





Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

**DOCTORAT EN TRADUCCIÓ I ESTUDIS
INTERCULTURALS**

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

TESI DOCTORAL

**La recepció a Catalunya de la novel·la de fulletó
francesa i la repercussió en la cultura popular**

**Pau Joan Hernández de Fuenmayor
1358203**

**DIRECTORA
MONTSERRAT BACARDÍ I TOMÀS**

Barcelona, maig de 2020



Dades

La recepció a Catalunya de la novel·la de fulletó francesa i la repercussió en la cultura popular

La recepción en Cataluña de la novela de folletín francesa y su repercusión en la cultura popular

La réception en Catalogne du roman-feuilleton français et sa répercussion dans la culture populaire

Autor: Pau Joan Hernández de Fuenmayor

Tutora: Montserrat Bacardí i Tomàs

Centre: Facultat de Traducció i d'Interpretació

Estudis: Doctorat en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2019-20

Paraules clau

Traducció catalana, cultura popular, novel·la de fulletó, premsa, Renaixença

Traducción catalana, cultura popular, novela de folletín, prensa, Renaixença

Traduction Catalane, culture populaire, roman-feuilleton, presse, Renaixença

Resum

Aquesta tesi estudia, en una primera part, la recepció a Catalunya de la novel·la de fulletó francesa per mitjà de les traduccions de *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, i del cicle de Rocambole, de Ponson du Terrail, i, en la segona part, analitza la presència de temes i personatges del fulletó francès als fulletons catalans publicats a la premsa periòdica a la segona meitat del segle XIX.

Esta tesis estudia, en una primera parte la recepción en Cataluña de la novela de folletín francesa por medio de las traducciones de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue y del ciclo de Rocambole, de Ponson du Terrail, y, en la segunda parte, analiza la presencia de temas y personajes del folletín francés en los folletines catalanes publicados en la prensa periódica de la segunda mitad del siglo XIX.

Cette thèse étudie, dans une première partie, la réception en Catalogne du roman-feuilleton français à travers les traductions des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, et du cycle de Rocambole, de Ponson du Terrail, et, dans sa seconde partie, analyse la présence des thèmes et des personnages du roman-feuilleton français dans les feuilletons catalans publiés dans la presse périodique de la seconde moitié du XIXe siècle.

Avis legal



© Pau Joan Hernández de Fuenmayor, Cerdanyola del Vallès, 2020.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Aviso legal

© Pau Joan Hernández de Fuenmayor, Cerdanyola del Vallès, 2020. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Avis legal

© Pau Joan Hernández de Fuenmayor, Cerdanyola del Vallès, 2020. Tous les droits réservés.

Aucun contenu de ce travail ne peut être objet de reproduction, communication publique, diffusion et/ou transformation, de manière partielle ou totale, sans permis ou autorisation de l'auteur(e).

Índex

1. Introducció.....	10
1.1. Justificació	10
1.2. Hipòtesi de treball	11
1.3. Objectius	13
1.3.1. Objectiu general	13
1.3.2. Objectius específics	13
1.4. Estat de la qüestió	14
1.5. Metodologia i marc teòric.....	15
1.5.1. La comparació de traduccions.....	16
1.5.2. L'estudi de la recepció.....	17
1.6. Corpus	17
1.7. Estructura	22
1.8. Agraïments	25
2. El naixement de la literatura popular i de la novel·la de fulletó.....	27
2.1. Característiques del fulletó	35
2.1.1. La participació dels lectors	35
2.1.2. La societat contemporània.....	36
2.1.3. La consolació i la justícia	36
2.1.4. La víctima.....	39
2.1.5. L'anagnòrisi	39
2.1.6. Les interpel·lacions al lector.....	40
2.2. Novel·la de fulletó i consciència social.....	43
2.3. La segona etapa de la novel·la de fulletó.....	44
3. Les traduccions de <i>Les Mystères de Paris</i>	46
3.1. Una introducció a <i>Les Mystères de Paris</i>	46
3.1.1. L'autor	46
3.1.2. L'argument	48
3.1.3. Misteris urbans arreu d'Europa.....	49
3.1.4. Misteris de Barcelona.....	52
3.2. <i>Les Mystères de Paris</i> a l'Estat espanyol	54
3.2.1. Tres traduccions cabdals	56
3.3. Les traduccions de <i>Les Mystères de Paris</i> publicades a Barcelona	57
3.3.1. La traducció de Joan Cortada (1844).....	58

3.3.2. La traducció de Jaume Tió i F. A. Solá (1844)	59
3.3.3. La traducció d'Eduardo Astells i Félix-Carlos Plá (1957).....	61
3.3.4. La traducció de Carlos de Arce (1969).....	62
3.3.5. Traduccions sense el nom del traductor	62
3.4. Comparació entre la traducció de Joan Cortada i la de Carlos de Arce	63
3.4.1. La qüestió del text original.....	64
3.4.2. Els noms dels personatges	67
3.4.3. Omissions i divergències	72
3.4.4. Confusions.....	75
3.4.5. Anostrament i estranyament	77
3.4.6. Argot.....	78
3.4.7. Les notes de l'autor	80
3.4.7.1. Notes mantingudes per Arce i no per Cortada.....	80
3.4.7.2. Notes mantingudes per Cortada i no per Arce.....	82
3.4.7.3. Notes mantingudes per tots dos traductors	84
3.4.8 Les notes del traductor	85
3.4.8.1. Notes sobre la ciutat de París.....	85
3.4.8.1.1. Notes de Carlos de Arce	85
3.4.8.1.2. Notes de Joan Cortada	87
3.4.8.2. Notes culinàries.....	89
3.4.8.3. Notes sobre altres aspectes culturals	90
3.4.8.4. Altres notes de Joan Cortada de reflexió sobre la traducció	93
4. Les traduccions del cicle de novel·les de Rocambole.....	95
4.1 Una introducció al cicle de Rocambole	96
4.1.1. L'autor	97
4.1.2. L'argument	98
4.2 El cicle de Rocambole a l'Estat espanyol.....	101
4.3 Les traduccions del cicle de Rocambole publicades a Barcelona.....	103
4.3.1. <i>Luisa la Baccarat</i> , traducció de Pedro Trenchs (1862).....	104
4.3.2. <i>Luisa la Bacará</i> , sense nom del traductor (1890).....	104
4.3.3. <i>La herencia misteriosa</i> , traducció de Francisco Cárles (1897)	105
4.4 Comparació entre tres traduccions de <i>L'Héritage mystérieux</i> : 1862, 1890 i 1897	105
4.4.1. La qüestió del text original.....	105
4.4.2. Els noms dels personatges	111
4.4.3. Omissions i divergències	114

4.4.4. Confusions.....	114
4.4.5. Anostrament i estranyament	117
4.4.5.1. Estrangerismes de l'original	120
4.4.5.2. Termes amb alguna dificultat especial.....	121
4.4.6. Argot.....	123
4.4.7. Les notes.....	124
4.4.7.1. Notes del traductor anònim a l'edició del 1890.....	124
4.4.7.2. Notes de Pedro Trenchs a l'edició del 1862	125
4.4.7.3. Notes de Francisco Cárles a l'edició del 1897	126
5. El mite de les ciutats i el mite d'una ciutat.....	127
5.1. El París dels <i>Mystères</i>	130
5.1.1. Carrers antics i actuals	131
5.2. El París de Rocambole	133
5.2.1. Carrers antics i actuals	135
5.3. Els arquetips del París popular	137
5.3.1. El <i>titi</i>	137
5.3.2. La <i>grisette</i>	139
5.3.3. La minyona, antítesi de la <i>grisette</i>	141
5.3.4. El porter i la portera	144
5.3.5. L'escanyapobres	145
5.3.6. La mantinguda i la <i>lorette</i>	146
6. Premsa catalana del segle XIX i seriació	150
6.1. Fulletons i lliuraments col·leccionables	154
6.1.1. Col·leccionables de teatre	155
6.1.2. Col·leccionables de no ficció	156
7. Presència de la literatura francesa en la premsa catalana.....	157
7.1. Poesia i textos breus	158
7.1.1. <i>Revista Barcelonesa</i> (1846-1847).....	158
7.1.2. <i>Calendari català del any...</i> (1865-1882)	159
7.1.3. <i>L'Atlàntida</i> (1867-1897)	161
7.1.4. <i>Lo Gay Saber</i> (1868-1883).....	162
7.1.5. <i>La Bandera Catalana</i> (1875).....	163
7.1.6. Les traduccions d'Eusebi Cort a <i>La Pàtria Catalana</i> , <i>La Il·lustració Catalana</i> i <i>El Eco del Centro de Lectura</i>	164
7.1.7. <i>La Il·lustració Catalana</i> (1880-1894).....	165

7.1.8. <i>L'Almanach de la Esquella de la Torratxa</i> (1888-1900).....	166
7.1.9. <i>La Velada</i> (1892-1894)	167
7.1.10. <i>Luz</i> (1897-1898).....	168
7.1.11. <i>Catalònia</i> (1899-1900).....	170
7.2. Fulletons francesos traduïts	172
7.2.1. <i>El Álbum de las Familias</i> (1858-1861)	172
7.2.2. <i>Las Maravillas y Progresos del Siglo</i> (1876)	174
7.2.3. <i>El Anunciador Catalán</i> i els seus successors (1878)	176
7.2.4. <i>El Mundo Ilustrado</i> (1879-1883)	177
7.2.5. <i>El Mundo de las Aventuras</i> (1892-1896)	178
7.2.6. Un cas particular: <i>Joana de Nàpols</i> a <i>La Rambla</i> i <i>Lo Somatent</i> (1868-1869).....	180
8. Alguns fulletons catalans	182
8.1. Fulletons catalans apareguts en diaris	183
8.1.1. <i>Lo Somatent</i>	184
8.1.2.1. <i>Sagetes d'or</i> (1889).....	185
8.1.2.2. <i>Mal d'hermosa</i> (1891)	185
8.2. Fulletons catalans apareguts en premsa no diària.....	185
8.2.1. <i>Un Tros de Paper</i> (1865-1866): <i>La sirena de Sant Bertran</i>	185
8.2.2. Els fulletons de <i>L'Ase</i> (1867).....	187
8.2.2.1. <i>Delfina</i>	188
8.2.2.2. <i>Història d'un petó</i>	189
8.2.2.3. <i>El salt de la reina mora</i> i <i>Ma última pesseta</i>	190
8.2.3. <i>La Rambla</i> (1867) i <i>La Pubilla</i> (1867-1868): <i>El collaret de perles</i>	191
8.2.4. <i>La Barretina</i> (1868): <i>Les joies de la Roser</i>	192
8.2.5. <i>Lo Esquirol</i> (1868): <i>La pubilleta de Gavà</i>	194
8.2.6. Les rondalles seriades i el teatre seriat de <i>Lo Gay Saber</i> (1868-1883)	195
8.2.7. El fulletó col·leccionable de <i>La Renaixensa</i> (1874-1880).....	199
8.2.7.1. <i>Julita</i> (1874).....	199
8.2.7.2. <i>Tragèdies</i> (1876).....	199
8.2.7.3. <i>Quadros en prosa</i> (1878) i <i>L'Auca de la Pepa</i> (1893)	200
8.2.7.4. <i>Del meu tros</i> (1879), <i>Escenes barcelonines</i> (1886) i <i>Gent de casa</i> (1889).	200
8.2.7.5. <i>El Bruc</i> (1880)	200
8.2.8. Els fulletons de <i>La Bandera Catalana</i> (1875)	201
8.2.8.1. <i>Marieta</i>	201

8.2.8.2. <i>Una història misteriosa</i>	202
8.2.8.3. <i>La mainadera</i>	202
8.2.8.4 <i>El cavaller de Mont-negre</i>	203
8.2.8.5. <i>Llegendes del treball</i>	203
8.2.9. Els fulletons de <i>La Gorra de Cop</i> (1875-1876).....	203
8.2.9.1. <i>El barber d'Almoster</i>	203
8.2.9.2. <i>Bartolo</i>	204
8.2.10. Els fulletons d' <i>En Banyeta</i> (1877-1878)	205
8.2.10.1. <i>Un dia de pega</i>	205
8.2.10.2. <i>La societat dels 5 o Els crítics invisibles</i>	206
8.2.11. Els fulletons de la segona època de <i>Lo Gay Saber</i> (1879-1883).....	207
8.2.11.1. El fulletó col·leccionable de <i>Lo Gay Saber</i>	207
8.2.11.2. <i>Vigatans i botiflers</i>	208
8.2.11.3. <i>El poble de l'Alzinar (novel·leta de costums catalans)</i>	209
8.2.11.4. <i>Maria</i>	210
8.2.11.5. <i>El Sant Crist de la Sang</i>	211
8.2.11.6. <i>El voluntari del 93</i>	211
8.2.11.7. <i>El cotxer dels morts</i>	212
8.2.11.8. <i>La festa dels ocells</i>	213
8.2.11.9. <i>El prec d'una mare</i>	214
8.2.11.10. <i>Un voluntari d'Àfrica</i>	216
8.2.11.11. <i>La germana de la caritat</i>	217
8.2.11.12. <i>Cor i sang i La nova era</i>	217
8.2.11.12. <i>Tomeu Boncor</i>	219
8.2.12. Els fulletons de la primera època de <i>La Il·lustració Catalana</i> (1880-1894).....	220
8.2.12.1. Volum I-II (1880-1881).....	220
8.2.12.1.1. <i>Una història vulgar, primera part d'una novel·leta</i>	221
8.2.12.1.2. <i>L'acabament d'una novel·la</i>	222
8.2.12.2. Volum III (1882)	222
8.2.12.2.1. <i>Memòries d'un soldat</i>	222
8.2.12.2.2. <i>La senyora Càndia</i>	222
8.2.12.3. Volum IV (1883)	223
8.2.12.3.1. <i>Els tres tombs</i>	223
8.2.12.3.2. <i>La calavera</i>	223

8.2.12.3.3. <i>Una broma. Costums de Barcelona</i>	224
8.2.12.4. Volum v (1884)	225
8.2.12.4.1. <i>L'escala del vici</i>	225
8.2.12.4.2. <i>La bufetada</i>	226
8.2.12.4.3. <i>El pessebre</i>	227
8.2.12.5. Volums VI-VII (1885-1886)	227
8.2.12.5.1. <i>Elisabeth de Mur</i>	227
8.2.12.5.2. <i>El senyor Ferret</i>	227
8.2.12.5.3. <i>La fàbrica vella</i>	228
8.2.12.6. Volum VIII (1887)	229
8.2.12.6.1. <i>La font del arc</i>	229
8.2.12.6.2. <i>Benet Roure</i>	229
8.2.12.6.3. <i>La bona gent</i>	230
8.2.12.6.4. <i>L'americano</i>	231
8.2.12.7. Volum IX (1888)	231
8.2.12.7.1. <i>Les conseqüències</i>	231
8.2.12.7.2. <i>La flor de la vida</i>	232
8.2.12.7.3. <i>El tribut de sang</i>	233
8.2.12.8. Volum X (1889)	234
8.2.12.8.1. <i>Fidelitat</i>	234
8.2.12.8.2. <i>En Ton de la pipa</i>	234
8.2.12.8.3. <i>Història d'un piano contada per ell mateix</i>	234
8.2.12.9. volum XI (1890)	235
8.2.12.9.1. <i>Els colomins</i>	235
8.2.12.9.2. <i>La tia Marieta</i>	235
8.2.12.9.3. <i>Presa d'un corsari i El cop de mà de Manresa</i>	235
8.2.12.10. volum XII (1891)	236
8.2.12.10.1. <i>L'hereu Subirà</i>	236
8.2.12.10.2. <i>El Jepet del Sastre</i>	238
8.2.12.10.3. <i>La Maria</i>	238
8.2.12.11. Volum XIII (1892)	238
8.2.12.11.1. <i>La reineta del Cadí</i>	238
8.2.12.11.2. <i>El llibre de l'Andreuet</i>	239
8.2.12.11.3. <i>L'agafada de mossèn Benet</i>	240
8.2.12.11.4. <i>El pas del bord</i>	240
8.2.12.11.4. <i>El fill d'en Nasi</i>	240

8.2.12.11.5. <i>De Barcelona a Gràcia, viatge en tramvia</i>	240
8.2.12.12. Volum xiv (1893).....	241
8.2.12.12.1. <i>El beneit i la porquerola</i>	241
8.2.12.12.3. <i>La família del Mas dels Salzers: relació d'un fet</i>	242
8.2.12.12.4. <i>El guardabarrera</i>	242
8.1.12.13. Volum xv (1894)	243
8.1.12.13. <i>Un romiatge</i>	243
8.2.13. <i>L'Esperit Català</i> (1883-1884): <i>Retalls d'una novel·la</i>	243
8.2.14. <i>La Tradició Catalana</i> (1893): <i>Sota un tarot</i>	246
8.2.15. <i>Catalònia</i> (1900): <i>Desil·lusió</i>	247
9. Imatge de París i arquetips del París popular en la premsa catalana del segle XIX ..	248
9.1. París en la premsa catalana del segle XIX.....	248
9.2. Arquetips del París popular a Barcelona	252
9.2.1. El nen del carrer. La percepció de la pobresa infantil i de la delinqüència.....	253
9.2.2. La modisteta	258
9.2.3. La minyona	262
9.2.4. El porter i la portera	264
9.2.5. L'escanyapobres	265
9.2.6. La mantinguda.....	269
10. Conclusions	272
10.1. Recepció del fulletó francès a Catalunya	272
10.2. La literatura francesa a la premsa catalana	278
10.3. Els fulletonistes catalans	278
10.4. Postulats de la hipòtesi de treball.....	281
10.4.1. Primer postulat. L'existència del fulletó català	281
10.4.2. Segon postulat. La presència dels personatges arquetípics	282
10.4.3. Tercer postulat. Els recursos narratius i la temàtica	288
10.4.4. Quart postulat. La imatge de Barcelona	295
10.5. Coda	296
11. Bibliografia.....	298
Annex. Il·lustracions	309

1. Introducció

La narrativa popular i el fulletó tenen una transcendència cultural molt més gran del que els estudis literaris solen atribuir-los, no tant, és clar, per la qualitat de les seves produccions en si, com per la capacitat per a crear un imaginari col·lectiu i per a propiciar el debat, que no deixa de ser debat literari, entre el públic que els segueix. El mateix que avui dia succeeix amb els fulletons televisius, que arriben a generar programes de televisió de debat i discussions a les xarxes socials sobre els personatges i les trames, succeïa a mitjan segle XIX amb els fulletons dels diaris, que provocaven polèmica (fins i tot en seu parlamentària, ja que la capacitat de mobilització social del fulletó va preocupar en més d'una ocasió els governants, com veurem més endavant), i generaven gran quantitat de correspondència adreçada als autors o als editors dels diaris.

El fulletó, estrictament parlant, no neix a París, però és a París on adquireix volada. Coincideix amb la generalització del sistema escolar, que fa recular l'analfabetisme i fa néixer, alhora, grans masses de potencials lectors. En el cas de la ciutat de París, a més, el fulletó (i molt especialment *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue) conflueix amb la literatura culta (particularment amb *La Comédie humaine*, d'Honoré de Balzac) per fer aparèixer una imatge mítica de la ciutat que guanyarà molt ràpidament força i perdurarà al llarg del temps.

1.1. Justificació

A Catalunya, tot i que l'índex d'alfabetització de la població no era ni de bon tros com el francès, el fenomen del fulletó també va arribar, sobretot a través de les nombrosíssimes publicacions populars de final del XIX i començament del XX, i també es van traduir els fulletons francesos, en molts casos amb un gran èxit de públic. Però trobem a faltar un estudi sobre aquestes traduccions i la seva recepció, així com sobre la manera que el fulletó francès va influir damunt els

seus lectors, influència aquesta que s'havia de veure reflectida en la cultura popular.

La intenció d'aquest treball és principalment estudiar la recepció del fulletó francès a Catalunya a la segona meitat del segle XIX per mitjà de quatre aspectes: en primer lloc, les diferents traduccions al castellà d'alguns dels fulletons de més èxit, que es van publicar en forma de llibre; en segon lloc, la presència d'aquests o altres fulletons en la premsa periòdica catalana; en tercer lloc, la presència en aquestes publicacions de la literatura francesa en general i, en quart lloc, l'eventual aparició d'un gènere fulletonesc en llengua catalana.

Paral·lelament, i com a objectiu secundari, mirarem de rastrejar la presència a la cultura catalana, principalment a la popular, d'un seguit de personatges arquetípics del fulletó francès.

Tot plegat pretén de ser una aportació al coneixement d'un àmbit que considerem poc estudiat tant des del punt de vista traductològic com del literari.

1.2. Hipòtesi de treball

La hipòtesi de treball a partir de la qual desenvoluparem la investigació és la següent:

Fets coneguts:

- És cosa sabuda que al llarg de la segona meitat del segle XIX, l'elevat índex d'alfabetització de la població francesa —estudiat, per exemple, per Emmanuel Todd (2008)— va afavorir l'aparició d'un gènere de novel·la popular que es consumia bé en forma de llibres que es llogaven als anomenats gabinets de lectura, bé en format de fulletó inserit als diaris, especialment als més assequibles, que van començar a aparèixer i a estendre's per les mateixes dates. Aquests temes han estat desenvolupats, entre d'altres, per Yves Olivier-Martin (1980).
- És cosa sabuda també que aquest gènere fulletonesc es va internacionalitzar, va ser imitat arreu i va contribuir a més a fer néixer i

propagar la mitificació de la ciutat de París, la qual va fer sorgir, a més, tot un gènere imitatiu: el dels misteris urbans. Podem trobar desenvolupada la història d'aquest procés en articles de Corinne Saminadayar-Perrin (2013) i Alain Vaillant (2013).

- Juntament amb la ciutat, adquireixen la categoria de mites o d'arquetips un seguit de personatges característics del fulletó, que també trobarem imitats arreu. En destacarem el nen del carrer, la modisteta, la minyona, l'usurer, el porter o portera i la cortesana.
- També és un fet estudiat —per exemple, per Manuel Llanas (2007)— que durant la mateixa època, els índexs d'alfabetització a Catalunya van augmentar de manera considerable, especialment en l'àmbit urbà. Aquest augment de públic lector va afavorir l'aparició d'una enorme quantitat de publicacions periòdiques de tota mena, que anaven des de les revistes literàries i artístiques fins a les satíriques (Torrent i Tasis 1966).
- El fulletó francès va arribar a Catalunya en traduccions al castellà que es venien per subscripció en fascicles col·leccionables, o bé en edicions de butxaca, i que van tenir un èxit considerable. Les obres més importants del gènere fins i tot van ser traduïdes diverses vegades.

A partir d'aquests fets coneguts, postulem:

- És molt probable que aquest gènere tan llegit fos d'alguna manera imitat, cosa que hauria dut al naixement d'un gènere fulletonesc català publicat als diaris i revistes de l'època, com passava a França.
- També considerem probable que els personatges arquetípics del fulletó es popularitzessin a Catalunya i apareguessin al fulletó català o passessin a formar part d'alguna altra manera de l'imaginari popular.
- Hauria de ser possible trobar al fulletó català, cas que existís, els temes i els recursos narratius del francès.
- Caldria, finalment, preguntar-se si tot aquest procés va dur en certa mesura a la creació d'una projecció mítica de la ciutat de Barcelona, tal com va succeir amb París.

1.3. Objectius

Per tal de provar o desmentir les premisses de la hipòtesi de treball, la investigació es planteja els següents objectius:

1.3.1. Objectiu general

- Estudiar la recepció de la novel·la francesa de fulletó a Catalunya i analitzar-ne la incorporació a l'imaginari popular de situacions i personatges característics.

1.3.2. Objectius específics

1. Identificar, a partir d'una recerca en la premsa catalana del XIX, fulletons comparables amb els francesos. Analitzar-los i estudiar-ne l'impacte.
2. Examinar en la premsa catalana del XIX els referents vinguts del món del fulletó francès (tipus, personatges, ambientacions, temes).
3. Comparar diferents versions publicades a Catalunya del fulletó *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, i extreure'n les principals tendències de traducció i característiques.
4. Comparar diferents versions publicades a Catalunya del fulletó *L'Héritage mystérieux*, de Pierre Alexis Ponson du Terrail, i extreure'n les principals tendències de traducció i característiques.

1.4. Estat de la qüestió

Els estudis existents s'han centrat bé en l'anàlisi dels fulletons catalans, sovint des d'un punt de vista històric i ideològic, bé en el naixement de la literatura popular al país al segle xx (i no al xix), amb l'extensió del miserabilisme, especialment al teatre del Paral·lel, amb les obres *d'Amichatis* (Josep Amich i Bert), Lluís Capdevila i d'altres, estudiades especialment per Just Arévalo i Cortès a *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents* (Arévalo 2002). Pel que fa als estudis sobre les revistes de l'època, s'han centrat sistemàticament en la història de les publicacions i la trajectòria dels col·laboradors, i no tant —o no gens— en els continguts concrets. Aquest és el cas dels llibres de Joan Torrent i Rafael Tasis (Torrent i Tasis 1966), de Josep Maria Figueres (Figueres 1989) o de Josep Maria Miquel i Vergés (Miquel i Vergés 1937), o dels estudis de Carles Geli (Geli 2006), Carola Duran (Duran i Tort 2009) o Josep Pich (Pich i Mitjana 2003), entre d'altres.

En canvi, la història de la literatura fulletonesca i popular a França ha estat objecte de nombrosos estudis al llarg del temps, tant des d'un punt de vista estrictament literari (Olivier-Martin 1980) (Queffélec 1989), com exposant-ne la relació amb la premsa i amb la societat del seu temps (Dumasy 1999) (Saminadayar-Perrin 2013). No hem d'oblidar que alguns dels fulletons que més èxit van tenir a mitjan segle xix van passar amb el temps a ser considerats com a obres de gran importància de la literatura francesa —*Les Trois mousquetaires* i *Le Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas, per citar només dos exemples coneguts de tothom. Al mateix temps, és prou sabut que aquest tipus de narrativa va contribuir en gran mesura a crear la imatge mítica que es té de la ciutat de París arreu del món, o, si més no, a crear una certa part d'aquesta imatge. I és que, si bé hi ha un París que s'obre a la imaginació del lector des de les planes de la literatura culta —el París dels salons elegants i les mansardes humils, el París bulliciós de les cases de joc del Palais-Royal i de les cites furtives al Bois de Boulogne que coneixem, per exemple, a través de *La Comédie humaine* de Balzac, el primer autor a mitificar París i, de retruc, la ciutat moderna i els seus herois—, no és menys cert que hi ha un altre París, el dels baixos fons i la

delinqüència, el dels prostíbuls i les tavernes sòrdides (el *tapis-franc* que és el punt d'arrencada de *Les Mystères de Paris*), i, arribada la Belle Époque, el dels apatxes, que captiva la imaginació dels lectors de les traduccions de la narrativa fulletonesca.

El motiu d'aquesta dissimetria, d'aquesta gairebé manca de bibliografia de referència en els camps de la literatura i de la història de la traducció a Catalunya és, al nostre entendre, ben senzill: l'època de més puixança de la narrativa fulletonesca coincideix aquí amb el temps amb la Renaixença i el Modernisme. L'esclat d'un període tan fecund i de les grans figures de la literatura culta del moment va deixar a l'ombra tota aquella literatura popular i fulletonesca que es desenvolupava a través de revistes destinades al gran públic i moltes de vida efímera i en va abocar molts dels autors a l'oblit. Qui es preocuparà, per exemple, de la Barcelona d'Antoni Careta, de *Joanet* o de *Martinet* si té al costat mateix la de Narcís Oller? Fins i tot si ens acostem a la literatura popular, veurem com figures enormement prolífiques, com Frederic Soler, o ja reconegudes en les lletres cultes, com Joaquina Santamaria (*Agna de Valldaura*) o Martí Genís i Aguilar, deixaran a l'ombra altres autors o autores. Tant és així que un fulletonista com Pau Sans és conegut avui dia com a polític, enginyer ferroviari i autor d'un manual de conducció de locomotores; trobar dades biogràfiques de Pere Aguilera resulta complicat fins a l'extrem que és arriscat aventurar que el metge i l'escriptor eren la mateixa persona, i el record del dramaturg Salvador Cort, que havia estrenat al teatre *Novedades*, aparentment s'ha perdut. I qui és conscient avui que algunes de les grans novel·les d'aquells anys, com ara *Julita*, de Martí Genís i Aguilar, o *Vigatans i botiflers*, de Maria de Bell-lloc, van ser originàriament fulletons, la primera de *La Renaixensa* i la segona de *Lo Gay Saber*?

1.5. Metodologia i marc teòric

La naturalesa d'aquest estudi porta a dividir-lo metodològicament en dos blocs: un primer centrat en l'anàlisi i comparació de traduccions i un segon que es fixa

en la recepció de tot un gènere literari, principalment a través de la premsa periòdica en un ventall de temps que abraça del 1844 al 1900. El fil conductor metodològic que vertebra i uneix ambdós blocs respon al tipus d'anàlisi comparativa que defensen els seguidors de l'escola de la manipulació, que dona resposta, d'una banda, a les necessitats d'establir un marc que ens permeti d'analitzar les traduccions i, de l'altra, ens permet d'anar més enllà d'aquesta comparació mitjançant la teoria dels polisistemes i de la postulació d'un *skopos* de les traduccions.

1.5.1. La comparació de traduccions

Si parlem de comparació de traduccions, els postulats de l'escola de la manipulació són els primers que s'esforcen per superar la tradicional divisió dels estudis de les traduccions en plantejaments lingüístics i plantejaments estilístics. En el moment que es trenca la divisió, l'estilística i la contrastiva conflueixen per oferir anàlisis complexes que aspiren a la globalitat. Se supera d'aquesta manera la visió de l'estilística comparativa tradicional desenvolupada per Vinay i Darbelnet en el seu estudi sobre el francès i l'anglès (Vinay i Darbelnet 1977), que resta tanmateix com una obra de referència fonamental, i s'abandonen els plantejaments purament lingüístics —vegeu, per exemple, l'estudi dels problemes de traducció que planteja Georges Mounin (1963), tot relacionant lingüística i traducció— o textuals —amb l'aplicació de la lingüística textual i l'anàlisi del discurs, per exemple als treballs de Basil Hatim i Ian Mason (1995) i de Mona Baker (1992)— en favor d'un enfocament comunicatiu i sociocultural —per exemple a Juliane House (1977). La sistematització del punt de vista de l'escola de la manipulació pel que fa als estudis sobre la traducció, la trobem bàsicament a l'obra de Gideon Toury (1995) i d'André Lefevere, el qual acosta les idees de traducció i reescriptura tot utilitzant de manera sistemàtica el concepte de manipulació (Lefevere 1992).

Prenem com a model d'anàlisi contrastiva per a la comparació de les traduccions l'obra de Joan Verdegal (2011) *La pràctica de la traducció francès-català*, pel que té d'exhaustiva i sistemàtica i per la manera com classifica i

exemplifica els problemes contrastius del francès respecte del català, els quals, gairebé tots, es poden extrapolar al castellà de les traduccions que comparo. Per la vessant estilística de la comparació, el nostre model ha estat el llibre de Josep Marco *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària* (2002), que també pren com a punt de partida els plantejaments de l'escola de la manipulació.

Finalment, a l'hora de sistematitzar els problemes i les tècniques de traducció ens basem en els esquemes d'Amparo Hurtado a *Traducción y traductología: Introducción a la traductología* (Hurtado Albir 2001).

1.5.2. L'estudi de la recepció

És en els estudis de recepció que els postulats de l'escola de la manipulació adquireixen més importància, sobretot a partir del concepte de polisistema encunyat per Itamar Even-Zohar. A partir d'aquest plantejament, deixem de considerar l'obra literària com una entitat aïllada, sinó que l'entendem com a part d'un sistema complex. Una afirmació especialment important que fa l'autor amb relació al tema del nostre estudi és que l'enfocament estètic tradicional introdueix una fal·làcia en impedir que sorgeixi un interès cap a aquelles obres que es consideraven sense valor estètic, mentre que el seu enfocament «es basava en la hipòtesi de treball segons la qual seria més "adient" (per oposició a més "cert") concebre tota mena de textos literaris i semiliteraris com un conjunt de sistemes» (Even-Zohar 1978, 119).

Finalment, entre els nombrosos treballs existents, l'obra que s'ha pres com a model metodològic d'estudi de recepció és el llibre *Molière a Catalunya*, de Judit Fontcuberta (2005).

1.6. Corpus

L'actual digitalització dels fons antics de biblioteques i hemeroteques permet a l'investigador d'accedir d'una manera còmoda a grans quantitats de material, que

en altres èpoques haurien exigit un lent procés de recopilació. Ha estat relativament senzill disposar de facsímils de gairebé totes les traduccions i edicions originals citades, cosa que ha permès de comparar de manera detallada les diferents versions. Pel que fa a la bibliografia, seguint la imatge de Borges, uns llibres han anat menant a d'altres en un jardí de camins que es bifurquen i que acaben dibuixant, així ho esperem, un retrat prou complet d'una ciutat (o de dues), d'una època i d'una certa literatura.

D'una banda, les traduccions que comparem estan disponibles bé a la Biblioteca de Catalunya, bé a la de Montserrat. Pel que fa a les publicacions periòdiques, les nostres fonts han estat tres, que han resultat ser complementàries: El repositori ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques), de la Biblioteca de Catalunya;¹ la secció Revistes Antiques d'Art i Cultura del dipòsit digital de documents de la UAB,² i l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya.³ En total, hem fet el buidatge de les des-centes deu publicacions següents, totes de la segona meitat del segle XIX:

Abeja, La	Arch de Sant Martí, L'
Academia Calasancia, La	Arte y Letras
Actualidad, La	Arte, El
Álbum de las Familias, El	Artesano del Panadés, El
Álbum Salón	Ase, L'
Almanach de l'Esquella de la Torratxa	Atlàntida, L'
Almanaque cómico, sério, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado, con grabados originales	Avens, L'
Almanaque del Diario de Barcelona	Bandera Catalana, La
Almanaque de Fin de Siglo	Banyeta, En
Almanaque El Diluvio	Barcelona Cómica
Almanaque Musical	Barcelonés, El
Áncora, El	Barret, Lo
Anuari Català	Barretina, La
Anuario del Arte Tipográfico y de la Librería	Boletín de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona
Anuario-Riera	Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer
Anunciador Catalán, El	Boletín de la Compañía Trasatlántica de Barcelona
	Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona

¹ https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do

² <https://ddd-uab-cat.are.uab.cat/collection/raac?ln=ca>

³ <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Boletín del Ateneo Barcelonés
Boletín Enciclopédico de Nobles Artes
Bugadera, La
Busilis, El
Butlletí del Centre Català
Calendari catalá del any ... : escrit pels més coneguts escriptors y poétas catalans, mallorquins y valencians
Calendari catalá per a l'any ...
Camarada, El
Campana de Gràcia, La
Campana Eulalia : periódico satírico ilustrado, La
Cañón Krupp, El
Cañón Rayado, El
Carcajada, La
Catalanista (diari), Lo
Catalanista (setmanari), Lo
Catalònia
Centro Parlamentario
Cohete, El
Conceller, Lo
Convicción, La
Corona, La
Correspondencia del Diablo, La
Creu del Montseny, La
Crónica Teatral y Artística
Culebrón, El
Cultivador, El
Demócrata, El
Deportes, Los
Diablo Suelto, El
Diari Catalá
Diario Constitucional, Político y Mercantil de Barcelona
Diario de Barcelona
Diluvio, El
Dinastía, La
Eco de Barcelona, El
Eco de Euterpe
Eco de la Exposición Regional
Eco de la producción, El
Eco del Bruch, El
Eco del Panadés, El
Enciclopedia Musical
Escoba, La

Escuela de Artes y Oficios de Villanueva y Geltrú
España regional, La
Esperit Català, L'
Esquella de la Torratxa, La
Esquirol, Lo
Estat Català, L'
Europeo, El
Exposición, La
Fandango, El
Federación, La
Fénix, El
Fin de siglo
Flaca, La
Fomento, El
Fotografía, La
Frégoli
Fusilis, El
Gaceta Musical Barcelonesa, La
Garbanzo, El
Gato Negro, El
Gay Saber, Lo
Genio, El
Gent Nova
Gorra de Cop, La
Gramalla, La
Guasa, La
Guirigay del 69, El
Guirigay del 70, El
Hipódromo Cómico
Hispania
Hispania Literatura y Arte
Honorata, La
Hormiga de Oro, La
Ilustració Catalana, La
Ilustración (quinzenal), La
Ilustración (setmanal), La
Ilustración Artística
Ilustración Barcelonesa, La
Ilustración Hispano-Americana, La
Ilustración Ibérica, La
Ilustración Moderna, La
Ilustración Musical Hispano-Americana
Ilustración musical, La
Imparcial, El
Imprenta, La
Independencia, La

Industria e Invenciones
Inocentón, El
Iris
Jochs Florals de Barcelona
Joventut
La España Musical, La
Lloyd Español, El
Locomotor, El
Loro, El
Luz
Luz del Porvenir, La
Luz y Unión
Madeja Política, La
Madeja, La
Mar y Tierra
Maravillas y Progresos del Siglo, Las
Monitor de Primera Enseñanza, El
Mosca Blanca, La
Mosca roja, La
Mosca, La
Mundo Científico, El
Mundo de las Aventuras, El
Mundo Ilustrado, El
Música Ilustrada Hispano-
Americana, La
Niños, Los
Noticias, Las
Noy de la Mare, Lo
Nuevo Busilis, El
Nuevo Pelayo, El
Nunci, Lo
Olla, L'
Pagesia
Pájaro Azul, El
Pájaro Negro, El
Pájaro Verde, El
Pare Arcàngel, Lo
Pàtria Catalana, La
Pèl & Ploma
Pontón, Lo
Porvenir, El
Pregoner, Lo
Presente, El
Principado
Pro Pàtria
Propagador de la Libertad, El
Pubilla, La

Publicidad, La
Quatre Gats
Rambla, La
Renaixensa, La
República, La
Reus Artístich
Revista Barcelonesa
Revista Católica
Revista de Cataluña
Revista de Navegación y Comercio
Rovell d'Ou, Lo
Sabadell Moderno
Sancho, Gobernador, El
Semana Cómica, La
Semana Popular Ilustrada, La
Semana, La
Semanario Familiar Pintoresco
Sol, El
Somatent, Lo
Teatro Regional, Lo
Teléfono, El
The Monigoty, The
Tiberio, Il
Tibidabo, Lo
Tomasa, La
Trabajo, El
Tradició Catalana, La
Tramontana, La
Tros de Paper, Un
Universo Ilustrado, El
Vanguardia: periódico republicano,
La
Vapor, El
Velada, La
Vendrellense, El
Verdader Catalá, Lo
Veu de Catalunya: setmanari
popular, La
Veu de Catalunya, La
Veu del Centre Català, La
Veu del Montserrat, La
Viagero Ilustrado Hispano-
Americano, El
Vida Galante, La
Violeta de Oro, La
Volapié, El
Xanguet, Lo

D'aquestes, ens han proporcionat informació rellevant per a la investigació
les següents:

Abeja, La
Álbum de las Familias, El
Almanach de l'Esquella de la Torratxa
Anunciador Catalán, El
Arch de Sant Martí, L'
Artesano del Panadés, El
Ase, L'
Atlàntida, L'
Avens, L'
Bandera Catalana, La
Banyeta, En
Barcelonés, El
Barretina, La
Bugadera, La
Calendari catalá del any ... : escrit
pels més coneguts escriptors y
poétas catalans, mallorquins y
valencians
Calendari catalá per a l'any ...
Campana de Gràcia, La
Cañón Rayado, El
Carcajada, La
Catalanista (diari), Lo
Catalònia
Convicción, La
Diablo Suelto, El)
Diari Catalá
Diario de Barcelona
Diluvio, El
Eco de Barcelona, El
Eco de Euterpe
Escoba, La
Esperit Català, L'
Esquella de la Torratxa, La
Esquirol, Lo
Fin de siglo
Flaca, La
Gato Negro, El
Gay Saber, Lo
Gorra de Cop, La
Guasa, La
Ilustració Catalana, La

Luz
Madeja política, La
Madeja, La
Maravillas y Progresos del Siglo, Las
Mundo de las Aventuras, El
Mundo Ilustrado, El
Nunci, Lo
Pàtria Catalana, La
Pèl & Ploma
Pubilla, La
Publicidad, La
Rambla, La
Renaixensa, La
Revista Barcelonesa
Somatent, Lo
Teatro Regional, Lo
Tomasa, La
Tradició Catalana, La
Tros de Paper, Un
Velada, La
Veu de Catalunya, La
Vida Galante, La
Xanguet, L

1.7. Estructura

En primer terme, es pretén contextualitzar la investigació pel que fa al fulletó francès, tot parlant, al començament, de com la implantació a França de l'ensenyament bàsic obligatori i universal, iniciada durant el regnat de Lluís XIV, va suposar un retrocés molt important de l'analfabetisme a partir dels primers anys del segle XIX i, per tant, un gran augment del públic lector potencial tant per a la premsa com per a la literatura, i de com aquest fet va dur al naixement de la narrativa popular (les anomenades novel·les de gabinet de lectura o *romans de la portière*) i del fulletó inserit en la premsa diària.

Passem a exposar tot seguit les característiques que es consideren definitòries de la narrativa fulletonesca com a gènere: la participació dels lectors, l'ambientació urbana contemporània, la presència com a tema de la justícia i la consolació, el paper de la víctima, la importància de l'anagnòrisi i, des del punt de vista estilístic, les interpel·lacions al lector. A partir d'aquí, analitzarem el que els estudiosos del tema defineixen com a les dues grans etapes de la novel·la de fulletó: la primera marcada per la consciència social i la segona, que neix amb el govern de Napoleó III i que veu desaparèixer aquesta voluntat crítica, substituïda pel pur entreteniment, de caràcter molt més conservador. L'obra que es considera més representativa de la primera etapa és *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, i la més representativa del segon, el cicle de novel·les de Pierre-Alexis Ponson du Terrail sobre les aventures de Rocambole. Això ens dona el pretext per a centrar l'estudi comparatiu de les traduccions en les diferents versions publicades a Barcelona de *Les Mystères* i de la primera novel·la del cicle de Rocambole, *L'Héritage Mystérieux*. Cal tenir en compte que l'obra d'Eugène Sue és una novel·la, mentre que la de Ponson du Terrail, una col·lecció de trenta-cinc.

El tercer capítol passa a analitzar les traduccions al castellà publicades a Barcelona de l'obra que se sol considerar com la primera del gènere (Ablali, Kastberg-Sjöblom i Groupe de Recherches en Linguistique Informatique et

Sémiotique 2010): el fulletó *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, que es va publicar a *Le Journal des Débats* entre el 19 de juny del 1842 i el 15 d'octubre del 1843, i que autors com Umberto Eco (1970) veuen com un text pioner de la narrativa social que marca moltes obres literàries posteriors tant a França com a l'estranger. Va ser un llibre, a més, l'èxit i l'impacte del qual va contribuir al naixement i al manteniment del mite modern de la ciutat de París, en el sentit que el defineix Roger Caillois al capítol «Paris, mythe moderne» dins *Le Mythe et l'homme* (Caillois 1988) i, a més, va fer néixer arreu del món un nou gènere literari, el dels misteris urbans. Així, durant els anys posteriors es van escriure misteris de diferents ciutats, des de Lisboa fins a Sant Petersburg, passant per Madrid,⁴ Londres, Marsella, Nàpols, Florència, Berlín, Munic, Nova York, Nova Orleans, Constantinoble o Bucarest. I, naturalment, Barcelona, que en va tenir dos: *Los misterios de Barcelona*, de Josep Ignasi Milà de la Roca (1844), i *Barcelona y sus misterios*, d'Antoni Altadill i Teixidó (1860).

Tot seguit, entrarem ja a l'apartat de les traduccions, repassant, en primer lloc, diverses traduccions al castellà publicades fora de Catalunya —la traducció d'Antonio Flores editada a Madrid per Ignacio Boix el 1844 (Sue 1844d), la publicada a Cadis per la impremta El Comercio el 1843 sense especificació del traductor (Sue 1843b) i la del *Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración* el 1855, sense tampoc especificació de traductor (Sue 1855)— i, en segon lloc, les traduccions aparegudes a Catalunya, en les quals centrarem l'estudi: la de Joan Cortada, publicada el 1844 per la impremta de Tomás Gorchs (Sue 1844b) i reeditada per Joan Pons a la col·lecció «Biblioteca de Ambos Mundos» el 1868 (Sue 1868b) i posteriorment per l'editorial Orbis a la col·lecció «Las Grandes Novelas de Aventuras» el 1985 (Sue 1985); la de Jaume Tió i F. A. Solá editada per la impremta de Joan Oliveres el 1844 (Sue 1844c), la d'Eduardo Astells i Félix-Carlos Plá, publicada per l'editorial Albor el 1957 (Sue 1957), la de Carlos de Arce a l'editorial Picazo el 1969 (Sue 1969) i, finalment, tres edicions aparegudes a Barcelona sense especificació del traductor: la de la Imprenta de Saurí, A. Gaspar

⁴ Ens referim, naturalment, al fulletó *Los misterios de Madrid*, de Juan Martínez Villergas, aparegut el 1844-1845 (Martínez Villergas 1844), i no a l'obra homònima d'Antonio Muñoz Molina publicada també com a fulletó col·leccionable al diari *El País* a l'estiu del 1992.

i Berdaguer, del 1845 (Sue 1845), la de Salvador Manero del 1868 (Sue 1868a) i una de l'editorial Maucci sense data, però que podria ser del 1910 (Sue sd). Aquesta diferenciació entre traduccions catalanes i no catalanes és molt important en el cas de les més antigues, ja que cal suposar que les edicions llegides a Catalunya, i per tant susceptibles d'exercir-hi alguna influència, haurien de ser les publicades aquí, per la senzilla raó de la seva disponibilitat a les llibreries.

Compararem després dues traduccions separades per cent vint-i-cinc anys: la de Joan Cortada⁵ (Sue 1844b) i la de Carlos de Arce (Sue 1969). La comparació arrencarà de la demostració que les dues traduccions parteixen de textos originals diferents, concretament, de l'edició original del fulletó (Sue 1843a) i de l'edició revisada per l'autor i publicada posteriorment (Sue 1844a). La comparació tindrà en compte aspectes com la naturalització o l'estranyament, l'argot, els noms dels personatges, les ampliacions i omissions i els diferents tipus de notes.

El quart capítol planteja un estudi anàleg de les traduccions del cicle de novel·les de Rocambole. Després de col·locar obra i autor en el context del seu temps, comparem tres traduccions de *L'Héritage mystérieux* aparegudes a Barcelona amb trenta-cinc anys de diferència: *Luisa la Baccarat*, versió de Pedro Trenchs (1862); *Luisa la Bacará*, sense nom de traductor (1890), i *La herencia misteriosa*, traducció de Francisco Cárles (1897).

El capítol cinquè fa una exposició sobre el concepte de mite aplicat a les ciutats del XIX, amb una especial atenció al canvi d'actitud davant la ciutat que representa la transició de l'heroi romàntic cap a l'heroi modern (Eco 1995), prefigurats per Rastignac i el seu cèlebre repte a París al *Père Goriot* d'Honoré de Balzac. Mostrem després un seguit de personatges arquetípics d'aquest París mític del fulletó que més endavant rastrejarem en l'imaginari català: el nen del carrer (*le titi*), la modisteta (*la grisette*), la minyona, l'usurer, el porter o portera (*les pipelets*) i la cortesana.

⁵ La bibliografia de referència utilitza la forma catalana del nom, tot i que el traductor va signar com a Juan totes les seves publicacions en castellà.

El breu capítol sisè posa en context la premsa catalana de l'època que estudiem i hi mostra la presència de la seriació sota diferents formes, des del fulletó pròpiament dit fins al fascicle col·leccionable, passant pels relats, el teatre i els articles de no-ficció seriats.

Al capítol set s'analitza la presència de les traduccions de literatura francesa en la premsa catalana de finals del XIX, tant en llengua catalana com castellana, d'una banda a través de la poesia i els textos breus i de l'altra dels fulletons traduïts.

El capítol vuit s'endinsa en l'estudi dels fulletons catalans apareguts a la premsa periòdica, ara exclusivament en llengua catalana, a través d'una mostra de vuitanta-cinc fulletons de tota mena, tot destacant-ne el paper d'alguns autors de fulletó actualment gairebé oblidats.

El capítol novè, finalment, es fixa en la imatge de París a la premsa catalana de l'època i hi cerca l'empremta dels mateixos personatges arquetípics del fulletó que s'havien estudiat al capítol cinquè parlant de París.

Tot plegat aspira, no només a aportar una mica de llum en un àmbit que considerem insuficientment estudiat, sinó, sobretot, a esperonar la curiositat de futurs investigadors cap als temes tractats.

1.8. Agraïments

Un treball com aquest és un llarg camí ple de revolts imprevistos o un jardí de camins que es bifurquen i de llibres que menen a llibres i tot agraïment es fa amb por d'obviar algunes de les persones que ens han acompanyat en el viatge.

Cal agrair, en primer lloc, la dedicació de la meva directora de tesi, Montserrat Bacardí, sempre disposada a donar un consell, a concretar una proposta massa dispersa i, sobretot, a ajudar a fer més acadèmica una prosa que acostuma a moure's per uns altres terrenys.

Em plau agrair també els ànims dels companys i companyes professors de la facultat de Traducció i Interpretació de la UAB que no han deixat d'interessar-

se per les meves investigacions ja des dels primers moments, quan cursava el màster.

I la família, és clar: la meva dona, responsable de la primera empenta per enfilat el camí; els pares, que m'han donat suport en tot moment, i els fills, que han hagut de tenir la paciència de sentir-me explicar durant mesos acudits trets de revistes del segle XIX.

2. El naixement de la literatura popular i de la novel·la de fulletó

El naixement a França de la literatura popular, amb la posterior aparició a mitjan segle XIX de la novel·la de fulletó i el seu èxit esclatant, va directament lligada a la generalització de la instrucció pública francesa i el ràpid efecte que va tenir en la reducció de l'analfabetisme entre les classes populars.

Podem considerar que el sistema educatiu francès neix durant el regnat de Lluís XIV, arran de l'ordenança reial del 13 de desembre del 1698 (Hébrard 1988), la qual obliga els pares a enviar els fills menors de catorze anys a les escoles parroquials, anomenades *petites écoles*. La primera intenció de la mesura, però, no era tan formativa com política i religiosa: es tractava d'aconseguir que els fills de totes les famílies, i molt especialment els fills de les famílies protestants, es formessin a les mateixes escoles, de confessió catòlica. El naixement d'aquestes escoles parroquials, doncs, va estar directament relacionat amb la revocació de l'edicte de Nantes el 1685 i amb la signatura de l'edicte de Fontainebleau i el conseqüent inici de la persecució del protestantisme.

La Revolució va reprendre la idea de la necessitat d'una instrucció pública universal i es va proposar de fer-la laica i universal (acord de la Convenció de 5 de nivós de l'any II), si bé el desenvolupament del sistema va conèixer diferents alts i baixos. Va ser el primer Imperi el que va iniciar una reforma sistemàtica del sistema educatiu primari, amb un retorn a l'ensenyament catòlic; finalment, la Restauració va crear el 1928 el ministeri d'instrucció pública.

Independentment d'aquest desenvolupament sovint erràtic de les estructures de l'ensenyament primari, el que cal retenir és que, a partir de final del XVII existia a França un sistema educatiu gratuït, durant molts períodes obligatori i amb voluntat de ser universal. Si bé això no va comportar una alfabetització completa de la població, el país va tenir al segle XIX unes taxes

d'analfabetisme sorprenentment baixes: segons les dades exposades per l'historiador Emmanuel Todd al llibre *Après la démocratie* (Todd 2008), basades en les signatures de les actes de casament, la taxa d'alfabetització entre els joves adults a França era, entre el 1686 i el 1690, del 29% en el cas dels homes i del 14% en el de les dones; cent anys després, entre el 1786 i el 1790, moment de l'esclat de la Revolució, del 47% per als homes i el 27% per a les dones. Finalment, entre el 1871 i el 1875, després de la Comuna de París, en el moment del naixement del segon Imperi, aquestes taxes eren en el cas dels homes del 78% i en el cas de les dones del 66%. El cens del 1911 permet d'avaluar els percentatges d'alfabetització entre els homes i les dones que tenien entre 20 i 24 anys el 1881 i dona una taxa d'alfabetització més elevada de la que suggereixen les signatures de les actes matrimonials: 86% per als homes i 79% per a les dones. Les dades de les persones que tenien entre 20 i 24 anys el 1911 mostren una alfabetització del 96% per als dos sexes, i a partir d'aquest moment el grau d'instrucció de les dones va passar a ser lleugerament superior que el dels homes.

Per resumir, doncs, França va arribar al segle XIX amb una gran majoria de la població que no només podia llegir, sinó que, com és natural, volia fer-ho. La societat estava preparada per a un accés universal a la literatura; el món de l'edició, en canvi, no ho estava.

A començament del XIX, el llibre no només tenia unes tirades molt reduïdes, sinó que era, a més, un producte molt car, reservat a les classes benestants. Un volum en octau (Molas 2010) costava de mitjana 7,50 francs, quan la paga diària d'un obrer del 1838 era com a màxim de 3 francs i, a més, moltes vegades una novel·la es publicava en quatre volums en octau (Olivier-Martin 1980).

L'any 1838 es va produir un primer canvi en aquest panorama, quan l'editor Gervais Charpentier va posar al mercat una col·lecció de llibres amb el mateix contingut dels volums en octau, però editats en divuitè i a un preu de 3,50 francs. En qualsevol cas, no es tractava encara del que anomenaríem novel·les populars, sinó de novetats literàries. Però la iniciativa va restar aïllada i els editors van continuar produint llibres cars, si bé els tiratges van començar a augmentar en el cas dels autors més populars fins a una mitjana de 500

exemplars. A banda de les edicions de Charpentier, els únics llibres assequibles per a la majoria dels francesos eren les edicions pirates produïdes a Bèlgica que inundaven el mercat francès i que no pagaven drets ni a autors ni a editors, una situació que no va començar a tenir remei fins a la promulgació d'una llei reguladora cap al 1850.

L'any 1845 es va produir una segona revolució: la de l'editor Gustave Barba, que va començar a publicar la col·lecció «Romans Populaires Illustrés». Les novel·les apareixien en lliuraments col·leccionables de setze pàgines en octau o infoli, venuts per subscripció a vint cèntims. Però fins i tot aquests preus continuaven sent massa elevats per a les classes populars, que havien de recórrer als anomenats *cabinets del lecture*, locals on es podien llogar llibres, diaris i revistes a preus assequibles gairebé per a tothom i que es van convertir en una institució cabdal per a la popularització de la lectura. A París, n'hi va arribar a haver prop de cinc-cents, amb unes tarifes que anaven des dels tres fins als quatre francs mensuals per l'abonament i entre deu i vint cèntims per cada volum llogat, depenent del format (Olivier-Martin 1980).

L'èxit d'aquests establiments va portar al seu torn al naixement d'un gènere propi, la «novel·la per a gabinets de lectura», que va suposar l'autèntic naixement de la narrativa popular. A diferència de la novel·la de capa i espasa, que sempre era de tema històric, estava ambientada estrictament en el present, en un entorn social que resultava familiar per als autors i els lectors. Eren obres que explicaven històries d'aventures, d'amor, de drames familiars o d'errors judicials, adreçades a un públic majoritàriament femení i que van ser anomenades per la crítica *romans de la portière*, terme despectiu aparegut, sembla ser, cap al 1830, i que no sembla tenir en compte la producció literària de Julienne Bayond —de soltera Métuel, com ens recorda el volum del 1822 de la *Bibliographie de la France (Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie 1822)*—, que va publicar l'obra *Fidélia* i que, segons Yves Olivier-Martin, exercia aquesta professió. Els grans noms del gènere, com Pigault-Lebrun o Victor Ducange —conegut com «el Corneille del boulevard»—, van seguir un camí que va culminar amb el naixement del fulletó.

La novel·la de fulletó tal com l'entendem avui dia, com a obra literària publicada en lliuraments regulars per un periòdic i escrita expressament per a aquesta forma d'edició⁶ —recordem que, estrictament parlant, el fulletó és la secció del periòdic reservada per a la publicació de textos literaris—, va néixer íntimament lligada a l'aparició d'una premsa periòdica d'informació fins a un cert punt assequible, un fenomen que a França es va iniciar l'any 1836 (Livois 1965), concretament el primer de juliol, amb l'aparició de *La Presse* i *Le Siècle*, els dos primers grans diaris populars, amb un preu de subscripció de quaranta francs anuals, en comptes dels vuitanta que eren el preu habitual de la premsa de l'època; per als editors, aquesta reducció del preu de venda quedava compensada per la inserció d'anuncis. Però la clau dels grans èxits de vendes de tots dos diaris va ser l'aparició, d'una banda, de novel·les per lliuraments i, de l'altra, dels primers fulletons pròpiament dits. Pel que fa a les primeres, *La Presse* publica Honoré de Balzac (*La vieille fille*, *La maison Nucingen*, *Les secrets de la princesse de Cadignan*, *Le curé de village*, i unes versions primerenques de *La Rabouilleuse*, *Memoires de deux jeunes mariées* i *Splendeurs et misères des courtisanes*), François-René de Chateaubriand (*Memoires d'outre-tombe*) i George Sand (*Histoire de ma vie*).

Pel que fa als segons, *La Presse* en va publicar el que Olivier-Martin (1980, 44) considera el primer autèntic fulletó popular, *Les Enfants de la marquise de Gange*, de Francis Wey, el 1837. L'any següent, *Le Siècle* va començar a treure *Le capitaine Paul*, d'Alexandre Dumas, que va suposar un gran èxit: en pocs dies, va fer guanyar al diari uns cinc mil lectors.

Le Journal des Débats, el diari que va publicar com a fulletó *Les Mystères de Paris* entre el 1842 i el 1843, no pertanyia a aquest corrent de premsa popular. Havia nascut el 1789, inicialment en forma de setmanari, però va passar a ser diari relativament aviat, i va sortir, tot i que amb alguns canvis de títol, fins al 1944. Durant l'Imperi, es va oposar enèrgicament a Napoleó i, en arribar la Restauració, se'l podia considerar com un diari conservador, posició que va mantenir durant el regnat de Lluís XVIII. Tanmateix, la posició ultrareialista de

⁶ A diferència de la novel·la publicada per lliuraments, que en principi és una obra preexistent, tot i que de vegades els límits entre l'un i l'altra no siguin del tot clars.

Carles X el va fer derivar cap a plantejaments liberals, que va mantenir tot al llarg de la Monarquia de juliol, quan es va convertir en un dels dos diaris amb més difusió de França, juntament amb *Le Constitutionnel*.

Precisament, *Le Constitutionnel*, tal com exposa Sándor Kalai al seu article «Tout n'est que série, succession, suite et feuilleton ici-bas» (Kálai 2012) va ser un diari salvat pel fulletó ben a contracor: entre 1839 i 1840, va publicar diversos articles molt crítics, si no declaradament hostils, amb el que anomenava «la nova literatura», és a dir, la literatura romàntica i la novel·la de fulletó. Però el diari va patir una important davallada en el nombre de subscriptors, que va arribar a ser de només 3700 el 1843. La solució per a evitar-ne la desaparició no va ser altra que començar a publicar un fulletó —*Le Juif errant*, d'Eugène Sue—, pel qual va pagar a l'autor una suma molt important: cent mil francs. L'efecte es va notar de seguida, i el 1844 el diari havia guanyat vint mil subscriptors.

Quan van començar a aparèixer *Les Mystères de Paris*, el diumenge 19 de juny del 1842 («Journal des Débats Politiques et Littéraires» 1842), el preu de la subscripció anual al diari era de vuitanta francs —cosa que mostra que continuava allunyat de la premsa de preus populars—, tot i que incloïa publicitat. El fulletó va començar a aparèixer, com és habitual, ocupant el terç del peu de la primera plana i, com a curiositat, al final del text no es podia llegir encara aquella expressió que ja havia triomfat en altres fulletons: *La suite au prochain numéro*.

A banda dels fulletons inclosos als diaris d'informació general, no va trigar a aparèixer un tipus de publicació periòdica popular que, sovint sota forma de fascicles setmanals, oferia fulletons i novel·les. En aquestes pàgines, a l'hora de comparar les traduccions de *Les Mystères de Paris*, ens fixarem en la revista tolosana *Les Grands Romans Illustrés du Dimanche*, que va publicar l'obra en fascicles col·leccionables l'any 1843 (Sue 1843*a*), en l'edició reproduïda per «Ebooks libres et gratuits» («Ebooks Libres et Gratuits» 2017), però els exemples, serien nombrosíssims, com posa de manifest l'enumeració de l'article de Michel Gillet «Machines de romans-feuilletons» (Gillet 1983, 79-80).⁷

⁷ El motiu per a utilitzar aquesta edició concreta és de simple comoditat: resulta evidentment més senzill consultar una edició en e-book, que ens presenta tot el text junt (encara que distribuït en cinc volums), que no l'hemeroteca digital de *Le Journal des*

Amb relació al que hem exposat sobre els articles publicats a *Le Constitutionnel* contra la novel·la romàntica i la de fulletó, cal destacar que la crítica literària contemporània va ser molt hostil amb el fenomen. En aquest sentit, és especialment significatiu l'article «De la littérature industrielle», del crític i senador del segon Imperi Charles-Augustin Sainte-Beuve, aparegut a la *Revue des Deux Mondes* l'1 de setembre de 1839. L'article —citada per Lise Dumasy (Dumasy 1999) i destacada per Sándor Kálai (Kálai 2012)—, sense entrar a analitzar obres concretes, estableix per primer cop una dicotomia que va fer fortuna i que arriba fins als nostres dies: la distinció entre literatura culta i literatura popular.⁸ Si abans de Sainte-Beuve molts escriptors considerats cultes practicaven el fulletó i publicaven per lliuraments sense cap problema —és el cas de George Sand, Honoré de Balzac, Victor Hugo o fins i tot un autor aparentment tan allunyat del gran públic com Alphonse de Lamartine⁹—, després de les seves invectives, i en la coneguda com segona etapa de la novel·la de fulletó,¹⁰ això serà cada cop més infreqüent. En les conclusions de l'article, Sainte-Beuve subratlla aquest concepte de la divisió de les lletres en dues literatures que coexisteixen i es barregen «com el bé i el mal en aquest món, confoses fins al dia del judici», un judici final que els crítics poden avançar mirant de destriar-ne la bona alhora que limiten l'altra amb fermesa.

Uns quants anys després, als seus *Études critiques sur le feuilleton-roman*, el periodista i historiador Alfred Nettement reprèn la mateixa anàlisi tot incorporant-ne una visió moral en denunciar la malsana confluència que es produeix al seu entendre entre el món de la literatura i el del crim en la novel·la

Débats, accessible íntegrament a través de la Biblioteca Nacional de França, però que el presenta, com és natural, dividit en lliuraments diaris al llarg de setze mesos, cosa que complica enormement qualsevol consulta o recerca.

⁸ Sense voluntat de cercar causalitats, no és sobrer recordar que Sainte-Beuve era l'amant de Adèle Foucher, esposa de Victor Hugo (el qual al seu torn era amant de l'actriu Juliette Drouet). Aquest fet va provocar l'enemistat entre els dos homes, que havien estat amics d'infantesa. Als seus articles, Sainte-Beuve es refereix a Hugo com *Polyphème*, mentre que Hugo parla del crític com *Saint-Bave*. En aquesta enemistat, podem veure també reflectida l'oposició entre un crític defensor de l'alta literatura i un autor molt popular entre els lectors i entre un bonapartista convençut (senador, com hem vist) i un republicà d'idees progressistes que es va haver d'exiliar durant el regnat de Napoleó III.

⁹ Ens referim aquí a les poc conegudes obres divulgatives de Lamartine, com ara el *Cours familier de littérature*, publicat per lliuraments mensuals entre 1856 i 1869.

¹⁰ Vegeu més avall, 2.3.

fulletonesca. A la primera sèrie dels *Études* (Nettement 1845), centrada en *Le Juif errant* i *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, i *Les Mémoires du diable*, de Frédéric Soulié, el crític arriba a considerar que, en aquesta confluència, en surt perjudicada la literatura, la premsa... i fins i tot el crim:

Pour rendre ce tableau encore plus complet, ajoutons-y quelques traits. Il s'établit un touchant échange de services et une entente cordiale entre la littérature et les cours d'assises, et elles se prêtent mutuellement. Tantôt c'est le malfaiteur qui pose devant le roman et le drame, tantôt ce sont le roman et le drame qui, pour acquitter leurs dettes, posent devant le malfaiteur. [...] Dans ce commerce fâcheux qui s'établit entre les lettres et les crimes, tout le monde perd, les lettres, les criminels eux-mêmes, la société surtout. Les criminels y perdent leurs derniers remords, et nous assistons à l'avènement d'un nouvel amour-propre, l'amour-propre du crime. Les lettres y perdent leur dignité, leur honnêteté et leur indépendance. Au lieu d'être une mission, elles deviennent une industrie. [...] La presse n'est plus qu'un bazar, une succursale de la Bourse, où l'on cote les intelligences, comme ces valeurs vénales qui, sans cesse demandées ou offertes, appartiennent au dernier enchérisseur. [...] La société y perd plus que personne en particulier, parce que le niveau du sens moral baisse dans toutes les consciences. (Nettement 1845, 45)

El que realment ens ha de cridar l'atenció de l'obra de Nettement és la manera com incorpora amb naturalitat la divisió de les dues literatures preconitzada per Sainte-Beuve: a l'obra *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet*, dedica un capítol (segon volum, llibre desè, capítol segon) a Balzac, tot mostrant la seva admiració per l'autor i deixant clar que no el considera un autor fulletonesc tot i haver publicat en fulletó bona part de la seva obra (Nettement 1854). La lloança de Balzac comença, curiosament, amb una descripció física que en remarca l'aspecte de pagès robust, la qual cosa porta el crític a definir-lo com un atleta del treball:

Il était impossible de voir M. de Balzac sans être frappé de sa ressemblance physique avec Rabelais: c'était le même œil largement fendu, à la fois profond et hardi; sa bouche souriant avec une expression sensuelle et cynique; nulle élégance dans la forme taillée carrément dans un bloc mal dégrossi; mais quelque chose de puissant et de vigoureux éclatait dans la constitution de cet athlète du travail qui consacrait ses jours et ses nuits à une lutte qui devait finir par abrégier sa vie; le corps était d'un robuste paysan, et nous savons qu'il lui arriva d'être pris par un homme de la campagne; mais la tête était pleine d'intelligence. (Nettement 1854, 242)

I més endavant, en un paràgraf clau —poc després d'haver parlat, no sabem si per primera vegada, del gust esdevingut mític de Balzac pel cafè—, Nettement toca de passada el tema de la publicació en fulletó tot atribuint-la no

a una opció personal, sinó a un efecte gairebé inevitable de la joventut i la pobresa:

Ses succès, qui datent de 1830, avaient été précédés par une époque de tâtonnements et d'essais informes et infructueux, qui lui avaient révélé les tortures d'un talent qui se cherche, et les attentes pleines d'anxiété d'un succès qui tarde à éclore. C'est probablement dans ce souvenir qu'il a puisé la vérité d'accent avec laquelle il a exprimé les angoisses des jeunes hommes d'avenir qui, sur le seuil de l'Éden social dont ils aperçoivent les enchantements et dont ils respirent les vapeurs embaumées, sont arrêtés par deux obstacles importuns : la pauvreté et l'obscurité [...] (Nettement 1854, 250)

Tanmateix, no tots els crítics tenen una visió tan negativa del fenomen. Alguns, com Arthur de Gobineau, afirmen que és una realitat contra la qual és absurd lluitar i destaquen, amb un to clarament paternalista, que el fulletó pot servir per a introduir el poble alfabetitzat, però poc il·lustrat, en el món de la literatura.

El debat, el que Lise Dumasy (1999) anomena *querelle du roman-feuilleton*, no afecta només la concepció de la literatura, sinó la del mateix periodisme, que inicia una deriva des d'un plantejament argumentatiu (l'article d'opinió i debat polític que predominava en la premsa fins aleshores) cap a un de narratiu (narració de les notícies, tant en la premsa culta com en la popular). El canvi de paradigma no és només periodístic, sinó que arriba a implicar la mateixa naturalesa dels diaris, els quals, a partir de l'aparició de *La Presse* i *Le Siècle*, comencen a funcionar com a empreses i ja no tant com a òrgans polítics, un procés que Sainte-Beuve també condemna en l'article que hem citat, amb l'argument que la premsa que publica anuncis perd la independència (Kálai 2012). Però, igual que passava amb el fulletó, també el canvi en els diaris té els seus defensors, com Louis Desnoyers, que afirma que la majoria del públic lector no se subscriuria a un diari exclusivament literari ni a un d'exclusivament polític, sinó que cerca una publicació complexa i variada, que contingui, entre d'altres, ambdós elements.

2.1. Característiques del fulletó

Vegem tot seguit algunes de les característiques d'aquesta mena d'obres, especialment en els primers temps, unes característiques que van marcar una certa manera de llegir, d'escriure i de conformar l'imaginari popular, i que en molts casos podríem rastrejar amb facilitat fins a la narrativa popular i les ficcions cinematogràfiques i, especialment, televisives dels nostres dies.

2.1.1. La participació dels lectors

El fulletó era un tipus d'obra sobre la creació i el desenvolupament de la qual els lectors exercien una influència directa. En primer lloc, encoratjats pels mateixos editors, trametien cartes als diaris reclamant o suggerint girs argumentals, reaparicions de personatges desapareguts o prolongacions. En segon lloc, persones que es consideraven afectades pel retrat que feia un autor determinat de la seva condició social o les seves circumstàncies exercien diferents pressions sobre autors i editors. En casos extrems, les protestes podien dur a denúncies que tenien com a conseqüència fins i tot el tancament de la publicació. Com veurem més endavant, Eugène Sue va conèixer prou totes dues formes d'intervenció del públic.

I qui eren aquests lectors? Són diversos els estudis (Gillet 1983) (Olivier-Martin 1980) (Eco 1995) que defensen que es tractava d'un públic pertanyent a la petita burgesia i majoritàriament femení que demanava a la novel·la que creés una nova escala de valors que substituís els valors religiosos de l'aristocràcia i del poble. Deriva d'aquí una visió moral paternalista, que tendia a convertir els conflictes socials, de classe, en conflictes individuals i morals. Una idea que es podria exemplificar en l'exclamació de la marquesa Clemence de Harville al capítol III de la segona part¹¹ de *Les Mystères de Paris*, quan Rodolphe li recomana, per oblidar l'infortuni de la seva vida conjugal, de divertir-se practicant el bé i socorrent els necessitats: «Je n'avais jamais songé, monseigneur, à cette

¹¹ Al llarg de tot el treball, i si no especifiquem el contrari, quan citem parts i números de capítols ens referirem als de l'edició revisada per l'autor el 1844 (Sue 1844a).

manière d'envisager la charité sous le point de vue... amusant!» (Sue 1844a, II, 53).

El públic i la forma de publicació seriada afecten, com és natural, l'estructura narrativa del fulletó i li donen, segons el crític Jean-Louis Bory (Bory 1979), una forma de línia trencada, amb pics o puntes que coincideixen amb el tall de cada lliurament, ja que cadascun, d'una banda, ha de satisfer les expectatives del lector i, de l'altra, ha de renovar-les. A més, cal tenir present que, com una estratègia comercial elemental, mai no es pot tancar una intriga abans de la data de renovació de les subscripcions.

2.1.2. La societat contemporània

Tal com hem apuntat més amunt, els arguments dels fulletons estaven ambientats en la societat contemporània dels autors i els lectors, cosa que marcava la diferència bàsica amb la narrativa popular històrica, coneguda com «de capa i espasa».¹² L'ambientació era majoritàriament urbana, i és precisament aquesta irrupció en la novel·la popular del paisatge urbà, que esclata amb tota la seva força a *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, la que acaba fent néixer una visió mítica de les ciutats en general i de París (i Londres) com a escenaris urbans per excel·lència. Neix la geografia mitològica de què parla Jean-Louis Bory (Bory 1979) i que oposarà la mansió i la sòrdida mansarda, el carreró i el bulevard.¹³

2.1.3. La consolació i la justícia

La novel·la fulletonesca és profundament maniquea: són històries amb bons i dolents sense matisos que semblen mostrar, sobretot en els primers temps, una ombra de lluita de classes: els bons són pobres —infants del carrer, prostitutes, mares solteres que han perdut la feina a causa del seu embaràs—; els malvats són rics, poderosos que abusen del seu poder —nois de casa bona que sedueixen

¹² Amb, naturalment, l'enorme excepció de *Les Trois mousquetaires*, d'Alexandre Dumas, que es va publicar com a fulletó al diari *Le Siècle* entre març i juliol del 1844.

¹³ En el sentit ampli del terme, és clar: no oblidem que *Les Mystères de Paris* va ser publicada (1842-1843) i està ambientada (1838) molt abans que el baró Haussmann iniciés la gran reforma urbanística de París (1853-1871).

noies humils i les abandonen, patrons, usurers, propietaris d'immobles— i que per això són castigats, com el notari Ferrand, que enfonsa en la misèria famílies senceres.

El braç de la justícia, que restaura l'ordre trencat pels malvats, és un personatge carismàtic, pur, però que ha hagut de viure o viu encara un període d'expiació, un descens als inferns, per purgar alguna culpa. És un justicier que, segons Antonio Gramsci (Eco 1995, 56) té molt del superhome de Nietzsche. I no només això: Gramsci arriba a afirmar que l'autèntic model del superhome de Nietzsche no és Zaratustra, sinó Edmond Dantès, el comte de Montecristo,¹⁴ el protagonista de l'obra homònima d'Alexandre Dumas,¹⁵ que va aparèixer com a fullotó a *Le Journal des Débats*.¹⁶

Montecristo i, uns anys abans, Rodolphe de Gerolstein, que en seria el model, encarnen la figura d'un justicier concebut perquè els lectors populars s'hi identifiquin i aplaudeixin les seves intervencions fulgurants, que salven els innocents i castiguen sense pietat els malvats. La justícia que imparteix el superhome té molt de consolació. Al final, la narració no cerca una solució política ni dialèctica als conflictes i a les contradiccions, sinó una conclusió que deixi el lector satisfet, tranquil. No un final que plantegi preguntes (és a dir, un final que tanqui la intriga, però no els conflictes dels quals la intriga neix), sinó un que produeixi una satisfacció íntima. Els bons són recompensats i els malvats castigats de manera satisfactòria; ara bé, la recompensa no arriba a aquells personatges bons que contenen o impliquen un conflicte inadmissible per al lector: a *Les Mystères de Paris* la mort de Fleur-de-Marie al convent és inevitable, perquè, per bé que sigui filla de Rodolphe de Gerolstein i per bé que tingui totes les simpaties del lector (el qual, no ho oblidem, intervé en la gènesi de l'obra), aquest mateix lector no podria admetre d'una manera còmoda que qui ha començat la història com una prostituta l'acabi com una princesa. En la mateixa

¹⁴ L'afirmació de Gramsci, és clar, és irònica i conté un atac directe no a Nietzsche, sinó als seguidors superficials del filòsof alemany, que acabaran donant forma al feixisme a partir de superhomes de fullotó.

¹⁵ Amb la col·laboració d'Auguste Maquet.

¹⁶ Entre el 28 d'agost i el 19 d'octubre del 1844 (1a part), entre el 31 d'octubre i el 26 de novembre del mateix any (2a part) i entre el 20 de juny del 1845 i el 15 de gener del 1846 (3a part).

línia, la mort de D'Artagnan al final de *Le vicomte de Braguelonne* és consoladora per tal com és serena, banyada d'heroisme i triomfant. Observem de passada que la literatura culta dels mateixos anys ignora completament la consolació: la figura victoriosa de Rastignac al final de *Le Père Goriot*, de Balzac, no provoca en el lector consol ni alegria, sinó una incòmoda inquietud. Fins i tot, en francès, Rastignac es converteix en l'epònim dels arribistes, com Pipelet és el dels porters de finques urbanes.

Una característica inherent al justicier és la disfressa o la màscara. Ja Karl Marx a *La Sagrada Família* (Marx i Engels 1981) havia definit amb ironia Rodolphe de Gerolstein com «un Harun Arraixid alemany», en referència al costum del califa de *Les Mil i Una Nits* d'anar a voltar per Bagdad disfressat de mercader per conèixer les inquietuds dels seus súbdits i intervenir com un justicier quan és necessari. La disfressa, com indica Dominique Jullien (2009), és una infracció de la jerarquia social, però és imprescindible per al restabliment de la justícia. Com el califa, el príncep Rodolphe de Gerolstein de *Les Mystères de Paris*, de Sue, el comte Armand de Kergaz de les aventures de Rocambole, de Ponson du Terrail, i el príncep Conrad de Valgeneuse de *Les Mohicans de Paris*, de Dumas, tenen el costum de disfressar-se d'obriers per recórrer els barris populars de París —en el cas d'Edmon Dantès, a *Le Comte de Monte-Cristo*, observem que la disfressa és inversa, i l'humil mariner es disfressa de príncep—, però la justícia que imparteixen els herois del fulletó és d'una naturalesa radicalment diferent de la que impartia el príncep oriental: mentre que ell representa, al capdavant, les institucions de l'estat, aquells lluiten per compensar les mancances de la justícia institucional castigant els malvats i recompensant els virtuoses. Tant en un cas com en l'altre, però, el justicier no deixa de ser un dèspota il·lustrat que posa remei als casos concrets sense aprofundir mai en les causes de les injustícies.

En qualsevol cas, la figura del justicier disfressat o emmascarat arrela tan profundament en la narrativa popular que la veurem ressorgir amb gran força a mitjan segle xx amb el còmic de superherois, que la renova i la projecta fins als nostres dies.

2.1.4. La víctima

En aquest plantejament maniqueu i dirigit al consol, la figura de la víctima es converteix en un element clau. És l'anomenat «roman de la victime», o «roman du martyre féminin», en el qual una protagonista innocent i gairebé angèlica pateix tota mena de malvestats —en la majoria dels casos essent seduïda i abandonada, si no directament prostituïda—, fins a ser rescatada per l'heroi: és Fleur-de-Marie a *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue; és Juliette a *L'Enfant du Carnaval*, de Pigault-Lebrun, són moltes de les protagonistes de Xavier de Montépin. A partir d'elles, l'arquetip clàssic de la donzella en perill es renova, torna a ser plenament vigent i arriba fins als nostres dies.

Un altre tipus de víctima habitual del fulletó és l'innocent que pateix les conseqüències d'un error judicial. El tema va ser conreat per autors com Jules Mary, que sovint cercaven inspiració en les gasetes judicials.

2.1.5. L'anagnòrisi

Molt sovint, l'acció del fulletó avança a còpia de casualitats enormement improbables en la vida real, però que l'autor i, el que és més important, els lectors estan disposats a admetre de bon grat. A *Les Mystères de Paris*, per exemple, tots els personatges semblen destinats a passar tard o d'hora pel sòrdid immoble de quatre pisos del número 17 de la Rue du Temple, d'on són porters el matrimoni Pipelet, on viuen Rigolette i la família del lapidari Martial, on lloga una habitació d'incògnit Rodolphe de Gerolstein i on la marquesa d'Harville va a reunir-se amb el seu seductor.

