans pera que sons chiquets de res carexqueren, pera que aquells sers naixents al calor de un amor chuenil no caigueren com la machoría, en eixe caos de ignorancia y embruteiximent, que es el abisme de perdisió pera les póbres.” (6 -7)

Llavors, com resol Serrano la contradicció entre els seus ideals socialistes i la temàtica costumista del concurs? Posant l’èmfasi en el llenguatge. Aquest, i no un altre, és el protagonista del relat, ja que l’argument del conte, la història d’un jove *menaor*²²³ assetjat pels seus companys, ni té gaire importància ni es resol d’una forma gaire efectiva. Ans al contrari resta oberta, a imatge dels problemes socials que demanen solució.

Troblem en el conte, en poc més de set pàgines, més d’una vintena de paraules típiques d’Elx, algunes derivades del camp semàntic de la palmera (*tabala, sedàs, caixcabot, parpal...*) i altres de la indústria del

223 / Menador: “Persona que treballa en l’ofici de corder fent voltar la roda o torn on s’acaragolen les fibres de cànem o d’altra matèria textil” (DNV)

teixit del cànem (*menaor, pastaor, corriol, estaca, guita, carrell, drap...*). La dualitat camp/indústria, simètrica als principals camps de batalla simbòlics del socialisme, dibuixa una imatge més fidel a l'Elx dels anys vint. També més fidel a la dualitat camp/ciutat, ja tractada en aquest capítol.

Confrontats, Jaén, Pastor i Serrano presenten discrepàncies ideològiques que es traslladen al tauler literari. El camp d'Elx, com és obvi, rep un tractament diferent des d'una òptica i des de l'altra. El progressisme de Jaén, que sembla condemnar el camp al sac dels atavismes inútils, contrasta amb al conservadorisme de Pastor. De fet, aquest últim entén el camp com l'últim residu de la tradició enfront de l'atac d'una modernitat dissolvent, agressiva i mal entesa. Al bell mig, Serrano compatibilitza l'amor pel paisatge agrari amb l'aposta per una necessària millora del treball de les seues gents, i mentrestant enarbora el tret distintiu del dialecte.

La pluralitat de postures enfront del binomi camp/ciutat és el millor símptoma d'una època en què el desenvolupament urbanístic amenaça de dissoldre les formes de vida tradicional. La literatura costumista, com sempre, n'és el testimoni directe, però en el cas dels autors que ens ocupen també hem vist aparéixer algunes espurnes del llenguatge autoctonista, sobretot en el cas de Pascual Pastor. Parlem sobretot dels passatges on es descriu el treball, amb l'èmfasi posat en l'harmonia de la vida del camperol i al seu exemple com a mur de contenció enfront de les noves ideologies igualitaristes.

7. BREU APUNT SOBRE L'AUTOCTONISME LÍRIC AL SUD

No volem acabar aquest capítol sense fer una breu menció a aquells poetes del sud que, igual que Peris Fuentes o Leonard Mingarro, poetitzen les seues localitats, sovint des d'una sensibilitat autoctonista. Podem començar, en eixe sentit, amb l'alcoià Carmelo Calvo Rodríguez, autor de l'aplec de textos que du com a títol *Ecos de Alcoy* (1901). També cal fer menció del crevillentí José Macià Abela (1877 – 1932), religiós, que va escriure poemes paisatgístics i historicistes sobre Oriola (on estudià i impartí classes) i sobre el seu poble natal:

“¡El pueblo de arabescas perspectivas!...
 ¡El que fijó su asiento
 al pie de unos picachos que se yerguen
 altivos hasta el cielo!...
 ¡El que tiene viñedos y arboledas
 de tonos verdinegros
 y palmeras que airosas cimbrean
 al soplo de los vientos!...
 ¡El que cría naranjos y rosales
 en sus frondosos huertos
 donde dejan las brisas perfumadas
 sus amorosos besos!...”

Elx presenta un parell de noms destacables en els poetes locals José Peral Vicente (*Del vergel ilicitano*, 1923) i José Pons Samper (1855 – 1930). Destaca sobretot aquest últim amb el seu llibre *En el país natal* (1910), que participa d'una certa sensibilitat autoctonista (ja tenyida de l'estètica del Modernisme) en poemes com “Illice Augusta” i “La mujer ilicitana”.

Bona part dels poemes d'aquests dos autors coincideixen en el motiu central de les palmeres, sempre interpretades com una recialla orientalista i exòtica, signe de temps antics heroics i pintorescos: “mi aldea, cual árabe odalisca / con cinturón inmenso de palmeras”, escriu Pons Samper. Les palmeres són indici viu del passat musulmà, però connecten també amb els referents bíblics. Es tracta d'una visió de paradís perdut que enfonsa les arrels en la literatura de viatges del Romanticisme (Pérez i Navarro 2020).



La visió orientalista i exotista predomina en molts gravats romàntics del palmerar d'Elx. Font: Revista *La Rella* (IECBV).

Però on s'aprecia més l'empremta dels poetes autoctonistes locals és a Oriola, on el poeta Juan Sansano (1887 – 1955) estableix una saó fecunda de la qual, com hem dit, beuran després uns altres autors com Carlos Fenoll o Miguel Hernández. De Sansano, Vicente Ramos (1966: 247) diu que “la ubérrima huerta oriolana constituye motivo esencial y permanente de su poesía”, cosa que es demostra en composicions com “La acequia”, “La molinera” o “La tierra nativa”. En poemes com “Por las rutas floridas”, Sansano dedica al·lusions líriques a Elda, Elx, Alacant o Torrevella. La seua poesia, però, dista molt de contemplar un marc provincial.

Miguel Hernández constitueix la darrera parada, i potser la més sorprenent d'aquest recorregut, encara que òbviament sols ens referirem a l'obra de la seua primera joventut. Ja hem fet menció als tints autoctonistes del seu “Canto a Valencia”. Caldria parlar sobretot dels poemes derivats de la seua admiració per José María Ballesteros, que són els que se centren més en el paisatge d'Oriola. D'entre ells, destaquen “En mi barraquica” i “El alma de la huerta” (1930). En aquest últim, per exemple, l'herència autoctonista és innegable:

“Barraca oriolana
modesta y galana,
que en medio de flores, palmeras y pomas
de intensos aromas
ufana
te alzaste, lo mismo que un nido de blancas palomas.”

Però en els dos poemes mencionats els codis autoctonistes es trenquen per un costat o per un altre. “El alma de la huerta” descriu una barraca que sols és una ruïna, testimoni d'un temps ja passat; mentre, “En mi barraquica” (poema que deu molt a “La barraca” del murcià Vicente Medina) abandona el punt de vista del burgés que contempla el paisatge i adopta el del treballador que lamenta la seua pobresa. La superació de l'autoctonisme ve determinada, en ambdós casos, per dos factors: la ideologia esquerrana d'Hernández i l'arribada dels nous aires literaris que s'imposen.

8. CONCLUSIONS

De la diversitat d'obres presentades en aquest capítol queden sobretot dues idees clares: la primera, la innegable heterogeneïtat dels textos; la segona, la idea que ni el costumisme ni l'autoctonisme arriben a crear una literatura *provincial* alacantina.

Per a exemplificar el caràcter heterogeni de les propostes literàries abordades en aquest capítol, n'hi haurà prou de citar unes poques contradiccions. Trobem, així, l'ús de la figura del llaurador, que és tradicionalista en Pascual Pastor i més aviat progressista en la figura de Canyís. Aquest mateix Canyís es deixa vore en els ambients urbans de Monòver, mentre que en el cas de l'Antonio García d'*Oriolanas*, cerca en la ciutat un progrés que acaba desenganyant-lo. Les postures ideològiques amb relació al progrés també són variades: des del rebuig, si més no parcial, de Pastor a l'ambigüïtat calculada de Canyís, tot passant per l'ambivalència de Ballesteros o l'actitud crítica de l'alteà Francesc Martínez, que posa l'èmfasi en els trets culturals per damunt de qualsevol discurs ideològic.

La relació amb el paisatge també deixa vore postures diverses. En Pastor, el paisatge va unit a un estil de vida, a costums i tradicions, i a un halo de conservadorisme. Ballesteros continua la tradició que situa al camp les essències de la tradició i la fe, malgrat que el seu discurs és en aparença progressista. Altamira diposita en el paisatge qualitats salutíferes i morals, si bé la seua actitud és la d'un observador extern i urbanita, igual que en el cas de Miró. Pel que fa als poetes que s'acosten a l'autoctonisme, especialment en el cas de Calatayud, podem veure un paisatge descrit sempre des del detall estètic, ja dissociat per tant de la interpretació ideològica i proper en canvi als corrents avantguardistes del 27 espanyol.

Un aspecte que destaca en els autors del sud és el seu perfil ideològic. Quasi totes les obres literàries enquadrades en el terç meridional pertanyen ja al segle XX, i en un context on, a diferència d'allò destacat al nord, els moviments obreristes tenen una influència més visible. Autors com Joaquim Amo, Salvador Sellés o Francesc Martínez són republicans, uns altres com Altamira es decanten per un regeneracionisme progressista. Hi trobem també socialistes declarats com Ramón Jaén o Antonio Serrano, i fins i tot comunistes com Miguel Hernández. El perfil contrasta amb el conservadorisme majoritari dels autors castellonencs. I és que al sud el repertori costumista no acomplirà la mateixa funció. Per dir-ho ras i curt, pràcticament no hi veurem que els autors recórreguen a les tradicions per a oposar-se al progrés.

La darrera conclusió, ja avançada anteriorment, té a veure amb la inexistència d'una literatura alacantina o, per dir-ho d'una alta manera, d'un imaginari simbòlic i paisatgístic d'abast provincial. Vicente Ramos (1966: 13 - 23), un dels autors més interessats en el tema, distingeix entre *alicantinidad* i *alicantismo*. Sobre el segon concepte, afirma "Alicantinismo será decir, con Altamira: "Pense molt en la terreta,

l'ame com ningú". Pel que fa a *alicantinidad*, el mateix Ramos naufraga en l'intent de sustentar-la en un enunciat definitori, i acaba cedint a l'evidència d'un territori divers, arbitrari i poc uniforme.

Els autors que ell mateix estudia, i que en bona part incloem en aquest estudi, no qüestionen aquesta indefinició. Crida l'atenció de forma poderosa, com déiem, la manca d'una escriptura d'abast *provincial*. Altrament, la nota comuna és el pur localisme (Amo, Ballesteros... en alt grau també Francesc Martínez). Els pocs escriptors que es declaren alacantins en el sentit provincial, no són coherents amb les seues pròpies intencions i es limiten a literaturitzar una àrea petita. És el cas d'Altamira, que circumscriu la seua obra a la comarca de l'Alacantí, de Gabriel Miró, que descriu la comarca de l'Aitana, del poeta Sellés (més *municipal* que *provincial*) o d'Eduardo Irles. Més enllà, Luis Calatayud fa l'únic intent meritori per poetitzar el paisatge provincial, encara que sols en una obreta, i gairebé desconeguda.

Curiosament, la mateixa indefinició identitària que pesa sobre el conjunt del País Valencià, i que ja déiem que tenia part de la seua base en la literatura, és homologable també al sud. Comprovem, doncs, que el sedentarisme que retréiem als autors de l'Horta s'aplica igualment a grans literats que podrien haver construït un món simbòlic fort al sud a través de la literatura i renunciaren a fer-ho. S'hi imposaren, com en altres casos, les pulsions polítiques i estètiques més que no les relacionades amb una *construcció nacional*, perspectiva que per a aquests escriptors resultava totalment aliena.

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

El nostre trajecte investigador conclou ací. Recapitem tot seguit les idees principals que hem desenvolupat al llarg de l'estudi, així com les aportacions que creiem haver fet al coneixement de la literatura valenciana de la contemporaneïtat.

- 1. El terme *costumisme*, entés com a encunyació literària, ha estat tradicionalment emprat per part de la crítica de forma ambigua i fins i tot contradictòria. Bona part d'aquesta confusió prové d'una amfibologia que ha propiciat que l'adjectiu *costumista* s'haja emprat per a anomenar un moviment literari concret i, ahora, per a designar un tret estilístic transversal a moltes obres i èpoques: la tendència de certs autors a reflectir en l'escriptura els detalls de la realitat quotidiana.**

La tradició literària valenciana no ha romàs aliena a aquesta duplicitat semàntica. De fet, bona part de la crítica ha emprat el terme *costumista* en la segona accepció, tot provocant l'adscripció de l'etiqueta *costumisme* a obres sense més nota comuna que el relatiu realisme de fons. Els casos més clars en són els col·loquis dels segles XVIII i XIX, els sainets (especialment els d'Eduard Escalante), la *Rondalla de rondalles* de Lluís Galiana o *L'Espill o llibre de les dones*, de Jaume Roig. El fet que totes aquestes obres es troben tan desconnectades, tant des del punt de vista temporal com des de l'estilístic, impedeix des del nostre punt de vista que puguen conformar una unitat de sentit, molt menys una parcel·la literària homogènia. La possibilitat de considerar-les com a precedent d'un moviment literari que, com el costumisme, va nàixer en ple segle XIX, ens sembla també poc operativa. Concloem, doncs, que cada moviment literari naix en el context d'unes coordenades socials i culturals úniques i irrepetibles, si bé es poden detectar determinades continuïtats transversals al llarg del temps.