A més de la casualitat, un altre motor cabdal de l'acció és l'anagnòrisi en el sentit més clàssic del terme: el del reconeixement de dos personatges, tant si és recíproc (el del pare i la filla de *Les Mystères de Paris*) com unidireccional (el del venjador que es dona a conèixer als seus antics botxins a *Le Comte de Monte-Cristo*). En els inicis del fulletó, en el que els crítics consideren com la primera etapa, l'anagnòrisi era un mecanisme estudiat i controlat. Més endavant, en canvi, l'abús del recurs el va acabar convertint en una mena de caricatura de si mateix: Umberto Eco (1995, 28) identifica ni més ni menys que vint-i-set

anagnòrisis —la majoria inútils o redundants— a *Le forgeron de la Cour-Dieu*, de Ponson du Terrail.

Per afavorir l'anagnòrisi, es multipliquen els senyals de reconeixement: marques de naixement, joies familiars conservades enmig de l'adversitat, etc. A més, el reconeixement suposa una sorpresa per als personatges, però pràcticament mai per al lector, que el veia a venir pel fet de ser un tòpic del gènere i pels senyals que l'autor li havia donat a conèixer; el que produïa el plaer del lector, doncs, no era l'anagnòrisi en si, sinó l'anticipació. Per posar un exemple, a *Les Mystères de Paris* Rodolphe no pot de cap de les maneres sospitar que Fleur-de-Marie és la seva filla. En canvi, el lector, en el mateix moment que sap que el príncep va perdre una filla en circumstàncies mai no aclarides, ja veu a venir que aquella joveníssima prostituta rescatada de les urpes de la Chouette i de la Mère Ponisse no pot ser altra que la nena perduda.

2.1.6. Les interpel·lacions al lector

Enmig d'una estructura narrativa prolixa, plena de peripècies i personatges secundaris que de cop agafen rellevància, i tenint en compte que el públic no en podia fer mai una lectura seguida, sinó amb el ritme marcat per l'aparició periòdica del fulletó, es feia necessari que l'autor l'interpel·lés sovint de manera directa per recordar-li detalls de la història referits a capítols anteriors o a trames argumentals abandonades setmanes enrere i repeses ara i que potser no es recorden prou bé. Així, són freqüents apel·lacions de l'estil «recordem que...», «segurament no cal que recordem al lector que...», «més endavant ja explicarem les conseqüències d'aquest fet...». L'exemple més clar d'aquestes interpel·lacions el trobem al començament del capítol xv de la tercera part de *Les Mystères de Paris* (Sue 1843a),¹⁷ quan Eugène Sue justifica el pas del relat de les aventures

¹⁷ El capítol correspon al III de la segona part en l'edició en forma de llibre revisada per l'autor i datada l'any següent (Sue 1844a), el qual s'obre també amb una interpel·lació recordatòria al lector, però força diferent. Més endavant, a l'hora de comparar les traduccions castellanques de Joan Cortada i Carlos de Arce, tornarem sobre aquestes diferències, de vegades importants, entre ambdues edicions.

d'un personatge a les d'uns altres amb una explicació que necessàriament crida l'atenció d'un lector modern:

Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement.

Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent de passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire, autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre (si toutefois il y a de l'intérêt dans cette œuvre, aussi difficile que consciencieuse et impartiale).

Nous avons encore à suivre quelques-uns des acteurs de ce récit dans ces mansardes où frissonne de froid et de faim une misère timide, résignée, probe et laborieuse... (Sue 1843a, II, 160)

Troblem un paràgraf de to molt semblant a *L'Héritage mystérieux*, de Ponson du Terrail, obrint el capítol XLVII:

Nous sommes obligés, grâce à la multiplicité de nos personnages et à l'étendue du drame donc nous sommes l'historien, de changer de place souvent et d'abandonner un moment quelques-uns de nos héros pour retourner à ceux que nous avons délaissés momentanément. (Ponson du Terrail 2008, 435)

En alguns casos, aquest recurs no era suficient i els autors utilitzaven amb la mateixa finalitat les notes a peu de pàgina. Així, al mateix capítol, però a l'edició revisada per l'autor, hi trobem la nota:

Nous rappellerons au lecteur que Polidori était médecin distingué lorsqu'il se chargea de l'éducation de Rodolphe. (Sue 1844a, II, 37)

De vegades, la nota havia de ser més extensa per recordar fets que havien succeït força capítols enrere, és a dir, potser mesos enrere en la percepció del lector del fulletó. Això passa, per exemple, al capítol xxvi de la tercera part, quan Sue ens ha de recordar els motius de l'odi de què és objecte Germain per part dels altres reclusos de la presó de la Force.

Dénoncé. — On se souvient que Germain, élevé pour le crime pour un ami de son père, le Maître d'école, ayant refusé de favoriser un vol que l'on voulait commettre chez le banquier où il était employé à Nantes, avait instruit son patron de ce qu'on tramait contre lui, et s'était réfugié à Paris. Quelque temps après, ayant rencontré dans cette ville le misérable dont il avait refusé d'être le complice à Nantes, Germain, épié par lui, avait manqué d'être victime d'un guet-apens nocturne. C'était pour échapper à de nouveaux dangers qu'il avait quitté la rue du Temple et tenu secret son nouveau domicile. (Sue, 1844a, III, 316)

O quan Clémence d'Harville rescata mademoiselle de Fermont de la misèria de l'hospici, en un d'aquells moments de confluència de personatges i línies d'acció diverses que per força necessita una explicació:

Madame d'Harville, arrivée seulement la veille, ignorait que Rodolphe avait découvert que la Goualeuse (qu'il croyait morte) était sa fille. Quelques jours auparavant, le prince, en écrivant à la marquise, lui avait appris les nouveaux crimes du notaire ainsi que les restitutions qu'il l'avait obligé à faire. Il lui avait en même temps donné l'adresse de madame de Fermont, découverte par Badinot. (Sue, 1844a, IV, 185)

Una nota com aquesta segurament no té gaire funció per a un lector que llegeix l'obra en format de llibre, i probablement és per això que la traducció de Joan Cortada en prescindeix. Tanmateix, hem d'observar que Carlos de Arce la conserva (Sue 1969, II, 203).

Als fulletons de Ponson du Terrail també trobem sovint notes d'aquest tipus. N'és un bon exemple el començament del capítol XXV de *L'Héritage mystérieux*, el primer fulletó del cicle de Rocambole:

Deux jours s'étaient écoulés depuis celui où le baron sir Williams [...] Pendant ces deux jours, bien des événements que nous connaissons déjà, mais qu'il est nécessaire de récapituler, s'étaient accomplis (Ponson du Terrail 2008, 244).

En alguns casos, les recapitulacions són breus, gairebé esquemàtiques, com una enumeració que no està mancada de tensió dramàtica:

Ainsi donc l'infâme Andréa triomphait sur tous les points :
Fernand était prisonnier.
Cerise et Jeanne séquestrées.
Baccarat, enfermée comme folle.
Et le comte Armand de Kergaz ne pourrait désormais trouver la trace des héritiers de feu M. le baron Kermor de Kermarouet. (Ponson du Terrail 2008, 285).

Molt menys freqüent és que les notes avancin la trama, com un recurs per crear expectatives. A *Les Mystères de Paris*, ho trobarem, per exemple, al capítol VIII de la segona part, quan es fa al·lusió per primer cop als pirates d'aigua dolça de l'Île du Ravageur i una nota de l'autor indica:

On verra plus tard les mœurs singulières de ces pirates parisiens (Sue 1844a, II, 157)

Les notes, en resum, tenien la funció d'explicar al lector allò que el text narratiu en si, per la seva mateixa naturalesa, ja era incapaç de deixar clar i, de

passada, ajudaven l'autor a justificar davant el públic bona part de les anagnòrisis i de les casualitats de la trama.

2.2. Novel·la de fulletó i consciència social

La primera època del fulletó, malgrat les limitacions que en suposava la ideologia paternalista i el sentit de la consolació, va ser una forma de presa de consciència de les injustícies de la societat per part dels autors, que van transmetre una certa idea social als lectors, pertanyents bàsicament a la petita burgesia i a les classes populars. El naixement i el primer desenvolupament del gènere es van produir en el context de la Restauració monàrquica (regnats de Lluís XVIII i Carles X), la revolució de juliol del 1830 i l'etapa coneguda com la Monarquia de Juliol (1830-1848), sota el regnat de Lluís Felip I. No hem de perdre de vista, a més, com ja hem exposat anteriorment, que bona part del públic cercava en el fulletó uns nous valors morals burgesos i laics que s'apartessin dels valors religiosos identificats amb la noblesa i el poble. No podem afirmar que el fulletó fos anticlerical —tot i que alguns fulletons sí que ho eren: fixem-nos, per exemple, en *L'Enfant du Carnaval*, de Pigault-Lebrun, en el qual el malvat era un sacerdot concupiscent que perseguia l' enamorada del protagonista—, però sí que hi arrelaven tot un seguit de valors democràtics.

Aquesta presa de consciència va provocar que el fulletó i la literatura per a gabinets de lectura rebessin durs atacs per part de cercles eclesiàstics i conservadors, que li retreien una perniciosa influència sobre les classes populars. Els atacs no van trigar a anar més enllà de les paraules (Haro 1986): l'any 1850, la llei Riancey va gravar amb una taxa d'un cèntim qualsevol obra novel·lesca publicada dins una publicació periòdica. El polític i periodista Henri-Léon Camusat de Riancey va defensar la llei afirmant que estava pensada per gravar una indústria que deshonorava la premsa, i no es va estar de dir que «la novel·la de fulletó és un verí subtil que s'ha introduït fins al santuari de la família» (Haro 1986). Deu anys després, el 6 de juliol del 1860, una circular del ministre de l'interior Billault, publicada a *Le Moniteur*, va comminar els prefectes de França a

exercir una especial vigilància, en aplicació de la llei de premsa, sobre els fulletons dels diaris i de les revistes populars. L'inici de la circular és tota una declaració d'intencions:

Ce n'est pas seulement pour le maintien de l'ordre que l'administration a reçu de la loi sur la presse des pouvoirs spéciaux ; c'est aussi pour la défense de la morale publique. Le roman feuilleton qui, dans les colonnes inférieures d'un journal, blesse les sentiments honnêtes, fait autant et peut-être plus de mal que les excitations politiques qui, dans les colonnes supérieures, tenteraient d'agiter les esprits.

Cette littérature facile, ne cherchant le succès que dans le cynisme de ses tableaux, l'immoralité de ses intrigues, les étranges perversités de ses héros, a pris de nos jours un triste et dangereux développement. Envahissant presque toutes les publications périodiques, profitant de cette périodicité même pour tenir chaque jour en suspens et pour aiguillonner sans relâche l'ardente curiosité du public, c'est à profusion qu'elle ne cesse de répandre les inépuisables fantaisies de l'imagination la plus déréglée.

Les journaux sérieux se sont laissés aller à lui donner asile, elle pénètre avec eux jusque dans l'intimité du foyer domestique et, une fois admise ainsi dans la famille, ni la jeunesse ni l'innocence n'y sont à l'abri de sa contagion.

Ce n'est pas tout : à côté des feuilles politiques lui prêtant leur publicité en échange des abonnements qu'elle peut attirer ou retenir, nous avons vu surgir une foule de petites publications uniquement consacrées à l'exploitation de cette littérature malsaine, et la livrant chaque semaine à vil prix, par centaines de mille exemplaires à l'avidité des lecteurs.

Pour qui conserve encore quelque respect de la décence et du bon goût, un tel débordement est déplorable ; il est plus que temps d'y mettre un terme. L'intelligence du peuple a droit à des aliments meilleurs, et il ne faut pas plus laisser corrompre les cœurs que pervertir les esprits. (Haro 1986, 51)

Ni la llei Riancey ni la circular Billault, però, no van posar fi al fulletó. Si bé molts diaris van començar a substituir-los per articles de divulgació científica per eludir la taxa, els periòdics populars s'hi van resistir i van continuar comptant amb el favor del públic.

2.3. La segona etapa de la novel·la de fulletó

A partir dels anys seixanta es va començar a produir una deriva de la novel·la popular democràtica cap a unes obres de tall molt més conservador, que van dominar el final de segle i que van tenir com a autor més representatiu Ponson du Terrail i com a heroi principal el seu Rocambole, l'antic criminal reconvertit en justicier. En aquesta segona etapa de la història de la novel·la popular, els autors van utilitzar tots els recursos del fulletó, però fora del seu context i sense cap

voluntat de justícia social, ni tan sols des del punt de vista de la consolació. Ponson du Terrail, autor afavorit pel segon Imperi, multiplica venjances, anagnòrisis, descensos als inferns de la pobresa i aventures de tal manera i amb un ritme tan intens que no resulta gens estrany que el nom del seu principal personatge es convertís en diverses llengües en un adjectiu que serveix per a designar allò que és, segons el DIEC, «ple de peripècies extraordinàries i inversemblants». El *Trésor de la langue française informatisé* (CNRS i Université de Lorraine 1994) documenta l'adjectiu a partir del 1903. En la mateixa línia, Paul Féval va mirar d'emular Eugène Sue amb uns *Mystères de Londres* plens de crims i truculència, però volgudament mancats d'anàlisi social, tot convertint la novel·la social en novel·la d'aventures (Angenot 1982)

També és durant aquesta època del segon Imperi que, segons Pascal Durand (Durand s.d.), els diaris comencen a adreçar-se realment a un públic ampli. En aquest moment, la difusió de la premsa periòdica arriba a tot el territori gràcies al ferrocarril, el qual dona també peu a l'aparició de la xarxa de biblioteques d'estació de Louis Hachette, alhora que la forma per excel·lència de la lectura en l'àmbit rural, la literatura de canya i de cordill, comença ràpidament a desaparèixer.

Amb el nou segle, Arsène Lupin (el 1908) i Fantômas (el 1910) van prendre el relleu de Rocambole, cosa que va marcar un canvi profund en l'imaginari vinculat a la narrativa popular. Els protagonistes ja no eren justiciers, sinó delinqüents: el primer —obra de Maurice Leblanc i protagonista d'una vintena de novel·les, a més d'obres de teatre i seqüeles posteriors—, lladre de guant blanc, elegant, sempre ple d'una alegre ironia i incapaç de matar; el segon —obra de Marcel Allain i Pierre Souvestre, que va aparèixer en trenta-dues obres escrites conjuntament i onze més escrites per Allain després de la mort de Souvestre—, criminal despietat, antisocial i sense gens de sentit de la lleialtat cap a ningú, disposat a exercir damunt París el seu regnat de terror.¹⁸

¹⁸ Res a veure, és clar, amb el Fantômas cinematogràfic de Louis de Funes, l'èxit del qual va acabar eclipsant el personatge literari.

3. Les traduccions de *Les Mystères de Paris*

3.1. Una introducció a *Les Mystères de Paris*

3.1.1. L'autor

La vida d'Eugène Sue (París, 1803 o 1804, Annency-le-Vieux, 1857) és gairebé tan novel·lesca i plena de peripècies com les dels seus personatges. El seu pare era cirurgià i va exercir diferents càrrecs durant el govern de Napoleó: primer, cap de cirurgians de la Guàrdia i, després, metge en cap de la casa militar de l'emperador. Això va fer que el petit tingués com a padrí el príncep Eugène de Beauharnais i com a padrina l'emperadriu Josefina.

Després d'uns inicis turbulents i plens d'escàndols, Sue va seguir l'ofici del seu pare i va iniciar la carrera fent-li d'assistent a la guerra d'Espanya, on va estar destinat a l'hospital militar de Cadis, ciutat on va escriure les primeres obres literàries. Posteriorment, va servir com a cirurgià naval a bord de diversos vaixells de guerra pertot arreu del món. Fruit d'aquesta etapa són les novel·les d'aventures marítimes, com ara *Kernok le pirate* (1839) i *Atar-Gull* (1831).

A la mort del seu pare, Eugène Sue va tornar a París, on va dur una vida de dandi i seductor —era conegut com *Le Beau Sue*—, fins a dilapidar l'herència paterna en set anys. Va començar aleshores a dedicar-se intensament a la literatura per sobreviure.

L'essencial en aquest moment de la seva biografia és la conversió —fos sincera o calculada— al socialisme. El 25 de maig del 1841 (Eco 1995, 41), va assistir a l'estrena de l'obra de teatre *Les deux serruriers*, de Félix Pyat, el qual, a més d'autor teatral, era periodista i polític, i una de les futures personalitats de la Comuna de París. L'obra, l'escenari de la qual eren unes golfes míseres, descrivia les misèries del proletariat. Acabada la representació, Sue va comentar amb Pyat que no havia trobat gens realista l'ambientació. El dramaturg li va oferir de visitar amb ell els ambients del París proletari que li havien servit d'inspiració.

En aquesta visita, que va acabar amb un sopar a casa d'un obrer amic de Pyat i socialista convençut, Sue va experimentar una mena de conversió o il·luminació que li va fer comprendre que la defensa de les classes populars s'havia de convertir en el seu nou discurs i les misèries de París en el seu nou tema central.

Aquesta conversió sobtada al socialisme, però, no pot deixar de ser vista amb una certa reserva. Molt probablement —i en això coincideixen fins i tot els biògrafs més entusiastes del personatge, com Jean-Louis Bory—, hi podríem veure una nova forma de dandisme: ara que no té fortuna, l'exercici del socialisme li permet de destacar-se i fer-se veure com abans el feia destacar l'ostentació dels luxes. La suposada falsedat i manca de contingut d'aquesta conversió social va ser motiu de nombroses crítiques, la més contundents de les quals va venir de Karl Marx i Friedrich Engels a *La sagrada família*. (Marx i Engels 1981)

En qualsevol cas, aquesta adopció de la misèria com a tema, de la consolació com a ètica i de la voluntat de reforma social com a rerefons ideològic van ser la clau de l'enorme èxit que van tenir *Les Mystères de Paris*. Molts lectors de classe obrera van començar a veure en Sue el seu educador i el seu guia, l'apòstol dels pobres. I fins i tot si la posició de Sue respecte del socialisme era inicialment una pura qüestió de posa, al llarg de *Les Mystères de Paris*, i segurament per influència de les moltes cartes que rebia dels lectors, alguns dels quals van arribar a creure que Rodolphe era en realitat l'autor i que totes les peripècies de la novel·la eren reals, podem observar una evolució de les seves posicions. Com més avança l'obra, més freqüents es fan els excursos de l'autor, que denuncia directament les injustícies i proposa mesures socials per alleujar-les: reduir la misèria, socórrer la infància abandonada, reeducar el pres, protegir l'obrer honest dels deutes i els usurers, fundar granges model i cooperatives de crèdit... Tant si aquesta segona conversió va ser més sincera que la primera com si no, el cas és que *Les Mystères de Paris* van convertir Eugène Sue en un autor d'èxit tant entre la burgesia com entre les classes populars i el van convertir també en una mena de símbol (Jean-Louis Bory arriba a dir que té una evident responsabilitat en la revolució de febrer del 1848, que va fer caure la Monarquia

de juliol i va dur la segona República), cosa que, al capdavant, li va suposar, durant el segon Imperi, l'exili i la prohibició de la seva obra.

3.1.2. L'argument

Les Mystères de Paris és una obra amb tants personatges, girs argumentals i trames secundàries, que fer-ne un resum complet resultaria innecessàriament prolix. Ens limitarem, doncs, a donar uns quants apunts de l'argument principal.

La història és ambientada a París l'any 1838, és a dir, quatre anys abans de l'inici de la publicació del fulletó i en la França governada per Lluís Felip I, l'anomenada Monarquia de juliol. Pel que fa a la data en què comença l'acció, el fulletó original parla del 13 de desembre i l'edició revisada per l'autor i publicada un any més tard, de finals d'octubre. Aquella nit, com acostuma a fer, el protagonista, el príncep Rodolphe de Gerolstein —cap d'Estat d'un petit principat germànic— s'endinsa disfressat d'obrer als carrerons d'Île de la Cité. Allà, té l'ocasió de salvar una jove prostituta, coneguda com Fleur-de-Marie o La Goualeuse, de l'agressió del Chourineur, un criminal. En la baralla, Rodolphe venç el Chourineur a cops de puny, proesa de la qual només havien estat capaços criminals de molta anomenada, com el Maître d'École. Aquest fet, en lloc de provocar ressentiment en el vençut, fa que senti una gran admiració pel príncep, i se'n van els tres plegats a sopar a una taverna de molt mala anomenada (és a dir, un *tapis-franc*), de la Rue aux Fèves: Le Lapin Blanc, regida per la sinistra Mère Ponisse.

Les incursions d'incògnit de Rodolphe pel París més míser tenen un motiu expiatori. El príncep mira de redimir el crim que va cometre quan va amenaçar amb l'espasa el seu pare per defensar la seva amant, Sarah McGregor. Rondant els carrers nocturns, discretament seguit pel seu lloctinent, sir Walter Murph, s'ha convertit en una mena de justicier que castiga els malvats i ajuda els desvalguts.

La història del príncep i del seu present virtuós, justicier i sovint terrible i despietat, ens remet a un passat tèrbol. Sarah McGregor és una *femme fatale* d'origen escocès que aspira a emparentar amb la reialesa europea, tot conspirant amb l'ajut del seu germà i del malvat metge Polidori. Anys enrere va seduir el jove Rodolphe, s'hi va casar secretament i va tenir-hi una filla. Però Rodolphe va

descobrir la seva maldat, se'n va separar i va marxar a París. Sarah, per la seva banda, va fugir també a París amb la nena acabada de néixer i la va confiar al notari Ferrand perquè la donés en adopció. Però el notari, malgrat la seva fama d'home recte i exemplar, era en realitat un corrupte avariciós capaç de tota mena d'iniquitats, i va vendre la nena, a través de la senyora Séraphin, a la malvada Chouette, que la va dedicar a la mendicitat i la maltractava de forma horrible (fins a l'extrem d'arrencar-li una dent si intentava desobeir). La nena va fugir de la Chouette i va anar a raure a la presó, que és on es duia a l'època els infants perduts, on va conèixer una altra nena, Rigolette. Quan, anys més tard, van ser prou grans perquè les deixessin sortir de la presó, Rigolette va invertir els diners del subsidi estatal per convertir-se en una pobra i honesta cosidora, mentre que la filla de Rodolphe ho va malgastar i va acabar convertida en prostituta, explotada per la Mère Ponisse.

Naturalment, com manen els cànons del gènere, La Goualeuse és la filla de Rodolphe, però recuperar-la i arribar a la inevitable anagnòrisi implica tot un seguit de peripècies, al llarg de les quals el lector descobreix moltes altres víctimes del notari Ferrand, que seran degudament rescabalades, i assisteix al càstig d'aquest —seduït fins a la desesperació i la mort, com a càstig per la seva concupiscència, per una altra *femme fatale*, la mulata Cecily—, de Sarah, de la Chouette i de molts altres malvats, com el Maître d'École, condemnat a la ceguesa i eixorbat pel doctor David, metge personal i incondicional de Rodolphe —a més d'exmarit de Cecily—, que el va alliberar de l'esclavitud a Amèrica.

3.1.3. Misteris urbans arreu d'Europa

El fulletó d'Eugène Sue va inaugurar, segons Corinne Saminadayar-Perrin i Alain Vaillant (Saminadayar-Perrin 2013) (Vaillant 2013), un nou gènere literari, el dels misteris urbans, en el qual conflueixen tres elements que Sue havia reunit per primer cop: el misteri (misteri profà, en contraposició al misteri religiós), la ciutat moderna i els baixos fons (tema que Dickens havia començat a explotar uns anys abans, entre el 1837 i el 1838, amb *Oliver Twist*). El tema del misteri se'ns presenta ja des de la primera pàgina (o el primer lliurament) de l'obra, quan

l'autor anuncia que guiarà el lector «dans des régions horribles, inconnues» i presenta els habitants d'aquestes regions com a parlants d'un llenguatge arcà — l'argot— ple de sinistres reminiscències. Pel que fa als baixos fons, en el sentit social, segons Dominique Kalifa (2013), el terme neix a França a principi de la dècada dels quaranta del segle XIX i s'escampa ràpidament als països de llengües romàniques, que tradueixen literalment l'expressió francesa. Quan en aquests anys, i especialment en la novel·la d'aquests anys, es parla de baixos fons, hom es refereix a tres realitats distintes, però inextricablement relacionades: en primer lloc, els indrets, les localitzacions precises dins la ciutat, amb un especial relleu de les localitzacions subterrànies, que tanta importància havien tingut a la novel·la gòtica; en segon lloc, un espai moral i social en el qual conflueixen la misèria, el vici i la delinqüència, i, en tercer lloc, els individus que poblen aquests espais i que proporcionen alhora personatges, tipus i arquetips. Sempre segons Dominique Kalifa, qui primer va fer servir el terme a la narrativa va ser Honoré de Balzac a *Z. Marcas* (1840).

Així doncs, a partir de l'obra de Sue, els misteris urbans es van multiplicar, tots amb el retrat d'aquest nou espai dels baixos fons com a eix vertebrador. Les tres obres que caldria destacar especialment són:

- *Les misérables* (1862), de Victor Hugo, que porta els misteris cap a la literatura culta al mateix temps que retorna una influència, ja que, al seu torn, *Les Mystères de Paris* havia pres el tema del miserabilisme de *Nôtre-Dame de Paris*, tot traslladant-lo a l'època contemporània;
- *Les Mystères de Londres* (1843), obra en la qual Paul Féval mira d'escriure uns «misteris» directament inspirats en els de Sue, però sense tantes reflexions morals ni propostes de reforma política.
- *Les Mohicans de Paris* (1854-59), d'Alexandre Dumas, obra que neix com un homenatge a Eugène Sue —exiliat a Savoia després del cop d'Estat de Louis-Napoleon Bonaparte— i que intenta reescriure els *Mystères* en el nou context polític, es converteixen en l'aportació de Dumas al naixement del mite de París.

No són aquests, ni de bon tros, els únics exponents del nou gènere. En primer lloc, a França, trobem un bon nombre de «misteris» locals, que exploren diferents ciutats, en el que Yoan Vérilhac (2013) anomena *les Mystères de province*. Són obres com *Les Mystères de Rouen*, d'Octave Fééré (1845); *Les Mystères de Marseille*, d'Émile Zola (1867); *Les Mystères de Nancy*, de Victor Verneuil (1845); *Les Mystères de Lille*, de Jean-Baptiste Najiac (1875); *Les Mystères de Lyon*, de Francis Linossier (1856); *Les Mystères de Clamart*, de C. Monterel (1881), o *Les Mystères de Bicêtre*, de Pierre Zaccane (1878). Citem finalment en aquest apartat la sèrie de quinze novel·les *Les nouveaux Mystères de Paris*, de Léo Malet (1954-1959).

Venen tot seguit les obres d'autors francesos que, com va fer Paul Féval amb Londres, parlen de ciutats estrangeres: *Les Mystères de Berlin*, obra de Victor Tissot i Constant Améro, publicada el 1879; *Les Mystères de Venise*, d'Edouard Didier (1881), *Les Mystères de New York*, de Jules Lermina (1874), o *Les Mystères de Rome*, de Félix Deriège (1847).

Francès, però exiliat als Estats Units i arrelat a la comunitat francòfona de Nova Orleans, és Charles Testut, autor de *Les Mystères de la Nouvelle-Orléans* (1852).

Fora de França, els «misteris» també es multipliquen: hi ha *The Mysteries of London*, escrits per W. M. Reynolds (1844); *Os Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco (1854); *I misteri di Naples*, de Francesco Mastriani (1869-70); *I misteri di Firenze*, de Carlo Collodi (1857); *Les Mystères de Bruxelles*, d'Edouard Suau de Varennes (1845-46); *Αποκρυφα Κωνσταντινουποδωσ* (*Els misteris de Constantinoble*), de Cristoforos Samartsidis; *Mistere din București* (*Els misteris de Bucarest*), de Ioan M. Bujoreanu (1862-64), o *Петербург днем и ночью* (*Els baixos fons de Sant Petersburg*), d'Egor Kovalevskij (1846).

A l'Estat espanyol, cal esmentar *Los misterios de Madrid*, publicat l'any 1844 amb el subtítol *Miscelánea de costumbres buenas y malas, con viñetas y láminas a pedir de boca*, obra de Juan Martínez Villergas, en la qual el tema dels misteris i dels baixos fons pren un tomb anticlerical i contrari a l'aristocràcia i la temàtica criminal es barreja amb les acarnissades lluites entre carlins i liberals, tot plegat a través de les peripècies d'una colla de lladres i assassins entre els

quals hi ha fins i tot Luis Candelas, el mític bandoler de Lavapiés, i que encapçala un jesuïta que actua en benefici de la Companyia de Jesús. Una trama digna del mateix Rocambole i que és despietadament menystinguda per l'acadèmica, poeta i pedagoga Carmen Conde a l'article que dedica al llibre al diccionari Bompiani:

Semejante literatura placía a una muchedumbre de incultos y atolondrados lectores, cuya pasión política irreflexiva se veía cumplidamente atendida por semejantes historias que, además, carecían de pies y de cabeza. (Conde 1959)

Malgrat aquesta imatge tan poc afalagadora, Martínez Villergas va ser en el seu temps molt valorat i molt popular, sobretot com a poeta satíric i autor d'epigrames, tal com ens recorda *La Esquilla de la Torratxa* en un extens obituari signat P. del O., publicat el 18 de maig del 1894:

Acaba de morir a Zamora quan estava molt pròxim a cumplir sos vuitanta anys. La joventut de avuy casi ja no 'l coneixia: lo nom de Martínez Villergas, tan popular un dia, s'havia anat eclipsant com la llum de una estrella que s'allunya en l'inmensitat del olvit.

(...)

Regirant los periódichs de l'època en que diariament escribia y casi sempre en vers, la qual se prolonga per espay de moltíssims anys, podrían reunirse composicions de tots géneros que formarían un bon número de abultats volums, y estich segur que fins avuy, en que tant han cambiat las circunstancias, s'hi trobarian rasgos de ingeni á desdir, qu'entussiasmarian al lector més descontentadís.

No en vá Martínez Villergas deu ser considerat com lo primer poeta satírich dels nostres temps. (O. 1894, 2)¹⁹

3.1.4. Misteris de Barcelona

Barcelona va tenir també els seus misteris urbans, directament influïts i inspirats pels de París. Els primers van ser l'obra *Los misterios de Barcelona*, publicada l'any 1844 (el mateix any, doncs, que les traduccions dels *Mystères* de Joan Cortada i de Jaume Tió). L'autor, Josep Nicasí Milà de la Roca (Barcelona, 1807-1883), va ser periodista i escriptor, a banda de pilot nàutic. Com a periodista, fou director de les publicacions periòdiques *Lo Diari Català* i *El Papagayo*, aquesta segona de tipus satíric. Sembla ser que durant una estada a la presó per motius polítics va escriure *Los misterios de Barcelona*, obra l'acció de la qual arrenca de

¹⁹ A les citacions, tant en català com en castellà, hem optat per no modernitzar l'ortografia.

les bullangues del 1835 i que va tenir molt d'èxit en el seu moment (Nieto Márquez 2013).

Els segons misteris urbans de la capital catalana es van titular *Barcelona y sus misterios* (Altadill 1860), i en va ser l'autor el tortosí Antoni Altadill. L'obra la va publicar la Libreria Popular Económica, amb seu a la plaça del Teatre, juntament amb la Imprenta de Vicente Castaños, del carrer Conde del Asalto (actualment Nou de la Rambla) i va aparèixer l'any 1860, il·lustrada amb litografies d'Eusebi Planas. L'any 2015, l'Ajuntament de Barcelona en va publicar la versió catalana (Altadill 2015), amb traducció de Francesc Soto Casajoana i notes històriques de Xavier Casinos.

Antoni Altadill i Teixidó, nascut a Tortosa el 1828 i mort a Barcelona el 1880, va ser novel·lista i dramaturg en llengua castellana, a més de periodista i polític. Republicà militant, va prendre part activa en la revolució del 1868, i durant la primera República va exercir els càrrecs de governador civil de Guadalajara i de Múrcia. Com a periodista, va ser fundador, durant la seva estada a Madrid, del periòdic *El Pueblo* i redactor a Barcelona de *La Discusión*, *El Estado Catalán* i *El Cañón Rayado* (Ducròs s.d.). Afegim com a dada anecdòtica que va viatjar a Cuba com a secretari de Narcís Monturiol quan cercava finançament per a l'*Ictíneo*.

Barcelona y sus misterios és una obra molt directament influïda per *Les Mystères de Paris* i *Le comte de Monte-Cristo*. Narra la història de Diego Rocafort, un jove d'idees progressistes que viu amb la seva mare i és víctima d'una conspiració encapçalada per un negrer que fa que l'empresonin. El protagonista encarna, de fet, els ideals socials i polítics de l'autor, i la novel·la té una forta càrrega reivindicativa que va fer que fos prohibida durant determinats períodes (*La Vanguardia* 2015).

El llibre estava il·lustrat amb litografies d'Eusebi Planas i Franquesa (Barcelona, 1833-1897), dibuixant i litògraf, que havia il·lustrat anteriorment edicions castellanques de *Les Trois mousquetaires*, *La Dame aux camélias* i *Les Misérables*, a més de ser autor de diversos reculls d'il·lustracions de temàtica

eròtica, com ara *Academias de mujer* o *El noble arte del billar* (Asociación Tebeosfera, s.d.) (Fundació Gin s.d.).²⁰

Barcelona y sus misterios va ser una obra de gran èxit a l'època, i fins i tot va ser portada al cinema l'any 1916, en una sèrie de vuit episodis que va dirigir Albert Marro (*El Periódico* 2015) («Historia del cine en Cataluña» 2017).

Abans de portar el lector pel carrer de la Bòria, la plaça de l'Àngel, les Drassanes, la Ciutadella, el Port, la Boqueria o el carrer Princesa, passant per les selves africanes, l'acció de la novel·la comença a la font d'en Xiro, que era al Carmel, una tarda d'abril:

No era de noche, ni llovía, ni el huracán rebramaba tronchando las ramas de los árboles, ni estremecía el trueno, ni caía el rayo, ni á la fosfórica luz del relámpago se veía una llanura desierta, ni una cruz solitaria en medio de la llanura, ni siquiera una muger llorando al pié de la cruz; sino que era una tarde serena y placentera como son casi todas las tardes de abril, bajo el benigno cielo de Barcelona.

Era día de fiesta, y un sinnúmero de familias artesanas que durante la semana toda habían estado sujetas al yugo del trabajo, entre el ruido atronador de los telares y en medio de la cargada atmósfera de las cuadras, en las fábricas principalmente de hilados y tejidos, ó en otros de los variados é infinitos talleres que encierra la gran ciudad, según el oficio ú ocupación de cada uno, salían del casco de la capital, que quedaba en completa calma, desparramándose por sus alrededores y llevando al campo con su natural deseo de esparcimiento, la animación y la vida que momentáneamente robaban á la población.

Y los pueblos de Gracia, San Gervasio, Sarriá y Sans, renuevos vigorosos de la añosa encina condal, de cuyo jugo se alimentan, á cuya sombra crecen y se desarrollan, y á cuyo tronco, por fin, llegarán á unirse un día formando el árbol robusto, emblema de la grandeza y prosperidad catalanas, recibían en su seno á las alegres comitivas (...)
(Altadill 1860, 5-6)

3.2. *Les Mystères de Paris* a l'Estat espanyol

A l'hora de considerar l'impacte i la recepció de *Les Mystères de Paris* a Catalunya, ens hem vist obligats en primer lloc a prendre una decisió sobre quines traduccions calia tenir en compte. Val a dir, en primer lloc, que no existeix cap traducció catalana del fulletó i que, en canvi, les edicions castellanes van ser relativament nombroses, cosa que ens fa pensar que l'obra era prou coneguda i apreciada. En segon lloc, hem de tenir present que les traduccions que els lectors

²⁰ El primer, un recull de nus de tipus acadèmic més que no eròtic; el segon, malgrat el títol, clarament pornogràfic.

catalans van poder tenir al seu abast van ser les publicades a Barcelona, per la senzilla raó que el funcionament dels canals de distribució de mitjan segle XIX feien difícil la venda en ciutats allunyades d'aquelles on s'havien publicat, i els llibreters es proveïen de la producció local abans de fer encàrrecs a editors d'altres places, encara més tractant-se de títols que podien trobar més a prop. Tal com assenyala Jean-François Botrel (2001), l'ofici de llibreter tot just estava naixent i era exercit sovint per persones il·letrades que, a més, havien de competir amb nombroses formes de comercialització irregular de llibres, des de la venda ambulat de la literatura de canya i cordill fins al comerç per part dels bidells de les universitats i altres institucions. Els editors distribuïen tant per aquests canals com a través de les llibreries, fent-hi de vegades fins i tot millors tractes. Si a tot això afegim el naixement dels quioscos i de la literatura de quiosc i la proliferació de les novel·les per lliuraments que els lectors compraven per subscripció als venedors de l'editorial sense passar per la llibreria, costa d'imaginar un llibreter que es preocupés de coses com ara disposar de diferents edicions i traduccions d'una mateixa obra.

Però abans de centrar-nos en les traduccions publicades a Catalunya, ens fixarem breument en algunes de les aparegudes a la resta de l'Estat espanyol.

Eugène Sue va ser un autor de gran èxit a l'Espanya del seu temps (Aymes 2000), tan lloat pels lectors populars com blasmat per la premsa més reaccionària (com, de fet, li va succeir arreu d'Europa). El primer dels seus llibres traduït al castellà va ser una de les novel·les marítimes, *Plick et Plock*, amb el títol *El gitano o El contrabandista en Andalucía*, publicada a París l'any 1836. L'obra, que no deixa de ser una *espagnolade* d'aquelles que tan de moda estaven a la França del Romanticisme, va passar pràcticament desapercebuda, però va obrir les portes a la publicació de les traduccions de les dues obres cabdals de l'autor: *Les Mystères de Paris* i *Le Juif errant*, de la qual es van arribar a publicar setze traduccions diferents. L'èxit d'aquests dos llibres, àmpliament comentat per la premsa periòdica, en fa un esdeveniment literari de primer ordre, fins a l'extrem que l'hispanista Jean-René Aymes (2000) no dubta a parlar de «l'era Sue a Espanya», per a escàndol de la premsa conservadora, encapçalada per la revista mensual *La Censura*, que qualifica Sue de «príncipe de los novelistas para cierta

gente» i a acusar-lo de creure, juntament amb el seu traductor Antonio Flores, que «descubriendo en toda su desnudez las llagas del cuerpo social hacen un servicio a la moral pública» (Aymes 2000).

3.2.1. Tres traduccions cabdals

Segons el *Diccionario histórico de la traducción en España* (Lafarga i Pegenaute 2009), la traducció que va tenir més lectors i més difusió va ser la d'Antonio Flores (Sue 1844*d*), publicada a Madrid per Ignacio Boix l'any 1844. Boix era un editor madrileny especialment emprenedor i ambiciós, que va saber treure partit de la forta rivalitat que existia dins el gremi en el Madrid de la seva època. En aquest sentit, la seva actuació més cridanera va ser l'obtenció en pública subhasta de l'arrendament del *Diario de Avisos de Madrid*, cosa que l'obligava a inserir-hi gratuïtament tots els anuncis del govern i li cedia alhora el dret de publicar i cobrar la resta de la publicitat, una potestat que va fer servir per impedir la publicació de publicitat de determinats editors i llibreries, la qual cosa el va dur a un seriós conflicte amb Ángel Calleja, de l'empresa Viuda de Calleja e Hijos, l'any 1844 (Martínez Martín 2001, 54). A banda de *Los misterios de París*, obra que comptava amb algunes il·lustracions, tot i que escasses (Sánchez García 2001), el major èxit de l'editorial va ser el llibre miscel·lani *Los españoles pintados por sí mismos*, recull de quadres costumistes escrits pels principals autors del moment, que va aparèixer en dos volums (1843 i 1844) i il·lustrat amb una col·lecció de calcografies i xilografies (Rueda Laffond 2001). Uns quants d'aquests quadres són obra d'Antonio Flores, escriptor costumista que signa també la traducció de *Les Mystères*.

Un any abans, el 1843, la impremta El Comercio havia publicat a Cadis la primera edició en castellà dels *Mystères*, sense indicació de traductor (Sue 1843*b*).²¹

²¹ Una comparació superficial entre aquesta edició (disponible a la Biblioteca Virtual de Andalucía (<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014017>) i la d'Ignacio Boix, disponible a Europeana (http://www.europeana.eu/portal/ca/record/9200110/BibliographicResource_1000126615094.html), permet de veure ràpidament que no es tracta de la mateixa traducció.

Anys després, el 1855, els *Mystères* tornarien a aparèixer a Madrid, en l'edició, també sense indicació de traductor, del *Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración* (Sue 1855).²² El *Semanario Pintoresco*, fundat per Ramón de Mesonero Romanos l'any 1836, va ser una publicació que podríem relacionar amb la premsa popular francesa, en el sentit que va mostrar una clara voluntat de divulgació de la cultura entre les classes populars i d'esdevenir una revista familiar de divulgació i entreteniment (Rueda Laffond 2001, 105). En aquest sentit, i tot i ser fonamentalment de caire costumista, va incloure també relats de llegendes, descripcions de tradicions espanyoles, contes, novel·les i biografies novel·lades, a més de freqüents ressenyes crítiques de la literatura francesa del seu temps.

3.3. Les traduccions de *Les Mystères de Paris* publicades a Barcelona

La millor prova del ressò que va tenir *Les Mystères de Paris* a Catalunya és que hem pogut localitzar fins a set traduccions diferents, la primera de les quals, la de Joan Cortada i Sala, publicada en tres ocasions (1844, 1868 i 1985). Hem d'aclarir, això sí, que l'obra no va ser traduïda al català, malgrat les suposades tres traduccions catalanes de què parla Nelson Schapochnik (2010), dada errònia que recuperen altres autors (Thérenty 2016).

Al seu article sobre la recepció de la novel·la al Brasil vuitcentista, Schapochnik fa una llista que aspira a ser exhaustiva de les traduccions de *Les Mystères de Paris* a les diferents llengües, bo i especificant les ciutats de publicació. En aquesta llista, apareixen deu traduccions al castellà (quatre a Madrid, dues a París, dues a Mèxic, una a Barcelona i una a València) i tres traduccions al català (suposadament publicades a Barcelona). En nota, es proporcionen les fonts de la llista:

²² Una nova comparació entre les dues edicions anteriors i aquesta, disponible a Europeana (http://www.europeana.eu/portal/ca/record/9200376/BibliographicResource_30001002_90616.html?q=los+misterios+de+par%C3%ADs), mostra que l'edició del *Semanario Pintoresco Español* tampoc no és reedició de la traducció d'Antonio Flores.

O levantamento de dados se realizou nas Bibliotecas Nacionais de Portugal e França, na Real Biblioteca da Bélgica, na Staatsbibliothek (Berlim) e na New York Public Library. Acrescente-se a consulta on-line dos catálogos de diversas bibliotecas européias viabilizadas pelo portal da Universität Karlsruhe (www.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib/en/kvk.html).

Després de consultar tots aquests catàlegs, no hem pogut trobar cap referència a traduccions catalanes, la qual cosa fa pensar que probablement hi ha hagut una confusió entre traduccions en llengua catalana i castellana. Crida l'atenció, de la mateixa manera, que entre les versions castelleses no aparegui l'edició de Cadis (Sue 1843*b*) i només una de les de Barcelona.

Passem tot seguit a comentar breument les traduccions i les edicions corresponents.

3.3.1. La traducció de Joan Cortada (1844)

La traducció sobre la qual treballarem en aquest capítol per fer la comparació traductològica amb una de moderna (la de Carlos de Arce de 1969) (Sue 1969) és la de Joan Cortada (Barcelona 1805 - Sant Gervasi de Cassoles, 1868), publicada només un any després de l'aparició del fulltò original. Cortada responia plenament a la figura del polígraf, tan característica de la seva època: va ser escriptor, historiador, jurista i traductor. Combinant les dues primeres activitats, va ser autor de sis novel·les històriques de caire romàntic en castellà, que tracten sovint —i per primer cop en la narrativa històrica castellana— de temes històrics catalans: *Tancredo en Asia* (1833), *La heredera de Sangumí* (1835), *El rapto de doña Almodís* (1836), *Lorenzo* (1837), *Las revueltas de Cataluña o El bastardo de Entenza* (1838) i *El templario y la villana* (1840-1841). També va ser autor d'obres estrictament de divulgació històrica i fins i tot de llibrets d'òpera, com *Arnaldo de Erill*, que va ser musicat per Nicolau Guanyabens²³ el 1859. Va destacar també com a articulista al *Diario de Barcelona* (sota el pseudònim d'*Aben-Abulema*) i a *El Telégrafo*, amb peces sovint

²³ L'autor de la celebèrrima *Barcarola per a cant i piano*, que es va adaptar i popularitzar tant que va passar a formar part del patrimoni de la cultura popular de Pineda de Mar amb el títol de *La calma de la mar*. En són especialment conegudes les versions de Marina Rossell i Maria Laffitte.

costumistes i anecdòtiques.²⁴ El 1860, va reunir els articles apareguts a *El Telégrafo* en el volum *Cataluña y los catalanes*, que es considera actualment la seva obra més notable. També va ser autor, en col·laboració amb Josep de Manjarrés i Bofarull, d'un anecdotari i recull de costums barcelonins: *El libro verde de Barcelona* (1848) (Bacardí - Godayol 2011)

Com a traductor, destaquen les seves versions de *Les Mystères de Paris* i d'*Indiana*, de George Sand (Corminas 1849, 89).

La traducció dels *Mystères* es va publicar per primer cop l'any 1844 (Sue 1844*b*), editada per la llibreria i impremta de Tomás Gorchs, casa fundada l'any 1815 al carrer del Carme i que editava la major part dels llibrets de les òperes representades al Liceu (Millà 1956, 18).

Anys després, el 1868, la traducció va tornar a veure la llum, ara publicada per Joan Pons, editor habitual de novel·les per lliuraments (Llanas i Ayats 2004, 71) a la col·lecció «Biblioteca de Ambos Mundos» (Sue 1868*b*). I encara més endavant, l'any 1985, l'editorial barcelonina Orbis publica la traducció de Joan Cortada en dos volums dins la seva col·lecció de quiosc «Las Grandes Novelas de Aventuras» (Sue 1985).

Indiquem finalment que a la portada de cadascun dels cinc volums de la seva traducció dels *Mystères*, el traductor és presentat com:

Vicepresidente de la diputación arqueológica de Barcelona, vocal de la Comisión superior de instrucción primaria de la provincia, individuo de la Academia de Buenas Letras de Barcelona y de la Sociedad de fomento de la ilustración de la misma, individuo del Instituto Tarraconense y de la Real Academia de la Historia, autor de la Historia de España, autor y traductor de otras varias obras literarias etc., etc. (Sue 1844*b*, I, II, III, IV, V i VI, portada)

3.3.2. La traducció de Jaume Tió i F. A. Solá (1844)

El mateix any de la publicació de la traducció de Cortada, la Imprenta de Juan Oliveres va publicar la signada per Jaume Tió i F. A. Solá.²⁵

²⁴ Com una simple apreciació personal, destacarem com a exemple un article del *Diario de Barcelona* del 31 d'octubre del 1838 en el qual es queixava del preu dels panellets (Ghanime 2012).

²⁵ No ha estat possible localitzar més dades d'aquest segon traductor.

Jaume Tió i Noè,²⁶ que va néixer a Tortosa el 1816 i va morir a Barcelona el 1844, va ser poeta, dramaturg i publicista. Va estudiar Dret a València, Madrid i Barcelona i durant els anys d'estudiant va freqüentar els cercles intel·lectuals i es va donar a conèixer com a poeta. Més endavant, i ja instal·lat a Barcelona, va col·laborar en diverses publicacions periòdiques, sovint amb virulents poemes satírics, com els dedicats a Espartero, que li van valdre el sobrenom de «Tió de l'Infern». Paral·lelament, va treballar amb l'editor Joan Oliveres, com a director de la col·lecció «Tesoro de Autores Ilustres», on va aparèixer la majoria de les seves traduccions, entre elles la de *Les Mystères de Paris*, editada en cinc volums (del 21 al 25).

En l'àmbit personal, és important destacar que era amic de Joan Cortada, i que al seu cercle d'amistats es podien comptar també Bonaventura Carles Aribau, Víctor Balaguer, Jaume Balmes, Antoni de Bofarull, Manuel Milà i Fontanals, Francesc Pelai Briz, Pau Piferrer i Joaquim Rubió i Ors (Mestre i Noè 1927).

Pel que fa a l'obra com a traductor, el seu biògraf i parent Francesc Mestre i Noè en destacava l'habilitat per reproduir els registres de la parla popular, en un breu paràgraf que no ens podem estar de reproduir, sobretot per la curiosa valoració que fa de les dificultats de diferents tipus de traduccions:

Conegudes les condicions de Tió com a poeta, escriptor i filòsof, anem a veure ara, encara que siga superficialment, les que reunia com a traductor. Este art, que tan senzill sembla de primer entuvi, és tal volta un dels més difícils i que més cultura i coneixements filològics requerix i majorment quan se traduïxen obres en les quals la dificultat està en donar a conèixer lo llenguatge vulgar, la vida de societat i les costums camperoles. Lo traduir una obra científica o poètica, tot i semblant lo contrari, no necessita la traça ni la destresa de les anteriors. (Mestre i Noè 1927, 113)

La primera de les traduccions que va publicar a la col·lecció «Tesoro de Autores Ilustres» va ser, el 1840, *El peregrino*, del vescomte d'Arincourt, obra que, segons Mestre i Noè (1927, 114), va ser rebuda amb entusiasme pel públic, «i això feu que el nom de Tió s'escampés per Espanya i les Amèriques de parla castellana». Després d'aquest èxit inicial, va traduir *Sataníel*, de Frédéric Soulié; *Leila*, de George Sand; *Historia de la hermosa cordelera y de sus tres amantes* i

²⁶ Hem trobat el segon cognom indistintament amb l'ortografia *Noé* i *Noè*.

El mutilado, de Saintine; *Teatro*, d'Alexandre Dumas (dos volums que inclouen el primer *Enrique III*, *Cristina de Suecia*, *Margarita de Borgoña* i *Catalina Howard*, i el segon *Pablo Jones*, *El alquimista*, *Don Juan de Maraza*, *El marido de la viuda*, *Ángela*, *Napoleón Bonaparte*, *Kean*, *Ricardo Darlington* i *Anthony*);²⁷ *Los misterios de París*, d'Eugène Sue (editada en cinc volums); *Eugenia Grandet* i *Cuentos filosóficos*, d'Honoré de Balzac; *Marcos Visconti*, de Tommaso Grassi, i *Vida de Washington*, de François Guizot.²⁸

Diguem finalment que l'editor, Joan Oliveres i Gavarró, va ser a més llibreter i industrial del paper, propietari de la primera fàbrica de paper continu d'Espanya. La llibreria tenia tres seus, als carrers d'Escudellers (d'on és el peu d'impremta de *Los misterios de París*), de Santa Madrona i de Montserrat. Va ser probablement el primer editor que va publicar llibres profusament il·lustrats. Les seves col·leccions més destacades van ser la ja esmentada «Tesoro de Autores Ilustres» i la «Biblioteca Católica», dirigida durant una etapa per Joaquim Rubió i Ors. Va publicar també algunes revistes periòdiques, com ara *La Abeja* i la *Revista Barcelonesa* (Llanas 2004, 147-148).

3.3.3. La traducció d'Eduardo Astells i Félix-Carlos Plá (1957)

L'any 1957, l'editorial Albor publica una nova versió de *Les Mystères de Paris*, aquest cop en traducció d'Eduardo Astells i Félix-Carlos Plá (Sue 1957), traductors dels quals no ens ha estat possible de trobar més dades. L'obra de Sue troba una cabuda podríem dir que natural al catàleg d'aquesta editorial, que havia estat fundada a París per Ferran Canyameras amb la intenció inicial d'anar publicant en català les obres policiaques del seu amic personal Georges Simenon, però que amb el temps va començar a editar també altres obres de narrativa popular (Pla 2009). L'edició es publica amb un prefaci d'Edmon Taloux.

²⁷ El segon volum del teatre de Dumas va ser traduït en col·laboració amb A. Bofarull (cal suposar que Antoni de Bofarull) i J. de Luna.

²⁸ En aquest darrer cas, Mestre i Noè (1927, 117), que cita erròniament el nom de l'autor com *M. Guizot*, reconeix que no té la certesa que la traducció arribés a publicar-se, però fa constar que va veure l'original manuscrit a casa de l'editor Oliveres.

3.3.4. La traducció de Carlos de Arce (1969)

L'any 1969, l'editorial Picazo publica la que és a hores d'ara la traducció més moderna dels *Mystères* (Sue 1969), obra de l'escriptor i periodista gallec, resident a Barcelona, Carlos de Arce Robledo (Chantada, Lugo, 1932 – Barcelona 2007). Com a periodista, va col·laborar a nombrosos diaris i revistes (*Arriba, Pueblo, El Correo Catalán*) i va dirigir a Madrid el setmanari *Sipe*. Si ens fixem en la seva obra com a escriptor, va publicar diverses novel·les —signades amb el seu nom o amb el pseudònim Paul Reader— i va ser finalista dels premis Planeta i Nadal (Valls 2007). Va ser també tresorer de la primera junta de la secció catalana de l'ACEC (Asociación Colegial de Escritores de España) («Carlos de Arce, en el record» 2007). Va tenir també una extensa producció com a traductor del francès

3.3.5. Traduccions sense el nom del traductor

De les tres traduccions de *Les Mystères de Paris* sense especificació del nom del traductor que hem localitzat, la més antiga és la titulada *Los misterios de París revisados y corregidos por su autor*, publicada el 1845 (Sue 1845), un títol que ens fa pensar, pel que fa al text d'origen, que és traducció de la versió dels *Mystères* revisada per Sue i apareguda l'any anterior (Sue 1844a). El llibre va ser publicat per la Empresa del Barcelonés, a la Imprenta de Saurí, A. Gaspar i Berdaguer. Cal aclarir que aquesta doble identificació de l'editor correspon a l'associació entre Manuel Saurí, Agustí Gaspar i Antoni Berdaguer, que tenien seu a la redacció del diari *El Barcelonés*, codirigit per Saurí (propietari de la llibreria del carrer Ample cantonada amb Regomir que compartia seu amb el diari), Berdaguer i Esteve Paluzié (Llanas 2004, 116).

L'any 1868, l'editor Salvador Manero publica una altra versió de *Los misterios de París* (Sue 1868a). Manero era responsable de la publicació dels volums dels Jocs Florals i entre els seus autors hi va haver un altre nom il·lustre de la novel·la fulletonesca francesa: Paul de Kock.

Cal esmentar, finalment, una edició publicada en dos volums per la Casa Editorial Maucci sense data ni nom del traductor (Sue 1843b). Manuel Maucci, d'origen italià, s'havia establert com a llibreter a Barcelona, concretament al

carrer Nou de la Rambla, l'any 1892. Va començar editant obres populars, i va acabar aixecant un dels negocis editorials més importants a la Barcelona de començament del segle xx (Millà 1956, 40). L'única pista de què disposem per datar l'edició és la valoració que en fa la llibreria antiquària Casals, de Barcelona, per a la pàgina de venda Iberlibro,²⁹ que aventura l'any 1910.

3.4. Comparació entre la traducció de Joan Cortada i la de Carlos de Arce

A l'hora d'estudiar la recepció d'una obra i les possibles influències que exerceix en una cultura d'arribada, resulta indispensable comparar diferents traduccions, si existeixen. L'ideal seria comparar traduccions separades en el temps, una que sigui al més propera possible a la publicació en la llengua original i una altra més actual. En el cas de *Les Mystères de Paris*, a les qüestions purament lingüístiques i traductològiques se n'afegeixen de relacionades amb el contingut: ja hem vist anteriorment que es tracta d'una novel·la amb un fort contingut de crítica social—fins i tot si deixem de banda la qüestió de la sinceritat i l'eficàcia d'aquesta crítica— i cal tenir en compte com afecta aquest fet la tasca dels traductors.

Com a traducció al castellà contemporània a l'original, hem optat per la de Joan Cortada (Sue 1844*b*), publicada l'any següent de l'aparició del fulletó per la impremta barcelonina de Tomás Gorchs. Era l'època del regnat d'Isabel II, el mateix any en què Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies va tornar de l'exili i faltaven només dos anys per a la segona guerra carlina. Era, doncs, un moment polític convuls, en què la censura es mantenia molt activa.

Un altre motiu per optar per la traducció de Cortada i preferir-la a la de Jaume Tió i F. A. Solá (Sue 1844*c*) és la seva pervivència: vint-i-quatre anys després de la seva primera publicació, va ser reeditada per Juan Pons (Sue 1868*b*) i molt de temps després, l'any 1985, l'editorial barcelonina Orbis la va tornar a publicar dins la seva col·lecció de quiosc «Las grandes novelas de aventuras» (Sue 1985).

²⁹ <https://www.iberlibro.com/misterios-Paris-2-vol-Eugenio.-/1286917418/bd>

El segon terme de la comparació serà la traducció al castellà més moderna de què disposem: la de Carlos de Arce publicada per l'editorial Picazo l'any 1969 (Sue 1969). Una traducció, doncs, publicada en ple franquisme, el mateix any que el règim es va perpetuar amb el nomenament de Joan Carles de Borbó com a successor de Francisco Franco.

El primer que ens proposem de demostrar és que les traduccions de Cortada i Arce provenen de textos originals diferents. Tot seguit, ens fixarem en tres aspectes bàsics: la qüestió de l'anostrament i l'estranyament, l'ús de l'argot i els noms dels personatges; estudiarem després algunes omissions i divergències i alguna confusió en la traducció (molt escasses), per acabar fixant-nos en les notes de l'autor i dels traductors.

3.4.1. La qüestió del text original

Establir quin és el text original de les traduccions no és en aquest cas una tasca òbvia. En general, es considera que la primera edició francesa de *Les Mystères de Paris* va ser la publicada l'any 1844 per Charles Gosselin, en lliuraments col·leccionables (Sue 1844a). Tanmateix, es tracta d'una edició revisada per l'autor, tal com es pot veure a la mateixa portada³⁰, i, per tant, no hauria de coincidir plenament amb el que realment es va publicar com a fulletó a *Le Journal des débats*.

Com a terme de comparació, hem pogut localitzar una edició digital distribuïda a través d'una pàgina web de llibres electrònics de domini públic («Ebooks Libres et Gratuits» 2017) i feta a partir de l'edició en fulletó que va publicar a Tolosa l'any 1843 el *journal-roman*³¹ *Les Grands Romans Illustrés du Dimanche* (Sue 1843a). Ja a primera vista podem constatar que es tracta de dos textos prou diferents, diferències que es van traslladar a les traduccions i que

³⁰ La portada del llibre, després d'una portadella decorada amb un gravat, ens indica: «Les Mystères de Paris par Eugène Sue. Nouvelle édition revue par l'auteur et illustrée de 3 à 400 Dessins, Vues, Scènes, Types, etc. Par les meilleurs Artistes». Indica també que cada lliurament contindrà 16 pàgines de text in-8 il·lustrades amb 3 o 4 gravats i anirà acompanyat d'una làmina de gran format en full espars. Curiosament, l'exemplar de què disposem, proporcionat per Gallica-BNF, conserva la pàgina d'indicacions per a l'enquadrador sobre on han d'anar aquestes làmines.

³¹ Sobre el concepte de *journaux-roman*, vegeu (Gillet 1983).

acaben posant de manifest que la de Cortada és feta a partir del fulletó original del 1843 i la d'Arce a partir de l'edició revisada per l'autor i publicada l'any següent.

Basem aquesta afirmació, en primer lloc en l'anàlisi de l'estructura del primer capítol del llibre, un dels que presenta més diferències entre l'edició del fulletó i l'edició revisada. Exposem la comparació del capítol primer de la primera part (*Le tapis-franc*) a la taula següent:

Sue 1843a (fulletó original)	Sue 1844a (edició revisada)	Traducció de Joan Cortada, 1868	Traducció de Carlos de Arce, 1969
Inici. Definició del <i>tapis-franc</i> . « <i>Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.</i> »	Inici: « <i>Vers la fin du mois d'octobre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, coiffé d'un vieux chapeau de paille à larges bords, et vêtu d'un mauvais bourgeron de toile bleue flottant sur un pantalon de pareille étoffe, traversa le Pont-au-Change et s'enfonça dans la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le Palais de Justice jusqu'à Notre-Dame.</i> »	Inici. Definició del <i>tapis-franc</i> . « <i>Llámase Tasca en la jerga que usa la gente de vida airada la taberna o figón del más ínfimo quilate.</i> »	Inici: « <i>Era a finales del mes de octubre de 1838. En el anochecer de un día lluvioso y frío, un hombre fornido, cubierto con un deteriorado sombrero de paja y vestido con una vieja blusa azulada que flotaba sobre un pantalón similar, atravesó el Pont-au-Change y se internó por el dédalo de las oscuras, estrechas y tortuosas callejas que en la Cité se extendían desde el palacio de Justicia a Notre-Dame.</i> »
Interpel·lació al lector, avisant-lo que és a punt d'entrar en els pitjors ambients de la ciutat i que, de la mateixa manera que Fenimore Cooper ha descrit els costums dels salvatges d'Amèrica, Sue té la intenció de descriure els dels salvatges de París.	Definició del <i>tapis-franc</i> . « <i>Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un cabaret du plus bas étage.</i> »	Interpel·lació al lector, avisant-lo que és a punt d'entrar en els pitjors ambients de la ciutat i que, de la mateixa manera que Fenimore Cooper ha descrit els costums dels salvatges d'Amèrica, Sue té la intenció de descriure els dels salvatges de París.	Definició del <i>tapis-franc</i> . « <i>Un tapis-franc, en el dialecto del hampa, significa un figón o tasca de la más baja estofa.</i> »
S'inicia el relat: « <i>Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le Pont-au-Change et s'enfonça dans la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le Palais de</i>	Descripció dels carrers.	S'inicia el relat: « <i>En la fría y lluviosa velada del 13 de Diciembre de 1838, un hombre de talla atlética y vestido con una mala blusa atravesó el puente llamado Pont-au-Change y se internó en la Cité, verdadero laberinto de calles oscuras, angostas y tortuosas que va desde</i>	Descripció dels carrers.

Sue 1843a (fulletó original)	Sue 1844a (edició revisada)	Traducció de Joan Cortada, 1868	Traducció de Carlos de Arce, 1969
<i>Justice jusqu'à Notre-Dame.»</i>		<i>e/ Palais de Justice hasta la Catedral.»</i>	
Descripció dels carrers.	Aparició del Chourineur i la Goualeuse.	Descripció dels carrers.	Aparició del Chourineur i la Goualeuse.
Aparició del Chourineur i la Goualeuse.	Baralla de Rodolphe i el Chourineur.	Aparició del Chourineur i la Goualeuse.	Baralla de Rodolphe i el Chourineur.
Baralla de Rodolphe i el Chourineur.	El Chourineur reconeix, admirat, la seva derrota. Els tres personatges es dirigeixen a la taverna.	Baralla de Rodolphe i el Chourineur.	El Chourineur reconeix, admirat, la seva derrota. Els tres personatges es dirigeixen a la taverna.
El Chourineur reconeix, admirat, la seva derrota. Els tres personatges es dirigeixen a la taverna.		El Chourineur reconeix, admirat, la seva derrota. Els tres personatges es dirigeixen a la taverna.	

La comparació, doncs, deixa prou clar que, mentre que la traducció de Cortada parteix de l'edició del fulletó original, la de Arce ho fa de l'edició revisada. Aquest fet no es dedueix tan sols a partir del primer capítol, sinó d'altres passatges la comparació dels quals confirmen el diferent text original d'ambdues traduccions. Fixem-nos en un altre exemple: l'inici del capítol VIII de la segona part (Sue 1843a) o XXIII de la primera (Sue 1844) o , «Une maison de la rue du Temple». El fulletó original ens explica com Rodolphe, en les seves indagacions, ha d'anar a la Rue du Temple i a casa del notari Ferrand per interrogar la senyora Séraphin, cosa que recull la traducció de Cortada. A l'edició revisada, Sue omet les referències a Ferrand i Séraphin, i el mateix trobem a la traducció d'Arce:

Sue 1843a (fulletó original)	Sue 1844 (edició revisada)	Traducció de Joan Cortada, 1868	Traducció de Carlos de Arce, 1969
Afin d'utiliser les renseignements que le baron de Graün avait recueillis sur la Goualeuse et sur Germain, fils du Maître d'école, Rodolphe devait se rendre rue du Temple, et chez le notaire Jacques Ferrand:	Afin d'utiliser les renseignements que le baron de Graün avait recueillis sur la Goualeuse et sur Germain, fils du Maître d'école, Rodolphe devait se rendre rue du Temple,	Para sacar algún provecho de las noticias que el barón de Graun adquirió de la Cantora y de Germain, era preciso que Rodolfo fuese á la calle del Templo y á la casa del notario Ferrand:	Con el fin de utilizar los informes que el barón de Graün había recogido sobre la Cantaora y Germain, el hijo del Maestro de Escuela, Rodolfo debía acudir a la casa de la calle del Temple
Chez celui-ci, pour tâcher d'obtenir de Mme Séraphin quelques indices sur la famille de Fleur-de-Marie.		á saber, á esta á fin de sacarle a la señora Serafina algún indicio con respecto á la familia de Flor de María,	

Sue 1843a (fulletó original)	Sue 1844 (edició revisada)	Traducció de Joan Cortada, 1868	Traducció de Carlos de Arce, 1969
À la maison de la rue du Temple, récemment habitée par Germain, afin de tenter de découvrir la retraite de ce jeune homme par l'intermédiaire de Mlle Rigolette ; tâche assez difficile, cette grisette sachant peut-être que le fils du Maître d'école avait le plus grand intérêt à laisser complètement ignorer sa nouvelle demeure.	récemment habitée par Germain, afin de tenter de découvrir la retraite de ce jeune homme par l'intermédiaire de Mlle Rigolette ; tâche assez difficile, cette grisette sachant peut-être que le fils du Maître d'école avait le plus grand intérêt à laisser complètement ignorer sa nouvelle demeure.	y á aquella calle en donde poco antes vivía Germain, con el objeto de ver si podría descubrir el paradero de ese jóven por medio de la Risa: empresa bastante ardua porque quizás esa costurera sabá el interés del hijo del Maestro de escuela en que nadie averiguara su paradero.	donde recientemente habitara Germain. El príncipe intentaba descubrir el paradero del citado joven por medio de la señorita Rigoleta, tarea bastante difícil, dado que ella sabía perfectamente que el hijo del Maestro de Escuela tenía gran interés en que se ignorase su nuevo domicilio.

Un altre passatge en què això es posa de manifest és al capítol XXIX de la primera part, «L'embuscade», quan la Chouette explica al Maître d'École l'assassinat del marit de la lletera de la Rue de la Vieille-Draperie. A l'edició del fulletó, l'assassí va ser Barbillon (Sue 1843a, II, 10), que és el que trobem a la traducció de Cortada (Sue 1844b, II, 16). En canvi, a l'edició revisada (Sue 1844a, I, 264), els assassins van ser Barbillon, Gros-Boiteux i le Squelette, i així és com ho trobem a la traducció de Carlos de Arce (Sue 1969, I, 197-198).

3.4.2. Els noms dels personatges

Els personatges de *Les Mystères de Paris* tenen en molts casos noms pintorescos i carregats de significat que exigeixen ser traduïts o adaptats d'alguna manera, molt més enllà de la simple tendència a traduir els noms estrangers habitual entre els traductors espanyols fins a ben entrat el segle xx. Les solucions adoptades per Cortada i Arce són en general ben diferents, si exceptuem, és clar, els casos que la traducció és senzilla i òbvia, com a la Louve (la Loba en tots dos casos), le Maître d'École (el Maestro de Escuela), Le Squelette (el Esqueleto) o el matrimoni Pipelet (tot i que la senyora Pipelet, de nom original Pomone-Fortunée-Anastasie, es diu a Cortada Pomona Fortunata Anastasia, però a Arce Ramona Fortunata Anastasia). En un cas no obvi, però, tots dos traductors arriben a la mateixa solució: és el personatge de Tortillard, el nen coix, un dels personatges

més malvats del llibre, batejat per tots dos traductors com a Cojuelo, potser per introduir la idea de diable.³²

Pel que fa a la proporció de solucions anostrades o estrangeritzades, Arce opta en molts casos per les segones, davant l'anostrament de Cortada. Ho veiem en Madame Pas-Genée (Tía Zancajos / Madame Pas-Genée),^{33 34} Père Micou (Tío Zurdo / Tío Micou), Sir Walter Murph (Sir Gualtero Murph / Sir Walter Murph), Madame Georges (Madama Georgina / Señora Georges) o Mère Ponisse (Tía Colasa / Tía Ponisse). En alguns casos, però, els termes s'inverteixen, com ara en Mont-Saint-Jean (Mont-Saint-Jean / Monte San Juan) o en la família Martial (Martial / Marcial). Finalment, hi ha casos en els quals Joan Cortada mostra una gran creativitat davant una cautela més gran de Carlos de Arce; així Bras-Rouge es converteix en El Tigre (Brazo Rojo en Arce), Pique-Vinaigre en Ajilimójili (Picavinagre en Arce) i, el cas més vistós, Gringalet i Coupe-en-Deux, els protagonistes del conte que Pique-Vinaigre explica als altres presos, es converteixen en Desmirrias y Parteniños (Gringalete y Cortado en Dos en Arce), uns noms que, a més de sons, són tan descriptius en castellà com en l'original francès, ja que Gringalet / Desmirrias és un nen desvalgut i desnerit i Coupe-en-Deux / Parteniños, un brutal explotador d'infants pidolaires. Pel que fa a Gargousse, el mico ensinistrat de Coupe-en-Deux, Arce li manté el nom en francès, mentre que Cortada, amb una enginyosa homofonia, l'anomena Cartucho, tot fent coincidir el nom —no hem sabut provar si a gratient—amb el del cèlebre bandit parisenc Louis Dominique Cartouche (1693-1721).

Passem tot seguit a exposar alguns casos particulars:

Le Chourineur. En francès argòtic, un *chourineur* és algú que *chourine*, és a dir, que assassina apunyalant la seva víctima. Segons el *Trésor de la langue française informatisé* (CNRS i Université de Lorraine 1994), el terme es pot documentar des de les *Mémoires de Vidocq* (1828-1829) i deriva de *chourin* o de

³² Tot i que el Diabolo Cojuelo, personatge de la cultura popular castellana abans que protagonista de l'obra homònima de Luis Vélez de Guevara, és en realitat un ésser simpàtic i entremaliat, característiques del tot oposades a les del personatge d'Eugène Sue.

³³ Respectivament, a (Sue 1844b) i a (Sue 1969).

³⁴ No és en realitat un nom, sinó el malnom que Nicolás Martial dona a la seva germana Calebasse.

surin, nom argòtic del ganivet. Si apliquéssim la norma d'ambdós traductors d'utilitzar mots del caló per traduir les expressions d'argot, ens trobaríem amb la curiosa circumstància que no caldria traducció, ja que el mot (cosa que els diccionaris francesos que hem consultat no recullen) ja és caló: un ganivet és un *churí* i un assassí, un *churrinaró* o *churrinarí* («AULEX - Diccionario Español - Gitano español en línea» s.d.). En canvi, els dos traductors opten per abandonar el caló en aquest cas i traduir el nom: Cortada, per un Acuchillador que no creiem que funcioni gaire com a nom propi; Arce, per un Puñales que s'escau molt més com a sobrenom d'un criminal.

A Fleur-de-Marie, la filla perduda i retrobada del protagonista, se la coneix a la novel·la amb tres noms diferents. La traducció del primer és òbvia, i tots dos traductors opten per Flor de María. La gent del barri de la Cité la coneix per Goualeuse per la bellesa de la seva veu quan canta. Si recorrem de nou al *Trésor* (CNRS i Université de Lorraine 1994), trobarem que la primera aparició literària del terme és precisament al capítol primer de *Les Mystères de Paris*. Aquí, els traductors no poden recórrer al caló, ja que cantar es diu igual o, en tot cas, *libelar*, terme que podria ser equívoc. Cortada opta, doncs, per dir-li Cantora, mentre que Arce, de nou més encertat per al nostre gust, tria un eufònic Cantaora. El tercer nom del personatge és el que li donava la Chouette quan era una nena: La Pégriotte (que ve de *pégre*, xurma). Arce s'ajusta a aquest significat i el tradueix per Hampona, mentre que Cortada s'aparta del sentit i l'anomena Alondra.

La modista Rigolette s'anomena així pel seu caràcter alegre i rialler. A un lector modern (entre els quals cal incloure Carlos de Arce), el nom li farà pensar inevitablement en el protagonista de l'òpera de Verdi. Tanmateix, hem de tenir present que *Rigoletto* és nou anys posterior (1851) a l'inici de la publicació de *Les Mystères de Paris* i set anys posterior a la traducció de Cortada. Potser és això el que explica que Arce tradueixi el nom amb tota naturalitat per Rigoleta, mentre que Cortada es veu forçat a trobar un nom castellà per al personatge i acabi posant-li un insípid Risa.

En dos diminutius femenins concrets, Arce opta per un catalanisme. El primer cas és el de la Chouette, a qui el Maître d'École anomena Finette, nom

que Arce tradueix per Fineta; el segon, el de Madame Crétu, mare adoptiva de Rigolette, a qui el seu marit, Papa Crétu, anomena Ramonette i Arce, Ramoneta. En tots dos casos, Cortada no tradueix els noms: en el primer, el Maître d'École es limita a dir *mi muger* i en el segon es deixa Ramonette.

És curiós, d'altra banda, el que passa amb el personatge del Gros-Boiteux: a causa de les seves aparicions episòdiques i de la mateixa complicació de la trama, tots dos traductors semblen dubtar en algun moment sobre si es tracta d'un únic personatge o bé dos.³⁵ Aquest dubte porta tots dos a designar el personatge amb més d'un nom: Cortada, Cojo, tío Cojo i Compadre el Gordo; Arce, Cojo i Cojo Gordo.

Hi ha cinc casos en què tots dos traductors opten per un anostrament del nom, però amb solucions diferents:

Els dos primers: dues de les prostitutes que freqüenten el Lapin Blanc són la Tourneuse (*tornera*) i la Boulotte (*rabassuda*). Arce s'ajusta als significats dels noms i les anomena la Tornera i la Bolera, mentre que Cortada es mostra creatiu i les anomena la Molinera i la Tuerta.

Tercer: un dels clients del Lapin Blanc és anomenat per Sue l'Homme à la Boulotte, un nom el motiu del qual no acaba de quedar clar: l'adjectiu *boulot* significa *grassó* o *rabassut*, però també podria ser que fos literalment l'home de la Boulotte de qui acabem de parlar. Els dos traductors tampoc no ho acaben d'aclarir i opten per canviar-li el nom: el Velloso (Cortada) o el Regordete (Arce).

Quart: Mère Burette (literalment, setrill), la prestadora de la Rue du Temple és per a Cortada la Señora Gertrudis i per a Arce, de manera literal, la Tía Alcuza.

Finalment, la senyora Clemence d'Harville s'anomena Clemencia en la traducció de Cortada i Clementina en la de Carlos de Arce.

Presentem a continuació un quadre de les traduccions dels noms dels personatges:

³⁵ Una confusió, d'altra banda, perfectament comprensible. Nosaltres estem segurs que es tracta d'un únic personatge, però si en fossin dos tampoc no canviaria gaire cosa.

Sue	Cortada	Arce
Le Chourineur	Acuchillador	Puñales
La Goualeuse Fleur de Marie La Pégriotte	Cantora Flor de María Alondra	Cantaora Flor de María Hampona
Barbillon	Barbillo	Barbillón
Bras-Rouge	Tigre	Brazo Rojo
Calebasse Madame Pas-Genée	Calabaza Tía Zancajos	Calabaza Madame Pas-Genée
Cecily	Cecilia	Cecilia
Père Micou	Tío Zurdo	Tío Micou
Gros-Boiteux	Cojo, tío Cojo, Compadre el Gordo.	Cojo / Cojo Gordo
La Chouette Borgnesse ³⁶ Finette	La Mochuelo La Tuerta ³⁷ Mi muger	Lechuza Tuerta ³⁸ Fineta
La Louve	La Loba	La Loba
M. et Mme. Pipelet Pomone-Fortunée-Anastasie	Pipelet Pomona Fortunata Anastasia	Pipelet Ramona, Fortunata, Anastasia
Mont-Saint-Jean	Mont-Saint-Jean	Monte San Juan
Familia Martial	Familia Martial	Familia Marcial
Pique-Vinaigre	Ajilimójili	Picavinagre
Rigolette	Risa	Rigoleta
Le Squelette	Esqueleto	Esqueleto
Tortillard	Cojuelo	Cojuelo
L'Ogresse Mère Ponisse	Burlaora Tía Colasa	Ogresa Tía Ponisse
Le Maître d'École	Maestro de Escuela	Maestro de Escuela
Sir Walter Murph	Sir Gualtero Murph	Sir Walter Murph
Madame Georges	Madama Georgina	Señora Georges
L'homme à la Boulotte	El Velloso	El Regordete (Boulot)
La Tourneuse et la Boulotte	La Molinera y la Tuerta	La Tornera y la Bolera
Mère Burette	Señora Gertrudis	Tía Alcuza
Clémence d'Harville	Clemencia de Harville	Clementina de Harville

³⁶ Només com a adjectiu.

³⁷ Com a adjectiu i com a nom.

³⁸ Només com a adjectiu.

Sue	Cortada	Arce
Papa Crétu Maman Crétu Ramonette	Papá Cretú Mamá Cretú Ramonette	Papá Crétu Maman Crétu Ramoneta
Gringalet i Coupe-en-Deux	Desmirrias y Parteniños /	Gringalete y Cortado en Dos/
Gargousse	Cartucho	Gargousse

3.4.3. Omissions i divergències

Les inquietuds socials d'Eugène Sue es veuen reflectides a la novel·la d'una manera creixent a mesura que avança l'acció. L'autor passa gradualment d'aquella primera disculpa per presentar als seus lectors els aspectes més sòrdids de la ciutat que hem vist al capítol primer a una presa de consciència que el porta a excursos i notes a peu de pàgina cada cop més freqüents, on exposa la seva opinió sobre temes socials, jurídics i penitenciaris, denuncia injustícies i desigualtats i fins i tot proposa solucions més o menys utòpiques per als que considera els grans mals de la societat, tal com ens mostra, entre altres autors, Pierre Chaunu (1948). Això suposa un problema per als traductors, que han de decidir quan s'han de mantenir fidels al seu original i quan poden ometre alguns excursos amb la justificació que, al capdavall, potser són més producte del fet que el fulletó es publicava a la premsa i, per tant, mantenia una relació amb la informació quotidiana, que no part de la ficció literària. En el cas de Carlos de Arce, a més, es pot postular la possibilitat d'una certa inquietud del traductor o del seu editor davant una més que probable censura quan els plantejaments del llibre entren en el marc del socialisme utòpic.

En aquest cas, tots dos traductors coincideixen en l'opció d'ometre determinats passatges, però també en la necessitat de no fer-ho subreptíciament, sinó fent-ho saber al lector mitjançant una nota del traductor. Així, Joan Cortada exposa al lector, en una nota al capítol XXI de la quarta part la necessitat de fer algunes supressions, amb el pretext que, en molts dels aspectes de les injustícies denunciades, la legislació espanyola no és tan injusta com la francesa tal com la presenta Sue, i que, en qualsevol cas, les diferències en els costums farien que

determinades situacions fossin inconcebibles a Espanya. El passatge en qüestió és aquell en què el notari Ferrand aconseguix que Louise, la filla del lapidari Morel, sigui acusada d'infanticidi, quan en realitat el nadó va morir en el part i la mare el va haver d'enterrar d'amagat perquè no fos sabut que el notari s'havia aprofitat d'ella i l'havia deixat embarassada. Al llarg de tot el capítol, Sue parla concretament de la indefensió legal de les dones davant els seus violadors o seductors i, més en general, de la diferent manera com els tribunals tracten les dones i els homes. Llegint la nota i tenint en compte el context polític de l'època, costa discernir si l'explicació de Cortada és sincera i la seva supressió feta a gratcient o bé si tot plegat és una maniobra preventiva davant la censura. El to de la nota, sobretot a l'hora de lloar el sentit espanyol de la justícia, fa pensar més aviat en el segon:

Hemos reasumido (*sic.*) en pocas palabras el último tercio de este capítulo, en primer lugar porque en él hay cosas que habrían lastimado los oídos de nuestros lectores; en segundo porque la pintura que hace el autor nos parece muy exagerada, aunque no nos gloriamos de estar en los ápices de la legislación francesa, y en tercero porque, no obstante de que á nuestro modo de ver la legislación española puede mejorarse mucho en esta parte, dista infinitamente de hallarse en el estado en que nos pinta la francesa Mr. Sue. Por fortuna nuestras costumbres están muy lejos del estado de corrupción que suponen la tolerancia y la calma del jurado que oyera las palabras que Sue pone en boca del seductor, pues si en España hubiese un hombre (que no le hay, no, no le hay) bastante inmoral y desvergonzado para proferirlas, no solo no habría tribunal ni jurado que las oyera, sino que el público de cualquiera clase que fuese le haría callar mal de su grado, y aún quizás castigaría de un modo más significativo su atrevimiento, su inmoralidad y su impudencia. En el corazón de los españoles existe siempre un fondo de virtud, de moral y de delicadeza que no bastan a extinguirlo trastornos, revoluciones, ni malas enseñanzas que de otras partes nos vienen. (Sue 1844*b*, II, 314)

Més explícit i concís, Arce, al capítol v de la quarta part (volum 2), fa una declaració que no deixa de cridar l'atenció, per tal com pot ser interpretada com un gest de prevenció davant la censura, tot i que potser no tan clarament com en el cas anterior, i defensa el fet de no ometre res:

El autor insiste en estos detalles para mostrar sociológicamente la vida de entonces. En una nota señala: «No hay duda de que los presos tienen derecho, en nombre de la humanidad, a esta comida sana y casi abundante. Sin embargo, repetimos, la mayor parte de los obreros más laboriosos y acomodados no comen carne ni sopa de caldo diez veces al año.» Nosotros no somos sociólogos y, conservando todo el texto, hemos despojado al relato de las partes demagógicas. Hay que reconocer, no obstante, el contraste social, el testimonio de un autor que vivió su época. (Sue, 1969, II, 246)

Hi ha un altre punt en què els traductors, i especialment Carlos de Arce, es troben davant una expressió problemàtica per a la censura del seu temps i és l'exclamació preferida del Chourineur per expressar el seu entusiasme: «Vive la Charte!»,³⁹ en referència a la Constitució. Joan Cortada tradueix directament per «iViva la Carta!» (Sue 1844*b*, I, 31); Arce, en canvi, opta per evitar les referències constitucionals i tradueix «iViva la libertad!» (Sue 1969, I, 24). Per cert, que en el mateix passatge, quan Fleur de Marie està explicant al Chourineur i a Rodolphe com la castigava i turmentava la Chouette, hi ha un moment en què es produeix una curiosa divergència en la traducció de Joan Cortada. Davant l'explicació de la noia, el Chourineur, indignat, exclama:

—Tonnerre ! ça, c'est trop fort ! —s'écria le bandit en frappant du poing sur la table et en fronçant les sourcils—. Batre un enfant, ça ne me va déjà pas trop... mais le martyriser... Tonnerre !! (Sue 1844*a*, I, 49)

Arce es manté fidel al que diu el personatge en l'original:

—iDiantre de mujer! Eso es demasiado —bramó el bandido dando un puñetazo sobre la mesa mientras fruncía las cejas—. Azotar a un crío ya es malo, pero martirizarlo... ¡Centellas! (Sue 1969, I, 23)

En canvi, Cortada introdueix un canvi que deixa pensar que el Chourineur troba malament els turments de la nena (que la Chouette li arrenqui cabells i fins i tot una dent), però no altres maltractaments. I la diferència és important, perquè és precisament la reacció irada del bandit el que fa que Rodolphe s'adoni que, malgrat tot, té un bon fons:

—iVive Dios! eso es atroz, exclamó el bandido dando una puñada en la mesa y enarcando las cejas: pegar a una muchacha, pase, pero martirizarla ya es otra cosa. (Sue 1844*b*, I, 30)

Un bon exemple d'omissió el trobem al capítol II de la tercera part, «Le premier chagrin de Rigolette» (Sue 1844*a*, III, 11), que inclou un extens excurs sobre la costurera i com, malgrat la pobresa en què viu, es mostra caritativa amb aquells que són més míseros que ella, a partir del qual aventura la utopia de la conveniència d'instaurar una mena de policia de la virtut que premiï les persones bones. I l'excurs acaba dues pàgines més enllà amb un expressiu «mais

³⁹ Apareix per primer cop a Sue 1844*a*, I, 49.

descendons de la sphère des utopies et revenons à la cause du premier chagrin de Rigolette» (Sue 1844*a*, III, 13). La traducció de Cortada inclou la totalitat de l'excurs; la d'Arce, en canvi, sembla interpretar aquesta frase final com una llicència, i l'òbvia. El cas es repeteix al capítol IV de la tercera part (Sue 1844*a*, III, 38), «L'île au Ravageur». Allà, Sue fa una extensa explicació sobre els «orfes de la llei», és a dir, els orfes que deixen els condemnats a mort, els quals, en no conèixer cap altra vida que la de la delinqüència, abandonats i sense recursos, estan abocats a acabar al patíbul com els seus pares. En aquest cas, a més, l'excurs social es veu reforçat per una llarga nota a peu de pàgina que és una rèplica de l'autor als seus detractors (Sue 1844*a*, III, 40). En total, estem parlant d'unes dues pàgines de text i una nota que equival a l'extensió d'una tercera; els traductors han de prendre, doncs, una decisió important, i tots dos resolen la qüestió de maneres diferents: mentre que Arce elimina tant l'excurs com la nota, Cortada manté el primer i només elimina la nota.

Un altre excurs mantingut per Cortada i no per Arce podria tenir una explicació que podríem anomenar moral. Al capítol IV de la quarta part, «La fosse aux lions», Eugène Sue planteja la possibilitat de substituir la pena de mort per la de ceguesa (que és la pena que Rodolphe va imposar al Maître d'École a la primera part del llibre). És novament un excurs extens que Cortada tradueix íntegrament i Arce se salta, segurament per alleugerir el text, com sembla ser en els altres casos, però potser també per un cert escrúpol moral en veure proposada la substitució d'un càstig bàrbar per un altre que no és gaire millor.

Se'n podrien posar molts més exemples, però considerem prou provat que, en general, la traducció de Carlos de Arce opta per les omissions amb força freqüència i tendeix, per tant, a abreujar d'una manera molt notable el text que tradueix.

3.4.4. Confusions

Totes dues traduccions són d'un excel·lent nivell i contenen molt poques confusions. De tota manera, en deixarem constància d'alguna:

En la primera aparició de la senyora Pipelet (Sue 1844*a*, I, 473), Sue la descriu demanant al lector que s'imagini una il·lustració d'Henri Monnier,

il·lustrador que defineix com «l'Hogarth francès», en referència a l'il·lustrador, caricaturista i pintor satíric anglès William Hogarth. Carlos de Arce té una estranya confusió amb el cognom i on Sue diu «L'Hogarth français, Henri Monnier, a si admirablement stéréotypé la portière (...)», ell tradueix: «Siguiendo las descripciones del hogar francés inmortalizado por Henri Monnier (...)» (Sue 1969, I, 132).

Una confusió molt curiosa en què cauen tots dos traductors es produeix amb el terme *galère*. A l'hora de parlar del sistema penitenciari francès, Sue diferencia sempre entre *prison*, presó, i *galère*, presidi o colònia penitenciària on s'envia els condemnats a treballs forçats. Tant Cortada com Arce coneixen aquest matís i fan la diferenciació en unes quantes ocasions, però tot sovint tradueixen *galère* per *galeras*, com si els presos fossin condemnats al rem. Aquest detall ens ha desvetllat la curiositat: la pena de galeres va existir a França fins al 1748, quan va ser substituïda per la de treballs forçats, i a l'Estat espanyol fins al 1803 (reial ordre de 30 de desembre). Resta veure si el terme va continuar en vigor d'alguna manera en castellà en l'àmbit penitenciari. Una consulta als diccionaris antics de la Reial Acadèmia, a través del mapa de diccionaris de l'Instituto Rafael Lapesa (Instituto Rafael Lapesa s.d.) ens dona que les úniques accepcions del terme relacionada amb les presons són «En una cárcel, sala ocupada por reclusos» (només usat a Cuba i recollit el 2001) i «Cárcel de mujeres» (recollit pels diccionaris usuals de l'Acadèmia del 1780, 1817, 1884, 1925, 1992 i 2001). Cap accepció, doncs, en el sentit de *presidi* que justifiqui la confusió.

Una tercera confusió d'Arce es podria atribuir a una voluntat d'adaptar el text a un llenguatge més modern, i és de fet tan mínima que no creiem que es pugui considerar error. Al llarg de tota l'obra, Germain i Rigolette es tracten de vós, cosa que Cortada manté. Arce, en canvi, utilitza el vostè fins al moment que la *grisette* declara el seu amor durant una visita a la presó. Aleshores, el traductor opta per fer un canvi de tractament a mig parlament del personatge:

—No pienso más que en usted. (...) Su triste y dulce rostro me sigue a todas partes. ¿Es eso piedad? Ahora mismo, cuando me hablaba, su voz y su mirada me llegaban al corazón. Hay mil cosas en ti, que en este momento amo con locura. Me gusta tu rostro, me gustan tus ojos. (...) (Sue 1969, II, 229)

3.4.5. Anostrament i estranyament

Ja hem vist en els noms dels personatges com Joan Cortada, com és habitual a la seva època, té més tendència a l'anostrament que Carlos de Arce. Assenyalem alguns exemples:

La *savate* és una tècnica de lluita típica dels carrers de París, una variant de la boxa que emprava també puntades de peu i travetes. Fora de França, es coneix com a boxa francesa o, actualment, kickboxing francès. Tots dos traductors opten per l'anostrament, cadascun a la seva manera: Cortada parla de «aquella especie de pugilato» (Sue, 1844*b*, vol I, pàg 11), mentre que Arce utilitza el terme «la pelea llamada de zancadilla» (Sue 1969, I, 9).

Cas diferent és la divergència en els noms que els dos traductors donen a les diferents pràctiques dels pirates fluvials al capítol «L'île au Ravageur» (Sue 1844*a*, III, 38). L'autor ens parla de tres tipus de bandits del Sena: *ravageurs*, *débardeurs* i *déchireurs*. A més, cal tenir en compte el nom de l'illa i el de la fonda que hi regenta la família Martial, Au rendez-vous des ravageurs. Joan Cortada opta en aquest cas majoritàriament per l'estranyament i deixa el nom de l'illa en francès, a més de justificar la seva decisió amb una nota a peu de pàgina que és tota una mostra de paratraducció:

Fácil hubiera sido traducir la palabra *Ravageur* porque los diccionarios dan vasto campo para ello; mas en español no hay un nombre que corresponda á este en la acepción que aquí se toma, según se verá en este mismo capítulo. (Sue 1844*b*, III, 169)

L'accepció en qüestió és la que fa referència als tipus de pirates, que Cortada deixa en francès en dos casos, *ravageurs* i *déchireurs*, i tradueix en el tercer, *descargadores*. Pel que fa al nom de l'hostal, queda com «Figón de los ravageurs». Carlos de Arce, en canvi, tria majoritàriament l'anostrament i tradueix tots els noms excepte el primer. Així, el capítol es diu «La isla del *ravageur*», els diferents pirates son *ravageurs*, *descargadores* i *desgarradores* i l'hostal «Hostería de los arrebañadores».

Joan Cortada ens ofereix un altre exemple de nota de reflexió sobre la traducció (com la que trobàvem més amunt en el cas del terme *ravageur*) que coincideix, curiosament, amb una nota d'Eugène Sue que reflexiona sobre la seva tria de determinades paraules. Al capítol IV de la quarta part, «La fosse aux lions»,

l'autor es veu obligat a diferenciar entre l'*aveuglement*, la ceguesa infligida, de la *cecité*, la provocada per una malaltia o accident:

Nous maintenons ce barbarisme [aveuglement], l'expression de cécité s'appliquant à une maladie accidentelle ou à une infirmité naturelle; tandis que ce dérivé du verbe aveugler rend mieux notre pensée, l'*action d'aveugler*. (Sue 1844a, IV, 56)

En arribar al mateix punt, Cortada inclou la mateixa nota, però no traduïnt la de Sue, sinó fent la seva pròpia reflexió sobre el sentit de les paraules (i aclarint, com és natural, que es tracta d'una nota del traductor):

Tomamos esta palabra [cegamiento] en el sentido de la acción de cegar ó privar de la vista, que no es el que tiene en el Diccionario de la Academia, y lo hacemos así porque no hay en la lengua otra palabra que espere esta idea. Cuando existe la idea y falta la palabra, ¿qué menos puede hacerse que dar una acepción más á una palabra de la lengua? (Sue 1844b, IV, 269)

Resulta curiós, d'altra banda, el que passa amb els noms de les tavernes a les traduccions: El Lapin Blanc és en totes dues el Conejo Blanco, però en les altres dues que apareixen, Joan Cortada opta per l'estranyament i Carlos de Arce per l'anostrament: le Panier Fleuri es queda en francès en Cortada i passa a ser la Cesta Florida en Arce, mentre que el Cœur Saignant queda també en francès en Cortada (amb traducció del nom entre parèntesis el primer cop que apareix) i es tradueix per Corazón Sangriento en Arce.

3.4.6. Argot

A *Les Mystères de París*, l'argot dels baixos fons té un paper molt important en la creació dels ambients i la caracterització dels personatges. Sue va ser l'autor que va utilitzar més profusament i, en certa manera, va fixar aquesta manera de parlar. Tot i amb això, segons Yves-Olivier Martin (1980, 66), la primera obra en què va aparèixer va ser *Les Deux Cartuches du XIXe siècle*, d'Eugène-Louis Guérin.⁴⁰ Un altre precedent il·lustre dins la novel·la popular va ser Pigault-

⁴⁰ Eugène-Louis Guérin (1807-1848) va ser un autor d'èxit de narrativa popular, amb obres com *Le Louvre sous nos Rois*, *Les Nuits de Versailles*, *Les Soirées du Trianon*, *La Modiste et le Carabin* o *Femme de chambre et comtesse*. Cal no confondre'l amb el polític Eugène Guérin (1849-1929), que fou ministre de Justícia i amb qui no ens consta que tingués cap relació familiar.

Lebrun, a qui la crítica sovint va retreure el seu llenguatge groller i vulgar a l'hora de descriure les classes populars i el seu ús sistemàtic de l'argot, tot i que en el seu cas no és específicament el de la delinqüència (Olivier-Martin 1980, pàg 37, en nota).

Es tractava d'una parla difícilment comprensible per a les persones alienes al món de la marginalitat, fins al punt que el mateix Sue es va veure obligat a incloure en el seu text notes a peu de pàgina que traduïen al francès estàndard la major part de les expressions. La utilització de l'argot, que converteix els baixos fons en un àmbit exòtic, escandalitza, com en el cas de Pigault-Lebrun la crítica conservadora, que retreu a l'autor el fet de parlar de coses «*qui n'ont pas de nom dans notre langue*», com afirma un article de la publicació *Le Corsaire* citat per Catherine Nesci (Nesci 2016).

No cal dir que aquí hi ha un veritable problema per al traductor, que, curiosament, Cortada i Arce resolen de la mateixa manera, recorrent al caló, tot i que amb matisos: Cortada utilitza termes del caló allà on Sue fa servir l'argot, però sempre es refereix a la germania dels baixos fons com a *argot* o *jerga*, mentre que Arce utilitza en tot moment el nom de la llengua gitana, amb la sola excepció de la primera menció i d'alguna nota al peu, quan parla de *dialecto del hampa*. Així, quan el Chourineur parla per primer cop amb el protagonista, exclama, en la traducció de Cortada: «¿Pero quién eres tú que hablas la jerga de mis padres?», mentre que Arce tradueix «(...) que chamullas el caló como todo hijo de vecino» i el traductor anònim del *Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración* (Sue 1855), «(...) que chamullas caló como la gente». La diferència més important, però, és que Arce barreja amb el caló expressions pintoresques que no pertanyen a aquesta llengua, però que s'hi fan passar. Per exemple, al capítol IV de la primera part, quan l'original utilitza per parlar de l'advocat el nom argòtic de *rat de prison*, trobem a la traducció *rábula*, escrit en cursiva i amb aclariment en nota a peu de pàgina com si fos un mot caló, quan en realitat és un llatíisme admès per la RAE des del 1884.⁴¹

⁴¹ Nota d'Arce: «Rábula, abogado charlatán». Definició del DRAE: «Abogado indocto, charlatán y vocinglero». Definició del *Diccionario de la lengua castellana por la Real academia*, 12a edició (1884) —la primera on apareix el terme—: «Abogado charlatán y vocinglero».

Cal aclarir, això sí, que la utilització de l'argot (que no els esments a aquest) queda a la pràctica circumscribida als primers capítols del llibre: el mateix Sue comenta en una de les primeres notes al peu del llibre (en ambdues edicions): «Nous n'abuserons pas longtemps de cet affreux langage d'argot, nous en donnerons seulement quelques spécimens caractéristiques», nota que no recull Cortada i que Arce adapta: «Se empleará poca jerga para caracterizar el ambiente».

3.4.7. Les notes de l'autor

A mesura que avança la trama de *Les Mystères de Paris* les intervencions de l'autor en forma de nota explicativa es van fent més freqüents.

Les primeres que trobem a la novel·la són les que serveixen per fer comprensibles les paraules d'argot que utilitzen els personatges, especialment el Chourineur al capítol primer. Tant Cortada com Arce les mantenen, adaptades a explicar les seves pròpies solucions d'argot.

Les notes més extenses, però, són les que expliquen aspectes socials i legals denunciats a la novel·la. En aquest cas, la decisió de mantenir-les o no en la traducció no segueix un criteri uniforme. Ara bé, no hem de perdre de vista que no tenim manera de saber quines d'aquestes notes extenses eren ja presents en la versió del fulletó sobre la qual va treballar Joan Cortada, ja que l'únic que hem pogut demostrar és que ho va fer sobre una versió anterior a la revisada per Eugène Sue (la que va traduir Arce), però no sobre quina edició concreta de les diferents que es van publicar entre el *Journal des Débats* i altres *Journaux-roman*, com *Les Grands Romans Illustrés du Dimanche*.

3.4.7.1. Notes mantingudes per Arce i no per Cortada

Així, al capítol v de la segona part (Sue 1844a, II, 91) Sue dona a peu de pàgina una extensa explicació sobre la presó per deutes i les injustícies que comporta. Joan Cortada (Sue 1844b, II, 208) prescindeix completament de la nota, mentre que Carlos de Arce (Sue 1969, I, 284), malgrat la seva declaració en el sentit que no volia fer de sociòleg, la inclou sencera.

El mateix passa més endavant, al capítol VI de la tercera part (Sue 1844*a*, III, 69), quan Sue reflexiona en nota a peu de pàgina, citant diversos exemples, sobre el perill que per al futur de les criatures suposa estar a càrrec de pares criminals, que els acabaran instruint en el delicte. Novament, Arce tradueix la nota (Sue 1969, II, 55), mentre que Cortada en prescindeix.

Al capítol quart de la segona part (Sue 1844*a*, II, 72), en descriure l'extrema pobresa de la família Morel, Sue inclou una brevíssima nota en què aclareix que la minsa quantitat d'aliments que podrien aconseguir de la beneficència si tinguessin dret a inscriure-s'hi —un pa al mes i mitja lliura de carn per quinzena— és una dada real. Arce, que ha fet un salt de text que abreuja força el capítol, tradueix la nota; Cortada, que tradueix tot el text, en prescindeix.

Algunes de les notes de l'autor no són simples afegitons, sinó que funcionen en el sentit que els lectors actuals entenem per anotacions a peu de pàgina i aclareixen aspectes del text que podrien resultar obscurs. Això passa just al capítol següent, cinquè de la segona part, quan l'autor fa un aclariment per ajudar a comprendre la naturalesa de l'estafa de què el notari Ferrand ha fet víctima el lapidari Morel i el perquè de l'ordre judicial que porten els agutzils:

L'habile notaire, ne pouvant poursuivre en son nom personnel, avait fait faire au malheureux Morel ce qu'on appelle une acceptation en blanc, et avait fait remplir la lettre de change par un tiers. (Sue 1844*a*, II, 79)

En aquest cas, l'explicació és del tot imprescindible per comprendre el capítol, cosa que fa difícil d'entendre que Cortada, sempre respectuós amb el text, no la tradueixi. Arce, per la seva banda, sí que ho fa, tot adaptant-la una mica i fent-la —per al nostre gust— més comprensible. Tot i amb això, considera que és una nota de l'autor, no del traductor:

Para perseguir en juicio, el notario había hecho firmar en blanco a Morel, y cubrió la letra a nombre de un tercero. (Sue 1969, I, 281)

També hi ha observacions de l'autor molt menys transcendents, que semblen servir perquè Eugène Sue ensenyi al lector que és un autor que es documenta no només en els temes seriosos, sinó fins i tot en els més anecdòtics. Això passa, per exemple, al capítol «Présentation» (XXII de la tercera part) quan el pintor Cabrion fa el que ara anomenaríem un grafit mofant-se del porter

Pipelet. Com bona part de les intervencions dels porters, i especialment pel que fa al conflicte entre Pipelet i Cabrion, l'escena no té altre objectiu que rebaixar una mica la tensió i donar un contrapunt burlesc després d'uns quants capítols plens d'esdeveniments dramàtics (l'apunyament de Sarah McGregor, l'intent d'assassinat de Fleur-de-Marie, l'ofegament de la senyora Séraphin i la mort de la Chouette), però l'autor ens aclareix a peu de pàgina que l'anècdota està inspirada en fets reals (Sue 1844*a*, III, 244). Cortada, un cop més, prescindeix de la nota, mentre que Arce la incorpora a la traducció, però, curiosament, no traduïda tal qual, sinó redactada amb estil indirecte:

Según anota el autor, por aquellos años pudo leerse en todos los muros y barrios de París el nombre «Crédeville», escrito para embromar a un artesano. (Sue 1969, II, 162)

3.4.7.2. Notes mantingudes per Cortada i no per Arce

El cas contrari també es dona. Al capítol IV de la quarta part, una nota ens explica la pràctica higiènica segons la qual tot pres, en arribar a la presó i dos cops al mes a partir d'aquell moment, és obligat a banyar-se mentre la seva roba és fumigada. Arce no tradueix la nota. Cortada, en canvi, sí que ho fa (Sue 1844*b*, IV, 257).

Just a la pàgina següent, torna a passar el mateix quan Sue parla en una nota del personatge real d'un firaire que li va inspirar l'Squelette. Novament, Arce deixa de banda la nota, mentre que Cortada la tradueix (Sue 1844*b*, IV, 258).

El capítol VII de la quarta part de l'edició revisada per l'autor (Sue 1844*a*), titulat «Punition» engloba el que en l'edició de fulletó (Sue 1843*a*) és un capítol independent, «La banque des pauvres», XIV de la vuitena part. S'hi exposa tota la teoria de Sue sobre les bondats de la instauració d'aquest banc dels pobres i incorpora en notes referències a altres autors que han tractat el problema i a països on ja existeixen institucions equivalents. Arce, en aquest cas, no té problema, ja que, en resumir aquest llarg excurs, suprimeix amb ell les notes i només en deixa la informació bàsica. Cortada té el problema del llarg excurs i el de les notes, agreujat pel fet que anteriorment, al capítol final de la setena part, ja s'ha tocat el tema del banc dels pobres amb més notes encara, referides aquí

a la legislació neerlandesa sobre els advocats de pobres i l'existència als Estats de Mòdena de la mateixa institució, per a passar tot seguit a parlar dels monts de pietat existents a diferents Estats italians, al·lusió que es repetirà, com hem vist, al XIV de la vuitena part (sempre en l'edició del fulletó no revisada). El traductor, en el cas del capítol VII de la quarta part, opta per mantenir tot el text juntament amb les notes. En canvi, per al final de la setena part, segurament conscient de la repetició, opta per conservar el text i resumir les dues extenses notes finals, tot indicant que la majoria del que diuen no és aplicable a l'Estat espanyol i fent esment, per acabar, del mont de pietat existent a l'època a Barcelona:

(...)

Habla en seguida el autor en la misma nota de los *Montes Píos* que hay en algunos estados de Italia, y aunque en verdad son ventajosos para los pobres si se comparan con los de Francia, todavía están muy lejos de ser tan benéficos y caritativos como el llamado de *Nuestra Señora de la Esperanza* que tenemos en Barcelona. (Sue 1844b, IV, 345).

Joan Cortada també manté, a diferència del que fa Carlos de Arce, les dues notes de l'autor al capítol IX de la quarta part, en el qual es descriu la mort del notari Ferrand a causa de la luxúria insatisfeta provocada per Cecily, que havia estat introduïda per Rodolphe a casa del notari per venjar la violació de Louise. Aquí, la primera nota fa referència a la mort per satiriasi descrita per l'anatomista Ambroise Paré i el metge Areteu de Capadòcia. La segona és una cita de la *Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal, sobre la manera com Miquel Àngel descriu els turments dels luxuriosos a la pintura del Judici Final de la Capella Sixtina.

«L'Hospice», capítol X de la quarta part, havia de suposar per a Eugène Sue un moment de conflicte personal: d'una banda, vol descriure, a partir del personatge del doctor Griffon, aquells metges que exerceixen als hospitals de pobres amb la voluntat d'experimentar sobre els seus pacients i deixant de banda qualsevol sentit de la pietat; però, de l'altra banda, no deixa de ser metge i descendent d'una nissaga de metges, i desitja, com és natural, defensar l'honorabilitat de la professió. Potser és això el que fa que a l'edició original del fulletó aquest capítol estigui extensament anotat, cosa que desapareix en l'edició

revisada per l'autor, on Sue només deixa la nota inicial —que és la més important, ja que és on defensa els metges francesos— i una anotació posterior d'aquelles que serveixen per ajudar a fer memòria al lector. Arce no inclou a la seva traducció cap de les notes; Cortada, en canvi, les tradueix totes.

Finalment, tot i que no es tracta estrictament parlant d'una nota, direm que *Les Mystères de Paris* es tanca amb una extensa carta (8 pàgines) que Eugène Sue adreça al director de *Le Journal des Débats* i en la qual exposa les seves idees sobre la injustícia del sistema penitenciari francès i sobre la conveniència d'endegar diferents reformes, les mateixes que ja ha anat plantejant al llarg del fulletó. Carlos de Arce prescindeix completament de la carta. Joan Cortada, en canvi, opta no per traduir-la, sinó per donar fe de la seva existència i incloure'n les darreres ratlles:

Al final de su obra, Mr. Eugenio Sue da las gracias al director del diario de los Debates, porque ha querido publicarla en su periódico, y termina la carta con las siguiente líneas:

«Ojalá algún legislador verdaderamente amigo del pueblo se ocupe de las cuestiones relativas:

»A la institución de abogados de pobres:

»A la disminución del exorbitante interés que exige el Monte Pio:

»A la tutela con que el estado debiera proteger á los hijos de los condenados á muerte ó á presidio perpetuo:

»Y á la reforma del código penal por lo que respecta á los abusos de confianza.

»Si así fuese, este libro que recientemente ha sufrido tan amargas y violentas censuras, produciría al menos algún buen resultado.

París, 15 de octubre de 1943.» (Sue 1844*b*, v, 300).

3.4.7.3. Notes mantingudes per tots dos traductors

En alguns casos, tant Arce com Cortada mantenen una nota de l'autor. Passa això, per exemple, al capítol «Les victimes d'un abus de confiance» (IX de la tercera part). Tant en l'edició revisada per l'autor (Sue 1844*a*, III, 99) com en la del fulletó original a *Les Grands Romans Illustrés du Dimanche* (Sue 1843*a*, III, 369), Sue obre el capítol amb una cita del Codi penal, segons el qual l'abús de confiança, quan és castigat, està penat amb dos mesos de presó i vint-i-cinc francs de multa. El curiós és que l'edició de fulletó posa aquesta nota al començament del capítol, com una mena de cita inicial, mentre que la revisada la col·loca a peu de pàgina, amb la crida al títol del capítol. Confirmant novament

la diferència de text original, Cortada (Sue 1844*a*, III, 240) inclou la nota al mateix lloc que el fulletó, mentre que Arce la converteix en nota a peu de pàgina. Curiosament, però, la crida de la nota no és al començament del capítol, sinó més endavant, a la carta que la comtessa d'Orbigny adreça a la senyora de Fermont i on es fa palès que aquesta ha estat víctima de l'abús de confiança per part del notari.

3.4.8 Les notes del traductor

3.4.8.1. Notes sobre la ciutat de París

3.4.8.1.1. Notes de Carlos de Arce

En general, Carlos de Arce es mostra com una persona que coneix bé París i no s'està d'oferir aclariments al lector, uns aclariments que en alguns casos serveixen per orientar-lo en comparar la ciutat del 1969 amb la que apareix descrita a l'original. Per exemple, al mateix començament, quan el Chourineur travessa el Pont-au-Change, el traductor aclareix:

Pont-au-Change, nombre derivado de las casas de cambio que hubo a un lado y otro, demolidas en 1788. Une la Cité con la ribera derecha de París. (Sue 1969, I, 7)

I poques línies més avall, quan entra als carrerons lúgubres de la Cité, l'explicació és encara més necessària:

Estas calles no existen en la actualidad. Si mal no recuerdo, existe un hospital, el Mercado de Flores y la Prefectura de Policía. (Sue 1969, I, 7)

De la mateixa manera, quan Rodolphe va de compres amb Rigolette pel barri del Temple, una nota més que extensa d'Arce ens presenta la zona:

El Temple, barrio de París. Heredó el nombre de la Orden de los Templarios, los cuales tuvieron en aquella parte una verdadera ciudad independiente desde la mitad del siglo XII. El monasterio, fortificado, se instaló al N.E. de la ciudad. La Torre del Temple albergó el tesoro de la Orden y, en ocasiones, el del rey. Tras la caída de los templarios, siglo XIV, las torres sirvieron de prisión real. Los caminos que conducían a ellas aún conservan los nombres de calle del Temple y Vieille-du-Temple. La casa se conservó hasta la Revolución. En 1667 se construyó el palacio del Gran Prior (...). El mercado del Temple se estableció después de la Edad Media en un lugar privilegiado del recinto. Bajo la Revolución y el Imperio se construyeron galerías de vendedores, las cuales obtuvieron gran éxito. Se ha inmortalizado su pintoresquismo en esta obra. (Sue 1969, I, 293-294)

I quan apareix l'antiga presó de Bicêtre, manicomi en temps de Sue, hospici per ancians i indigents en temps d'Arce i hospital en l'actualitat, una nova nota ens explica tota la història de l'edifici, incloent-hi el detall que al seu pati es van dur a terme les primeres proves de la guillotina (Sue 1969, I, 335).

El mateix passa amb la presó de dones de Saint-Lazare, de la qual el traductor aclareix que va ser enderrocada l'any 1940 (Sue 1969, I, 386) i amb la Morgue de París, el famós edifici on s'exposaven els cadàvers no reclamats i que era un punt de trobada de la societat parisenca del segle XIX (Sue 1969, I, 404).⁴²

En altres passatges, Arce explica al lector, per exemple, la història de la família Sanson, botxins de París de manera hereditària des del 1699 (Sue 1969, II, 335).

Altres institucions de la ciutat són comentades per tots dos traductors. És el cas de l'anomenat Bureau des Mœurs, l'oficina on es registraven les prostitutes per a l'exercici de la professió i que s'esmenta al capítol XVII de la segona part. Arce aprofita la nota (Sue 1969, I, 403) per explicar que en aquella oficina els pares tenien dret a autoritzar la prostitució de la seva filla i els marits la de la seva muller, un extrem que queda explicat a la part del text d'aquest capítol que el traductor omet.⁴³

Hi ha detalls aparentment menors de la ciutat que Arce també comenta, en considerar que potser despertaran la curiositat del lector. Així, per exemple, quan Sue descriu la porta del principal de l'immoble de Rue du Temple, diu que té un brillant polsador de coure al costat d'un elegant cordó de campaneta, i ràpidament explica el perquè d'aquest doble sistema de trucar a la porta:

Las casas antiguas de París aún conservan, hoy día, el cordón y la campanilla. Algunas han substituido esta última por el timbre, pero el cordón todavía adorna las entradas. (Sue 1969, I, 148)

Algunes de les notes d'Arce sobre la ciutat ofereixen al lector dades realment curioses, encara que no vinguin ben bé a tomb amb el text. Per

⁴² La Morgue, que va tancar l'any 1907, estava situada a l'extrem de l'Île de la Cité, però a París no existia ni existeix cap Rue de la Morgue, fora de la del conte de Poe.

⁴³ Erròniament, la nota apareix com obra de l'autor, quan és del traductor.

exemple, la primera vegada que apareix l'île aux Ravageurs, el traductor ens fa gairebé una recomanació turística:

En la isla del Ravageur existe actualmente el cementerio de perros más famoso del mundo. Se encuentra yendo hacia Asnières por la Porte de Clichy. Puede visitarse todos los días. (Sue 1969, I, 401)

Efectivament, el cementiri, fundat l'any 1899, està encara en funcionament i, tot i que el nom oficial continua sent Cimetière des Chiens, acull les restes de tota mena d'animals de companyia.

3.4.8.1.2. Notes de Joan Cortada

Les notes de traductor de Joan Cortada sobre la ciutat de París són, per al lector modern, ben diferents de les de Carlos de Arce, per la senzilla raó que no està parlant d'una ciutat literària i allunyada en el temps, sinó d'una ciutat contemporània a ell. Això es nota des del primer moment, quan, en parlar Sue per primer cop de la Cité, el traductor explica:

Llámase *Cité* el trozo de París que viene á ser la ciudad antigua, y no es seguramente el lugar de buen tono. (Sue 1844*b*, I, 7)

També ens explica Cortada que les bugaderes de París renten la roba al riu en totes les estacions de l'any (Sue 1844*b*, I, 37) o des dels anomenats vaixells de bugadera (Sue 1844*b*, III, 185), que l'establiment conegut com *Les Bons Pauvres* és una casa de beneficència (Sue 1844*b*, I, 180), que a París era costum per cap d'any regalar taronges portades de terres del sud (Sue 1844*b*, I, 223), que molts presidaris es guanyaven uns diners fabricant capsetes ornamentals (Sue 1844*b*, I, 223), quin és el lèxic de les curses de cavalls (Sue 1844*b*, I, 315), com funciona el lloguer de carruatges públics i quines són les seves diferents modalitats (Sue 1844*b*, I, 329), què és la porcellana de Sévres (Sue 1844*b*, II, 123) i fins i tot el funcionament del mecanisme de la guillotina (Sue 1844*b*, IV, 265).

En una nota més extensa, quan es descriu l'hivernacle de casa de Rodolphe, que meravella els seus convidats, Joan Cortada ofereix una explicació

segurament necessària tenint en compte que la majoria dels seus lectors mai no tindrien ocasió de viatjar gaire lluny de Barcelona:

No deben estrañar a los lectores que en esta descripción se dé tanta importancia á los naranjos, higueras chumbas, palmeras y otros árboles que en nuestro delicioso país son tan comunes, pues en París no solo son exóticos, sino que cuestan muy caros, y á duras penas se consigue que vivan cuidándolos con mucho esmero y teniéndolos en invernáculos, en donde a beneficio del fuego se les forma una atmósfera lo más análoga posible á la de su país nativo. Olvidando estas circunstancias, la descripción parecería ridícula. (Sue 1844*b*, I, 294)

També el clima és adduït com a raó del gran èxit dels passatges de París, tan freqüentats pels personatges de Sue com pels de Balzac. Aquest tipus de carrer cobert i ple de comerços és desconegut a la Barcelona de Joan Cortada (el primer passatge de tipus parisenc de Barcelona, el passatge Bacardí, es va obrir aproximadament sis anys després de la publicació del llibre, el 1850), i la nota del traductor és necessària:

Passages: dan en francés este nombre á las calles cubiertas de cristales á la altura regularmente del primer piso. En ellas hay tantas tiendas como puertas y son un lugar muy concurrido y cómodo en los días de frío y de lluvia, tan comunes en París y en la mayor parte de Francia. (Sue 1844*b*, III, 137)

En canvi, els lectors de la traducció d'Arce ja estan familiaritzats amb els passatges comercials, amb espai tan populars com les Galeries Maldà (1942), l'Avinguda de la Llum (1950) els Encants Nous (1951) o el Passatge Arcàdia (1957) per posar només uns exemples, i ja no necessiten per a res aquella explicació que cent vint-i-cinc anys enrere era imprescindible.

I una nota també sobre els balls de moda. Quan Eugène Sue parla del *chahut*, que Carlos de Arce tradueix per *chachut* i Joan Cortada per *cancan*,⁴⁴ aquest darrer traductor intervé per explicar la seva pròpia experiència amb la dansa, que considera absolutament obscena. L'interès de la nota no és l'escàndol de Joan Cortada, sinó el fet que ens posa de manifest que el traductor, efectivament, coneixia la ciutat de París, i que la va visitar, com a mínim, al setembre del 1843 (Sue 1844*b*, v, 209).

⁴⁴ Es tracta, efectivament, de la mateixa dansa, el *chahut-cancan*, inspirat en la catxutxa andalusa, que és al seu torn una variant del bolero.

3.4.8.2. Notes culinàries

La primera referència culinària que apareix a *Les Mystères de Paris* és el plat de pobres per excel·lència, l'anomenat *arlequin* que se serveix a Le Lapin Blanc i que el Chourineur descriu com un òmnibus, en el sentit que hi ha de tot. Tots dos traductors han d'explicar de què es tracta exactament. Arce ho fa d'una manera més sòbria i concisa:

Un *arlequin* consistía en la mezcla de restos de carne, pescado y los más variados postres de las mesas de los criados de las casas señoriales. (Sue 1969, I, 17)

Cortada, en canvi, no s'està de fer un petit comentari sobre el text:

Arlequin. Este plato es un revoltillo de carne, de pescado, y de todas las sobras de la segunda mesa de la casa de los magnates. Pudiérasele llamar un arca de Noé; y el autor ha estado verdaderamente feliz calificándolo más abajo de *omnibus*. (Sue 1844b, I, 23)

Una altra referència culinària, molt més endavant, és el *casís* amb què Rodolphe obsequia el matrimoni Pipelet, i que Arce aclareix que és una «bebida semejante a la grosella» (Sue 1844b, I, 133).

A cavall entre la nota sobre la ciutat de París i la culinària, quan Sue descriu la miserable mansarda on viu la família del tallador de pedres precioses Morel i detalla les restes de menjar que s'amunteguen entre la palla que cobreix el terra, Arce aclareix, com per reblar el clau:

Era frecuente en los barrios populosos la presencia de revendedores de terneras que nacieron muertas, de animales que murieron de enfermedad, etc. (Sue 1969, I, 268)

La necessitat de l'explicació és clara per a tots dos traductors, ja que veiem com Cortada també fa una nota del traductor al mateix punt. Observi's com a curiositat que ambdues notes són pràcticament idèntiques, però que Arce empra el temps pretèrit mentre que Cortada, lògicament, parla en present:

En los cuarteles más poblados se encuentran con mucha frecuencia vendedores de terneros que nacen muertos o de reses que han muerto de enfermedad. (Sue 1844b, II, 171)

Joan Cortada subratlla també les diferències en els hàbits a taula quan Sue descriu el sopar i la vetllada a la granja model de Bouqueval. La descripció de la generosa taula i de l'enorme llar de foc fan necessària l'explicació:

Al leer este capítulo debe tenerse presente que la escena pasa en las inmediaciones de París en donde hace mucho frío, en donde las comidas son de más sustancia que en nuestro país, en donde la cena es la comida buena y abundante, y en donde los platos se presentan en la mesa todos á la vez. (Sue 1844*b*, II, 41)

3.4.8.3. Notes sobre altres aspectes culturals

També podem trobar a Arce notes a aspectes com la moneda, com quan s'aclareix que un *sou* equival a deu cèntims de franc (Sue 1969, I, 13), o a costums populars, com les festes de les Rosières (Sue 1969, I, 30). També ens ofereix el traductor interessants aclariments sobre personatges famosos en temps de Sue, com ara el professor de lluita Lacor de París, personatge real que, a la novel·la, ensenya argot i *savate* a Rodolphe de Gerolstein (Sue 1969, I, 69). Pel que fa al *sou*, observem que per a Cortada, contemporani de Sue, no té el mateix valor, ja que a la nota que insereix al mateix punt que Arce afirma que és «La vigésima parte de un franco» (Sue 1844*b*, I, 26).

Un aspecte cultural comentat per Cortada i no per Arce és el fet que a París i al nord d'Europa en general és freqüent que hi hagi carrets de petites mercaderies arrossegats pels gossos. Joan Cortada evoca en la nota la seva pròpia experiència personal i fa a més l'aclariment de per què aquesta pràctica no es dona a les nostres latituds:

En París y en todo el norte los perros arrastran por las ciudades carritos cargados de comestibles y otros objetos. En Bruselas hemos visto de estos carros tirados por dos, tres y hasta cuatro perros. Hay muchas familias á las cuales mantiene el trabajo de un par de esos animales. En nuestros países del mediodía parece que esto no es practicable, ya porque los perros tienen menos fuerza, ya porque según muchos experimentos el trabajo los predispone para la hidrofobia. (Sue 1844*b*, III, 232)

Joan Cortada fa també un comentari que Carlos de Arce molt difícilment podria haver fet: la manera de circular de les diligències franceses, que devia ser prou diferent de les que coneixia el lector. En aquest doble detall (són dues notes a la mateixa pàgina) es nota especialment que, mentre que un dels traductors hauria parlat sense cap necessitat d'un mitjà de transport molt antic (tan antic,

de fet, que un lector actual necessitaria notes que li aclarissin les notes), l'altre està donant precisions probablement necessàries sobre un tema contemporani i prou conegut per tothom:

Las diligencias de Francia no tienen pescante y el mayoral y el zagal van sentados en el imperial, desde donde el segundo rige los caballos. (Sue, 1844a, III, 162)
Cuando las diligencias pasan por las poblaciones el mayoral toca una trompeta para que las gentes y los carruages dejen paso libre. Lo mismo sucede en las carreteras para que se separen á un lado los carruages ó animales que van delante. (Sue, 1844a, IV, 162)

Indicarem finalment una nota de Joan Cortada sobre la manera de fer descripcions físiques d'Eugène Sue que deixava veure prou clarament per primera vegada el desacord del traductor amb algunes de les conviccions de l'autor, però no en el camp polític ni social, sinó científic: la frenologia, una disciplina la condició de ciència de la qual era objecte de polèmica a l'època. Recordem, ni que sigui a tall anecdòtic, que el *Manual de frenologia* de Marià Cubí es va publicar a Barcelona el mateix any 1844. El tema, per tant, era d'actualitat en aquell moment, i la presa de posició de Cortada, tot i estar formulada amb la màxima circumspecció, és significativa.

En esta proposición⁴⁵ y en algunas otras de esta obra y sobre todo en descripciones de personas, se conoce claramente que el autor profesa los principios de la Frenología. Sin abrazarlos ni combatirlos lo advertimos, porque no faltarán lectores que no partiendo de esa base estrañen algunos axiomas que el autor sienta como ciertos, y que son por lo menos dudosos para aquellos que no creen en esa ciencia. (Sue 1844b, IV, 186)

No és aquest l'únic punt en què les notes de Joan Cortada discuteixen alguna afirmació de Sue. Molt més endavant, al capítol «La Toilette», (xv de la quarta part), quan es descriuen els preparatius per a l'execució a la guillotina de la vídua Martial i la seva filla Calebasse, l'autor fa una descripció d'allò més pintoresca de com eren els ajusticiaments a Espanya. Cortada no només assenyalava la inexactitud del relat, sinó que comparteix la seva indignació amb els lectors i clama contra les *españolades* en general (l'última frase de la nota és ben explícita en aquest sentit):

⁴⁵ La proposició en qüestió és: «A todos da Dios órganos imperiosos, apetitos enérgicos, y el deseo del bienestar: á la sociedad toca equilibrar y satisfacer estas necesidades».

El autor ha indicado en una nota que se refiere a los años 1824 y 1825, mas ni en ellos, ni después, ni antes, ni nunca ha habido en las egecuciones de muerte los preparativos y el aparato que aquí se dice. Son tan claras y están hasta tal punto al alcance de todos los españoles las inexactitudes de esta descripción, que es notoriamente inútil rectificarlas. No queremos entrar en la cuestión de si todo ese aparato produciría saludable efecto para el público escarmiento, como Mr. Sue lo cree, pero ello es que no existe la mayor parte de lo que aquí se supone, y sin profundizar mas la cuestión sentimos que el autor funde en una base tan falsa las reflexiones que siguen á la pintura del supuesto aparato. La esperiencia nos ha convencido de que es casi imposible que los franceses metan mano en nuestras cosas sin estropearlas, tergiversarlas ó ponerlas en ridículo. (Sue 1844*b*, v, 198)

Una altra intervenció personal de Joan Cortada té lloc quan comenta en nota a peu de pàgina els comentaris que fa Eugène Sue sobre la dificultat de l'accés a la justícia per part dels pobres i sobre la conveniència d'instaurar algun tipus de sistema d'advocacia gratuïta. Si, tal com hem vist a l'apartat 9.5, al capítol XXI de la quarta part la nota (Sue 1844*b*, II, 314) tenia molt de personal, aquí és més pràctica i recorda al lector que a l'Estat espanyol sí que existeix la figura de l'advocat d'ofici (Sue 1844*b*, IV, 220); el curiós és que el traductor, clarament influït per la vehemència de l'autor francès, confia al lector que s'ha de contenir per no estendre's més sobre les mancances que, malgrat aquest clar avenç, encara té el sistema judicial espanyol:

Imposible nos parecería que en una nación tan avanzada como lo está la Francia en el verdadero camino de la civilización sucediese lo que se dice en este capítulo en orden á la administración de justicia á la clase pobre; pero la manera absoluta con que lo sienta el autor y el modo como se queja de ello no dejan lugar á la duda. Por fortuna en España no está todavía en el punto que debiera y podría estar ya esta materia, pero la pobreza no es en manera alguna un estorbo para pedir y alcanzar justicia, porque el litigante que justifica de un modo muy fácil y sencillo que es pobre, tiene abogado y procurador de valde, y todos los dependientes del tribunal le sirven también de valde, cualquiera que sea el tribunal y cualquiera que sea el negocio que se ventile. En esta parte pues estamos mucho más adelantados, y por suerte los justos lamentos que del autor con respecto á los tribunales de Francia, no tienen aplicación á España. Hemos dicho que esto debe mejorarse todavía, y si no fuera impropio de una nota manifestaríamos lo que muchas veces hemos pensado acerca de este punto: mas día vendrá y quizá no tarde en que se lo indiquemos á quien pueda avalorar en su justa importancia nuestras indicaciones. (Sue 1844*b*, IV, 220)

Només unes pàgines més endavant, i dins la mateixa extensa digressió de Sue, Joan Cortada torna a la mateixa idea amb un to gairebé escandalitzat:

Si las reflexiones que preceden no son muy mucho exageradas, es menester convenir en que la administración de justicia se halla en Francia en un estado espantoso, y del cual por fortuna dista infinitamente la de España. (Sue 1844*b*, IV, 234)

Una opinió que no devia ser ni de bon tros universal, si fem cas a aquell conegut epigrama de Juan Martínez Villergas:

Allí camina don Juan,
en rebañar hombre ducho;
¿Por qué no le colgarán?
Porque ha rebañado mucho. (Peratorner 1864, 201)

3.4.8.4. Altres notes de Joan Cortada de reflexió sobre la traducció

Ja hem pogut veure fins ara en un parell d'ocasions notes de Joan Cortada que reflexionen sobre el fet de la traducció i miren de justificar la tria de determinades expressions o paraules. Miraré tot seguit de mostrar que no es tractava de casos aïllats.

El primer exemple que podem trobar és la justificació de per què ha traduït l'expressió *Palais de Justice* per *Palacio de Justicia* tot i que pugui sonar a barbarisme:

En esta obra le llamaremos *Palacio de Justicia*, ya para conservar la posible semejanza con el original, ya porque no es en español un nombre repugnante. (Sue 1844*b*, I, 8).

Més endavant, opta per deixar en francès un adjectiu que aleshores no tenia traducció: *confortable*:

Palabra de moda que usan los franceses, que han tomado del inglés, y cuya significación se hallará más adelante. (Sue 1844*b*, II, 90)

Quan es descriu la manera d'actuar del notari Ferrand i com va violar Louise fent servir un narcòtic per adormir-la, Sue utilitza un terme tret de la pintura, tot i que potser amb una certa prevenció:

Le soporifique, l'audacieuse hypocrisie avec laquelle il avait nié son crime, étaient, si cela peut se dire, beaucoup plus *dans sa manière* que la force ouverte. (Sue 1844*a*, II, 173)⁴⁶

Joan Cortada utilitza el mateix recurs, però se sent obligat a justificar-ho:

⁴⁶ La cursiva és de l'autor.

Perdónesenos el haber acudido á esta voz de pintura, porque nos ha parecido muy propia para espresar la idea del autor que es bellísima, y que no hemos sabido hacer sentir de otra manera. (Sue 1844*b*, II, 319)

Més endavant, en parlar Sue de les reformes que proposa per al sistema penitenciari francès, Joan Cortada utilitza l'expressió *sistema celular* en el sentit de sistema de reclusió en cel·les i no en grans sales col·lectives. Una nota a peu de pàgina ens aclareix la pertinença del terme:

Aunque esta voz no está admitida en la lengua en la acepción de *celdas*, nos atrevemos á usarla porque esplica claramente la idea del autor y no sabemos otra que pueda sustituirla. (Sue 1844*b*, IV, 186)

Aquesta voluntat de precisió en l'ús dels termes porta Joan Cortada a discutir fins i tot algun criteri de la Reial Acadèmia espanyola del seu temps, besant-se més en l'ús que no en les definicions del diccionari. És el cas de la distinció entre *crimen* i *delito*, termes que el diccionari de l'època donava per sinònims, però que ja l'ús comú diferenciava, tot considerant que el crim era més greu que el simple delicte, tal i com és normatiu avui dia.⁴⁷

Aunque el Diccionario de la Academia edición de 1832 define *crimen* por delito y *delito* por crimen, no hemos vacilado en usar esas palabras en muy diferente significación, porque la diferencia que nosotros hacemos está sancionada por el uso común y por los tribunales. (Sue 1844*b*, IV, 232)

⁴⁷ Vegeu, naturalment, <http://dle.rae.es/?id=BGTge4F> i <http://dle.rae.es/?id=C82f9Fb>

4. Les traduccions del cicle de novel·les de Rocambole

De la mateixa manera que a l'hora d'analitzar les traduccions d'un autor de l'anomenada primera època de la novel·la fulletonesca el nom d'Eugène Sue s'imposa amb naturalitat, en voler parlar de la segona època l'autor ineludible és Pierre-Alexis Ponson du Terrail. Però, si en el cas del primer era obvi en quina obra calia centrar-se, per ser *Les Mystères de Paris* el punt de partida de tot un gènere i una manera d'entendre la narrativa popular, en el cas del segon la tria no era tan òbvia. La producció de Ponson du Terrail és molt extensa —de gairebé dos-cents volums (Angenot 1982)— i força obres seves van ser traduïdes i publicades a Barcelona el segle XIX, tant en forma de novel·la per lliuraments com de fulletó en diferents revistes, com ara *El mundo de las aventuras*, publicació en la qual apareixen seguits *Mémoires d'un gendarme* (*Memorias de un gendarme*), entre el número 49 (setembre de 1895) i el 64 (desembre de 1895) i *L'Héritage du comédien* (*La herencia de un cómico*), entre el número 65 (gener de 1896) i el 71 (febrer de 1896), com veurem més endavant.

El gran èxit de Ponson du Terrail, però, no va ser una obra concreta, sinó una sèrie de trenta-cinc fulletons publicats entre 1857 i 1870, successivament als diaris *La Patrie*, *Le Petit Journal* i *La Petite Presse* i al setmanari *Les Coulisses du Monde* i protagonitzades per un personatge el nom del qual va passar en moltes llengües al llenguatge comú com adjectiu per a definir les aventures inversemblants.⁴⁸ Tant és així, que la majoria de les persones que utilitzen avui dia l'adjectiu *rocambolesc* ignoren que hi va haver un personatge literari anomenat Rocambole.

⁴⁸ En sentit recte, *rocambole* és el nom francès de l'escalunya, a més d'una manera familiar de designar un objecte fútil i sense valor.

L'estudi sobre les traduccions de Ponson du Terrail, doncs, es basarà en el cicle de Rocambole i, més concretament, en les primeres novel·les, que van ser traduïdes i publicades en diferents moments a Barcelona en forma de novel·la per lliuraments.

4.1 Una introducció al cicle de Rocambole

El cicle de Rocambole és format, en la seva versió original publicada en fulletó, per trenta-cinc novel·les que s'agrupen en nou sèries, divisió que cadascuna de les edicions posteriors va refer a la seva manera. Va començar a sortir a *La Patrie* el 21 de juliol del 1857 i aquest mateix diari va anar publicant les successives novel·les fins al 21 de juny de 1862. Paral·lelament, el setmanari *Les coulisses du monde*, editat pel mateix Ponson du Terrail, va oferir lliuraments de la sèrie entre el 25 de juliol de 1861 i l'1 de gener de 1863. Després de *La Patrie*, les aventures de Rocambole van continuar a *Le Petit Journal*, entre el 31 d'octubre de 1865 i el 10 de juny de 1866. La sèrie va acabar a *La Petite Presse*, entre el 21 d'agost de 1866 i el 18 de juliol de 1870, quan queda interrompuda al final del trenta-cinquè llibre, *L'homme en gris* (Coolmicro s.d.).

La Patrie, on van veure la llum les primeres quatre sèries —*L'Héritage mystérieux*, *Le Club des Valets-de-cœurs*, *Les exploits de Rocambole* i *Les chevaliers du Clair de Lune*, conegudes també en conjunt com *Les drames de Paris*—, era un diari conservador, que donava decididament suport a l'emperador Napoleó III, i que, per tant, era molt proper a les idees polítiques de Ponson du Terrail.

Pel que fa a *Les coulisses du monde*, es tracta d'un *journal-roman* de periodicitat setmanal (sortia els dijous),⁴⁹ editat pel mateix Ponson du Terrail per donar sortida a la seva pròpia obra.

Molt diferent de *La Patrie* era *Le Petit Journal*, diari republicà i conservador, però més adreçat a les classes populars, que combinava la informació seriosa amb els fets diversos, el fulletó, els horòscops i les cròniques de societat. Cal

⁴⁹ Vegeu, a Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32749784n/date>.

afegir a això que era una publicació impresa amb rotativa, cosa que n'abaratia els costos i el preu de venda al públic, i d'un format més petit —43x30 cm.— que els diaris de la competència (d'aquí, el nom). A més, era un diari de tarda, que es venia al carrer a la sortida dels tallers i de les fàbriques i que no demanava subscripció. Tenia, doncs, tots els elements per a arribar a una gran massa de lectors (Chupin, Hubé i Kaciaf 2012). *Le Petit Journal* va distribuir els fulletons corresponents a la sèrie *La resurrección de Rocamboles*, també coneguda com *Les nouveaux drames de Paris*.

Finalment, *La Petite Presse* va ser un diari que va seguir el model de *Le Petit Journal* i que va publicar les quatre darreres sèries dels fulletons de Rocamboles: *Le dernier mot de Rocamboles*, *Les misères de Londres*, *Les démolitions de Paris* i *La corde du pendu*.

La primera aparició del cicle de Rocamboles en forma de llibre va ser la de l'editorial d'Édouard Dentu, que va treure entre 1866 i 1870 una edició íntegra en vint-i-quatre volums, que és la més habitualment citada i utilitzada (Coolmicro s.d.). La següent edició íntegra serà la de l'editorial Rouff, fundada per Jules Rouff, que concentra les trenta-cinc novel·les en quatre volums «vastes comme des encyclopédies», segons la descripció de Marc Angenot (1982). Edicions posteriors, ja de començament del segle xx, com la de Fayard (1910) van optar per resumir i condensar els textos, com veurem més endavant que faran les traduccions.

4.1.1. L'autor

Pierre-Alexis Ponson du Terrail va néixer l'any 1829 a Montmaur (Hautes-Alpes), d'una família noble i amb llarga tradició militar. Va començar a estudiar a Marsella per preparar-se per entrar a l'Escola Naval, però l'afecció per les lletres, combinada, segons el *Dictionnaire universel des contemporains* (Vapereau 1895) amb les seves poques aptituds per a les matemàtiques, el van dur a suspendre els exàmens d'ingrés i, finalment, a marxar a provar fortuna a París, on va ingressar a la Garde Mobile, en la qual va assolir el grau de capità i amb la qual va prendre part en la repressió de la revolució de 1848. Aquest fet biogràfic, que podria semblar anecdòtic, resulta en realitat cabdal per a entendre la seva

literatura, ja que tant crítics contemporanis com actuals coincideixen a veure'n l'origen d'una marcada animadversió cap a les doctrines socialistes, cosa que resulta problemàtica per a un autor que vol seguir el model d'Eugène Sue.

Així, Alfred Nettement, a *Le roman contemporain. Ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence* (Nettement 1864, 78-81), després de fer una pintoresca descripció de l'escena en què un jove Ponson du Terrail arriba amb un manuscrit sota el braç al despatx del director d'un diari, defineix aquesta animadversió, tot parlant en primer lloc del ressentiment general dels guàrdies mòbils, lloats pels conservadors en el moment del perill i ràpidament llicenciats i oblidats un cop el perill passat. En el cas concret de l'escriptor, es mostra contundent:

On en voulait beaucoup dans ce temps-là aux socialistes, et surtout à M. Cabet, qui avait imaginé un phalanstère d'un genre particulier, où l'on devait couler des jours filés d'or et de soie, comme dans tous les départements du beau royaume d'utopie. Le jeune capitaine des gardes mobiles, qui aurait pu prendre pour devise : *ense et calamo*, voulait sans doute achever avec sa plume le socialisme qu'il avait blessé avec son épée. (Nettement 1864, 79)

Marc Angenot (1982) és del mateix parer, i subratlla a més el conflicte que això suposa amb el gran model de l'autor:

[...] homme du monde blasé et viveur, le Vicomte semble n'avoir nourri sa vie durant qu'une seule grande idée politique : sa haine des doctrines socialistes. Il n'est pas moins frappant de voir que c'est le modèle du récit prométhéen légué par Eugène Sue qui continue, vaille que vaille, à lui servir. (Angenot 1982, 323)

La solució a aquest conflicte ideològic va ser, per a Ponson du Terrail, despullar el fulletó de qualsevol crítica social o anàlisi dels problemes de la societat. I, buit de missatge, el fulletó es va convertir en l'artifici exagerat que caracteritza, com ja hem vist, la seva segona etapa, en temps del Segon Imperi.

4.1.2. L'argument

Resultaria innecessari, a més de massa extens, intentar fer un resum del cicle de fulletons protagonitzats per Rocambole. Ens limitarem a dir que el personatge fa la primera aparició a *L'Héritage mystérieux*, on es presenta com un nen del carrer de París adoptat per la vídua Flipart, tavernera d'una sinistra cofurna a la vora

del Sena. Quan el malvat Sir Richard el coneix, descobreix de seguida els seus potencials i decideix d'educar-lo perquè arribi a ser el seu lloctinent i home de confiança. Els antagonistes de Sir Richard i Rocambole són, en les primeres novel·les, el comte Armand de Kergaz —el germà «bo» de Sir Richard, que en realitat es diu Andrea— i Louise la Baccarat, en la primera novel·la una cortesana sense escrúpols disposada fins i tot a vendre la innocència de la seva germana, la virtuosa *grisette* Cérise, però, a partir de la segona, *Le Club des Valets-de-cœurs*, penedida i convertida en justiciera implacable que posa la seva enorme intel·ligència, els seus mal adquirits recursos i el seu coneixement de la societat parisenc a al servei del bé. Diguem aquí de passada que la Baccarat, a les primeres novel·les del cicle, és l'únic personatge bo que demostra intel·ligència i habilitat: tots els altres —començant per Armand de Kergaz, el suposat protagonista, que aspira a ser un justicier calcat de Rodolphe de Gerolstein— són insuperablement babaus, i resulten fàcilment enganyats i manipulats pels complots ordits per la superior intel·ligència dels malvats Sir Richard i Rocambole, cosa que deixa ben clara la diferència de discurs entre Ponson du Terrail i Sue.

Al final de *Le Club des Valets-de-cœurs*, el bé sembla triomfar: Flipart és assassinada pel seu fill adoptiu, Rocambole ha de fugir a Anglaterra i Sir Williams acaba abandonat entre els antropòfags d'una illa d'Oceania. Però quatre anys després, Rocambole torna a França convertit en un bandit gentilhome disposat a enriquir-se robant i assassinant, sense deixar mai de mostrar el cinisme que caracteritza el personatge. Les seves gestes ompliran aleshores tres fulletons, reunits sota el títol comú de *Les exploits de Rocambole*. Al final, Baccarat el torna a vèncer i Rocambole acaba al presidi.

Es produeix aleshores un canvi cabdal: impressionat per la manera com Armand de Kergaz i Louise la Baccarat no només no l'han assassinat quan n'han tingut l'ocasió, sinó que l'han perdonat, Rocambole es penedeix dels seus crims i es posa al servei del bé. A partir d'aquest moment, es converteix en un justicier... que no dubta, tanmateix, a fer servir per als seus fins ara virtuoses els mateixos mitjans criminals que utilitzava abans: xantatge, tortura, abús dels seus coneixements de medicina i mesmerisme...

Com a autor de fulletó que escriu a preu fet, que cobra a tant la línia tipogràfica i que ha d'omplir cada dia el davantal del diari, Ponson du Terrail és exageradament prolix, allargassa els diàlegs i multiplica les situacions melodramàtiques, ja que cal que cada lliurament acabi en un moment de suspens que precedeixi la inevitable frase «*La suite au prochain numéro*». L'estil és descurat, l'autor aparentment no refà ni corregeix i els errors de tota mena es multipliquen. Marc Angenot (1982) considera aquesta manera de treballar simptomàtica de la poca consideració de l'escriptor cap als seus lectors:

Pour Ponson du Terrail, on peut parler —sans doute possible— de mépris complaisant pour son public d'ouvriers et des petites gens. Il ne s'agit plus d'une production consommée, sur des modes différents, par toutes les classes sociales. Il s'agit d'offrir au "peuple" un sous-produit de pacotille [...]. Les élucubrations de Ponson du Terrail —bévues historiques, contresens, fautes de français, métaphores incohérentes en cascade— ont été complaisamment relevées par ses contemporains et le jeu est facile. Il est curieux cependant que les commentateurs ne semblent pas vouer au mépris le Vicomte, mais bien le peuple auquel il vend ses insanités prétentieuses. (Angenot 1982, 323)

La visió d'Alfred Nettement resulta molt més matisada. Per a ell, les característiques de la prosa del fulletó són evidents:

Aller vite, frapper fort, ne ménager ni les coups de pinceau ni l'enluminure, entasser les événements sur les événements, Pelion sur Ossa, prodiguer les péripéties ; cela suffit au succès auprès de lecteurs qui lisent au pas de course des articles composés à la vapeur. (Nettement 1864, 80)

El crític reconeix, de tota manera, que escriure fulletons com els de Ponson du Terrail no és a l'abast de tothom i que, per a fer-ho, cal un talent especial:

Une décoration de théâtre n'est pas un tableau, elle a été faite pour être vue de loin; cependant, il faut un talent particulier pour faire une décoration de théâtre: j'en dirai autant de ces feuilletons écrits vite pour être lus comme ils ont été écrits et qui demandent une imagination pleine de mouvement et habile à trouver des effets étranges et baroques, une plume douée de la faculté d'ubiquité et qui fait le tour du monde en quelques pages, une verve intarissable en péripéties et qui saute par-dessus l'in vraisemblable pour arriver à l'impossible. (Nettement 1864, 80)

Alfred Nettement acaba justificant les característiques del fulletó pel públic al qual va destinat, però d'una manera més benèvola que la d'Angenot:

Je ne prétends pas dire que les lecteurs délicats se plaisent à ces sortes d'ouvrages qui leur causent à peu près l'épouvante qu'une émeute dans la rue cause aux hommes d'ordre. Mais combien y a-t-il de lecteurs délicats ? À peu près autant que des gens qui s'abstiennent du cigare. On n'écrit pas les feuilletons des journaux pour cette imperceptible minorité. (Nettement 1864, 81)

Finalment, per cercar exemples d'aquests contrasentits i confusions a què fa referència Angenot, ens remetem al llibre *Récréations littéraires. Curiosités et singularités, bévues et lapsus, etc.*, obra de l'escriptor i crític literari Albert Cim (Cim 1920), un estudi exhaustiu que cerca errors i incoherències en nombrosos autors, majoritàriament francesos, incloent-hi noms de tant prestigi com Corneille, Molière, Racine, Voltaire, Rousseau, Balzac, Flaubert, Zola o Daudet. La secció dedicada a Ponson du Terrail al capítol VIII, que analitza els novel·listes populars, resulta especialment sucosa, i hi podem trobar recollides expressions com ara «Le général, les bras croisés et lisant son journal...», «La jeune fille se précipita dans les bras du pauvre invalide» (després d'haver descrit que el pobre invàlid en qüestió era manxol) o «Elle avait la main froide d'un serpent».

4.2 El cicle de Rocambole a l'Estat espanyol

Les novel·les de Ponson du Terrail van tenir un gran èxit a l'Estat espanyol ja des dels primers temps de l'autor i abans i tot de l'aparició dels primers fulletons del cicle de Rocambole. Segons el *Diccionario histórico de la traducción en España* (Lafarga i Pegenaute 2009), les dues primeres traduccions publicades són:

- En forma de llibre: *El paje del Duque de Orleans*, traducció de J. F. Sáenz de Urraca (1852).
- En forma de fulletó: *Los caballeros de la noche*, traducció de José Alegret de Mesa, aparegut al *Diario de Alicante* el 1852.

A partir de l'any 1862, comencen a aparèixer, publicats entre Madrid i Barcelona, els volums corresponents a *Les drames de Paris*, majoritàriament traduïts per Pedro Trenchs, sota el títol de *Luisa la Baccarat*.

Més endavant, entre 1894 i 1897, apareixerà, també entre Madrid i Barcelona, la resta del cicle. La traducció més important és la de Francisco Corona Bustamante, formada per *La resurrección de Rocambole*, *El loco de Bedlam*, *Últimas aventuras de Rocambole I (Miss Ellen)* i *Últimas aventuras de Rocambole II (Los subterráneos de Newgate)*.

Tot i que existeixen nombroses traduccions anònimes, en el cas d'aquelles que no ho són crida l'atenció que són signades per personatges prou rellevants, cosa que sembla posar de manifest que l'obra de Ponson du Terrail no era vista pels editors com una cosa menor o que pogués ser encomanada a qualsevol.

J. F. Sáenz de Urraca va tenir una activitat com a novel·lista avui dia pràcticament oblidada, amb obres com *Horas perdidas* (Montevideo, Imprenta á vapor de la España, 1887) i *Modesta* (Madrid 1859, sense nom d'editor). Però com més va destacar va ser com a traductor d'obres de tota mena. En l'àmbit de la novel·la francesa, trobem la seva signatura en nombroses obres de Gustave Aimard (*La fiebre de oro*, París, J. B. Baillière, 1867; *Los filibusteros*, Madrid, Carlos Bailly-Ballière, 1865; *Corazón leal*, Madrid, Carlos Bailly-Ballière, 1865; *Los merodeadores de fronteras*, Madrid, Carlos Bailly-Ballière, 1863; *Los tiradores indígenas*, Madrid, Carlos Bailly-Ballière, 1864) i també d'Alexandre Dumas (*La boca del infierno*, Madrid, Galería literaria de los SS Murcia y Martí, 1859; *Dios dispone*, Alacant, Imprenta Galdó Chápuli Hermanos, 1898) i d'Alphonse de Lamartine (*El castillo de Epinay*, sense nom d'editor, Madrid 1859; *El picapedrero de Saint-Point, narración de aldea*, Madrid, Imprenta de las Novedades, 1860). Fora de l'àmbit de la literatura francesa, va traduir sobretot obres d'aventures marítimes de James Fenimore Cooper (*Aventuras del capitán Miles Wallingford*, Madrid, Librería Española, 1858; *Lucía Hardinge: segunda parte de las aventuras del Capitán Miles Wallingford*, Madrid, Librería Española, 1858, i Barcelona, Plus Ultra, 1858; *La bruja del mar*, Madrid, Librería de San Martín, 1859, i Barcelona, Plus Ultra, 1859). Pel que fa als editors, cal aclarir que la llibreria i editorial de Carlos Bailly-Ballière, oberta el 1848 al carrer del Príncipe, actuava a Madrid com a filial de la parisenca de J. B. Bailly-Ballière, pare de l'anterior. El llibreter madrileny, que va castellanitzar el seu nom de Charles a Carlos després del casament amb una espanyola, actuava com a importador de llibres francesos de tota mena i la seva tasca com a difusor d'obres científiques (algunes de les quals traduïdes també per Sáenz de Urraca) li van valdre ser el llibreter oficial de l'Acadèmia de Jurisprudència i Legislació, del Congrés dels Diputats i de la Universitat Central de Madrid. Van ser, a més, molt populars els seus almanacs, anuaris i guies-directori (Fernández Serrano i Ibáñez López 2017).

José Alegret de Mesa va ser advocat del col·legi de Madrid i autor també d'alguna obra literària, com la novel·la *Lucila, condesa D'Aimini*, publicada l'any 1850 per Nicolás Cabello, i és notable el seu treball com a traductor de l'italià — va traduir *I promessi sposi*, d'Alessandro Manzoni, Madrid, Cabello y Hermano, 1830— i del francès. En aquesta segona llengua, signa traduccions de Chateaubriand (*Atala*, Madrid, A. Vicente, 1851; *Aventuras del último abencerraje*, Madrid, A. Vicente, 1851, *René*, Madrid, A. Vicente, 1851) i Fénélon (*Las aventuras de Telémaco seguidas de las de Aristonoo*, Madrid, Librería de los señores Cabello y Hermano, 1950) abans de la citada de Ponson du Terrail.

Pel que fa a Francisco Corona Bustamante, traductor de nombroses obres de Ponson du Terrail, cal subratllar que, molt més que com a traductor, va destacar com a autor de diccionaris de traducció, mètodes per a aprendre idiomes i guies per a viatgers (Bruña Cuevas 2013), i que és, a més, autor d'una sarsuela, *La batelera*.

La gran quantitat de traduccions sumada al prestigi d'alguns dels traductors hauria de ser indicativa de l'èxit —i, en conseqüència, la influència— que va tenir a l'Estat espanyol la narrativa de Ponson du Terrail, independentment de la qualitat i l'interès intrínsecs. Una influència, no hem d'oblidar-ho, que encara avui reivindiquen alguns autors contemporanis que reten homenatge a Rocambole (Pérez-Reverte 1992 i 2008).

4.3 Les traduccions del cicle de Rocambole publicades a Barcelona

Estudiar i comparar les traduccions barcelonines de Ponson du Terrail resulta complicat, principalment, pels pocs exemplars dels llibres que conserven les biblioteques. Hem pogut, tanmateix, seleccionar tres traduccions diferents que abracen, amb grans diferències, el començament del cicle de Rocambole. Són *Luisa la Baccarat*, publicada en tres volums per la Biblioteca Popular Económica l'any 1862, obra de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862); *Luisa la Bacará*, apareguda sense nom del traductor a la Biblioteca Ilustrada de Espasa y

Compañía el 1890 (Ponson du Terrail 1890), i *La herencia misteriosa*, de l'editorial Maucci, signada per Francisco Cárles el 1897 (Ponson du Terrail 1897).

4.3.1. *Luisa la Baccarat*, traducció de Pedro Trenchs (1862)

Aquest és el títol del primer de tres volums titulats en conjunt *Nuevos misterios de París*. Els van treure la Llibreria Popular Econòmica, de la qual hem parlat més amunt, i la impremta de Roberto Torres, amb seu al carrer de Lancaster número 10. Els llibres, en excel·lent estat de conservació, són disponibles a la Biblioteca de Catalunya i, per l'aparença, sembla que es van publicar per lliuraments.⁵⁰ El traductor va ser Pedro Trenchs y Montells, que sabem que va signar també almenys una traducció d'Alexandre Dumas, *Tristán o el hijo del crimen* (Barcelona, Juan Vilá, 1861).

4.3.2. *Luisa la Bacará*, sense nom del traductor (1890)

Primer dels dos volums que componen *Dramas de París (Hazañas de Rocambole)*. Són novel·les per lliuraments (fins i tot l'enquadrernació ha conservat les instruccions de relligat, que especifiquen on han d'anar les làmines), il·lustrats amb cromolitografies. També són disponibles a la Biblioteca de Catalunya.

La casa editorial és, en aquest cas Espasa y Compañía, empresa continuadora de la fundada el 1860 per Josep Espasa i Anguera, emprenedor que va arribar a Barcelona essent analfabet i va començar treballant de repartidor de novel·les per lliuraments. El 1881, es va associar amb el seu cunyat Manuel Salvat, i va canviar el nom d'Espasa a Espasa y Compañía. L'editorial estava especialitzada en obres luxoses de gran format, que es venien gairebé sempre per lliuraments (Llanas 2007). De fet, tant en aquests volums com en els anteriors, de la Librería Popular Económica, crida l'atenció l'excel·lent qualitat del paper i de les tintes, que permeten una lectura còmoda i que no deixen sospitar

⁵⁰ Tot i que no hem pogut documentar aquest extrem.

a primera vista —si no és pel tipus d'enquadernació— els vora cent trenta i més de cent cinquanta anys que tenen respectivament els volums.⁵¹

4.3.3. *La herencia misteriosa*, traducció de Francisco Cárles (1897)

La Biblioteca de Montserrat conserva l'únic volum que hem pogut localitzar d'aquesta traducció, la qual, a més, en tenia dos. És un volum de petit format, d'aspecte molt senzill i en un estat de conservació precari, que prové de la donació d'un particular, de qui conserva l'exlibris: Eduart Puig. L'editor és la casa editorial Maucci i l'impressor, Josep Famades.

Pel que fa al traductor, coneixem Francisco Cárles com a autor d'un tractat de química (*El Acetileno y el carburo de calcio: su uso y aplicaciones*, Barcelona, Librería de Francisco Puig, 1902) i d'algunes traduccions del francès, entre les quals, deixant de banda Ponson du Terrail, destaquen dos tractats del jurista Robert Joseph Potier (*Tratado de las obligaciones*, Madrid, Carlos Bailly-Ballière 1872 i *Tratado del contrato de matrimonio*, Barcelona, Imprenta y Litografía de J. Roger, 1846) i una obra d'Alphonse Daudet: *Poquita cosa*, (Barcelona, Maucci, 1900).

4.4 Comparació entre tres traduccions de *L'Héritage mystérieux*: 1862, 1890 i 1897

4.4.1. La qüestió del text original

Una simple lectura de l'índex de les traduccions de 1862 i 1890 ens mostra que és impossible, per una qüestió d'extensió, que continguin realment tot el que hi figura. Tant l'una com l'altra es corresponen amb la primera sèrie de *Les exploits de Rocambole*, que abasta en l'edició original del fulletó (1857-1859) les novel·les *L'Héritage mystérieux* —amb la novel·la curta *Les deux frères*, que li serveix de pròleg—, *Le Club des Valets-de-cœurs*, *Les Exploits de Rocambole* i *La revanche*

⁵¹ Assenyalem, a tall d'anècdota, l'errata que, al lloc dels tres volums, fa aparèixer el nom de l'autor escrit *Bonzon du Terrail*.

de *Baccarat*, i en l'edició Dentu (1866), els tres volums de *Les drames de Paris* (*L'Héritage mystérieux*—que inclou *Les deux frères*—, *Le Club de Valets-de-cœur* i *Turquoise la pécheresse*) i els tres de *Les exploits de Rocambole* (*Une fille d'Espagne*, *La mort du sauvage* i *La revanche de Baccarat*) (Coolmicro s.d.). Si tenim en compte que en l'edició Dentu cadascuna d'aquestes sis novel·les ocupa més de cinc-cents pàgines, queda clar que no poden físicament estar contingudes en els tres volums de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862) ni en els dos d'Espasa y Compañía (Ponson du Terrail 1890). En conseqüència, han de ser edicions abreujades. I com que la primera edició francesa abreujada és la de Fayard de 1912, cal pensar que van ser els mateixos traductors els que van fer el resum.

Pel que fa a la traducció de Francisco Cárles de 1897, el volum de què disposem és el primer de *L'Héritage Mystérieux*, seguint l'edició Dentu.⁵²

Res en les cobertes de les edicions barcelonines no indica que es tracti de versions abreujades. Tanmateix, al segon volum de l'edició d'Espasa y Compañía, just al final de *Hazañas de Rocambole*, l'anònim traductor incorpora un paràgraf, inexistent a l'original, que actua pràcticament com una nota i, al mateix temps, com un *continuarà* (no oblidem que la publicació era per lliuraments):

Sin duda en aquel momento asaltaba al audaz desalmado el presentimiento del terrible castigo que le esperaba, y que debe ser el desenlace de esta sobrada larga historia que vamos a referir en el menor número posible de páginas. (Ponson du Terrail 1862, II, 719)

Mostrem tot seguit un quadre de continguts de les tres traduccions, prenent com a base l'edició Dentu (1866):

⁵² En realitat, les edicions Dentu (1866) i Rouff (1884) segueixen els fulletons originals amb poques variacions, excepte pel que fa a la divisió per capítols.