- 2. Entenem que el costumisme no és una propietat textual inherent als productes discursius, sinó una producció de sentit que podem inferir dels contextos de producció, lectura i interpretació, tot emprant les eines del metallenguatge analític dels nostres dies. Partint d'aquesta base, podem afirmar que el costumisme resulta d'un context cultural determinat per factors molt concrets i que, ahora, presenta una sèrie de característiques discursives que fan que els textos d'aquest corrent siguen fàcilment reconeixibles.**

Pel que fa als factors històrics i culturals que determinen l'aparició del moviment costumista, podem referir-nos sobretot a tres: l'afermament de la burgesia en el poder, la consolidació de la ciutat com a espai de socialització burgesa i, per últim, el desenvolupament de la premsa com a

mitjà de comunicació de masses. La conjunció d'aquests factors determina les característiques temàtiques del corrent literari que ens ocupa. Òbviament l'extensió dels valors burgesos no és uniforme, com no ho és l'estratificació social, amb diferències molt notables entre els estaments grupals i els sectors que participen d'un projecte polític comú, però escindit en faccions de vegades antagòniques. Allò que homogeneïtza aquesta formació social és l'espai urbà, l'espai públic separat de la privacitat, i els altaveus mediàtics amplificats per una alfabetització expansiva.

Pel que fa a trets discursius, el costumisme és una actitud literària transversal respecte de diferents gèneres i formats. Des de l'article de costums, el moviment abasta nous models textuais com l'escena, el retrat de tipus, la col·lecció panoràmica, l'àlbum il·lustrat o la descripció fisiològica, aspecte que revela una gran vitalitat productiva. Tota aquesta varietat genèrica, però, no es troba en contradicció amb la unitat del costumisme, que podem comprovar amb la presència, notable i continuada, de trets definitoris molt peculiars. Entre ells podem destacar el conservadorisme ideològic, la preferència pels referents urbans, l'actitud enyoradissa o la presència de certs marcadors textuais idiosincràtics (narrador omniscient i metadiegètic, estructura textual peculiar, personatges prototípics, llenguatge ampul·lós...).

3. Les particularitats socials, culturals i lingüístiques que presenta el País Valencià durant el període que estudiem (1837 – 1937) atorguen al costumisme autòcton una sèrie de característiques diferenciades. Els fets conjunturals que tenen major influència en l'escriptura literària que ens ocupa són dos: la peculiar estructura econòmica del País Valencià i el context de diglòssia.

Malgrat el relat tradicional imperant en bona part de la crítica, el País Valencià no era durant el segle XIX un territori preindustrial ni immune als canvis socioeconòmics. Ans al contrari, l'activitat fabril s'hi materialitzava lentament i la puixança de la burgesia desdibuixava a poc a poc l'ordre de l'antic règim. És cert que durant el segle XIX i gran part del XX la burgesia regnícola, poc desenvolupada, no construïa, a diferència de la catalana, un relat ideològic propi enfront de Madrid. Aquesta diferència, però, no fou obstacle perquè els valencians construïren, a partir d'alguns referents culturals, un sentiment regional fort, basat en un sistema de doble patriotisme que conjugava el sentiment valencià i el de pertinença a l'Estat.

El costumisme valencià és un bon reflex d'aquest estat de coses. D'una banda, presenta una forta consciència d'allò autòcton i es delecta en el retrat dels tipus i escenes amb sabor local. De l'altra, però, la feblesa de la consciència burgesa comporta l'escassa fortuna de gèneres com l'article de costums, així com la predilecció dels autors pel retrat de tipus populars. Contribuí a aquestes dues peculiaritats el tarannà dels principals impulsors del costumisme a casa nostra, ja que tant Pasqual Pérez i Rodríguez com Constantí Llobart foren autors d'origen popular, d'ideologia progressista i inclinacions regionalistes.

Pel que fa a la dimensió sociolingüística del costumisme, cal recordar que la compartimentació diglòssica d'aquesta època reservava al castellà els usos prestigiosos i literaris i al valencià els usos orals i populars. Amb tot, la puixança del tema regional feu que molts autors costumistes acabaren preferint la llengua del país. La tria d'una llengua o d'una altra varià segons l'època i el

lloc de cada autor. El resultat, en tot cas, fou un corrent literari basalment bilingüe, on als textos en català a penes trobarem indicis d'una consciència lingüística supraregional. La dinàmica sociolingüística justifica, doncs, que en l'estudi del costumisme i l'autoctonisme s'hagen de considerar tant la tradició textual en llengua pròpia com els autors i textos en castellà.

- 4. Inlluït per factors ideològics i llatat per altres hipoteques, el costumisme es desenvolupa a casa nostra amb una vitalitat notable, però en tot cas mancat de l'homogeneïtat o la coherència discursiva que sí que manifesta en unes altres latituds. Tot i les mancances assenyalades, la literatura costumista valenciana aplega un conjunt de textos que omplim un nínxol important de la nostra tradició cultural i que resulten dignes d'estudi.**

Deixant de banda alguns antecedents no massa destacables, la nòmina de la literatura costumista al País Valencià s'inicia amb Pasqual Pérez i Rodríguez i Constantí Llobart. Gràcies al primer, l'atenció literària preferent es desplaça des de les classes burgeses cap a les populars. Pel que fa a Llobart, li correspon el mèrit d'haver posat en marxa obres col·lectives; (sobretot *Tabal y donsayna* i *Tipos d'auca*) que tingueren un doble valor: habilitar el valencià per a la literatura costumista i eixamplar la nòmina d'escriptors locals dedicats a aquest corrent. A tots aquests autors caldria afegir uns altres noms no tan importants però igualment destacables. És el cas d'Andreu Codonyer, Francesc Palanca i Roca o Pasqual Frígola. Cadascun dels tres, des de posicionaments estètics i ideològics ben diferents, dotaren la literatura costumista local de nous matisos i contrastos locutius.

- 5. A mesura que s'acosta el tombant de segle, alguns autors, especialment de classe social acomodada, enceten un nou tipus de literatura que descriu la vida quotidiana de les classes populars, sempre des d'una òptica que dulcifica el treball dels llauradors i n'idealitza el paisatge tradicional. Anomenem aquest corrent literari *autoctonisme*, en atenció a l'èmfasi que posa en la vinculació a l'entorn físic nadiu i en la revaloració estereotipada dels seus protagonistes. Tot i les concomitàncies amb la literatura pròpiament costumista, els autors i textos autoctonistes ocupen un espai sensiblement diferenciat, raó per la qual mereixen un designador específic.**

L'autoctonisme valencià té la seua manifestació més prototípica en els poemes paisatgístics de Teodor Llorente, però el corrent literari es nodreix també d'altres contribucions rellevants. En són exemples Víctor Iranzo, Josep Maria Puig i Torralva o Leopold Trènor. A partir de l'any 1920 l'autoctonisme, cada vegada més decantat cap a la poesia de certamen, deriva en una sèrie de fórmules literàries redundants i esclerotitzades, i esdevé vehicle d'expressió del tradicionalisme catòlic més conservador.

La distància entre costumisme i autoctonisme és ben significativa. Malgrat les aparents afinitats temàtiques, ambdós moviments responen a moments històrics diferents. Així, mentre que el costumisme té l'origen en l'estabilització en el poder de la burgesia conservadora, l'autoctonisme naix com a afirmació ideològica i resposta literària davant la puixança de l'anarquisme i el

socialisme. La visió idealitzada de la vida al camp, típica de l'autoctonisme, respon a aquesta necessitat de crear un contradiscurs potent contra l'avanç, cada vegada més inequívoc, dels moviments obrers.

Seguint amb la comparació, les diferències de tipus cronològic i ideològic es traslladen també al terreny estilístic. Així, enfront del costumisme, tendencialment més burgés i urbà quant a localitzacions, trobem que l'autoctonisme prefereix les ambientacions rurals i camperoles. En paral·lel, mentre que el costumisme prefereix la prosa, l'autoctonisme es desenvolupa quasi exclusivament en el gènere líric. Les diferències descrites, prou rellevants des del nostre punt de vista, alerten sobre la necessitat que la crítica aborde ambdós moviments literaris per separat, tot evitant-ne el tractament conjunt, que no permet discernir adequadament textos i contextos.

6. La literaturització del paisatge, duta a terme per l'autoctonisme, comporta la creació d'una sèrie de símbols literaris, *topica* i clixés visuals que, assimilats a poc a poc pel subconscient col·lectiu, passaran a conformar una certa identitat valenciana prototípica. La força d'aquests leit-motiv, l'arrelament dels quals encara perdura hui, ha fet que incloguem l'estudi del seu procés de sedimentació entre els objectius del nostre treball.

Seguint el solc interpretatiu que marcaren els historiadors de les tradicions *inventades* (Hobsbawm, Ranger i Anderson, entre d'altres), hem de considerar com les identitats nacionals i regionals de molts pobles d'Europa van viure durant el tombant del segle XIX un autèntic procés de *creació* a partir sobretot de materials acumulats del folklore i la memòria històrica. En el cas del País Valencià, aquest procés va ser més tardà, i no sols comptà amb aportacions d'autors conservadors, sinó també progressistes. Cal remarcar també que en la construcció de l'imaginari regional concorregueren no sols referents literaris, sinó també musicals i arquitectònics, i que el cinema hi serví com a altaveu privilegiat.

La nostra anàlisi revela que la poesia autoctonista generà una bona part dels materials que serviren a aquest procés. La imatge de la barraca, les al·lusions a la fertilitat de l'horta i la preeminència simbòlica del vestit de llauradora conformen una trilogia bàsica que, a grans trets, respon a l'empremta creadora de Teodor Llorente. Juntament amb aquests motius bàsics cal considerar uns altres que, més marginals, se sumaren a aquesta idea prototípica de valencianitat (la pirotècnia, el tòpic del caràcter festiu dels valencians, la paella...) Al llarg d'aquest estudi hem dedicat atenció al procés pel qual cadascun d'eixos elements temàtics migrà des de la literatura autoctonista fins a l'imaginari col·lectiu.

- 7. En la formació de la identitat valenciana emergent ocupa un lloc destacat la figura literària i política de Vicente Blasco Ibáñez en el seu vessant polièdric: periodista, diputat a corts, novel·lista, ideòleg i agitador de masses... La repercussió que abastaran les seues novel·les, sobretot les del cicle valencià, modelarà en bona part el naixent imaginari regional, tot imposant-hi motius temàtics i, alhora, projectant amb força certes imatges estereotipades i carismàtiques.**

Encara que nominalment naturalistes, les novel·les de Blasco Ibáñez resulten de la mescla de diversos corrents literaris. Per davall de la trama, més o menys fulletonesca, hom pot trobar tota mena de materials de farciment, entre els quals l'ingredient costumista ocupa un lloc destacat. És ben plausible que Blasco coneguera o llegira obres com *Tabal y donsayna* o *Tipos d'auca*, i la seua obra així sembla revelar-ho. La vocació regionalista de les novel·les valencianes de Blasco Ibáñez és indubtable, i ben sovint hi apreciem com l'adhesió sentimental al paisatge de l'Horta de València s'imposa als dictats del naturalisme en la configuració de la trama narrativa.

Fet i fet, Blasco contribuí sense pretendre-ho a bastir un imaginari prototípicament valencià que se sumaria d'alguna manera al que Teodor Llorente havia inventat des de l'autoctonisme. Els matisos que Blasco introdueix en aquest imaginari són destacables. La presentació de l'entorn com a enemic del treballador o el qüestionament dels referents religiosos en són dos casos clars. A part, resulten importants les troballes escenogràfiques. Blasco Ibáñez és, per exemple, el gran descobridor de l'Albufera, i la incorporació d'aquest espai lacustre a l'imaginari regional és indiscutiblement obra seua. Tampoc podem negligir troballes estètiques com les descripcions coloristes de la València burgesa o del món mariner del Cabanyal.

- 8. El procés de dissolució del costumisme valencià és gradual. Durant el primer terç del nou segle, alguns autors continuen fent-se eco d'aquest corrent. Es tracta, en tot cas, d'escriptors ja desmarcats de les coordenades ideològiques del costumisme original, i que sols n'adopten uns pocs trets, sobretot estilístics. Pel que fa a l'autoctonisme, a mesura que el segle XX avança el trobem cada vegada més encotillat per les pautes i convencions jocfloralesques. Així, a partir del govern de Primo de Rivera assistirem a la lenta convergència entre aquest autoctonisme de certamen i la literatura fallera, ja convenientment academitzada i sotmesa per la dictadura de Primo de Rivera a un procés de buidatge ideològic.**

L'èxit de la festivitat fallera, ben visible a partir de 1910, és un dels fets més ressenyables en aquest segment temporal. El caràcter mestís de les falles, a mig camí entre la festivitat religiosa i la profana, els permeté créixer enmig d'un panorama de xoc ideològic extremat entre republicans i clericals. En paral·lel, la domesticació progressiva de la literatura fallera, cada vegada més vigilada per la censura, provocà l'aminorament de la seua capacitat crítica. La impossibilitat de tractar temes polítics o immorals menà els autors de versos fallers a cercar temes entre el repertori del patriotisme sentimental. Tots aquests condicionants acabaren propiciant la fusió entre la literatura fallera i l'autoctonisme, ancorat en referents cada vegada més incompatibles amb el procés d'urbanització. La literatura avantguardista, molt migrada i insuficient, no pogué assolir la força necessària per a qüestionar aquest marc simbòlic ni per a generar un discurs alternatiu.

Així doncs, en acabar la Guerra Civil espanyola l'imaginari regional i la literatura derivada es troben ja molt properes a la tutela de les classes benpensants i conservadores. A partir de 1939, la dictadura de Franco tallà definitivament qualsevol possibilitat de bastir una literatura autoctonista renovada per mitjà d'unes falles crítiques i propicià la immediata relectura ideològica, en clau reaccionària, dels referents que integraven l'imaginari valencià.

9. El començament del segle XX marca també l'inici del desenvolupament de petits costumismes i autoctonismes locals, perifèrics respecte de la centralitat de València. El més destacable, tant per quantitat com per coherència, és el que creix al voltant de la ciutat de Castelló, amb autors com Salvador Guinot o Josep Pasqual Tirado. També en la zona sud algunes localitats com Elx, Altea, Oriola o Monòver compten amb autors que centren les seues obres en el retrat fidel de llurs respectives idiosincràsies locals.

Les diferències entre territoris es fan en aquest punt ben paleses. Així, podem dir que el costumisme castellanenc presenta un caràcter molt més conservador, mentre que els autors del terç sud són, per regla general, d'ideologia més progressista. Per altra banda, el costumisme castellanenc forma un moviment més coherent i homogeni. Els seus autors, tots aveïnats en la mateixa ciutat, són quasi contemporanis, coneixen llurs respectives obres i sovint hi fan referència. Al terç sud, per contra, el balanç és ben diferent: de fet, podríem dir que no hi trobem un sol costumisme sinó quasi tants com ciutats d'una certa importància. Sense contactes ni influències mútues, els autors del sud basteixen un discurs simbòlic que no depassa els límits de llurs localitats, i que per regla general no gaudeix de continuadors ressenyables.

Malgrat les diferències assenyalades, el costumisme *alacantí* i el *castellanenc* presenten mancances similars. És un fet que a començaments del segle XX la burgesia d'aquestes dues capitals ha desenvolupat ja un cert sentiment de pertinença; així i tot, cap escriptor malda per construir una geografia literària que comprega la província respectiva. Els autors castellanencs rarament depassen el marc de la capital de la Plana; els del sud, amb l'exemple significatiu d'Altamira, solen limitar l'atenció a les ciutats o pobles respectius. La construcció literària de la província no reïx, i la codificació simbòlica i sentimental del paisatge respectiu es queda a mitjan camí.

La situació descrita no és gaire diferent en el cas de València. De fet, la coneguda indiferència de la capital envers el seu *hinterland* té un clar correlat en la literatura costumista i l'autoctonisme. En el fons, els autors del *cap i casal* tampoc no eixamplen llurs escriptures buscant referents en els territoris del nord ni en els del sud. El mateix marc provincial de què parteixen els autors d'Alacant o Castelló és sovint compartit pels de València, que en la majoria de casos no depassen els límits de l'Horta i són superficials en la cerca de referents geogràfics. Al capdavant, la incapacitat de teixir un discurs literari valencià, concebut i enunciat en termes regionals o nacionals, és un clar símptoma de la històrica desvertebració del País. I potser és alhora, en el sentit de les profecies autoacomplides, causa d'aquesta desarticulació col·lectiva. Reservem, en tot cas, aquesta hipòtesi a una ulterior investigació addicional.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA²²⁴

I. CORPUS D'OBRES LITERÀRIES

- Aguirre i Matiol, Josep (1915): *Ecos de la caseta blanca. Poesies valencianes*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- Alberola, Estanislau (1926): *Poesies*. València: Societat Valenciana de Publicacions.
- Alberola, Ginés (1890): *El sochantre de mi pueblo*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández.
- Almanaque de Las Provincias para el año...* (1880-1937). València: Establecimiento Tipográfico Doménech.
- Almela i Vives, Francesc (1928): *L'espill a trossos*. València: Editorial L'Estel.
- (1933): *Joujou*. València: Impremta La Semana Gráfica.
- Altamira, Rafael (1895): *Cuentos de Levante (Paisajes y escenas)*. Madrid: Establecimiento tipográfico Noviciado 16.
- (1897?): *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y de tristeza*. València: Llibreria d'Aguilar.
- (1903): *Reposo*. Barcelona: Impremta de Henrich y Compañía.
- (1910): *Fantasías y recuerdos*. Alacant: Impremta dels fills de Vicente Costa.
- (1925): *Cuentos de mi tierra*. Madrid: Editorial Arte y Ciencia.
- Amo, Joaquim i Martínez Ruiz, Amancio (1906 – 1914): *Cañisaes: El llibre de Munove*. Monòver: Institut d'Estudis Monovers.
- Andrés i Cabrelles, Ramon (1935): *Versos vells*. València: El Túria.
- Anònim (1925): "Coses desaparegudes", *El tio Pep. Llibret de la falla del carrer de la Pau*. València: Falla del carrer de la Pau.
- Anònim (1886): *Una festa de carrer. Lláracs y divertits romansos que contenen molt bons llansos*. Alzira: Impremta de Josep Muñoz.
- Argemí Poy, Francesc (1932): *Feixet de versos*. Tortosa: Editorial Catòlica.
- Ballesteros, José María (1930): *Oriolanas (Cuadros y costumbres de mi tierra)*. Alacant: Impremta Such Serra.

²²⁴ / Per al sistema de citació, seguim les directrius assenyalades en Lluch, Gemma i Nicolàs, Miquel (2015): *Escriptura acadèmica: Planificació, documentació, redacció, citació i models*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

- Bernat i Baldoví, Josep (1844): *La Donsayna*. Madrid: Impremta de Sánchiz.
- (1847): *El Tabalet*. València: Impremta de Blat.
 - (1847): *El Sueco*. València: Impremta de López.
- Badenes i Dalmau, Francesc (1897): *Mariola: llegenda del temps de les Germanies*. València: Impremta de Josep Canales.
- (1897): *Flors del Xúquer*. Barcelona: Impremta L'Avenç.
 - (1900): *Rondalles del poble*. Barcelona: Impremta Badia.
 - (1911): *Cants de la Ribera*. València: Impremta de Manuel Pau.
 - (1915): *Rebrotada*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- Bayarri, Josep Maria (1915): *Llaus lírics*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- (1928): *Foc i flama*. València: Consell Valencià de Publicacions.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1894): *Arroz y tartana*. València: Biblioteca El Pueblo.
- (1895): *Flor de Mayo*. València: Biblioteca El Pueblo.
 - (1896): *Cuentos valencianos*. València: Impremta Alufre.
 - (1898): *La barraca*. València: Biblioteca El Pueblo.
 - (1900): *Entre naranjos*. València: Impremta Sempere.
 - (1902): *Cañas y barro*. València: Impremta Sempere.
- Bodria i Roig, Josep (1895): *Roselles: poesíes valencianes*. València: Estampa de D. M. Manaut.
- (1900): *Fulles seques: aplech de versos valencians*. València: Impremta de Manuel Alufre.
 - (1906): *Festes de carrer: recorts de mes de cinquant'any en arriere*. València: Pau, Torrijos y Compañía.
 - (1911): *Llibret de recorts*. València: Impremta de Manuel Pau.
- Boix i Ricarte, Vicente (1849): "Escenas del año", en *Manual del viagero y guía de los forasteros en Valencia*. València: Impremta de José Rius, p. 235-243.
- Bonilla, Josep Maria et alii (1837): *El Mole*. València: Impremta de López.
- Caballero, Francesc (1919): *Camins de llum*. València: Editorial Valenciana.
- Calatayud Buades, Luis (1924): *Paisajes y pueblos*. Madrid: Editorial Calpe.
- Calpe de Sabino, José (1926): *Dins y fóra de Valensia. Recopilació de nòtes festives y cuentos humorístics de la tèrra del ché*. València: Impremta del Carme.
- Calvo Rodríguez, Carmelo (1901): *Ecos de Alcoy: notas sueltas en prosa y verso*. Alacant: Impremta de Moscat y Oñate.
- Català i Serra, Lluís (1910): *Cuadros populares*. Gandia: Impremta de Lluís Català.
- Cebrián i Ibor, Santiago (1915): *Patria*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- Cebrián i Mezquita, Lluís (1915): *Poesíes*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- Cidón, Antoni de (1923): *Asó son... románsos. Versos festius de Antoni de Cidón*. València: Tipografia moderna.
- Cuitaví Rosell, Manuel (1916): "En l'alquería", en *El cuento del Dumenche*, 110. València: Impremta de Carceller, p. 103-118.
- Duran de València, Miquel (1910): *Cordes vibrants*. Barcelona: Impremta de L'Avenç.
- (1916): *Himnes i poemes*. Barcelona: s/d.
 - (1929): *Cançons valencianes*. Barcelona: Les Ales Esteses.

- El Fénix: periódico universal, literario y pintoresco* (1845-1848). València: Impremta de Benito Monfort.
- Escalambre, José (1888): *El juguete de Ricardo*. Còrdova: Impremta Del Diario.
- Frígola i Assins, Pasqual (1885?): *Costums de la terra: Romans de cego*. S/d.
- Galiana, Lluís (1768): *Rondalla de rondalles a imitació del Cuento de Cuentos de Don Francisco de Quevedo*. València: Impremta de Benito Monfort.
- García Bravo, Magdalena (1894): *Poesías de la señorita Magdalena García Bravo*. València: Impremta de Josep Canales Romà.
- García Marcili, Eduardo (1902): *Cap d'estopa*. Alacant: Tipografia Moderna.
- Genovés, Genaro (1915): *Un grapaet i... prou, de versos en valencià*. València: Agrupació Pro Poesia Valenciana.
- González-Espresati, Carlos (1930): *Azahar: Tipos, fiestas y paisajes de tierras de La Plana*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- Guinot Vilar, Salvador (1905): *Escenes castelloneses. Contarelles de Castelló de la Plana*. Barcelona: Biblioteca popular de L'Avenç.
- Hernández, Miguel (1992): *Obra completa*. Madrid: Edicions Espasa Calpe.
- Huguet, Gaetà (2003): *Els valencians de secà: estampes velles del Maestrat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Ibarra Ruiz, Pere (1921): "El Rosari de l'Aurora", en *Cuentos*. Elx: Llibreria Atenea, p.26-37.
- Iranzo i Simón, Víctor (1900): *Poesías*. València: Impremta de Manuel Alufre.
- Jaén Fuentes, Ramón (1904): *L'almanguená*. Alacant: Impremta de Luis Esplà.
- La Esmeralda* (1847-1848). València: Impremta de José Mateu Garín.
- La Traca* (1884-1938). València: Unió Tipogràfica.
- Llofriu, Eleuterio (1859): *La hija del mar*. Madrid: Impremta de la Correspondencia Autógrafa.
- Llombart, Constantí (2006): *Poesies valencianes*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Llombart, Constantí *et alii* (1877a): *El pare Mulet: Semanari impolític y bóu sólt*. València: Impremta de Josep Maria Blesa.
- (1877b): *El bou sólt: semanari impolític*. València: Impremta de Josep Maria Blesa.
 - (1878a): *Tipos d'auca: retratos, carases y carasetes pintats a la valenciana*. València: Llibreria de Manuel Vilar.
 - (1878b): *Tabal y donsayna: Festes, costums y mals visis pintats a la valenciana*. València: Llibreria de Manuel Vilar.
 - (1879): *Los fills de la Morta-Viva: apunts bio-bibliogrífichs per la historia del Renaixement lliterari llemosí en Valencia*. València: Impremta d'Emili Pasqual.
- Llopis, Agustí (1902): "La fira de Sant Pau d'Albocacer", en *Colección de poesies premiades en el Certamen organizado por el Heraldo de Castellón*. Castelló de la Plana: Tipografia A. Monreal.
- Llorente Olivares, Teodor (1885): *Llibret de versos*. València: Teodor Llorente i companyia. Impremta de Doménech.
- (1902): *Nou llibret de versos*. València: Impremta de Doménech.
- Llorente Falcó, Teodor (1917): *Quadrets de l'Horta*. Barcelona: La Il·lustració Catalana.