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat.</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luis la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
	Volum I	Volum I	
<i>Prologue: Les deux frères</i> (9 capítols numerats)	<i>Primer episodio. Prólogo: Los dos hermanos</i> (6 capítols numerats)	<i>Prólogo: Los dos hermanos</i> (9 capítols numerats)	Prólogo: Los dos hermanos (9 capítols numerats)
<i>L'Héritage mystérieux</i> (la majoria de capítols amb títol i d'altres sense)	(No apareix el títol. És <i>L'Héritage mystérieux</i> . (els capítols es corresponen, només afegint títols als que no en tenen)	<i>Primer episodio: la herencia misteriosa</i> (la divisió en capítols concorda fins al xxx, però amb molts canvis de títol. Després, incorpora el contingut dels capítols sense títol als que en tenen)	La herencia misteriosa (alguns capítols amb títol, d'altres sense i d'altres amb canvi de títol)
<i>Le Club des Valets-de-cœurs</i> (96 capítols numerats)	<i>Segundo episodio: el club de los criados de corazón</i> (són els 13 primers capítols, amb títols de capítol)	<i>Segundo episodio: el club de los explotadores</i> (amb títols de capítol)	
	Volum II		
<i>Epilogue</i> (3 capítols numerats)	Continuació i final d' <i>El club de los criados de corazón</i>	<i>Epílogo</i> (sense divisió en capítols)	
	Volum III		
<i>Les exploits de Rocambole. Tome I: Une fille d'Espagne</i>		<i>Tercer episodio: Las hazañas de Rocambole</i> (la part inclosa en aquest volum es correspon amb <i>Une fille d'Espagne</i>)	
		Volum II	
<i>Les exploits de Rocambole. Tome II: La mort du sauvage</i>	Aquest volum, sense títol, inclou els tres llibres de <i>Les exploits de Rocambole</i> , unificats, sense dividir en parts.	<i>Tercer episodio: Hazañas de Rocambole</i> (observi's la pèrdua de l'article; hi ha la continuació d' <i>Une fille d'Espagne</i> , i, al capítol 93 de la traducció, s'enllaça amb <i>La mort du sauvage</i> , sense cap indicació)	
<i>Les exploits de Rocambole. Tome III: La revanche de Baccarat</i>		<i>Cuarto episodio: El desquite de Bacará</i> (no està complet. Acaba en el moment que Rocambole assassina la seva mare adoptiva, la vídua Flipart. Després, com un <i>continuarà</i> , hi ha el paràgraf afegit que hem citat a la pàgina anterior)	

Aquesta simple visió del contingut dels volums ens mostra la manera com les edicions de 1862 i de 1890 es van plantejar el problema de la condensació del text i veiem com, en tots dos casos, és cap al final quan es resumeix més.

Un altre detall que crida l'atenció és el títol de les traduccions. La versió de Francisco Cárles, com no podia ser d'una altra manera, tradueix el títol de l'única novel·la que inclou el volum, *L'Héritage mystérieux*. En canvi, tant Pedro Trenchs com el traductor anònim de l'edició de 1890 van prendre una decisió agosarada: no fer aparèixer al títol el nom de Rocambole (que, de fet, encara no té un paper protagonista en aquestes primeres novel·les) i donar preferència a Louise la Baccarat, que és realment el personatge de més entitat d'aquest començament del cicle, encara que aparentment el protagonista sigui Armand de Kergaz.

Una segona decisió que van haver de prendre aquests dos traductors té a veure amb el títol de *Le club des Valets-de-Cœurs*, l'organització criminal encapçalada de Sir Williams i Rocambole i dedicada a l'extorsió. El nom té diverses traduccions possibles i la novel·la no dona pistes sobre quina és la més encertada. Pedro Trenchs tradueix *El club de los criados de corazón*, traducció perfectament correcta, però sense gaire sentit; l'altre traductor, *El club de los explotadores*, traducció també correcta, però que s'aparta molt de l'original. No sabem fins a quin punt hauria estat encertat traduir *El club de las sotas de corazones*, perquè caldria abans veure fins a quin punt la baralla de cartes francesa era coneguda a la Barcelona de final del segle XIX.

Compararem tot seguit, tal com hem fet amb *Les Mystères de Paris*, l'inici de *L'Héritage mystérieux* en les tres traduccions. Les files de la taula corresponen als paràgrafs del text.

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat.</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
C'était en 1812.	Era el año de 1812.	Transcurría el año 1812.	
La Grande Armée effectuait sa retraite, laissant derrière elle Moscou et le Kremlin en flammes et la moitié de ses bataillons dans les flots glacés de la Bérésina.	El gran ejército efectuaba su retirada dejando detrás de sí a Moscou y al Kremlin ardiendo, y la mitad de sus batallones entre los hielos de la Beresina.	El grande ejército efectuaba su retirada, dejando detrás de sí incendiados á Moscow y á Kremlin, y la mitad de sus batallones sepultados entre los hielos del Beresina.	Era el año de 1812 y el gran ejército efectuaba la retirada dejando á su espalda á Moscou y al Kremlin, que estaban ardiendo y á lo mejor y más escogido de sus batallones sepultados entre los hielos implacables del Beresina. Estaba nevando y no se veía más que la tierra cubierta de un inmenso manto blanco y un cielo bajo de color de plomo.
Il neigeait...	La nieve caía a grandes copos.		En aquellas interminables y estériles llanuras se arrastraban
De toutes parts, à l'horizon, la terre était blanche et le ciel gris.	El cuadro más aterrador se ofrecía a la vista; por todas partes, hasta el horizonte, la tierra estaba blanca y el cielo opaco.	Nevaba... Por todas partes aparecía la tierra blanca y el cielo aplomado.	penosamente los restos de aquellas intrépidas legiones á las que un nuevo César guiara á la conquista del mundo, y á las que, no habiéndolas podido vencer el esfuerzo de la Europa coaligada, declararíanse rendidas ante el único enemigo capaz de hacerlas cejar en su empeño y ese enemigo era el frío del Norte.
Au milieu des plaines immenses et stériles se traînaient les débris de ces fières légions, naguère conduites par le nouveau César à la conquête du monde, que l'Europe coalisée n'avait pu vaincre, et dont triomphait à cette heure le seul ennemi capable de les faire reculer jamais: le froid du nord.	En medio de aquellas inmensas y estériles llanuras, marchaban con trabajo los restos de las mismas guerreras legiones, poco antes conducidas por el nuevo César á la conquista del mundo, que la Europa coaligada no había podido vencer, y de las cuales triunfaba, en aquél entonces, el solo enemigo capaz de hacerlas retroceder, — ¡el frío del Norte!	En medio de inmensas y estériles llanuras se arrastraban los restos de aquellas arrogantes legiones, poco antes conducidas por el nuevo César á la conquista del mundo, y que á la Europa coaligada no le había sido dado vencer, y de las cuales triunfaba entonces el único enemigo capaz de hacerlas retroceder: ¡El frío del Norte!	
Ici, c'était un groupe de cavaliers raidis sur leur selle et luttant avec l'énergie du désespoir contre les étreintes d'un sommeil mortel. Là, quelques fantassins entouraient un cheval mort qu'ils s'hâtaient de dépecer et dont une bande de corbeaux voraces leur disputaient les lambeaux.	Aquí, un grupo de caballeros acurrucados en sus sillas luchaban con la energía del desespero contra las congojas de un sueño mortal. Allá, algunos soldados de á pie rodeaban un caballo muerto, el cual se apresuraban á despedazar, mientras una bandada de cuervos voraces revoloteaba por encima de sus cabezas disputándoles un pedazo de la presa.	Aquí se veía un grupo de jinetes luchando con enérgica desesperación contra un sueño mortal. Allí algunos cuervos voraces trataban de despedazar un caballo muerto, disputándose sus despojos.	Los jinetes, procurando mantenerse erguidos sobre sus sillas, luchaban con la energía que infunde la desesperación haciendo esfuerzos para vencer las congojas de un sueño que era fatalmente mortal. Aun lado un grupo de soldados de infantería rodeaba un caballo muerto haciéndolo pedazos mientras que una bandada de cuervos, cuyo plumaje estaba asquerosamente manchado de sangre,

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat.</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
Plus loin, un homme se couchait avec l'obstination de la folie, et s'endormait avec la certitude de ne se point réveiller.	Más lejos, un hombre se tendía con la obstinación de la locura y se dormía con la certeza de no despertar jamás.	Más lejos se acostaba un hombre en la obstinación de la locura, y se dormía con la certeza de no volver á despertarse.	les disputaban graznando los pingajos de la presa. Más allá, veíase á un hombre que, presa de repentina locura, se tendía sobre la nieve para dormir un sueño del que no debía despertar jamás.
De temps à autre, une détonation lointaine se faisait entendre: c'était le canon des Russes. Alors les traînards se remettaient en route, dominés par le chalereux instinct de la conservation.	De tiempo en tiempo dejábase oír una detonación lejana; era el cañón de los rusos. Entonces los rezagados emprendían de nuevo su marcha, dominados por el ardoroso instinto de la conservación.	De vez en cuando se oía una detonación: era el estampido del cañón de los rusos. Entonces se ponían en marcha los trenes, dominados por el instinto de la conservación.	De vez en cuando y en lontananza oíase un sordo estampido; era el cañón ruso y entonces los rezagados, haciendo un esfuerzo supermo, continuaban la marcha impulsados por el instinto de conservación.

El primer que ens mostra aquesta comparació és que totes tres traduccions segueixen el mateix original, és a dir, l'edició Dentu, que reproduïx fidelment el que es va publicar en fulletó. L'única divergència que ens podria fer dubtar es troba en la traducció de Francisco Cárles, amb un incís entre comes que no apareix a l'original: «Aun lado un grupo de soldados de infantería rodeaba un caballo muerto haciéndolo pedazos mientras que una bandada de cuervos, *cuyo plumaje estaba asquerosamente manchado de sangre*, les disputaban graznando los pingajos de la presa». Una consulta a l'hemeroteca de la Biblioteca Nacional de França⁵³ permet ràpidament de comprovar que aquest incís tampoc no és present en la primera versió del text, la publicada a *La Patrie* el dimarts, 21 de juliol de 1857, i que senzillament és la traducció de l'adjectiu *voraces*.

Fora d'això, la diferència més important entre l'original i les tres traduccions és la divisió del text en paràgrafs: mentre que Pedro Trenchs segueix escrupolosament l'original i l'autor de la traducció de 1890 només incorpora el breu paràgraf «*Il neigait*»⁵⁴ al següent, Francisco Cárles aglutina els paràgrafs fins a l'extrem que, tot i que no hi ha salts de text, els vuit de l'original es

⁵³ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2068819c.item>

⁵⁴ Observem, de passada, que *Il neigait* és el títol d'una novel·la de Patrick Rambaud (Rambaud 2000) que parla precisament sobre la retirada del 1812.

converteixen en tres, potser com una primera mostra de la voluntat d'escurçar l'obra.

D'altra banda, la simple lectura de les traduccions, fins i tot en una mostra tan breu, deixa clar, a la vista de les diferències, que són del tot independents i fins i tot gosaríem dir que és probable que cap dels traductors no conegués la feina dels altres dos.

4.4.2. Els noms dels personatges

A *L'Héritage mystérieux* i, en general, a les obres de Ponson du Terrail, els noms dels personatges no acostumen a tenir la força eufònica i evocativa que hem vist en Eugène Sue, i tampoc no es donen gaires sobrenoms o malnoms que obliguin el traductor a fer un exercici d'imaginació. La majoria de les solucions de traducció són d'anostrament, com era l'habitual a l'època. En els sobrenoms, se sol optar per l'adaptació fonètica o, en algun cas, per la creació d'un nou nom, tal com mostra la taula següent:

NOMS DELS PERSONATGES

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
Rocambole	Rocambole	Rocambole	Rocambole
Armand de Kergaz	Armando de Kergaz	Armando de Kergaz	Armando de Kergaz
Sir Williams	Sir Williams	Sir Williams	Sir Guillermo
Bastien	Bastien	Sebastián	Sebastián
Felipone	Felipone	Filipone	Felipone
Hélène de Kergaz	Elena de Kergaz	Elena de Kergaz	Elena de Kergaz
Cerise	Cerisa	Coralina	Cereza
Baccarat	Baccarat	Bacará	Bacará
Fernand	Fernando	Fernando	Fernando
Guignon	Guignon	Guiñón	<i>Mala Suerte</i>
Hermine	Herminia	Herminia	Herminia
Beaupréau	Bauprau	Bauprau	Beaupréau
Rossignol	Rossignol	Rosiñol	Rossignol

Madame Coquelet
Gertrude

Señora Coquelet
Gertrudis

Señora Coquelet
Gertrudis

Señora Coquelet
Gertrudis

Si ens fixem en el nombre de solucions de cada tipus, veurem en primer lloc que l'opció d'inventar nous noms per als personatges és clarament minoritària (només un cas en la traducció de Francisco Cárles i un en la traducció sense signatura) i que la relació entre solucions d'anostrament i d'estranyament és especialment equilibrada en la de Pedro Trenchs (7 solucions d'anostrament i 8 d'estranyament), mentre que les altres dues opten clarament per l'anostrament.

Crida l'atenció el nom de Guignon, terme que en francès designa la mala sort reiterada, i que és un sobrenom del personatge:

C'était un peintre en bâtiment, à qui ses mésaventures nombreuses avaient valu le sobriquet de Guignon, bien qu'il s'appelât Louis Verdier (Ponson du Terrail 2008, 96).

En aquest cas, l'anostrament estaria perfectament justificat i gairebé se'l podria considerar necessari, perquè si no el lector no comprendrà un parell de detalls del relat: en primer lloc, el fet que Cerise es resisteixi a anomenar-lo pel seu malnom:

—Ah, bonjour, monsieur Louis, dit-elle, Vous allez bien ?
—Oh ! dit l'ouvrier, vous pouvez bien m'appeler Guignon, mademoiselle, je ne m'en fâche pas, allez ! Et puis, c'est bien mon nom, quand on y songe. (Ponson du Terrail 2008, 97)

I, en segon lloc i sobretot, el fet que la malastrugança persegueixi el personatge, que acaba convertint-se en la primera víctima mortal de Rocambole, amb una mort, a sobre, gens heroica, després de caure al riu i ofegar-se en el transcurs d'una persecució. Però només Francisco Cárles sembla veure aquesta necessitat, i anomena el personatge *Mala Suerte*.

Pel que fa a Louise la Baccarat, recordem que Baccarat no és el cognom real del personatge, sinó un sobrenom que va rebre en referència al joc de cartes, tot i que al llarg de les novel·les no hi va renunciar en cap moment i mai no arribem a conèixer el seu cognom real:

—Bonjour, Louise, répondit la jeune ouvrière, qui avait une certaine répugnance à appeler sa sœur de ce sobriquet de Baccarat que lui avaient donné quelques viveurs,

un soir d'orgie où elle gagnait des monceaux d'or au jeu de ce nom. (Ponson du Terrail 2008, 79)

En castellà, el nom del joc és *bacarrá*, terme que no apareix als diccionaris de la Reial Acadèmia fins al *Diccionario Histórico de la Lengua Española (1960-1996)* (Instituto Rafael Lapesa s.d.). Si el cerquem al corpus CORDE (Real Academia Española s.d.), només en trobarem tres ocurrencies: una de 1878 referida al nom d'un cavall en una cursa, una de 1932 sobre el personatge de Ponson du Terrail i, finalment, una de 1951 que es refereix, ara sí, al joc, però en la forma *Bacarat*. No podem saber fins a quin punt el joc era conegut a Barcelona en l'època de les traduccions o quin era el seu nom més corrent, i no ens ha d'estranyar, per tant, l'anostrament en què coincideixen el traductor anònim i Francisco Cárles amb set anys de diferència. En qualsevol cas, hem de recordar que el bacarà, en les formes modernes *baccarat-banque* i *baccarat-chemin-de-fer*, totes dues nascudes al XIX, no ha estat mai un joc popular, sinó un joc de casino, considerat, dins el mateix ambient dels casinos, elitista i d'apostes fortes, i tot plegat fa més difícil que el nom es popularitzi i s'adapti a les diferents llengües.

Fixem-nos tot seguit en dos casos d'anostrament en nom de personatges que no pertanyen estrictament a la novel·la.

El primer és Loïsa Puget, a qui Hermine fa referència en una conversa amb Fernand:

—J'ai déchiffré une romance nouvelle de madame Loïsa Puget, continua Hermine pour cacher son trouble; elle est charmante: vous allez voir... (Ponson du Terrail 2008, 90)

Puget (1810-1889) va ser una compositora d'èxit, autora de romances i cançons que interpretava assíduament en concerts de saló i publicava de manera regular. Era una autora coneguda a Barcelona, com mostra la presència de partitures seves al fons de la Biblioteca de Catalunya.⁵⁵ Tant en aquest fons com en el de la Biblioteca Nacional de España,⁵⁶ apareix citada sempre amb la grafia

⁵⁵

http://cataleg.bnc.cat/search~S13*cat?/aPuget/apuget/1%2C19%2C34%2CB/exact&FF=apuget+loisa+++++1810+++++1889&1%2C5%2C/indexsort=-

⁵⁶ <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=Wq7iwI3wJE/BNMADRID/170450575/123>

correcta, la qual cosa fa comprensible l'anostrament parcial del traductor anònim (Madama Puget), però no tant l'estranya adaptació del cognom que fa Trenchs (Madama Luisa Puyet).

Un altre antropònim en el qual trobem discrepància entre els traductors és Armida, el personatge de *La Jerusalem alliberada*, citat al capítol VIII:

[...] ce lit tiède encore où demeurerait, sous la courtine blanche et sur l'oreiller garni de dentelle, l'empreinte lascive du beau corps de la courtisane, et Andréa murmura :

—Voici le jardin d'Armida de Fernand Rocher. Si on l'y conduit jamais, il n'en sortira plus. (Ponson du Terrail 2008, 117)

Novament és Trenchs qui adapta el nom i adopta la forma *Armidia*, en contra del criteri dels altres dos traductors, que mantenen *Armida*. Si consultem la versió castellana de l'obra que probablement tenien més a mà els traductors, és a dir, la versió de Juan Sedeño publicada l'any 1829 a Barcelona a la Imprenta de la Viuda é Hijos de Gorchs (Tasso 1829, 99), que és una reimpressió de l'edició de Madrid de 1587, trobarem que el nom del personatge es manté com a Armida, i que l'opció de Trenchs és, per tant, una confusió.

4.4.3. Omissions i divergències

A diferència del que succeïa amb les traduccions de *Les Mystères de Paris*, que es mantenen més o menys fidels a l'estructura i al contingut de l'original, en les que ara ens ocupen no té sentit parlar d'omissions i divergències, per tal com totes tres —tal com hem mostrat més amunt— resumeixen les cinc novel·les originals per fer-les entrar en tres volums (Ponson du Terrail 1862) o en dos (Ponson du Terrail 1890), de gran format en tots dos casos, o bé la primera de la sèrie, *L'Héritage mystérieux*, per a adaptar-la a l'extensió de dos volumets de petit format.

4.4.4. Confusions

Tot i que les tres traduccions que estudiem es poden llegir sense entrebancs, hi observem en general una certa descurança, que no fa pensar tant en una manca de rigor dels traductors com en una certa pressa per part dels editors, que van

fer que els textos no es corregissin prou a fons (o qui sap si no es corregissin gens). Ens fa pensar això la puntuació sovint incorrecta que presenta la traducció de Francisco Cárles, un traductor que en altres aspectes (com ara les notes a peu de pàgina) es mostra molt seriós i detallista.

Només l'inici de l'obra, que hem reproduït més amunt, ja ens permet de donar alguns exemples clars d'aquests defectes de puntuació:

Manca de la coma que hauria de tancar l'incís:

[...] el gran ejército efectuaba la retirada dejando á su espalda á Moscou y al Kremlin, que estaban ardiendo y á lo mejor y más escogido de sus batallones [...]

Mala col·locació de les comes i preposició sobrera (*á*, marcada en negreta):

aquellas intrépidas legiones á las que un nuevo César guiara á la conquista del mundo, y **á** las que, no habiéndolas podido vencer el esfuerzo de la Europa coaligada, declarábanse rendidas ante el único enemigo capaz de hacerlas cejar en su empeño y ese enemigo era el frío del Norte.

Manca d'una coma combinada amb errada tipogràfica:

Aun lado un grupo de soldados de infantería [...]

A part d'això, totes tres traduccions presenten les inevitables petites confusions de traducció. Entre aquests, destaca un fals amic que ja havíem trobat a les traduccions de *Les Mystères de Paris*: el terme *galères*, que apareix per primer cop al començament del capítol XV i que tant Francisco Cárles com el traductor anònim de l'edició del 1890 tradueixen correctament com *presidio*, mentre que a Trenchs podem llegir *galeras*. En aquest cas concret, l'equivocació és menys excusable que en d'altres, per tal com el text esmenta explícitament els dos presidis francesos on s'enviaven els condemnats a treballs forçats: Toló i Brest (el penal més important, el de Caiena, a ultramar, no es va fundar fins al 1854):

—[...] Mais attendez... Cette jeune fille à dix-huit ans, c'est donc un attentat odieux, infâme, aggravé des circonstances de séquestration et de violences... c'est à dire un crime qui peut conduire à la cour d'assise et de la cour d'assises à Toulon ou Brest, c'est-à-dire, aux galères. (Ponson du Terrail 2008, 162)

A la traducció de Trenchs trobem també una confusió que segurament es podria atribuir a una mancança del diccionari. Al capítol XVIII, Ponson du Terrail fa referència al *plaid*, la manta que els muntanyencs escocesos porten damunt l'espatlla:

Et elle jeta sur ses épaules un grand châle anglais rayé comme les plaids des montagnards chantés par Walter Scott. (Ponson du Terrail 2008, 188)

En francès, *paids* té dues accepcions: la donada com a segona pel diccionari és, efectivament, «grande écharpe de tartan drapée et nouée sur l'épaule, que portaient les montagnards écossais en guise de manteau», terme que el *Trésor* documenta a partir del 1831 (CNRS i Université de Lorraine 1994); la primera accepció, genuïnament francesa, té a veure amb el dret i fa referència a una assemblea merovíngia d'homes lliures o bé, més en general, és sinònim — en desús— de procés judicial. Segurament és per això que al text Pedro Trenchs tradueix *plaid* per *tribunal*. Observem de passada com Ponson du Terrail, de la mateixa manera que feia Eugène Sue i altres autors contemporanis, cita com a referent les obres del novel·lista escocès. No és l'únic cop que ho fa a *L'Héritage Mystérieux* i, més endavant, al capítol XXXIII, a la carta que el senyor Beaupreu escriu a Sir Williams, podem llegir:

Tâchez d'arriver tard, la nuit, à cheval, comme un héros de roman ; demandez l'hospitalité à la façon d'un personnage de Walter Scott, et tout ira pour le mieux. (Ponson du Terrail 2008, 307)

Tots tres traductors mantenen la referència, ja que l'obra de Scott era prou coneguda al nostre país i podem trobar traduccions al castellà d'*Ivanhoe* publicades el 1827 a Nova York (Scott 1827) i el 1883 a Barcelona (Scott 1883).

Assenyalarem, a l'últim, que en la traducció de Pedro Trenchs trobem alguns catalanismes, que demostren que el traductor era d'expressió habitual catalana, per tal com algú que tingués el castellà com a llengua materna mai no cometria aquestes errades. Els dos casos més notables són «¿Os hago miedo?» (Ponson du Terrail 1862, I, 171) i «En casa el doctor Blanche». (Ponson du Terrail 1862, I, 204).

4.4.5. Anostrament i estranyament

Quan hem comparat més amunt les proporcions de solucions d'anostrament i estranyament en els noms dels personatges, hem arribat a la primera conclusió que la traducció de Pedro Trenchs era la que mantenia un equilibri més gran entre les unes i les altres, mentre que les altres dues optaven molt més per l'anostrament. Per tal de veure si aquesta conclusió es pot extrapolar realment a la totalitat del text, hem decidit de fer la mateixa comparació en un altre àmbit també molt propici a anostraments i estranyaments: la toponímia urbana. Mostrem les diferents solucions en la taula següent, bo i indicant que el fet que les traduccions resumeixin l'original amb nombrosos salts de text fa que no totes les referències a la toponímia apareguin en les tres; en el cas de l'edició del 1897, el fet que només n'hàgim pogut localitzar el primer volum fa que hi manquin encara més referències. Assenyalem finalment que considerem solucions d'anostrament les adaptacions purament de grafia. Per exemple, traduir *Beaujon* per *Baujon* és un anostrament, mentre que mantenir *Boursault* i *Meslay* en comptes d'adaptar-los a, posem per cas, *Bursolt* i *Mesley* és un estranyament. No és anostrament, en canvi, la supressió de l'accent circumflex —com en *Chatelet*—, inexistent en castellà.

TOPONÍMIA URBANA

NOMS DE CARRERS

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
Saint-Lazare	San Lázaro	Bulevar o calzada de San Lázaro	San Lázaro Saint Lazare
Fontaine-Saint- Georges Blanche Fontaine	Fontaine-Saint- Georges Blanche Fontaine	Fuente de San Jorge Blanca Fuentes	Fontaine-Saint- Georges Blanche Fontaine
Écuries-d'Artois Quai Saint-Paul Serpente	Écuries-d'Artois Muelle Saint-Paul Serpente	Artis Muelle de San Pablo Serpiente	Muelle Saint-Paul Serpente
Saint-André-des-Arts	Saint-André-des-Arts	San Andrés de las Artes	Saint-André-des-Arts
Saint-Louis-au-Marais Rambuteau	San Luis le-Marais Rambutau	San Luis Rambutau	
Bourbon-Villeneuve Chaussée-d'Antin Victoire Meslay Boursault	Borbón-Villanueva Chaussée-d'Antin Victoria Meslay Boursault	Borbón Villanueva Calzada de Antin Victoria Meslay Boursault	
Champs-Élysées Beaujon	Campos Elíseos Beaujon	Campos Elíseos Baujon	
Culture-Sainte- Catherine Godot-de-Mauroy	Culture-Sainte- Catherine Godot de Mauroy	Santa Catalina Godot	
Neuve-des-Mathurins	Nueva de Mathurins	Nueva de los Religiosos	
Saint-Denis Guérin-Boisseau Enfer	Saint-Denis Guérin-Boisseau Infierno	San Dionisio	San Dionisio

NOMS DE BARRIS, PONTS I PLACES

Original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
Pigalle	Pigal	Pigal	Pigalle
Faubourg Saint-Germain		Barrio de San Germán	Arrabal de San Germán
Faubourg Saint-Marceau		Barrio de San Marcelo	Arrabal de San Marcelo
Faubourg Saint-Honoré	Arrabal Saint-Honoré	Barrio de San Honorato	Arrabal de San Honorato
Pont de Damiette	Puente de Damiette	Puente de Damieta	Puente de Damiette
Île Saint-Louis	Île Saint-Louis		Ile Saint-Louis
Quartier Latin	Cuartel Latino	Barrio Latino	Barrio Latino
Place Châtelet	Chatelet	Chatelet	Chatelet
Place Vendôme	Plaza Vendome	Plaza Vendome	
Pont Neuf	Puente Nuevo	Puente Nuevo	Puente Nuevo
Total de topònims recollits	31	30	18
Total de solucions d'anostrament	10	26	7
Total de solucions d'estranyament	21	4	11
Percentatge de solucions d'anostrament	32%	87%	39%
Percentatge de solucions d'estranyament	68%	13%	61%

Els resultats ens confirmen la preferència de Trenchs per l'estranyament, que ja no és equilibrat com en els noms dels personatges, sinó clarament majoritari. L'autor de la traducció del 1890 s'inclina de manera encara més clara per l'anostrament. En el cas de Francisco Cárles, tot i que els percentatges mostren en principi una preferència per l'estranyament, considerem que la

quantitat de topònims recollits (18) és massa baixa per a donar validesa a les dades.

Passem tot seguit a detallar un seguit de casos particulars de traducció de termes que ja són estrangerismes a l'original o que poden presentar alguna dificultat especial.

4.4.5.1. Estrangerismes de l'original

- *Baiocchi* (capítol VI de *Les deux frères*). En singular, *baiocco*. És el nom d'una moneda italiana, que va ser de curs legal fins al 1865, tot i que la paraula s'empra actualment en italià per referir-se a una quantitat ínfima de diners (*senza un baiocco*, sense un ral). No hem trobat cap referència al terme als corpus històrics de la RAE, i no podem aventurar si el terme era conegut aquí. Només la traducció de Pedro Trenchs manté el terme (les altres dues l'obvien), i l'adapta a *baiocchi*, tot i que aquest curiós accent podria ser també una errada d'impremta.
- *Pick-pockets* (capítol II de *L'Héritage mystérieux*). Ponson du Terrail fa servir aquest terme anglès no en el sentit de *carteristes*, sinó de *ladres* en general, per referir-se a la banda que Sir Williams capitanejava a Londres. El traductor anònim anostra la paraula, *ladrones*, mentre que Trenchs manté l'estrangerisme. Pel que fa a Cárles, conserva *pick-pockets*, però afegeix una nota a peu de pàgina que aclareix: *Rateros, ladrones*.
- *Groom* (capítol XXIII de *Les deux frères*). El terme és conegut i utilitzat en castellà a l'època de les traduccions, i al corpus CORDE en trobem quatre ocurrences en textos narratius entre el 1862 i el 1890 i una cinquena el 1891. Trenchs i Cárles el fan servir directament, si bé el segon l'escriu en cursiva. El traductor anònim, en canvi, opta per l'anostrament i escriu *lacayo*.

4.4.5.2. Termes amb alguna dificultat especial

- *Moscou* (capítol I de *Les deux frères*). La consulta del *Diccionario de la Real Academia Española* del 1884 (Instituto Rafael Lapesa s.d.) ens mostra que la grafia recomanada per a la ciutat és *Moscou*, que és la forma utilitzada per Trenchs i Cárles. A l'obra sense el nom del traductor trobem *Moscow*.
- *Le Kremlin* (capítol I de *Les deux frères*). Només el traductor anònim manté la forma *Kremlin*. Cárles fa una adaptació fonètica del francès, *Kremlín*, mentre que Trenchs opta per una forma que no hem pogut documentar enlloc més: *Kremolín*.
- *Grisette* (nombroses ocurrencies). Curiosament, cap dels tres traductors no opta per una única forma, i tots tres oscil·len entre *grisette*, «*grisette*» i *griseta*.
- *Négligé* (capítol VIII de *L'Héritage mystérieux*). Tot i que el terme no era normatiu, la consulta al CORDE (Real Academia Española s.d.) ens mostra que era un terme conegut i fins i tot usual a l'època i és, per tant, normal que tots tres traductors el mantinguin. Cal assenyalar, però, que tant el traductor anònim com Trenchs l'escriuen entre cometes.
- *Chausson* (capítol X de *L'Héritage mystérieux*). El *chausson* (CNRS i Université de Lorraine 1994) és una tècnica de lluita a puntades de peu relacionada amb la *savate*. En tractar-se d'un terme desconegut fora de França, cap dels tres traductors no el fa servir. Trenchs opta per un estrangerisme, *boox*, que probablement considera més familiar per als lectors, mentre que el traductor anònim i Cárles eviten la paraula. Així, on l'original diu «[...] il sait un peu de cette science redoutable qu'on appelle le chasson», el primer tradueix «[...] y sabe algo de esas luchas» i, el segon, «[...] sabe un poco de ese temible arte que llaman el golpe con el pie».
- *Négrophile*. En el llenguatge de l'època, s'anomenaven així els partidaris de l'abolició de l'esclavatge. En castellà, el terme *negrófilo* no s'incorpora al diccionari de la RAE fins al 1992; en canvi, podem

trobar *abolicionista*, amb el mateix significat, des del diccionari del 1884 (Instituto Rafael Lapesa s.d.). El terme apareix al començament del capítol XVI, en una descripció del senyor Beaupréau quan diu que, al darrere de les seves ulleres de vidres tintats, somriu «comme un philanthrope ou un négrophile». Tant el traductor anònim com Trenchs tradueixen «como un filántropo», mentre que Cárles opta per un «como un filántropo ó negrófilo», que fa pensar que el terme, tot i no ser potser normatiu, era utilitzat el 1897.

- *Lion*, o *lion de boulevard*, és com s'anomenava a l'època de Ponson du Terrail el jove que vivia en el luxe i l'ociositat. El terme apareix força a la novel·la i, mentre que el traductor anònim l'obvia, tant Trenchs com Cárles el mantenen en francès escrit entre cometes. Així, la frase «Andréa mis comme un lion» (Ponson du Terrail 2008, 229) apareix en totes dues traduccions com «Andrea, hecho un "lion"»
- *Débardeur*. Aquests personatges típics de les ribes del Sena, pirates, bandits i hostalers ocasionals, ja apareixien a *Les Mystères de Paris*, on ja presentaven problemes als traductors, que optaven bé per deixar la paraula en francès, bé per traduir-la com *descargadores*, *desgarradores* o *arrebañadores*. No podem saber com la va traduir Francisco Cárles, per tal com no apareix⁵⁷ fins al segon volum de la seva traducció, avui introbable,⁵⁸ però podem veure com els altres dos traductors coincideixen en un nom tan anostrat com ambigu: *descargadores de leña*.

⁵⁷ Al capítol XLII, precisament on es presenta per primer cop el personatge de Rocambole.

⁵⁸ Recordem que la Biblioteca de Montserrat disposa de l'únic exemplar que hem localitzat del primer volum.

4.4.6. Argot

Als fulletons de Ponson du Terrail, l'argot dels baixos fons i de la delinqüència té un paper completament diferent del que tenia a *Les Mystères de Paris*, que ja hem estudiat. A les aventures de Rocambole no hi ha una voluntat de caracteritzar un entorn social determinat ni de guiar el lector burgès pels racons més foscos de la societat, que probablement desconeix. Ara, d'acord amb el que és característic de la segona època del fulletó, no hi ha voluntat de fer cap anàlisi social, i l'argot passa a convertir-se simplement en un element de pintoresquisme que caracteritza determinats personatges. Tant és així que, a diferència de la gran quantitat de termes argòtics que apareixen a l'obra d'Eugène Sue, a *L'Héritage mystérieux* tan sols apareixen onze paraules que es puguin considerar d'argot. Aquesta escassa presència fa que deixi de ser un problema real per al traductor, i només Francisco Cárles es preocupa realment per cercar-hi bones traduccions, bo i recorrent sovint a la nota a peu de pàgina.

Observem com es tradueixen aquests onze termes:

Terme	Significat	Capítol de l'original (Dentu 1866)	<i>Luisa la Baccarat</i> Traducció de Pedro Trenchs (Ponson du Terrail 1862)	<i>Luisa la Bacará</i> Sense nom del traductor (Ponson du Terrail 1890)	<i>La herencia misteriosa</i> Traducció de Francisco Cárles (Ponson du Terrail 1897)
<i>Rousse</i>	Policia (cos)	I	La justicia	La <i>roja</i> (la policia)	La Carga [amb nota al peu]
<i>Binette</i>	Aspecte, fila Fer certa	I	Facha	-	Facha
<i>Faire le tiroir</i>	trampa a les cartes	I	Tirar de un cajón	-	Tirar del pego
<i>Tocade</i>	Caprici amorós	III	«Tocade»	-	Capricho
<i>Zigue</i>	Noi	V	Muchacho	-	Muchacho
Mon <i>Vieux</i> (mon père)	El meu pare	IX	Mi «viejo» (mi padre)	-	Mi «viejo» (mi padre)
Camaro	Company	X	«Camarada»	Camarada	«Camarada»
Sang de Dieu	Sang de Déu (maledicció)	X	Ira de Dios	Fuego de Dios	Ira de Dios
Un <i>pratique</i> finie	Un professional consumat	XLII	Un «práctico» consumado	-	-
<i>Refroidir</i>	Matar	XLII	Dejarte «fría»	-	-

<i>Esbignée</i>	Participi d'anar-se'n	XLVIII	Se «afufó»	-	-
Une fière <i>sorbonne</i>	Un bon cervell	XLVIII	Buena estrella	-	-

Només d'observar el quadre, criden l'atenció dos detalls: d'una banda, la diferència d'actitud entre el traductor anònim i Pedro Trenchs respecte els mots d'argot: mentre que el primer es limita en la majoria dels casos a obviar-los, el segon s'esforça per trobar solucions que, sense deixar de ser normatives, tinguin un cert ressò argòtic; de l'altra, la manera com aquestes solucions de Trenchs coincideixen en alguns casos amb les trobades per Francisco Cárles.

Pel que fa als termes concrets, cal fer dos aclariments:

Faire le tiroir: concretament, és enganxar dissimuladament dues cartes de manera que es puguin treure com si fossin una en el moment que li interessa al trampós. En castellà es diu *dar (o tirar) el pego*; per tant, la traducció que en dona Cárles és la més encertada.

Tocade: aquesta grafia està en desús. És més freqüent *toquade*.

4.4.7. Les notes

A diferència de *Les Mystères de Paris*, a *L'Héritage mystérieux* no hi ha notes a peu de pàgina de l'autor. Podem pensar que aquest fet deixa llibertat als traductors, criteris editorials a banda, per a incloure les seves pròpies notes allà on ho considerin convenient. En general, però, i a diferència del que passava amb els traductors d'Eugène Sue, els de Ponson du Terrail opten per reduir les notes al mínim.

4.4.7.1. Notes del traductor anònim a l'edició del 1890

A primer cop d'ull, l'edició de la Biblioteca Ilustrada de Espasa i Compañía (Ponson du Terrail 1890) no inclou cap nota del traductor. En canvi, sí que afegeix en dos moments, al final del tercer episodi, *Hazañas de Rocambole*, i al final del quart, *El desquite de Bacará*, sengles textos que no són a l'original (ni a l'edició Dentu ni a la de fulletó) i que prenen la forma d'invitació a continuar llegint les aventures

del personatge, una mena de trasllat a la forma de llibre d'aquelles fórmules del tipus *La suite au prochain numéro* que Marc Angenot considera cabdals per tal com marquen la mateixa estructura narrativa dels relats (Angenot 1982, 328). Ja hem vist més amunt el text del final d'*Hazañas de Rocambole*; vegem ara l'afegitó, molt més explícit des del punt de vista comercial, que tanca *El desquite de Bacará* i el segon volum de l'obra; hem de recordar que es tracta d'un moment cabdal del cicle, en què Rocambole, tancat al presidi, és a punt de penedir-se dels seus crims per esdevenir un justicier:

Ahora bien, ¿qué influencia ejerció en el ánimo del presidiario marqués, o sea, Rocambole, la caridad de aquella mujer?
Satisfarán esta curiosidad los que, siguiendo el interés de esta historia, lean «La Resurrección de Rocambole», que como continuación de esta obra damos hoy á la luz pública. (Ponson du Terrail 1890, II, final)

4.4.7.2. Notes de Pedro Trenchs a l'edició del 1862

Els tres volums de *Luisa la Baccarat*, la traducció de Pedro Trenchs de les primeres novel·les del cicle de Rocambole, contenen una única nota a peu de pàgina situada cap al començament i dedicada a explicar un terme nobiliari, la *pairie*. És el terrible moment en que Andréa, vestit de carnestoltes, assisteix impàvid a la mort del seu pare, Felipone:

—Il est mort ! dit-il froidement et sans qu'une larme vînt mouiller ses yeux ; c'es dommage, en vérité, que la pairie ait cessé d'être héréditaire...
Telle fut l'oraison funèbre du comte. (Ponson du Terrail 2008, 55)

A la traducció, Trenchs aclareix a peu de pàgina:

Pairie; blasón. Palo que sale de punta y forma dos brazos como una Y griega. (Ponson du Terrail 1862 I, 51)

No resulta fàcil comprendre per quin motiu aquesta és l'única nota al llarg dels tres volums; en qualsevol cas, no sembla probable que Pedro Trenchs no trobés cap altre detall que demanés un comentari. Potser va canviar de criteri sobre la conveniència d'incloure notes, o potser la decisió de suprimir-les va ser cosa de l'editor.

4.4.7.3. Notes de Francisco Cárles a l'edició del 1897

Dels tres traductors que comparem, Francisco Cárles és qui més anota la traducció, tot i que ho fa d'una manera força continguda: en total, només cinc notes al primer volum de *La herencia misteriosa*. D'aquestes cinc, dues es refereixen a qüestions d'argot: la que aclareix que *la rousse*, traduït per *la carga* és «*En caló, policia*» (Ponson du Terrail 1897, 69) i la que explica, en el moment de la primera aparició del serraller Rossignol: «Rossignol, ruiseñor y en argot o caló ganzúa y todo aquello que sirve para forzar una cerradura». (Ponson du Terrail 1897, 116)

Dues notes més es refereixen a estrangerismes de l'original. Són la que tradueix el terme *pick-pockets*, que es conserva en el text, «Rateros, ladrones» (Ponson du Terrail 1897, 79) i la que serveix per a il·lustrar la paraula *plaid*: «Manta escocesa que tiene los colores del clawn á que pertenece el individuo que la usa». (Ponson du Terrail 1897, 228)

Pel que fa a la cinquena nota, és l'única que trobem referida a algun detall de la ciutat de París. Quan l'autor esmenta per primer cop la rue de Jérusalem, explica: «Calle en la que se halla la dirección de la policia». (Ponson du Terrail 1897, 70). Un ús del verb en present que ens hauria de cridar l'atenció, ja que el 1897 aquest carrer ja no existia.

5. El mite de les ciutats i el mite d'una ciutat

Al llarg del segle XIX, la literatura popular i la culta van confluir en un procés d'establiment de la ciutat com a escenari de la novel·la que va acabar portant al naixement del mite literari de la ciutat, i molt especialment de París i de Londres. Aquest procés respon a una doble evolució: la de l'heroi romàntic cap a l'heroi modern i la de la moral religiosa cap a la moral burgesa, amb les idees de consolació i paternalisme que hem vist més amunt. En el cas del naixement del mite de París, trobarem les mostres més significatives del procés, per la banda de la narrativa popular, en el fulletó i, per la banda de la literatura culta, en la novel·lística d'Honoré de Balzac.

Els inicis de la gran indústria i l'aparició del proletariat urbà van ser paral·lels, en literatura, a la transició de la novel·la d'aventures cap a la novel·la policíaca, més eficaç a l'hora de retratar els ambients i els tipus de la ciutat i especialment dels barris baixos, els quals van néixer com a escenaris amb categoria gairebé de personatges corals. Els carrers més sòrdids i amenaçadors de les ciutats, recorreguts pels seus habitants menys recomanables, van substituir, en la narrativa, les selves i les praderies de les històries d'aventures, amb els seus habitants igualment perillosos. No és casual que tant Eugène Sue com Honoré de Balzac citin James Fenimore Cooper com un referent i un precursor. Al mateix començament de *Les Mystères de Paris* en l'edició del fulletó (Sue 1843a) («Journal des débats politiques et littéraires» 1842),⁵⁹ l'autor llança un advertiment al lector:

Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique, les mille ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis.

On a frémi pour les colons et pour les habitants des villes, en songeant que si près d'eux vivaient et rôdaient ces tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation.

⁵⁹ No així en l'edició revisada per l'autor (Sue 1844a), en la qual aquest fragment no apareix.

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper.

Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes.

Ces hommes ont des mœurs à eux, des femmes à eux, un langage à eux, langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoûtantes de sang.

Comme les sauvages, enfin, ces gens s'appellent généralement entre eux par des surnoms empruntés à leur énergie, à leur cruauté, à certains avantages ou à certaines difformités physiques. (Sue 1843*a*, I, 8-9)

En el cas de Balzac, podem cercar el rastre de Cooper (i de Walter Scott) en obres com *Les Chouans*, en la qual les tàctiques dels insurgents reialistes són comparades amb les dels indis descrits per l'autor nord-americà (Preston Dargan 1915), i en nombrosos articles i passatges en què l'autor de *La Comédie humaine* posa de manifest l'admiració pel de *The Last of the Mohicans*. N'és un exemple l'article «Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts», aparegut al número de juliol del 1840 de *Revue Parisienne* (Balzac 1840), en què fa una elogiosa ressenya de l'aparició en francès de *The Pathfinder* (amb el títol de *Le lac Ontario*). Tampoc no és casual que el fulletó que Alexandre Dumas publica entre el 1854 i el 1859 al periòdic fundat per ell mateix i anomenat successivament *Le Mousquetaire* i *Le Monte-Cristo*, sobre els baixos fons de la capital francesa, es tituli precisament *Les Mohicans de Paris*. Una obra, diguem-ho de passada, directament inspirada en *Les Mystères*.

Davant aquesta ciutat salvatge, gòtica —per la foscor dels decorats i per la importància que solen tenir túnels i soterranis—, que arriba a ser vista com una Babilònia moderna, apel·latiu vingut de les prèdiques dels religiosos contra els perills de la gran ciutat, però que molts autors, com Ponson du Terrail, van fer seu, ja no hi ha un heroi romàntic arrossegat per un tràgic destí, sinó un heroi modern que està disposat a conquerir-la. És el famós crit de Rastignac contemplant París des dels turons del cementiri de Père-Lachaise just després de l'enterrament del pare Goriot:

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu

pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses :

—À nous deux maintenant !

Il revint à pied rue d'Artois, et alla dîner chez madame de Nucingen. (Balzac 1986)

L'heroi romàntic, com l'heroi modern, està insatisfet amb l'estat que la societat li ha creat, però la seva reacció és apartar-se'n. No té res de casual que aquest desig de fugida, als fulletons de Ponson du Terrail, el manifestin els personatges més somniadors i passius, que podrien considerar que transmeten una certa idea del romanticisme, com és el cas de la comtessa Jeanne de Kergaz a *Le Club des Valets-de-cœurs*, que se sent feliç quan el seu marit li anuncia que passaran la tardor al camp i no tornaran a la casa de París fins al mes de gener:

—Ah! je le veux bien, répondit Jeanne; ce vilain Paris est si noir, si triste! On s'y souvient de tant de secousses ! (Ponson du Terrail 2009, I, 5)

I, més endavant, com si l'aversió per la ciutat fos el símptoma d'un temperament passiu i submís:

Madame de Kergaz sortait peu ; elle ne quittait que fort rarement son mari. Parfois elle regrettait peut-être ce beau ciel sicilien, témoin de ses premières années de bonheur, mais c'était seulement lorsqu'Armand sortait pour quelque affaire imprévue. Mais Armand de retour, Jeanne ne regrettait et n'enviait plus rien. Une caresse de son fils, un sourire de son époux, n'était-ce pas le meilleur rayon du plus radieux des soleils, même sous la noire atmosphère qui couvre Paris aux jours d'hiver ? (Ponson du Terrail 2009, I, 238)

L'heroi modern, en canvi, posat davant la ciutat, el que vol és conquerir-la. Així, deixa de limitar-se a la rebel·lia i la converteix en voluntat de poder, passa de l'agitació a l'acció. Van néixer d'aquesta manera personatges com Eugène de Rastignac o Zephirin Marcas a *La Comédie humaine* de Balzac, Enjolras a *Les Misérables* de Hugo, Rodolphe de Gerolstein a *Les Mystères de Paris* de Sue, i com Rocambole i Armand de Kergaz als fulletons de Ponson du Terrail. Juntament amb l'arribada del nou tipus d'heroi, la vida urbana es va anar elevat a la categoria de mite. En el cas de París, va començar a néixer una imatge de la ciutat tan poderosa per a la imaginació que el lector mai no es planteja, segons Caillois (1988, 169), la qüestió de la seva exactitud i es limita a acceptar-la com una representació canònica que té més força que la mateixa realitat. El fet que, avui dia, qualsevol pel·lícula estrangera que parli de París

(dibuixos animats inclosos) inclogui una panoràmica dels terrats i teulades de la capital des del punt de vista d'una mansarda és una citació de Balzac, concretament de *La peau de Chagrin*, en què l'autor descriu el «sepulcre aeri» del protagonista tot fent en realitat un retrat de la seva pròpia mansarda del número 9 del carrer Lesdiguières, a tocar de la Bastilla (Clébert 1999). La imatge mítica ha capturat tan poderosament les imaginacions que tant la citació original com la realitat urbana s'hi han desdibuixat.

5.1. El París dels *Mystères*

El París en què estan ambientats els *Mystères* és només quatre anys anterior en el temps a la ciutat en què Eugène Sue va escriure l'obra i només quinze anys anterior a l'inici de la gran transformació urbanística que canviarà per sempre l'aspecte i la distribució de la ciutat. En el moment que se situa l'acció de la novel·la, la zona del centre era formada per barris molt densament poblats per les capes més modestes de la població. No es tractava d'una ciutat de traçat medieval, ja que havia patit diferents remodelacions al llarg dels segles XVII i XVIII (Combeau 2001). La primera gran reforma, feta el 1608, en temps del rei Enric IV, va consistir en l'obertura de la Rue Dauphine, que unia el Pont Neuf amb la muralla de Felip-August i que va ser el primer carrer modern i completament rectilini de París. El 1780, amb voluntat d'esponjar l'espai i afavorir la circulació i la higiene, es van urbanitzar els molls del Sena i es van enderrocar les cases edificades damunt els ponts del riu. Més endavant, van venir les reformes endegades per la Revolució francesa, pel primer Imperi i, durant la Monarquia de juliol, pel comte de Rambuteau, prefecte del Sena, el qual va constatar, als anys trenta del segle XIX, els problemes d'higiene i superpoblació dels barris més antics. Entre les actuacions més notables de Rambuteau, cal destacar l'obertura dels Champs-Élysées. És en aquest punt de la història urbanística de la ciutat que se situa l'acció de *Les Mystères de Paris*. Quinze anys després, com ja hem dit, sota el segon Imperi, el baró Georges Eugène Haussmann va iniciar, per ordre de Napoleó III, la reforma urbanística coneguda com el Pla Haussmann, inspirada

per la gran reconstrucció de Londres després de l'incendi del 1666. Lluís-Napoleó Bonaparte, exiliat a Anglaterra entre el 1846 i el 1848, havia conegut bé la capital i va tornar amb la idea d'aplicar el mateix tipus de reforma a París. Va ser un pla bàsicament higienista, tot i que molts contemporanis van denunciar que l'obertura dels grans bulevards es feia en realitat amb la intenció d'afavorir els moviments de tropes i que els carrers rectes servien en realitat per permetre el tir de l'artilleria contra els revoltats i les barricades si mai es repetien les insurreccions del 1830, que van acabar amb la Restauració, van impulsar la Monarquia de juliol i van ser recreades per Victor Hugo a *Les Misérables* i per Eugène Delacroix al quadre *La Liberté guidant le peuple*.

Una part del París d'Eugène Sue, doncs, no existeix ja avui dia. Una altra, en canvi, continua ben viva malgrat el pas del temps.

5.1.1. Carrers antics i actuals

Al primer capítol dels *Mystères*, el Chourineur arriba a l'Île de la Cité travessant el Pont-au-Change. El pont existeix encara, però la Cité ja no és de cap de les maneres un «dédale de rues obscures, étroites et tortueuses», dèdal del qual només perviuen els carrers més estrets que envolten Notre-Dame. La Rue aux Fèves, on la novel·la situava el *tapis-franc* del Lapin Blanc, ha desaparegut: era paral·lela a la Rue de la Juiverie —que avui dia està incorporada a la Rue de la Cité— per la banda de la caserna. Esmentem de passada que aquesta Rue de la Juiverie —on Rodolphe assegura al Chourineur que viu— és la mateixa on Rabelais situava una altra taverna literària immortal: la Pomme de Pin (Clébert 1999, 17). També és significatiu que Rodolphe, a l'hora d'inventar la seva falsa identitat d'obrer pintor de ventalls, situï l'adreça del seu patró al carrer Bourdonnais, és a dir, en un carrer de fora de la Cité, per la banda del Louvre, que existeix avui dia. A la Cité també, la Rue de la Vieille-Draperie, on Fleur-de-Marie va a comprar la llet, també ha desaparegut.

L'Allée des Veuves, on el Chourineur i Rodolphe fan creure al Maître d'École i a la Chouette que podran assaltar fàcilment una casa (i que és *paseo* a la traducció de Joan Cortada i *calle* a la de Carlos de Arce), existeix avui amb un altre nom, el de l'Avenue Montaigne, que va del pont de l'Alma als Champs-

Elysées. I si parlem dels Champs-Élysées no hem de pensar en l'elegant avinguda d'avui, sinó en un carrer encara a mig obrir i urbanitzar, entre carrerons bruts i humits i on, prop de la Place de la Concorde, eren freqüents les tavernes de la pitjor estofa, com la cofurna semisubterrània propietat de Bras-Rouge, el Cœur-Saignant.

Al barri del Marais, trobem encara avui la Rue du Temple, l'immoble número 17 de la qual és un dels punts axials del relat. El que hi ha avui en dia té també quatre pisos, però un aspecte molt més lluminós i net que el que descriu Sue al capítol titulat «Les quatre étages».

La Rue de Bellechasse cantonada amb Saint-Dominique, on viuen els marquesos de Harville, és fàcil de localitzar a la ciutat actual; si ens fixem en la descripció de Sue, el palauet seria més o menys a l'actual número 36. Molt a prop de l'adreça fictícia, una de real: el número 31, on va viure uns anys Alphonse Daudet.⁶⁰ Pel que fa a Rodophe de Gerolstein, viu a la Rue Plumet —una via també esmentada a *Les Misérables*—, però la novel·la no dona detalls que ens permetin de precisar l'adreça exacta.

El malvat notari Ferrand viu a la Rue Sentier, sense més especificacions. Curiosament, si abans trobàvem una coincidència amb Hugo al carrer Plumet, ara en trobem una amb Balzac: Maximilien, el protagonista de *Le Bal des Sceaux* (1830), vivia al número 5 d'aquest mateix carrer. Impossible de saber, és clar, si hi ha algun tipus d'intencionalitat per part de Sue en aquest veïnatge.

François Germain, l'infeliç enamorat de la modista Rigolette i fill secret del Maître d'École, viu al Boulevard Saint-Denis. En canvi, no ens ha estat possible situar l'hostal del Père Micou, còmplice i perista dels *ravageurs*, els pirates fluvials, situat al fulletó al Passage de la Brasserie i la ubicació del qual es descriu d'una manera que devia ser prou precisa a l'època:

Le passage de la Brasserie, passage ténébreux et assez peu connu, quoique situé au centre de Paris, aboutit d'un côté à la rue Traversière-Saint-Honoré, de l'autre à la cour Saint-Guillaume.

Vers le milieu de cette ruelle, humide, boueuse, sombre et triste, où presque jamais le soleil ne pénètre, s'élevait une maison garnie (vulgairement un garni, en raison du bas prix de ses loyers).

⁶⁰ Hi va viure entre el 1885 i el 1897, és a dir, quaranta-tres anys després de la publicació dels *Mystères*. La dada, doncs, no és res més que una coincidència afortunada.

Sur un méchant écriteau on lisait : *Chambres et cabinets meublés* ; à droite d'une allée obscure s'ouvrait la porte d'un magasin non moins obscur, où se tenait habituellement le principal locataire du garni. (Sue 1844a, III, 90)

Al París d'avui existeixen, efectivament, els carrers Saint-Honoré i Saint-Guillaume, però estan molt allunyats l'un de l'altre, i no hi ha cap Rue ni Passage de la Brasserie. Sí que és senzill de trobar, en canvi, el rastre de l'antic barri de la Petite Pologne, esmentat unes planes més enllà, al conte de Gringalet i Coupe-en-Deux, que ocupava els terrenys on es va construir l'estació de Saint-Lazare, antiga Gare de l'Ouest.

Pel que fa als molls del Sena i dels canals, no afectats per les reformes del baró Haussmann, els noms de la novel·la són els mateixos que podem trobar avui: Quai du Canal Saint Martin i, sobretot, Quai Debilly, el punt d'arribada a la ciutat dels *ravageurs*.

Fixem-nos, per acabar, en una observació urbanística que fa Eugène Sue quan, al capítol XIII de la tercera part dels *Mystères*, es refereix a les grans cases senyorials del Faubourg Saint-Germain, barri que encara avui dia és el dels ministeris i les ambaixades i on s'alcen no menys de cent cinquanta palauets particulars de la primera meitat del XVIII.

L'hôtel de Lucenay était une de ces royales habitations du faubourg Saint-Germain que le *terrain perdu* rendait si grandioses ; une maison moderne tiendrait à l'aise dans la cage de l'escalier d'un de ces palais, et on bâtirait un quartier tout entier sur l'emplacement qu'ils occupent. (Sue, 1844a, III, 151)

Tot plegat, va conformant una geografia de la ciutat, a mig camí entre el real i el fantàstic, que es va superposant gradualment, com hem vist més amunt a Roger Caillois (1988, 169), a la mateixa realitat d'un París que va esdevenint mític.

5.2. El París de Rocambole

Encara que només havien passat quinze anys entre l'inici de la publicació de *Les Mystères de Paris* i el del cicle de Rocambole, la ciutat en què va escriure Ponson du Terrail era ja molt diferent de la d'Eugène Sue. Recordem que el Segon Imperi

va ser l'època de la gran transformació urbanística de París dirigida pel baró Georges Eugène Haussmann, prefecte del Sena, i que va comportar divuit anys d'obres, entre el 1853 i el 1871. Els fulletons de Rocambole es van publicar a la premsa entre els anys 1857 i 1870, i haurien d'estar marcats, per tant, per un procés constant de desaparició de carrers sencers i obertura de noves vies. El novel·lista, a més, amb les seves idees polítiques afins al règim de Napoleó III, hauria pogut convertir-se, si no en un propagandista, sí en un propagador que donés a conèixer i posés en valor la nova ciutat que estava naixent. Això no va ser així principalment perquè el que li interessava no era retratar la ciutat, i encara menys convertir-la en un personatge més de l'obra, com feien Balzac i Sue, sinó senzillament fer-la servir de teló de fons per a les peripècies dels seus personatges. Mostra d'això és el fet que, tot i que *L'Héritage mystérieux* comença a aparèixer a *La Patrie* vuit anys després que comencessin les obres, el gruix de la història, que arrenca el 1812, està ambientat el 1843, deu anys abans del seu inici, per bé que no es perd de vista que al lector potser li costarà de reconèixer alguns dels escenaris, com podem veure en la descripció del barri de Breda:

En effet, en l'année 1843, les extrémités de la rue Blanche et de la rue Fontaine-Saint-Georges étaient à peine bâties et les maisons étaient éparpillées, ça et là et presque sans bornes. (Ponson du Terrail 2008, 43)

De vegades, segurament per prevenir el risc de desorientar el lector, Ponson du Terrail fa aclariments quan ha de fer referència a algun indret ja desaparegut:

Entre la rue Pigalle et la rue Fontaine, à la place même où l'on a percé depuis la rue Duperré, s'élevait une grande maison [...]. (Ponson du Terrail 2008, 43)

A pesar que la visió sociològica i analítica de la ciutat ha desaparegut en aquesta segona etapa de la novel·la de fulletó, Ponson du Terrail conserva, probablement per convenció del gènere, les invocacions i els reptes d'uns protagonistes que aspiren a ser conqueridors o justiciers. El desafiament de Rastigac, doncs, torna a sonar en boca d'Armand de Kergaz quan contempla des d'un balcó, durant un ball de màscares, el panorama nocturn del París dels rics i el dels pobres:

« Ô grande ville ! murmura cet homme qui embrassait du regard cet immense et sublime panorama de la reine de l'univers, n'es-tu point, à toi seule, l'emblème énigmatique du monde ? Ici le plaisir qui veille, là le travail qui dort ; à mes pieds les bruits du bal, à l'horizon la lampe matinale du labeur ; à droite la chanson des heureux, les sourires de l'amour, les rêves d'or et les mirages sans fin, à gauche les pleurs de la souffrance, les larmes du père qui n'a plus de fils, de l'enfant qui n'a plus de mère, du fiancé à qui la mort ou la séduction on pris sa fiancée. [...] Ô grande ville ! tu renfermes à toi seule plus de vertus et plus de crimes que tout le reste du monde ! (Ponson du Terrail 2008, 46)

Una descripció que fa pensar inevitablement en el diable Cojuelo aixecant els terrats de Madrid a l'obra de Pérez de Guevara perquè l'estudiant don Cleofás pugui contemplar les misèries de la ciutat, un referent del qual l'autor francès és plenament conscient i, poc després, quan el malvat Andréa, disfressat de don Joan, compareix al balcó al costat del comte de Kergaz, és aquesta la primera imatge que invoca en el seu discurs, completament oposat al del seu enemic:

—En effet, reprit-il, [Andréa], il y a là des grandes choses à faire, mon maître, et Satan, qui, sous la forme du diable boiteux, soulevait le couvercle de Madrid et en montrait l'intérieur à son élève pour prix de sa délivrance, Satan n'en saurait pas plus long que moi là-dessus. Voyez-vous cette ville immense ? eh bien, il y a là, pour l'homme qui a du temps et de l'or, des femmes à séduire, des hommes à vendre et à acheter, des filous à enrégimenter, des mansardes où le cuivre du travail entre sou à sou à convertir en boudoirs somptueux avec l'or de la paresse. Voilà comme je comprends cette mission dont vous parliez. (Ponson du Terrail 2008, 49)

Així, París es converteix, no en un marc per a l'anàlisi social, sinó en un camp de batalla entre el bé i el mal:

—On n'est jamais trop riche, monsieur, dit le baron de Kermarouret, pour accomplir l'œuvre que vous vous êtes imposée ; vous consacrerez ma fortune à soulager les misères, à punir les forfaits qui s'abritent dans cet océan de bien et de mal qu'on nomme Paris. (Ponson du Terrail 2008, 74)

5.2.1. Carrers antics i actuals

Els personatges de Ponson du Terrail es mouen per una ciutat que és poc més que un decorat de teatre per a les seves històries. Tanmateix, el text ens ofereix algunes indicacions i adreces d'un París que ja deixava d'existir en el moment que era escrit el fulletó. En alguns passatges, és al·ludida la realitat d'aquesta ciutat en constant canvi. Per exemple, al començament del capítol VII de *L'Héritage mystérieux* trobem aquesta observació:

Colar descendit la rue de la Chaussée-d'Antin jusqu'a la rue de la Victoire, qu'on venait alors de percer sur les derrières de quelques vastes hôtels de la rue Saint-Lazare. (Ponson du Terrail 2008, 107)

L'afirmació, però, resulta equívoca: en realitat, el carrer no és nou, sinó que ja hi era des de molt abans: cap al 1680 existia ja com un camí anomenat Ruelle au Marais des Porcherons. En assolir la categoria de carrer, el 1734, els seus dos trams van rebre el nom de Rue des Postes i Rue Chantereine, a causa de les granotes reinetes que s'hi sentien cantar als aiguamolls dels voltants. L'administració li va canviar el nom per un edicte de 28 de desembre de 1797 que aspirava a suprimir del nomenclàtor urbà totes les referències a la reialesa, fins i tot en casos en què la relació era tan indirecta com en aquell, i va passar a anomenar-la de la Victoire per celebrar les victòries de l'exèrcit d'Itàlia, comandat per Napoleó Bonaparte, aleshores veí del carrer (número 58-60, la casa on va organitzar el cop d'estat del 18 brumari). Durant la Restauració, va recuperar el nom de Chantereine i després de nou el de Victoire el 1833. Segurament, Ponson du Terrail no va patir aquí cap confusió, sinó que es referia al fet que el carrer va passar per diferents obres de remodelació i eixamplament, que el van dur primer a fer vuit metres d'amplada i finalment dotze (Lazare i Lazare 1855, 753).

Els canvis en un altre barri provoquen una certa confusió en la traducció de Francisco Cárles. Quan Ponson du Terrail parla del carrer de Jérusalem, a Île de la Cité —que rebia aquest nom pel fet que els pelegrins que tornaven de Terra Santa s'hi allotjaven (Lazare i Lazare 1855, 451)—, el traductor aclareix en una nota a peu de pàgina: «Calle en la que se halla la dirección de la policía» (Ponson du Terrail 1897, 70), cosa que era certa el 1853, però ja no en temps de la traducció, atès que unes obres d'ampliació del Palau de Justícia van fer desaparèixer el carrer l'any 1883 (tot i que les expropiacions havien començat ja el 1854).

Les adreces dels personatges del fulletó no tenen res d'especial: Cerise viu en unes golfes a la cantonada de la Rue du Faubourg-du-Temple i el bulevard, indret fàcil de trobar al París actual. La mansió de Baccarat és a la Rue Moncey, una via ben nova, oberta a partir del 1841, obeint una ordenança reial del 15 de novembre i batejada el 1843 (Lazare i Lazare 1855, 549), el mateix any en què se situa l'acció de *L'Héritage mystérieux* (per tant, Baccarat difícilment hi podria

haver viscut abans, com fa entendre el fullató). Jeanne Balder viu al número 11 de la Rue de Meslay, una altra adreça que es pot trobar avui.

La florista per a la qual treballa Cerise cosint i brodant flors de tela és a la Rue Rambuteau, a tocar del mercat central de les Halles. Hi ha un cert ressò literari al veïnat, ja que al carreró de Mondétour, que té la forma d'una esquadra entre Rambuteau, Turbigo i Cygne, situa Victor Hugo la barricada des d'on els personatges de *Les Misérables* prenen part en la revolta del 1832.

5.3. Els arquetips del París popular

A la cançó *Supplique pour être enterré à la Plage de Sète*, Georges Brassens evoca els personatges populars que haurien d'acompanyar una bona mort a París, abans del pòstum retorn a la Provença: «Quand mon âme aura pris son vol a l'horizon / Vers celles de Gavroche et de Mimi Pinson / Celles des titis, des grisettes (...)». No és gens casual que els personatges triats siguin aquests, perquè el nen del carrer i la modisteta són probablement els primers arquetips evocats per qualsevol imaginació lectora en pensar en el París de les classes populars. Dos arquetips fets personatges inoblidables per la literatura culta —el Gavroche de Victor Hugo i la Mimi Pinson d'Alfred de Musset—, però nascuts i arrelats en la literatura fulletonesca. Una de les coses que aquest treball vol intentar de mostrar és com uns arquetips nascuts per i per a París van quallar també molt lluny de la ciutat i de França i com, entre molts altres llocs, van arribar a Barcelona amb la seva força evocadora intacta. I és que l'arquetip funciona en l'ànim del lector, incloent-hi el lector actual, com una mena de catalitzador que activa uns mecanismes de suggestió que tots tenim profundament interioritzats, tan com ens recorda Umberto Eco (1995, 37).

5.3.1. El *titi*

El *titi* és el nen del carrer de París, aquell que, segons Yves Olivier-Martin (1980, 66), es va prefigurar a la novel·la d'Étienne-Leon de Lamothe-Langon *Le gamin de Paris* (1833) i que va culminar en el Gavroche de *Les Misérables* (1862). En

pintura, la seva imatge queda fixada en la del noi que branda dues pistoles a les barricades del 1830 al costat de la Llibertat al quadre de Delacroix (1830). Segons *Le Trésor de la langue française informatisé* (CNRS i Université de Lorraine 1994), el mot es pot documentar des del 1830 i, en literatura, des del 1834. A *Les Mystères de Paris*, el *titi* presenta la seva cara menys amable, i l'únic nen que té categoria com a personatge és Tortillard, el fill de Bras-Rouge, segurament l'ésser més absolutament malvat del llibre.

A *L'Héritage mystérieux* apareixen dos personatges amb un passat de *titis*. Un d'ells, Rocambole, s'assembla prou en la seva infantesa a Tortillard, i els seus orígens s'expliquen al lector des del moment de la primera aparició a l'obra:

Elle [la vídua Flipart, tavernera] était seule avec un bambin de douze ans, malicieux et insolent, déjà corrompu, et qu'on surnommait Rocambole.

Rocambole était un enfant trouvé : un soir, il était entré dans le cabaret, s'était fait servir à boire et à manger, puis avait voulu s'en aller sans payer. La vieille l'avait pris au collet, une lutte s'était engagée, et, s'armant d'un couteau, Rocambole allait tuer la cabaretière sans plus de façon, lorsqu'il se ravisa: (Ponson du Terrail 2008, 389)

Més endavant, l'autor fa una definició de l'arquetip:

Rocambole, au contraire [de Guignon], était cet enfant de Paris par excellence, qui est adroit à tous les exercices sans avoir jamais rien appris : s'improvise cavalier en huit jours, fait des armes d'instinct, tire le fusil et le pistolet, et nage comme un poisson à la troisième *pleine eau* qu'il fait du haut d'un pont du canal où de la Seine. (Ponson du Terrail 2008, 443)

L'altre *titi*, l'hússar Bastien, ha sabut reconduir el seu futur cap a una vida plena d'heroisme i de nobles sentiments, però no oblida ni amaga els seus orígens i se'n mostra orgullós, com podem veure al capítol XXIII, quan es presenta davant sir Williams:

—Je m'appelle Bastien... dit le vieillard.

—Bastien... quoi ? fit dédaigneusement le baronnet.

—Bastien tout court, monsieur, répondit l'ex-hussard avec une noble fierté. Je suis un enfant de Paris, je n'ai jamais connu mes parents ; mais j'ai été décoré par l'Empereur à Wagram et j'ai porté l'uniforme des hussards de la garde impériale. (Ponson du Terrail 2008, 236)

L'infant del carrer, a més de com a personatge, és freqüent com a tema en les novel·les de fulletó, on trobem tant criatures abandonades, venudes a colles de saltimbanquis (com el petit Rémi de *Sans famille*, d'Hector Malot), com substituïdes i segrestades per lliurar-les a la beneficència pública fent-les passar

per abandonades, normalment com a part d'alguna venjança o intriga familiar, tema que trobarem sovint als fulletons del cicle de. I aquests abandonaments, no cal dir-ho, donaran peu gairebé inevitablement, com hem exposat més amunt, a una anagnòrisi propiciada per alguna marca de naixement o relíquia familiar conservada per la criatura fins a l'edat adulta (Jaspard i Gillet 1991). Però quan això no passa, el destí dels hospicians, «educats en la degradació fins que estiguin madurs per al vici», com afirma Raoul de Navery al fulletó *Les Drames de la misère*,⁶¹ és un camí cap a la delinqüència.

5.3.2. La *grisette*

Segons *Le Trésor de la langue française informatisé* (CNRS i Université de Lorraine 1994), la *grisette* era un teixit barat de color gris amb el qual es feia la roba que utilitzaven habitualment els treballadors. Per extensió, el mot va passar a designar les joves obreres de les cases de costura o de moda. Normalment se sobreentén que la *grisette* es prostitueix ocasionalment a causa de la pobresa, però mai no se la considera una autèntica prostituta ni una mantinguda de diversos homes (*lorette*). En la literatura del XIX, es converteix en un sinònim de noia alegre, atractiva i autèntic model de virtuts, unes virtuts que el recurs a la prostitució no apaga, sinó que fa brillar encara més: és la imatge de la puresa arrossegada pel fang per la misèria.

Cronològicament, la primera gran *grisette* de la literatura va ser Ida Gruget, personatge de *Ferragus*, d'Honoré de Balzac, on és l'amant del protagonista. El personatge encara no té tots els trets distintius de l'arquetip, i es caracteritza sobretot pel seu ofici de cotillaire, la seva manera de parlar plena d'incorreccions i el seu ingenu amor per Ferragus, que la durà al suïcidi en creure que aquest l'ha abandonada. Suïcidi que es consuma, com no podia ser d'una altra manera, llançant-se al Sena.

La *grisette* que, per a nosaltres, defineix la tipologia del personatge, el generalitza, l'exporta i el fa universal és Rigolette, la modisteta de *Les Mystères de Paris*, que viu al 17 de la Rue du Temple, enamorada del seu veí François

⁶¹ Citat per Jaspard i Gillet, *op. cit.*

Germain, fraternalment acollidora amb el seu nou veí Rodolphe (que s'allotja d'incògnit al pis del costat), caritativa amb la desventurada família del lapidari Morel, amiga de Fleur-de-Marie dels seus anys infantils passats a la presó... Rigolette és una noia treballadora, pobra, virtuosa i plena sempre d'una alegria infrangible, que mai no la converteix, però, en un personatge ingenu. La seva capacitat de treball i la seva frugalitat tenen admirada la senyora Pipelet, la portera:

Mlle Rigolette n'a pas le temps de penser aux amoureux, allez ! Elle se lève à cinq ou six heures, et travaille jusqu'à dix ou quelquefois onze heures du soir ; elle ne quitte jamais sa chambre, excepté le matin pour aller acheter la provision pour elle et ses deux serins, et à eux trois ils ne mangent guère, allez ! (Sue 1843*a*, i, 400)

La *grisette*, finalment, que consolida i acaba de fixar aquesta tipologia de personatge, no apareix inicialment en una novel·la, sinó en un poema d'Alfred de Musset, «Mimi Pinson, profil de grisette», publicat dins el llibre miscel·lani *Le diable à Paris* (1845-1846). El poema explica com la modisteta, a punt de ser expulsada de la mansarda on viu, ha de mantenir relacions amb l'encarregat del seu expedient penal, el qual acaba bojament enamorat d'ella; explica també com empenyora l'únic vestit que té per socórrer una amiga encara més pobra que ella. El personatge va inspirar nombroses obres posteriors, com ara l'opereta *La cocarde de Mimi Pinson*, amb música de Henri Goublier fill (1915), i la pel·lícula *Mimi Pinson*, dirigida per Robert Darène (1957). Mimi Pinson fixa el personatge i l'arquetip, però, quan ho fa, la figura de la modisteta ja ha anat molt més enllà de París, com veurem més endavant.

Entre els protagonistes del fulletó que obre el cicle de Rocambole, *L'Héritage mystérieux* (Ponson du Terrail 2008), trobem una altra *grisette*, Cerise, germana de Louise la Baccarat, que respon plenament a l'arquetip excepte per un detall: la seva professió no és exactament la de modista, sinó que cus flors de roba per a una floristeria. Deixant això de banda, Cerise s'ajusta completament al que ha de ser una *grisette* tòpica, sense desenvolupar ni aprofundir en el personatge: virtuosa, alegre fins i tot en la desgràcia, ingènua (en contrast amb la seva germana), polida, feineria, fidel en l'amor... Unes virtuts que àdhuc es reflecteixen en l'aspecte, com en l'escena del capítol XXI en què Armand de Kergaz observa l'entrada de l'obrer Léon Rolland al menjador d'un restaurant

popular acompanyant la seva mare, Cerise —la seva promesa— i Jeanne Balder, jove aristòcrata arruïnada de resultes d'un complot:

[...] lui avait paru [Jeanne] singulièrement dépaysée en ce lieu et avec cet ouvrier et ces deux autres femmes, dont l'une avait la tournure et la mise d'une paysanne, l'autre la beauté riieuse et les manières gracieuses et coquettes de la grisette parisienne.

À ses yeux, Cerise résumait la fille de Paris, poussée tout d'une venue en plein air ; Jeanne, la fleur délicate et fine, éclosé dans la chaude atmosphère d'une serre. (Ponson du Terrail 2008, 210)

En Ponson du Terrail trobem, finalment, desenvolupat de manera explícita un tema que, com veurem més endavant, s'incorpora a l'arquetip i s'acaba reflectit en les modistes barcelonines que els autors d'aquí copien de les parisenses: l'irresistible atractiu eròtic que exerceixen sobre els homes benestants, especialment els d'edat avançada, com el senyor Beaupréau.

Certes, l'aventure n'était pas nouvelle pour le chef de bureau. Il avait suivi cent fois une grisette dans la rue, et l'avait abordée avec cette audace particulière aux hommes mûrs. (Ponson du Terrail 2008, 99)

Aquesta concupiscència, afegida al fet que Cerise és menor, serveix a sir Williams per a fer xantatge al funcionari ministerial i tenir-lo completament a les seves mans.

—Beau-père, dit-il, entre nous, vous êtes un assez joli scélérat, et je vous crois capable de tous les crimes ; seulement, la tête est faible chez vous, vous aimez les petites grisettes, et vous avez besoin d'être dirigé... Vous serez mon esclave ! (Ponson du Terrail 2008, 167)

No perdem de vista aquesta dimensió seductora de la modisteta: és el tret que més fàcilment retrobarem a les modistes de Barcelona.

5.3.3. La minyona, antítesi de la *grisette*

En el moment de començar a plantejar aquesta investigació, ens semblava obvi que els personatges del servei domèstic, i molt especialment les minyones, tindrien una rellevància semblant a la de les modistes com a arquetips traslladats a l'imaginari popular. L'origen d'aquesta convicció cal cercar-lo en la importància que tenen les minyones dins el teatre clàssic francès, en què apareixen moltes vegades com a còmplices i confidents de les seves senyores,

sempre disposades a ajudar-les i aconsellar-les en els moments difícils i dotades normalment d'una gran intel·ligència i una esmolada astúcia (pensem en Toinette, a *Le Malade Imaginaire*, o Dorine, a *Le Tartufe*, de Molière). Si anem a la narrativa popular no fulletonesca del segle XIX, el primer que ens ve al pensament és la imatge del servei domèstic que es mostra a les novel·les de Jules Verne, en les quals criats i criades són d'una lleialtat de pedra picada — Conseil a *Vingt mille lieues sous les mers*, o Madge a *Les Pays des fourrures*—, reforçada sovint amb unes grans dosis de valor i enginy —Jean Passepartout a *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Joseph Wilson (conegut com Joe) a *Cinq semaines en ballon*. A aquestes consideracions literàries, se n'afegien altres de més pràctiques: tenint en compte l'època i l'extracció social dels personatges principals dels fulletons, el servei domèstic havia de ser una presència constant en les seves vides, i això per força havia de quedar reflectit, segurament d'una manera més realista que la de Verne

Tanmateix, el que mostra la lectura dels fulletons és quelcom de completament diferent. A Eugène Sue i a Ponson du Terrail trobem referències al servei domèstic molt diverses, però de cap de les maneres positives.

A *Les Mystères de Paris*, és evident que tant Rodolphe de Gerolstein com els aristòcrates del seu entorn tenen servei a les seves residències, però, narrativament, és un servei invisible, que no pren mai la paraula ni intervé en la narració i la presència del qual només podem intuir. Tampoc no hi ha referència a les diferents categories i funcions dins el servei domèstic. En una obra que aspira a fer anàlisi social, resulta sorprenent que l'autor ignori tot un col·lectiu professional present de manera necessària en part dels ambients on es desenvolupa l'acció. És un oblit tan flagrant que arriba a semblar deliberat.

Als fulletons de Ponson du Terrail, en canvi, el servei domèstic hi és ben present i fins i tot se'n detallen les diferents ocupacions i categories: la minyona pròpiament dita (*femme de chambre, soubrette*), però també el criat (*valet, domestique*), el lacai (*laquais*), el grum (dassignat amb l'anglicisme *groom*) i el porter (*suisse*). En sentit recte, el lacai era el criat que anava vestit amb lliurea, tot i que, a la pràctica, els termes *laquais, valet* i *domestique* s'utilitzen indistintament. S'anomena *grum* al criat molt jove que fa normalment de noi dels

encàrrecs. Als fulletons de Ponson du Terrail —i en altres textos contemporanis, com ara les *Lettres Parisiennes*, de Madame Émile de Girardin (Girardin 1843, 383)—, el nom va acompanyat molt sovint de l'adjectiu *microscopique*, probablement per remarcar-ne la joventut. Pel que fa a *suïsse*, el motiu de conèixer amb aquest nom els porters de les finques privades era que acostumaven a dur lliurees especialment acolorides i ostentoses, que sovint es comparaven irònicament amb les dels guàrdies suïssos del Vaticà.

Si ens centrem en les minyones de Ponson du Terrail, immediatament ens cridarà l'atenció la manera clarament negativa com són descrites: traïdores, espies al servei dels enemics de les seves senyores i disposades per diners a qualsevol iniquitat. Ho sap prou bé Baccarat quan pensa que podrà treure informació dels criats de Turquoise, la cortesana que treballa per a sir Williams:

—La maîtresse est très forte, avait-elle pensé, mais, si forte qu'elle soit, elle aura laissé transpirer sans doute quelqu'un de ses secrets, et le secret à demi confié aux subalternes s'achète à prix d'or. (Ponson du Terrail 2009, I, 327)

Per això, el pitjor que pot fer la mestressa és confiar-hi:

En femme prudente, madame Malassis n'avait pas cru devoir mettre sa femme de chambre ni aucun de ses gens dans le secret de son nouvel amour. (Ponson du Terrail 2009, I, 160)

Aquesta mala consideració, aquesta manca de sentiments de lleialtat, s'estén a la resta del servei domèstic:

[...] le sieur Venture, qui avait la physionomie funèbre d'un domestique de bonne maison dont le maître va mourir, et qui craint d'avoir été oublié sur le testament, à l'article des rentes viagères. (Ponson du Terrail 2009, II, 10)

Què se n'ha fet, doncs, de les minyones boniques i fidels del teatre clàssic? Ponson du Terrail ho deixa ben clar: només existeixen al teatre.

Une jolie soubrette, comme on n'en voit plus guère qu'à la Comédie française. (Ponson du Terrail 2008, 437)

Caldrà contrastar si aquesta visió tan negativa es trasllada d'alguna manera a l'imaginari popular català i veiem aparèixer al fulletó català minyones deslleials i venals vingudes de la literatura popular francesa.

5.3.4. El porter i la portera

El senyor i la senyora Pipelet, porters de l'edifici de la Rue du Temple, són uns personatges atípics dins *Les Mystères de Paris*. Formen una mena de duet còmic que contrasta, de vegades de manera força cridanera, amb la resta dels personatges: ell, amb el seu vestit estrofolari i les seves manies persecutòries amb el pintor Cabrion; ella, que ens és presentada inicialment com una mena d'harpia,⁶² però que no triga a demostrar el seu sentit de la justícia i la seva disposició a defensar, de manera ferotge si cal, els seus llogaters més desfavorits. Però l'autèntica glòria de la parella és haver-se convertit en epònims dels porters de París. El *Trésor de la langue française informatisé* documenta el nom comú *pipelet/pipelette* com a sinònim de porter a partir del 1854.

De tota manera, no hem de perdre de vista que en la narrativa popular el porter i la portera rarament són personatges vistos amb simpatia. Si tornem a mirar cap a les obres de Balzac, en trobarem de completament oposats a la manera de comportar-se dels Pipelet: servils amb els poderosos, interessats o, directament, temibles, com Madame Cibot a *Le cousin Pons*.

Une portière à moustaches est une des plus grandes garanties d'ordre et de sécurité pour un propriétaire. Si Delacroix avait pu voir madame Cibot posée fièrement sur son balai, certes il en eût fait une Bellone ! (Balzac 1974)

Als fulletons de Ponson du Terrail, porters i porteres segueixen aquest model. Són autèntics autòcrates de la porteria, com es defineixen a *Le Club des Valets-de-cœurs* (I, 123), i subornar-los és una manera senzilla i segura d'obtenir informació fiable sobre qualsevol dels veïns.

Ara bé, enmig de tanta antipatia podem trobar un detall graciós, una broma de l'autor: si els crítics anomenaven despectivament el fulletó *roman de la portière*, les porteres i els porters dels fulletons de Ponson du Terrail... hi surten llegint fulletons. Una distracció que Baccarat aprofita en la seva fuga del

⁶² « L'Hogarth français, Henri Monnier, a si admirablement stéréotypé la portière que nous nous contenterons de prier le lecteur, s'il veut se figurer Mme Pipelet, d'évoquer dans son souvenir la plus laide, la plus ridée, la plus bourgeonnée, la plus sordide, la plus dépenaillée, la plus hargneuse, la plus venimeuse des portières immortalisées par cet éminent artiste. » (Sue 1843a, I, 473)

manicomi on l'havia tancat Sir Williams, amb la complicitat, és clar, d'una minyona venuda que la cortesana ha estat a punt d'assassinar i per qui es fa passar en la fugida:

[...] elle arriva à la porte du concierge, qui, comme la veille, lisait son journal. Baccarat frappa deux coups au carreau.
—Qui est là ? demanda-t-il.
—La femme de chambre de la dame du pavillon, dit Baccarat en pénétrant dans la loge.
—Ah ! bien, dit le concierge qui lisait en ce moment le feuilleton, je vais vous ouvrir.
Et comme le feuilleton l'intéressait, il se leva, continuant à lire, et mi la clef dans la serrure de la petite porte sans même interrompre sa lecture et regarder Baccarat. (Ponson du Terrail 2008, 363)

5.3.5. L'escanyapobres

Si hi ha, en totes les formes de la narrativa popular, un personatge universalment odiat i menyspreat, és l'usurer. El mont de pietat o el prestador particular, com la Mère Burette a *Les Mystères*, són vistos com un mal necessari; en canvi, l'usurer, que s'enriqueix amb la misèria de les seves víctimes, no mereix mai cap consideració. En el cas del notari Ferrand, el fet de ser usurer és vist com la pitjor de les seves iniquitats, i ningú no pot sentir per ell cap mena de pietat.

En l'àmbit de la novel·la culta, Balzac també retrata aquest arquetip a *La Comédie humaine*, a través del personatge de l'avar Lean-Esther van Gobseck, que apareix en diverses novel·les i acaba morint en la misèria tot i ser immensament ric.

I és que la usura sempre va lligada a l'avarícia, a l'ansia de posseir l'or per l'or, com deixa clar el retrat que Sue va fer del notari Ferrand:

Sauf cette faiblesse [la luxure], Jacques Ferrand n'aimait que l'or. Il aimait l'or pour l'or.
Non pour les jouissances qu'il procurait, i était stoïque ; non pour les jouissances qu'il *pouvait* procurer, il n'était pas assez poète pour jouir spéculativement comme certains avares. Quant à ce qui lui appartenait, il aimait la possession pour la possession. Quant à ce qui appartenait aux autres, s'il s'agissait d'un riche dépôt, par exemple, loyalement remis à sa seule probité, il éprouvait à rendre ce dépôt le même déchirement, le même désespoir qu'éprouvait l'orfèvre Cardillac à se séparer d'une parure dont son goût exquis avait fait un *chef-d'œuvre d'art*. (Sue 1844a, II, 171)

Segons Eugène Sue fa constar en una nota a peu de pàgina del capítol VII de la quarta part, la mateixa honradesa natural de l'obrer se li gira en contra quan ha de tenir tractes amb l'usurer:

On ignore peut-être que la classe ouvrière porte généralement un tel respect à la chose due, que les vampires qui lui prêtent à la petite semaine au taux énormes de 3 à 400 pour 100, n'exigent aucun engagement écrit, et qu'ils sont toujours religieusement remboursés. C'est surtout à la Halle et dans les environs que s'exerce cette abominable industrie. (Sue 1844a, IV, 126)

Segons Marc Angenot, en l'article «La littérature populaire française au dix-neuvième siècle» (Angenot 1982), l'aparició d'aquest tipus de personatge és paral·lela al procés de conversió de la novel·la gòtica en novel·la negra o de misteris urbans, en la qual el banquer inhumà o l'usurer intractable xuclen la sang dels honestos obrers i ocupen avantatjosament el lloc del vampir.

És precisament per invertir aquesta situació que Sue proposa la instauració de monts de pietat o bancs de préstec per als pobres, que es fonamentarien en la certesa que l'obrer endeutat pagarà el deute tan aviat com pugui. Aquesta proposta generarà algunes de les crítiques més aferrissades de Marx i Engels (Marx i Engels 1981, 216).

5.3.6. La mantinguda i la *lorette*.

El París del XIX utilitzava un vocabulari especialment ric per a referir-se a les diferents formes de la prostitució, des de les *pierreuses* i *allumeuses*, que en serien els graons més baixos, les prostitutes de carrer —*pierreuses*, perquè es prostituïen als mateixos carrerons, damunt els empedrats; *allumeuses* (mot que ha arribat al francès modern amb un altre sentit), perquè feien el carrer a l'hora que els fanalers encenien l'enllumenat de la ciutat—, fins a les que es coneixien com *demi-mondaines* o *cocottes*, les prostitutes de luxe o de saló, que són sovint personatges dels fulletons de l'època, com la mateixa Louise la Baccarat.

Les *demi-mondaines*,⁶³ anomenades també de manera irònica *les grandes horizontales*, no responien a una tipologia única. Podien ser dones aristocràtiques

⁶³ El nom *demi-mondaine* té el seu origen en *Le Demi-monde*, comèdia d'Alexandre Dumas, fill (1855).

que havien recorregut a aquest mode de vida o noies d'origen humil que havien sabut ascendir i enriquir-se amb els seus encants. A grans trets, se solia distingir entre *courtisanes*, mantingudes d'un sol home, amb fama d'arruïnar els seus amants a còpia de despeses sumptuàries, i *lorettes*, amistançades de diversos homes, tot i que els termes sovint es confonien. En tots els casos, cal deixar clar que no es tractava de figures mal considerades, sinó de personatges destacats de l'alta societat, dones independents, lliures de la tutela d'un pare o un marit, que porten una vida de luxe i ociositat pagada pels seus protectors. A la literatura, la cortesana és un personatge recurrent, que es pot mostrar bé com una elegant especuladora sense cor, bé com una pecadora a la recerca de redempció i marcada per un destí tràgic (un model que arrenca de Manon Lescaut, personatge creat per Antoine-François Prévost el 1731, en una obra, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, que Ponson du Terrail cita més d'un cop als seus fulletons).⁶⁴

En tot moment, però, la cortesana es mostra com un personatge orgullós, molt especialment quan és d'origen humil: ha estat capaç, sent de classe obrera, d'ascendir fins a ser admesa als salons de l'alta societat, i ho ha fet tot conservant la independència. Aquest orgull la pot dur tant a menysprear aquests orígens com a reivindicar-los, dues actituds que podem trobar en els personatges de Ponson du Terrail.

Així, al capítol III de *L'Héritage Mystérieux*, Baccarat, en la seva primera aparició, arriba a casa de la seva germana Cerise tot cantant un cuplet de Gustave Nadaud:

Un pas léger résonna alors dans l'escalier, et une voix non moins fraîche, quoique plus sonore que celle de Cerise, se fit entendre, disant ce couplet des *Lorettes*, la première œuvre musicale de Nadaud :

Dans un quadrille à part, [...] (Ponson du Terrail 2008, 77)

La referència a Nadaud (1820-1893) és significativa: aquest músic popular és autor de cançons còmiques i gracioses, i també compromeses. I Precisament la cançó citada, *La Lorette*, de 1849, fa un acolorit retrat d'aquest tipus de personatge, que comença amb una declaració orgullosa acompanyada d'un gest

⁶⁴ Per exemple, al capítol xxvii de *Le Club des Valets-de-cœurs*.

de menyspreu cap a la *grisette*, cosa que dona un calculat toc de mal gust al fet que Baccarat (que en aquell moment de la història encara és una cortesana ambiciosa i sense escrúpols) la canti quan va a veure la seva germana:

Prudes surnoises,
Vertus bourgeoises.
Qui des attraits ignorez tout le prix,
Arrière, arrière,
Pauvre fière,
Je suis lorette, je règne à Paris.

Humble grisette, au bonnet populaire,
Aux doigts meurtris au nocturne travail,
Va, tu n'es plus qu'une ombre séculaire,
Éloigne-toi, ma chère, tu sens l'ail ! (Nadaud 1862, 24)

Aquest orgull menyspreador, però, es pot convertir ocasionalment en una reivindicació igualment orgullosa dels orígens. Al mateix fulletó, molt més endavant, quan Baccarat, traïda per la seva minyona, que treballa per a Sir Williams, ha acabat tancada al manicomi, un daltabaix que suposa el gir del personatge cap al bé, trobem l'escena de la fugida, a la qual ja hem fet esment més amunt en parlar dels porters. Baccarat té un pla de fuga ben agosarat: assassinar la minyona traïdora, que continua al seu servei sense saber que ha estat descoberta, i fer-se passar per ella per fugir. Al final, no l'assassina, sinó que es limita a deixar-la lligada dins un armari. És realment significatiu el que li diu en el moment de la lluita:

[...] d'un bond, elle tomba sur Fanny, l'enlaça comme une couleuvre, la saisit à la gorge de façon à l'empêcher de pousser un cri, la renversa sous elle, lui mit un genou sur la poitrine, et la soubrette, étourdie, épouvantée, vit luire au-dessus d'elle, à deux doigts de sa gorge, la lame du poignard que la pécheresse avait si prudemment caché.

– Ma chère enfant, dit-elle, il ne faut pas crier, il ne faut pas bouger, c'est inutile... Si tu ouvres la bouche, si tu fais un simple mouvement, je te tue !

– Grâce... grâce !... murmurait Fanny à demi étranglée... grâce, ma bonne maîtresse !

– Il n'y a pas de maîtresse ici, répondit Baccarat, dont les ongles roses s'enfonçaient dans le cou de la soubrette, il n'y a que Louise, la fille du graveur, la fille du peuple, qui a le poignet solide et qui va tuer la drôlesse qui l'a vendue.

L'œil de Baccarat étincelait de courroux, et Fanny, frissonnante, crut sa dernière heure arrivée. (Ponson du Terrail 2008, 359)

Aquest orgull ferotge, que pot dur cap al bé o cap al mal i que hem exemplificat en Louise la Baccarat, és un tret característic de les cortesanes de fulletó, personatges singulars que es converteixen en una de les poques

representacions d'una feminitat independent i valenta en la narrativa del seu temps. En aquest sentit, considerem que una lectura de la narrativa fulletonesca amb perspectiva de gènere podria ser un ben tema per a una investigació.

6. Premsa catalana del segle XIX i seriació

Al llarg del segle XIX, les diferents iniciatives en favor de l'escolarització van tenir com a efecte que una gran massa social tingués per primer cop l'oportunitat de ser alfabetitzada. Això no va voler dir de cap de les maneres que l'analfabetisme reculés de manera tan espectacular com ho havia fet a França (on el 1875 la taxa d'alfabetització era del 78% entre els homes i del 66 entre les dones) (Todd 2008): a Catalunya, el 1887 la taxa era del 50% entre els homes i del 26% entre les dones (Llanas 2004, 2007).⁶⁵ Tot i amb això, va aparèixer per primer cop un públic que sabia llegir i volia fer-ho, però que no tenia accés als llibres a causa del seu elevat preu. Això, tant a França com a Catalunya, va propiciar tres fenòmens: el dels gabinets de lectura, establiments que llogaven llibres i diaris (a Barcelona, el primer va obrir a la Rambla el 1842); el del *Journal-roman*, setmanari que publicava diferents novel·les per lliuraments (a Barcelona, per exemple, *El Mundo de las Aventuras*, que va aparèixer entre el 1894 i el 1896), i, finalment, el del fulletó que acompanyava la premsa periòdica, un autèntic fenomen de masses a França que els editors catalans també van adoptar.

En el camp de la premsa periòdica, es van multiplicar les capçaleres adreçades a un públic ampli, i que es poden dividir, segons la classificació de Josep Maria Figueres (1989) a *La premsa catalana*,⁶⁶ en publicacions humorístiques, polítiques i literàries/culturals, tot i que els límits eren, en la pràctica, força permeables.

En molta d'aquesta premsa es manifestava d'una manera explícita la voluntat d'arribar a les classes populars amb una intenció al mateix temps lúdica i instructiva. Per posar un exemple, al primer número (1 de gener de 1870) de la

⁶⁵ Josep Maria Figueres (1994) parla d'un 25% el 1875, sense distingir entre homes i dones. En general, és molt difícil trobar dades fiables sobre índexs d'alfabetització.

⁶⁶ Remetem el lector als primers capítols d'aquesta obra de Figueres per a una panoràmica històrica de la premsa catalana del segle XIX.

revista *El Artesano del Panadés*, publicada a Vilafranca i subtitulada «Semanario de Intereses Materiales, Amena Literatura, Avisos y Noticias», hi trobem una declaració d'intencions que haurien subscrit sense problema els directors de *Le Siècle* i *La Presse*:

De suerte que *El Artesano del Panadés* será un periódico instructivo, dedicado enteramente al público sin distinción de clases, en que todos y cada uno hallarán algo que instruya, algo que deleite; esto, unido á su baratura, creernos será lo suficiente para que se le dispense por todos la protección que necesita y el apoyo que desea.

Aquesta voluntat de posar a l'abast de tota mena de públics lectures amb voluntat educativa tenia relació amb una certa desconfiança envers el fet que les classes populars estiguessin alfabetitzades, en el sentit que es considerava que una persona que sabés llegir però no tingués prou educació podia veure's fàcilment influïda per lectures perniciosos. Aquesta temença, que van manifestar molts editors de premsa popular, va quedar exposada molt clarament a la declaració d'intencions —«Nuestros propósitos»— que encapçalava el primer número de la revista familiar *La Velada* (4 de juny de 1892). S'hi afirmava que era ingenu creure que l'alfabetització havia de ser necessàriament un mecanisme d'elevació del poble, ja que aquells que defensaven aquesta idea, tot i fer-ho de bona fe, confonien instrucció i educació, i una persona amb instrucció però sense educació sempre estarà exposada a tota mena d'influències negatives si fa males lectures. Aquest raonament es recolzava en una suposada estadística que mostrava com, als darrers anys, s'havien detingut més delinqüents alfabetitzats que no pas analfabets, i que molts havien declarat que s'havien inspirat en alguna lectura per cometre els seus crims. Per tant, bona part de la culpa de bona part dels delictes hauria de recaure damunt els escriptors sense consciència ni moral.

La llengua utilitzada en les publicacions de l'època era majoritàriament el castellà, si bé el català anava ocupant un lloc cada cop més important. Els anys que estem estudiant (entre el 1844, data de publicació de les primeres traduccions de *Les Mystères de Paris*, i final de segle) van estar marcats per l'esclat de la Renaixença primer i el Noucentisme després, amb la fita cabdal de la restauració dels Jocs Florals el 1859. L'ús d'una llengua o l'altra, però, tenia en molts casos poc a veure amb els continguts, i moltes capçaleres en castellà del XIX van seguir plantejaments catalanistes. És el que Josep Maria Casasús (1988)

anomena «doctrina Gaziell»: practicar a Catalunya, per raons d'eficàcia, un periodisme en llengua castellana, però d'idees catalanes.

Precisament els Jocs Florals van marcar una línia divisòria tant en la consideració de la cultura (cultura o popular) com en el model de llengua utilitzat pels autors. El debat entre el català dels autors propers als Jocs Florals i l'emprat per autors més propers a la llengua parlada (el «català que ara es parla») era ben viu i apassionat, fins a l'extrem que algunes publicacions feien constar la seva opció a la mateixa capçalera, de vegades amb un to irònic, com, per exemple, l'almanac *Lo Xanguet*, que depenia de la revista *Un Tros de Paper*, i que en algunes edicions diu clarament que és «enjiponat en català que ara 's parla» (1865), «cla i català» (1868), o fins i tot «escrit en català del que entenen los catalans» (1866, 1867). Un altre setmanari, *L'Ase*, també toca la qüestió de la llengua en la presentació als lectors (núm. 1, 9 de juny de 1867), tot raonant, encara que sigui amb ironia, la seva tria d'un model determinat:

Lo meu llenguatge, especialment en la part festiva, distarà molt de ser lo català dels Jochs Florals; en primer lloc, perquè potser non sabria; y després com haig de parlar ab tota classe de gent, vull que tothom m' entenga; aixis es que moltes vegades sacrificaré la correcció gramatical per atendre a la claretat de la frase.

Va ser la utilització d'aquesta llengua viva, contraposada a l'encarcarada llengua que defensaven els capdavanters dels Jocs Florals, el que més va ajudar a l'èxit de moltes d'aquelles publicacions. Però és important d'assenyalar que tant entre els defensors d'un model com en els de l'altre, i malgrat els atacs que els uns i els altres ocasionalment es dedicaven, existia una autèntica preocupació per la llengua i un desig, sovint expressat, que el català disposés d'una normativa ortogràfica i gramatical moderna. Fins i tot un setmanari festiu i faceciós com *Lo Esquirol* va publicar al número 2 (14 de juny de 1868, 1-2) un article molt seriós, «La llengua catalana» en el qual opinava que, per tal de completar la tasca de la Renaixença, era necessari fundar una Acadèmia, i animava els escriptors i intel·lectuals catalans «que donguin lleys y reglas ficsas al estat actual del nostre idioma, qu'es posin en fi, al frente de eixa maynada que vol seguirlos, y faltantlos avuy sa autorisada guia, no avansa a pesar dels seus desitgs». Potser la mostra més clara d'aquesta preocupació, la trobem en el fet que la revista *L'Avens*, l'any

1891, va canviar el seu títol a *L'Avenç* just després de publicar un article de Pompeu Fabra sobre la ce trencada (Figueres 1989).

Pel que fa a la premsa diària, el procés de modernització que convertia els antics diaris de partit o institucionals en diaris d'informació general va arribar també a Catalunya. El *Diario de Barcelona*, que es publicava des de 1792, no va ser capaç d'adaptar-se a aquest canvi mentre en van ser directors els Brusi pare i fill, i no el va iniciar fins a l'arribada de Joan Mañé i Flaquer el 1865 (Geli 2006). Aquest fet, sempre segons Carles Geli, li va fer perdre l'hegemonia a Catalunya cap a final de segle, amb l'aparició d'altres capçaleres com ara, a Barcelona, *Diari Catalá* (1879-1881), *La Renaixensa* (1881-1898) i *La Veu de Catalunya* (1899-1937)⁶⁷ en català i *La Vanguardia* (1881) en castellà, tot i que aquest darrer diari va néixer com a òrgan d'una facció del Partit Liberal de Barcelona. En altres ciutats, trobarem diaris com *Lo Sotmatent* de Reus (1868-1869) i *Lo Catalanista* de Sabadell (1887-1897 com a setmanari, 1897-1898 com a diari i 1901-1902 de nou com a setmanari) (Figueres 1994).

Un aspecte que cal tenir molt en compte en estudiar la premsa de les darreries del segle dinou és la censura. La censura de premsa era en aquells anys molt severa, i totes les publicacions estaven exposades a constants retallades en els articles i fins i tot suspensions i tancaments en els casos que es consideraven més greus. De fet, les suspensions van arribar a ser tan habitual que diaris i revistes, com explica Figueres (1989) optaven per canviar la capçalera durant les suspensions, fins i tot conservant el format i la tipografia perquè no hi hagués dubtes. Així, per posar un exemple, la revista satírica *La Flaca* (1869-1873) va sortir en diferents moments com *La Carcajada*, *La Risotada*, *La Risa*, *La Madeja Política*, *El Lío* i *La Madeja*. Els subscriptors continuaven rebent el diari substitutiu com si res no hagués passat, i les autoritats feien la vista grossa davant aquesta mena de càstig atenuat. Això no vol dir, però, que la censura fos un simple tràmit per als editors. Al número 2 del primer any de la revista satírica *El Diablo Suelto* (1 de novembre de 1863, p. 1-2), l'editor es disculpa davant els lectors per un

⁶⁷ Tot i que, per l'any de fundació, hem de considerar *La Veu de Catalunya*, com fa Josep Maria Figueres (1994), com un diari del segle xx, i, per tant, fora de l'àmbit d'aquest estudi.

retard en l'aparició, i explica de passada tot el procés que calia seguir per treure al carrer cada número:

Rogamos á nuestros suscriptores dispensen el retraso, con que han recibido el número anterior, efecto de la mutilación, que en él hizo el señor Fiscal de imprenta.

Como prevención, en lo sucesivo, para este género de retardos, vamos á enterar á nuestros lectores de la tramitación, que sigue un simple periódico satírico.

Las caricaturas han de llevarse al Gobierno de provincia, de donde hemos recibido un aviso para que las acompañe la descripción de lo que representan; cosa que no nos había sucedido hasta ahora.

El número vá al señor Fiscal, quien lo devuelve al Editor sellado; pero esto no es suficiente, pues ha de pasar también al Gobierno Civil para su aprobación.

Es decir, que cada número vé la luz pública después de TRES inspecciones facultativas. — (No lleva tantas un ferro-carril.)

—Después de esto, no nos queda más recurso que gritar «¡Viva la libertad!»

6.1 Fulletons i lliuraments col·leccionables

La publicació d'articles o relats seriat, fulletons i novel·les per lliuraments era habitual en la premsa de l'època, tant en la diària com en la no diària. En general, aquests materials podien prendre tres formes:

- Articles i relats seriat que, per una simple qüestió d'extensió o per mantenir l'interès dels lectors, es publiquen al llarg de dos o més números. Per exemple, *L'Àse*, setmanari humorístic que surt entre l'1 de juny de 1867 i el 30 de novembre del mateix any, amb el subtítol «Periòdic agre-dols ab ribets de literari», publica en alguns casos contes que tenen continuïtat en més d'un número.
- Fulletons en el sentit estricte del terme. Va ser pràctica habitual als diaris (*Diario de Barcelona*, *La Renaixensa*, *Lo Somatent*) i també va ser present en alguns setmanaris.
- Novel·les per lliuraments col·leccionables. Habitualment sortien en forma de plec de quatre fulls que s'adjuntava a cada exemplar del diari o de la revista i que es podia separar per a posteriorment enquadrar. Aquesta forma de publicació, avantatjosa per als subscriptors, que podien disposar del llibre en acabar la publicació seriada, resulta, en canvi, incòmoda per a l'investigador, ja que la majoria dels exemplars que hi ha a les

hemeroteques no conserven aquests plecs, que es van retirar en el seu moment. Per posar un exemple, la revista setmanal *L'Arch de Sant Martí*, que va sortir a Sant Martí de Provençals entre 1884 i 1892, amb el subtítol «Periódich polítich defensor dels interessos morals y materials del País», publica un suplement col·leccionable que anomena *folletí*. Al número 1 (4-5-1884) anuncia: «Ab aquest número acompanyem lo folletí Revista literària, regalo setmanal als subscriptors, que constarà de vuyt planas en paper superior per a que puga encuadernarse apart, formant un variat i voluminós tomo cada any.» No hem pogut localitzar el fulletó o el col·leccionable en qüestió. Ara bé, segons Josep Maria Miquel i Vergés (1937), aquest suplement es va publicar entre 1884 i 1887, en forma, efectivament, de plecs relligats a part, i va incloure textos en prosa i en vers d'escriptors de la Renaixença, generalment reproduïts d'altres llocs.

6.1.1. Col·leccionables de teatre

No només les obres narratives es van publicar en forma de fulletó o de col·leccionable, sinó que alguna revista va treure també obres de teatre per lliuraments. Aquest va ser el cas del setmanari *Lo Teatro Regional*, que va aparèixer a Barcelona entre el 1892 i el 1902, dirigit pel periodista Joan Bru i Sanclement. Va voler oferir des del seu primer número una col·lecció d'obres de teatre ja estrenades amb èxit, però inèdites, que va començar amb *L'Agulla*, de Francesc Pelai Briz. Tal com anuncia la presentació del primer número (6 de febrer de 1892):

A més, regalarém á nostres abonats y constants faxoreixedors, com a FOLLETINS y en full separat, obras de lo mes granat dels autors dramátichs catalans, totas ellas representadas ab éxit y reunint la condició de ser inèditas.

La que hem escullit no reparant en sacrificis pera obtenir publicar la primera edició, es lo drama *L'agulla*, del inolvidable mestre en Gay Saber, lo fecundo autor D. Francesch Pelay Briz, estrenada ab extraordinari aplauso aquesta mateixa temporada teatral.

D'aquesta manera los coleccionistas podrán trobarse poch á poch, ab una escullida biblioteca dramática catalana.

La biblioteca de *Lo Teatro Regional* va passar dels vuitanta títols.⁶⁸ Ara bé, la tria d'obres i autors va estar marcada pel plantejament tradicional de la revista, que el va mantenir al marge dels corrents literaris del seu temps, com el Modernisme.

6.1.2. Col·leccionables de no ficció

No tan sols les obres literàries van ser objecte de publicació en forma de fulletó, sinó que també podem trobar-hi, tot i que no amb tanta freqüència, obres d'erudició, divulgació o científiques. Esmentarem de moment només un exemple de cada:

- El diari *La Renaixensa* va publicar en fulletó l'assaig *Clarís y son temps*, de l'historiador Josep Coroleu i Inglada.
- A *Lo Somatent* va aparèixer entre 1895 i 1896 l'obra *La geografia de Catalunya*, del pedagog Francesc Flos i Calcat, fundador de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana.
- El fulletó del *Diari Català* va publicar *Viatje d'un naturalista al rededor del mon*, de Charles Darwin, entre els anys 1879 i 1881, que es va convertir d'aquesta manera en el primer llibre científic publicat en català durant la Renaixença (Figueres 1994).

⁶⁸ Vuitanta-sis segons el catàleg de l'Ateneu Barcelonès.

7. Presència de la literatura francesa en la premsa catalana

A final del segle XIX, els autors francesos eren un model en el camp de la literatura popular, de la mateixa manera que la premsa francesa ho era per a les nombroses publicacions periòdiques del país. No eren, naturalment, els únics referents: la literatura culta i la científica s'emmirallaven en la cultura alemanya, com testimonia la revista barcelonina *La Abeja*, impulsada per Antoni Bergnes de las Casas (rector de la Universitat de Barcelona i catedràtic de grec) i que va sortir a Barcelona entre els anys 1861 i 1867, amb una darrera aparició en 1870 (que inclou els dos darrers exemplars que tanquen el volum 6). *La Abeja* era redactada per una anomenada «sociedad literaria», encapçalada per Antoni Bergnes, i es definia, en el subtítol, com una «revista científica y literaria ilustrada, principalmente extractada de los buenos autores alemanes por una sociedad literaria». Va publicar diverses traduccions directes de l'alemany —quan a l'època, l'habitual era que les traduccions fossin indirectes a través del francès— i en podem veure l'abast i la importància si pensem que es considera que va ser la gran difusora a Espanya de la teoria evolucionista de Jean-Baptiste Lamarck (Camós 1997).

El referent en la novel·la, i sobretot en la novel·la popular, continua sent França. En aquest sentit, és molt significativa la lloança de Frederic Soler que fa *El Globo* de Madrid i que reproduïx *Lo Nunci* (crida —núm.— 5, 11 de novembre de 1877, 4).⁶⁹ El to del petit article dona moltes pistes sobre l'èxit comercial de la literatura popular francesa:

⁶⁹ *Nunci* en el sentit de missatger o pregoner, per això els números es diuen *crides*. El setmanari humorístic *Lo Nunci* es va publicar a Barcelona entre 1877 i 1883, i hi van col·laborar, entre d'altres, el mateix Frederic Soler, Francesc Pelai Briz, Emili Coca i Apel·les Mestres.

Entre otras cosas m̀lt verdaderas y m̀lt justas, lo diari madrileny deya, que si en Soler f́s franćs, ja tindria totas las śvas obras traduhidas al espanyol.

Y lo pitjor f́ra qu' alguns dels qu' ara 'l censuran, las haurian traduhidas, venent-las per originals.

iEy, jo parlo per lo que veig!

7.1 Poesia i textos breus

Presentem tot seguit una panoràmica, que no aspira a ser exhaustiva, d'exemples que considerem significatius de presència de textos de la literatura francesa en diferents publicacions catalanes.

7.1.1. *Revista Barcelonesa* (1846-1847)

Revista dominical amb el subtítol «Periódico propagador de toda clase de conocimientos útiles», publicada per Juan Oliveres i dirigida per Augusto de Burgos, que va sortir entre el 2 d'agost de 1846 i el 25 de juliol de l'any següent, en dos volums de paginació seguida. Estava centrada en la divulgació dels avenços tècnics i científics, però deixava un important espai a la literatura.

- Al primer volum, entre els números I 3 (16 d'agost de 1846, p. 37-39) i I 4 (23 d'agost de 1846, p. 53-55) publica una extensa biografia de Lamartine, seguida, al número 3 (p. 39-41) del poema «Getsemaní», traduït per Eugenio de Ochoa.
- Al segon volum, la revista centra sis números de la seva secció «Bibliografía», dedicada a les ressenyes literàries, a exposar extensament la personalitat i l'obra d'Eugène Sue. Són les seccions corresponents als números II 5 (7 de març de 1847, p. 79), II 6 (14 de març de 1847, p. 93-94), II 7 (21 de març de 1847, p. 109-110), II 8 (28 de març de 1847, p. 125-126) II 10 (11 d'abril de 1847, p. 157-158) i II 14 (9 de maig de 1847, p. 223), que apareixen signades senzillament amb la inicial *R* i que són només tres anys posteriors a la publicació de les traduccions de Joan Cortada i de Jaume Tió i F. A. Solá que hem analitzat més amunt. Sue era en

aquell moment un autor prou conegut a Barcelona, fins al punt de ser qualificat a la revista com un autor «de moda» i que ha arribat «á fatigar las prensas de todas las naciones de Europa». L'autor dels articles té molt clar que està ressenyant una literatura menor, de la qual parla «apartándonos momentáneamente de las obras serias», però, tot i amb això, fa un recorregut exhaustiu i aprofundit per l'obra del fulletonista francès, de qui valora per damunt de tot la destresa a l'hora de pintar ambients i personatges i la capacitat de convertir en matèria novel·lística tota la seva experiència vital. El crític, finalment, veu Sue com el precursor d'una nova manera d'escriure novel·la, i ho exposa en uns termes que ens duen a preguntar-nos si havia llegit Sainte-Beuve:

Sue ha creado un género de novela peculiar suyo, que sin duda tendrá numerosos imitadores, y que, diestramente manejado, puede producir grandes bienes, ó acaso grandes males, según el carácter de sus imitadores y miras que se propongan; por lo tanto, no será ocioso cuanto se diga, aunque fueran necesarios mayores conocimientos que los nuestros para tratar dignamente este asunto. (*Revista Barcelonesa*, II, 7, p. 109).

7.1.2. *Calendari català del any... (1865-1882)*

El *Calendari català del any ... : escrit pels més coneguts escriptors y poétas catalans, mallorquins y valencians* va ser un almanac literari dirigit per Francesc Pelai Briz que va aparèixer entre els anys 1865 i 1882 i que va comptar amb col·laboracions dels principals autors del moment. Era una publicació voluminosa, de més d'un centenar de pàgines, com acostumaven a ser els almanacs, impresa a la Impremta del Porvenir i sense cap il·lustració, amb l'excepció, a la coberta, del seu significatiu escut, amb les quatre barres envoltades pel lema «Qui llengua té, a Roma va», el qual va ser objecte de receloses interpretacions polítiques (Miquel i Vergés 1937).

Va ser una publicació plenament integrada a la Renaixença, amb voluntat d'incorporar autors valencians i illencs, cosa que, segons Josep Maria Miquel i Vergés, el converteix en «la primera realització conscient, en la nostra llengua, de la idea d'unitat nacional».

El *Calendari* començava amb una relació de fires, mercats i festes majors, seguida pel santoral de l'any i la secció «Bons recorts», que recollia els fets més significatius de la vida literària catalana al llarg de l'any anterior. Tot seguit, el cos del volum estava format per narracions, poemes i textos diversos, sempre signats, que alternaven amb textos més breus anònims (anècdotes, acudits, pensaments...).

La mateixa naturalesa i intenció de l'obra relegava la traducció a un paper testimonial, amb la comprensible excepció de les traduccions de textos d'autors provençals contemporanis (especialment Joseph Roumanille, de qui es tradueixen diversos textos en diferents almanacs) i de castellans.

Hi trobem alguns referents de literatura francòfona:

- En el número de 1871 (p. 52-53), trobem la traducció d'un poema d'André Theuriet, «La cansó dels adeus», obra de Celestí Barallat i Falguera.
- Al número de 1874 (p. 78) apareix un conte de Victor Hugo, «Lo poderós és bondadós», sense indicació de traductor. També de Victor Hugo, al número de 1881 (p. 33), un poema, «Mazeppa» traduït per Joaquim Rubió, i un altre (p. 52), fragment de «Religions i religió», en versió de Joan Sardà i Lloret.
- Dins del que podríem considerar cultura popular, als números de 1877 i 1880 trobem les traduccions de dues cançons del *chansonnier* parisenc Pierre-Jean de Béranger, conegut senzillament per Béranger (1780-1857), que va ser, a més a més, un prolífic creador, de gran èxit a l'època, admirador, defensor i promotor de les *goguettes*, les colles populars de cantaires de la ciutat. Al de 1877 (p. 71), és la cançó «Lo violí trencat», en traducció del narrador, poeta i dramaturg gracienc Antoni Careta i Vidal (1834-1924). Al de 1880 (p. 22), «Lo sargento veterano», traduïda per l'escriptor i periodista terrassenc Josep Roca i Roca (1848-1924).
- També al número de 1880 (p.68), un poema de Fénelon, «Máximas de bona conducta», en una traducció premiada al concurs de la

Société des Langues Romaines a Montpellier i obra d'Àlvar Verdaguer.

7.1.3. *L'Atlàntida* (1867-1897)

L'Atlàntida va ser una revista cultural barcelonina, quinzenal durant els 28 primers números (des del 15 de maig de 1867) i setmanal a partir del número 29 (15 de juliol de 1897). En total, va treure 169 números en dues èpoques. Va ser dirigida entre d'altres per Jacint Verdaguer, que n'era el responsable de la correcció lingüística, i va comptar amb col·laboradors com Narcís Oller, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Manuel Folch i Torres, Apel·les Mestres, Jaume Massó i Torrents o Àngel Guimerà. Publicava tant textos literaris com de crítica, il·lustrats amb gravats. En l'apartat de la crítica, resulten especialment interessants els articles signats per Marián Escriu i Fortuny dedicats al que anomena «La nova fornada» d'autors catalans, en els quals glossa, per exemple, el talent d'Ignasi Iglésias i de Joan Maragall:

En resum: entre la nova fornada es Maragall (en el nostre concepte) lo qui fa concebir més falagueres esperances.

No imitador de ningú, jove i animós, li creyém alé suficient per conquerir un lloch honrosíssim en la literatura patria, sense esperar la jubilació de cap dels peixos grossos actuals.

Aquest és son millor elogi.

L'Atlàntida treia en separata un fulletó col·leccionable que va oferir diferents reculls de poemes. Entre aquests, a l'octubre de 1896, va publicar *Intimes y Esplays*, de François Coppée, en traducció de *Josep Aladern* (Cosme Vidal i Rosich). És especialment significatiu que la poesia de Coppée fos coneguda i traduïda al català a finals del segle XIX, per tal com es considera l'autor com el poeta popular i sentimental de París i els seus barris, amb poemes que ens parlen de bellesa, de nostàlgia i del món dels més humils de la ciutat. Podríem dir que si la novel·la de fulletó donava a conèixer determinats tipus de la ciutat a un públic popular, els poemes de Coppée podien fer el mateix de cara als lectors més cultes, com els de *L'Atlàntida*.

El fulletó de *L'Atlàntida* va publicar altres traduccions: *Un llibre trist*, de Lev Tolstoi, en traducció de Narcís Oller, i *Lo poema del Roser*, de Frederic Mistral,

traduït per Josep Soler i Miquel. La resta de les obres van ser d'autors catalans. No es tractava, però, de fulletons en el sentit estricte del terme, sinó d'obres cultes (*Oda a Barcelona* i *Lo Pi de les Tres Branques*, de Jacint Verdaguer, o *L'Aglenya*, de Ramon Masifern) o peces breus de teatre.

La revista va oferir altres textos de literatura francesa —com ara, al número 13 (15 de novembre de 1896, 14) un poema de *Sagesse*, de Paul Verlaine, traduït per Joan Pérez i Jorba—, però en cap cas relacionades amb la literatura popular o fulletonesca.

7.1.4. *Lo Gay Saber* (1868-1883)

Tot i que la revista literària quinzenal *Lo Gay Saber*, de la qual parlarem extensament més endavant, es va fixar sobretot en la literatura catalana, la provençal i els clàssics, no es va mantenir del tot al marge de la literatura francesa contemporània i concretament, una vegada més, de la poesia de Victor Hugo, la primera aparició de la qual és un poema traduït per *Agna de Valldaura* (pseudònim de l'escriptora i folklorista barcelonina Joaquina Santamaria i Ventura) al número 7 de l'any II de la segona època (1 d'abril de 1879). Més endavant, al número 9 de l'any II de la segona època (1 de maig de 1879), seran dos poemes més —«La font i la mar» i «La tomba i la rosa»—, aquest cop traduïts pel poeta, lul·lista i polític mallorquí Jeroni Rosselló Ribera. Posteriorment, al número 20 de l'any II de la segona època (15 d'octubre de 1879), trobem l'oda «Als poetes», traduïda aquest cop per Joaquim Rubió i Ors. Al número III de l'any III (1 de juliol de 1880, p. 143-156), Rubió i Ors tradueix dues odes més: «Bella i gran es la iglesia...» i «Lo poeta á ell mateix».

A banda de la poesia de Victor Hugo, podem trobar a *Lo Gay Saber* la narració *René*, de François-René Chateaubriand, que es publica en forma seriada entre els números 10 (14 de maig de 1881, p. 108-110) i 14 (15 de juliol de 1881, p. 156-158) de l'any IV de la segona època. La traducció, en aquest cas, és de l'escriptor Manlleut Francesc Rierola i Masferrer (1857-1908), conegut com Ausoni, i que va ser també traductor d'altres destacats autors en llengua francesa (Villiers de l'Isle-Adam, François Coppée i Camille Lemonnier).

7.1.5. *La Bandera Catalana* (1875)

La Bandera Catalana, que va aparèixer entre el gener i el setembre de 1875, era un setmanari dedicat a la literatura i fundat, segons recull Josep Maria Miquel (1937), per un grup de joves escriptors en substitució del desaparegut periòdic *La Rondalla Catalana*, del qual només s'havien arribat a publicar deu números entre el 24 d'octubre i el 25 de desembre de 1874. Contenia poesia i prosa, a més de passatemps,⁷⁰ contes breus i curiositats i duia il·lustracions a ploma a la coberta, habitualment imatges de monuments catalans, de fets històrics o retrats de personalitats del país; en tots els casos, el tema del dibuix de coberta era objecte d'un article o una glossa a les pàgines interiors. Tenia com a característica destacable que no admetia la publicació de textos sota pseudònim, i, per tant, totes les col·laboracions van signades pels autors. Va treure un total de 36 números de vuit pàgines cadascun.

Va treure, al número 32 (28 d'agost de 1875), un relat del tàndem d'autors Émile Erckmann i Alexandre Chatrian, coneguts amb el pseudònim col·lectiu Erckmann-Chatrian. L'obra d'Erckmann-Chatrian, a cavall entre el costumisme lorenès (centrat majoritàriament a la ciutat de Phalsbourg) i la novel·la històrica de to nacionalista (i al mateix temps, curiosament, antibel·licista) ambientada en els temps de la Revolució i l'Imperi, va ser molt popular a la França del segle XIX i bona part va aparèixer en fulletó (a *Le Constitutionnel*, *La Magasin de librairie*, *La Revue des Deux Mondes*, *Le Journal des Débats*, *Le Monde Illustré*, etc.) (Benhamou, s.d.). El gruix de les traduccions al castellà és de ben entrat el segle XX, però l'any 1875 ja havien aparegut traduïdes les dues novel·les més conegudes de la sèrie *Romans Nationaux: Histoire d'un conscrit de 1813*⁷¹ i

⁷⁰ Els passatemps podrien molt bé ser objecte d'un altre estudi. Els més freqüents a l'època eren les xarades, en molts casos molt elaborades, en forma de poema o de petit relat. Altres passatemps habituals eren el jeroglífic gràfic, l'endevinalla i, molt més escadusserament, el problema d'escacs, però la xarada no hi faltava gairebé mai. Com es fa actualment, les solucions dels passatemps es publicaven en el número següent.

⁷¹ *Histoire d'un conscrit de 1813* és una de les obres d'Erckmann-Chatrian més traduïdes al castellà, juntament amb *L'Ami Fritz*. Cal advertir que les traduccions han conegut tres títols diferents: *Historia de un quinto de 1813* en les primeres traduccions, i, en les posteriors, *El recluta* i *Aventuras de un soldado de Napoleón*. La versió castellana més coneguda és la de Manuel Azaña de 1921.

Waterloo, totes dues l'any 1868, a Madrid, a la Librería de Alfonso Durán, la primera en traducció d'Eduardo Zamora y Caballero i la segona sense indicació de traductor.

El conte que va aparèixer a *La Bandera Catalana* va ser «Entre dos vins», en traducció de l'escriptor i traductor barceloní Enric Franco i Fontanilles (1854-1900), col·laborador del setmanari i que va destacar per les traduccions al català dels romàntics castellans Campoamor, Hartsebusch i Bécquer.

En un número posterior de *La Bandera Catalana* (36, 25 de setembre de 1875), un conte d'Antoni Careta i Vidal, «La donzella esquerpa», cita per boca del narrador un altre relat d'Erckmann-Chatrion, cosa que mostra que el duet d'autors era prou conegut pels lectors catalans:

Per anys que visca, sempre m'recordaré la viva impressió que vaig rebre ab *Lo Juheu polach*, d'Erckman-Chatrion, que llegí l'Enrich.

7.1.6. Les traduccions d'Eusebi Cort a *La Pàtria Catalana*, *La Il·lustració Catalana* i *El Eco del Centro de Lectura*

La Pàtria Catalana va ser una publicació de Valls (Estampa de Francisco Pellisser), que va sortir amb periodicitat quinzenal de primer i setmanalment després entre el 21 d'octubre de 1880 i el 7 d'agost de 1881. Combinava l'actualitat local i comarcal amb la publicació de poemes i contes, i va seguir amb molta atenció, d'una banda, la plaga de la fil·loxera (publicació en quatre lliuraments, números 2 al 5, d'un completíssim article de divulgació sobre el tema i puntuals notícies sobre els avenços de la investigació per a combatre-la) i, de l'altra, l'evolució de les obres del ferrocarril que havia de dur des de Barcelona fins a Vilanova i Valls (fins i tot hi ha notícies sobre com avança la fabricació, als Estats Units, dels vagons). Hi apareix un seguit de poemes de Víctor Hugo traduïts per Eusebi Cort: «Son nom» (any I, 4, 30 de novembre de 1880),⁷² «La infantesa» (any I, 6, 30 de desembre de 1880), «A una vall» (any II, 1, 9 de novembre de 1881), «La Providència» (any II, núm. 4, 20 de febrer de 1881) i «Decepció» (any II, núm.

⁷² Com altres publicacions periòdiques de l'època, *La Pàtria Catalana* reprenia la numeració des de l'1 amb el canvi d'any.

8, 27 de març de 1881). No és aquesta l'única mostra de poesia francesa que s'hi publica: hi trobem la traducció d'una cançó popular, «L'avara», signada J. M. (any I, núm. 6, 30 de desembre de 1880).

Eusebi Cort (1840-1892) va ser l'autor de l'únic recull de poemes de Victor Hugo traduïts al català i publicats en forma de llibre: *Víctor Hugo en català. Poesies franceses traduïdes per Eusebi Cort i Mestres* (Buenos Aires, 1880), un volum al prefaci del qual el traductor avisa que hi falta més de la meitat dels poemes, que es van quedar a Catalunya. Les traduccions s'havien començat a publicar a *El Eco del Centro de Lectura* (en diversos números dels anys 1862, 1871 i 1881) i posteriorment van sortir a *La Pàtria Catalana* i a *La Il·lustració Catalana* (Bacardí - Godayol 2011).

Un altre traductor de la poesia de Victor Hugo va ser Joan Estruch, que va publicar poemes com «La tomba i la rosa» al setmanari *La Bandera Catalana* (4, 6-2-1875).

7.1.7. *La Il·lustració Catalana* (1880-1894)⁷³

Va ser una revista il·lustrada barcelonina que es va començar a publicar l'1 de juliol de 1880. Al començament va ser desenal, amb números de vuit pàgines, i a partir de 1888 va passar a ser quinzenal, amb números de setze pàgines. Els números de cada any formaven un volum amb numeració seguida. El mateix any 1888, va ser guardonada amb una medalla d'or de l'Exposició Universal per l'excel·lència literària (Miquel i Vergés 1937). En total, la primera època de la revista va tenir tres-cents vint-i-cinc números aplegats en quinze volums.

Va oferir als seus lectors biografies i semblances d'escriptors, textos de divulgació científica i tècnica, narrativa (en alguns casos seriada), poesia, articles d'actualitat, ressenyes, relats descriptius de viatges i excursions i articles sobre economia i política. Entre els col·laboradors, hi trobem els principals autors de l'època.

Els textos que va publicar van ser principalment d'escriptors catalans, però això no treu que presentés als lectors de tant en tant traduccions d'autors

⁷³ Va tenir una segona època de 1903 a 1917.

estrangers, la majoria contemporanis. Una cosa semblant passava amb els gravats que il·lustraven la revista, si bé aquí la quantitat de pintors i dibuixants estrangers reproduïts era una mica més alta, i entre els francesos figuren reproduccions d'obres de Jules Lefèvre, Hélène Antigne, Auguste Doré o Delaroche. Oferim tot seguit una mostra dels escriptors francesos traduïts:

- Al volum III (1882, p. 214, 227, 243), una traducció presentada com a lliure i signada *M.* del relat d'Alexandre Dumas (anomenat aquí Mr. Aleix Dumas) «Història d'un mort contada per ell mateix».
- Al mateix volum (1882, p. 75, 106, 122, 142, 187), A. Puigdollers signa la traducció d'un text d'Alphonse de Lamartine sobre Gutenberg.⁷⁴
- Al volum IV (1883, p. 347, 348, 367, 368, 381), apareix el relat «El beso», del traductor, editor i escriptor francès Albert Savine, que aquell mateix any va publicar la primera traducció al francès de *L'Atlàntida*, de Verdaguer.
- Al volum VII (1886, p. 194), V. Fochs presenta la «traducció lliure» del relat d'Alphonse [Alfons] Daudet «La sopa ab formatge».
- Al mateix volum (p. 163) hi ha el relat «La dobleta d'or», de François Coppée, en traducció de Narcís Oller.
- Pel que fa als gravats, al volum III (1882, p. 125) apareixen els retrats de Corneille, Racine i Molière, obra de Tomàs Padró.

7.1.8. *L'Almanach de la Esquella de la Torratxa* (1888-1900)⁷⁵

L'Almanach de la Esquella de la Torratxa, que va publicar nombrosos gravats de tipus parisencs, amb una especial atenció a les *grisettes*, es va fixar també, de manera molt ocasional, en la literatura francesa:

- Entre les pàgines 106 i 109 del número corresponent a l'any 1889, publica, sense indicació del traductor, el relat d'Alphonse Daudet

⁷⁴ Aquí ens podríem preguntar per quin motiu es tradueix el nom de fonts de Dumas i no el de Lamartine.

⁷⁵ Es va continuar publicant fins al 1932.

«Lo cabecilla», que parla d'una partida carlina, tema que justifica l'interès del text de cara als lectors catalans (la tercera carlinada havia acabat feia només tretze anys i havia estat especialment virulenta a Catalunya).

- A la pàgina 94 de l'almanac de 1897, apareix el poema «Infidelitat», de Sully-Prudhomme, en la traducció d'Ernest Moliné i Brasés que havia publicat tres anys abans *La Renaixensa* (Bacardí - Godayol 2011).
- A la pàgina 190 del mateix almanac de 1897 surt una balada de Madame Rattazzi, nom de casada de la poeta Marie-Laetitia Bonaparte-Wyse, que va exercir també com a periodista i va ser fundadora de diverses revistes i una de les grans figures intel·lectuals de la França del segon Imperi. És curiós que aparegui citada amb aquest cognom, ja que havia quedat vídua d'Urbano Rattazzi, primer ministre del regne d'Itàlia, el seu segon marit, el 1873, i el 1897 ja havia quedat vídua del tercer marit, mort el 1889. La traducció és Josep Roca i Roca, que va publicar més poemes de l'autora a *La Renaixensa*.

7.1.9. *La Velada* (1892-1894)

La Velada, setmanari il·lustrat de viatges, literatura, ciències i arts adreçat a les famílies, publicat per Espasa y Compañía, va sortir a Barcelona entre el 4 de juny de 1892 i el 30 de juny de 1894, amb un total de 109 números. Tenia la voluntat d'oferir al públic una tria de lectures escollides (tant des del punt de vista literari com moral), acompanyada per reproduccions d'obres d'art del seu temps. Les lectures es dividien entre textos literaris de narrativa o poesia, majoritàriament de reconeguts autors en llengua castellana, i textos breus de divulgació científica, treballs manuals i consells de salut. Per exemple, una explicació sobre les aplicacions de les serradures en medicina⁷⁶ (núm. 1), unes instruccions per a

⁷⁶ Es feien servir per preparar cataplasmes: les serradures, ben netes, s'impregnaven amb un antisèptic i s'aplicaven damunt les nafres, agafades amb una bena.

construir nines (núm. 6), o uns consells de respiració per a poder pujar escales sense quedar-se sense alè (núm. 1). Les reproduccions d'obres d'art (pintura, escultura i fotografia) anaven acompanyades d'un breu text explicatiu. Tot plegat es complementava en molts números amb una historieta, sovint dibuixada per Apel·les Mestres.

L'apartat literari, tot i ser bàsicament espanyol, va fer algunes incursions en literatures estrangeres, i molt especialment en la francesa.⁷⁷ Va publicar, així, narracions d'Alphonse Daudet, com «El fotógrafo» (núm. 1, 4 de juny de 1892) «La visión del juez de Colmar» (núm. 3, 18 de juny de 1892), «El sitio de Berlín» (núm. 11, 13 d'agost de 1892), «El muchacho espía» (núm. 14, 3 de setembre de 1892); de Villiers de L'Isle-Adam, com «Los fantasmas del señor Redoux» (núm. 6, 9 de juliol de 1892); d'Émile Gautier, com «La miel» (núm. 20, 15 d'octubre de 1892); de Léon de Tinseau, com «El loro» (núm. 26, 26 d'octubre de 1892); o de Ludovic Halévy, com «Noiraud» (núm. 36, 13 d'agost de 1892), i també poemes de Victor Hugo, com «La abuela», en traducció de Teodor Llorente (núm. 11, 13 d'agost de 1892), o «El velo», en traducció d'Adolfo de la Fuente (núm. 32, 7 de gener de 1893). Aquesta enumeració, que no pretén ser exhaustiva, mostra com la revista oferia als lectors un ventall prou representatiu i variat de la literatura francesa del seu temps. També assenyalem que, a diferència de les traduccions de l'anglès, l'alemany o el llatí, en els textos francesos només apareixia el nom del traductor en el cas de la poesia.

7.1.10. *Luz* (1897-1898)

Revista literària i artística bilingüe, escrita majoritàriament en castellà, fundada a Barcelona per l'escriptor barceloní Josep Maria Roviralta (que posteriorment seria més conegut com a empresari, cofundador d'Uralita S.A. el 1909, i com a mecenes) i el pintor asturià establert a Barcelona Darío de Regollos. Torrent i Tasis (1966) la consideren portaveu del modernisme més abrandat, sobretot per les traduccions de Verlaine i Maeterlinck i per l'estètica decadentista. Va sortir

⁷⁷ Però no exclusivament: també hi trobarem, per exemple, textos d'Horaci i de Goethe. També tradueix articles divulgatius, com un de l'explorador Henry M. Stanley sobre els pigmeus, als números 38 i 39.

entre novembre de 1897 i gener de 1898 (primera època) i entre octubre i desembre de 1898 (segona època).

- Al número 5 (15 de gener de 1898, p. 2-3) trobem un curiós obituari d'Alphonse Daudet signat per Francisco de A. Soler. I diem «curiós» no per l'obituari en si, sinó per la comparació que fa entre el realisme de Daudet, el qual «encontraba realismo en la belleza y en la virtud, y así nos lo demuestra cuando nos presenta aquellos cuadros sublimes llenos de pasión y de ternura», i el realisme «brutal» d'Émile Zola, per a qui «no existe lo bello: todos sus escritos respiran corrupción e inmoralidad». Una comparació que es remata al final de l'article, quan Soler esmenta el fet que va ser Zola qui va llegir el discurs fúnebre de Daudet: «Emilio Zola, junto á la tumba del que fué su amigo, pronunció un discurso. Seguramente Daudet le hubiera agradecido mucho más una oración».
- Al mateix número (p.3), un poema de Victor Hugo, «El velo», sense nom del traductor.
- Al número 3 de la segona època (4a setmana d'octubre de 1898, p. 6-8), un relat d'Auguste Germain, «El mar me habla», sense nom del traductor.
- Al número següent (1a setmana de novembre de 1898, p. 8-9), el relat «Los anunciadores», de René Maizeroy.
- Al número 6 (3a setmana de novembre de 1898, p. 4-5), apareix el relat «Un caso de conciencia», d'Alexandre Hep.
- El número 8 (1a setmana de desembre de 1898, p. 4-6) fa una semblança de Paul Verlaine amb la voluntat expressa de donar-lo a conèixer als lectors, acompanyada d'una tria de poemes traduïts al castellà per Eduardo Marquina i Luis de Zulueta.
- Entre els números 8 (1a setmana de desembre de 1898, p. 9-11), 9 (2a setmana de desembre de 1898, p. 4-7), 10 (3a setmana de desembre de 1898, p. 8-9), 11 (4a setmana de desembre de 1898, p. 9-11) i 12 (5a setmana de desembre de 1898, p. 6-8) es publica el relat de viatges «España negra», de l'escriptor flamenc d'expressió francesa Émile Verhaeren, traduït i il·lustrat per Darío de Regoyos, que la fi de la revista deixa inacabat.

- Al número 10 (3a setmana de desembre de 1898, p. 6-8) es fa una semblança d'André Chénier que segueix el model de la que s'havia fet de Paul Verlaine dos números abans, i que també va acompanyada per la traducció d'alguns poemes.

7.1.11. *Catalònia* (1899-1900)

Catalònia, revista de periodicitat semi mensual, va conèixer dues sèries, la primera el 1898 i la segona iniciada al desembre del 1899 i continuada al llarg de dotze números entre gener i març del 1900. La seva voluntat inicial era omplir el buit deixat per la desaparició de *L'Avenç* l'any 1893 pel que feia al corrent més catalanista dins les arts i les lletres del país. Van dirigir la primera sèrie conjuntament Jaume Massó i Torrents, Ignasi Iglesias i Ernest Vendrell. La segona, dirigida per Jaume Massó i Torrents, es va acostar més als plantejaments de l'esquerra política.

Es va preocupar des del primer número (25 de febrer de 1898) per donar a conèixer tant autors catalans com estrangers. Ja en aquest número podem trobar textos de Baudelaire (traduït per Emili Guanyabéns) i Nietzsche (en versió de Joan Maragall) i, al sumari, veiem l'anunci d'un drama de Maeterlick, *Interior*, traduït per Pompeu Fabra al número 2 i una tragèdia d'Èsquil, *Els perses*, en versió d'Artur Masriera a partir del 3, en lliuraments seriatos. Un altre autor a qui es dona una gran importància és Gabriele d'Annunzio, de qui es publiquen textos i ressenyes i, sobretot, una extensa semblança biogràfica i crítica signada per Joan Pérez Jorba, que va aparèixer seriada al llarg de diversos números (entre el 9 i el 13).

Assenyalarem també dues característiques generals de les traduccions en aquesta revista: la primera, que el nom del traductor hi figura sempre, i la segona, que els noms de fonts dels autors traduïts es troben sempre anostrats (Carles Baudelaire, Frederic Nietzsche, Maurici Maeterlinck), tal com era usual a l'època; en canvi, els noms no es tradueixen quan apareixen ressenyats (Émile Zola, Émile Verhaeren).

Troben a *Catalònia* els següents textos i les següents referències de la literatura francòfona:

- «Don Juan a l'Infern», de Charles Baudelaire. Al número 1 de la primera època, (p. 12-13), amb traducció d'Emili Guanyabéns⁷⁸ i Jané. Es tracta d'una versió que, com totes les que Guanyabéns va fer de poesia francesa i que va recollir al volum *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies* (1910), respecta curiosament la rima i la mètrica de l'original.
- Al número 2 de la revista (primera època, 10 de març de 1898, p. 19-25), Joan Pérez Jorba publica un extens article que fa una semblança del poeta simbolista flamenc en llengua francesa Émile Verhaeren.
- Al mateix número (p. 25-33), trobem la ja esmentada peça teatral de Maurice Maeterlinck «Interior», traduïda per Pompeu Fabra.
- Al número 4 (primera època, 10 d'abril de 1898, p. 57-62), Alexandre Cortada fa una ressenya de *París*, d'Émile Zola, obra que saluda com la plenitud de la literatura naturalista, que ha superat, segons el crític, una primera etapa mal entesa de materialisme i superficialitat.
- Al número 10-11 (primera època, 15-31 de juliol de 1898, p. 188) trobem una ressenya de la novel·la *Chair*, d'Eugène Montfort, signada per Joan Pérez Jorba.
- També Joan Pérez Jorba és autor d'una semblança de Stéphane Mallarmé que apareix al número 14 (primera època, 15 de setembre de 1898, p. 218-220), seguida de la traducció de tres poemes.
- Però segurament la ressenya més interessant de les signades per Joan Pérez Jorba és la que, al número 17 (primera època, 31 d'octubre de 1898, p. 266-267) dedica a la *plaquette Vers les lointains échos*, primera obra publicada per Ernest Gaubert, que en aquell moment tenia disset anys. El crític justifica el fet de dedicar

⁷⁸ A *Catalònia* trobem el cognom a aquesta ortografia. En altres fonts, com ara el *Diccionari de la traducció catalana*, apareix com Guanyavents.

l'atenció a algú de tan jove pel fet que «no hi ha res més interessant en la vida de la literatura i de l'art que els primers passos, encara que siguin insegurs, que donen illuminadament i amb vehemència aqueixes ànimes que de tant joves gaire bé són infantívols». La crítica no és complaent, i no dubta a assenyalar els defectes de la poesia de Gaubert, que atribueix a la immaduresa, però sí generosa, i no s'està de considerar-lo com una gran promesa de futur. A la vista de la trajectòria posterior d'Ernest Gaubert com a poeta, novel·lista i periodista, hem de celebrar el bon ull del crític, però la importància de la ressenya rau sobretot al fet que ens mostra com la literatura francesa tenia per als lectors de *Catalònia* prou interès com perquè la revista ressenyés no només les traduccions i les obres originals més notables, sinó fins i tot obres no traduïdes i aparentment menors.

7.2. Fulletons francesos traduïts

7.2.1. *El Álbum de las Familias* (1858-1861)

El Álbum de las Familias va ser un setmanari literari i divulgatiu il·lustrat, en la línia dels *journals-romans*, que va sortir com a suplement del *Diario de Barcelona* entre el 30 d'octubre de 1858 i el 29 de setembre de 1861.⁷⁹ Es repartia gratuïtament als subscriptors del diari i es venia espars al públic en general. La numeració de les pàgines, vuit per número, era seguida en cadascun dels tres volums que van arribar a compondre'n la col·lecció. Cadascun dels números contenia invariablement un lliurament d'una novel·la i una secció de fórmules sanitàries, a més de, de manera alterna, les seccions «Episodios de la guerra de Italia» (col·lecció de làmines acompanyades per una crònica, que va sortir al primer volum), «Variedades» (biografies de personatges contemporanis

⁷⁹ Cal no confondre'l amb el setmanari del mateix títol que va sortir a Madrid posteriorment, durant l'any 1866, i que va ser vehicle de la reivindicació de la incorporació de la dona al món laboral.

il·lustrades amb retrats), «Ciencia para todos» (articles breus de divulgació científica) i, ocasionalment, consells d'economia domèstica i receptes de cuina. L'apartat narratiu, a més del lliurament de la novel·la, incorporava relats breus sense seriació, llegendes i relats de viatges. Els números tenien cadascun vuit pàgines —excepte el que obria cada volum, que era més llarg, de dotze o catorze pàgines, perquè incloïa cobertes i índexs— impreses a tres columnes i estaven il·lustrats amb gravats.

La gran majoria de les novel·les seriades que va treure *El Álbum de las Familias* van ser fulletons escrits originàriament en francès, fossin d'autors francesos o d'altres procedències (com és el cas de les obres de Louis-Armand Garreau, autor francòfon de Nova Orleans), sense que mai no hi aparegués el nom del traductor. Tenint en compte l'abast i el prestigi del *Diario de Barcelona* i afegint el fet que també es podia comprar el suplement com una revista independent, no creiem arriscat postular que aquesta publicació va ser la primera i principal via d'arribada a Barcelona de la literatura popular i fulletonesca francesa d'aquell temps.

Concretament, el pes relatiu de la literatura popular francesa o d'expressió francesa a la revista és el que es mostra a la taula següent:

Volum	Fulletons	Fulletons francesos	Fulletons no francesos	Percentatge de fulletons francesos
I	35	31	4	88,6 %
II	10	6	4	60 %
III	3	1	2	33,3 %
TOTAL	48	38	10	79,2 %

A primer cop d'ull, pot cridar l'atenció el nombre decreixent de fulletons publicats entre el primer volum i el tercer. L'explicació, però, és molt senzilla i cal cercar-la en la simple extensió de les novel·les: al tercer volum es publiquen tres obres molt extenses: *La herencia*, de J. F. Smith; *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, i *El capitán La Chesnaye*, d'Ernest Capendu.

Pel que fa als autors de les novel·les, cal assenyalar la presència d'alguns dels més destacats dels escriptors de fulletons francesos: hi ha un fulletó de Ponson du Terrail —*El paje Flor-de-Mayo*—, un d'Alexandre Dumas —*Amaury*— i dos de Paul Féval —*Los compañeros del silencio* i *La sala misteriosa*.

Finalment, els fulletonistes amb més presència a la revista són Georges Bell (*Sencillez y perseverancia*, *Una historia de cada día*, *La granja de Senectensin* i *La conquista de una mujer*), Amedée de Bast (*La Giralda*, *Madama de Pompadou en Compiègne*, *El pollo del cardenal Dubois* i *Sterne de viaje ó Efectos de una buena acción*) i Élie Berthet (*El prófugo*, *El espectro de Châtillon* i *El valle de Andorra*).

7.2.2. *Las Maravillas y Progresos del Siglo* (1876)

Un altre setmanari il·lustrat centrat en els relats d'aventures i viatges i en la divulgació científica i geogràfica. En va ser responsable el llibreter i impressor Joan Oliveres, editor també de la revista *La Abeja*, que hem vist més amunt, de la qual *Las Maravillas y Progresos del Siglo* ve a ser una continuació o ampliació, no centrada com aquella en els autor alemanys. Es publicava setmanalment, en lliuraments d vuit pàgines a dues columnes amb paginació continuada. Va començar a sortir l'1 de juliol de 1876, i el primer volum acaba al número 12 (9 d'octubre de 1876).⁸⁰

EL títol i subtítol complets de la publicació són ja tota una declaració d'intencions sobre el que pretén presentar al lector. Una declaració ambiciosa i sens dubte engrescadora, però que sembla que no es va poder arribar a materialitzar completament:

Las Maravillas y progresos del siglo
Ciencias, artes industria, descubrimientos, viajes y aventuras
Obra redactada por una sociedad literaria⁸¹
é ilustrada
con retratos, vistas, escenas, tipos, costumbres y mapas
perfectamente dibujados

⁸⁰ Recollit a l'hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0026397392&s=0&lang=ca>
L'hemeroteca no en conserva més números, i no ens ha estat possible escatir si en van arribar a aparèixer.

⁸¹ Igual que afimava la capçalera de *La Abeja*.

Contiene los escritos más recientes de reputados autores de todos los países
y las relaciones de los viajeros y geógrafos más autorizados
entre ellos

Flammarion, Figuier, Julio Verne, de Fonvielle, Tissandier, Mayne-Reid,
Reclus, Stahl, Zurcher, Livingstone, Speke, Burton, Grant, Stanley, etc.

Observem que la combinació d'autors és notable: hi trobem autors de ficció (Jules Verne, Thomas Mayne Reid), autors de divulgació científica (Louis Figuier, Wilfrid de Fonvielle), científics (Camille Flammarion,⁸² Hermann Burmeister) i exploradors (Richard Francis Burton, John Speke).

El que més ens interessa destacar del setmanari és el fet que va publicar en forma de fulletó a partir del número 2 (8 de juliol de 1876) la novel·la de Jules Verne *Miguel Strogoff*, que no va arribar a completar. L'obra va aparèixer originalment el mateix any 1876, entre l'1 de gener i el 15 de desembre, també en forma de fulletó, a la revista *Magasin d'Éducation et de Récreation*. El fulletó traduït (sense indicació de traductor) anava il·lustrat amb els mateixos gravats de la revista francesa. Resulta també significativa la nota de l'editor francès que incorpora el primer lliurament de l'original i que reproduïx també la traducció, una nota que ajuda a justificar el fet que una publicació dedicada a la divulgació científica i geogràfica ofereixi als seus lectors una novel·la de ficció, i que ens dona pistes sobre el respecte guanyat per Verne no tan sols com a narrador popular i destinat al públic jove, sinó com a divulgador, i també sobre la missió que els setmanaris com *Magasin d'Éducation et de Récreation* i *Las maravillas y progresos del siglo* assumien com a pròpia:

La mayor parte de nuestros lectores, sobre todo los más jóvenes, apenas pueden viajar si no es por medio de los libros. Para obviar este inconveniente, Julio Verne ha tomado á su cargo darles a conocer la tierra entera. Con este guía seguro, incansable y seductor, no quedará sin explorar el más pequeño rincón de nuestro globo. [...]. Esta cualidad tan rara, este don especial del saber, unido á su fecunda imaginación, da á sus ficciones tal grado de certidumbre, como no pueden ofrecérselos narradores más autorizados, ni aun los mismos viajeros. [...]. Parte de este libro es una relación eminentemente dramática, al par que una curiosa pintura de las costumbres tártaras y siberianas; la otra nos presenta un itinerario exacto y minucioso del larguísimo camino que va desde Moscou hasta Irkuts i al lago Baikal, poniendo sucesivamente á la vista del lector, etapa por etapa, pueblo por pueblo, lo más interesante que hay en un trayecto de 5.00 kilómetros.

⁸² L'astrònom. Cal no confondre'l amb el seu germà Ernest, l'editor.

7.2.3. *El Anunciador Catalán* i els seus successors (1878)

El Anunciador Catalán va ser un diari barceloní en llengua castellana que va tenir una trajectòria erràtica, marcada per les suspensions, que el van dur a ser substituït per *La Publicidad* (entre el 2 d'abril i l'1 de juny de 1878), *El Anunciador Universal* (del 9 al 13 de juny de 1878) i *El Anunciador de Barcelona* (entre el 14 i el 27 de juny del mateix any). Després, va adoptar definitivament el nom de *La Publicidad*, que havia de mantenir fins a l'any 1922, quan el partit Acció Catalana va comprar la capçalera i en va continuar la publicació en català amb el nom de *La Publicitat*. En el moment que va passar a dir-se per primer cop *La Publicidad*, va optar per rebaixar el preu de la subscripció, probablement per conservar els lectors. No sabem si va mantenir també els preus de la inserció de publicitat, però el cas és que observem que va mantenir els anunciants.⁸³

Com el títol indica, era una publicació dedicada especialment als anuncis. En els primers números —els corresponents a *El Anunciador Catalán*— incloïa també notícies breus i cartellera teatral. Amb el pas del temps, la secció de notícies va anar adquirint cada cop més importància.

També des dels primers números, va publicar a la pàgina 3 un fulletó d'autor francès: *Bala Franca*, de Gustave Aimard (escrit Gustavo Aymard), que va aparèixer sense indicació de nom del traductor i sense esment del fet que fos traducció.

Gustave Aimard (1818-1883) va ser un autor francès de novel·les d'aventures, l'obra del qual va aparèixer sovint en forma de fulletó a *Le Moniteur*, *La Presse* i *La Liberté*. Va basar les seves obres en la seva pròpia biografia: abandonat pels seus pares, va fugir de la família adoptiva, es va embarcar com a grumet en un vaixell que anava a la Patagònia i va recórrer tot el continent,

⁸³ Els anuncis eren de tota mena: comerços, serveis, ofertes immobiliàries, venda de bitllets per als vaixells atracats al port, etc. A tall anecdòtic, no ens podem estar de recordar dos d'aquests anuncis, que criden l'atenció a un lector actual. En primer lloc, el d'una agència matrimonial que oferia «Novias de suma honradez, educación y laboriosidad» i acabava especificant que «No se trata con ignorantes» (anunci que va ser objecte d'acudits a la premsa satírica); i, en segon lloc, el d'un agent de negocis judicials i administratius del carrer Robadors que publicitava els seus serveis amb uns versos que començaven dient: «Despacho en pocos instantes / Negocios matrimoniales / Y escribo memoriales / Y cartas muy importantes / También con gran precisión / Despacho asuntos formales / Como los judiciales / Y los de administración».

especialment l'Oest dels Estats Units, on va viure com a paranyer i cercador d'or. Anys després, va tornar a França amb la seva esposa, d'ètnia comanxe, i va emprendre viatges per Europa i el Caucas, que també va convertir en matèria literària.

Balle-Franche, que pren el títol del nom del protagonista, un aventurer mestís d'origen quebequès que viu els conflictes entre els destacaments de l'exèrcit nord-americà i els indis peus negres (Aimard 1861), s'havia publicat a París l'any 1861 i va aparèixer de manera intermitent a *El Anunciador Catalán*. El pas a *La Publicidad* va mantenir el fulletó, que en aquell moment duia 37 lliuraments, inicialment com a «Folletín del Anunciador Catalán» (lliurament 38; *La Publicidad*, 53, 2 d'abril de 1878), però ràpidament, des del lliurament 39 (*La Publicidad*, 53, 3-4-1878), com a «Folletín de La Publicidad». De tota manera, el fulletó no va arribar a completar-se, i va quedar interromput cap al final d'abril d'aquell mateix any sense cap explicació.

7.2.4. *El Mundo Ilustrado* (1879-1883)

Va ser una publicació quinzenal publicada per Espasa y Compañía, que apareixia en quaderns de trenta-dues pàgines amb paginació seguida, cada vint-i-quatre números dels quals formaven un volum relligable. Duia el subtítol «Biblioteca de las familias: historia, viajes, ciencia, artes, literatura» i estava profusament il·lustrada amb gravats i amb làmines cromolitografiades. Se centrava en relats de viatges i textos de divulgació científica, oferts sempre per lliuraments, complementats amb articles més breus sobre ciències naturals, medicina casolana i tecnologia. També va publicar contes i alguna novel·la.

Entre els textos narratius que van aparèixer a les seves pàgines, en trobem alguns d'autors en llegua francesa, que detallem tot seguit:

- Contes esparsos de Perrault traduïts per Josep Coll i Vehí: *Cagachitas* (vol. v, p. 63, 128, 215), *Riquete del Copete* (vol. v, p. 352, 379), *La Cenicienta ó la chinelita de cristal* (vol. v, p. 570), *Pellejo de asno* (vol. vi, p. 151, 170), *Barba-Azul* (vol. vii, p. 115), *La Hadas* (vol. vii, p. 248), *El gato embotado* (vol. vii, p. 306), *La*

hermosa en el bosque encantado (vol. VII, p. 531, 562) i *Amapola* (vol. VII, p. 662).

- Dues novel·les d'Ernest Candèze: *Aventuras de un grillo* (volum I, p. 22, 51, 87, 115, 151, 183, 203, 246, 276, 311, 339, 376, 406, 439, 472, 494, 536, 568, 599, 632, 695, 723) i *Valle tranquilo, desventuras de una colonia de insectos* (volum V, p. 2, 50, 78, 110, 143, 175, 207, 242, 266, 339, 363, 395, 435, 463, 493, 525, 559, 599, 631, 654, 682, 719). Candèze (1827-1898) va ser un metge, entomòleg i pioner de la fotografia belga. El seu amic Pierre-Jules Hetzel, l'editor de Jules Verne, li va proposar la redacció d'algunes novel·les científiques que servissin per divulgar els seus coneixements d'entomologia, entre elles les dues que van aparèixer a *El Mundo Ilustrado*, traduïdes totes dues per Mariano Blanch.
- Dues novel·les de Lucien Biart: *Un viaje involuntario* (volum II, p. 720, 751; volum III, p. 55, 86, 166, 203, 303, 366, 431, 523, 614, 715; volum IV, p. 54, 119, 175, 295, 358, 550, 582, 610, 710, 739) i *El secreto de José* (vol. VII, p. 17, 98, 206, 294, 393, 427, 490, 558, 614, 646). Biart (1828-1897) va ser un escriptor francès de novel·les d'aventures i viatges. Va viure una vintena d'anys a Mèxic, on va desenvolupar una important tasca com a zoòleg i botànic. Al seu retorn a França, va començar a publicar en diverses revistes els seus relats, la majoria dels quals estan ambientats a Amèrica, especialment a Mèxic. Les dues novel·les aparegudes a *El Mundo Ilustrado* van ser traduïdes per Mariano Blanch.

7.2.5. *El Mundo de las Aventuras* (1892-1896)

El Mundo de las Aventuras va ser un setmanari barceloní en llengua castellana editat per La Ilustración Ibérica i que responia a l'esquema dels *journaux-roman* francesos. Com el títol indica, estava especialitzat en relats d'aventures i viatges, tot i que va fer també alguna incursió en les històries de crims i de misteris. Es

va començar a publicar l'any 1892 i va tenir dues sèries o èpoques clarament diferenciades.⁸⁴

La primera època arrenca l'octubre de 1892 (l'exemplar no especifica el dia) i arriba fins al setembre de 1894. La segona època va des de l'octubre de 1894 fins al març de 1896.

Aquesta primera època, la revista tenia setze pàgines, amb la numeració seguida des del primer fins al darrer número i nombroses il·lustracions tant a la coberta com a les pàgines interiors. Molts relats apareixien sense signatura i hi ha presència de traduccions, tot i que escassa. D'aquests relats, n'hi havia tant de seriatos al llarg de diversos números com de no seriatos.

La numeració de les pàgines era seguida, pensant en la posterior enquadernació, de manera que el total de la primera època acaba formant dos volums anuals amb índexs i un total de 1664 pàgines. Al final de cada número de la revista hi havia una secció de notícies breus (fets diversos, anècdotes), a més de pensaments i màximes⁸⁵ («Hemeroteca Digital» s.d.).