- Lo Rat Penat: Calendari llemosí* (1874-1883). València: Impremta de Josep Maria Blesa.
- López-Chávarri, Eduard (1907): *Cuentos lírics*. València: Impremta de Doménech.
 - (1916): *De l'horta i de la montanya: Croquis valencians*. Barcelona: Biblioteca Valencia.
- Macià Abela, José (1946): *Poesías*. Elx. Impremta de la Viuda de Monserrate.
- Martí i Gadea, Joaquim (1906): *Tipos, modismes y còses rares y curioses de la tèrra del gè* (3 vols.). València: Impremta d'Antonio López.
 - (1906): *Troços y mosos*. València: Impremta d'Antonio López.
 - (1981): *Tipos d'espardenya i sabata*. Alacant: Caixa d'Estalvis Provincial.
- Martínez Ferrando, Daniel (1916): *Visions de l'horta*. Barcelona: Edicions de L'Avenç.
- Martínez i Martínez, Francesc (1912): *Còses de la meua tèrra (La Marina)*. Volum I. València: Impremta de Manuel Pau.
 - (1920): *Còses de la meua tèrra (La Marina)*. Volum II. València: Fills de Francesc Vives Mora.
 - (1927): *Folklore valencià: Arreplega de llegendes, tradicions y costums del Reine de Valencia*. València: Societat Valenciana de Publicacions.
 - (1947): *Còses de la meua tèrra (La Marina)*. Volum III. València: Impremta Diana.
- Miró, Gabriel (1928): *Años y leguas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Morales Sanmartín, Bernat (1910): *Idilis llevantins: noveletes de l'orta valenciana*. Barcelona: Biblioteca de L'Avenç.
- Navarro Borràs, Enric (1935): *El vol en arc*. València: La República de les Lletres.
- Ombuena Thous, Francisco (1908): "El cuheter", en *El cuento del Dumenche*, 17. València: Impremta de Carceller.
- Palanca i Roca, Francesc (1888): *Lo romancer valencià. Giqueta galeria de cuadros de costums populars valencianes, seguint despuix una colecció de poesies diverses*. València: Impremta de la Casa de Beneficència.
- Pascual Tirado, Josep (1935): *De la meua garbera. Contalles de Castelló de la Plana*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- Pastor Macià, Pascual (1921): "El tio Tofolet", en *Cuentos*. Elx: Llibreria Atenea, p. 13-25.
- Pensat i fet* (1912-1936). València: Tipografia moderna.
- Peral Vicente, José (1923): *Del vergel ilicitano*. Alacant: Impremta Hijos de V. Costa.
- Pérez i Rodríguez, Pasqual (1869): "Tipos valencianos", en *Obras en prosa y verso de D. Pascual Pérez y Rodríguez*. València: Impremta de los Dos Reinos.
 - (1869): "Versos macarrónicos", en *Obras en prosa y verso de D. Pascual Pérez y Rodríguez*. València: Impremta de los Dos Reinos.
- Pérez i Rodríguez, Pasqual *et alii* (1859): *Los valencianos pintados por si mismos*. València: Impremta de la Regeneración Tipográfica.
- Peris i Fuentes, Manuel (1928): *Poesies*. València: Societat Valenciana de Publicacions.
 - (1925): *Isidro. Poema rural de Burriana*. València: Impremta de José Olmos.
- Pons Samper, José (1910): *El país natal*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Puig i Torralva, Josep Maria (1899): *Lliris y carts: poesies valencianes*. València: Impremta de Doménech.

- Querol, Vicent Wenceslau (1891): *Rimas*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello.
- Revista de Castellón* (1912-1914): Castelló de la Plana: Impremta de J. Barberà.
- Ribelles Comín, Josep, ed. (1914): *Paisatjes, costums, quadros, escenes i tipos del Regne de València*. Barcelona: Impremta Catalonia.
- Ribés Sangüesa, Enric (1916): *Cuadros de costúms castellanénchs, en aditament de tipos... de la terra*. Castelló de la Plana: Impremta de J. Armengot.
- Ribés Sangüesa, Francesc (1913): “¡Al pinar!”, en *Revista de Castellón*, 36. Castelló de La Plana: Impremta de J. Barberà.
- Ruiz de Lihory, Rafael (Baró d'Alcalahí) (1918): *Cuentos y lligendes regionals*. València: Impremta de Doménech.
- Sales Boli, Lluís (1932): *Fontrobada*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- Salvador, Carles (1923): *Plàstic*. València: Taller tipogràfic de Pere Peñalver.
- (1929): *Vermell en to major*. Castelló de la Plana: Impremta del Fill de J. Armengot.
- Salvador Ramon, Josep (1931): *Versos populars*. Madrid: Impremta S.P.N.
- Sánchez Gozalbo, Àngel (1931): *Bolangerera de dimonis*. Castelló de la Plana: Impremta de J. Armengot.
- Sanchis Sivera, Josep (1917): *Croquis valencians*. Barcelona: La Il·lustració catalana.
- Sanjuan, Julià (1947): *La festa de Sant Antoni de Morella en 1903*. Morella: Impremta Carceller.
- Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc (1876): *Cuentos vells y baralles noves*. València: Llibreria de P. Aguilar.
- (1895): *Jagants y nanos*. València: Impremta de Francesc Sempere.
 - (1900): *Del agre dols. Coloquis, lletretes y epigrames*. València: Llibreria d'Àngel Aguilar.
- Sansano, Juan (1945): *Poesías*. Alacant: Editorial Carrera.
- Sellés, Salvador (1916): *Alicante: canto a la ciudad*. Alacant: Impremta Diario.
- Serrano Hernández, Antonio (1921): “El Menaoret”, en *Cuentos*. Elx: Llibreria Atenea, p. 5-12.
- Trènor Palavicino, Leopold (1898): *Flors de paper*. València: Impremta de Manuel Alufre.
- (1898): *Ramellet de versos*. València: Impremta de Josep Ortega.
- Valiente, Francesc (s/d): *El meu povle, Vilanova*. València: Impremta de Vicent Bayarri.
- Valls, Joan Baptista (1912): *Costumbres populares*. Castelló de la Plana: Impremta Barberà.

II. OBRES DE REFERÈNCIA, MONOGRAFIES I ESTUDIS

- Alborg, Juan Luis (1999): *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, vol. 5, p. 823-850.
- Álvarez Junco, José (2001): *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Edicions Taurus.
- Aparici, Antonio (2002): *El Alicante de su hijo predilecto: Salvador Sellés Gosálbez*. Alacant: Institut de Cultura Gil Albert.

- Archilés, Ferran (2007): “La Renaixença y el valencianismo político”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 7, p. 90-117.
- (2012): *Una singularitat amarga: Joan Fuster i el relat de la identitat valenciana*. Catarroja: Editorial Afers.
- Archilés, Ferran; García Carrión, Marta (2012): “En la sombra del estado: esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia Contemporánea*, 45. Bilbao: Universitat del País Basc, p. 483-518.
- Archilés, Ferran; Martí, Manuel, (2002): “Renaixença i identitats nacionals al País Valencià”, en Nicolàs, Miquel (ed.): *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 51-72.
- (2001): “Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana”, *Afers*, 38. Catarroja: Editorial Afers, p. 157-170.
- Ardit, Manuel (1977): *Revolución liberal y revuelta campesina: un ensayo sobre la desintegración del régimen feudal en el País Valenciano (1793-1840)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Arribas, Ramon; Font, Jaume (1995): “Migracions i mobilitat de la població”, en Riquer, Borja de (dir): *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. 8, p. 76-97.
- Associació Cultural Amics de Vinaròs (1990): “L’obra de Paco Argemí”, en *Feixet de versos*. Vinaròs: Mialfo, p. 13-17.
- Ayala, M. Ángeles (1993): *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alacant: Publicacions de la Universitat d’Alacant.
- (1998): “Introducción” a Altamira, Rafael: *Cuentos de Levante y otros relatos breves*. Alacant: Fundació Rafael Altamira.
- Badenes, Gonzalo, dir. (1992): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana.
- Balaguer, Enric (1988) “Una revista popular valenciana: El Mòle (1837 i 1840-41)”, *Caplletra*, 4. València: Universitat de València, p. 71-78.
- Baldaquí, Josep Maria (2012): “Les coses de la meua terra cent anys més tard”, en Martínez i Martínez, Francesc: *Coses de la meua terra (La Marina)*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Baldó, Marc (1990): “Consolidació de la cultura burgesa”, en Ruiz Torres, Pedro (coord.): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5, p. 167-220.
- (2007): “La cultura, entre la revuelta y la respetabilidad”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 6, p. 202-229.
- Ballesteros, Ignacio (2002): “A la chent d’espardeña y camalet”, en Nicolàs, Miquel (ed.): *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València, Publicacions de la Universitat de València, p. 73-92.
- Barona, Josep Lluís; Micó, Juan Antonio, coord. (1996): *Salut i malaltia en els municipis valencians*. València: Universitat de València.
- Barquero, Carles J. (2005): *Joan Baptista Burguet i Andreu Codonyer: un epistolari inèdit de la Renaixença valenciana*. Tesina inèdita dirigida per Miquel Nicolàs Amorós. Departament de Filologia Catalana. Universitat de València.

- (2018): "Els contes de la primera època d'*El Mole*: aproximació a un material folklòric de principi del segle XIX", *Estudis de Literatura Oral Popular*, 7. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, p. 11-17.
- (2021): "*Fallae Santi Josephi*: una descripció literària de les Falles de 1862 – 1863", *Revista d'Estudis Fallers*, 26. València: Associació d'Estudis Fallers, p. 60-69.

Bataller, Alexandre (2018): "La representació de la dona sericultora en textos literaris valencians de la Renaixença, l'eco de Frederic Mistral", *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXIII. València: Universitat de València, p. 95-115.

Baynat Monreal, M. Elena (2007): "Valencia y los valencianos según algunos viajeros franceses del siglo XIX", en Oliver, José María; Curell, Clara; Uriarte, Cristina i Picó, Berta (ed.): *Escrituras y reescrituras del viaje: Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*. Berna: Peter Lang, p. 75-88.

Bellés, Salvador (2003): "Salvador Guinot Vilar: alcalde y notable patricio castellonense" [en línia]. *Diario Mediterráneo de Castellón*. 18 maig 2003. <<https://www.elperiodicomediterraneo.com/castello/2003/05/18/seres-humanos-castellon-salvador-belles-43071825.html>> [Consulta: 7 maig 2021].

- (2008a): "Carlos González-Espresati Sánchez: el intelectual que fue director del Puerto", en Bellés, Salvador: *Hombres y mujeres de Castellón*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló, p. 127-130.
- (2008b): "Enric Ribés Sangüesa: boticario y relator de costumbres", en Bellés, Salvador: *Hombres y mujeres de Castellón*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló, p. 220-222.
- (2013): "Contraste entre un poeta que fue labrador y su hijo, muy emprendedor", [en línia]. *Diario Mediterráneo de Castellón*. 23 febrer 2013. <<https://www.elperiodicomediterraneo.com/castello/2013/02/23/contraste-poeta-labrador-hijo-emprendedor-42021575.html>> [Consulta: 9 abril 2021].

Beltran, Adolf (2002): *Els temps moderns. Societat valenciana i cultura de masses al segle XX*. València: Edicions Tàndem.

Beltran, Rafael (2007): *Rondalles populars valencianes: antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Besó, César (2005): "Vicente Blasco Ibáñez y el Naturalismo" [en línia]. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 31. Madrid: Universidad Complutense. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/viblasco.html>> [Consulta: 27 abril 2020].

Blasco, Ricard (1983): "Sobre Llorente, el llorentinisme i la seua projecció paracrònica", *L'Espill*. Tardor, 83. València: Universitat de València, p. 136-151.

- (1984): "Les lletres valencianes des de la Renaixença a la primera dictadura", en *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1858-1936)*. L'Alcúdia, Ajuntament de L'Alcúdia, p. 11-92.

Blasco, Salvador ; Bueno, Francisco (2013): "Teatro, tradición y educación: un análisis de las zarzuelas de Vicente Peydró Díez", *Quadrivium*, 4. València: Universitat de València, p. 1-10.

Boira, Josep Vicent (2006): *València i Barcelona, retorn al futur: l'Exposició Regional de 1909*. València: Edicions Tres i Quatre.

- (2009): "L'Exposició Regional de València de 1909 i la figura de Tomàs Trenor Palavicino", en Pons, Anacleto i Serna, Justo (coord): *Trenor: l'exposició d'una gran família burgesa*. València: Universitat de València, p. 231-254.

Bonilla, Josep Maria (1869): "Examen de las obras de Don Pascual Pérez y Rodríguez", en *Obras en prosa y verso de Pascual Pérez y Rodríguez y corona fúnebre a la memoria del mismo*. València: Imprenta de la calle Almirante, p. 9-15.

- Bordería, Enrique *et alii* (2004): *Política, cultura y sátira en la España isabelina: José Bernat y Baldo-ví*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Bou, Enric, dir. (2000): *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- Burdiel, Isabel (1990): “Revolució liberal i moderantisme burgés” (1833-1866), en Ruiz Torres, Pedro (dir.): *Història del País Valencià*, vol. 5, p. 101-112. Barcelona: Edicions 62.
- Burke, Peter (2012): *Historia social del conocimiento. Vol. II. De la Enciclopedia a la Wikipedia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Calatayud, Salvador (2007): “Vino, arroz y naranjas, la base de la Restauración”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 7, p. 6-33.
- Casanova, Emili (1990): “L’evolució del sistema palatal català: una interpretació”, *A sol post: Estudis de llengua i literatura*, 1. Alcoi: Editorial Marfil, p. 45-62.
- Casasús, Josep Maria (1991): “El periodisme literari del segle XIX”, en *Actes del III Col·loqui sobre Verdager: La prosa literaria, periodística i de viatges de Jacint Verdager*. Vic: Societat Verdager i Eumo editorial, p. 9-18.
- Cassany, Daniel (1995): *La cuina de l’escriptura*. Barcelona: Edicions Empúries.
- Cassany, Enric (1986): “El quadre de costums”, en Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (1986): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Ariel, vol. VIII, p. 365-386.
- (1992): *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Edicions Curial.
 - (1997): “La influència del sànet en la prosa costumista del segle XIX”, en Carbó, Ferran (coord): *Escalante i el teatre del segle XIX: precedents i pervivència*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 37-55.
 - (2009): *Panorama crític de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Vicens Vives, vol. IV.
- Castaño, Joan (1987): *Illicitanos en la historia*. Elx: Edicions de Ràdio Elx.
- Castillo, José Vicente (2007): “La restauración de la monarquía borbónica”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 7, p. 34-61.
- Cerdà Aznar, Blanca (2018): “¿Blasco Ibáñez, escritor naturalista? Una reflexión a propósito de *Arroz y tartana* (1894)”, *Prometeo: Revista de la Casa-Museo Blasco Ibáñez*, 1. València: Casa-Museo Blasco Ibáñez, p. 141-163.
- Cervera Bañuls, David (1976): *La prensa valenciana en su aportación a la Renaixença*. València: Ajuntament de València.
- Cirlot, Lluís Eduard (2006): *Diccionario de los ismos*. Madrid: Editorial Siruela.
- Climent Martínez, Josep Daniel (2003): *L’interés per la llengua dels valencians (segles XV – XIX)*. València: Consell Valencià de Cultura.
- Cobo, Eugenio (1997): “El folclore en la prensa romántica”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 52. Madrid: CSIC, p. 292-293.
- Correa Calderón, Evaristo (1950): *Costumbristas españoles. Tomo I: Siglos XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Aguilar.

- Costafreda, Mercè (1996): “Del sentimentalisme regionalista a la proposta nacional”, en Riquer, Borja de (dir.): *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. 7, p. 128-185.
- Cucó, Alfons (1971): *El valencianismo político (1874 – 1939)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Cuvardic, Dorde (2006): “El punto de vista panorámico en la literatura europea deomonónica”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 32. San José: Universidad de Costa Rica, p. 37-50.
- Domínguez Moltó, Adolf (1981a): *Martí Gadea, su vida y su obra*. Alacant: Caixa d’Estalvis Provincial.
- (1981b): “Presentació”, a Martí i Gadea, Joaquim: *Tipos d’espardenya i sabata*. Alacant: Caja de Ahorros Provincial.
- Eco, Umberto (1989): *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Escartí, Vicent Josep; Roca, Rafael (2005): *Constantí Llombart i el seu temps*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Escobar Arronis, José (1992): “Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII”, *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, 546. Madrid: Editorial Planeta, p. 17-19.
- (2006): “La mimesis costumbrista”. [en línia]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mmesis-costumbrista-0/html/0070de7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html> [Consulta: 17 maig 2018].
- Fenollosa, Carles (2019): “Estudi introductor”, en Iranzo, Víctor: *Antologia*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Ferrando, Antoni; Nicolàs, Miquel (2011): *Història de la llengua catalana*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Flor, Vicent (2011): *Noves glòries a Espanya: anticatalanisme i identitat valenciana*. Catarroja: Editorial Afers.
- Foguet, Manuel (1958): “Interrogamos a Paco Argemí”, *Vinaroz: Semanario de divulgación e información local*, 88. Vinaròs: Impremta Soto, p. 3-7.
- Fradera, Josep Maria (1992): *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*. Barcelona: Edicions Curial.
- Fuertes, E. (2001): *Lleonard Mingarro: un temps, una terra, un home*. La Vall d’Uixó: Centre d’Estudis Vallers.
- Furió, Antoni, dir. (1999): *Historia de Valencia*, València, Universitat de València.
- Fuster, Joan (1959): “Eco literari de l’Exposició”, en 1909-1959. *Cincuentenario de la Exposición Regional de 1909*. València: Ateneu Mercantil.
- (1962): *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Edicions 62.
- (1970): “Ni modernistes ni tan sols moderns”, *Serra d’Or*. Número 135. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 69.
- (1971): “El País Valencià”, en *Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62, vol. III.
- Galiano, Ana (1992): “La Renaixença”, en Badenes, Gonzalo (dir): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, p. 301-320.
- García Carrión, Marta (2015): *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Editorial Afers.

- García de la Concha, Víctor, dir. (1995). *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, vol. 8.
- García Franco, Manuel (1992): “El apogeo de la zarzuela”, en Badenes, Gonzalo (dir): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, p. 281-300.
- García Grau, Manuel (1996): “Introducció” a Sánchez Gozalbo, Àngel: *Bolanger de dimonis*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- Garrido, David (2018): “País Valencià, país trinxat: la divisió provincial” [en línia]. *Diari La Veu del País Valencià*. 6 maig 2018, <<https://www.diarilaveu.com/apunt/81565/pais-valencia-pais-trinxat-la-divisio-provincial>> [Consulta: 6 juliol 2020].
- Genovés Olmos, Eduard (1914): *Catalech descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana*. València: Impremta de Manuel Pau.
- Gil Encabo, Fermín (1999): “Bosquejo histórico-literario del costumbrismo aragonés”, en Mainer, José Carlos i Enguita, José María (coord): *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón*. Saragossa: Instituto Fernando el Católico, p. 51-70.
- Gimeno Betí, Lluís (2006): *Panorama sumari de les lletres valencianes. Escriptors castellanencs dels segles XII al XX*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- Guarner, Lluís (1983): “Pròleg” a Llorente, Teodor: *Poesia valenciana completa*. València: Edicions Tres i quatre.
- Hernández, Gil Manuel; Marín, Josep Lluís (2016): “La tradició té molta tela per tallar: la indumentària fallera com a producte modern”, en Martínez Canet (dir): *Inventant la tradició: indumentària i identitat*. València: Museu Valencià d’Etnologia, p. 11-18.
- Herradón, María Antonia (2016): “El vestit valencià, icona en l’Edat de Plata”, en Martínez Canet (dir): *Inventant la tradició: indumentària i identitat*. València: Museu Valencià d’Etnologia, p.79-87.
- Hobsbawm , Eric (2002): “La Invención en serie de las tradiciones (1870-1914)”, en Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (ed.): *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 273-318.
- Ibáñez Tarín, Margarita (2021): “Anticlericalismo en acción en Valencia (1898-1910): Una historia de exaltados inventada por un novelista”, *Conversación sobre la historia*. 16 gener de 2021, <<https://conversacionsobrehistoria.info/2021/01/16/anticlericalismo-en-accion-en-valencia-1898-1910-una-historia-de-exaltados-inventada-por-un-novelist/>> [Consulta: 19 gener 2021].
- Iborra, Josep (1995): “La novel·la al País Valencià”, en Iborra, Josep: *La trinxera literària (1974-1990): Estudis sobre la literatura catalana al País Valencià*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 27-68.
- Iranzo Calpe, Juan (2017): “Josep Calpe de Sabino” [en línia]. *Quaderns d’hemerografia valenciana*. València: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. <http://www.quaderns.bv.gva.es/7_N_En-Marxa/sumari/homenatge/jcshtm> [Consulta: 2 de gener 2021].
- Jaén Urbán, Gaspar (1994): *Les palmeres del migjorn valencià*. València: Consell Valencià de Cultura.
- (2017): *Formació d’una ciutat moderna de grandària mitjana: Elx (1740-1962)*. Alacant: Universitat d’Alacant.
- Jorba, Manuel (1964): “Renaixença”, en Riquer, Martí; Comas, Antoni; Molas, Joaquim, coord: *Història de la literatura catalana*. Volum VII. Barcelona: Editorial Ariel.

- (1997): *El segle romàntic: Actes del col·loqui sobre el Romanticisme*. Vilanova i la Geltrú, Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.
- Lafont, Robert; Anatole, Christian (1973): *Història de la literatura occitana*. Barcelona: Edicions Dopesa.
- Laguna, Antonio; Ortega, Eduardo (1989): *Un periodista romàntico en la revolució burguesa: José María Bonilla*. València: Asociación de la Prensa Valenciana.
- Laguna, Antonio (2001): *Història de la comunicació: València, 1790-1898*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Le Gentil, Georges (1909): *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*. París: Hachette.
- León Roca, José Luis (1978): *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*. València: Ajuntament de València.
- Limorti, Paül (1993): "La dualitat camp – ciutat en el *Cañís y cañisaes* (Monòver, 1950) i en els escrits en valencià del setmanari *El Pueblo* (Monòver, 1901-1915)", *Quaderns de migjorn: Revista d'estudis comarcals del sud del País Valencià*, 1. Alacant: Associació Cívica per la Normalització del Valencià, p.149-160.
- Llombart, Constantí, (1879 [1973]): *Los Fills de la Morta-viva. Apunts bio-bibliogràfics per a la història del renaixement lliterari llemosí en València*. València: Impremta d'Emili Pascual. [Reproducció facsímil per Edicions León Roca, València].
- Lloret Esquerdo, Jaume (1994): "El sàinet valencià durant el segle XX", *L'Aiguadolç*, 18. Pedreguer: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, p. 43-58.
- López-Chávarri, Eduard (1902): "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente vieja: ecos del siglo pasado*. Madrid.
- López Menchero, Nieves (2019): "Casa Cuesta", en Nieto, Jorge i Rubio-Alcover, Agustín (coord): *Diccionario del audiovisual valenciano*. València, Edicions de la Filmoteca.
- Mainer, José Carlos, dir. (2010): *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Crítica.
- Marcuello, Juan Ignacio (1999): "La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal", *Ayer: Revista de historia contemporánea*, 34. Madrid: AHC i Marcial Pons, p.65-91.
- Marín, Josep Lluís (2011): *Sàtira i falles: les explicacions falleres de Josep Bernat i Baldoví*. València: Publicacions de la Universitat de València.
 - (2014): *El llibret de falla: explicació i relació de la festa (1850-2014)*. València: Servei de Publicacions de la Generalitat Valenciana.
- Marín, Josep Lluís; Mozas, Javier (2019): *Cinc cèntims valia el llibret! Tesoros falleros de la Biblioteca Històrica Universitat de València*. València: Universitat de València.
- Martí, Manuel (1990): "La societat valenciana de la Restauració (1875-1914): estabilització del domini burgés i contestació renovada", en Ruiz Torres, Pedro (coord): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5, p. 117-135.
- Martí i Mestre, Joaquim (2006): *Diccionari històric del valencià col·loquial (segles XVII, XVIII i XIX)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
 - (2013): "Josep Bernat i Baldoví: costumbrismo, sátira y parodia en el siglo XIX", en Escartí, Vicent Josep (coord): *Escribir y persistir: estudios sobre la literatura en catalán de la edad media a la Renaixença*. Los Angeles: Editorial Argus-a, vol. 3, p. 23-47.