La segona sèrie va anar des de la primera setmana d'octubre de 1894 fins a la tercera de març de 1896, amb un total de 76 números, també amb la numeració de pàgines continuada. Els números eren només de vuit pàgines, i es donava preferència als relats per lliuraments, cosa que acostava encara més *El Mundo de las Aventuras* al model francès del *journal-roman*. L'estructura més freqüent d'un número era: un mínim de dos lliuraments de relats (mirant, és clar, per motius comercials obvis, que els seriatos mai no acabessin al mateix número), i la secció de pensaments o notícies per acabar d'omplir. Pel que fa a les il·lustracions, sempre n'hi havia una de coberta i dues d'interiors, una de les quals a pàgina completa i l'altra a terç de pàgina. En aquells números en què no hi havia il·lustració interior a pàgina completa, n'hi havia tres a terç de pàgina.

⁸⁴ Els exemplars de la primera època es poden consultar a l'hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0026899988&s=0&lang=en>; els de la segona època, a l'arxiu de revistes antigues d'art i cultura del Dipòsit Digital de Documents de la UAB <https://ddd.uab.cat/record/71775?ln=es>. Totes dues col·leccions són completes, però en cap de les dues no trobem cap referència a l'existència de l'altra.

⁸⁵ Un bon exemple d'aquestes màximes: «La educación se conoce, más que en la mesa, en el tranvía». (*El Mundo de las Aventuras*, 14, gener de 1895, 7).

Cada setmana, al llarg de totes dues sèries, juntament amb la revista, s'oferia un fascicle d'una novel·la per lliuraments, amb preferència per les històries de l'Oest, amb textos de Gustave Aimard (*La ley de Lynch*) i Mayne Reid (*Hortensia de Castro, El cazador de caballos, etc.*).

Al número 49 (setembre de 1895),⁸⁶ es va començar a publicar un primer fulletó de Ponson du Terrail, *Memorias de un gendarme*, que, excepcionalment, va ocupar la totalitat d'aquell número i dels següents, fins a la conclusió al número 64 (desembre de 1895). A partir del número 65 (gener de 1896), li va prendre el relleu un altre fulletó del mateix autor, *La herencia de un cómico*, que també va ocupar íntegrament els números de la revista fins al 71 (febrer de 1896). En aquell mateix número es va anunciar el final del setmanari per a quatre números més endavant, els necessaris per a completar la publicació per lliuraments (és a dir, independentment de la revista) de la novel·la *Las minas del rey Salomón*, de H. R. Haggard. Aquests últims números tenen només quatre pàgines i ja no contenen relats, sinó gravats comentats amb breus textos.

7.2.6. Un cas particular: *Joana de Nàpols a La Rambla* i *Lo Somatent* (1868-1869)

Lo Somatent—que cal sobretot no confondre amb el diari reusenc del mateix nom i aparegut als mateixos anys, que veurem més avall—, amb el subtítol *Periòdic polític liberal*, va ser un setmanari satíric i polític barceloní producte de la fusió de les revistes *La Rambla*⁸⁷ i *La Barretina*. Es va publicar entre el 24 d'octubre de 1868 i el 7 d'agost de l'any següent.

Pel que fa a *La Rambla*, amb el subtítol *Semmanari català*, editada per López Bernagosi i dirigida per Conrad Roure, va conèixer dues èpoques: la primera entre el 27 de gener i el 5 de maig de 1867 (15 números) i la segona entre l'11 i el 18 d'octubre de 1868 (només dos números). El motiu de la

⁸⁶ Cal tenir present que els números d'*El Mundo de las Aventuras* especificaven el mes i any de publicació, però no el dia. Així, per exemple, hi ha quatre números datats al setembre de 1895.

⁸⁷ A la Barcelona del xx van existir almenys altres tres revistes amb el mateix nom: *La Rambla* (1925), *La Rambla: setmanari d'esports i d'actualitats* (1930) i *La Rambla: esport i ciutadania* (1931-1935).

interrupció de la primera època va ser una suspensió governativa de resultes de dos articles apareguts al número 15: un article de fons fortament antitaurí i una sàtira sobre una cursa de jònecs que va tenir lloc a Barcelona i a la qual van estar convidades les senyores de la ciutat. Durant la suspensió, *La Rambla* va ser substituïda per *La Pubilla*.

Al primer número de la seva segona època, *La Rambla* va començar a publicar un fulletó sense nom d'autor: *Joana de Nàpols*, amb el subtítol *Novela traduida del francès per F. C.* El fulletó va quedar interromput per la fi del setmanari, però *Lo Somatent* el va reprendre amb idèntic format a partir del número 4 (14 de novembre de 1868, p. 3-4) i el va continuar fins al final de l'existència del setmanari, que el va deixar inacabat a la pàgina 132 (número 37, p. 3-4).

Si *Joana de Nàpols* fos realment una obra traduïda del francès, ens trobaríem davant el primer cas d'un fulletó francès traduït a la nostra llengua i publicat com a tal. Tanmateix, no hem estat capaços de localitzar l'obra original, cosa que ens obliga a ser cauts. En francès, de fet, existeixen dues obres amb aquest títol: un drama en prosa en cinc actes de Paul Soucher (1837) i una novel·la breu d'Alexandre Dumas inclosa al cicle de joventut *Les crimes célèbres* (1856). Tanmateix una simple comparació dels textos permet de veure que no es tracta de cap dels dos.

De tota manera cal tenir molt present en aquest cas l'afirmació de Javier Villoria (Villoria 1999) en el sentit que molts autors d'obres fulletonesques originals les feien passar per traduccions per una qüestió comercial.

Por una parte, para el escritor, sobre todo el romántico, la traducción tenía una connotaciones muy especiales: era un instrumento importante para el logro de sus aspiraciones literarias como creador. Así, colocaban a la misma altura y equiparaban la traducción y la creacion. [...]. Resultaba difícil saber cuándo un escritor traducía o creaba. Por otra, se encuentra que bastantes autores de este período prefieren escudarse bajo el título de *traducción* para publicar sus novelas, aprovechando la rentabilidad que esto les solía acarrear. Algunas eran obras originales, otras las traducían, las arreglaban, las adaptaban, las imitaban y las reescribían (Villoria 1999, 196-197).

Malauradament, no tenim dades per poder escatir amb seguretat si aquest va ser el cas de *Joana de Nàpols*.

8. Alguns fulletons catalans

Presentem tot seguit una mostra, espigolada d'hemeroteques, de fulletons originals en llengua catalana apareguts a la premsa. Hi incloem únicament els narratius, en forma de novel·la, bo i excloent la poesia i l'assaig, que també van adoptar sovint aquesta forma, i el teatre, que s'aparta de la definició de fulletó, tot i que alguns periòdics en van publicar amb una certa assiduitat, com va ser, per exemple, el cas de *Lo Gay Saber*, tal com veurem més avall. L'única excepció, per la importància de l'obra, la fem en el cas les *Tragèdies* de Víctor Balaguer, aparegudes al diari *La Renaixensa*.

Cal, abans de continuar, fer dues consideracions sobre la tria dels textos:

Primera: Prendrem en consideració únicament els fulletons escrits originalment en llengua catalana.

Segona: Anomenarem fulletons totes les obres narratives que es van publicar bé seriades dins el diari o revista (encara que no n'ocupessin el davantal), bé en plec separats col·leccionables, i independentment de l'extensió. És a dir, que prendrem en consideració tant novel·les extenses, com ara *Julita*, de Martí Genís i Aguilar, com relats seriatos que només es van estendre al llarg de dos o tres números d'una publicació, com és el cas de molts fulletons de la revista quinzenal *Lo Gay Saber* o de *La Il·lustració Catalana*.

Hem de fer notar que seria impossible aspirar a un inventari exhaustiu d'aquests fulletons: la precarietat dels suports de les edicions populars ha fet que molts s'hagin perdut. Arreu de la premsa, però, podem trobar indicis que ens fan pensar en l'abundància d'aquesta literatura. Fixem-nos en aquest comentari breu de *Lo Nunci* (crida 11, 23 de desembre de 1877, p. 4), que deixa entreveure com la novel·la popular, igual que la literatura de canya i cordill, es nodria sovint dels fets diversos de la ciutat:

De la minyona navarra que va matar á un' altra minyona a la Boquería, n'han fet romanso.

Injusticias dels homes. La navarra té una història, que mereixia al menos una novela de quartillo de ral l'entrega.
No sé 'ls editors en que pensan.

Està clar que els romanços tenien menys consideració que els fulletons. Fixem-nos en aquest altre comentari de *La Bandera Catalana* (núm. 22, 12 de juny de 1875, p. 176):

De desitjar seria, que no es permetés la venta de romanços tant asquerosos com los que ab motiu del tristíssim fet del dia 9 s' han publicat, y que de segur haurán vist nostres lectors.

Eixa escandalosa especulació, parla mòlt poch en favor de nostra moralitat y cultura.⁸⁸

Finalment, cal indicar que anomenarem «fulletons col·leccionables» aquells que no van inserits a les pàgines de la publicació en qüestió, sinó en un plec a part, pensat per ser relligat com a llibre un cop completat.

Pel que fa als títols dels fulletons, hem optat per normalitzar-ne l'ortografia, a diferència del que fem a les citacions textuais.

8.1. Fulletons catalans apareguts en diaris

A final del segle XIX, la premsa diària en llengua catalana tot just naixia. A Catalunya, Josep Maria Figueres (1994) compta en castellà disset diaris a Barcelona el 1879 i divuit el 1881, i deu en altres ciutats (Sabadell, Vilanova i La Geltrú, Tarragona, Valls, Reus i Lleida). En català, hi havia quatre diaris: dos a Barcelona (*Diari Català* i *La Renaixensa*), un a Reus (*Lo Somatent*) i el darrer a Sabadell (*Lo Catalanista*). Figueres aclareix que cal considerar *La Veu de Catalunya*, nascut a final de segle, el 1900, com un diari ja del XX.

Com hem assenyalat més amunt, la majoria dels diaris de l'època publicaven obres en forma de fulletó col·leccionable, fos com a plecs de quatre fulls adjunts al diari —en aquest cas, de vegades, el preu de la subscripció incloïa el de la posterior enquadernació dels fulletons—, fos a les mateixes pàgines de la publicació, és a dir, com a fulletons pròpiament dits. En el cas dels quatre diaris

⁸⁸ Aquí hem de reconèixer que no hem estat capaços d'esbrinar què va passar de tan terrible el 9 de juny del 1875.

en català, només un, *Lo Somatent*, va treure fulletons que es poden considerar més o menys dins l'àmbit d'aquest estudi. *La Renaixensa*, com veurem més endavant, va treure fulletons en plecs col·leccionables, però sortien amb la revista, no amb el diari. El *Diari Català* —sempre segons dades de Josep Maria Figueres (1994)— va publicar un text científic (*Viatge d'un naturalista al voltant del món*, de Charles Darwin) i dues traduccions: *La Ilíada*, d'Homer, i *Novel·letes escollides* d'Edgar Allan Poe i Bret Harte. Pel que fa a aquest darrer llibre (actualment disponible a la Biblioteca de Catalunya), fem notar que resulta curiós que a l'editor i director del diari, Valentí Almirall, se li acudís d'aplegar en un mateix volum relats de dos autors tan diferents, l'un representant de la narrativa fantàstica i l'altre del realisme costumista de l'Oest americà:⁸⁹ possiblement —i és només una especulació—, es tractava precisament d'oferir als lectors una visió prou variada de la narrativa nord-americana contemporània. Finalment, no existeixen dades de *Lo Catalanista*.

Abans de passar a enumerar breument les obres narratives i dramàtiques aparegudes als fulletons de *Lo Somatent* (en tots dos casos, deixant de banda les que van veure la llum ja al segle xx), hem de cridar l'atenció sobre el fet que, a diferència del que succeeix amb els fulletons de les publicacions catalanes no diàries, on hi ha una mica de tot, cap d'ells no es pot considerar que pertanyi al gènere de la narrativa popular o fulletonesca, sinó que es tracta d'obres de literatura culta que es van difondre en fulletó abans i, en alguns casos, després d'haver aparegut en forma de llibre.

8.1.1. *Lo Somatent*

Aquest diari de Reus —que és important no confondre amb la revista satírica barcelonina del mateix títol (Barcelona, 1868-1869), resultat de la fusió entre *La*

⁸⁹ Si tenim en compte que els relats de Bret Harte es comencen a publicar només un any després del fulletó *Bala Franca* de Gustave Aimard, i que a partir del 1892 *El Mundo de las Aventuras* va començar a treure obres tant d'Aimard —*La ley de Lynch*— com de Harte—*La Ilíada de Sandy Bart*— i novel·les de Mayne Reid —*Hortensia de Castro*— amb la mateixa ambientació, podem fins i tot aventurar que les històries del Far West tenien bona acollida entre els lectors catalans de l'època. Aquest fet no és anecdòtic, ja que se sol considerar que aquest gènere narratiu es va popularitzar més endavant, per mitjà de les primeres traduccions de l'escriptor alemany Karl May i dels primers *westerns* cinematogràfics protagonitzats per l'actor Tom Mix als anys deu i vint (Hernández 2005).

Barretina i *La Rambla*— va néixer el 15 d'agost de 1886 i va durar fins a l'any 1903. Va ser dirigit per Pau Font de Rubinat, influït pel catalanisme polític de Valentí Almirall.

8.1.2.1. *Sagetes d'or* (1889)

Obra del dramaturg i polític reusenc Pere Cavallé i Llagostera (1880-1939), integrant del grup modernista de Reus (encapçalat per Cosme Vidal, *Josep Aladern*), fundador i director de les revistes reusenques *Lo Ventall*, *Lo Lliri* i *La Palma* i president del Centre de Lectura entre 1915 i 1922. Es tracta d'una de les obres teatrals de l'autor sobre el món de la menestralia.

8.1.2.2. *Mal d'hermosa* (1891)

Cosme Vidal i Rosich, conegut amb el pseudònim de *Josep Aladern* (1869-1918) va ser considerat el capdavanter del grup modernista de Reus. Col·laborador habitual de *Lo Somatent*, hi va escriure composicions literàries, cròniques d'actualitat i assaigs. Al fulletó del diari, va publicar-hi *Mal d'hermosa*, subtitulada *Costums d'avui en dia: novel·la catalana*.

8.2. Fulletons catalans apareguts en premsa no diària

8.2.1. *Un Tros de Paper* (1865-1866): *La sirena de Sant Bertran*

Tot i estar orientat principalment cap a l'humorisme i la crítica teatral i operística, el setmanari *Un Tros de Paper* va publicar també algun relat que s'allargava més d'un número. D'aquests, el que per l'extensió, tot i no ser gaire, podríem considerar més com una novel·la per lliuraments és *La sirena de Sant Bertran*, de *Jaume Giral*t (pseudònim de Frederic Soler), subtitulada «novel·la marítima», que va sortir al llarg de sis números, entre el 40 (diumenge, 18 de febrer de 1866) i el 44, amb conclusió al 47 (diumenge, 8 d'abril de 1866).

Un Tros de Paper va ser un setmanari en llengua catalana que va sortir a Barcelona entre el 16 d'abril de 1865 i el 16 de setembre de 1866, a partir d'una

idea d'Albert Llanas i editat per Innocenci López. Les seccions de crítica teatral i operística anaven a càrrec de Conrad Roure (sota el pseudònim *Pau Bunyegas*). Va assolir molt ràpidament un gran èxit, que el va dur de ser quinzenal a desenal i finalment setmanal. Els redactors celebraven de tant en tant reunions en el curs de les quals tenien lloc representacions teatrals que acostumaven a ser paròdies i que van donar naixement a les gatades de l'Odeon (Miquel i Vergés 1937).

La història de *La sirena de Sant Bertran* comença una nit als molls de la Barceloneta. Un jove, caricatura de l'heroi romàntic, puja a la barca d'un mariner i surten bogant mar endins a l'encontre d'una colla que els ha d'ajudar en el seu propòsit: raptar l'enamorada del noi per fugir plegats, ja que la família d'ella s'oposa al festeig. La noia, per sort per al festejador, viu en una casa els balcons de la qual donen a la muralla de mar. En realitat, no està tan bojament enamorada com ell, però està decidida a fugir influïda per les seves lectures i per les ganes de dur la contrària a la família. A l'últim moment, el pare i el germà enxampen la noia, que es desmaia. Incomprendiblement, un cop el pare marxa, el germà treu la noia desmaiada al balcó i la deixa recolzada a la barana mentre deixa anar una rialla mefistofèlica. A tot això, la barca arriba a la muralla i el protagonista es queda vigilant-la mentre el mariner s'allunya per les roques en direcció a una escala de corda que li han tirat des de la muralla els còmplices pagats. Però quan el mariner puja al balcó i troba la noia, se li abraonen quatre o cinc homes: és una maniobra del germà per aconseguir que el galà es casi com cal amb la noia, per la qual cosa ha de convèncer el mariner perquè l'ajudi. Quan el mariner arriba a la barca amb la noia desmaiada als braços, convenc immediatament el noi perquè s'hi casi tot dient-li que és ella qui l'hi ha demanat. Durant la travessia del port, la barca naufraga i uns pescadors recullen el noi i el mariner: la noia ha desaparegut. No és fins dos anys després que el jove, embogit pel dolor i els remordiments, descobreix casualment que aquella nit fatídica el mariner, subornat pel germà, que en realitat el que volia era treure-se'ls del damunt, va dur a la barca no la noia desmaiada, sinó un ninot de palla, que va ser el que en realitat va desaparèixer al mar.

El relat, en consonància amb el to de la revista, és completament paròdic. Hi apareixen exagerats tots els elements d'un drama romàntic: nits fosquíssimes,

figures tenebroses als carrerons, conspiracions, la insinuació d'una aparició spectral quan, al final, el noi creu veure la seva enamorada morta banyant-se a la platja (i en realitat la veu, és clar, perquè no és morta), etc. Els dos protagonistes estan retratats de manera que queda clar des del primer moment que ell, a banda de passejar-se pel moll de la Barceloneta recitant Espronceda, no és res més que un aprofitat, mentre que l'enamorada és una bleada. La gràcia de la caricatura és que sap jugar amb les aparences tràgiques, especialment el naufragi, combinant-les amb un estil faceciós que es basa sobretot en les comparacions enginyoses: «Feya una nit mes fresca que un poca vergonya», «lo silenci era imponent com lo de un estudi de sorts-muts» «dos sombras confuses com la politica de Napoleon»... L'autor substitueix el típic *continuarà, seguirà o la continuació en el proper número* per expressions que canvien a cada lliurament: «Ja continuarem», «Encara no s'ha acabat», «Encara no estem llestos», «En lo número que ve s'acabarà sens falta» i «Ara si que si no l'acabo en lo número que vè diguinme lo primer que que'ls vingui a la boca».

Amb tot això, es pot considerar *La sirena de Sant Bertran* com un relat fulletonesc? És evident que no en té ni l'extensió, ni la intenció, ni la complexitat de la trama, però el fet mateix que sigui una caricatura fa que li donem importància: l'única intenció del relat és fer riure, i una caricatura només fa riure si el lector coneix bé el seu referent seriós. Frederic Soler parteix del supòsit que els lectors d'*Un Tros de Paper* coneixen prou bé el fulletó i el drama romàntic i en són lectors habituals, de manera que tenen ben present tot l'imaginari fulletonesc. El relat, per tant, ens dona una pista de com eren de populars aquestes lectures.

8.2.2. Els fulletons de *L'Ase* (1867)

L'Ase va ser un setmanari de 1867 del qual van arribar a sortir 26 números, i que editava la Llibreria d'E. Puig, al número 5 de la Plaça Nova. El subtítol o lema que duia era «periódich agre-dols ab ribets de literari», una frase que permetia de poder publicar tant continguts seriosos com humorístics i, en el camp literari, donava cabuda tant a la narrativa i la poesia com al fulletó. Era de to popular i, pel que fa al model de llengua, defensava de manera activa, com hem vist més

amunt, «el català que ara es parla». Segons Josep Maria Figueres (1989), va arribar a publicar un almanac.

8.2.2.1. *Delfina*

En el número 2 (16 de juny de 1867), va començar a aparèixer a la pàgina 3 de la revista (que en tenia 4, com la majoria dels setmanaris de l'època) el fulletó *Delfina. Llegenda històrica tradicional*, que va signada senzillament *Joanet*. Es tracta d'una història d'ambientació medieval, situada a l'Urgell de l'any 714, durant el setge que els sarraïns, comandats pel rei de Tremecén, van posar a la vila d'Agramunt. Els defensors intenten una sortida, abans de la qual proven d'evacuar dones, nens, ancians i malalts, però els moros atrapen els fugitius. Després del saqueig de la caravana, el rei troba dalt d'un carro abandonat una dona morta que duu al pit una nena molt petita, totes dues d'una gran bellesa. La nena, Petronilla, duu els bolquers brodats amb les armes del senyor d'Acrimons. El rei cedeix al seu exèrcit tot el botí, i conserva per a ell la petita, amb la intenció d'adoptar-la i convertir-la, passat el temps, en la seva hereva. El pare de la nena, Pau d'Ayamonte, mor de pena, deixant un fill de nom Jordi i un nebot amb el seu mateix nom.

A partir d'aquest plantejament, és fàcil endevinar que, segons les convencions del fulletó, la història ha de dur inevitablement cap a una anagnòrisi. Abans, però, hi haurà tota mena d'aventures, que arrenquen amb el malcontentament de molts dels moros, que no admeten que la seva futura reina sigui filla de cristians i forcen el rei a sotmetre la nena al judici de l'oracle de Tarragona, el qual dictamina (en llatí) que cal sacrificar-la a Neptú, per la qual cosa la nena i la seva dida són abandonades en una barca enmig del mar, situació força semblant a la del petit Armand de Kergaz, llançat al mar pel malvat Felipone i recollit pels pescadors a *L'Héritage mystérieux* de Ponson du Terrail. En el cas de la Petronilla, però, no la salven els pescadors, sinó els dofins, que la duen a terres africanes, on el rei l'afilla en saber-la hereva del rei de Tremecén i li posa, en record del seu salvament, el nom de Delfina. A mesura que es va fent gran, la Delfina destaca per la seva habilitat amb les armes, i el cercle de la narració

es tanca (repeteix, després de moltes peripècies) quan torna a terres catalanes a combatre com a cavaller sarraí.

En total, el fulletó va aparèixer entre el número 2 i el 9 (4 d'agost de 1867), amb dues interrupcions (els números 5 i 8). Es va tractar, doncs, d'una obra força breu, però que crida l'atenció per la manera com, deixant de banda la brevetat i el fet d'estar ambientada a l'edat mitjana en comptes de ser d'ambientació contemporània, va seguir en l'estructura narrativa —basada en una anagnòrisi vehiculada a través d'un seguit d'aventures inversemblants— les convencions narratives del fulletó francès.

El final de la publicació de *Delfina* va acompanyat d'una nota de la redacció de *L'Ase* que anuncia als lectors la intenció de continuar oferint-los narracions seriades:

Com hauran vist los nostres lectors, ab lo present número donem fi á la lligenda que 'ls donaban per folletí.

Ara tenim entre mans una noveleta de costums que procurarem publicar de manera que 's puga encuadernar, tant prompte com haurem pogut donar cabuda á la munió de originals que 'ns han remés los nostres suscriptors, durant lo temps de la publicació de nostre semmanari.

La revista, com veurem tot seguit, va complir la promesa.

8.2.2.2. *Història d'un petó*

La redacció de *L'Ase* va respondre al seu compromís i a partir del número 14 (7 de setembre de 1867) va començar a treure la novel·la de costums *Història d'un petó*, signada ara per *Martinet*. Respecte de l'anterior, hi ha un canvi de format, ja que, mentre que *Delfina* s'inseria com un fulletó pròpiament dit i ocupava la meitat inferior (no el terç) d'una pàgina, *Història d'un petó* apareix, com s'havia anunciat, com a plec solt, per tal que pugui ser col·leccionat i encuadernat.

L'argument, ambientat a l'època contemporània, arrenca en una concorreguda fonda de Barcelona, on es reuneixen una colla d'amics, set joves benestants sense altres preocupacions que passar-s'ho bé. És tracta d'un dinar anual que celebren per explicar-se les conquestes que han fet. En el transcurs del dinar, l'Artur aposta amb els amics dos mil duros que aconseguirà, en presència de dos testimonis, besar la mà de la inaccessible marquesa Amàlia. La

història del petó havia d'omplir l'argument de la novel·la, però es va deixar de publicar després de només tres lliuraments (números 14, 15 i 16), dels quals només els dos darrers van ser realment de text, perquè el primer contenia únicament la portadella del llibre. Al número 17 (28 de setembre de 1867) apareix una nota que explica que *Història d'un petó* ha deixat de sortir per una dificultat imprevista que no té cap relació amb la voluntat de l'editor.

8.2.2.3. *El salt de la reina mora* i *Ma última pesseta*

En aquell mateix número 17 de *L'Ase*, *Martinet* va començar a treure un nou fulletó, editat com a tal, en el mateix format que *Delfina*, que ocupava la meitat inferior de la pàgina 3. Va ser *El salt de la reina mora*, un relat d'ambientació medieval que reconstruïa de manera extensa la llegenda del castell de Siurana.

El número 18 (5 d'octubre de 1867) es va obrir amb una nota de *Martinet* que aclaria finalment el que havia passat amb *Història d'un petó*: les retallades imposades pel fiscal de premsa (també anomenat d'impremta), és a dir, el funcionari que exercia la censura, havien deixat la història en tal situació que feia impossible continuar-la:

ADVERTENCIA

Havent lo senyor Fiscal tatxat algunas cosas de ma novel·la y perjudicant eixas, no als detalls ó á escenas de l' obra solsament sino á la idea principal, me veix en la precisió de no poguer continuar publicant l'*Historia de un peto*, demanantlos al mateix temps, que dispensin, pus ja vehuen que si he quedat malament no ha sigut per la meua voluntat.

La publicació d'*El Salt de la reina mora*, un fulletó que no té realment res destacable, es va allargar fins al número 21 (26 d'octubre de 1867), amb una interrupció al número 19. Després, *L'Ase* no va tornar a publicar fulletó fins al número 26 (30 de novembre 1867), quan va treure el primer lliurament de *Ma última pesseta*, novel·la històrica signada *Joanet*. L'obra, però, va quedar inconclusa, perquè aquest va ser precisament l'últim número del setmanari que va veure la llum.

8.2.3. *La Rambla* (1867) i *La Pubilla* (1867-1868): *El collaret de perles*

Com hem explicat al capítol anterior, *La Pubilla* va ser la revista que va substituir *La Rambla* quan va ser suspesa després del número 15 (5 de maig de 1867). Va arribar a treure setanta números, fins al 4 d'octubre de 1868, i va ser després substituïda per una segona època de *La Rambla*, que va treure únicament dos números, abans de la fusió amb *La Barretina* que va donar naixement a *Lo Somatent*.

Va publicar al llarg de tota l'existència un fulletó col·leccionable que ocupava sempre la meitat inferior de les pàgines tres i quatre (la revista en tenia quatre). El primer títol va ser *El collaret de perles*, novel·la signada per Carlos M. Ricart, que va començar al número 1 de *La Rambla* (27 de gener de 1867) i va acabar al número 31 de *La Pubilla* (5 de gener de 1868).

Pot resultar equívoc el fet que el títol d'aquesta novel·la coincideixi amb el d'un drama de Frederic Soler (*Serafí Pitarra*), que es va estrenar al teatre Romea de Barcelona el 17 de març de 1870 (Pitarra 1895). Com que és sabut que algunes de les obres de Frederic Soler es van adaptar a novel·la (veurem més endavant el que va passar amb *Les joies de la Roser*) i que aquestes novel·les eren signades habitualment amb pseudònim, la coincidència de títol, sumada al fet que no hem estat capaços de documentar aquest Carlos M. Ricart, podria fer pensar que ens trobem davant un d'aquests casos. Però, en primer lloc, hem de pensar que les adaptacions es feien després que l'obra fos estrenada al teatre, i no tres anys abans. En segon lloc, i de manera encara més concloent, la lectura d'ambdues obres deixa clar en ben poques planes que no tenen res a veure l'una amb l'altra. Ni tan sols no hi ha coincidència en el temps en què té lloc l'acció, ja que l'obra de teatre està ambientada l'any 1813 i la novel·la aproximadament el 1839.

El collaret de perles és una història d'amors no correspostos i abocats a la catàstrofe, ambientada en un poble de la costa poc després de l'abraçada de Bergara. Amb poc temps de diferència, han arribat al poble els que seran els dos personatges protagonistes. L'una és l'Àngela, originària de Ripoll i els pares de la qual van morir durant el saqueig de la vila per part dels carlins; òrfena i pobra, ha trobat refugi a casa d'uns oncles caritatius, però també pobres, que tenen

com a única fons d'ingressos el treball del seu fill. L'altre és en Pere Roure, un home molt ric, tot i que sempre va vestit de manera humil, que ha aparegut pel poble sense que ningú no hagi pogut esbrinar —malgrat els ímprobos esforços de totes les tafaneres locals— d'on ha sortit. En Pere s'enamora de l'Àngela, però ella, tot i que inicialment li dona esperances, al final el rebutja. Poc temps després, el cosí mor de sobte i els oncles i la seva filla adoptiva queden en la misèria. Aleshores, l'Àngela pren la decisió de casar-se amb el Pere pels diners. L'home es comporta molt bé, fa que als oncles no els manqui de res, i l'Àngela, amb el pas del temps, va apreciand cada cop més el seu marit.

Un cop completat *El collaret de perles*, *La Pubilla* va estar un temps sense publicar fulletó, fins que el va reprendre al número 50 (17 de maig de 1868) amb una obra de recreació històrica que cal considerar més com un text divulgatiu que no com una novel·la: *Història del siti de Girona, 1809*, sense indicació d'autor, que va arribar fins al darrer número del setmanari.

8.2.4. *La Barretina* (1868): *Les joies de la Roser*

La Barretina, que Josep Miquel i Vergés (1937) considera la primera publicació catalana de tendència literària, va ser un setmanari que va veure la llum a Barcelona entre el 4 de gener i el 17 d'octubre de 1868. L'any 1873 va fer una efímera reaparició, que només va arribar a tenir dos números.

El van dirigir Antoni Serra i Francesc Ubach i hi van col·laborar Antoni Careta, Antoni Aulèstia i Pijoan, Frederic Soler, Pompeu Gener i Antoni Ferrer i Codina, entre d'altres. Al número 23, va començar a inserir l'opuscle de Joan Cortada *Cataluña y los catalanes*, en la línia del catalanisme polític, cosa que va suposar la suspensió del periòdic per la censura.

Al llarg dels 43 números de la primera època, *La Barretina* va publicar com a fulletó col·leccionable separat del cos de la revista la novel·la *Les joies de la Roser*, signada per Guadalupe Cortés Wyghlen. La desaparició del setmanari va deixar l'obra inacabada (de fet, tan inacabada que es queda a mitja frase), i la segona època ja no en va continuar la publicació. La novel·la, però, va sortir en forma de llibre el mateix any 1868, publicada per la Llibreria d'Eudald Puig. Es tracta d'una adaptació novel·lística de la peça teatral de Frederic Soler, que en

segueix l'argument, però que mateix temps mira d'ampliar i aprofundir en la història i els personatges mitjançant els recursos de la narrativa. La mateixa autora ho explica prou clarament a la dedicatòria (*La Barretina*, núm. 1, 4 de gener de 1868):

Á mon amich
D. Serafí Pitarra

Los molts favors que de tu tinch rebuts se coronan avui dignament ab lo permís que me has donat de explicar en la mes estensa forma de la novel·la lo interessant i commovedor argument de ton molt aplaudit drama «Las Joyas de la Roser». Si pogués augmentarse lo carinyo que't porto, ab aixó se aumentaria. Sols te trego que m' dongues un raig de la inspiració que te anima, perque la copia no desdiga del original.

Sempre teva.
Guadalupe

A l'article «Algunes consideracions sobre les revistes literàries en el Sexenni Democràtic (1868-1875)», Carola Duran i Tort (2009) aventura que el pseudònim (ja que considera impensable, pel to massa cordial de la dedicatòria, que fos escrita per una dona al darrer terç del segle XIX) podria correspondre a Antoni Feliu i Codina, director de la publicació durant un temps, o, molt més probablement, al seu germà Josep, molt vinculat al cercle de Pitarra i que anys després també va donar forma de novel·la a altres drames, com *La dida*, *El rector de Vallfogona* i *El Bruch*.

Assenyalem de passada que l'estrena de l'obra de teatre dos anys abans va ser ressenyada a *Un Tros de Paper* (núm. 48, 15 d'abril de 1866). En aquesta ressenya, abans de lloar la peça tot afirmant que suposa el naixement del teatre català (cosa que no ha d'estranyar tenint en compte que Frederic Soler era un dels col·laboradors destacats del setmanari), s'enumeren alguns dels insults que Pitarra havia rebut per part del món literari català, com ara el qualificatiu de «lacayo de la lliteratura catalana» amb què el va definir el president del Consistori dels Jocs Florals, i altres coses pitjors vingudes de «Don F. P. B., que és lo qui porta la batuta del Calendari Català», és a dir, de Francesc Pelai Briz, que l'havia qualificat com «un d'aquets menguats d'esperit que no podent servir per altra cosa, embrutan paper per a fer riurer á las criadas» i de «cuch del reverdenc y florit arbre de nostra antiga lliteratura». Uns atacs que fan pensar inevitablement en els de Charles-Augustin Sainte-Beuve contra la literatura fulletonesca i de gabinet de lectura vint-i-set anys abans.

8.2.5. *Lo Esquirol* (1868): *La pubilleta de Gavà*

Lo Esquirol va ser una revista setmanal que es va publicar entre el 7 de juny i el 6 de setembre de 1868, al llarg només de catorze números de quatre pàgines, amb el subtítol «semmanari literari, crítich y festiu» i un lema en vers que mirava de definir-lo:

Distreure'r i judicar
se proposa LO ESQUIROL,
pren pinyons, pinyas no 'n vol
ni haberseles d'*espiñar*.

A partir del número 3 (21 de juny de 1868), va començar a treure *La pubilleta de Gavà*, història d'autor anònim ambientada a l'Edat mitjana. Com va passar amb *Les joies de la Roser*, la desaparició de la revista va deixar l'obra inacabada.

La història arrenca l'any 1055 al castell d'Eramprunyà, que l'autor defensa que és més antic del que alguns es pensen, i parla de l'enamorament del carlà Aymerich, senyor del castell de Castelldefels, que depèn del d'Eramprunyà, d'una pubilleta que ha vist en passar per Gavà, de camí cap al castell del senyor. L'encaterinament, barrejat amb una inoportuna migdiada a mig camí, provoquen que un pagès espavilat, vassall del monestir de Sant Cugat, li robi la somera. Aviat es crida sometent des del castell i tota la comarca es llança a buscar la cavalcadura desapareguda del carlà. I així va avançant la història, entre la recerca del ruc i els intents de festeig amb la Marieta, la pubilleta de Gavà, que resulta que és, a banda de bonica, més rica que molts cavallers i dames dels voltants, i a més, és clar, està enamorada d'un altre.

El to general de la història és seriós i és escrita en una prosa curosa i elegant, però el fet que el fulletó quedi estroncat en el moment que l'argument agafa volada fa impossible de jutjar com cal l'autor.

8.2.6. Les rondalles seriades i el teatre seriat de *Lo Gay Saber* (1868-1883)

Lo Gay Saber va ser un periòdic literari considerat com la primera revista literària catalana digna d'aquest nom (Torrent 1937). Va sortir des de l'1 de març de 1868 fins al 10 de novembre de 1869 (primera època) i entre l'1 de gener de 1878 i el 20 de maig de 1883 (segona època), amb periodicitat quinzenal. En totes dues èpoques, el va dirigir Francesc Pelai Briz, i una de les seves característiques va ser una clara voluntat pancatalana, heretada del seu antecessor, el *Calendari Català*, que es reflectia en la inclusió d'autors del Principat, les Illes i el País Valencià. La capçalera era presidida per l'escut de Catalunya envoltat pel lema dels Jocs Florals, *Patria, Fides, Amor*. La revista va acabar tancant per motius econòmics: malgrat la seva innegable qualitat, comptava només amb tres-cents subscriptors, i Francesc Pelai Briz es veia obligat a cobrir de la seva butxaca el dèficit que generava.

Lo Gay Saber va publicar preferentment poesia, però, entre les seves peces narratives, n'hi va haver també de seriades, com és el cas de la primera que va publicar, *La filosa*, una rondalla que va començar a sortir al número 1 (1 de març de 1868, p. 6) i va concloure al 5 (1 de maig de 1868, p. 36).⁹⁰ Assenyalem que no és fins al final que apareixen les inicials de l'autor: Francesc Pelai Briz.

La filosa és una narració fantàstica d'ambientació medieval amb tot d'elements típics de la rondallística. Dit d'una altra manera: tot i tractar-se d'una creació original, imita les formes del conte popular fins a l'extrem de semblar-ne realment un. Explica les aventures de la princesa Bruniselda per recuperar la corona i el castell del seu pare, assassinat de resultes d'una conjura del marit de la segona filla, que va emmetzinar-lo per fer-se amb el tron aprofitant la desaparició de la Bruniselda, encantada al fons d'un gorg.

A partir del número 6, *Lo Gay Saber* va començar a publicar seriada com un fulletó la tragèdia d'Eurípides *El ciclop*, en una versió signada amb les inicials

⁹⁰ A *Lo Gay Saber*, la numeració de les pàgines era seguida dins de cada any.

J. R. y R, que es corresponen amb Josep Roca i Roca, secretari de redacció de la revista i traductor també del *Calendau* de Frederic Mistral, que es va publicar a partir del número 10 (15 de juliol de 1868, p. 77-78) i fins al 21 (1 de gener de 1869, p. 6-8).

Més endavant, entre els números 9 (1 de juliol de 1868, p. 70) i 10 (15 de juliol de 1868, p. 74-75), va aparèixer una altra rondalla de to popular de Francesc Pelai Briz, *La creu de plata*.⁹¹

A banda d'aquestes rondalles, *Lo Gay Saber* va treure diversos articles seriatos de tema històric i traduccions d'obres estrangeres, com el ja esmentat poema *Calendau* o una reducció en prosa del *Nibelung*.

La segona època de la revista va continuar apostant per les narracions seriadetes. Al número 1 (1 de gener de 1878) en va començar a treure quatre: el fulletó *Vigatans i botiflers*, de Maria de Bell-lloc, del qual parlarem més avall; la versió en prosa del poema provençal *Els carboners*, de Félix Gras, traduït per Antoni Careta i Vidal —que va anar sortint fins al número 18 (15 de setembre de 1878)—; *Èdip rei*, de Sòfocles, en versió d'Enric Franco —que va acabar al número 13 (1 de juliol de 1878)—, i, finalment, una nova rondalla de Francesc Pelai Briz, aquest cop en forma de peça teatral: *La pinya d'or. Comèdia de màgica en tres actes i en vers*.

La pinya d'or explica les peripècies de la princesa Preciosa, filla del rei moro Babalà, pretesa pel príncep moro Bufafí i amant d'en Joan de l'Os, i és una farsa en la qual prenen part, entre altres personatges burlescos, els reis d'Oros, de Copes, d'Espases i de Bastos. L'obra va anar sortint fins al número 23 (1 de desembre de 1878).

Acabada *La pinya d'or*, va començar a publicar-se per lliuraments una nova rondalla, en aquest cas mallorquina: *Els tres fills del rei*, obra de M. Obrador Benassar, i una altra obra teatral per lliuraments: *Les dues reines. Quadre dramàtic en un acte y en vers*, de Pitarra.

⁹¹ Aquestes no van ser ni de bon tros les úniques rondalles que va publicar *Lo Gay Saber* a la primera època. N'hi va haver més, que van aparèixer amb començament i final al mateix número, moltes obra de Francesc Maspons i Labrós, folklorista i germà de Maria Pilar Maspons i Labrós, coneguda com *Maria de Bell-lloc*. Aquí, només n'hem recollit les seriadetes.

Les obres de teatre van continuar amb l'aparició seriada d'*El Rabadà*, drama en tres actes i en vers de Josep Feliu i Codina, que va començar a sortir al número 5 de d'any II (1 de març de 1879, p. 72-74) i va continuar fins al número 24 del mateix any (15 de desembre de 1879, p. 318-319).

L'any següent, va aparèixer la comèdia en dos actes i en vers *Teresa*, de Dolors Monserdà, des del número 23 de l'any III (1 de desembre de 1880, p. 266-268) fins al número 7 de l'any següent (1 d'abril de 1881, p. 77-78).

Francesc Ubach i Vinyeta és autor de la comèdia de costums mallorquins en dos actes i en vers *La cua del xueta*, que es va publicar seriada entre el número 12 de l'any IV de la segona època (15 de juny de 1881, p. 134-135) i el 19 de l'any IV de la segona època (1 d'octubre de 1881, p. 214-216).

La següent peça teatral que va aparèixer per lliuraments a *Lo Gay Saber* va ser la comèdia en tres actes i en vers *L'Hostal de la Farigola*, de Frederic Soler, que va començar el número 22 de l'any IV de la segona època (15 de novembre de 1881, p. 134-135) i va acabar al darrer número de la segona època de la revista, el 22 de l'any V (20 de maig de 1883, p. 217-223).

Pel que fa a les obres clàssiques, quan es va concloure la publicació d'*Èdip rei*, la revista va enllaçar amb un altre clàssic de la literatura universal: el poema narratiu *Meghadûta* (transcrit *Lo Megha-douta*),⁹² de l'autor en llengua sànscrita del segle V de la nostra era Kalidasa, en una traducció abundantment anotada, però sense indicació del nom del traductor, i que va acabar al número 21 (1 de novembre de 1878). En aquest mateix número, es va enllaçar amb una obra de Xenofont, *l'Apologia de Sòcrates*, traduïda per Enric Franco. Posteriorment, van continuar apareixent a la revista traduccions de clàssics: unes odes de Safo en versió d'Antoni Rubió i Lluch (època II, any II, núm. 5, 1 de març de 1879, p. 65-66); unes odes d'Horaci traduïdes per Artur Masriera (època II, any III, núm. 4, 15 de febrer de 1880, p. 40); *Ifigènia a Tàurida*, d'Eurípides, en versió d'Enric Franco, entre el número 7 de l'any III de la segona època (1 d'abril de 1880, p. 87-88) i el 22 de l'any III de la segona època (15 de novembre 1880, p. 254-256); l'oda *Als romans*, d'Horaci traduïda per Joan Planas i Feliu al número 19 de l'any IV de la segona època (1 d'octubre de 1881, p. 211), seguida, dos números

⁹² L'obra també és coneguda com *El núvol viatger*, traducció del títol sànscrit.

endavant, per una altra oda traduïda per Planas, *Diàleg entre Horaci i Lídia* (1 de novembre de 1891, p. 232-233).

Enric Franco va ser autor d'una altra traducció de teatre grec clàssic: *Els cavallers*, d'Aristòfanes, que va començar a publicar-se al número 2 de l'any v de la segona època (15 de gener de 1882, p. 17-18), però va quedar interrompuda després de dos números, sense explicació, per a reprendre's al número 16 del mateix any (15 d'agost de 1882, p. 150-151) i acabar al 21 (1 d'abril de 1883, p. 209-212).

La literatura sànscrita va tornar a *Lo Gay Saber* al número 1 de l'any v de la segona època (1 de gener de 1882, p. 7) amb un breu fragment del *Rigveda* (transcrit *Rig Vedu*). De la mateixa manera que, quatre anys enrere, la versió del *Meghadûta* no havia dut el nom del traductor, ara apareixen com a signatura només unes inicials, *C. B. y F.*, que corresponen a Celestí Barallat i Falguera.

I pel que fa, finalment, a la literatura provençal, uns números després de completar-se la publicació seriada del poema de Félix Gras es va començar, al número 22 (15 de novembre de 1878, p. 340-342), a treure una altra versió d'un poeta provençal, en aquest cas Jacques Boét, conegut com *Jasmin: Marta la boja*, sense indicació de traductor, i que es va completar al número següent (p. 358-359). La traducció es va tornar a publicar a la revista *La Il·lustració Catalana* l'any 1888 (vol. IX, 1888, p. 14, 30, 42).

Al número 3 de l'any v de la segona època (1 de febrer de 1882, p. 23-25) es va iniciar la publicació de l'obra més emblemàtica de la poesia provençal moderna: *Mireia*, de Frederic Mistral. Crida molt l'atenció que no hi aparegui el nom del traductor, i sí, en canvi, una extensa nota en la qual es disculpa per l'excessiva literalitat de la versió, que havia fet de jove, vint anys enrere, i que no havia tingut temps ni ànims per refer (insinua un problema de salut). La publicació del poema, abundantment anotat, es va completar al penúltim número de la segona època, el 21 de l'any v (1 d'abril de 1883, p. 205-208). La traducció, que més endavant apareixeria en forma de llibre, és de Francesc Pelai Briz.

Al número 5 del mateix any (1 de març de 1882, p. 53), va veure la llum l'edició bilingüe del sonet *Sul' cap d'un grand troubaire*, del poeta provençal Auguste Fourès. No hi ha indicació del nom del traductor, però sí una nota de la

redacció que aclareix que ha rebut el poema i que el publica «en obsequi al poeta llenguadoqués y en senyal de germanó ab los entussiastas mantenedors del ranaixement provensal».

8.2.7. El fulletó col·leccionable de *La Renaixensa* (1874-1880)

Com a diari, *La Renaixensa* va sortir al carrer l'any 1881, amb la idea de ser una prolongació de la revista quinzenal del mateix nom, que es publicava des del 1871, com a resultat de les divergències sorgides al Primer Congrés Catalanista entre els responsables d'aquesta publicació i el grup de Valentí Almirall i el *Diari Català* (Miquel i Vergés 1937). Durant l'any 1881, la revista, que va passar a ser mensual, i el diari van coexistir, fins que aquella es va convertir en un suplement literari d'aquest. Pel que fa al fulletó, que es publicava com un plec col·leccionable que depenia de la revista, esmentarem únicament obres aparegudes dins el segle XIX.

8.2.7.1. *Julita* (1874)

Es tracta d'una novel·la psicològica i introspectiva, centrada en l'anàlisi aprofundida del personatge protagonista. És la primera novel·la de l'escriptor vigatà Martí Genís i Aguilar (1847-1932). La narrativa d'aquest autor, com la seva poesia, molt vinculada als Jocs Florals, fa una exaltació dels valors tradicionals, tot i que des d'un punt de vista romàntic i ple de sentimentalisme. L'escenari de l'obra oscil·la entre Camprodon, on la protagonista passa els estius, i Barcelona, on passa els hiverns, amb una clara preferència per l'escenari rural, molt idealitzat, en contraposició a una ciutat força desdibuixada (Arnau 1981).

8.2.7.2. *Tragèdies* (1876)

Aquest recull d'obres teatrals de Víctor Balaguer aplega les tragèdies *La mort d'Anníbal*, *Safo*, *Coriolà*, *L'ombra de Cèsar*, *La festa de Tibulus*, *La mort de Neró*, *L'última hora de Colom* i *La tragèdia de Lívia*. Cal assenyalar que l'edició apareguda en forma de llibre el mateix any (Balaguer 1876) —que ignorem fins

a quin punt és la mateixa que la del fulletó— incloïa també les traduccions al castellà.

8.2.7.3. *Quadros en prosa* (1878) i *L'Auca de la Pepa* (1893)

Dues obres de l'escriptor i comerciant barceloní Joan Pons i Massaveu (1850-1918), col·laborador habitual de *La Renaixensa*. Maria Teresa Vidal, a la *Gran Enciclopedia Catalana*, considera els contes, com els que formen *Quadros en prosa*, com la part més reeixida de la producció de l'autor. Pel que fa a *L'Auca de la Pepa*, és tracta d'una novel·la de costums barcelonins, però que va més enllà del quadre de costums, ja que retrata la crisi del món de l'artesanía davant la indústria, amb l'aparició del tema —inconcebible en el costumisme— de la mobilitat social, a l'estil de Balzac, i el descontentament dels personatges, especialment de la protagonista, vídua d'un artesà casa amb un metge, de l'estretor opressiva de la vida menestral (Cassany 2010)

Pons i Massaveu va ser també el traductor d'un relat d'Antonio Ghislanzoni, novel·lista i llibretista italià (autor, per exemple, del llibret de l'òpera *Aida*, de Verdi): *La Cort dels nassos*, apareguda al llarg de tres números de dijous del *Diari Català*: 61 (3 de juliol de 1879), 67 (10 de juliol de 1879) i 74 (17 de juliol 1879) (Bacardí - Godayol 2011).

8.2.7.4. *Del meu tros* (1879), *Escenes barcelonines* (1886) i *Gent de casa* (1889).

Es tracta de tres reculls d'articles costumistes d'Emili Vilanova i March (1840-1905), que descriuen escenes quotidianes de la vida menestral al barri de la Ribera. Vilanova era col·laborador habitual tant de *La Renaixensa* com de *La Il·lustració Catalana*.

8.2.7.5. *El Bruc* (1880)

Relat històric de Josep Feliu i Codina (1845-1897), narrador, dramaturg i llibretista de sarsueles, a més de jurista i periodista. Estava afiliat al partit liberal dinàstic i va ocupar diversos càrrecs dins l'administració. Va ser un autor de gran

prestigi tant en català com en castellà, fundador de les revistes *La Pubilla* (1867) i *Lo Nunci* (1877).

8.2.8. Els fulletons de *La Bandera Catalana* (1875)

8.2.8.1. *Marieta*

El setmanari *La Bandera Catalana* va anar enllaçant relats seriatos de diferents autors, els quals signaven sempre amb el nom, ja que la revista no permetia els pseudònims, amb l'única excepció del de Maria Pilar Maspons i Labrós, *Maria de Bell-lloc*, que era en aquell moment prou conegut.

Des del número 3 (30 de gener de 1875) fins al 6 (20 de febrer de 1875), va començar a aparèixer *Marieta*, relat signat per Pere Aguilera i Solsona, autor del qual hem trobat una única referència, que el situa com a membre de la primera junta del Col·legi de Metges de Tarragona el 1898 («120è aniversari del Col·legi de Metges de Tarragona» 2018).⁹³

Es tracta d'una història ambientada al veïnat de Castellnou d'Oluges (municipi de Cervera), on en Pep, hereu del Mas de Baix, s'ha enamorat de l'espardenyera Marieta, òrfena de pare i mare —morts a l'epidèmia de còlera de 1854— i que viu amb el seu avi. La mare d'en Pep no veu amb gaire bons ulls la relació, però l'avi de la Marieta, en canvi, n'està encantat. A tot això, la Marieta, de setze anys, té un temperament molt infantil, que fa que trobi divertit posar gelós en Pep, especialment flirtejant amb el seu cosí Jaume. I tan bé ho fa, que en Pep es posa furiós sense motiu i en Jaume s'enamora de la cosina creient que va de debò i comença a odiar en Pep, també sense motiu, i a calumniar-la. L'hereu es creu les calúmnies, però es casa amb l'espardenyera. Una nit, un malson de la Marieta, en el qual en Pep la vol assassinar estimbant-la per un

⁹³ No podem estar completament segurs que es tracti de la mateixa persona, però les dates coincideixen prou: els 23 anys de diferència permeten de situar-lo com un jove escriptor el 1875 i com un metge madur el 1898.

penya-segat durant una excursió a una ermita, fa obrir els ulls al marit de la mala fe del cosí i tot acaba bé.

La història, com deixa prou clar aquest resum de l'argument, no té gaire solta ni volta, i és, a més, massa breu per a poder-la considerar un fulletó, però presenta una característica significativa: l'escena del somni és narrada amb molt de realisme, de manera que el lector, com la mateixa Marieta, es pensa que està passant de debò, precisament perquè està llegint un fulletó, en què la truculència és un recurs normal i habitual (s'arriba a insinuar que en Pep s'ha casat amb la Marieta amb l'única intenció de matar-la després). En el moment que l'autor explica que tot plegat és un somni i el conte acaba bé, trenca a gratcient amb les convencions del fulletó per arrossegar-lo de tornada cap al realisme costumisme més blanc.

8.2.8.2. *Una història misteriosa*

Acabada la publicació de *Marieta*, va començar al número 7 (27 de febrer de 1875) *Una història misteriosa*, subtitulada *Cas succeït al segle XVIII*, obra d'Antoni Careta i Vidal. Explica la història del senyor Pere, del carrer de l'Argenteria, argenter i orfebre de professió, home ja de certa edat i conco convençut. Després de passar una malaltia, se sent desemparat i es casa amb una dona de trenta anys del veïnat, callada i misteriosa. Nou mesos després, el marit desapareix, els seus béns es perden i la vídua mor en la misèria sense que ningú no arribi a esbrinar què ha passat. La història acaba al número 10 (20 de març de 1875).

8.2.8.3. *La mainadera*

La Bandera Catalana no va tornar a publicar relats seriatos fins al número 26 (17 de juliol de 1875), quan va començar a sortir *La mainadera*, de Francesc Pelai Briz, història el protagonista de la qual recorda, quan és adult, la seva mainadera, la Lluïsa, que va ser injustament acomiadada de la casa, acusada de robatori. La història només dura dos números.

8.2.8.4 *El cavaller de Mont-negre*

El cavaller de Mont-Negre és una llegenda d'ambientació medieval, obra de *Maria de Bell-Lloc*, l'únic pseudònim que la revista va tolerar, probablement perquè era ja prou consolidat en l'àmbit de les lletres catalanes. El relat va començar al número 28 del setmanari (31 de juliol de 1875) i va acabar al 30.

8.2.8.5. *Llegendes del treball*

Llegendes del treball no és exactament un relat seriat, sinó un recull de llegendes relacionades amb diferents oficis (agullers, ferrers, daguers, pintors, manyans...), narrades, presentades i en alguns casos comentades per l'escriptor gracienc Antoni Careta i Vidal. Va començar a aparèixer al número 32 (28 d'agost de 1875) i va durar fins al 35, quan va quedar interromput. La desaparició del setmanari després del número 36 (25 de setembre de 1875) va deixar l'obra inacabada.

8.2.9. Els fulletons de *La Gorra de Cop* (1875-1876)

La Gorra de Cop va ser un setmanari vinculat al partit republicà, de to general humorístic i centrat en els atacs contra els carlins (tot i que la seva primera portada és un acudit sobre Pitarra), que va aparèixer entre el 24 d'octubre del 1875 i el 29 de gener del 1876, amb un total de 14 números de 4 pàgines, a més d'un almanac. Malgrat aquest èxit escàs, sembla ser que va tenir d'entrada una bona acollida, ja que el número 2 va encapçalat per una nota que explica que van haver de fer una reimpressió del primer i, tot i amb això, es va esgotar.

8.2.9.1. *El barber d'Almoster*

Des del primer número, va començar la publicació d'*El barber d'Almoster (Conte fantàstic)*, signat M. Palá, un relat que no té res d'humorístic, sinó que explica la història de mestre Jaume, un barber casat amb una dona bonica i molt més jove que ell. Pel poble d'Almoster corren tota mena de rumors sobre les infidelitats de la dona i fins i tot la canalla canta una cançó burlesca quan el mestre Jaume torna d'anar a fer la feina per les masies dels voltants. El barber no té cap prova de la infidelitat, però, esperonat per les burles, decideix d'esbrinar el que pugui.

I quan pensa en la possible venjança, li ve als llavis un estrany somriure. Un dia, en arribar a casa, opta per no entrar directament per la porta, sinó que fa la volta pel pati del darrere per espiar el dormitori... i així és com descobreix la dona amb un home que, a més, és client seu. La venjança és ràpida: aquell mateix dia, aprofita quan afaita el client per a degollar-lo. La dona és testimoni del crim (descriu, per cert, per l'autor amb tota la truculència possible, incloent-hi interpel·lacions al lector com ara «Oh, lo barber, com reya!» i detalls com ara que el deixa «ab lo cap sostingut sobre sas espatllas per un fil») i cau desmaiada a terra, circumstància que mestre Jaume aprofita per a decapitar-la amb la navalla d'afaitar. Després, surt corrent al pati de casa amb la intenció d'enterrar els cossos. Mentre els enterra, els cabells de la dona se li enreden amb els botons del gec; al començament, sent com si una estranya força l'atrapés i, quan es tira enrere per alliberar-se'n, el cap surt de la terra per perseguir-lo. Al final, s'adona del que ha passat i torna a enterrar el cap. L'endemà, els veïns s'estranyen que el barber no obri la botiga, i quan, finalment, hi entra la justícia, no trobarà cap indici del que ha passat.

Temps després, la casa torna a estar habitada i tothom sembla haver oblidat les tres desaparicions. Mestre Jaume, envellit i magre, es trasllada a Poboleda, on continua fent de barber i on tothom el té per tan bon home com mal barber (perquè les mans li tremolen tant que sempre fa alguna tallada quan afaita). El dia que fa un any del crim, al punt de les dotze, entra a la barberia un cavaller que afirma que fa un any que no l'afaiten, i mestre Jaume reconeix l'amant que va assassinar: el mort ha vingut per arrossegar-lo fins a la tomba de la seva dona i enterrar-lo viu amb ella.

El fulletó va acabar al número 7 de la revista. Malgrat la brevetat, crida molt l'atenció en primer lloc per la truculència i en segon pel tema fantàstic d'ambientació contemporània, en la línia dels contes de fantasmes anglesos de la mateixa època.

8.2.9.2. *Bartolo*

A partir del número 2 (31 d'octubre de 1875), *La Gorra de Cop* va començar a publicar en plec separat una obra de teatre en vers, *Bartolo*, de Salvador Cort,

que havia estat estrenada al teatre Novedades. Ambientada a la Barcelona contemporània de l'autor, narra la història de Fidel, el qual, tip que tothom el tingui per beneit, ha decidit d'impedir el casament de la seva cosina Leonor, de qui està enamorat. La comèdia va deixar de publicar-se al següent número, i al 3 (14 d'octubre de 1875) va aparèixer una nota en què la redacció informava que, per tal de donar més varietat a la revista, deixarien de treure el fullotó, editarien l'obra a part i la regalarien als subscriptors. Efectivament, *Bartolo* va ser publicada per l'Archivo General Lírico-Dramático de Rafael Ribas (i no per la Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, com anunciava el plec del número 2 del setmanari) el mateix any 1875. La Biblioteca de Catalunya conserva exemplars d'aquesta i d'altres comèdies de Salvador Cort (1840-1891), com *Sort qui l'ha!!*, *Arribar i moldre*, *La Pepeta de Rubí* o *La Joia de la costa*, però el record de l'autor sembla que s'hagi perdut.

8.2.10. Els fulletons d'*En Banyeta* (1877-1878)

En Banyeta va ser una de tantes publicacions setmanals satíriques barcelonines de vida efímera. Només va arribar a treure sis números, de quatre pàgines a tres columnes, anomenats «visites»; el primer, el 16 de novembre de 1877, i, el darrer, el 7 de febrer de l'any següent.

Va publicar —o més aviat hauríem de dir que va intentar de publicar— dos fulletons o paròdies de fulletons que donen pistes de la precarietat i les vicissituds que patien aquest tipus de publicacions.

8.2.10.1. *Un dia de pega*

El primer d'aquests dos fulletons va ser *Un dia de pega*, signat inicialment *Aqueronte*. Explica les desventures d'un autor teatral que fracassa estrepitosament el dia de l'estrena. Comença a publicar-se a la «visita» (número) 2, del 23 de novembre de 1877. En el número de la setmana següent, ens crida l'atenció que el relat, que havia començat en primera persona, passi de cop a la tercera, i, a més, ja no el trobem signat *Aqueronte*, sinó *Aqueronte (bis)*. El fullotó va seguir per una nota que vol ser explicativa:

P.D. Habentse negát l' autor del anterior article á continuarlo, després d' haberlo promés formalment devant d'algun redactor d'aquest senmanari, y motivant aquesta determinació quatre futesas, que no crech convenient explicarlos avuy, se'n ha tingut d' encarregar del original d'aquest número, un dels nostres redactors, perque, si no l'haguessem acabát ¿que podian pensar d' *En Banyeta*? Ah! No senyors! Nosaltres som molt formals, y lo que prometem ó indiquem, cumplim.

Al número 4 de la revista, el mateix *Aqueronte (bis)* completa el relat una mica de qualsevol manera, i ens deixa davant un dubte: la nota que acabem de transcriure era potser una broma, en el to estripat propi del setmanari, o realment l'autor del fulletó va plegar i els altres redactors van haver d'improvisar una continuació?

Existeix encara una tercera possibilitat: que les desercions dels autors de fulletons fossin cosa corrent i el que va fer *En Banyeta* va ser senzillament parodiar aquest fet. Si aquesta possibilitat fos la bona, explicaria les discontinuïtats o fins i tot desaparicions que trobem tan sovint als fulletons catalans de l'època.

8.2.10.2. *La societat dels 5 o Els crítics invisibles*

El segon fulletó d'*En Banyeta* té unes característiques i un recorregut encara més estrafolaris que el primer. *La societat dels 5 o Els crítics invisibles* va començar a sortir a la «visita» 3 (30 de novembre de 1877) i va durar fins a la 5 (14 de desembre de 1875). Al número següent, ja no va continuar, sense més explicacions i sense que, un cop més, puguem saber si això va ser fet a posta, com a part de la broma, o bé si *En Banyeta* va tenir una especial mala fortuna amb els col·laboradors. En qualsevol cas, *Els crítics invisibles* és un relat marcadament paròdic sobre una societat secreta de crítics teatrals emmascarats que fan la guerra als mals autors, i té una característica realment original: el fulletó duu el subtítol «Novel·la anunciadora i *sui generis*», cosa que és literalment certa. El text conté anuncis diversos, principalment d'establiments comercials, que es podien inserir al preu de dos rals (com indica una nota a peu de pàgina). N'hi ha prou amb un exemple d'aquests anuncis (que es destaquen amb lletres majúscules) per a fer-se una idea de l'efecte xocant del conjunt:

De cop, s'aixecá de son asiento y treyentse un magnífich rellotje de la RELLOTJERIA de MR. JULES BONNEMAIN, PLASSA DEL REGOMIR, va esclamar.

—¡Las dotse y deu minuts! ¡Quant trigan avuy! —y agafant lo sombrero, per cert de última moda y sortit de la CASA DE L'OLIVERAS DEL CARRÉ DE LA PRINCESA N.º 7., va disposar-se a marxar (*En Banyeta*, any I, visita 4, 7 de desembre de 1877, 4).

Els anuncis són de tota mena —cafès, rellotges, cadires, roba, barrets, enquadernacions, tinta...—, també de llibres, i, molt significativament, de traduccions de la literatura popular francesa i d'un dels seus autors més notables:

Per matar lo temps, mentres s'espèraban, lo jove embossát vá treurers del'infernt de la levita un exemplar de las obras de PAUL DE KOCK, EDITADAS ULTIMAMENT PER LO SR. PEREZ (..) (*En Banyeta*, any I, visita 4, 7 de desembre de 1877, 4).

Assenyalem finalment que *La societat dels 5* és l'únic fulletó català on hem pogut localitzar —ni que sigui *sui generis*— la figura, tan fulletonesca, del justicier emmascarat.

8.2.11. Els fulletons de la segona època de *Lo Gay Saber* (1879-1883)

8.2.11.1. El fulletó col·leccionable de *Lo Gay Saber*

A partir del segon any de la segona època (número 7, 1 d'abril de 1879) i fins a final de l'any cinquè (número 18, 15 de setembre de 1882),⁹⁴ *Lo Gay Saber* va començar a incloure un fulletó col·leccionable, el contingut del qual quedava recollit en el sumari que obria cada número. Igual que passa en altres casos, els exemplars de la revista conservats a les hemeroteques no inclouen el fulletó. En aquest cas, a més, es dona la circumstància que tampoc no hem pogut localitzar la totalitat dels exemplars relligats: només ens ha estat possible trobar els volums *Certamen humorístic-literari de la Societat l'Aranya celebrat al Teatre de Novetats de Barcelona, el matí del diumenge, dia 23 de juny de l'any 1878* (Barcelona: Tipografia Española, 1880) i *Vidrim: col·lecció de poesies catalanes*, de Damas Calvet (Barcelona: s.n., 1880). A part d'això, hem vist anunciats a la revista els volums *Primaveres*, poemes de Francesc Pelai Briz; *Eures*, poemes d'Antoni

⁹⁴ Recordem que la numeració de *Lo Gay Saber*, com la de moltes altres revistes, era anual, amb uns vint-i-quatre números l'any, i que la paginació era seguida dins cada any.

Careta i Vidal; *Brosta*, contes i relats del mateix autor, i *Fullaraca*, composicions en prosa i en vers d'Agna de Valldaura. Per tot això, no podem sinó aventurar que el contingut del col·leccionable consistia a un lliurament d'un llibre de poemes complementat amb composicions poètiques esparses d'altres autors. Per tant, no es tractava en realitat d'un fulletó en el sentit francès del terme.

8.2.11.2. *Vigatans i botiflers*

La segona època de *Lo Gay Saber* va estar marcada, a diferència de la primera, per la publicació d'un fulletó autèntic: la novel·la històrica *Vigatans i botiflers*, obra de l'escriptora i folklorista Maria del Pilar Maspons i Labrós (1841-1907), que publicava sota el pseudònim de *Maria de Bell-Lloc* i que es va donar a conèixer primerament com a poeta i més endavant com a estudiosa del folklore. Recordem que Maria de Bell-Lloc pertanyia a la nissaga d'intel·lectuals dels Maspons, amb casa pairal a Bigues, la qual va donar figures com el folklorista Francesc Maspons i Labrós (germà) i el polític, jurista i també escriptor Francesc Maspons i Anglaseu (nebot).⁹⁵ Era, a més, cunyada de Francesc Pelai Briz. L'obra dels dos germans Maspons i Labrós és en certa manera complementària, atès que ell es va dedicar a recollir jocs tradicionals i cançons infantils i, ella, llegendes, sobretot de la zona de Bigues i Riells del Fai i de la vall del Tenes.

Vigatans i botiflers és una novel·la històrica ambientada a la guerra de Successió i per a la qual Maria de Bell-Lloc tria, segons la tesi de Jordi Tiñena (1992, 248-261), el model de gènere de la narració d'aventures històriques, inspirada en Alexandre Dumas, complementat amb grans dosis de costumisme rural idealitzat. L'aventura passa en tot moment per davant de la història, que és poc més que un teló de fons, però sense perdre mai de vista un discurs de tot patriòtic.

L'obra va aparèixer a la segona època de *Lo Gay Saber* durant l'any 1878, entre els números 1 (15 de gener de 1868, p. 8-10) i 24 (15 de desembre de 1878, p. 374-377), i va acabar al número 2 de l'any II (15 de gener de 1879, p. 24-28).

⁹⁵ En l'actualitat, el municipi de Bigues i Riells ret homenatge a tia i nebot en els noms de l'agrupament escolta (AEG Francesc Maspons i Anglaseu) i de l'institut de Secundària (IES Maria de Bell-Lloc).

8.2.11.3. *El poble de l'Alzinar (novel·leta de costums catalans)*

Aquest breu fulletó va aparèixer a *Lo Gay Saber* entre els números 3 de l'any I (1 de febrer 1879, p. 40-43) i 9 (1 de maig 1879, p. 120-123) de l'any II de la segona època. Va ser obra de Joaquim Riera i Bertran, polític i escriptor gironí, el qual, com a membre del Partit Federal, havia estat alcalde de Girona amb només vint-i-cinc anys, des del 1873 al 1876 i diputat a Corts, i que va ser més endavant president de la Unió Catalanista i de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques. A més, va ser traductor al català del *Rob Roy*, de Walter Scott, i col·laborador habitual de *Lo Gay Saber*, *La Il·lustració Catalana* i *La Tomasa*.

El poble de l'Alzinar explica la història del mestre Antoni Nadal («petit, moreno, rebegut de carns, lleig de conjunt —si bé gens ni mica en detall— y antipàtic com la desgràcia»), que ha estat expulsat de la població a causa de la mala fe de l'alcalde i del secretari de l'ajuntament, amb la complaença «d'un poble ignorant y content de sa ignorància, com si la lletra fos art de bruixeria ó esca de perdició». Ara, es dirigeix a peu, al fort de l'estiu, cap a ciutat per demanar reparació. L'inspector d'ensenyament, però, no li ofereix el suport que esperava i el pobre mestre comença a anar d'Herodes a Pilats, sol i sense amics a la ciutat. A l'hostal, coneix un altre mestre, en Miquel, d'aspecte més atrotinat que ell mateix, que ha passat per tota mena de desventures per no voler significar-se políticament i que sobreviu venent els seus plecs de poemes per les tavernes i els carrers.

A tot això, a l'Alzinar arriba un nou rector, mossèn Jesús, el qual, en conèixer la història de l'expulsió del mestre, se'n va a veure el sogre i la filla de l'absent, la Teresa, que viuen en un poble veí, i s'ofereix per ajudar la família. La mateixa nit, uns lladres assalten la casa del mestre, amb la intenció de robar i de forçar la filla, però l'oportú retorn d'en Nadal els fa fugir i el deixen. A l'últim moment, identifica el cap dels assaltants com el fill de l'alcalde. Aquests fets provoquen un autèntic terrabastall al poble: l'alcalde se sent avergonyit, penedit i també espantat en veure que la mateixa gent que va expulsar el mestre es gira ara contra ell i la seva família. A la fi, gràcies a la traça del jove capellà, tothom acaba reconciliat i, per arrodonir el final feliç, el mestre Miquel compareix a casa

del mestre Nadal a l'Alzinar en companyia del fill que donava per perdut, que ha tornat de les Amèriques i s'ha enamorat de la Teresa.

Observem que, tot i que la història no sembla a primer cop d'ull especialment notable —de fet, podríem considerar-la massa concisa per a merèixer realment l'apel·latiu de «novel·la de costums»—, sí que obeeix a dos dels tòpics argumentals del fulletó francès: d'una banda la consolació i la justícia i de l'anagnòrisi, que, en aquest cas, fins i tot podríem dir que és triple: el providencial retorn a casa del mestre Nadal, seguit, per acabar el relat, de la inesperada aparició del mestre Miquel, el qual, al seu torn, s'ha retrobat inesperadament amb el seu fill tornat d'Amèrica i a qui donava per perdut.

La revista *La Il·lustració Catalana* recupera el relat dotze anys després (vol. XII, 1891, p. 74, 91, 111, 124, 158).

8.2.11.4. *Maria*

Aquest relat seriat va començar a publicar-se a *Lo Gay Saber* al número següent a l'acabament d'*El poble de l'Alzinar*, és a dir, el 10 de l'any II de la segona època (15 de maig de 1879, p. 131-133) i va acabar al següent (p. 145-147). L'autor era l'escriptor i erudit valencià Francesc Fayos i Antoni (1848-1904), instal·lat a Barcelona des de l'any 1871 i col·laborador habitual de diverses revistes de l'època. En el cas de *Lo Gay Saber*, formava part també de l'equip directiu (Bacardí - Godayol 2011). En aquesta revista, havia publicat traduccions de poemes d'Ossian i de cants populars nòrdics.⁹⁶

Maria, que apareix amb una dedicatòria a Antoni Careta, explica la història d'una noia del port de València, únic sosteniment de la seva família —formada per la mare, anciana i malalta, i la germana petita, cega de naixement—, que es guanya el pa ajudant els pescadors en tota mena de tasques, tant de la terra (sargint xarxes i arreglant peix) com del mar. En una de les sortides a pescar,

⁹⁶ En el cas de les traduccions d'Ossian, hem tingut un problema metodològic a l'apartat 8.2.6, quan hem decidit de no incloure-les entre les versions de clàssics de la revista. Tot i que a l'època ja hi havia dubtes sobre l'autenticitat de les balades d'aquest bard gaelicoescocès, el més freqüent era considerar-lo com un clàssic. No va ser fins a 1952 que el també poeta Derick Thompson va demostrar que l'obra d'Ossian era en realitat una mistificació creada pel poeta escocès James Macpherson el 1760.

coneix un noi, Manel, de qui s'enamora a l'instant, un amor que aviat és correspost, ja que, com ens recorda l'autor, «los amors son més rápits en los pobles que en las ciutats perquè hi ha allí més senzillesa i més veritat». Les famílies es posen ràpidament d'acord pel casament, al qual ha d'assistir també en Joan, germà d'en Manel, que viu a Mallorca. Però en Joan, que passa per ser un germà modèlic, enveja en realitat la felicitat d'en Manel, s'enamora de la Maria i comença a concebre projectes fraticides. Al final, aconsegueix que en Manel mori ofegat al mar, però la Maria, embogida, acabarà ofegant-lo a ell.

8.2.11.5. *El Sant Crist de la Sang*

Després d'acabar-se la publicació de *Maria, Lo Gay Saber* va començar a oferir als lectors el relat *El Sant Crist de la Sang*, que s'inicia al número 12 de l'any II de la segona època (15 de juny de 1879, p. 158-160) i és obra de Josep Argullol (1839-1886), periodista manresà i catedràtic d'economia política de la Universitat de Barcelona, a més d'autor de diverses novel·les.

La història és ambientada a Manresa poc després dels combats del Bruc i de l'afer del paper timbrat, i parla de l'hostilitat dels manresans cap als afrancesats locals, una hostilitat que és presentada com un producte en part del patriotisme, però en part també de la ignorància i la intolerància d'un poble aïllat, mal informat de les noves de l'exterior i ple de fanatisme religiós.

El Sant Crist de la Sang, obra molt més expositiva que no pròpiament narrativa, acaba dos números més endavant, al 14 de l'any II de la segona època (15 de juliol de 1879, p. 180-181).

Dotze anys després, el relat va tornar a veure la llum a la revista *La Il·lustració Catalana* (vol. XII, 1891, p. 14, 23, 46).

8.2.11.6. *El voluntari del 93*

Al número 15 de l'any II de la segona època de *Lo Gay Saber* (1 d'agost de 1879, p. 192-193) va començar la publicació d'*El voluntari del 93*, de Francesc Pelai Briz, que va acabar al número següent (p. 208-210). Es tracta d'un relat breu

sobre un pagès ficat a fuseller voluntari i honorat pel seu valor fins i tot per l'enemic.

8.2.11.7. *El cotxer dels morts*

Una altra narració seriada que va veure la llum a *Lo Gay Saber*, al número 17 de l'any II de la segona època (1 de setembre de 1879), d'Antoni Careta i Vidal. Explica la història del conductor d'un cotxe de la funerària, de nom Erasme, que un dia, després de quedar-se adormit a la cotxera, cau en estat catalèptic i pot veure i sentir amb impotència com el donen per mort. És testimoni de com el ploren els uns, de com en fan burla uns altres (cosa que considera justa perquè ell mateix havia fet burla sovint de l'aspecte dels difunts que duia a soterrar) i de com dos companys de feina li roben el rellotge. L'obra va durar només dos números, i va acabar al 18 de l'any II de la segona època (15 de setembre de 1879, p. 239). Malgrat aquesta brevetat, hi observem dos detalls que considerem interessant de comentar:

En primer lloc, el cotxer Erasme, segurament per subratllar-ne l'extracció popular, és lector en les estones lliures de *La Campana de Gràcia*, «única lectura en qu' esmersava temps i caudals, puig tots los dissaptes la solia comprar y `n passava els ulls quan, desde l' alt seti hont exercia les seves funcions esperava que sos companys encenguessen los fanalets i baixessen lo cos que s' havia de dur al cementiri». De fet, l'Erasme és un lector tan entusiasta de *La Campana* que, quan es queda adormit —just abans de la catalèpsia—, la revista influeix en els seus somnis:

Diu que tingué un somni molt alegre: va somniar la caricatura d' un ministre y un pas divertit entre un escolá i la majordona, reminiscencias tot de la lectura que acabava de fer. Molt degué riure, porque algú qu' en aquell' hora passá pel carrer de Valldonzella, digué que del depósit dels cotxes surtian unas grans riallas.

Així doncs, a l'hora de caracteritzar el personatge des d'un punt de vista social i cultural, les seves lectures habituals tenen un paper molt important, i el cotxer Erasme llegeix *La Campana de Gràcia*, de la mateixa manera que els porters dels fulletons de Ponson du Terrail i el mateix Rocamboles nen a *L'héritage mystérieux* llegeixen fulletons.

El segon detall és el que ens porta a desmentir el que pot semblar una influència obvia: el tema de la catalèpsia i l'enterrament en vida —tot i que el cotxer Erasme reviu abans que l'arribin a enterrar—, sumat a to irònic del relat fan pensar immediatament en el relat d'Émile Zola *La mort d'Olivier Bécaille*, però aquesta obra, que forma part del recull *Nais Micoulin*, és en realitat cinc anys posterior a *El cotxer dels morts*. L'altre referent obvi, *L'enterrament en vida* de Poe, té en realitat un to completament diferent.

Aquest relat es va tornar a publicar deu anys més tard a la revista *La Il·lustració Catalana* (vol. x, 1889, p. 275-278).

8.2.11.8. *La festa dels ocells*

Al mateix número en què va acabar *El cotxer dels morts* —18 de l'any II de la segona època (15 de setembre de 1879, p. 232-235)—, va començar a sortir a *Lo Gay Saber* el relat per lliuraments *La festa dels ocells*, obra d'Agna de Valldaura, pseudònim de Joaquina Santamaria i Ventura (1854-1930), escriptora i folklorista —estudiosa principalment de les tradicions religioses—, a més de col·laboradora de Dolors Monserdà en la tasca de suport a les dones obreres («Diccionari Biogràfic de Dones» s.d.).

El relat explica la història d'en Ramon,⁹⁷ jove estudiant de Medicina de Sabadell, enamorat des que era nen de la seva veïna, la Maria, malgrat la ferma oposició del pare d'ella, Gervasi, vidu i criador d'ocells cantaires, que només admetria per gendre un ocellaire com ell. Creient que ha trobat la manera d'estovar el tossut sogre, el noi marxa de la ciutat amb un projecte secret. Quan, al maig, arriba la Festa dels Ocells, gran concurs d'aus cantaires que se celebra a Sabadell, un ocell extraordinari sedueix el pare de la Maria, que el vol comprar de totes passades. El propietari resulta ser en Ramon (en una mena d'anagnòrisi), que ha ensinistrat l'ocell en secret per atraure's el sogre i aconseguir la noia. La història té un final feliç dos números més endavant, al 20 de l'any II de la segona època (15 d'octubre de 1879, p. 256-258).

⁹⁷ Al capítol primer, probablement per un error, se li diu Francisquet.

Aquest resum podria fer pensar que aquest relat seriat no és res més que una mena de quadre de costums amable que només se salva de la irrellevància per la traça narrativa de l'autora, que aconsegueix de seguida que els personatges es facin simpàtics i propers al lector, especialment amb l'habilitat que mostra a l'hora de construir uns diàlegs vivaços i naturals. Però el que crida més l'atenció de l'obra és que s'atreveix a fer una caricatura força crítica dels Jocs Florals: els paral·lelismes amb aquesta Festa dels Ocells en què les aus exhibeixen el seu cant davant els entesos i acaben sent premiades amb unes floretes artificials són més que obvis, i la caricatura fins i tot agafa una certa acritud quan l'autora parla de la manera com es puntuen els participants i fa explícita la comparació:

Lo certamen es públich, lo fallo públich també, y la gloria obstenosa, y tan pública, com ho era lo dels afamats corredors de carretas en los temps antichs.
Allí no hi ha lluyta amagada y anónima com en nostres *Jochs*, allí aqueixa és franca, lleial y á la llum del dia.