- Martínez, Francesc; Laguna, Antonio, coord. (2007): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València, Editorial Premsa Valenciana.
- Martínez Canet, Robert, coord. (2016): *Inventant la tradició: indumentària i identitat*. València: Diputació de València i Museu d'Etnologia.
- Martínez Gallego, Francesc (2007): "La época isabelina, el dominio de la burguesía moderada", en *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Premsa Valenciana, vol. 6, p. 62-89.
- Martínez i Martínez, Francesc (1927): "Pròleg" a *Folk-lore valencià. Arreplega de llegendes, tradicions y costums del Reine de Valencia*. València: Societat Valenciana de Publicacions.
- Mas, José; Mateu, María Teresa (1998): "Introducción" a Blasco Ibáñez, Vicente: *La barraca*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Melià, Casimir (1985): "Pròleg" a Guinot, Salvador: *Escenes castelloneses*. Castelló de la Plana: Caixa d'Estalvis de Castelló.
- Meseguer, Lluís (1993): "Onomàstica literària: sobre la designació literària de la toponímia", en *Actes del Congrés d'Onomàstica. XVII Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. Barcelona: Societat d'Onomàstica, vol. I, p. 353-366.
- (1997): "El Romanticisme i els folkloristes catalans", en Jorba, Manuel (ed.): *El segle romàntic: Actes del col·loqui sobre el Romanticisme*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, p. 193-203.
 - (2009): "Introducció" a *Antologia d'escriptors castellonencs: les lletres de Castelló de la Plana i les comarques valencianes del nord en les primeres dècades del segle XX*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Meseguer, Lluís; Garí, Joan (1995). "Metàfora i fraseologia en el discurs costumista: Santiago Rusiñol i Marià Vayreda", *Caplletra*, 18. València: Universitat de València, p. 133-164.
- Millán, Jesús (1990): "L'economia i la societat valencianes 1830-1914: Les transformacions d'un capitalisme perifèric", en Ruiz Torres, Pedro (dir.): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5, p. 29-76.
- Millàs, Jaime (2019): *Memòria d'un poeta de la Renaixença: Rafael Ferrer i Bigné (1836 – 1892)*. València: Edicions Sargantana.
- Miquel, Amalia (1980): *Salvador Sellés, poeta de Alicante*. Alacant: Impremta Gutenberg.
- Miranda, Josep Antoni (1992): "Els orígens del model industrial valencià. Elx, 1850 – 1930", *Recerques: història, economia, cultura*, 25. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 159-173.
- Molas, Joaquim, dir. (1986): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Ariel, vol. VII.
- Monjo, Joan M. (1985): *Lluís Català: l'home i l'escriptura*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- Montoro, Francisco (1991): "Introducción" a Amo, Joaquim; Martínez, Amancio: *Cañisaes: el llibre de Munove*. Monòver: Asociación de Estudios Monoveros i Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Nadal, Jordi (1987): "El desenvolupament de l'economia valenciana a la segona meitat del segle XIX: una via exclusivament agrària?", *Recerques*, 19. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 115-132.
- Navarro, Francesc, coord. (2004): *Historia Universal*, Madrid: Edicions Salvat i El País.

- Nicolàs, Miquel (1994): “La literatura de costums i la Renaixença valenciana: el cas de Joaquim Martí i Gadea”, en *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença*. Barcelona: Curial, vol. II, p. 309-317.
- Nicolàs, Miquel, coord. (2002): *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València, Publicacions de la Universitat de València.
- Nieto, Jorge; Rubio-Alcover, Agustín, coord. (2019): *Diccionario del audiovisual valenciano*. València, Edicions de la Filmoteca.
- Nuño de la Rosa, Pedro (2018): “Agrasot en sus entornos”, en *Joaquín Agrasot, pintor oriolano*. Oriola: Ajuntament d’Oriola, p.13-57.
- Oleza, Joan (1984): *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Editorial Laia.
- (1999): “Novelas mandan: Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad”, *Debats*, 64- 65. València: Universitat de València, p. 95-111.
- Oliveras Samitier, Josep (1996): “El miratge de la capital: de poble gran a ciutat”, en Riquer, Borja de (dir.): *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. 7, p. 186-230.
- Oriol, Carme; Samper, Emili, ed. (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant /Palma/ Tarragona: Universitat Rovira i Virgili – Universitat d’Alacant – Universitat de les Illes Balears.
- Ortega y Gasset, José (1923): “Azorín: primores de lo vulgar”, en *El espectador. Obras completas II*. Madrid: Revista de Occidente, p. 157-191.
- Ortells Chabrera, Vicent (2005): “La indústria ceràmica a la Plana de Castelló: tradició històrica i mundialització actual”, en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 58. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, p. 35-66.
- Palomo, Pilar; Pérez Vidal, Alejandro; Rubio Cremades, Enrique (1995): “La literatura costumbrista”, en García de la Concha, Víctor (dir.): *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, vol. 8.
- Paniagua, Javier; Piqueras, José A., dirs. (2003): *Diccionario biográfico de políticos valencianos (1823 – 2003)*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Peñas Ruiz, Ana (2013): *Hacia una poética del artículo de costumbres (1830-1850)*. Tesi doctoral inèdita dirigida per Ana Luisa Baquero Escudero. Departament de Filologia Espanyola. Universitat de Múrcia.
- Pérez Montaner, Jaume (1998): “Prosa narrativa de la Renaixença al País Valencià: *El Mole, La Donsayna i El Tabalet*”, *Estudis. Revista de historia moderna*, 24. València: Universitat de València, p. 449-466.
- Pérez i Moragon, Francesc (2004): “Un petit clàssic del costumisme”, *Caràcters*, 27. València: Universitat de València, p. 40.
- Pérez i Navarro, Vicent Josep (2020): “El paradís perdut. La imatge idíl·lica d’Elx a la premsa periòdica i als llibres de viatges dels segles XIX i XX: Il·lustracions i textos”, *La Rella: Anuari de l’Institut d’Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*, 33. Elx: Institut d’Estudis Comarcals del Baix Vinalopó, p. 51-113.
- Pérez Rojas, Javier, coord. (1999): *Tipos y paisajes (1890-1930)*. València: Generalitat Valenciana.
- Piqueras, José Antonio (2007): “Economía y trabajo en los albores del capitalismo”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 6, p. 118-145.

- Piqueras Infante, Andrés (1996): *La identidad valenciana, la difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela Libre.
- Pitarch, Vicent (2003): “Introducció” a *Els valencians de secà: estampes velles del Maestrat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I i Fundació Huguet.
- Pla Vivas, Vicente (2012): “Figuras del campesino valenciano en el arte del XIX: de la integración técnica a la disgregación costumbrista”, *Revista valenciana d’etnologia*, 7. València: Museu Valencià d’Etnologia, p. 139-160.
- Poveda, Rafael (2014): “Joaquín Amo Abad” [en línia]. *Autors i personatges de Monòver*. <<http://autors.rafaelpoveda.es/304/>> [Consulta: 17 juny 2021].
- Rafanell, August (1991): “El llemosinisme valencià a la darrerria del segle XIX”, *Caplletra*, 11. València: Universitat de València, p. 35-50.
- (1994): “Les idees sobre l’apitxat de València a l’edat moderna”, *Estudi General*, 14. València: Universitat de València, p. 13-47.
- Ramos, Vicente (1966): *Literatura alicantina (1839-1939). Ensayo crítico y bio-bibliográfico*. Barcelona: Editorial Alfaguara.
- (1980): *Eduardo Irlas (vida, obra, antologia)*. Alacant: Institut d’Estudis Alacantins.
- Rausell, Francesc Xavier (2016): “Espill de realitats: el vestit dels llauradors valencians i la seua construcció icònica”, en Martínez Canet (dir.): *Inventant la tradició: indumentària i identitat*. València: Museu Valencià d’Etnologia, p. 27-44.
- Reig, Ramir (2007): “La intensa y larga hegemonía del blasquismo”, en Martínez, Francesc; Laguna, Antonio (coord.): *La gran historia de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Premsa Valenciana, vol. 7, p. 62-89.
- Renau, Vera; Andrés, Inés (2018): “Notas acerca de los orígenes de la profesionalización del diseño en el País Valenciano: el caso de la cerámica en Castellón (1960-1978)”, *Diseño y franquismo: II Simposio de la FHD*. Barcelona: Fundació Història del Disseny, p. 1-15.
- Revilla, Manuel de la (1878): “Bocetos literarios. Don Manuel de Mesonero Romanos”, *Revista Contemporánea*, 4. Madrid: Tipografía Perojo, p. 495-502.
- Ribelles Comín, José (1915): *Bibliografía de la lengua valenciana*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- Riquelme, Jesucristo; Talamás, Carlos (2018): “José María Ballesteros Meseguer, medico humanista: enamorado de la Péñola”, en Ballesteros, José María: *Oriolanas (Cuadros y costumbres de mi tierra)*. Manises: Edicions Micomicona.
- Riquer, Borja de (dir.) (1996): *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vols. 7 i 8.
- Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (1986): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Ariel, vol. VII.
- Roca, Jordi (2017): “La Renaixença, els processos de nacionalització i regionalització de la nació, a debat”, *Cercles*, 20. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 209-230.
- Roca, Rafael (2004): *Teodor Llorente, el darrer patriarca*. Alzira: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Edicions Bromera.
- (2009): “Aproximació a la història de la cordà d’Alaquàs”, *Quaderns d’investigació d’Alaquàs*. Alaquàs: IDECO de l’Horta Sud, p. 69-100.

- (2011): “La pàtria somniada dels poetes de la Renaixença valenciana”, *Caplletra*, 50. València: Universitat de València, p. 209-236.
- (2013): “El poeta de València”, en Llorente, Teodor: *Obra valenciana completa*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

Ròdenas, Antoni (1973): *D'Azorín i el país meu*. València: Editorial L'Estel.

Rodrigo Mancho, Ricardo (1990): “Fallas y literatura en el siglo XIX”, en Ariño, Antoni (coord.): *Historia de las fallas*. València: Diari Levante-EMV, p.115-120.

Rodríguez Bernabeu, Emili (2005): *Alacant contra València*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Rubio Cremades, Enrique (1993): “Introducción” a Mesonero Romanos, Ramón: *Escenas y tipos mallorquineses*. Madrid: Editorial Cátedra.

- (1995): “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, en *Siglo Diecinueve* (Revista de Literatura hispánica), 1. Valladolid: Diputación provincial, p. 7-25.

Ruiz i Marqués, Iris: “Lluís Sales i Boli” [en línia]. *Memòria valencianista*. Barcelona: Fundació Josep Irla. <<https://memoriavalencianista.cat/biografies/sales-boli-lluís>> [Consulta: 1 maig 2021].

Ruiz Torres, Pedro, coord. (1990): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5.

Salas, Pere; March, Jaume (2016): “Entre els sentiments i els interessos: la guerra d'Àfrica de 1859-60 a Mallorca”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*. Ciutat de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, p. 163 – 177.

Salvador, Vicent (2001): *Els arxius del discurs: episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Sánchez Almela, Elena: “Enrique Ribés Sangüesa” [en línia]. *Real Academia de la Historia*. <<http://dbe.rah.es/biografias/37819/enrique-ribes-sanguesa>> [Consulta: 22 abril 2020].

Sánchez Gozalbo, Àngel (1935): “Unes paraules epilogals”, en Pascual Tirado, Josep: *De la meua garbera. Contalles de Castelló de la Plana*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.

Sánchez-Cutillas, Carmelina (2006): *Francisco Martínez y Martínez: un humanista alteano*. València: Institució Alfons el Magnànim.

Sanchis Guarner, Manuel (1957): *Les barraques valencianes*. Barcelona: Edicions Barcino.

- (1968): *Renaixença al País Valencià: estudi per generacions*. València: Edicions Tres i Quatre.
- (1972): “Pròleg” a Amo, Joaquim; Martínez, Amancio: *L'oncle Canyís. Estampes del vell Monòver*. València: Edicions L'Estel.
- (1978): *El sector progressista de la Renaixença valenciana*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Sanchis Ibor, Carles (2007): “La construcció d'una icona paisatgística: l'Albufera de València”, en *Saitabi*, 57. València: Universitat de València, p. 241-270.

- (2010): *Regadiu i canvi ambiental a l'Albufera de València*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Sansano, Gabriel (1997): “Per una revisió del sàinet valencià del segle XIX: Josep Bernat i Baldoví, un exemple”, en *Josep Bernat i Baldoví. Teatre en valencià I*. Catarroja: Editorial Afers, p. 13-22.

- (2009): “De l'herència barroca al quadre de costums: les primeres passes del teatre vuitcentista (1770-1845)”, *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, 17. Vic: Societat Verdaguer i Eumo Editorial, p. 439-456.

- Sansano, Gabriel i Castaño, Joan (1997): “Una història del teatre a Elx al llarg del segle XIX”, en *Sainets il·licitans de la Restauració (1874-1896)*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert i Diputació d’Alacant, p. 17-84.
- Sarthou Carreres, Carlos (1989): *Geografia general del Reino de Valencia: provincia de Castellón*. Castelló de la Plana: Caja de Ahorros de Castellón.
- Saz, Ismael (1990): “República, guerra i franquisme”, en Ruiz, Pedro (dir.): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5, p. 278-351.
- Segarra, Josep-Ramon (2007): “Vicent Boix i la negociació de l’espai cultural a València durant la dècada de 1840”, *Cercles: Revista d’història cultural*, 10. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 257-270.
- Segura Llopes, Carles (1998): *El parlar d’Elx a estudi: aproximació a una descripció*. Elx: Ajuntament d’Elx.
- Sellarès i Centelles, Laura: “Manuel Peris i Fuentes” [en línia]. *Memòria valencianista*. Barcelona: Fundació Josep Irla. <<https://memoriavalencianista.cat/biografies/peris-fuentes-manuel>> [Consulta: 3 maig 2021].
- Serrano, Joan (1988): *Els escrits en valencià publicats al setmanari El Pueblo*. Treball inèdit d’investigació. Alacant: Institut d’Estudis Juan Gil-Albert.
- Servei de Política Lingüística; Generalitat de Catalunya (2016): *Majúscules i minúscules*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Simbor Roig, Vicent (1980): *Els orígens de la Renaixença Valenciana*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- (1983): *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva*. València: Diputació Provincial.
 - (1984): “Sobre la poesia modernista valenciana”, en *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, vol. I, p. 173-209.
 - (1987): “Sobre la narrativa modernista valenciana: Eduard López Chávarri”, *Caplletra*, 2. València: Universitat de València, p. 101-113.
 - (1988): *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana i Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
 - (1994): “Carles Salvador i la modernització literària valenciana”, *Caplletra*, 16. València: Universitat de València, p. 109-126.
 - (1996): “Introducció” a Llorente, Teodor: *Poesia*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
 - (2012): “La barraca llorentina: la creació d’un tòpic literari”, en Roca, Rafael, ed: (2012): *Teodor Llorente, cent anys després*. Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Universitat d’Alacant.
- Simó, Guillem (1982): *Prosa costumista balear*. Ciutat de Mallorca: Institut d’Estudis Balears.
- Sirera, Josep Lluís (1984): “El Teatre Principal de València i les representacions teatrals en valencià durant el segle XIX”, *Estudis escènics: quaderns de l’Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 78-94.
- (1994): “Del sainet valencià i els seus límits”, *L’aiguadolç: Revista de literatura*, 19. Dénia: Institut d’estudis de la Marina Alta, p. 35-42.
 - (1995): *Història de la literatura valenciana*. València: Institut Alfons el Magnànim.
 - (2000): “Eduard Escalante i la problemàtica superació dels límits del sainet”, dins Domingo, Josep M. i Gibert, Miquel M. (ed.): *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 455-469.

- Soler i Godes, Enric (1962): "Introducció" a *Els valencians pintats per ells mateix*. València: Editorial Sicània.
- (1990): "Literatura fallera (1850-1936)", en Ariño, Antoni (coord.): *Historia de las fallas*. València: Diari Levante-EMV, p. 271-276.
- Soriano, Vicent (1996): "Introducció" a Pascual Tirado, Josep: *De la meua garbera. Contalles de Castelló de la Plana*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- Soto López, Alberto (2017): *Sustrato catalán en el habla del Bajo Segura*. Almeria: Editorial Círculo Rojo.
- Tarí, Andrea (2010): "Deforeros i xiribitos", *Generació XXI: Revista de l'IES Misteri d'Elx*, 5. Elx: Impremta Fermín Valero, p. 12.
- (2018): *La prosa costumista a Elx en el tombant del segle XIX: algunes mostres*. Treball de fi de grau inèdit dirigit per Gabriel Sansano. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Tormo, Enrique (1990): "L'art valencià del segle XX", en Ruiz, Pedro (dir.): *Història del País Valencià*. Barcelona: Edicions 62, vol. 5, p. 411-434.
- Torró, Lluís (1996): "Al voltant dels orígens de la industrialització valenciana", en Azagra, Joaquín et alii: *De la sociedad tradicional a la economía moderna*. Alacant: Diputació Provincial i Institut Juan Gil-Albert, p. 34-61.
- Tramoyeres, Lluís (1879): *La literatura llemosina dins lo progrés provincial*. València: Impremta d'Emili Pasqual.
- Ucelay Da Cal, Margarita (1951): *Los españoles pintados por si mismos (1843-1844): Estudio de un género costumbrista*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Viciano, Pau (1995): *La temptació de la memòria*. València: Edicions Tres i Quatre.

ÍNDEX ANALÍTICS

ÍNDIX ONOMÀSTIC²²⁵

- A**
- Aguilar Gómez, Juan de Dios** – 26
 - Aguirre, Leovigildo** – 424
 - Aguirre Mاتيول, Josep** – 286, 287
 - Alarcón Macià, Vicent** – 72
 - Alberola i Serra, Estanislau** – 397, 399, 506
 - Alberola Botella, Ginés** – 314, 497, 511
 - Alfonso Prats, Queremón** – 498
 - Alfonso, Vicent** – 431
 - Alloza Vidal, Maximilià** – 436, 453, 476
 - Almela i Vives, Francesc** – 444, 445
 - Altamira Crevea, Rafael** – 55, 80, 451, 506, **512-516**, 534, 535, 544
 - Amo Abad, Joaquim** – 79, 451, **498-504**, 508, 534, 535
 - Andrés Cabrelles, Ramon** – 116, 422, 424, 430, 433, 434
 - Argemí i Poy, Francesc** – 72, **459-462**, 472, 485
 - Arniches Barreda, Carlos** – 511
 - Arolas, Francesc de Paula** – 159, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 207
 - Arolas Bonet, Juan** – 175, 178, 249, 364
 - Artola i Tomàs, Bernat** – 453, 470
 - Ayguals d'Izco, Venceslau** – 161

225 / Com a criteri general, hem reflectit els noms dels autors tractant de ser fidels a la formulació més habitual amb què aquests signaren els seus escrits, tot transcrivint-los de la forma més completa que ens ha estat possible. Pel que fa a noms i cognoms en valencià, hem mirat de normativitzar-los sempre que aquesta norma no col·lidira amb el necessari respecte al nom original. En cas d'apartats íntegrament dedicats a un escriptor, la referència es formalitza mitjançant un interval (**226-240**).

- B**
- Badenes i Dalmau, Francesc – 75, 294, 295, 302, 309-311, 397, 506**
- Balader i Sanchis, Joaquim – 227, 237, 341**
- Ballesteros Meseguer, José María – 79, 80, 511, 521-525, 533, 534, 535**
- Barber i Bas, Francesc – 116, 312, 314, 315**
- Barchino, Francisco – 430**
- Bayarri i Hurtado, Josep Maria – 427, 428, 431, 436, 439**
- Bellido, Francisco – 227, 228, 237, 238**
- Bellver i Tomàs, Blai – 162, 427**
- Beltrán, Enrique – 431**
- Bernat i Baldoví, Josep – 25, 56, 57, 58, 72, 73, 76, 80, 97, 100, 112, 113, 114, 115, 125, 131, 136, 137-162, 166, 167, 168, 169, 190, 191, 192, 195, 197, 198, 199, 202, 203, 207, 226, 257, 292, 388, 389, 397, 426, 427, 456, 500**
- Bernat i Ferrer, Lluís – 26**
- Blasco, Rafael – 190**
- Blasco Ibáñez, Vicente – 20, 28, 54, 100, 101, 102, 114, 167, 214, 228, 234, 249, 282, 285, 293, 317, 319-359, 411, 412, 446, 456, 457, 487, 512, 514, 515, 516, 523, 525, 543**
- Blat, Joan Baptista – 233, 237, 341**
- Blat, José Manuel – 61, 227, 341**
- Bodria i Roig, Josep – 62, 79, 94, 114, 115, 227, 232, 236, 237, 238, 274, 276, 294, 295, 299-302, 393, 491, 506, 508**
- Boix Ricarte, Vicente – 61, 63, 106, 131, 132, 163-165, 169, 175, 176, 178, 190, 192, 249, 250, 292, 451**
- Bonilla Martínez, José María – 25, 56, 97, 100, 106, 114, 115, 136, 137-149, 153, 159, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 173, 197, 198, 207, 410, 427**
- Buchaca Freire, Alejandro – 190, 191, 192, 292**
- Buñ Navarro, Eduard – 429**
- Burguet i Codonyer, Joan Baptista – 72, 98, 99, 162, 203, 204, 227, 232, 237, 341, 427**
- C**
- Caballero i Muñoz, Francesc – 433, 435, 436, 438, 439, 473**
- Calatayud Buades, Luis – 520, 534, 535**
- Calpe de Sabino, Josep – 125, 397, 399, 400**
- Calvo, Leonardo – 63, 191, 211**
- Calvo, Manuel – 191, 192**
- Calvo y Rodríguez, Carmelo – 65, 191, 192, 193, 532**
- Cánovas Rodríguez, Luis – 313**

Cantó i Blasco, Francesc – 59, 451, 453, **463-465**, 492, 497, 508

Cantó Vilaplana, Gonzalo – 419

Carboneras Quiles, Manuel – 506

Carvajal, Rafael de – 175, 177, 178

Castanyer i Fons, Angelí – 423, 434

Català i Serra, Lluís – 56, 113, 363, 373, **374-384**, 396, 400, 401

Cebrián i Ibor, Lluís – 397, 424, 434

Cebrián i Mezquita, Lluís – 107, 116, 227, 237, 238, 258, 300, 389, 394, 506

Cester, Ricard – 62, 227, 232, 234, 236, 237, 238, 258, 341

Cidón, Antoni de – 397, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425

Chocomeli Codina, Antonino – 419

Codonyer i Monzó, Andreu – 98, 99, 162, **203-205**, 227, 541

Corradi de Van Halen, Amelia – 177, 178

Crespo Martín, Ramón – 26

Cuitaví i Rosell, Manuel – 423, 440

D **De la Torre, Josep Maria** – **312, 315**

Díaz Donderis, Filiberto Abelardo – 61, 191, 192

Duran i Tortajada, Enric – 429, 436, 438, 439

E **Escalambre y Neyra, José** – **511**

Escalante i Feo, Eduard – 410, 428

Escalante i Mateu, Eduard – 72, 74, 115, 117, 222, 226, 227, 231, 232, 237, 238, 269, 312, 539

Escrig i Martínez, Josep – 113

Escrig i González, Enric – 94, 227, 232

Espiau Bellveser, Joan – 313, 314

Esteve Victoria, Josep Maria – 430, 431

F **Fe Castells, Vicent** – **431**

Fenoll Felices, Carlos – 533

Ferrándiz, José – 510

Ferrer i Bigné, Rafael – 106, 117, 194, 271

Ferrer Vercher, Jaime – 420, 423, 424

Figueras Pacheco, Francisco – 26

Flores Algovia, Antonio – 510, 511

Font i Piris, Tomàs – 113

Frígola Ahís Xacmar Beltrán, Pasqual (Baró de Cortes) – 56, 191, 192, **247-251**, 254, 259, 309, 337, 352, 393, 396, 397, 414, 419, 491, 541

G **Galiana i Cervera, Lluís** – **38, 131, 133-134, 389, 505**

García Bravo, Magdalena – 294

García Cadena, Peregrín – 61, 177, 178, 179, 190, 192, 288

García López, Francisco – 177, 207

García Marcili, Eduardo – 512, 523

Gayano Abad, Rafael – 426

Genovés, Genaro – 397

Gimeno Puchades, Miquel – 428, 431

Gisbert i Gosálbez, Gregorio – 177, 178

González-Espresati Sánchez, Carlos – 20, **469-475**, 481, 492, 493

Gras Mirambell, Francisco de Paula – 177, 178, 179, 191, 192

Guastavino i Robba, Severí – 429

Guinot i Vilar, Salvador – 80, 94, 126, 167, **455-458**, 462, 471, 480, 491, 497, 500, 544

Guix, Juan – 227, 229

H **Hernández Antón, Jeroni** – **526**

Hernández Casajuana, Faust – 428

Hernández Gilabert, Miguel – 521, 525, 529, 533, 534

Huertas, Francisco de Paula – 227, 228, 237

Huguet i Segarra, Gaetà – 463, 476, **483-484**, 485

I **Ibarra Ruiz, Pere** – **526, 527, 529**

Igual Úbeda, Antoni – 413

Iranzo i Simón, Víctor – 79, 106, 112, 116, 117, 179, 227, 234, 237, 274, 276, 294, 295, **296-299**, 300, 302, 341, 405, 407 541