Mai no podrem saber a què es referia exactament Agna de Valldaura amb l'expressió «lluita amagada i anònima», però trobar una crítica i una caricatura com aquestes en una revista com *Lo Gay Saber* no deixa de resultar cridaner, com ho és el fet que aquest és un dels pocs casos que hem localitzat en què un fulletó català parla d'un tema d'actualitat en aquest to.

La festa dels ocells es va tornar a publicar deu anys més tard a la revista *La Il·lustració Catalana* (vol. x, 1889, p. 10, 30).

8.2.11.9. *El prec d'una mare*

Dolors Monserdà (el cognom de la qual va aparèixer sovint ortografiat Moncerdà) va treure a *Lo Gai Saber*, entre final de 1879 i començament de 1880, el fulletó o relat seriat *El prec d'una mare*, d'ambientació rural contemporània.

Dolors Monserdà i Vidal (o Monserdà de Macià, per casament) (1845-1919) va ser una de les veus femenines més remarcables de la Renaixença. Va escriure assaig, poesia, teatre i novel·la, amb voluntat d'arribar a un públic ampli i preferiblement femení, per poder plantejar les problemàtiques pròpies de les dones —es paradigmàtica en aquest sentit la novel·la *La fabricant*, de 1904—.

També té una important obra teòrica, desenvolupada sobretot per mitjà d'articles i de l'assaig *Estudi feminista. Orientacions per a la dona catalana* (1909). A partir del 1910, va fundar i va dirigir el Patronat per a les Obreres de l'Agulla, que oferia assessorament laboral, assistència mèdica gratuïta i una borsa de treball a les modistes associades (Casal-Valls 2012). En aquesta institució, va col·laborar amb ella una altra escriptora i col·laboradora de *Lo Gay Saber*: Agna de Valldaura.

El prec d'una mare va començar al número 23 de l'any II (1 de desembre de 1879, p. 297-299) i va acabar al número 1 de l'any III de la segona època (1 de gener de 1880, p. 5-7). És una història ambientada en un poblet d'un centenar d'habitants del Pirineu, on arriba una nit de tempesta una dona, Maria, demanant caritat, acompanyada d'un nen petit, Rafel. El rector del poble se'n compadeix i l'acull, malgrat les protestes d'ella, que adverteix que la seva presència atraurà la deshonra a la casa. De les circumstàncies de la vida de la Maria, el lector només en sap d'antuvi que el rector, després d'escoltar la seva història aquella primera nit, li va demanar que fes per manera que en Rafel no la conegués mai, perquè conèixer el passat de la mare «li ompliria la vida de fel». Al la mort del sacerdot, llega la casa a la Maria i li confia l'amagatall d'un tresor familiar per tal que en Rafel, quan faci vint anys, el desenterrí i tingui mitjans per tirar endavant. El dia que en Rafel desenterra el tresor, confessa a la mare que estima una noia, i ella li adverteix que el dia que la seva promesa conegui de qui és fill, en fugirà i el menysprearà. Com és natural, davant aquestes paraules en Rafel vol saber qui va ser el seu pare, el qual passava per ric, però que en realitat era un lladre i va acabar penjat per assassinat, cosa que va forçar la Maria i el petit a fugir i els va dur al poblet. En saber-ho, en Rafel decideix de marxar de casa amb els diners, tot dient a la mare que se'n va per cercar la felicitat. Cinc anys després, quan la mare ja no compta tornar-lo a veure, el fill reapareix: ha invertit els diners en els seus estudis i torna com a capellà i rector del poble per quedar-se per sempre amb la mare.

El prec d'una mare és un relat força desconcertant venint de Dolors Monserdà: una mena de drama rural molt simple i completament despullat de voluntat de crítica social —tot i que l'autora faci explícita la intenció de reivindicar el dret que té tothom de ser jutjat per les obres, no pels orígens, en contra de

qualsevol idea preconcebuda— i que no té ni tan sols una intriga sòlida. Som ben lluny d'històries compromeses, urbanes i realistes com *La fabricant*, vint-i-quatre anys posterior.

Això sí: dins els tòpics del fulletó francès, la història es tanca amb una anagnòrisi, quan el jove capellà que arriba al poble resulta ser el fill perdut.

8.2.11.10. *Un voluntari d'Àfrica*

Antoni Careta i Vidal és l'autor d'aquest fulletó que va aparèixer al tercer any de la segona època de *Lo Gay Saber*, entre els números 4 (15 de febrer de 1880, p. 41-42) i 6 (15 de març de 1880, p. 65-69), i que duu com a subtítol *Memòries de la guerra de 1859 á 1860*.

El relat comença amb la formació del famós batalló de voluntaris catalans del general Prim. El fill d'un jornaler del veïnat del narrador, en Maure, un xicot desobedient i conflictiu de mena, incapaç de conservar una feina i que ha provat ja tota mena de professions, es lliura del servei mercès a un gran esforç econòmic dels pares. Però el noi, malgratit, continua sense dur ni un ral a casa, ja que perd en el joc tot el que guanya. Un dia, el pare li fa un ultimàtum: si l'altre dissabte no duu el sou a casa, no cal que hi torni. El fill perd els diners al joc, com sempre, i, incapaç d'acabar-se amb el pare, decideix de fugir per fer-se voluntari. Continua la història amb la rebuda a Barcelona dels voluntaris que tornen. El narrador, un marrec, explica com s'engalanen els carrers i es prepara la festa, però també com alguna mare rep just aquell dia la notícia que el seu fill és mort. En canvi, en Maure, que s'havia dit que havia mort a la batalla de Tetuan, torna viu entre els vencedors per abraçar els pares. És aleshores que pot explicar a amics i veïns les seves aventures africanes, unes vivències que li han fet abandonar la mala vida i tornar al bon camí.

Nou anys després, el relat es publicar de nou a la revista *La Il·lustració Catalana* (vol. x, 1889, p. 59, 77, 91).

8.2.11.11. *La germana de la caritat*

Res no tindria de particular aquest breu relat de Francesc Fayos que es va estendre només al llarg de dos números —el 10 i l'11, del tercer any de la segona època de *Lo Gay Saber* (15 de maig i 1 de juny de 1880, p. 120-121 i 130-131)—, si no fos pel detall que la història d'amor i fascinació que explica té com a teló de fons un fet de relativa actualitat, com eren les epidèmies de còlera.

La història és ambientada a València durant una de les epidèmies que van colpir la ciutat, probablement, tot i que no s'especifica, la del 1865, quinze anys anterior la publicació. Cal recordar que les principals epidèmies de còlera que va patir València van ser les de 1834, 1855, 1865 i, ja després de l'any que ens ocupa, 1885, amb dos brots menors el 1860 i el 1890. A Barcelona, l'epidèmia més greu va ser la del 1854, que va provocar 6419 morts. Com que les epidèmies de còlera van ser recurrents al llarg de tot el segle XIX, la por que provocava la malaltia —que solia causar la mort vint-i-quatre hores després de l'aparició dels primers símptomes— era incessant, i per això, tot i que el 1880 no hi va haver còlera, podem considerar que el tema era d'actualitat.

8.2.11.12. *Cor i sang* i *La nova era*

Un cop completat *Vigatans i botiflers*, l'1 de juliol de 1878, *Lo Gay Saber* va trigar exactament dos anys, al número III de l'any III (1 de juliol de 1880, p. 149-153) a tornar a publicar un fulletó realment digne d'aquest nom pel que fa a l'extensió. Va ser *Cor i sang*, obra d'Antoni Careta i Vidal, novel·la premiada al certamen de la revista i que va anar sortint ininterrompudament durant una mica menys d'un any, fins al número XI de l'any IV (1 de juny de 1881, p. 117-118).

No ens estendrem en l'anàlisi d'aquesta novel·la, que Jordi Tiñena estudia detalladament a la tesi *La novel·la històrica catalana (1862-1882)* (Tiñena 1992). Ens limitarem a apuntar que narra una història d'amors desafortunats —però amb final feliç— entre dos joves de posició social molt diferent —l'Enric Dalmau, un veler orfe, i la Concepció Piguillem, que pertany a la noblesa— amb el teló de fons de la guerra del Francès.

Antoni Careta, que ja s'havia aventurat en el camp del relat històric amb *Un voluntari d'Àfrica*, com hem vist més amunt, planteja amb *Cor i sang* la seva

obra més extensa i ambiciosa, tot apartant-se del costumisme que havia caracteritzat la major part de la seva producció literària. El resultat, sempre segons Tiñena, és lluny de resultar reeixit,⁹⁸ l'obra té poc interès per a un lector actual i no arriben a salvar-la ni tan sols els intents d'introduir-hi una ambientació costumista urbana, més en la línia de l'autor.

Hi ha, però, dos detalls en la novel·la, tots dos curiosament relacionats amb el mateix personatge, que ens permeten de trobar en Antoni Careta el rastre de la influència de l'autèntic fulletó.

El primer és la presència de dos personatges infantils actius i espavilats: el Gaig, que treballa al taller del protagonista, i en Pauet, que és escolà; ni l'un ni l'altre, però, tenen la força d'un Gavroche, i es limiten a un paper d'adjuvants fent de missatgers de les missives dels dos enamorats.

El segon és a l'epíleg de la novel·la, en què el mateix Gaig reapareix en una anagnòrisi tòpica, convertit en adult i en el paper d'un soldat liberal que, el 1835, executa un oficial carlí que resulta ser Ramon Villablanca, un dels dos malvats de la novel·la, cosí i promès oficial de la Concepció, incansable persecutor de l'Enric, i que, a més de carlí, és afrancesat, descendent de botiflers i viu a Madrid. Pel que fa a l'altre dolent, Joan Piguillem, el pare de la Concepció, notori afrancesat, és a punt de morir a mans del poble revoltat en acabar la guerra del Francès, però li salva la vida la intervenció d'un comandant de l'exèrcit espanyol que no és altre que, en una nova anagnòrisi, el seu odiat Enric. En aquell moment, però, en comptes de la truculenta venjança d'un Edmon Dantès, el lector de *Lo Gay Saber* trobarà el penediment del mal pare i una reconciliació entre sogre i gendre.

Com va ser el cas d'altres relats seriatos de *Lo Gay Saber*, la revista *La Il·lustració Catalana* el va tornar a publicar passats deu anys (vol. XI, 1890, p. 6, 26, 51, 74, 106, 131, 149, 159, 179, 194 i 210). Al mateix volum, Antoni Careta

⁹⁸ «Però Careta i Vidal no és un fulletonista. No ho és com a novel·lista, ja que li falta imaginació i capacitat narrativa, ni quant a la intenció. [...]. D'aquesta manera, un conflicte que en mans d'un fulletonista professional hauria pogut donar, amb tots els tics del gènere, una novel·la, com a mínim, interessant o moguda, esdevé, en mans de Careta, un fil mort poc hàbilment desenvolupat i el resultat és una novel·la sense ritme i francament ensopida. I això perquè Careta desaprofita tots els incidents argumentals que podien, almenys, haver donat una mica de tremp a la novel·la» (Tiñena 1992, 279).

hi afegeix una segona part, *La nova era* (vol. XI, 1890, p. 223, 239, 258, 275, 286, 303, 335, 350 367 i 382).

8.2.11.12. *Tomeu Boncor*

Acabada la publicació de *Cor i sang*, i a partir del número 12 de l'any IV de la segona època (15 de juny de 1881, p. 128-129), *Lo Gay Saber* va començar a treure seriada una altra novel·la guanyadora del seu certamen: *Tomeu Boncor*, amb el subtítol *Memòries íntimes*. En va ser autor Joaquim Riera i Bertran.

Tomeu Boncor havia estat publicada en forma de llibre cinc anys enrere per part de la impremta de *La Renaixença* (Brugada 1983). A *Lo Gay Saber*, va sortir per lliuraments des del número esmentat fins al 22 del mateix any (15 de novembre de 1881, p. 239-241).

L'obra, que Josep Brugada (1983) considera com la més aconseguida dins la producció literària de l'autor, ens remet des dels primers passatges als temes del fulletó francès, no només per l'ambientació urbana —gironina—, sinó, sobretot, pel fet que el protagonista —com Rocambole, l'hússar Bastien o Gavroche— és un expòsit. El protagonista, en Bartomeu, conegut per Tomeu, es veu abocat, a causa de l'extrema pobresa de la seva mare, a passar la infantesa i l'adolescència a l'hospici de Girona (l'actual Casa de Cultura Bisbe Lorenzana). Al llarg de la història, en Tomeu Boncor oscil·la entre la figura del nen del carrer de fulletó i la de l'heroi romàntic predestinat a una mort tràgica, tot i que, finalment, no serà una mort personal, sinó la mort des éssers estimats, que el durà a treballar, de gran, en un hospici, com un personatge trist i solitari.

La història és narrada en primera persona, i és a través dels ulls d'en Tomeu que coneixem la vida a l'hospici i la Girona del seu temps. La visió que en Tomeu ens ofereix de l'hospici és amable i agraïda: el nen ràpidament es fa estimar de tothom, fa amics i arriba a la conclusió que, per als hospicians, amb l'excepció d'aquells que no tenen família, és millor la vida allà que no la que tindrien a casa, envoltats de misèria.

De més gran, en Tomeu entra al servei d'una marquesa, com a instructor del seu net de deu anys. Està preparat per fer de mestre perquè ha estudiat les *Instruccions per l'ensenyança de minyons* de Baldiri Reixac. La relació amb

l'alumne va prou bé, tot i que el senyor Fermí, nebot de la marquesa, que no viu amb ella, el mira amb mals ulls. Però la vida plàcida a casa de la marquesa s'acaba abruptament amb la malaltia de l'alumne, víctima del tifus, cosa que fa que en Tomeu prengui consciència que la mort del nen, que sembla inevitable, el farà tornar a l'hospici. No és aquesta l'única desgràcia: durant l'agonia de l'infant, unes fortes tempestes provoquen el desbordament del Ter, l'Onyar, el Güell i el Galligans. La riuada inunda la casa, tothom ha de pujar al pis de dalt. En Tomeu sent cridar al carrer demanant auxili el seu amic Aleix, amb qui ha compartit la infantesa a l'hospici, i la germana d'aquest, la Carme, de qui està enamorat. Es llança a l'aigua per salvar-los, però moren en la riuada.

I així, després de la mort dels amics i la família d'acollida, en Tomeu acabarà treballant en un altre hospici de caritat. És a dir, que Tomeu Boncor no serà un hospicià abocat a la delinqüència, com Rocambole, ni un nen del carrer amb mort heroica, com Gavroche, sinó que serà redimit pel treball, tot i que ben lluny tant de l'èxit social d'Oliver Twist com de la glòria militar de l'hússar Bastien.

Només hauran de passar dotze anys abans que la revista *La Il·lustració Catalana* també recuperi el relat (vol. XIII, 1892, p. 282, 314, 333, 346, i 378).

8.2.12. Els fulletons de la primera època de *La Il·lustració Catalana* (1880-1894)

Acabem de veure com *La Il·lustració Catalana* va recuperar no menys de set fulletons que havien sortit uns quants anys abans a l'aleshores ja desapareguda *Lo Gay Saber: El poble de l'Alzinar, El Sant Crist de la Sang, El cotxer dels morts, La festa dels aucells, Un voluntari d'Àfrica, Cor i sang* i *Tomeu Boncor*. Aquests no van ser ni de bon tros els únics relats seriatos que es van publicar durant els quinze anys d'existència de la primera època de la revista.

8.2.12.1. Volum I-II (1880-1881)

Cadascun dels quinze volums de *La Il·lustració Catalana* es correspon amb un any natural. Tanmateix, hi va haver dos casos de volums que podríem anomenar dobles: el volum I-II i el VI-VII. En el cas del volum I-II, els números que formen

el volum I són els que van de l'1 (10 de juliol de 1880) fins al 36 (30 de juny de 1881). El volum II és format pels números que acaben l'any, és a dir, del 37 (10 de juliol de 1881) al 53 (20 de desembre de 1881). L'índex és únic per a tots dos i la numeració és seguida.

8.2.12.1.1. *Una història vulgar, primera part d'una novel·leta*

Jacint Laporta i Mercader⁹⁹ (1854-1938) va ser metge i escriptor en llengua catalana nascut a Sants, col·laborador habitual de *La Il·lustració Catalana*, fundador de la revista *La Llar* i director de *La Família Cristiana*. Va ser president de l'Orfeó de Sants i mantenidor dels Jocs Florals de Barcelona en tres ocasions. Un dels edificis del centre cívic de les Cotxeres de Sants duu el seu nom.

Una història vulgar es va publicar al llarg de tres números: 3 (p. 22), 4 (p. 30-31) i 5 (p. 38). És el relat en primera persona de la vida d'un nen, fill d'una vídua, abocat al mal camí malgrat tots els esforços de la mare, que malviu collint herbes remeieres per als herbolaris del barri. Les dolenteries del fill fan emmalaltir la mare i tot el veïnat li gira l'esquena, tot i que el rector, mossèn Llorenç, intenta intercedir i li aconsegueix una mica d'ajuda. Però la malaltia acaba matant la mare, i el noi, en Ramonet, queda sol al món. Només mossèn Llorenç està disposat a fer-se'n càrrec, i l'adopta. Un company d'entremaliadures, que respon al malnom de Fura, el convenç que deixi la rectoria i fugi cap a Barcelona per obrir-se pas a la vida. El Fura és fill d'un lladre de camí ral, tot i que això en Ramonet no ho sabrà fins passat molt de temps, quan pare i fill acabin al presidi. El Fura se'n porta en Ramonet a Barcelona, a casa d'un home que l'iniciarà en l'ofici de lladre, fins que una de les seves víctimes l'enxampa, li clava una pallissa, i en Ramonet es resol a tornar, penedit, a casa del mossèn.

L'argument d'aquesta *Primera part d'una novel·leta* resulta especialment interessant, perquè hi veiem aparèixer per primera vegada als fulletons catalans la figura del nen del carrer com a personatge abocat —gairebé predestinat— a la delinqüència, a més d'una altra figura que sovint hi va lligada: el mestre de

⁹⁹ Aquí, amb el nom ortografiat *Jascinto*

lladres, com el Fagin d'*Oliver Twist* o Sir Williams quan actua com a mentor del jove Rocambole.

8.2.12.1.2. *L'acabament d'una novel·la*

Aquesta és una altra obra de Jacint Laporta que, malgrat el que pugui fer pensar el títol, no té res a veure amb *Una història vulgar, primera part d'una novel·leta*. Va sortir al llarg de tres números: 36 (p. 291 i 294), 38 (p. 307), 41 p. 330-331) i 42 (p. 339). Explica la història d'en Guillem, un escriptor curt d'idees que es veu incapaç d'acabar la novel·la que ha promès al seu amic Ramon, que dirigeix una revista literària, aclaparat per un amor desventurat que el portarà a la mort. Al darrere de l'argument, hi ha una descripció de les tertúlies literàries a les cases senyorials de Barcelona, molt a l'estil de París.

8.2.12.2. Volum III (1882)

8.2.12.2.1. *Memòries d'un soldat*

Primer dels dos fulletons de Jacint Laporta que trobem en aquest volum III, tot i que en realitat no és un relat sinó tres fragments d'un llibre inèdit aleshores: *Memòries d'un soldat: primeres narracions* es va publicar tres anys després (Laporta 1885). Els fragments es van publicar als números 54 (p. 10), 72 (.298-299) i 73 (p. 307 i 310) de la revista.

8.2.12.2.2. *La senyora Càndia*

L'altre fulletó de Jacint Laporta duu el subtítol *Novel·leta* i es va publicar només al llarg de dos números: el 61 (p.119 i 122) i el 62 (p. 131 i 134). Explica la història de la Càndia, dona dedicada a llegir la ventura i fer de remeiera en un piset del carrer de Robadors, a qui un primer marit li fuig de casa després d'arruïnar-la i un segon, l'Evaristo, li fuig també per córrer món amb una companyia de comedians, seduït per una actriu valenciana. La senyora Càndia, decidida a venjar-se, surt en persecució dels comedians. Finalment, convencerà un pagès que la consulta sobre la malaltia de la seva estimada perquè apunyali

l'Evaristo, fent-lo creure que és l'única manera de trencar un suposat malefici que pateix la noia.

Es tracta, en resum, d'una història de tall molt fulletonesc, en el sentit més francès del terme, amb infidelitats, marits fugitius i sanguinàries venjances.

8.2.12.3. Volum IV (1883)

8.2.12.3.1. *Els tres tombs*

Relat seriat del prolífic autor Antoni Careta i Vidal, que va aparèixer durant tres números: el 78 (p. 7 i 10), el 79 (p. 26-27) i el 81 (p. 55-58).

Es tracta d'una narració costumista ambientada a la festa barcelonina dels Tres Tombs i que parla de la rivalitat creixent entre dos amics de tota la vida que aspiren a ser banderers de la seva colla. La rivalitat no només trencarà l'amistat, sinó fins i tot el prometatge de l'un amb la germana de l'altre. Per sort, la mediació d'un amic comú, narrador de la història, els reconciliarà i salvarà el casament quan la núvia havia entrat ja de novícia en un convent.

El relat en si no té gaire cosa a destacar, però sí que resulten notables els gravats que l'il·lustren, obra del dibuixant barceloní Jaume Pahissa i Laporta (1846-1928).

8.2.12.3.2. *La calavera*

La calavera és una peça narrativa de Narcís Oller que va aparèixer seriada als números 84 (p. 103 i 106), 86 (p. 134-135) i 87 (p. 151 i 154). Es tracta d'una història d'ambientació rural, situada a Vallhonestà, població que no compta amb més de tres-cents veïns, essencialment agrícola i «quieta com un cementiri». És, com és natural, una comunitat tancada:

Tots vehins, tots coneguts, tots fit á fit anys y panys, no se 'ls hi escapa una mosca. Un estornut se sab de cap á cap del poble; un naixement, una mort, remohuen un sentiment general. L'adulteri y 'l robo, allí son impossibles ab que ningú no somia. Lo respecte á la propietat ja no es una virtut; es un hábit. Lo darrer que tanca la porta deixa la clau sota la gattonera, y si en la casa abandonada 's cala foc, lo vehinat obra la porta, apaga l'incendi, tanca altre cop y quan los amos tornan s' ho troban tot com estava, una mica més fumats, res més.

Un dia, arriben al poble dos captaires forasters, una parella jove, ell cec i coix i amb una guitarra a coll i ella fornida i amb un posat desvergonyat, i s'instal·len en una balma als afores. La parella desperta les sospites d'en Biel, el guarda de terme, que creu que són lladres perquè ha descobert casualment que l'home en realitat no és ni cec ni coix. En Biel s'afanya a comunicar les seves sospites al Francisco, metge i alcalde, i entre tots dos busquen la manera de foragitar la parella del poble, cosa que el metge aconseguirà fent-los por amb l'esquelet que té a casa, que va comprar per donar to a la consulta, però que té arraconat a les golfes per no espantar als pacients.

La prosa de Narcís Oller, riquíssima, destaca clarament per damunt de la molt més senzilla d'altres autors de narracions de la revista i, per bé que la història en si no presenta gaire interès, és aquest estil el que la converteix en una lectura realment notable.

8.2.12.3.3. *Una broma. Costums de Barcelona*

Francesc de Boter, autor de qui hem pogut trobar ben poques referències fora de col·laboracions a *La Renaixença* i *La Il·lustració Catalana*, signa aquest relat de tall realista, que es va publicar al llarg dels quatre darrers números del volum IV —98 (p. 331 i 334), 99 (p. 354-355), 100 (p. 369-372) i 101 (p. 388-390)— i el segon del volum V —103, p. 29-31.

El relat parla d'una colla de joves estudiants, encapçalada per en Senespleda, que, per broma, intercepta la correspondència amorosa d'un company, fent-se un tip de riure amb les cartes d'ell i redactant enceses respostes, completament falses, per part de l'enamorada, la Pepeta. Per quedar-se el correu autèntic i fer passar el fals, compten amb la complicitat de la Marieta, minyona de la Pepeta (venal i deslleial com a bona minyona de fulletó), que sembla que li agrada força al cap de la colla de bromistes. L'interès del relat no és tant en la trama com en la descripció del dia a dia del jovent benestant a la Barcelona de l'època: els cafès, els billars, les trobades de les colles...

8.2.12.4. Volum v (1884)

8.2.12.4.1. *L'escala del vici*

Heus aquí un nou relat fulletonesc d'Antoni Careta i Vidal, ambientat a Esparraguera. Tot i que va aparèixer només durant dos números —107 (p. 91-94) i 108 (p. 107, 109-110)—, podem veure per les pàgines que ocupa que és força extens. Al número 107, val a dir que els gravats de Pahissa que acompanyen la història no la il·lustren, sinó que són tres apunts paisatgístics de Terrassa.

El narrador, arribat una nit a Esparraguera, de camí de Barcelona cap a Igualada, i allotjat a l'hostal, va a visitar un conegut, Pep Canals, amb qui surt una estona a la nit i que el convenç perquè es quedi algun dia més al poble. En tornar a l'hostal, coincideix amb una estranya colla de viatgers que passen per còmics ambulants o artistes de circ, però a qui ell troba aspecte de lladres. Durant la nit, el protagonista veu un dels còmics de la colla lliurant-se a la desesperació davant unes fotografies que duu en una capsa, escena que el deixa perplex i l'arriba a obsessionar. L'endemà, en Pep i ell van a veure l'actuació dels còmics. Un dels números representa la vida del jugador, que al final se suïcida, cosa que l'actor (el mateix home que el narrador ha vist a la nit a l'hostal) fa realment en escena, en una barreja de teatre i realitat que ens podria fer pensar en *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, si no fos perquè aquesta òpera és vuit anys posterior i no es va estrenar al Liceu de Barcelona fins al 25 de gener de 1895. L'actor deixa un missatge que explica la seva davallada per l'escala del vici, amb la petició que sigui llegit en veu alta davant el públic.

El principal interès del relat, doncs, és el tractament de la ficció dins la ficció, un recurs que també podem trobar en la narrativa popular francesa —pensem, per exemple, en l'escena del ball de disfresses de *L'Héritage mystérieux*—. Per al lector actual, a més, té un altre interès, que és el de mostrar com eren els viatges fa prop d'un segle i mig, quan anar de Barcelona a Igualada exigia dos dies de trajecte fent nit a Esparraguera.

8.2.12.4.2. *La bufetada*

Als darrers quatre números d'aquest volum —122 (p. 332-334), 123 (p. 348-350), 124 (p. 365-366) i 125 (p. 381-382)—, trobem aquesta narració de Narcís Oller, amb il·lustracions de Pahissa. La protagonista és l'Agneta, una planxadora del carrer de la Canuda. Ambientació, per tant, realista, urbana i barcelonina, amb un personatge principal que s'acosta força a les *grisettes*, encara que, estrictament parlant, no ho sigui ni per professió ni per estat civil, ja que és acabada de casar —i molt feliçment— amb en Llorenç, que és carnisser a la Boqueria. Sí que s'hi acosta, en canvi, pel que fa a l'endrega, la laboriositat i la simpatia que aviat es guanya entre les veïnes del carrer, que al començament d'instal·lar-s'hi només la miraven amb tafaneria. L'Agneta ha posat botiga de planxadora just després de casar-se, amb el suport de la marquesa per a qui havia treballat com a serventa, per poder complementar els ingressos, sempre curts, del marit.

Quan l'Agneta es queda embarassada, en Llorenç la convenç perquè agafi un parell d'ajudantes, tot i que això genera en la noia, que és gelosa, tota mena de pors completament injustificades. Un cop nascuda la criatura, en Llorenç aviat demostra que és un paràs a més d'un marit exemplar.

Després de la maternitat, el negoci prospera, i l'Agneta, ja coneguda a tot el barri, ha d'agafar la botiga del costat i contractar vuit planxadores més. Aviat la pau domèstica trontolla per culpa de la Ramona, una jove planxadora «rosseta, grassona, bastant aixalabrada, que las entretenia á totas, i á en Llorens també, ab sas conversas verdetas, sas paraulas de doble sentit, sas xistosas cansons. En sos ulls, sos llabis carnosos, sos moviments, se hi descobria un sensualisme instintiu qu'esqueya als hòmens y alarmava á las donas». En Llorenç cau en la temptació. La relació de la parella empitjora tant que un dia ell li dona una bufetada, però és tan gran el penediment que, amb la destal de carnisser, es talla la mà amb què havia maltractat l'Agneta.

L'interès del relat rau a com Narcís Oller és capaç de basar la trama en un tòpic del fulletó —la modisteta, aquí convertida en planxadora— per a, ràpidament, deixar-lo enrere i presentar-nos la història tràgica d'una dona per a

qui el triomf social i professional va de la mà de l'ensulsiada de la felicitat domèstica.

8.2.12.4.3. *El pessebre*

Relat nadalenc de Josep Franquesa i Gomis, poeta, crític literari i polític (1855-1930), que havia estat fundador i primer director de la revista. Es va publicar als dos darrers números de l'any —124 (p. 359 i 362-363) i 125 (p. 374)— i explica la història del senyor Josep, pessebrista que dedica un munt d'hores i esforços a la seva passió, fins que, la nit de Nadal, pot presentar a la família, amics i veïns un pessebre monumental. Al llarg dels anys, el pessebre serà testimoni de les alegries i dissorts de la família.

8.2.12.5. Volums VI-VII (1885-1886)

L'any 1885, *La Il·lustració Catalana* només va treure sis números, els corresponents als tres primers mesos de l'any. Aquests números conformen el volum VI, però, pel fet de resultar massa curt (només 96 pàgines), es va unificar amb el volum VII, que abraçava tot l'any 1886, amb un índex únic i la numeració seguida.

8.2.12.5.1. *Elisabeth de Mur*

Maria de Bell-lloc va col·laborar a *La Il·lustració Catalana* amb un seguit de rondalles d'ambientació medieval. D'aquestes, només va ser seriada, per la seva extensió, *Elisabeth de Mur*, que va aparèixer als números 128 (p. 39 i 42), 129 (p. 55 i 58) i 130 (p. 74-75).

8.2.12.5.2. *El senyor Ferret*

El senyor Ferret és un relat de l'escriptor i arquitecte Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940), que es va publicar als números 133 (p. 119 i 122-123) i 134 (p. 138-139), i en el qual dos antics companys de la universitat s'expliquen les seves desventures amoroses.

8.2.12.5.3. *La fàbrica vella*

Aquest és un altre dels relats seriatos d'Antoni Careta i Vidal, publicat entre els números 151 (p. 411 i 414-415) i 153 (p. 435-439 i 442). És una història d'ambientació urbana, industrial. Explica en primera persona l'experiència d'un xicot, bon estudiant, però sense una vocació clara. Un fabricant amic dels pares els proposa de fer-lo entrar com a aprenent a la seva filatura, perquè vagi coneixent bé els diferents rams del tèxtil i, a mig termini, pugui convertir-se en contramestre. Més endavant, completats els estudis, podrà arribar a director. I així, el noi, amb el cap ple de somnis artístics i sense haver-se separat mai de la llar pairal, posa un dia les seves coses dins un farcell i se'n va, ple de tristesa, cap a la fàbrica, on iniciarà el seu aprenentatge i coneixerà el que per a ell és un món completament nou. L'encarregat d'instruir el protagonista, en Valentí, veu la fàbrica com un indret harmònic, on «'ls treballadors, los majordoms y 'ls fabricants són rodas d'una mateixa màquina», i rebutja de considerar el patró com un enemic, com rebutja també qualsevol mena de sindicalisme, cosa que fa que el protagonista el tingui per algú ple de saviesa i de virtut. La trama es complica amb una història d'amor i gelosia que acaba a punyalades. El més important de tot plegat és la visió harmònica i justa que Careta s'esforça a oferir-nos de la fàbrica, una visió que es remata a l'endrega que tanca el relat:

Honrats treballadors de Catalunya: l' autor d' estas ratllas, per més d' un concepte, desitja 'l vostre bé, y á tal fi 's dirigeix ab ellas. Lo major guasadó que podrá haverne es que tots los que les llegiu [...] quan les tribulacions propias de la vostra condició vos descoratgen, [...] tingau un conhort, una esperansa y un mirall, recordant-vos de *La fàbrica vella*.

Tot i el plantejament ingenu de Careta, la voluntat de dignificació dels treballadors industrials que s'observa al fulletó, juntament amb alguna proposta concreta per a la millora de la seva situació —com ara la de la creació d'escoles per a la formació dels fills de la classe obrera—, unit tot plegat a l'innegable tot paternalista del discurs, fan que ens preguntem si no el podríem veure, a la seva manera, proper a Eugène Sue.

8.2.12.6. Volum VIII (1887)

8.2.12.6.1. *La font del arc*

Novel·leta rural de temàtica negra de l'escriptor manresà Vicent de Febrer, que va sortir al llarg dels tres primer números de 1887: 156 (p. 10-12),¹⁰⁰ 157 (p. 30-31) i 158 (35 i 37-38). La història està ambientada a Oliana, i comença a la cuina d'una masia on tot de persones que anaven de camí cap a la fira d'Organyà s'han hagut de refugiar a causa de la pluja. Hi ha bon ambient i companyonia entre tots els viatgers, amb l'excepció d'un salmaire que es manté aïllat en un racó. Tot d'una, compareixen dos mossos d'esquadra que porten un pagès moribund per culpa d'una mala caiguda de la mula. El salmaire, de nom Miquel, el reconeix i queda horroritzat, mentre el moribund li prega que el perdoni i confessa en alta veu que és l'assassí del seu germà i el lladre de la seva fortuna, honra i sort. Pren els presents per testimoni per dir que en Miquel serà l'hereu de tot el que té en aquest món. Després de dubtar, en Miquel el perdona, i la resta del fulletó és el relat de la història de crims, gelosia i errors judicials que va acabar duent en Miquel a la misèria i la mendicitat. L'arrencada del relat, doncs, és una anagnòrisi, tècnica narrativa ben pròpia del fulletó.

8.2.12.6.2. *Benet Roure*

Devem aquest fulletó, que va sortir a llum en lliuraments força extensos al llarg de cinc números —157 (p. 23 i 26-37), 158 (p. 42-44), 159 (p. 59 i 62), 161 (p. 90-93) i 163 (p. 118-119 i 122)— a l'escriptor vigatà Lluís Bertran Nadal i Canudas (1857-1913), col·laborador, a més de *La Il·lustració Catalana*, de la *Gazeta Montanyesa* de Vic i de *La Renaixensa*, a més de fundador de la societat Catalunya Vella i secretari de l'Orfeó Català i del consell directiu dels Jocs Florals (Vidal 1980a). L'ambientació del relat no deixa de ser curiosa, ja que arrenca en un debat escolàstic públic entre estudiants de filosofia de Vic. L'autor aclareix que aquest tipus de debats «de *sed i ergo*» eren espectacles molt populars a la ciutat

¹⁰⁰ En aquest número de la revista, les pàgines apareixen com a 490, 491 i 492 per un error d'impremta.

i tenien seguidors habituals i apassionats. El protagonista de la història és un dels estudiants que prenen part en la disputa, en Benet Roure, seminarista de vint anys, atrapat entre la seva vocació i les seves incipients idees liberals, influïdes per la lectura de periòdics polítics. Aquesta dualitat, agreujada per la supèrbia que li provoca el seu triomf al debat escolàstic, és la que marcarà tota la seva vivència, que és, fora d'això, una descripció costumista de la vida dels seminaristes de Vic.

8.2.12.6.3. *La bona gent*

Un nou fulletó de Bonaventura Bassegoda, força més extens que *Lo senyor Ferret*, que va aparèixer al llarg de quatre números: 166 (p. 166-167, 170-171 i 174), 167 (p. 182-183 i 186-187), 168 (p. 198-199) i 169 (p. 211-214). Ens parla del doctor Arnau, antic metge militar esdevingut metge de Sant Magí, poble als afores de la ciutat. És un home estimat i respectat, bondadós, honest i caritatiu, però al mateix temps enèrgic i malcarat quan cal: «Y aquest caràcter s'avenia molt bé ab un si es no es de malcarat que 'l distingia y que li feya cumplir lo seu ministeri ab una barreja de crits y renys y obras de misericordia».

A través del doctor Arnau, el lector va coneixent els diferents personatges d'una escala de veïns sumida en la foscor i la misèria: el sastre, que surt a emborratxar-se i deixa sola la dona moribunda; la tafanera, que viu envoltada de gossos, criatures i soroll; el jove gandul; el carreter que ha de deixar la feina perquè es queda sord i vol enviar a treballar a la fàbrica el seu fill de deu anys... La *bona gent* a què fa referència el títol és la família d'en Francisco, el fuster, home de bé i optimista, franc i enèrgic, envejat per alguns veïns.

La bona gent és una interessant novel·la coral, l'autèntica protagonista de la qual és l'escala de veïns, plena de personatges atractius i pintorescos. Bassegoda —cosa infreqüent en la narrativa fulletonesca catalana— s'esforça per fer un retrat de la pobresa, sense esquivar temes que havien de ser d'actualitat, com el treball infantil, i, lluny de qualsevol paternalisme amable com el que hem vist en Antoni Careta, ens presenta uns tipus que han de triar entre lluitar durament per la seva pròpia dignitat (com el sastre Mero, el qual, després de

reconèixer la seva part de culpa en la mort de la dona, s'esforça per refer la vida) o enfonsar-se en la misèria material i moral (com la tafeñera Sèbia).

8.2.12.6.4. *L'americano*

L'americano és un relat seriat obra de Simó Alsina i Clos (Barcelona 1851-1920), originàriament obrer tèxtil i després tipògraf, simpatitzant de les idees socialistes, federalistes i catalanistes i director d'algunes publicacions. Es va publicar als números 170 (p. 230-231 i 234), 171 (p. 247 i 250-251) i 172 (p. 262).

La història està ambientada a Sitges i té per protagonistes la Roseta i en Quico, una jove parella de classe treballadora que tot just s'acaba de casar. Pocs dies després, en Quico no es presenta a casa a dinar i ningú al poble no sap què se n'ha fet. Passa el temps i neix el fill de la parella sense que el pare hagi tornat a casa. Quatre anys després, reapareix: havia marxat a buscar fortuna a Amèrica.

La poca consistència de l'argument, sumada a l'estil lent i prolix, fan que no es pugui destacar res d'aquest fulletó.

8.2.12.7. Volum IX (1888)

8.2.12.7.1. *Les conseqüències*

A partir del 30 d'abril i fins a final de l'any 1888, *La Il·lustració Catalana* va publicar com a fulletó la novel·la *Les conseqüències*, d'Antoni Careta. Val a dir que en les mateixes dates la revista va anar traient seriat el *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*, de Jacint Verdaguer, il·lustrat amb nombrosos gravats, una obra que, naturalment, no considerem aquí com un fulletó. També durant aquest any publica una extensa col·lecció de gravats sota el títol «Les fonts de Barcelona», que podria ser un interessant motiu d'estudi per als investigadors de la història arquitectònica de la ciutat, ja que hi trobem fonts perfectament identificables avui dia al costat d'altres de poc conegudes o fins i tot oblidades.

Aquesta obra d'Antoni Careta és, segurament, la que més s'acosta al concepte francès de novel·la de fulletó de totes les que va publicar la revista, tant per l'extensió com pels temes. Va aparèixer durant setze números i en

lliuraments força extensos: números 187 (p. 123 i 126), 188 (p. 140 i 142), 189 (p. 158), 191¹⁰¹ (p. 195 i 198), 192 (p. 214-215), 193 (p. 230-231), 194 (243 i 246-247), 195 (p. 262-263), 196 (p. 275-279), 197 (p. 291-295), 198 (p. 306-311), 199 (p. 326-327), 200 (p. 338-343), 201 (p.355-359), 202 (p. 374-375) i 203 (p. 385-391). Especialistes en novel·la negra com Àlex Martín Escribà (Ayén 2016) (Llort 2015) la consideren com la primera novel·la policíaca catalana digna d'aquest nom.

La història arrenca amb un jove fotògraf sense recursos, en Quimet —expòsit, viu amb la seva vella dida i el seu marit, paralític—, que demana la mà d'una noia benestant, l'Àngela, al seu pare, don Ramon, militar retirat. Una pretensió, no cal dir-ho, abocada al fracàs. El pare, indagant una mica la filla, descobreix que rep cartes de l'enamorat a través d'un nen aiguader, i posa a vigilar-la el seu assistent, que respon pel malnom de Bayoneta. En Quimet, en veure's rebutjat principalment per la seva condició d'expòsit, pren la determinació de descobrir qui van ser els seus pares. Les úniques pistes que poden proporcionar-li a la Casa de Maternitat són que el van batejar a Santa Eulàlia de Ronçana i que va tenir padrí i padrina.

A partir d'aquí es desenvolupa la intriga d'aquest jove que cerca els seus orígens. Una investigació que, seguint les convencions del fulletó, el durà a un retrobament, una anagnòrisi i un final feliç amb casament.

Observem que Antoni Careta escriu *Les conseqüències* narrant com un autèntic fulletonista, i no només —com es podria dir d'altres obres seves— com un narrador que veu publicada l'obra per lliuraments.

8.2.12.7.2. *La flor de la vida*

La flor de la vida, que es va sortir durant dos números —194 (p. 234-235) i 195 (p. 251-253)—, no és una narració fulletonesca, sinó una rondalla medieval narrada per Pau Sans i Guitart, polític i enginyer industrial natural de l'Hospitalet

¹⁰¹ A la col·lecció de la Biblioteca de Catalunya, digitalitzada a l'Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=586&anyo=1888), falta el número 190, que correspondria al 15 de juny de 1888.

de Llobregat, primer president de la Lliga de Catalunya (1887) i president de la Unió Catalanista. Sans va publicar altres narracions a *La Ilustració Catalana*, com *Lo llibre de l'Andreuet*, al volum xvi. És important assenyalar-ho perquè, segons les fonts enciclopèdiques, va passar a la posteritat no com a narrador, sinó com a enginyer especialitzat en ferrocarrils, amb obres de gran ressò com ara *La locomotora en acció* (1886), *Guia de maquinistas y fogoneros de ferrocarriles* (1888-1890), *Preguntas y respuestas relativas á la conducción y conservación de las locomotoras. Detalles elementales de la construcción y funciones de la locomotora*.

La rondalla *La flor de la vida*, tal com el mateix autor indica en una nota, va ser escrita originàriament en castellà i publicada a Saragossa, al periòdic *El Estado Aragonés*, l'any 1873. La versió de *La Ilustració Catalana* no és només traduïda, sinó també ampliada i retocada.

8.2.12.7.3. *El tribut de sang*

Aquest relat de Bonaventura Bassegoda va aparèixer en dos números —198 (p. 299-302) i 199 (p. 318-319)—. Hem d'assenyalar que no figura en l'índex del volum.

La història parla de la senyora Madrona, que s'ha quedat vídua i amb dos fills, els únics que li viuen dels sis que va tenir. El marit i els quatre fills difunts, mariners, van morir al mar, i el gran dels vius, en Miquel, és un xicot de vint-i-dos anys que no para de donar-li disgustos per la seva mala vida. En canvi, el petit, en Llorenset, és ple de virtuts. La tragèdia cau damunt la casa el dia que el fill petit ha d'entrar al sorteig de quintos, el tribut de sang a què fa referència el títol. En Llorenset, desesperat per no abandonar la mare, mira d'obtenir els diners per pagar-se la llicència, i acaba robant a l'oficina a la qual treballa. Comès ja el robatori, descobreix que la seva mare havia anat dipositant a la mateixa oficina els estalvis i hauria estat en condicions de pagar. Avergonyit pel que ha fet, marxa de casa per sempre més i, en una última escena, veiem com en Miquel, compadit de la situació, sembla disposat a canviar de vida i a mantenir la senyora Madrona. Tot plegat, una tragèdia domèstica que no arriba a tenir gaire interès.

8.2.12.8. Volum x (1889)

8.2.12.8.1. *Fidelitat*

Fidelitat és un *quadret*—segons expressió de l'autora— de Joaquina Santamaria i Ventura, coneguda amb el pseudònim *Agna de Valldaura*, que va ocupar dos números de la revista: el 210 (p. 102-103) i el 211 (p. 118-119). Lloa la figura del gos de caça a través de la figura d'en *Turc*, el perdiguer del jove caçador Albert, únic testimoni de l'assassinat del seu amo, que acabarà venjant-lo i defensant la seva promesa Isabel.

8.2.12.8.2. *En Ton de la pipa*

Aquest relat de tall històric de Joan Pons i Massaveu es va publicar en tres lliuraments, als números 219 (p. 251 i 254-255), 220 (p. 270-271) i 221 (p. 278-279 i 282-283). Pel que fa al número 220, ens pot desconcertar el fet que apareix a la coberta com a 210 i que el lliurament corresponent d'*En Ton de la pipa* és signat per Francesc Maspons i Labrós, però es tracta de dos errors d'impremta dels quals els redactors es disculpen al número següent (p. 287) en una fe d'errades.

Pel que fa al relat en si, és la narració que un home gran fa als seus companys de viatge en un compartiment del ferrocarril de Tarragona dels fets de l'Arboç (la resistència heroica dels vilatans davant les tropes napoleòniques l'any 1808), que va viure quan era jove.

8.2.12.8.3. *Història d'un piano contada per ell mateix*

Segurament és el més imaginatiu dels fulletons de *La Il·lustració Catalana*, atès que el seu argument es correspon exactament amb el títol: l'autobiografia d'un piano des del dia que, acabat de construir, arriba a una botiga de música fins que, molt malmès, va a raure a un teatre com a part de l'*atrezzo*. Abans, ha tingut una vida prou moguda, que explica sempre en un to irònic. El pas per diferents cases de Barcelona i pel teatre finalment serveix per a retratar diferents maneres d'entendre l'art en general i la música en particular.

L'autor del text és el polític i escriptor Joaquim Riera i Bertran, que fou alcalde de Girona i diputat a Corts, a més de prolífic autor, sobretot de teatre romàntic i festiu.

La *Història d'un piano contada per ell mateix* va aparèixer en sis números de la revista: els 222, (p. 298-299 i 302), 223 (p. 311 i 314-315), 224 (p. 326), 225 (p. 342-343), 226 (p. 359 i 362) i 227 (p. 371-372 i 374).

8.2.12.9. volum XI (1890)

8.2.12.9.1. *Els colomins*

Rafel Sans d'Urpí és el pseudònim amb el qual l'historiador Joan Segura i Valls (Santa Coloma de Queralt, 1844-1909) va publicar a *La Il·lustració Catalana* diverses narracions, algunes seriadades, que s'editarien en forma de llibre i amb el títol *A estones perdudes* després de la seva mort, amb pròleg d'Antoni Careta i Vidal.

La primera d'aquestes peces és *Els Colomins*—números 229 (p. 23-26) i 230 (p. 38-39—, que duu el subtítol *Fulles de l'àlbum d'un aprenent. Apuntacions per un quadret*, i és, efectivament un quadre de costums de la vida dels marxants de bestiar de Santa Coloma de Queralt.

8.2.12.9.2. *La tia Marieta*

Narració de Rafel Sans d'Urpí apareguda als números 243 (p. 259 i 262) i 244 (p. 267-271). Explica la història de la Marieta, minyona exemplar d'un matrimoni gran i sense fills, que la considera de la família, i que es queda soltera en perdre l'amor de la seva vida per culpa de la tossuderia del pare, que no la vol deixar casar.

8.2.12.9.3. *Presa d'un corsari* i *El cop de mà de Manresa*

Dos relats històrics de Joan Pons i Massaveu, en la línia d'*En Ton de la pipa*. El primer —números 231 (p. 54-55 i 58), 232 (p. 71 i 74) i 233 (p. 87-89)— és una aventura marinera de l'any 1799 en aigües de Sant Pol; el segon —números 240

(p. 202-203 i 205) i 241 (p. 219 i 221-222)—, la reconstrucció d'un episodi de les guerres carlines a Manresa.

8.2.12.10. volum XII (1891)

8.2.12.10.1. *L'hereu Subirà*

A partir de l'any 1891 i fins al final de la primera època, cadascun dels volums anuals de *La Il·lustració Catalana* va donar especial relleu a un fulletó (dos en el cas del volum XIV), molt més llarg que els altres —amb una extensió pròpia d'una novel·la—, sempre il·lustrat. Els altres relats seriatos del volum eren molt més breus i senzills.

Al volum XII, aquest fulletó destacat va ser *L'hereu Subirà*, una de les obres narratives més destacades, amb *L'hereu Noradell* (1888), de Carles Bosch de la Trinxeria. Entre totes dues formen, segons Josep Camps Arbós (2011), un díptic que s'inicia amb una novel·la rural (*L'hereu Noradell*) i continua amb una de ciutadana (*L'hereu Subirà*), partint dels dos grans models narratius de l'autor: Honoré de Balzac («lo rey dels novel·listes», segons les seves pròpies paraules) i Narcís Oller. En canvi, Bosch de la Trinxeria avorria i considerava immoral Émile Zola, en la mateixa mesura que, com hem vist, ho feia Francisco de A. Soler en l'obituari d'Alphonse Daudet a la revista *Luz*. El motiu d'aquesta aversió és que Bosch aspira a una visió poètica de la realitat que preservi la novel·la dels excessos dels realistes.

L'hereu Subirà vol mostrar una visió de la societat barcelonina, partint sempre de la divisió maniquea entre societat rural i urbana. Al llibre, el protagonista, hereu de les possessions familiars a l'Empordà, decideix delegar en un administrador la gestió del patrimoni i anar-se'n a viure a Barcelona, en un pis de la Rambla. La decisió està força justificada, ja que es va criar a Barcelona, estudiant primer als Escolapis i després a la facultat de dret, i es considera barceloní d'adopció. Josep Camps Arbós resumeix en poques ratlles el tarannà del personatge:

Sabem que no li interessa exercir d'advocat sinó de pintor, és soci del Liceu, publica poemes a *La Renaixensa* i mostra una escassa preocupació per la religió i, en canvi, una simpatia notòria pel catalanisme i la Lliga Regionalista; viure a la ciutat és, per al jove, la possibilitat d'exercir d'intel·lectual. Potser l'episodi més representatiu dels capítols inicials és el ball de màscares al Liceu on coneix dues noies. (Camps Arbós 2011, 126)

Significativament, una d'aquestes dues noies és una modista, que ell comença a festejar amb finalitats gens honestes i que acabarà casant-se amb un altre. L'altra, Dolors Clarós, és una noia de la burgesia, però d'arrels també rurals, profundament idealitzada, el casament amb la qual salvarà moralment el protagonista, fins que caigui en la temptació de l'adulteri amb una artista de circ americana. Però la greu malaltia del fill de la parella la nit de Reis impedirà que Subirà consumi l'adulteri. Un final, veiem, que té molt més de fulletonesc que no de naturalista.

Les il·lustracions de l'obra, que encapçalen cada capítol, són de Josep Cabrinetty¹⁰² i Guterias. Cabrinetty —fill del general mallorquí Josep Cabrinetty i i Cladera, que havia mort el 1873 lluitant contra els carlins a la batalla d'Alpens— va ser un pintor i il·lustrador barceloní format a l'escola de Belles Arts de Barcelona entre 1883 i 1885, i posteriorment a París, i gran amic d'Apel·les Mestres i de Josep Yxart. Utilitzava per a la il·lustració una tècnica personal que consistia a fotografiar models que recreaven l'escena de la novel·la per a després dibuixar a partir de les fotografies (Alcolea s.d.). La tècnica té com a resultat uns gravats extraordinàriament realistes i d'una gran bellesa i expressivitat.

L'hereu Subirà va anar sortint als següents números i pàgines: 252 (p. 5-7), 253 (p. 19 i 22), 254 (p. 37-39), 255 (p. 54-55), 256 (p. 69-71), 257 (p. 86-87), 259 (p. 117-119), 260 (p. 135 i 138-139), 261 (p. 149-151), 262 (p. 165-167), 263 (p. 181-183), 264 (p. 197-199), 266 (p. 229-230), 268 (p. 261), 269 (p. 277-278) i 270 (p. 293-295 i 298).

A més, Cabrinetty publica un retrat de Bosch de la Trinxeria a la primera pàgina del número 270.

¹⁰² Ortografiat a *La Il·lustració Catalana* amb una sola *t*.

8.2.12.10.2. *El Jepet del Sastre*

Aquesta narració de Rafael Sans d'Urpí va aparèixer entre els números 262 (p. 171 i 174) i 263 (p. 183 i 186-189). La història comença en un to de conte popular: «En una vila important, no lluny de Manresa, hi havia un sastre que tenia dos fills».

Com és gairebé un tòpic, un d'aquests fills, el gran, que treballa fora de casa, és molt bo, i l'altre, el petit, en Jepet, molt dolent: un nen conflictiu que no para de ficar-se en baralles i d'apallissar els altres nens. Com que té molt bona veu, el mestre d'orgue li proposa de fer d'escolà, i ell accepta encantat. De més gran, aprèn l'ofici de fuster, però, desitjós d'aventures, volta per tot Catalunya (Montcada, Barcelona, Caldes de Montbui, Ripoll), en un periple iniciàtic i picaresc que acaba amb un bon matrimoni i una botiga de fuster.

Es tracta, en resum, d'un relat de formació, simpàtic, però sense gaire cosa més.

8.2.12.10.3. *La Maria*

Un altre relat de Rafael Sans d'Urpí, que va sortir als números 265 (p. 212-215) i 266 (p. 230-231 i 234). Ens presenta la trajectòria vital de la Maria, que serveix a diferents cases i té una vida feta de resignació per la feble salut i el fet de ser geperuda, que no li ha permès de casar-se ni d'entrar en un convent. L'obreta no té, realment, res a remarcar.

8.2.12.11. Volum XIII (1892)

8.2.12.11.1. *La reineta del Cadí*

Novel·la de Martí Genís i Aguilar que, amb il·lustracions de Josep Cabrinetty, va sortir als números 276 (p. 6-7 i 10), 277 (p. 19-20 i 22), 278 (p. 37-38), 279 (p. 58-59), 280 (p. 69-70), 281 (p. 85-86), 283 (p. 119), 285 (p. 149-150), 286 (p. 166-167), 287 (p. 182-183), 288 (p. 105-106), 289 (p. 212-215), 290 (p. 230-231 i 234), 291 (p. 246-247), 292 (p. 260-262) i 293 (p. 275-276 i 278).

La reineta del Cadí és, segons Maria Mercè Miró (1992, 105), una obra injustament oblidada, la qual, com altres de l'autor, va quedar a l'ombra de l'èxit de *Julita*. Marianna, coneguda com la Reineta del Cadí, neix com una heroïna romàntica que tanca, segons Miró, el cicle de novel·les romàntiques de Genís, al mateix temps que fa una gran aportació a la narrativa costumista, amb la seva visió de tipus i paisatges de la Cerdanya. L'argument de la novel·la és simple: Joan Aransa, el protagonista, torna a la Cerdanya des de Barcelona per casar-se amb la seva cosina; l'arribada i la recuperació dels seus somnis d'adolescència suposen la contraposició entre la realitat —la promesa Roseta— i l'ideal romàntic —l'amor adolescent, la Marianna.

8.2.12.11.2. *El llibre de l'Andreuet*

El primer que ens crida l'atenció d'aquesta obra de Pau Sans i Guitart, que apareix de manera discontinua en tres números de *La Il·lustració Catalana* —282 (p. 99 i 102), 285 (p. 146-147) i 287 (p. 179-182)—, és la nota que serveix, a peu de pàgina, per presentar-la: «Aquesta composició va destinada, entre altres, a servir de lectura per a la ensenyansa primària catalana, ab quin objecte fou demanada a l'autor».

És a dir, se'ns presenta el relat com una obra de literatura infantil i se'ns diu que té l'origen en un encàrrec, sense més especificacions. Uns detalls que resulten un punt intrigants, ja que, d'una banda, no consta que Sans i Guitart tingués cap relació amb la pedagogia (Ollé Romeu 1995) i, de l'altra, és l'única peça que *La Il·lustració Catalana* va dedicar al públic infantil.

El llibre de l'Andreuet és ambientat a Montcada el 1880, quan «no s'hi veyia encara cap de las moltíssimas torras que en cosa de deu anys s'hi han axecat», i quan molta gent hi anava a prendre les aigües a les deus ferruginoses de prop del cim del turó. Un dels banyistes habituals és l'enginyer mecànic Agustí Puig, propietari d'una filatura, vidu i que viu a Sant Andreu. L'Andreuet és el seu fill petit, per qui sent una especial tendresa, ja que s'ha hagut de criar sense la mare. El relat és en realitat un joc de preguntes i respostes entre pare i fill, sobretot centrades en temes tècnics, com ara el funcionament del ferrocarril (que recordem que era la gran especialitat de Pau Sans).

Un text, en resum, educatiu, amb un contingut narratiu mínim.

8.2.12.11.3. *L'agafada de mossèn Benet*

Relat de Joan Pons i Massaveu —números 277 (p. 27) i 279 (59 i 61)—, d'ambientació rural, que narra un episodi de les guerres carlines, amb la captura del capitost guerriller mossèn Benet.

8.2.12.11.4. *El pas del bord*

Aquest nou relat de Pons i Massaveu es va publicar entre dos números: 289 (p. 218-220) i 290 (p. 227-230). L'obre una nota de la redacció que adverteix que és part del llibre *Trescant per les serres*, publicat per *L'Avenç*, i que l'ofereixen com a mostra de la prosa de l'autor. La nota indica també que han mantingut els criteris ortogràfics de *L'Avenç*, tot i que no són els que aplica *La Il·lustració Catalana*, «com a prova de respecte per l'opinió d'altri». És la tràgica història, d'ambientació rural —a la Segarra— d'un nadó abandonat que, nou anys després, i a punt de morir, és reconegut per la seva mare gràcies a una medalleta que duu al coll: una anagnòrisi dins tot els tòpics del fulletó.

8.2.12.11.4. *El fill d'en Nasi*

Obra narrativa de Joaquim Riera i Bertran, publicada al llarg de tres números — 287 (p. 183 i 186) 288 (p. 199) i 289 (p. 215 i 218). És d'ambientació urbana i explica la vida del fill d'un enllustrador que comença a fer d'actor a un Ateneu — la Lira Infantil—, i a qui una malaltia s'enduu quan comença realment a prometre.

8.2.12.11.5. *De Barcelona a Gràcia, viatge en tramvia*

Aquesta peça breu de Joaquim Riera només es va estendre dos números: 291 (p. 247 i 250) i 292 (p. 258-259). Aquí, el tema és el viatge i, parodiant de manera molt graciosa els relats descriptius d'excursions tan habituals a l'època, explica l'experiència d'un viatge amb tramvia des del Pla de la Boqueria fins a Gràcia, un viatge que pot tornar-se perillós quan puja al transport públic una antiga

dispesera del narrador acompanyada per la seva filla, que ell va seduir temps enrere.

8.2.12.12. Volum XIV (1893)

8.2.12.12.1. *El beneit i la porquerola*

Aquesta novel·la de Lluís Bertran Nadal i Canudas és una de les dues que van aparèixer com a destacades al volum XIV —números 300 (p. 5-6), 301 (p. 21-23), 302 (p. 37-38), 303 (p. 53-54), 304 (p. 69-71), 305 (p. 93--94), 306 (p. 101-102), 307 (p. 117-118), 308 (p. 133-134), 309 (p. 157-158) i 310 (p. 165-166). Va sortir amb il·lustracions de Jaume Pahissa i Laporta i és un fulletó rural, ambientat a Dolsaygua, que explica la història d'en Biel, de disset anys, sagristà orfe que tothom té per beneit però que tothom aprecia. A dotze anys, durant una riuada, va salvar una nena de deu tota la família de la qual havia mort emportada per les aigües al molí, i la considera afillada. Ella, la Mercè, que ara, treballa com a porquerola, el considera el seu «padrinet». El relat, costumista, va seguint la vida dels dos personatges.

8.2.12.12.2. *L'estudiant de la Garrotxa*

Un cop es va completar *El beneit i la porquerola*, va prendre el relleu com a fulletó destacat *L'estudiant de la Garrotxa*, novel·la del pintor i escriptor de La Pinya Josep Berga i Boix (1837-1914), un dels fundadors de l'Escola d'Olot, amb Joaquim Vayreda, que va conrear el conte, la novel·la i el teatre de costums. La publicació de la novel·la va ocupar la resta del volum XIV —números 312 (p. 201-202), 314 (p. 229-230), 316 (p. 261-262), 317 (p. 277-278), 318 (p. 301-302) i 319 (p. 317-318)— i va continuar al volum XV —números 320 (p. 5-6), 321 (p. 29-30), 322 (p. 45), 323 (p. 60-62) i 324 (p. 77-78).

El protagonista de la història és un seminarista garrotxí que estudia a Girona i torna per les vacances d'estiu a la Garrotxa. Coneix una noia de la seva edat, la Margarida, i de seguida entaulen amistat. Però passa l'estiu sense que

es decideixin a tirar endavant la relació i, al final, ell se'n torna al seminari i ella ingressa en un convent.

Hem de remarcar que el fulletó que es va publicar a *La Il·lustració Catalana* va ser la primera part de la novel·la, que en va tenir una segona, apareguda temps després (Pagès Jordà 2012).

8.2.12.12.3. *La família del Mas dels Salzers: relació d'un fet*

Fulletó rural obra de Gaietà Vidal de Valenciano (1834-1893), considerat un dels primers novel·listes de la Renaixença. Va sortir als números 307 (p. 122-123), 313 (p. 210-211), 314 (p. 234--235 i 237), 317 (p. 279 i 282-283), 318 (p. 298-299) i 319 (p. 306-307) i va continuar al volum xv, números 320 (p. 11-13) i 321 (p. 22).¹⁰³ Parla d'una nissaga pairal, amb l'habitual enfrontament entre la puresa de la ruralia i el poder corruptor de la ciutat i de les idees estrangeres.

8.2.12.12.4. *El guardabarrera*

Aquest relat de Lluís Bertan Nadal va sortir durant dos números: 318 (p. 302) i 319 (p. 315), que són els darrers del volum i de l'any, tot i correspondre al mes d'octubre. Explica la història d'un empleat de ferrocarril que ha perdut una cama en un accident i a qui la companyia ha confiat la cura del pas a nivell més proper a l'estació, perquè pugui continuar vivint al poble. La feina no dona prou per mantenir la dona, greument malalta, i els tres fills de la parella, i el guardabarrera cau en la misèria. Arriba la nit de Nadal i els fills ploren de fred i de gana, mentre la malalta intenta animar el marit. Però ell ja ha pres la decisió de tirar-se al tren, convençut que és un destorb i que la família trobarà ànimes caritatives que la tirin endavant. A l'últim moment, se'n penedeix i, ja damunt les vies, demana auxili amb el fanal. El tren pot aturar-se a temps i el maquinista, que coneix la seva història, l'explica a tots els passatgers, que fan una capta per ajudar la família.

¹⁰³ Observi's la interrupció que hi ha entre el primer lliurament (30 d'abril de 1893) i el segon (31 de juliol del mateix any).

8.1.12.13. Volum xv (1894)

L'any 1894 només van arribar a sortir sis números de *La Il·lustració Catalana*, els corresponents als mesos de gener, febrer i març. Es van aprofitar per a acabar els fulletons *L'estudiant de la Garrotxa* i *La família del Mas dels Salzers*.

8.1.12.13. *Un romiatge*

L'única obra narrativa seriada d'aquest breu volum és *Un romiatge*, de Rafael Sans d'Urpí, que surt als números 323 (p. 55 i 58-59) i 324 (p. 69-71), el penúltim de la primera època de la revista. És un senzill relat sobre dues noies que, enardides per un predicador, s'afegeixen a una peregrinació a Roma.

8.2.13. *L'Esperit Català* (1883-1884): *Retalls d'una novel·la*

L'Esperit Català, un setmanari catalanista, catòlic i defensor del proteccionisme dirigit per Antoni Omar, es va publicar a Barcelona entre el 4 de març de 1883 i l'1 d'abril de 1884, amb un total de 36 números, de vuit pàgines cadascun. Segons Joan Torrent i Rafael Tasis (1966), era, malgrat la clara orientació ideològica, un periòdic més literari que no polític, que va comptar amb col·laboradors com Jacint Verdaguer, Dolors Monserdà o Emili Vilanova. Potser caldria, però, matisar aquesta afirmació: probablement, en dir que la publicació era més literària que no política, Torrent i Tasis es referien al fet que els articles de contingut polític, fora d'algunes excepcions, eren de tipus programàtic i teòric i no centrats en temes d'actualitat.

Des del començament, va treure articles seriatos, tant polítics com divulgatius. Pel que fa als segons, entre els números 1 (4 de març de 1883, p. 7) i 2 (11 de març de 1883, p. 7), hi trobem «¿Son habitables los astres?», una curiosa exposició sobre la possibilitat de l'existència de vida extraterrestre plantejada no des del punt de vista de la ciència, sinó de la teologia, que signa B. Ylly.

Molt més extens és l'article «Las emanacions cadavéricas dels cementiris y enterraments no son perjudicials á la salut segons los estudios i análisis quimichs modernos», traducció d'un d'aparegut a la *Révue Scientifique* de París,

escrit originalment per G. Robinet i sense nom de traductor. Es va publicar entre el número 2 (11 de març de 1883, p. 8) i el 7 (13 de maig de 1883, p. 7). Potser pot sorprendre tant l'extensió com el títol exageradament explícit, però hem de pensar que responia a una necessitat del moment: esvair les possibles pors dels barcelonins davant la inauguració del cementiri de Montjuïc, el més gran de la ciutat, que va tenir lloc el 17 de març del mateix any.

Al número 24 (16 de setembre de 1883, p. 6) va començar a sortir el fulletó *Retalls de una novel·la*, sense indicació d'autor, amb una dedicatòria a Eusebi Güell. Va ser un fulletó efímer, que va durar només tres números (fins al 26, 1 de novembre de 1883, p. 6), tot i que el darrer lliurament, que correspon al capítol III, acaba amb un «Seguirà».

La història és ambientada al poble de Sant Daniel, a tocar de Girona (ciutat a la qual es va incorporar com a barri vuitanta anys més tard, el 1963). Allà, en Janet, masover en un mas de la vall, explica al narrador la història del seu veí Mateu, que ha arribat a la vellesa carregat de disgustos i sense poder comptar amb l'amor dels fills. El primer i el més greu dels enfrontaments, el té en Mateu, «un de aquells homes de la vellura aferrats a la seva, amant fins al fanatisme de les tradicions de família y exagerat fins al extrem per lo que toca a sa autoritat de pare i cap de família», amb el seu hereu, en Feliu, que vol estudiar per advocat malgrat la ferma oposició del pare, que desitja que es centri a menar les terres. La mare, la Mariagna, intenta com pot fer entrar en raó el marit lloant-li les virtuts del fill i retraient-li que li vulgui prohibir de seguir la seva vocació. Aquest enfrontament entre la tradició i l'autoritarisme del pare, d'una banda, i la mentalitat més oberta del fill, de l'altra, no té una sortida fàcil, i tant la mare com el fill posen en qüestió l'autoritat del pare:

—Qui mana aquí, Mariagna?

—Vet' aquí lo que teniu tots los homes, a tot' hora sortiu ab lo mateix ciri trencat. Qui no mana ab justícia no te dret a manar.

El discurs moral de l'autor resulta interessant i hàbil, per tal com és capaç de defensar el punt de vista dels diferents personatges. Als dos primers capítols, la descripció del tarannà del pare fa pensar en una defensa de la posició del fill. En canvi, en arribar el tercer, l'autor ens recorda el perill que podria suposar (i

que, afirma, suposa en aquell moment) per al camp català que els hereus marxïn a ciutat seguint les seves vocacions: despoblament, declivi de la pagesia i, al capdavant, desequilibri demogràfic i social del país:

En Mateu tenia grans defectes, es veritat; però en Mateu, ab sa experiència y ab sa educació á l'antiga, com are no 'n corre, sabia que un dels mals que més han corcat als pobles moderns es aqueix desequilibri entre unes classes y altres, aqueix poc amor a la llar payral que tant funestíssims resultats porta á las masses socials.

Malauradament, la història no continua més enllà d'aquest tercer lliurament, i no hi ha manera de saber cap a on havia de portar aquest enfrontament generacional.

Tanmateix, sobre el canvi de discurs del fulletó i sobre la seva desaparició existeix una segona possibilitat que, per manca de dades sobre l'autor i davant la impossibilitat de saber com hauria continuat la història, només podem postular. I és que una lectura atenta deixa veure un contrast potser massa brusc entre el segon lliurament i el tercer. Al segon, en Mateu és blasmat per la intransigència que mostra, la seva dona en posa en dubte l'autoritat amb una frase molt dura («qui no mana ab justícia no te dret á manar») que sorprèn posada en boca d'un personatge femení en un relat d'una publicació tan marcadament conservadora, mentre que el seu fill opina, «sens desconéixer fins ahont arribaven sos devers de fill», que «homes com son pare no eran dels que més convenían a la societat». Fins i tot veiem com treu de casa amb males maneres el veí Janet, que hi ha anat per interessar-se pels problemes de la família. En canvi, al tercer i darrer lliurament, en Mateu és vist com una mena d'exemple a seguir, malgrat els defectes, i en Janet queda com un manefla que no dubta a animar en Feliu perquè desobeeixi el pare i fugi de casa per anar a estudiar a Barcelona. Aquest contrast —que també podria respondre, com hem dit més amunt, a la voluntat de l'autor de reflectir equànimement el punt de vista de cada personatge— ens fa imaginar la possibilitat d'un conflicte entre l'autor i la redacció del periòdic, que potser el va instar a continuar la història d'una manera més coincident amb la ideologia de *L'Esperit Català*. Això explicaria no només la transformació del discurs sinó també el fet que la història ja no seguís més enllà del tercer lliurament, sense cap mena d'explicació. I no només això, sinó que ens permetria de llegir el breu paràgraf que tanca la part publicada com l'observació sarcàstica d'un escriptor despitat:

Molta llum nos donarà 'l curs de aquesta historieta novelisada, y valga la expressió; anemlo seguint y preparem-nos cada hù á tráuren lo fruyt corresponent.
(*Seguirá.*)

8.2.14. *La Tradició Catalana* (1893): *Sota un tarot*

La revista *La Tradició Catalana* aspirava a lluitar contra els liberals i a assolir influències dins el catalanisme. Va ser una iniciativa del Círcol Sant Jordi, entitat integrista de Barcelona. Va comptar amb col·laboradors notables, com Antoni Rubió i Lluch i Martí Genís i Aguilar; en canvi, tant Enric Prat de la Riba com Josep Torras i Bages es van negar a col·laborar-hi. Va sortir durant els anys 1893 i 1894, mensualment el primer i quinzenalment el segon.

Tot i que el contingut era sobretot ideològic i programàtic, no va deixar de banda la literatura i, així, des del primer número (23 d'abril de 1893, p. 13-16) treu en fulletó la novel·la *Sota un tarot*, de Martí Genís i Aguilar, que acaba al número 8 (15 de novembre de 1893).

Sota un tarot és un relat en primera persona que comença quan la senyora d'una gran casa, esposa del narrador, decideix fer dissabte a les golfes, amb l'ajut de les criades i de la quitxalla de la família, que s'hi posa plena de curiositat. Entre les mil andròmines que hi troben, destaca un enorme barret d'ala vermella, ple de ratpenats, un vell barret de l'època d'estudiant del protagonista a Vic, que li desperta tota mena de records. L'autor s'afanya a aclarir que, entre els estudiants de Vic, era tradició dur un barret vell, tan atrotinat com fos possible i preferiblement massa gran o massa petit.

Després d'aquest capítol introductor, la novel·la ressegueix la vida d'estudiant del narrador, amb l'estudi, els jocs i les entremaliadures. El protagonista, nebot del rector de Sant Vicenç de Torelló, és ple d'inquietuds artístiques i està enamorat d'una noia del poble, també neboda del rector i cosina seva, amb qui va compartir la infantesa. Ara, el fet d'haver marxat a estudiar a Vic els ha distanciat una mica.

Tot plegat, el relat no va gaire més enllà d'una narració costumista sobre la vida dels estudiants, amb descripcions de tipus de diferents estaments, en la qual el fil argumental és poc més que un pretext.

8.2.15. *Catalònia* (1900): *Desil·lusió*

La segona sèrie de la revista *Catalònia* va arrencar el 6 de gener de l'any 1900 (després d'un número preliminar del 25 de desembre del 1899) i va incloure en forma de fulletó la novel·la *Desil·lusió*, de Jaume Massó i Torrents, de la qual només va arribar a publicar els primers capítols, i no va aparèixer íntegra i en forma de llibre fins quatre anys després. Formava part d'un ambiciós projecte de novel·lar la vida catalana del tombant de segle per mitjà de cinc novel·les, de les quals només aquesta va arribar a completar-se. Es tracta d'una obra que presenta una panoràmica de les diferents vessants del catalanisme de l'època a partir de la figura d'en Pauet Bruguera, fill d'un propietari rural de la Garrotxa, de formació reaccionària fins a l'integrisme —els seus mentors han estat un frare caputxí i un antic combatent carlí reconvertit al catalanisme—, que es trasllada a Barcelona, on coneix Llorenç Martí, que personifica el nou catalanisme modernista (Sunyer 2012). A través de les seves estades posteriors a París i a Terra Santa i el retorn posterior a Olot i Barcelona, el lector assisteix a la progressiva deriva del personatge cap a la desil·lusió que dona títol a l'obra.

9. Imatge de París i arquetips del París popular en la premsa catalana del segle XIX

Tant Barcelona com París van experimentar importants canvis urbanístics al llarg de la segona meitat del segle XIX. La mateixa estructura de les ciutats es va veure transformada, amb l'obertura dels Camps Elisis i dels grans bulevards en el cas parisenc i amb la urbanització de l'Eixample en el barceloní. A més, en totes dues ciutats, la celebració de les Exposicions Universals (París 1855, 1867, 1878, 1889 i 1900; Barcelona, 1888) va deixar com a llegat alguns edificis emblemàtics que arribarien a convertir-se en símbols: la torre Eiffel, el monument a Colom, el mercat del Born...

Ja hem vist més amunt com les transformacions de París es van veure reflectides en la literatura i van contribuir al naixement del mite de la ciutat. Veurem tot seguit de quina manera aquest mite es va veure reflectit en la premsa catalana de l'època (i molt especialment en la popular). A continuació, ens fixarem en la manera com aquesta mateixa premsa va parlar dels equivalents barcelonins d'aquells arquetips del París popular que van retratar els fulletons francesos.

9.1. París en la premsa catalana del segle XIX

En la premsa catalana de l'època, la ciutat de París va ser tractada sistemàticament com un mite i com un lloc comú més que no com un indret real. París era la ciutat d'on venien la moda i les modes, la ciutat de la disbauxa i les aventures galants. Els seus paisatges i tipus eren presents als gravats de les revistes il·lustrades. En canvi, es poden trobar relativament poques referències a l'actualitat de la ciutat, si exceptuem l'admiració que despertaven, d'una banda,

l'Exposició Universal del 1889 i, de l'altra, el sistema d'hospicis, que es considerava un model a seguir. París era el focus de tota la modernitat, i això ho veiem tant en els articles i il·lustracions de la premsa seriosa com en les sàtires de la humorística.

En podem trobar exemples a la publicació humorística *Lo Xanguet*, que era un almanac aparegut a Barcelona entre 1865 i 1874, redactat pels mateixos col·laboradors d'*Un Tros de Paper* i dirigit per Frederic Soler. L'editava Innocenci López i defensava «el català que ara es parla», o, com afirmava la portada, «català d'aquell que entenen los catalans», i molt sovint feia broma amb els Jocs Florals i el seu model de llengua (amb afirmacions com ara que, tenint en compte que com menys s'entengués un poema, més possibilitats tenia de guanyar, un dia es presentaria un poema en alemany i guanyaria) i amb la monarquia.

En el seu *Almanac per l'Any 1870* (p. 4), va publicar, sota el títol «Modas», un article sobre el cancan, «aquest ball que de tot té menos de ball», en què s'afirmava com a cosa sabuda, com un lloc comú, que és de França d'on venen les modes, en aquest cas el cancan, i que el públic sempre pensa que tot allò que ve de França és bo.

En un altre almanac, el de 1871 (p. 5), tot fent un resum irònic de la guerra francoprussiana, va definir París com «la capital del continent europeu». A l'inici de la sàtira (p. 3), veiem en un dibuix la ciutat representada com una opulenta ballarina de cancan que dansa amb Napoleó III, moment de distracció que Guillem de Prússia aprofita per agafar-lo pel coll. figura 1

Pel que fa a la moda, quan la revista *L'Ase* (núm. 10, 10 d'agost 1887, p. 2) va treure una pàgina que caricaturitzava les revistes de modes amb un seguit de models burlescos, va començar dient que, per fer-la, «nos hem procurat un corresponsal en la capital del vehí imperi». Queda mostrat que la relació de París amb la moda era un lloc comú.

Pel que fa a l'Exposició Universal, també el setmanari *L'Ase* (núm. 4, 30 de juny de 1887, p. 1) fa burla dels barcelonins que parlen tothora de l'Exposició Universal i expliquen suposades estades a París per visitar-la:

Vaigin per cobrar un pagaré, trobarán el deudor á París; preguntin á una Mamá per sa filla y'ls responderá, la tinch á París... de modo que entre 'ls que efectivament hi han anat y 'ls que hó contarán sens haver passat de Mataró, d'aquí un parell de mesos

París serà la única paraula que correrà de boca en boca, Barcelona serà una exposició de mentidas y nosaltres sens habernos mogut de casa sabrem molt més que 'ls que hauran fet lo *sacrifici* u 'l viatge; perque tindrem una idea de lo que hi ha y de lo que hi podria haber.

El vessant seriós d'aquest interès per l'Exposició el trobem, per exemple, a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890* (p. 86), en el qual Ramon Miró va publicar un triple retrat de Gustave Eiffel, Ferdinand Dutert i Jean-Camille Formigé amb un peu prou explícit: «*Eiffel* amb la seva superba torre; *Dutert* ab son grandió Palau de Máquinas, y *Formigé* ab sos suntuosos Palaus de Bellas Arts i d'Arts liberals han fet l'admiració del mon i fan la gloria de la Fransa». (figura 2)

També en un registre seriós, esmentem el cas de la revista *Fin de Siglo*, un setmanari il·lustrat que va aparèixer els dimecres entre el 12 de juliol i l'11 de novembre de l'any 1891. Es tractava d'una publicació extensa i luxosa (32 pàgines per número)¹⁰⁴ amb contingut centrat en la producció literària en castellà i alguns articles divulgatius i costumistes. És molt significatiu que tots els números incloguessin una secció titulada «Revista Parisien», que volia oferir una visió d'actualitat de la capital francesa, tant des del punt de la cultura com del tipisme. La sensació que produeix aquesta secció llegida avui dia és que els lectors de *Fin de Siglo*—gent d'un cert nivell cultural i interessada per l'actualitat de la literatura i les arts— volien estar informats del que succeïa a la capital francesa molt més que a cap altra ciutat europea, i que editors i redactors compartien aquest interès.

Ara bé, que París fos vista com la ciutat del progrés i la modernitat no implicava que aquesta visió hagués de ser sempre necessàriament positiva. En aquest sentit, és significatiu un poema de l'igualadí Jaume Boloix i Canela que es publica a la pàgina 114 del *Calendari català per a l'any 1898*.