Irlles Garrigós, Eduardo – 518, 520, 535

- J**
- Jaén Fuentes, Ramón – 80, 526, 527, 528, 529, 531, 534**
- Juan García, José María – 397, 420, 421, 423, 424, 428, 430
- L**
- Labaila i González, Jacint – 106, 117, 179, 227, 232, 294, 365**
- Lamarca i Morata, Lluís – 113, 168
- Liern i Cerach, Rafael Maria – 155, 223, 228, 237
- Lladró i Mallí, Ramón – 228, 237
- Llofriú Sagrera, Eleuterio – 511
- Llombart, Constantí – 80, 81, 98, 100, 112, 113, 115, 116, 117, 160, 161, 162, 178, 179, 192, 203, 206, 207, 221, 222, 226-240, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 256, 257, 276, 294, 295, 296, 337, 339, 340, 341, 342, 364, 365, 373, 396, 422, 491, 506, 541**
- Llopis Miralles, Agustí – 459, 460, 462**
- Llorente de las Casas, Luis Gonzaga – 526
- Llorente Falcó, Teodor – 55, 106, 436, 441, 443
- Llorente Olivares, Teodor – 20, 24, 57, 71, 72, 100, 101, 104, 106, 109, 114, 115, 116, 117, 162, 167, 222, 226, 228, 249, 250, 268, 272, 273, 277, 278-293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 314, 315, 316, 343, 344, 349, 350, 351, 356, 364, 405, 407, 413, 414, 416, 422, 433, 435, 437, 443, 456, 461, 481, 489, 514, 516, 524, 541, 542, 543**
- Lluch i Soler – 228, 237
- López-Chávarri, Eduard – 397, 411, 428, 431, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 506
- M**
- Macià Abela, José – 532**
- Maians i Siscar, Gregori – 133
- Mallent, Vicent – 440
- Marqués de Lozoya – 430
- Martí i Gadea, Joaquim – 75, 80, 94, 113, 126, 363, 385-396, 399, 400, 401, 465, 482, 492, 506**
- Martí Orberà, Rafael – 436
- Martínez Colomer, Vicente – 45
- Martínez Ferrando, Daniel – 428, 436, 437, 438
- Martínez Ferrando, Eduard – 430
- Martínez i Martínez, Francesc – 75, 126, 451, 505-509, 534, 535
- Martínez Ruiz, Amancio – 498-504
- Martínez Ruiz, José – 498, 525
- Mingarro Fenollosa, Leonard – 485, 490, 532

Miquel i Carceller, Vicent – 399

Miró Ferrer, Gabriel – 497, 513, 517, 521, 534, 535

Monzó, Cristòfol – 228, 237

Mora i Roig, Ascensi – 228, 397

Morales Sanmartín, Bernat – 126, 428, 436, 440

Morante Borràs, Jesús – 427, 438

Mustieles i Perales de Verdonces, Jacint Maria – 436

N **Nebot, José Vicente** – 190, 192, 193, 210

O **Ojeda, Antonio María** – 177, 178

Ombuena Tous, Francisco – 440

Orellana i Mojolí, Marc Antoni – 168, 505

Orga i Pinyana, Josep d' – 177, 178, 179, 180, 181, 207, 228, 237

Ortín Bedito, Bernat – 425

P **Palanca i Hueso, Antoni** – 312, 314

Palanca i Roca, Francesc – 56, 74, 79, 117, 222, 223, 228, 232, **241-247**, 248, 249, 251, 506, 541

Pallarés, Josep – 227

Pardo de la Casta, Joaquín – 191

Pascual Tirado, Josep – 451, 453, 454, 474, **479-483**, 491, 492, 500, 544

Pasqual i Genís, Cristòfol – 190, 191, 192

Pastor, Francesc – 227, 230, 236, 341

Pastor Macià, Pasqual – 526, 529, 530, 531, 534

Peiró Dauder, Jaime – 227, 236, 237

Peral Vicente, José – 26, 532

Pérez Escrich, Enrique – 334

Pérez i Rodríguez, Pasqual – 25, 65, 79, 80, 81, 114, 115, 125, **137-149**, 159, **184-202**, 203, 207, 207, 208, 221, 227, 235, 236, 240, 246, 251, 256, 278, 309, 313, 340, 342, 462, 541

Pérez Sánchez, Josep – 526

Peris Fuentes, Manuel – 397, 399, 459, 474, **485-490**, 491, 493, 506, 532

Peycé, P. – 228, 237

Pizcueta i Gallel, Fèlix – 106, 116, 117, 250

Pla Mompó, Vicent – 506

Pons Samper, José – 532

Puig i Pasqual, Francesc – 177, 178, 182, 191, 192, 194, 210

Puig i Torralva, Josep Maria – 116, 294, 295, **302-305**, 323, 541

Q **Querol Campos, Vicent Venceslau** – 71, 106, 117, 162, 222, 226, 284, 293, 294

R **Rausell i Soriano, Manuela Agnés** – 312

Revest Corzo, Lluís – 463, 476

Ribés Sangüesa, Enric – 29, 53, 80, 454, 462, 463, **465-469**, 491, 492, 497, 506

Ribés Sangüesa, Francesc – 459, 463, 465, 467, 468

Rico y Amat, Juan – 51, 510, 511

Roca, Mariano – 397, 422, 423, 424

Rodríguez Guzmán, J. – 286, 287

Roig i Civera, Antoni – 227, 257, 375

Ros i Hebrera, Carles – 133, 168, 505

Rubert, Manuel – 510

Ruiz de Lihory i Pardines, Josep Maria (Baró d'Alcahalí) – 440, 463

S **Sagaseta, Nieves** – 440

Salazar Navarro, Rodolfo – 510

Sales Boli, Lluís – 470, 478, 479, 485

Salvador i Gimeno, Carles – 443, 444, 445, 453, 476

Salvador Ramon, Josep – 422, 424

Sánchez Gozalbo, Àngel – 454, 463, **476-478**, 479, 485, 491

Sanchis Sivera, Josep – 440

Sanelo i Lagardela, Manuel Joaquim – 168

Sanjuan, Julià – 459, 460, 462, 472, 485

Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc – 79, 112, 116, 227, 233, 236, 237, 269, 341, 363, **364-373**, 375, 376, 384, 396, 400, 401, 465, 492, 506

Sansano Benisa, Juan – 521, 533

Sarthou Carreres, Carlos – 453

Sellés Gosálbez, Salvador – 518, 519, 520, 534, 535

Serrano y Cañete, Joaquín – 59, 60, 191, 192

Serrano Fatigati, Enrique – 191, 192

Serrano Hernández, Antonio – 526, 529, 530, 531, 534

T **Tejedo Beltrán, Joan Baptista – 488**

Teruel, Abelardo – 26

Thous i Orts, Maxilimià – 412, 428, 433, 434

Tordera Lledó, Francesc – 510

Tramoyeres i Blasco, Lluís – 107

Trènor Palavicino, Leopold – 20, 30, 57, 114, 115, 264, 276, 294, 295, **305-309**, 323, 343, 407, 481, 541

V **Valero, Ricardo – 430**

Valiente, Francesc – 397, 398, 399

Valls Castell, Joan Baptista – 459, 460, 462

Verdú Verdú, Silvestre (Marcolán) – 498

Vidal, José – 177, 183

Villar, N. del – 191, 192, 193

Y **Yago, Pedro Manuel – 61, 178, 179, 191, 212**

Z **Zacarés, José María – 177**

Zapater Esteve, José María – 422, 423, 424, 428

Zapater y Ugeda, José – 70, 178, 179, 190, 192, 213, 216, 250, 251, 285, 288

ÍNDEX TOPONÍMIC²²⁶

Sorita – 477

Morella – 97, 126, 394, 459, 472, 477, 492

Traiguera – 93

Xert – 454

Catí – 454

Vinaròs – 160, 168, 394, 444, 460, 461, 492

Sant Mateu – 477

Cervera del Maestrat – 93

Tírig – 270

Benicarló – 490

Benassal – 454

Albocàsser – 459, 472, 492

Peníscola – 468

Les Useres – 484

La Vall d'Alba – 484

Llucena del Cid – 179

Vilafamés – 484

La Pobla d'Arenós – 399

Ademús – 304

Benicàssim – 454, 479

Borriol – 454, 479

Aiòder – 509

Castelló de la Plana – 89, 98, 99, 100, 103, 113, 121, 284, 304, 349, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 476, 479, 480, 482, 483, 485, 491, 492, 493, 497, 510, 544

226 / Ordenem els topònims de nord a sud, i no seguint l'ordre alfabètic, amb la intenció de fer més visible la distribució territorial de les referències.

Villamalur – 509

Onda – 485

Tales – 394, 454

Almassora – 454

Vila-real – 121, 485

Betxí – 477

Borriana – 89, 121, 283, 349, 397, 405, 446, 452, 453, 459, 474, 485, 486, 488, 489, 492, 506

Alpont – 353, 394

Sogorb – 164, 454

La Vall d'Uixó – 485, 490, 492

Xelva – 125, 210, 304

Casinos – 385, 394

Sagunt – 100, 121, 244, 354, 446

Llíria – 111, 126, 164, 259

Bétera – 286, 287, 390, 399

Utiel – 121

Museros – 298

Meliana – 298

Burjassot – 97

Alboraia – 350

Requena – 89, 121, 123, 160, 411

Manises – 283, 371

Mislata – 385, 386, 393, 394, 400

València – 88, 90, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 110, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 132, 138, 163, 168, 178, 179, 180, 182, 210, 211, 215, 216, 223, 233, 248, 252, 263, 270, 274, 298, 304, 310, 328, 338, 339, 346, 347, 348, 354, 356, 366, 367, 385, 394, 398, 399, 412, 413, 414, 417, 418, 419, 424, 425, 427, 428, 441, 451, 454, 465, 491, 509, 514, 526, 533, 544

Aldaia – 283

Alaquàs – 143

Torrent – 121, 125, 210, 214, 233, 310

Paiporta – 72

Bunyol – 90, 97, 160

Catarroja – 168

Torís – 283

Catadau – 252

Millars – 252

Algemesí – 121, 212, 441

Sueca – 98, 121, 154, 160, 166, 168, 198

Guadassuar – 252

Cullera – 121, 160

Alzira – 92, 103, 121, 160, 243, 251, 252, 253, 254, 255, 354, 355, 446

Tous – 252

Carcaixent – 121, 284

Alberic – 283, 309, 310

Anna – 385, 394

Tavernes de la Vallidigna – 121, 398

Xàtiva – 121, 124, 132, 160, 163, 212, 243, 244, 310, 417, 419, 427

Gandia – 121, 310, 349, 374, 376, 380, 384, 446

Canals – 389, 509

Quatretonda – 203, 397

Benigànim – 283, 509

Oliva – 121, 507

L'Olleria – 270

Moixent – 310

Pego – 446

El Verger – 442

Dénia – 121, 385, 446, 497

Ontinyent - 121, 133

Pedreguer – 385

Xàbia – 394, 395

Planes – 395

Balones – 385, 391, 393, 394, 396, 400, 506

Senija – 385

Millena – 394

Gorga – 385, 394

Benilloba – 390

Alcoi – 89, 90, 98, 99, 104, 121, 126, 160, 223, 263, 270, 294, 299, 310, 390, 394, 395, 419, 497, 532

Beniardà – 517

Tàrbena – 442

Confrides – 517

Guadalest – 517

Benimantell – 517

Benifato – 517

Calp – 517

Villena – 121, 123, 160, 179, 498

Biar – 90

Onil – 90

Ibi – 90

Polop – 516

Altea – 505, 506, 507, 508, 509, 544

L'Alfàs del Pi – 442

Xixona – 283, 284, 516

Tibi – 516

Petrer – 498

Busot – 516

Elda – 121, 446, 498, 510, 533

Monòver – 405, 451, 452, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 534, 544

El Campello – 513, 515, 516

Novelda – 520

Montfort – 179

Asp – 81, 314, 497, 511

Alacant – 45, 81, 89, 92, 98, 99, 100, 103, 119, 121, 122, 124, 160, 214, 288, 304, 314, 446, 451, 454, 497, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 533, 544

Elx – 72, 81, 88, 89, 90, 111, 121, 122, 126, 405, 446, 451, 452, 497, 498, 510, 520, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 544

Crevillent – 45, 121, 168, 532

Santa Pola – 511

Oriola – 81, 121, 270, 497, 511, 517, 521, 522, 523, 524, 525, 532, 533, 544

Torrevella – 99, 313, 533



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