El *Calendari Català per a l'any...* va ser un almanac que va aparèixer entre 1898 i 1905, recopilat per Joan Baptista Batlle, propietari de la llibreria L'Arxiu, i amb unes característiques semblants a les del *Calendari Català del any...* que havia recopilat Francesc Pelai Briz i que havia deixat de sortir setze anys abans.

¹⁰⁴ Extensa i luxosa, però no cara: el número espars costava 15 cèntims, mentre que, per exemple, el quinzenal *Lo Gay Saber*, de 12 pàgines de mitjana, costava, vuit anys abans, un ral, és a dir, deu cèntims més.

El poema de Jaume Boix, titulat, prou explícitament, «Babel i Eiffel», tot comparant totes dues torres, compara París amb una moderna Babilònia i acaba evocant el càstig diví que es va abatre damunt l'una i que s'abatrà sens dubte damunt l'altra. El progrés és vist com un acte d'impietat, que repta Déu i que ha de dur inevitablement la humanitat a la catàstrofe. Aquesta comparació de París amb la Babilònia bíblica recorda inevitablement les invectives contra la ciutat que Ponson du Terrail i altres autors de fulletons francesos posaven tantes vegades en boca dels seus personatges:

iAh! Deu sembla que hi tira los llamps de la venjança
al cor d' aquexa terra que vol lluytá ab lo cel;
iay, ay, ciutat y torre, lo vostre fi s'atança!
Se diu la gran metrópoli moderna, París, França,
la torre 's diu Eiffel.

Al final, però, el tòpic prevalia, i París era la ciutat de l'alegria, la despreocupació i l'amor, tal com recorden sovint els articles i relats de *La Vida Galante*, un setmanari il·lustrat barceloní de caràcter literari, eròtic i festiu coeditat a Barcelona pel periodista i novel·lista d'origen cubà Eduardo Zamacois y Quintana (1873-1971)¹⁰⁵ —bon coneixedor de la llengua i la literatura franceses, que havia passat bona part de la infantesa a París—, i l'editor Barceloní Ramon Sopena (1867-1932). La revista també comptava amb una secció habitual titulada «Desde París», signada amb el pseudònim *Un Boulevardier*. A tall d'exemple, fixem-nos en el començament del conte «Los maridos terribles», d'aquesta secció, que va sortir al número 2 (13 de novembre de 1898, p. 10-11):

Nada puede contrarrestar la despreocupación y buen humor de los conquistadores de oficio: ni la huelga, ni los amagos del anarquismo, ni la cuestión Dreyfus, el asunto eterno que ha hecho levantar á los señores periodistas montañas de papel y derramar torrentes de tinta... Nada: los enamorados permanecen sordos y ciegos á toda impresión desagradable, y el mundo galante de París sigue riendo los enredijos y desavenencias de sus tipos más conocidos.

París era, doncs, a ulls de la premsa catalana, la ciutat del progrés —tant si es veia en positiu com en negatiu— i la ciutat de la moda, però també, o potser sobretot, la ciutat dels artistes, que hi emigraven a la recerca de l'èxit i la fama, tot i saber que molts només hi trobarien el desengany. Al penúltim any del segle,

¹⁰⁵ És important no confondre'l amb el seu oncle, el pintor Eduardo Zamacois y Zabala.

quan va començar a aparèixer *Pèl & Ploma*, setmanari dirigit per Ramon Casas, que n'era també el propietari, amb textos de Manuel Utrillo, la revista va dedicar regularment articles al que s'exposava als salons parisencs. «De París», al número 5 (1 de juliol de 1899, p. 2), s'obre amb una exclamació que sembla que vulgui resumir les esperances i les pors de tots aquells escrits que s'emmirallaven en la capital francesa:

Que n'és de fort l'encís que llença aquesta ciutat! Quants i quants volem silenciosament entorn de sa llanterna, que crema tantes ales! A cada nova visiva, que n falten de noms coneguts entre l brugit que fan les colles! Més res hi fa: fins sentint la xardor dels que s moren gastats al costat nostre, volem, am nou neguit, cap a la llum que veiem de per tot!

9.2. Arquetips del París popular a Barcelona

Després d'haver cercat en els fulletons en llengua catalana l'empremta d'aquells personatges arquetípics que havíem tipificat per al fulletó francès —i de constatar, com veurem a les conclusions, que aquesta empremta és, al capdavant, ben minsa—, passarem a cercar-la en la premsa, i molt especialment en la premsa popular, per veure fins a quin punt la seva imatge era present en l'imaginari català de la segona meitat del segle XIX.

Que els arquetips eren coneguts, ho podem constatar en la presència als gravats de la premsa il·lustrada, els quals, tot sovint, al costat de les vistes de diferents ciutats, mostraven retrats dels seus tipus típics. Pel que fa als de París, citem a tall d'exemple l'*Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1892* (p. 168), que, sota el títol «Gent de París. Fullas d'àlbum per S. Rossinyol», ens mostra quatre retrats de tipus que Rusiñol havia de conèixer bé, ja que vivia a Montmartre des de l'any 1889. Dels quatre tipus retratats, dos —la griseta i la portera— figuren entre els que hem considerat com arquetípics del fulletó. Els altres dos personatges són un concurrent al Chat Noir i un pianista de café concert. ^{figura 3} La portera i la modisteta són freqüents en els retrats de tipus de París.

9.2.1. El nen del carrer. La percepció de la pobresa infantil i de la delinqüència

El que avui dia coneixeríem com a nen del carrer, anomenat a l'època «brivall» o «nyèbit», el *titi* del fulletó francès, és un personatge inevitablement lligat, tant en la ficció —com ja hem vist— com en la realitat, amb la mendicitat i la delinqüència. A Barcelona, aquesta infantesa desemparada no només és formada per hospicians, nens abandonats o fills de famílies pobres, com en el París de Rocambole o el Londres l'Oliver Twist, sinó que té també un altre origen que afecta un ventall social molt més ampli. No hem d'oblidar que el país va passar durant el segle XIX per cinc guerres civils: la guerra dels malcontents (1827), la primera guerra carlina o dels set anys (1833-1840), la segona guerra carlina o dels matiners (1846-1849), l'alçament de 1855 i la tercera guerra carlina (1872-1876). Les guerres i la inestabilitat política van desestructurar famílies i van fer aparèixer una enorme quantitat d'orfes sense cap recurs i abandonats per l'administració.

Els periòdics d'orientació més política, quan tractaven el tema d'aquesta infantesa mísera, sovint no volien quedar-se en els efectes, sinó que miraven de cercar-ne les causes. En seria un bon exemple aquesta «Batallada»¹⁰⁶ del número 432 de *La Campana de Gràcia* del 6 de gener de 1878 (p. 2), és a dir, dos anys després de la fi de la tercera guerra carlina.

Avuy una criatureta m'ha demanat caritat amb veu llastimosa.
—¿No tens pare? I' hi he preguntat.
—Nó. Era voluntari y 'ls carlins van fusellarlo.
—¿Y la tèva mare?
—Va morir del sentiment.
—¿Y 'l teu avi?
—Van fusellarlo els carlins á l' altra guerra.
Lo pobre noyet, á pesar del fret que fá, anava descals.

Com solia passar amb les «batallades», aquesta presentava un tema seriós sota l'aparença d'una simple anècdota, i deixava que fos el lector qui n'extragués les seves pròpies conclusions, probablement per esquivar problemes amb la censura, per a la qual la situació de desemparament dels orfes de guerra que

¹⁰⁶ Les *batallades* de *La Campana de Gràcia* era com s'anomenaven tant els números com els articles molt breus que formaven una secció determinada.

l'article breu denunciava resultava probablement un tema incòmode. Recordem que la Llei d'Impremta havia entrat en vigor tot just l'any anterior.

El nyèbit és sempre un personatge que es mou entre la mendicitat i la delinqüència, tant en els fulletons francesos com en la realitat barcelonina que ens dibuixa la premsa, malgrat els intents més o menys benintencionats que apareixen regularment per convertir-lo en un personatge pintoresc i simpàtic. La realitat, però, és que la seva vida no era mai fàcil i sovint es mostrava violenta fins a la brutalitat, com ens mostra una notícia breu apareguda al diari *El Diluvio* (núm. 2, 11 de febrer de 1879, p. 20):

A la una de la tarde de ayer fué curado en la casa de Socorro del 2º distrito un muchacho de trece años que tenía tres heridas de arma blanca que le había inferido otro muchacho de la misma edad; aprovechados serían los tales.

Segurament el millor desenvolupament literari del tema el trobem al conte «El noy del carrer del Cid», de Raimon Casellas, publicat a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1895* (p. 178), amb il·lustracions de Mariano Foix. Al conte, dos amics troben pel carrer, una nit plujosa, un municipal que porta cap a la casa de la ciutat un nen de sis o set anys carregat amb un sac. Els amics acompanyen nen i municipal, i l'agent va explicant les circumstàncies de la vida mísera del nen. És un relat que mou a la compassió i que deixa veure com el personatge del nen del carrer no era tant una figura literària (el nen, en realitat, té un paper prou passiu, és una criatura trista i resignada), com una lamentable realitat social que els barcelonins coneixien prou bé. Aquest infant del carrer del Cid era molt més a prop dels nens pobres que trobem a Dickens i a Andersen que no dels brivalls intrèpids del fulletó francès.

Ara bé, la imatge del guàrdia municipal caritatiu del conte no ens ha de fer pensar que la institució municipal fos igualment caritativa o que ho hagués estat, si més no, en un passat recent: disset anys abans, *La Campana de Gràcia* (any IX, «batallada» 456, 2 de juny de 1878, p. 3), sempre molt crítica amb el govern municipal, va publicar una notícia breu en què posava de costat les nou mil pessetes que l'Ajuntament devia a la casa municipal d'infants orfes amb els molts diners que s'havia gastat per fer nova la roba dels gegants per a la processó del Corpus: «Bé diu lo ditxo: *despulla als infants pera vestir los gegants*».

Un any abans de «El noy del carrer del Cid», *La Esquella de la Torratxa* (núm. 800, 11 de maig de 1894, p. 297) havia publicat, a la secció de ressenyes de llibres —signada *Rata Sàbia*—, una nota sobre l'opuscle *La asistencia pública en París*, obra del doctor Joaquim Homs i Parellada, i aprofitava per reivindicar la necessitat que hi havia a Barcelona d'institucions semblants i denunciar que massa sovint la inoperància municipal havia de ser suplerta per la bona fe i els sentiments caritatius dels veïns. Curiosament, la primera plana d'aquest mateix número l'ocupa una fotografia d'un grup de nens del carrer jugant a cartes amb el peu «Un cassino de *trinxerayres*». ^{figura 4}

I si el futur d'aquests nens semblava que era inevitablement la delinqüència, un altre relat ens parlava de la realitat de les nenes. El mateix Raimon Casellas va escriure per a l'Almanac de l'any següent —*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1896* (p. 154)— el conte «La floristeta», que mostra la versió femenina del *titi*, la nena del carrer, en la figura d'una florista de deu o onze anys que ven flors als senyors a la sortida dels teatres. Al narrador, en un primer moment, li crida l'atenció l'aspecte de la criatura, «un semblant indefinible ahont l'anèmia 's confonia ab la precocitat», i, encuriós, entaula conversa amb ella després de comprar-li flors. La floristeta li parla aleshores de la seva germana gran, la Palmira, que era ballarina al Liceu fins que un senyor va retirar-la i li va posar un pis, i ara va pel carrer fent veure que no la reconeix, malgrat la qual cosa la petita l'admira i l'enyora. Davant el quadre de pobresa, que la nena ha anat descrivint tot posant-se cada cop més seriosa, el narrador no pot contenir una exclamació de llàstima, a la qual la nena respon d'una manera sorprenent, que havia de fer reflexionar el lector sobre el futur que li esperava i que ella accepta, ja no només com a cosa inevitable, sinó fins i tot desitjable:

Sense poder contenirme, vaig exclamar:

—iPobra nena! ¿Y doncs com ho faràs quan seràs gran?

Més, com si la meva exclamació l'aixeribís tot d'una, la criatura vá mirarme allavoras de fit á fit, ab els ulls plens de picardia, i després de treure la llengüeta com qui fá ganyotes, va replicar tota extranyada: —¿Quan seré gran, diu? — I esclafint á riure de sopte, va afegir tot anantse'n:

—iQuan seré gran ray!

I va desaparèixer Passeig amunt, confonent-se entre las onades de la multitud.

Els quadres de costums mostraven també una altra imatge desoladora d'aquestes criatures: la de l'explotació laboral. I és que, per als nens abandonats, el fet de comptar amb una feina potser els apartava de la mendicitat i de la delinqüència, però no de la misèria. Els exemples són abundosos, i podríem citar el del relat «Lo Baylet del pá», de Narcís Oller, publicat pel periòdic quinzenal *Lo Gay Saber* (època II, any II, número 8, 15 d'abril de 1879, p. 109-111).¹⁰⁷ Al relat, en un plantejament que fa pensar inevitablement en Dickens, una nena de quatre anys de família benestant sent una gran curiositat pel vailet de la pastisseria que cada matí els porta el pa, i que puja al pis únicament les barres, deixant el cabàs amb les altres comandes al replà més baix perquè és massa petit per carretejar tant de pes escales amunt. Una conversa amb la nena sobre les joguines fa que el vailet, de cop i volta, prengui consciència de l'abast de la seva misèria:

[...] Una criatura mes jóve qu' ell, lo feya pensar en sa trista sort per primera volta.

Lo baylet era bort y, de mans de la dida que s'encarregá de criarlo, passá á les del pasticer á qui servia, sens qu' ell mateix se donés compte exacte de com habia sucsehit, Recordava que molt, l'anomenavan bordet y ell ja may s'havia preocupat del sentit de aquesta paraula; recordava també que ningú li habia comprat joguinas; y contemplan aquella aureola d'amor entorn de la nena, se ficsá per primera volta en sa propia sort, que li semblá ben trista.

També trobem a la premsa imatges dels nens del carrer, habitualment anomenats «nyèbits», que s'acosten més a la imatge del *titi* de París. Els podem trobar aleshores jugant a cartes, com hem vist més amunt, o capbussant-se al port per pescar monedes a l'arribada de les Golondrinas (*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1897*, p. 31),^{figura 5} en un dibuix de Ramon Miró.

La figura del nyèbit ens porta a parlar de la delinqüència, un tema tan recurrent a la premsa d'aquest període, que fa pensar que a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX hi havia un autèntic problema de seguretat ciutadana. En tota mena de publicacions es parlava dels constants robatoris i es denunciava, amb ironia o amb acritud, la passivitat o la inoperància de les autoritats. Els dibuixants còmics en feien un tema per als seus acudits, els cronistes hi reflexionaven als seus textos i apareixien narracions i poemes sobre el tema.

¹⁰⁷ Aquest text no va ser escrit expressament per a la revista, sinó que Narcís Oller en va cedir la publicació com a gest d'agraïment després d'una ressenya molt afalagadora dels seus quadres de costums.

Pel que fa als dibuixos, podríem posar com a exemple la vinyeta «¿Qué fa la policia?», a *La Esquella de la Torratxa* (any 21, núm. 1085, 27 d'octubre de 1899, p. 686), mostrava un atracament al peu d'un fanal, amb la inutilitat de demanar auxili. ^{figura 6} Aquest mateix número duia com a il·lustració de portada uns «Tipos de zarsuela» que no podien ser altres que els tres «ratas» de *La Gran Vía*, de Federico Chueca i Joaquín Valverde.

Si ens fixem en els articles, podem retrocedir fins a l'any 1871, quan una «batallada»¹⁰⁸ de *La Campana de Gràcia* (any II, «batallada» 35, 1 de gener de 1871, p.4) parla de la perillositat de l'Eixample:

Pel carrers de l'Ensanxe es cosa de no poderhi anar á entrada de fosch. Hi ha una colla de *industrials*, que vuidan las butxacas als pacífics ciutadans que passen pel seu costat. Procuri l'autoritat de posarhi remey, sino algun dia 'n passaran de crespas per aquells barris.

A la mateixa publicació, però set anys més tard (any IX, «batallada» 440, 3 de març de 1878, p. 2), un poema signat C. Gumà i titulat «La seguretat pública», tot fingint una rèplica a «un empleat» que assegura que «may haviam tingut / com are seguretat», fa una enumeració dels robatoris, atracaments, efraccions i assalts a tartanes que s'han produït els darrers dies a Barcelona i la rodalia:

—Ha arribat a un grau tant alt
L'atreviment de certs homes
Qu' hasta ahir, ivaya unes bromes!
Van robà á un municipal.

Cinc anys més endavant, podem veure com aquesta sensació d'inseguretat continuava. En podem trobar una prova en un article publicat al setmanari catalanista barceloní *L'esperit Català*, les contribucions del qual se centraven més en la defensa del seu ideari que no en el relat de temes d'actualitat local. Precisament per això, crida l'atenció, al número 7 (13 de maig de 1883, p. 3), l'escrit que, sota el títol «Los crims en Barcelona», denuncia les altes taxes de delinqüència a la ciutat, partint d'un fet puntual: pocs dies abans, a quarts d'onze

¹⁰⁸ *La Campana de Gràcia* anomenava «batalladas» als números, dins els quals les notes informatives breus rebien el nom de «Repichs» i «Batalladas».

del vespre, un redactor del periòdic havia estat «robat insultat i lligat» al carrer de Trafalgar, i fins i tot insinua la inoperància o la incompetència de les autoritats.

De fet, la incompetència de l'autoritat a l'hora de combatre la delinqüència era un tema tan habitual a la premsa —especialment a la popular i satírica—, que gairebé la podríem considerar un tòpic. Així, al setmanari humorístic *La Guasa* (núm. 2, 19 de setembre de 1892, p. 4)^{figura 7} trobem una sèrie de sis dibuixos de l'humorista gràfic Ramón Cilla sota el títol «¿Qué hacéis de noche en la calle?». Dels sis personatges que ensenyen el que fan, dos fan al·lusió al tema: un municipal («Vigilar y librar al transeúnte de todo mal encuentro») i un sereno («Vigilar sin reposo para preservar vuestra morada de todo atentado»). Al dibuix, tots dos estan dormint.

Finalment, cal indicar que el concepte «baixos fons» que hem estudiat més amunt és conegut i utilitzat en català a l'època. El podem trobar, per exemple, aplicat a Barcelona, en un peu d'il·lustració de N. Vázquez a l'*Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1898* (p. 143)^{figura 8} i, aplicat a Girona, al fulletó *Tomeu Boncor, de Joaquim Riera i Bertran (Lo Gay Saber, segona època, any IV, núm. 15, p.163)*. En el primer cas, la il·lustració mostra tres dones en una taula de cafè amb el peu «en un cafetí dels barris baixos»; en el segon, es fa referència als orígens de dos dels personatges: «Tots dos eran borts y nascuts vintydos anys enrera als barris baixos de la ciutat». Ara bé, no hem sabut localitzar cap exemple en què aquesta denominació de «barris baixos» es relacioni directament amb la degradació moral i la delinqüència, segons l'esquema de Dominique Kalifa (2013).

9.2.2. La modisteta

La modisteta, anomenada de vegades «griseta» —un gal·licisme que només ha arribat al català dels nostres dies en el sentit de tipus de teixit, que és el que volia dir originàriament en francès—, és, a la Barcelona del tombant de segle, segons l'estudi de Laura Casal-Valls (2012), una professional que viu un procés de transició de la condició d'obrera a la de creadora:

En la figura de la modista s'hi troba la conjunció dels moviments burgesos, socials, laborals i d'emancipació femenina que caracteritzen la societat finisecular

catalana. En ella s'hi reflecteixen els canvis socials que es van donar a final del segle XIX i que es van consolidar durant en primer terç del segle XX. De la seva labor se'n desprèn la voluntat de modernitat de la societat i de modernització de les tècniques, els canvis dels rols femenins i, fins i tot, els canvis socials i industrials que van tenir lloc en aquesta època. (Casal-Valls 2012, 89)

Aquesta transició aprofitava el desig de les dones de la burgesia de vestir-se seguint la moda de París, que les modistes confeccionaven, bé copiant els figurins de les revistes franceses, bé viatjant per formar-se a la capital de la moda:

De fet, un dels reclams publicitaris fets servir per les modistes, probablement pel seu bon resultat davant del públic, era anunciar que havien viatjat a París. Poder lluir un vestit d'un creador francès no estava a l'abast de tothom i la gran majoria de dones s'havien de conformar amb la producció imitativa autòctona, ja fos de les mans d'una modista per encàrrec o fins i tot de confecció casolana. (Casal-Valls 2012, 89)

Ara bé, res de tot això no es reflectia en la visió de la modista i la cosidora que podem trobar a la premsa catalana de l'època. Per dir-ho ras i curt, la griseta, igual que passava a la literatura popular francesa, es va convertir en el que podríem anomenar un mite eròtic, el paradigma de la jove atractiva i picardiosa que sedueix tant homes joves com grans, o bé de l'obrerera que exerceix com a prostituta ocasional. I si bé no hem trobat cap aparició de la modista en els fulletons catalans, la seva presència a les revistes és constant i equivalent en tot a la figura de la *grisette* parisenca.

La modisteta era, en primer lloc, aquella figura seductora que els homes s'afanyaven a seguir quan la trobaven pel carrer, com feia Beaupréau a *L'héritage mystérieux* (Ponson du Terrail 2008, 99). Tant és així, que gairebé era un tòpic que si un home coneixia una noia pel carrer, aquesta era una modisteta. Ho veiem, per exemple, al relat humorístic «Lo paraiguas», de Josep Feliu i Codina, a *Lo Nunci* (núm. 10, 16 de desembre de 1877, p. 1), en què el protagonista s'encaterina d'una griseta un dia de pluja al carrer del Bisbe, quan l'aixopluga sota el seu paraigua:

Ell [el paraigua] me vá fer coenexer á la Dalmira. Era una modisteta guapa y axerida com tot un planter de pésols, que passava un dia de pluja pel carrer del Bisbe, mullantse llastimosament. Jo duya 'l malahit paraiguas. ¿Qui té cor, per dexar mullar á una noya que vá sola y qu' ensenya un péu calsat ab sabateta escotada? (...) y quan arrivá 'l punt de separarme d' ella, ho vaig fer ab lo pit atravessat per totas las barnillas del meu paraiguas.

El tòpic de l'home que segueix les modistetes també era present als dibuixos humorístics, com un de Mariano Foix a l'*Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1891* (p. 57)^{figura 9}, que afirmava que «els xavals d'ara s'estimen més seguir una modisteta que una carrera profitosa», o en una de les al·legories de les estacions de Manuel Moliné al mateix Almanac de l'any 1897 (p. 25)^{figura 10}, on la representació de la tardor és la d'un home de mitjana edat seguint una modisteta pel carrer. En aquest segon cas, cal aclarir que el dibuixant deixa clar que la noia és una modisteta perquè duu a la mà dues grans caixes de portar barrets que deu venir de recollir o que va a lliurar a casa d'una clienta, tot i que el més freqüent en la iconografia és que la *grisette* porti a la mà un farcell amb la roba que lliura o recull.

Però la imatge de la modisteta no és només la de la noia atractiva que els homes segueixen pel carrer. Sovint, aquesta suposada innocència és falsa, i ens trobem davant una visió més picardiosa o fins i tot malintencionada, com veiem al relat breu «La cosidora del pis quart», de *Martinet (L'Ase*, núm. 24, 16 de novembre de 1867, p. 2), on apareix la Carmeta, una *grisette* coqueta i temptadora, que conspira amb l'ajut de la seva tia per casar-se amb el protagonista, el qual ni tan sols sospita de les seves intencions i al final ha de marxar fugint.

A l'*Almanach de l'Esquilla de la Torratxa per a l'any 1889* (p. 119), hi ha un dibuix de Ramon Miró^{figura 11} que fa referència a l'activitat de la modisteta com a prostituta ocasional, tema sempre insinuat al fulletó francès. A sota del gravat de la noia, uns versos diuen:

iPobreta! És tan laboriosa
que treballa á dret y á tort,
de dia, pèl sexo dèbil
y á las nits pèl sexo fort.

Més avall, a la pàgina 169, trobem un altre retrat de modisteta (aquí «costurera»), obra de Francisco Gómez Soler^{figura 12}, que també va acompanyada d'uns versos al·lusius:

Sent un tipet tan bonich
sempre li sentireu di'
que viu tan sols del *cusí*.
.....

És cert, té un *cusí* molt rich.

La visió picardiosa de la modisteta la veiem també en el dibuix d'Apel·les Mestres «Tornant la feina», a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890* (p. 104)^{figura 13}, en què la modisteta, tot portant el farcell de roba a casa de la clienta, va pensant: «Tres pessetas dels voravius... diguem tres, y si trobo al senyoret sol a casa...». En el mateix sentit, a l'*Almanach* de l'any següent (p. 188)^{figura 14} hi ha un dibuix de Mariano Foix, «La cusidora que va á las casas», que juga amb l'equívoc de l'amo de la casa que xerra amb la cosidora:

No hi vol dir res que 's distrega:
així us fa passar un bon rato...
I a demás ve á casa vostra...
y además ho fá barato.

Però també hi ha una visió positiva, com ensenya el dibuix d'Eusebi Planas «Lo dot» (*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 30)^{figura 15}, on es contraposa una cosidora tota bufona («La que ho val») amb una pubilla ben lletja («La que ho té»). Aquesta imatge de la noia feinerera, molt més acostada a algunes *grisettes* dels fulletons francesos, la trobem en un altre dibuix de J. Lluís Pellicer, «La modisteta», a la pàgina 163 de l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1891*^{figura 16}, que duu al peu uns rodolins que de seguida ens fan pensar en Cérise o en Rigolette:

Canta com una cardina,
es neta com una reyna.
iY que n'avansa de feyna!
iY quina feyna més fina!

La revista *La Il·lustració Catalana* va preferir, en general, a l'hora de retratar tipus, els retrats de personatges rurals o de països exòtics. Entre els pocs tipus urbans que es retraten a les seves pàgines, destaquem dos gravats de cosidores obra del pintor reusenc Josep Llovera, el qual, abans de començar a tenir èxit com a aquarel·lista, havia col·laborat amb caricatures i dibuixos humorístics a *L'Ase*, *Un Tros de Paper*, *La Campana de Gràcia* i altres revistes en els seus temps d'estudiant de Farmàcia. Els dos gravats són «La modista» (núm. 126, 15 de gener de 1885, vol. VI, p. 5)^{figura 17} i «La modisteta» (núm. 133, 31 de gener de 1886, vol. VII, p. 120).^{figura 18}

En qualsevol cas, la modisteta és un personatge que gairebé sempre era present a les descripcions urbanes quan un autor havia de parlar de les persones que passaven pel carrer. En seria un bon exemple el relat breu —o més aviat quadre de costums— «El escaparate», que va aparèixer a la revista setmanal *Fin de Siglo* (núm. 3, 5 d'agost de 1891, p. 10-11). És un relat senzill, signat per Cátulo Méndez, que ensenya els diferents tipus de persones que s'aturen davant l'aparador d'un fotògraf. Transcrivim el paràgraf perquè hi destaquen tres detalls fonamentals en la descripció de les modistetes: la gràcia juvenil i desimbolta, el fet que coneixen la vida i aventures de molts dels personatges retratats i, finalment, que el senyor elegant que contemplava l'aparador s'afanya a marxar seguint-les:

Después llegan riendo y loqueando las jóvenes que salen de los talleres de costura. Van, de dos en dos ó de tres en tres, con las cabecitas altas y descubiertas, con los ojos inquietos, con los labios sonrientes y húmedos, con las mejillas encarnadas. Sus trajes son sencillos, humildes si se quiere, pero ellas saben llevarlos con gracia encantadora. [...]. Hablan alto para que se las oiga, para que se sepa que conocen los nombres y hasta las aventuras de algunos de los fotografiados. Después se marchan como vinieron: jugando, riéndose, haciendo locuras... El caballero respetable se marcha también. Si no pareciese tan formal, cualquiera diría que renunciaba á continuar esperando y que para distraer su fastidio se iba en seguimiento de las alborotadoras jovencitas.

9.2.3. La minyona

Haviem vist més amunt com en l'obra d'Eugène Sue el servei domèstic era gairebé part del decorat, sense cap participació en l'acció narrativa, mentre que en la de Ponson du Terrail la minyona era sistemàticament vista com un personatge venal i gens de fiar, disposada en tot moment a traïr la seva mestressa, dos papers que quedaven ben lluny de les criades del teatre clàssic francès, i particularment de Molière, unes criades que, segons el mateix Ponson du Terrail, només existien a la Comédie-Française. Hem vist ja com aquesta figura no apareix als fulletons catalans, amb la sola excepció de l'obra de Frederic Soler *La sirena de Sant Bertran*, en què la minyona de la noia protagonista compleix amb la funció clàssica —la del teatre de Molière— de fer arribar cartes de l'enamorat d'amagat de la família, tot i que tampoc no queda clar si ho fa per afecte cap a la noia, subornada pel noi, o com a integrant de la conspiració del

germà. Pel que fa a la minyona venal i deslleial, la trobem, com hem vist, al fulletó *Una broma. Costums de Barcelona*, de Francesc de Boter, publicat a *La Il·lustració Catalana*. Resta per veure quina és la figura que la premsa, especialment la popular i il·lustrada, transmet del servei domèstic femení.

En primer lloc, els acudits i l'humor gràfic solen mostrar l'amo que s'insinua amb la minyona, és a dir, la presenten com a víctima de la situació. En seria un bon exemple el dibuix «Prenent cambrera», de Ramon Miró, a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890* (p. 72)^{figura 19}, en què la minyona pregunta a l'amo quant cobrarà si el cuida bé i ell li contesta de manera ben poc equívoca: «Filla meva, això dependrà del teu comportament». Una situació semblant la que trobem més endavant (p. 96)^{figura 20} en un dibuix de Mariano Foix, «Escenas culinarias», en què l'amo ja insinua obertament a la raspa —cuinera en aquest cas— que li posarà pis mentre la mestressa, des de la porta de la cuina, diu que «sent olor de cremat». Segurament és per això que es veu sovint el personatge de la mestressa que tria minyones ben lletges perquè no temptin el marit, com en el cas del relat d'Artur Carreras «iNúvol de fum!», que apareix a la pàgina 134 de l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1891*.

Un segon paper habitual de les minyones i els criats és el de beneïts en les historietes curtes i els acudits: tot just arribats des de pobles petits, atabalats i atabalades pel tràfec de la vida a ciutat, acaben cometent tota mena de nicieses davant la desesperació de l'amo o de la mestressa. És molt important assenyalar que actuen sempre amb tota la bona fe i que la seva totxesa sense malícia contrasta amb la murrieria que se sol atribuir al pagès quan és al seu lloc d'origen. En presentar trobar molts exemples, com aquest del *Calendari Català de l'any 1867* (p. 89):

—¿No t'hi dit, animalot, que 'm cridesses dematí?

—Sí senyor, és cert, fins he entrat al seu quarto; mes com he vist que dormia!...

O aquest altre, de la mateixa publicació de l'any 1881 (p. 43), en què la minyona intenta amagar de la millor manera que sap el seu analfabetisme:

—Madalena, diu una senyora á la seva minyona (...). Quina hora és?

—Senyora, no ho se.

—Ves al jardí y míraho en lo rellotge de sol que hi ha damunt de aquell girassol florit. Madalena ix, mira y com que no coneix los nombres, cull la flor del girassol, se'n torna a dins y diu á sa mestressa presentantli la flor:

—Senyora, ja ho he mirat, mes com tinch por d'errarme, veji, miri-ho vosté mateixa.

Un altre exemple, tret del número 11 de *Lo Gay Saber* (1 d'agost de 1868, p. 7-8):

—Margarida.

—¿Que vol senyora?

—Vésme a cercar una capsa de mistos de cerilla; mès iey! ten compte de que sian millors que 'ls que 'm vas portar l'altre dia. Ja sabs que no poguí encendre'n ni un.

—Molt bè.

Torna la criada.

—Aquí tè 'ls mistos.

—¿Creman bè?

—Si senyora. Tots los he probats y no ni ha hagut un sisquera que deixès de cremar com cal.

Aquest paper de beneits el veiem tractat ja gairebé com un tòpic en aquesta frase del relat «La cosidora del pis quart», de *Martinet (L'Ase*, núm. 24, 16 de novembre de 1867, p. 2): «Jo á la veritat, estich in cómodo en la dispesa que 'm fan la vida, no hi ha ningú mes serio ni mes cruel que la meva patrona ni més tonto que la criada».

En canvi, el tema de la desconfiança i el vici només l'hem sabut detectar al relat «La criada nova», en el qual es veu com l'actitud de la minyona acabada d'arribar es va deteriorant a mesura que va agafant confiança, de manera que, passat un mes o dos, cal despatxar-la i agafar-ne una altra... que seguirà el mateix procés (*La Campana de Gràcia*, núm. 39, 29 de gener de 1871, p. 2).

9.2.4. El porter i la portera

Ja hem vist anteriorment que, amb la notable excepció del matrimoni Pipelet de *Les Mystères de Paris*, els porters no tenen gaire bona imatge en la literatura popular francesa: o bé regnen tirànicament sobre l'escala, o bé estan disposats a donar tota mena d'informes sobre els veïns a qualsevol que els hi pagui. Als fulletons catalans, no hem trobat cap personatge amb aquesta professió; en canvi, a la premsa popular i il·lustrada són ben presents, especialment les porteres, que no són vistes tampoc de manera gaire amable, tot i que el seu gran

defecte no és la cupiditat, sinó la simple tafaneria, tal com retrata el dibuixant Figuer a *El Gato Negro* (núm. 14, 16 d'abril de 1898, p. 15) a la historieta de títol absolutament explícit «Yo no sé nada, pero... o nuestras porterías». ^{figura 21} Cal observar que, a l'última vinyeta, la portera tafanera acusa del seu vici les minyones del veïnat, amb la qual cosa l'autor contrasta la visió que hi ha dels dos tipus de personatge.

La portera també contrasta amb un altre col·lectiu al dibuix «Qüestions de veïnat», de Mariano Foix, que surt a l'*Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1890* (p. 58) ^{figura 22}. Aquí, avisa el sereno que en un cert pis «sembla que hi ha enredos», i aquest li contesta que ell, en la vida privada, no s'hi fica.

Pel que fa als porters disposats a informar sobre els veïns a qualsevol desconegut a canvi de diners, tampoc no són aliens a Barcelona, si hem de fer cas al poema «Demanant informes», de Miquel Figuerola i Aldrofeu, que va aparèixer a l'*Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1895* (p. 26). Al poema, el porter, aquí un home, a canvi d'un duro, no només dona tota mena d'informes sobre la vida d'una veïna vídua, els homes que la visiten i els que tornen amb ella a la nit, sinó que la compara amb les casades de l'escala per concloure que la vídua, en comparació, és un paradigma de virtuts. És a dir, que explica les indiscrecions que li demanen i fins i tot les que no li demanen.

9.2.5. L'escanyapobres

Tot el que hem dit més amunt sobre la usura i la figura de l'usurer dins la literatura i la cultura popular francesa és aplicable a l'àmbit català. A final del segle XIX, la usura tenia un gran impacte en la vida econòmica catalana i espanyola¹⁰⁹ i, tot i que se la sol relacionar amb l'àmbit rural —recordem, sense anar més lluny, *L'escanyapobres*, de Narcís Oller—, també era molt present a les ciutats, amb uns préstecs els interessos dels quals mai no baixaven del 10% i de vegades arribaven al 30% i a interessos superiors (Gallego 1987). La usura tenia conseqüències no tan sols sobre la vida de les famílies que arruïnava, sinó sobre

¹⁰⁹ Amb l'excepció, segons José Andrés Gallego (1987), de Navarra, on els préstecs en metàl·lic solien tenir uns interessos raonables i en moltes ocasions eren gratuïts, en forma d'avançaments dels terratinents als seus colons.

l'economia general: José Andrés Gallego en el seu estudi assenyala la usura, basant-se en citacions d'autors de l'època, com un dels motius més importants de l'èxode rural a les darreres dècades del segle XIX, així com causa de crims i de suïcidis.

Hem vist també com l'escanyapobres no és un personatge que aparegui als fulletons catalans, amb l'excepció de *Tomeu Boncor*, tot i que el que hi apareix sembla que només fa préstecs pignoratius. L'usurer, en canvi, és ben present a la premsa, tant seriosa com humorística.

El setmanari satíric il·lustrat *La Escoba* va sortir a Barcelona l'1 de juny de l'any 1895 i va existir només durant aquell mes, és a dir, cinc números en total, de quatre pàgines cadascun. Feia sàtira especialment de la política municipal de Barcelona. L'última pàgina era dedicada a la paròdia dels anuncis que publicaven els diaris seriosos. N'hi ha de tota mena, però resulta ben cridaner que, dels cinc números (anomenats «escobazos»), quatre (tots menys el 5) inclouen en aquesta secció referències a la usura, la qual cosa deixa clara la incidència d'aquesta activitat a Barcelona i com era vista com un problema i un perill per a les classes populars. Els anuncis van des d'un breu prou explícit al número 2 (8 de juny de 1895, p. 4), «Al mil por ciento se da dinero sobre pianos- Mari-Estaño, usurero», fins a peces més extenses i explícites, com aquesta que trobem al número 1 (1 de juny de 1895, p. 4):

DINERO AL ACTO
se presta al **3000 por ciento al día** con hipoteca de fincas, establecimientos, alhajas, valores del Estado, mediante escritura de depósito y auto de prisión.
Se facilitan revólveres de lance, para pegarse un tiro los interesados, á fin de que sufran lo más posible.
Hay extranguladores de la casa que pasarán a domicilio convenientemente autorizados por el ejecutor de la Justicia.
Riera del Pino, 323.

La usura és també objecte d'acudits a la premsa satírica. Aquest, de *Lo Nunci* («crida» 110, 5 d'octubre de 1879), ens dona indicis sobre els interessos que podien arribar a cobrar:

Un usurer, per supuesto molt amant del ordre, deya un dia, fent professió de fe política:
—Senyors, jo estich per la Constitució del 45.
—Del 45 per cent —li van respondre—. Prou que se sab.

Es considerava que usura i avarícia anaven de la mà. Al relat «L'avarícia, article asquerós», aparegut a *L'Ase* (núm. 6, 14 de juliol de 1867, p. 2), l'hiperbòlic avar protagonista deu bona part de la seva riquesa a la possessió d'«alguns deutoris al *mòdich* interès del vint per cent».

A la revista quinzenal *L'Atlàntida* (núm. 2, 1 de juny de 1896, p. 14) trobem una nova descripció de l'escanyapobres en un poema de Claudi Mas i Jornet. No deixa de resultar cridaner que el text aparegui en una publicació purament literària orientada cap a la lírica, el quadre de costums i la crítica literària i ben allunyada de l'anàlisi social o política. El poema, a més, no es limita a condemnar la usura com una xacra que aboca els necessitats a una misèria encara més gran («Remey brinda' ls ell / en els mans que 'ls voltan; / mes es un remey / que els tira a la fossa!») i la rapacitat de l'usurer que cobra interessos abusius (parla del trenta per cent), sinó que subratlla que el personatge no té ofici conegut i la seva riquesa és completament improductiva per a la societat:

De cases no 'n té,
de terres ni mostra,
ni ofici tampoch,
ni rentas, ni nóminas.

I remata el poema amb una sentència moral sobre la hipocresia, que és vita arreu com el segon gran vici de l'usurer després de l'avarícia:

Y encara 'l malvat,
per sangrenta mofa,
diu qu' es —potser ho creu!—
el pare dels pobres!

Per continuar amb publicacions literàries, al *Calendari Català del any 1878* (p. 78) veiem també una referència, aquest cop en un acudit o història breu sobre un usurer a qui el seu confessor amonesta tot dient-li que cau en un gran pecat si l'interès passa del sis per cent. I l'usurer es defensa dient que ell presta al nou per cent, perquè així Nostre Senyor, en mirar-ho des del cel, veurà un sis.

A *La Bandera Catalana* (núm. 15, 24 d'abril de 1875, p. 118)¹¹⁰ trobem un altre text que fa al·lusió al personatge: el poema «L'avar usurer», de l'escriptor

¹¹⁰ Els números de *La Bandera Catalana* tenien vuit pàgines, però la numeració anava seguida.

barceloní Emili Coca i Collado (1848-1920), que va ser també col·laborador de *La Renaixensa*. També aquí se'ns mostra l'usurer com una xacra social, un paràsit que viu a expenses dels més pobres. En aquest cas, però, l'avarícia el duu a la perdició quan una nit somnia que li roben i mor d'un cobriment de cor en aixecar-se d'una revolada per córrer a comprovar que el seu tresor encara hi és.

La usura no sempre surt impune i, en el cas de la Barcelona del XIX, no ha de témer el càstig de mans de cap justicier fulletonesc, sinó d'un jutge. El setmanari satíric *La Flaca* ens parla al número 6 (15 de maig de 1869, p. 2) del descobriment d'un frau: un usurer que prestava al dos-cents per cent va intentar, per camuflar la seva activitat, fer passar els préstecs per dipòsits fent signar a les seves víctimes falsos documents de dipòsit en comptes de pagarés. El frau, però, va ser descobert, i l'usurer en va haver de respondre davant els tribunals.

En conjunt, podem dubtar si aquesta figura realment està influïda pel fulletó francès o bé senzillament es tracta d'una realitat social tan odiada a París com aquí. La possibilitat més raonable sembla la segona, però la referència al fulletó no deixa de ser present. Ho veiem a l'article «Los usureros», signat pel periodista i cronista Enrique Sepúlveda (1844-1903), que va publicar *El Gato Negro* (núm. 8, 5 de març de 1898, p. 14), en què es considera que la imatge de l'usurer que donava el fulletó ha quedat antiquada, i els usurers del dia no tenen aspecte d'avars que viuen en cofurnes, sinó d'homes elegants i mundans, sense que per això la seva qualitat moral hagi millorat gens ni mica:

Tot el que ha leído novelas de folletín ha tropezado seguramente con un hombre flaco, de nariz corva, de ojos pequeños ocultos bajo dos tapaderas de cristal verde, de cráneo pelado y bruñido, siniestramente cubierto por un gorro de seda negra, rijiza, cuya borla ó pitón se parece a un cuerno.

Era ese el usurero clásico; el hombre... de fuera que habitaba en un antro lóbrego, en el fondo de un patio infecto, ó entresuelo sin luz.

Era descuidado y torpe ese industrial, porque hasta cierto punto llevaba en la ropa la enseña de su profesión.

Hoy las cosas han mejorado.

El usurero que sabe el oficio y se respeta, es hoy un ciudadano de maneras irreprochables; viste con elegancia; almuerza en Fornos y merienda en Lhardy; juega fuerte donde se permite; tiene caballos de carrera, carruajes de lujo para pasear en el parque, y vive en la intimidad más ingeniosa con los jóvenes á quienes desuella.

9.2.6. La mantinguda

Tot i ser, pel que es veu per la seva presència a la premsa, una figura tan corrent a Barcelona com a París, la mantinguda —tingui la categoria que tingui— no apareix si no és d'esquitllada als fulletons catalans. Arreu es dona per fet que tot home amb una certa capacitat econòmica té pis posat a una amant, sempre de categoria social més baixa, sigui una antiga minyona o una corista. Per a les noies, aquesta és pel que sembla una via real d'ascensió social i econòmica: recordem el que deia la nena protagonista del conte «La floristeta» a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1896* (p. 154), que hem vist en parlar dels infants del carrer. Pel que fa a les denominacions, ni el català ni el castellà no tenen la riquesa lèxica del francès de l'època a l'hora de referir-se a les diferents categories de la prostitució, i el terme més usual, sobretot en català, és el de «querida», com podem llegir, per exemple, al fulletó *Història d'un petó*, aparegut al setmanari *L'Ase* (números 14, 15 i 16; 7, 14 i 21 de setembre de 1867): «iQuin cor! esser tan jove com es i tenirlo buit; aixó no pot anar; però sempre m' he pensat que no era bó per a fer conquistas amorosas, ni una querida...» (*L'Ase*, núm. 15, 14 de setembre de 1867, p. 4). Altres termes més sofisticats es reserven per a París, com veiem en un nou retrat de tipus de París, aquest cop en fotografia, a *L'Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1894* (p. 46)^{figura 23}, on, sota el títol «Figuras del teatro alegre - París», apareixen la *demi-mondaine* i la minyona, però més com a personatges de teatre que no reals.

La figura de la corista i el seu protector és habitual a les historietes breus i als acudits, que deixen sempre clar el tarannà interessat d'elles. Posem per exemple el diàleg signat A. de F. a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890* (p. 153), en què el protector demana a la corista que li posi la mà damunt el cor i, en preguntar-li si sent alguna cosa, ella contesta «ab gran ingenuitat» que sent el portamonedes. O l'acudit gràfic «Entre bastidores» (*Fin de Siglo*, núm. 3, 5 d'agost de 1891, p. 12)^{figura 24}, el què la ballarina comenta al senyor elegant «Marqués, iva usted forrado de pieles!» i ell contesta: «Falta me hacen, hija mía. ¡Son tantas a despellejarme!».

El personatge de la cortesana enriquida també és prou conegut. El trobem, per exemple, al conte «Mlle. Loló», de Xavier Alemany (*L'Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1895*, p. 110). El protagonista reconeix un dia en una corista de l'espectacle *Menus-Plaisirs* que vol festejar, Mademoiselle Loló, la pentinadora que anava abans a casa de les seves ties. Però les desgràcies primer i la mala vida després li han fet perdre la gràcia de la primera joventut:

Era ella, ella pró ja passada, sense aquell encantador no se qué de la virginitat moral, sense l'encís indescriptible de la puresa material. No conservava ni la gracia, ni la bellesa, ni la mateixa escultural figura d'un altre temps. Ab todas las senyals d' una lluyta brava, llarga, desesperada, sostinguda en lo mar exaltat y revolt de las passions, apareixia en *Menus-Plaisirs* ab l'aureola del vici.

El protagonista fuig, commocionat, del camerino de la corista. El final del conte, però, ens mostra l'altra cara de la cortesana, ben lluny d'aquell sòrdid cafè cantant:

Als dos mesos d'aquesta escena, dins d' un landó tirat per dos caballs vaig veure *Mlle Loló* pe'l Passeig de Gracia. Al costat seu un gomós de patró parisien li parlava ab tot lo foch de son entusiasme. Ella se 'l mirava de qua d' ull, y ab sas mans enguantadas amoixava las plumas de son boa riquissim. Dos llegítims brillants fulguravan en sas orellas, y lluhia una renglera de perlas en sa preciosa pulsera.

Y yo vaig pensar: —iJa ha trobat el manso que buscava! iLa Fransa paga!

Una escena digna de la mateixa Louise la Baccarat, canviant els Camps Elisis pel Passeig de Gràcia, i deixant clar a més que el protector és francès: el referent creiem que és força clar.

El tema de la cortesana és també freqüent al setmanari barceloní *La Vida Galante*, que ja hem esmentat més amunt. De vegades, apareix en acudits que en subratllen la cupiditat, que sempre contrasta amb la candidesa dels seus amants. En alguns casos, però, els autors miren d'anar més enllà, i no reproven tant les noies —que, al capdavant, només cerquen un camí per fugir de la pobresa—, sinó els vicis dels seus protectors. És el que passa al relat de Joaquín Segura «Antes... Después», que va aparèixer al número 7 (18 de desembre de 1898, p. 81-82), i que explica la vida de Dionisia, porquerola en un poblet d'Astúries, que marxa de minyona a la ciutat i acaba enriquint-se com a cortesana, sota el nom de Leonor del Encinar. Ja en la maduresa, la cortesana

reflexiona sobre la seva vida i arriba a una conclusió que, per una vegada, no condemna la moral de la dona:

Ella, que es mujer de talento, compara la inocente Dionisia de otros tiempos con la *vengadora* de ogaño, y conoce que esta vale bastante menos que aquella. Esto le ha inspirado un profundo desprecio hacia la humanidad: ¡qué poco deben de merecer aquellos grandes banqueros, y aquellos príncipes de la sangre que la cortejan... A todos esos encopetados caballeros que las modestas burguesas ven pasar encerrados en la aristocrática tiesura de sus levitas abrochadas, ella les ha visto en su dormitorio, medio desnudos, y conoce sus defectos, sus ruindades, sus miserias... [...] Su estrella no ha variado. La pobre Dionisia guardaba cerdos; la opulenta Leonor del Encinar... también: *cerdos humanos*.

Una contundència que fins i tot va més enllà del que arribava la de la mateixa Baccarat.

10. Conclusions

Després d'haver rastrejat la presència i la influència del fulletó francès en el fulletó català i en la premsa popular del país, arriba el moment de treure conclusions a partir de tot allò que hem anat trobant. Per això, parlarem en primer lloc de la recepció del fulletó francès a Catalunya i en segon dels autors i autores de fulletó, per a, finalment, passar a confirmar o desmentir els postulats que avançàvem a la nostra hipòtesi de treball.

Recordem que aquests postulats eren:

- Primer: l'existència d'un gènere fulletonesc català que es publicava als diaris i revistes de l'època, de manera anàloga a com passava a França.
- Segon: que els personatges arquetípics del fulletó francès van trobar un lloc a l'imaginari popular català, per mitjà del fulletó local o per altres vies.
- Tercer: que hauria de ser possible trobar al fulletó català, en cas que existís, els temes i els recursos narratius del francès.
- Quart: que tot plegat va dur d'alguna manera a la creació d'una projecció mítica de la ciutat de Barcelona, tal com va succeir amb París.

10.1. Recepció del fulletó francès a Catalunya

Catalunya no va quedar al marge de l'èxit pràcticament universal del fulletó francès, que va arribar a casa nostra en traduccions al castellà que apareixien en forma de fulletons en diferents publicacions periòdiques o de fascicles que s'adquirien per subscripció. La mateixa obra podia veure la llum en edicions populars econòmiques i en luxosos col·leccionables amb paper de bona qualitat i il·lustrats amb gravats.

En aquest estudi ens hem centrat en les traduccions publicades a Barcelona de dos fulletons cabdals: *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, i el primer volum de les aventures de Rocambole, de Pierre Alexis Ponson du Terrail.

Sue va ser un autor de gran èxit a l'Espanya del seu temps, àmpliament traduït. De *Le Juif errant* es van publicar setze traduccions, mentre que *Les Mystères de Paris* va conèixer fora de Catalunya tres traduccions: la de la impremta El Comercio, de Cadis, sense indicació de traducció, el 1843 (Sue 1843*b*); la d'Antonio Flores publicada a Madrid el 1844 (Sue 1844*d*), i la del *Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración*, també a Madrid i sense indicació de traductor (Sue 1855).

A Barcelona, en van sortir fins a set traduccions diferents al castellà, una de les quals, la primera, obra de Joan Cortada, es va arribar a editar tres cops (1844, 1868 i 1985). Hem pogut demostrar que no hi va haver traduccions al català, malgrat les suposades tres traduccions catalanes de què parla Nelson Schapochnik al seu article sobre la recepció de *Les Mystères de Paris* al Brasil vuitcentista (Schapochnik 2010), una dada errònia que recuperen altres autors, com ara Marie-Eve Thérénty (2016).

En aquest treball, hem comparat la traducció de Joan Cortada de 1844 amb la moderna de Carlos de Arce, de l'any 1969 (Sue 1969). La comparació arriba a diferents conclusions:

- Ambdues traduccions provenen de textos originals diferents: la de Joan Cortada parteix del text original tal com es va publicar en fulletó i la de Carlos de Arce, de l'edició revisada per l'autor que va sortir en forma de llibre l'any següent.
- En l'adaptació dels noms i malnoms dels personatges, tema especialment delicat en aquesta novel·la, Carlos de Arce tendeix a mostrar-se més creatiu i no dubta a apartar-se dels noms originals quan cal, mentre que Joan Cortada té tendència a adaptar-los apartant-se el mínim dels originals.
- Pel que fa a les omissions, ambdós traductors coincideixen en l'opció d'ometre determinats passatges (que, al capdavant, potser eren més producte del fet que el fulletó es publicava a la premsa i, per tant,

mantenia una relació amb la informació quotidiana, que no part de la ficció literària) i, també, en la necessitat de fer-ho saber al lector mitjançant notes del traductor. Algunes d'aquestes supressions, a més, es podrien considerar gestos de prevenció davant la censura, tant la del 1844 com la del 1969.

- També hem trobat confusions, tot i que mínimes i poc més que anecdòtiques.
- Pel que fa a la qüestió de l'anostrament i l'estranyament, mostrem que, tal com es podia esperar, la traducció més antiga té una tendència a l'anostrament més marcada que la més moderna, tot i que en cap dels dos casos no es pot parlar d'anostrament o estranyament sistemàtics.
- La traducció dels termes d'argot, tan freqüents a la novel·la, és resolta de la mateixa manera per Cortada i Arce: recorrent al vocabulari caló, tot i que, en el cas del traductor més modern, hi ha una barreja de la parla gitana amb expressions pintoresques que no li pertanyen, però que s'hi fan passar.
- Tots dos traductors fan finalment un treball consciencios sobre les nombroses notes de l'autor i inclouen un cert nombre de notes del traductor. Pel que fa a aquestes darreres, resulta especialment interessant comparar les notes de Cortada i Arce sobre la ciutat de París, per tal com tots dos la coneixien bé, amb la diferència que el primer parlava d'un París contemporani al de la novel·la, mentre que Arce parlava del seu París, cent vint-i-cinc anys posterior. Algunes notes, també, reflexionen sobre el fet de la traducció i proporcionen així indicis sobre la manera d'entendre la professió per part de Cortada i Arce.

Hem comparat posteriorment traduccions publicades a Barcelona del primer volum de les aventures de Rocambole, de Ponson du Terrail, que correspon a una o a més novel·les segons les diferents edicions. Ponson du Terrail va ser un autor de gran èxit a l'Estat espanyol, i en van ser nombroses les traduccions signades per literats de prestigi, la qual cosa sembla posar de manifest que l'obra de Ponson du Terrail no era vista pels editors com una cosa menor o que pogués ser encomanada a qualsevol.

També són nombroses les traduccions publicades a Barcelona, però aquí el problema que pot trobar l'investigador de cara a comparar-les són els pocs exemplars dels llibres que es conserven a les biblioteques. Això ens ha portat finalment a optar per la comparació entre tres traduccions:

- *Luisa la Baccarat*, traducció de Pedro Trenchs. Biblioteca Popular Económica, 1862 (Ponson du Terrail 1862). Edició per lliuraments en tres volums, conservada a la Biblioteca de Catalunya.
- *Luisa la Bacará*, sense nom de traductor. Biblioteca Ilustrada de Espasa y Compañía, 1890 (Ponson du Terrail 1890). Edició per lliuraments en dos volums, conservada a la Biblioteca de Catalunya.
- *La herencia misteriosa*, traducció de Francisco Cárles. Maucci, 1897. Edició senzilla en dos volums, dels quals només es conserva el primer, en un estat precari, a la biblioteca de Montserrat.¹¹¹

La comparació entre les tres traduccions ve marcada pel fet que, tot i que les dues primeres contenen més d'un fulletó, la segona només conté la meitat d'una novel·la, *L'héritage mystérieux*. Així i tot, es pot arribar a les següents conclusions:

- El primer que observem és que, encara que no ho especifica a les cobertes, ens trobem davant edicions abreujades. Hem de tenir en compte que, segons l'índex, els tres volums de Pedro Trenchs i els dos d'Espasa y Compañía contenen el que en l'edició original de Dentu del 1866 són els tres volums de *Les drames de Paris (L'Héritage mystérieux —que inclou Les deux frères—, Le Club de Valets-de-cœur i Turquoise la pécheresse)* i els tres de *Les exploits de Rocamboles (Une fille d'Espagne, La mort du sauvage i La revanche de Baccarat)*. Aquestes sis novel·les ocupen més de cinc-centes pàgines cadascuna, i aquest total de tres mil pàgines no pot cabre de cap de les maneres en els volums traduïts. Les reduccions, a

¹¹¹ El volumet, molt senzill, va arribar a la biblioteca de Montserrat per donació d'un particular, Eduard Puig, de qui conserva l'exlibris. La bibliotecària em va confessar, divertida, que, en el moment d'entrar-lo al catàleg, va tenir seriosos dubtes que cap investigador anés mai fins al monestir per consultar, segons les seves paraules, «una cosa tan rònega».

més, han de ser obra forçosament dels mateixos traductors, ja que la primera edició francesa abreujada, la de Fayard, és molt posterior, del 1912.

- Pel que fa al text original, podem demostrar que totes tres traduccions parteixen de l'edició Dentu, que reproduceix fidelment el que es va publicar en fulletó.
- En el nom dels personatges, que no acostumen a tenir la força eufònica ni evocativa que trobem a Eugène Sue, la majoria de les solucions de traducció són d'anostrament, com era l'habitual a l'època. En els sobrenoms, se sol optar per l'adaptació fonètica o, en algun cas, per la creació d'un nou nom. Només la traducció de Pedro Trenchs manté un equilibri entre les solucions d'anostrament i les d'estranyament.
- Tenint en compte que som davant edicions abreujades pels mateixos traductors, no té sentit parlar d'omissions ni de divergències.
- Precisament sobre les confusions, hi podem observar una certa descurança, que no fa pensar tant en una manca de rigor dels traductors com en una certa pressa per part dels editors. Són freqüents, per exemple, les errades de puntuació en la versió de Francisco Cárles, un traductor que en altres aspectes (com ara les notes a peu de pàgina) es mostra molt curós.
- Tal com havíem fet amb els antropònims, comparem més endavant les solucions d'anostrament i estranyament en la toponímia urbana (noms de carrers, barris, ponts i places). El més significatiu és que els resultats ens confirmen la preferència de Trenchs per l'estranyament, que ja no és equilibrat com en els noms dels personatges, sinó clarament majoritari.
- Argot. Als fulletons de Ponson du Terrail, l'argot dels baixos fons i de la delinqüència té un paper ben diferent del que trobàvem a Eugène Sue. Aquí, passa a convertir-se en un simple element de pintoresquisme que caracteritza determinats personatges. En realitat, a *L'Héritage mystérieux* tan sols apareixen onze paraules que es puguin considerar d'argot, cosa que fa que deixi de suposar un problema real per al traductor, i només Francisco Cárles es preocupa realment per cercar-hi traduccions ajustades,

bo i recurrent sovint a la nota a peu de pàgina. El traductor anònim es limita a obviar els termes, mentre que Pedro Trech mira de trobar solucions que, sense deixar de ser normatives, tinguin un cert ressò argòtic. Això fa que en alguns casos (cinc), les solucions de Trenchs i de Cárles coincideixin.

- Notes a peu de pàgina. A *L'Héritage mystérieux* no hi ha notes a peu de pàgina de l'autor. Els traductors tendeixen també a reduir les notes al mínim. El traductor anònim no en posa cap, Pedro Trenchs, només una, i, Francisco Cárles, cinc.

A banda dels fulletons francesos apareguts en forma de llibre, venuts per lliuraments o no, a les revistes catalanes d'aquells anys apareixen també obres de fulletonistes francesos. Hem explicat com *El Álbum de las Familias*, suplement del *Diario de Barcelona*, es va convertir en la primera i principal via d'arribada a Barcelona de la literatura popular francesa d'aquell temps. Hem mostrat quantitativament, en una taula a l'apartat 7.2.1., que el pes relatiu de la literatura popular d'expressió francesa a la revista és del 79,2%: 38 fulletons d'un total de 48. Entre aquests, els autors més publicats són Georges Bell, Amedée de Bast i Élie Berthet, amb tres fulletons cadascun.

També van treure obres de narrativa popular francesa *Las Maravillas y Progresos del Siglo*, *El Anunciador Catalán* (i els seus continuadors), *El Mundo Ilustrado* i *El Mundo de las Aventuras*

Una mostra de la bona acollida que tenia el fulletó és l'arribada a Catalunya del subgènere dels misteris urbans, sota la forma de dues novel·les dedicades a Barcelona: *Los misterios de Barcelona* (1844), de Josep Nicasi Milà de la Roca, i *Barcelona y sus misterios* (1860), d'Antoni Altadill. Ambdues obres responien plenament als tòpics fulletonescos, i serien inconcebibles sense un bon coneixement per part dels autors i, especialment, dels lectors.

10.2. La literatura francesa a la premsa catalana

A banda del fulletó, les publicacions periòdiques catalanes —tant en llengua catalana com castellana— es van interessar per la literatura francesa culta, i a revistes com *Revista Barcelonesa*, *Calendari Català de l'Any...*, *L'Atlàntida*, *Lo Gay Saber*, *La Bandera Catalana*, *La Pàtria Catalana*, *La Il·lustració Catalana*, *El Eco del Centro de Lectura*, *L'Almanach de La Esquella de la Torratxa*, *La Velada*, *Luz o Catalònia* van treure traduccions de poemes o textos breus d'autors francesos, tant clàssics com contemporanis. Aprofundir en aquesta presència aniria més enllà de l'abast d'aquest estudi, i remetem el lector interessat a l'enumeració feta al primer apartat del capítol setè. Només en destacarem dos aspectes puntuals.

En primer lloc, que els textos que apareixien eren gairebé exclusivament d'autors contemporanis, amb l'excepció d'un poema de Fénelon traduït per Àlvar Verdaguer que surt al *Calendari Català de l'Any 1880* (p. 68). I fins i tot en aquest cas, és molt probable que el motiu de la publicació del poema no sigui només l'interès pel clàssic francès, sinó el fet que la traducció havia estat premiada al concurs de la Société des Langues Romaines de Montpellier.

En segon lloc, que l'autor més traduït amb molta diferència és Victor Hugo, concretament la seva obra poètica, amb traduccions de Joaquim Rubió, Joan Sardà, Joaquina Santamaria (*Agna de Valldaura*), Jeroni Rosselló i, sobretot, Eusebi Cort, autor de l'únic recull de poemes de Victor Hugo traduïts al català i publicats en forma de llibre: *Víctor Hugo en català. Poesies franceses traduïdes per Eusebi Cort i Mestres* (Buenos Aires, 1880). Les traduccions de Cort van anar sortint a *La Pàtria Catalana*, *La Il·lustració Catalana* i *El Eco del Centro de Lectura*.

10.3. Els fulletonistes catalans

A partir del llistat d'autors que podem veure a la Taula 1, mirarem d'inferir algunes característiques que poden definir els fulletonistes catalans del XIX, sense perdre de vista que ja hem vist en el cas de França que no va existir un perfil

únic d'autor de novel·les de fulletó, sinó que aquells que podríem anomenar fulletonistes «purs» —Eugène Sue, Pierre-Alexis Ponson du Terrail, Paul de Kock, Pigault-Lebrun, Victor Ducange— van conuiu amb autors cultes que van veure publicades algunes de les seves obres com a fulletons —Honoré de Balzac, Victor Hugo, George Sand, François-René de Chateaubriand— i amb persones que van destacar en altres professions i van escriure de manera ocasional obres de fulletó.

Taula 1. Fulletonistes

Autor	Nombre de fulletons	Home	Dona	No consta
Pere Aguilera i Solsona	1			
Simó Alsina i Clos	1			
Autor anònim	3			
<i>Aqueronte / Aqueronte bis</i>	1			
Josep Argullol	1			
Víctor Balaguer	1			
Bonaventura Bassegoda i Amigó	3			
Josep Berga i Boix	1			
Carles Bosch de la Trinxeria	1			
Francesc de Boter	1			
Francesc Pelai Briz	4			
Antoni Careta i Vidal	10			
Pere Cavallé i Llagostera	1			
Francesc Fayos i Antoni	2			
Vicent de Febrer	1			
Antoni Feliu i Codina	1			
<i>(Guadalupe Cortés Wyghlen)</i>	1			
Josep Feliu i Codina	1			
Josep Franquesa i Gomis	1			
Martí Genís i Aguilar	3			
<i>Joanet</i>	2			
Jacint Laporta i Mercader	4			
<i>Martinet</i>	2			
Pilar Maspons i Labrós	3			
<i>(Maria de Bell-lloc)</i>				
Jaume Massó i Torrents	1			
Dolors Monserdà	1			
Lluís Bertran Nadal i Canudas	3			
M. Obrador Benassar	1			
Narcís Oller	2			
M. Palá	1			
Joan Pons i Massaveu	7			
Carlos M. Ricart	1			
Joaquim Riera i Bertran	5			
Pau Sans i Guitart	2			
Joaquima Santamaria i Ventura	2			
<i>(Agnà de Valldaura)</i>				
Joan Segura i Valls	4			
<i>(Rafel Sans d'Urpí)</i>				

Autor	Nombre de fulletons	Home	Dona	No consta
Frederic Soler (<i>Jaume Giralt</i>)	1			
Gaietà Vidal de Valenciano	1			
Cosme Vidal i Rosich (<i>Josep Aladern</i>)	1			
Emili Vilanova	3			

A partir d'aquesta taula, podem inferir diverses conclusions pel que fa als escriptors catalans que van ser autors de fulletons:

- Igual que va succeir a França, en la llista apareixen alguns grans noms de la narrativa catalana de l'època, com Narcís Oller, Víctor Balaguer, Carles Bosch de la Trinxeria, Martí Genís i Aguilar o Dolors Monserdà.
- Hi apareixen també escriptors que han passat a la posteritat per obres no estrictament narratives. El cas més clar és el de Joaquina Santamaria i Ventura, *Agna de Valldaura*, recordada com a folklorista —a ella es deu, per exemple, l'afirmació que la llegenda de Sant Jordi està situada a Montblanc, una idea que reprendria Joan Amades—, poeta i teòrica del feminisme —amb l'obra *Breus consideracions sobre la dona* i amb la col·laboració amb les iniciatives de Dolors Monserdá. En canvi, els dos fulletons seus que hem localitzat, *Fidelitat* i *La festa dels ocells*, ens la mostren com una narradora brillant i, molt especialment en el segon cas, amb un llenguatge viu en els diàlegs i una gran capacitat de creació de personatges. Un cas semblant és el de Pau Sans i Guitart, recordat com a poeta —membre del Consistori dels Jocs Florals— i enginyer ferroviari.
- Hi ha molt poca presència femenina: només tres escriptores —Dolors Monserdà, Agna de Valldaura i Maria de Bell-Lloc—, autores de sis fulletons, a banda de nou fulletons anònims, signats amb pseudònims, o amb inicials que no permeten afirmar amb certesa el gènere de l'autor o autora.

Finalment, per la quantitat d'obres publicades, podem dir que els grans fulletonistes catalans de l'època va ser Antoni Careta i Vidal i Joan Pons i Massaveu.

10.4. Postulats de la hipòtesi de treball

10.4.1. Primer postulat. L'existència del fulletó català

Direm d'entrada que el primer postulat ha trobat ràpidament confirmació: el buidatge de les publicacions de la darrereria del segle XIX ens ha permès de descobrir vuitanta-cinc fulletons repartits de manera irregular entre setze publicacions periòdiques de la manera que mostrem a la taula 2.

Taula 2: Nombre de fulletons per capçalera

CAPÇALERA	Fulletons
1a època de <i>Lo Gay Saber</i>	2
2a època de <i>Lo Gay Saber</i>	13
<i>Catalònia</i>	1
<i>En Banyeta</i>	2
<i>La Bandera Catalana</i>	5
<i>La Barretina</i>	1
<i>La Gorra de Cop</i>	2
<i>La Il·lustració Catalana</i>	40
<i>La Rambla/La Pubilla</i>	1
<i>La Renaixensa</i>	8
<i>La Tradició Catalana</i>	1
<i>L'Ase</i>	4
<i>L'Esperit Català</i>	1
<i>Lo Esquirol</i>	1
<i>Lo Somatent</i>	2
<i>Un Tros de Paper</i>	1
TOTAL	85

A l'hora d'examinar aquestes xifres, no hem de perdre de vista que la recerca s'ha fet a partir d'un llistat de dues-centes deu publicacions periòdiques, és a dir, les accessibles per mitjà del fons digital ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques) de la Biblioteca de Catalunya; la secció Revistes Antiques d'Art i Cultura del Dipòsit Digital de Documents de la UAB, i l'Heremoteca Digital

de la Biblioteca Nacional d'Espanya. En el futur, l'estudi és susceptible de ser ampliat amb noves publicacions que s'incorporin a aquests fons.

D'altra banda, cal tenir en compte que hem recollit exclusivament els fulletons escrits en llengua catalana, a diferència del que hem fet amb els fulletons francesos traduïts, en el cas dels quals ens hem fixat tant en traduccions castellanes (gairebé totes) com catalanes. Resta com a camp d'estudi futur el dels fulletons en castellà editats a Catalunya, com ara els del *Diario de Barcelona*.

Finalment, també és molt important tenir present que moltes publicacions van tenir un vida efímera, en molts casos de menys d'un any, o que van haver de canviar de nom a causa de la censura, i que això va deixar força fulletons inacabats en capçaleres que, si n'haguessin tingut la possibilitat, no només els haurien completat, sinó que segurament n'haurien tret més.

10.4.2. Segon postulat. La presència dels personatges arquetípics

Hem considerat personatges arquetípics del fulletó francès el nen del carrer (*titi*), la modisteta (*grisette*), la minyona, la portera, l'usurer i la cortesana. Si cerquem la presència d'aquests personatges als fulletons catalans, el resultat és la taula següent, sobre la qual cal fer l'aclariment que hem classificat dins l'apartat «minyona» tots els oficis del servei domèstic (per això hi figura el personatge del fulletó *La mainadera*).

Taula 3: Personatges arquetípics dels fulletons per títol

TÍTOL	Nen del carrer	Modisteta	Minyona	Porter/a	Usurer	Cortesana
<i>Benet Roure</i>						
<i>Cor i sang</i>						
<i>De Barcelona a Gràcia</i>						
<i>Del meu tros</i>						
<i>Delfina</i>						
<i>Desil·lusió</i>						

TÍTOL	Nen del carrer	Modisteta	Minyona	Porter/a	Usurer	Cortesana
<i>El barber d'Almoster</i>						
<i>El beneit i la porquerola</i>						
<i>El Bruc</i>						
<i>El cavaller de Mont-negre</i>						
<i>El collaret de perles</i>						
<i>El cop de mà de Manresa</i>						
<i>El cotxer dels morts</i>						
<i>El fill d'en Nasi</i>						
<i>El guardabarrera</i>						
<i>El Jepet del Sastre</i>						
<i>El llibre de l'Andreu</i>						
<i>El pas del bord</i>						
<i>El pessebre</i>						
<i>El poble de l'Alzinar</i>						
<i>El prec d'una mare</i>						
<i>El salt de la reina mora</i>						
<i>El Sant Crist de la Sang</i>						
<i>El senyor Ferret</i>						
<i>El tribut de sang</i>						
<i>El voluntari del 93</i>						
<i>Elisabeth de Mur</i>						
<i>Els colomins</i>						
<i>Els tres fills del rei</i>						
<i>Els tres tombs</i>						
<i>En Ton de la pipa</i>						
<i>Escenes barcelonines</i>						
<i>Fidelitat</i>						
<i>Gent de casa</i>						
<i>Història d'un petó</i>						
<i>Història d'un piano...</i>						
<i>Julita</i>						

TÍTOL	Nen del carrer	Modisteta	Minyona	Porter/a	Usurer	Cortesana
<i>La bona gent</i>						
<i>La bufetada</i>						
<i>La calavera</i>						
<i>La creu de plata</i>						
<i>La fàbrica vella</i>						
<i>La filosa</i>						
<i>La família del Mas dels Salzers</i>						
<i>La festa dels ocells</i>						
<i>La flor de la vida</i>						
<i>La font de l'arc</i>						
<i>La germana de la caritat</i>						
<i>La mainadera</i>						
<i>La Maria</i>						
<i>La pubilleta de Gavà</i>						
<i>La reineta del Cadí</i>						
<i>La senyora Càndia</i>						
<i>La sirena de Sant Bertran</i>						
<i>La societat dels 5</i>						
<i>La tia Marieta</i>						
<i>L'acabament d'una novel·la</i>						
<i>L'agafada de mossèn Benet</i>						
<i>L'americano</i>						
<i>L'Auca de la Pepa</i>						
<i>Les conseqüències</i>						
<i>Les joies de la Roser</i>						
<i>L'escala del vici</i>						
<i>L'estudiant de la Garrotxa</i>						
<i>L'hereu Subirà</i>						
<i>Llegendes del treball</i>						
<i>Ma última pesseta</i>						
<i>Mal d'hermosa</i>						
<i>Maria</i>						

TÍTOL	Nen del carrer	Modisteta	Minyona	Porter/a	Usurer	Cortesana
<i>Marieta</i>						
<i>Memòries d'un soldat</i>						
<i>Presca d'un corsari</i>						
<i>Quadros en prosa</i>						
<i>Retalls d'una novel·la</i>						
<i>Sagetes d'or</i>						
<i>Sota un tarot</i>						
<i>Tomeu Boncor</i>						
<i>Tragèdies</i>						
<i>Un dia de pega</i>						
<i>Un romiatge</i>						
<i>Un voluntari d'Àfrica</i>						
<i>Una broma</i>						
<i>Una història misteriosa</i>						
<i>Una història vulgar</i>						
<i>Vigatans i botiflers</i>						
TOTALS	85	5	2	5	0	1
% PRESENCIA		5,88%	2,34%	5,88%	0%	0,85%

Els resultats d'aquest buidatge desmenteixen de manera contundent el postulat: els personatges arquetípics del fulletó francès no són ignorats pel fulletó català, però no hi tenen gens de rellevància. En canvi, hem vist com a la premsa, i especialment a la premsa popular, aquests personatges apareixen amb una certa assiduitat. Entre tots, la modisteta és segurament el que més coincideix amb l'arquetip francès. Vegem-ho cas per cas:

- El porter i la portera no tenen cap aparició en els fulletons catalans que hem estudiat, ni tan sols en els quadres costumistes, en contrast amb altres personatges urbans, com el sereno, molt present en els textos d'Emili Vilanova. A la premsa popular, però, són personatges força habituals, gairebé sempre femenins, i que responen al tòpic de la tafaneria (a diferència dels serenots, que tenen fama de discrets). En canvi, la figura

del porter que accepta suborns per proporcionar informació sobre els veïns només el trobem en un poema satíric de Miquel Figuerola i Aldrofeu a l'*Almanach de la Esquella de la Torratxa*.

- L'usurer apareix com a personatge en un únic fulletó, *Tomeu Boncor*, de Joaquim Riera i Bertran. El seu paper, però, és purament episòdic i, a més, més que un usurer pròpiament dit, és un argenter que compra joies (o que fa préstecs pignoratius, no acaba de quedar clar), de la mateixa manera que el perruquer compra cabells, i el text no el tracta amb una especial antipatia. Sí que és curiós que remarqui que l'argenter no té sang jueva, quan el tòpic del prestador jueu no l'hem trobat, a l'època, enlloc, ni a França ni a Catalunya:

[...] ay! en vá 's decidí á vendre i vengué las humils joyas de casament (arrecadas ab puntas d' esmerralda, brassalet y anell, tot de plata fina) al honrat argenter de la cantonada, no emparentat ab cap juheu, y las abundosas y llargas trenas á un barber *patuá* (*Lo Gay Saber*, any IV, època II, núm 12, p. 128).

En canvi, a la premsa popular i il·lustrada, l'usurer és un personatge omnipresent i rep sempre la mateixa consideració que al fulletó francès: és socialment un paràsit i moralment un malvat i és odiat pels pobres i menyspreat pels rics. Ara bé, el dubte que se'ns planteja és si el personatge neix per influència del fulletó o bé, senzillament, respon a una problemàtica socioeconòmica que era idèntica a Barcelona i a París. D'altra banda, tampoc no sembla forassenyat pensar que el fet que l'usurer no aparegui a la narrativa es deu en part a la resistència al realisme per part dels autors més costumistes, el rebuig de Zola que hem trobat en diferents articles i el desig, en resum, de no mostrar els aspectes negatius de la societat.

- La mantinguda és un personatge també idèntic a Barcelona (la «querida») i a París, però només apareix en un fulletó —*Història d'un petó*—, i no com a personatge, sinó al·ludida. En canvi, a les històries breus i als acudits gràfics, la seva presència és recurrent i gairebé sempre es queda en el tòpic, amb alguna excepció, com la que hem vist a la història de la porquerola Dionisia, esdevinguda Leonor del Encinar al relat «Antes... Después» de Joaquín Segura, aparegut a *La Vida Galante*. Novament, com

passava amb l'usurer, resulta molt difícil escatir fins a quin punt és una figura influïda pel fulletó francès i fins a quin punt una realitat social.

- La minyona ja és un personatge una mica més freqüent al fulletó català, tot i que tan sols amb una presència del 5,88%. Només en un cas, el del fulletó *Una broma. Costums de Barcelona*, de Francesc de Boter, publicat a *La Il·lustració Catalana*, veiem una minyona com les dels fulletons francesos, disposada a traïr la seva senyora per diners. A la premsa popular i il·lustrada, la minyona també s'aparta del seu paper fulletonesc per ser o bé l'objecte (innocent o no) de les insinuacions de l'amo, o bé el personatge beneït de l'acudit. En tots aquests casos, sembla clar que som davant una realitat social i professional, més que no pas d'un anostrament d'una figura literària estrangera.
- El nen del carrer era una figura molt present a la Catalunya de la segona meitat del XIX: un país no passa per cinc guerres civils seguides (entre el 1827 i el 1876)¹¹² sense que deixin enrere una bona rastellera d'orfes, desamparats en la majoria dels casos, als quals cal sumar els orfes per altres causes i els expòsits. Això converteix aquestes criatures en figures de ple dret de l'imaginari literari català, malgrat la seva escadussera presència, del 5,88%, als fulletons. El protagonista d'*Una història vulgar*, de Jacint Laporta i Mercader, un joveníssim delinqüent en formació, respon a la figura del Rocambole infantil, però no per això es pot afirmar, ni de bon tros, que Laporta estigui influït en aquest relat pel fulletó francès.
- I arribem finalment a la modisteta, o «griseta», que és un cas completament diferent dels anteriors. Apareix poc al fulletó, només en cinc ocasions, un 5,88% d'incidència, però és en canvi constantment present en la premsa popular i encara més en les publicacions il·lustrades, i en gairebé tots els casos amb els mateixos atributs que les *grisettes* dels fulletons francesos. Ara bé, a diferència del que podia passar amb l'usurer o amb el nen del carrer, no hi ha cap motiu objectiu ni cap condicionant

¹¹² És a dir, per fer memòria: la guerra dels malcontents (1827), la primera guerra carlina o dels set anys (1833-1840), la segona guerra carlina o dels matiners (1846-1849), l'alçament de 1855 i la tercera guerra carlina (1872-1876).

social concret —o no els hem sabut veure— perquè es converteixi en un arquetip eròtic: d'una banda, la joveneta perpètuament empaitada per homes madurs, i, de l'altra, l'honesta obrera abocada a la prostitució ocasional per la pobresa. Fàcilment podem imaginar altres professions susceptibles d'arrossegar els mateixos tòpics —la venedora del mercat, la perruquera, la terraire...—, i el fet d'atribuir-los sempre a la modisteta deixa ben clar, al nostre entendre, que la *grisette* va ser l'únic personatge arquetípic del fulletó francès que la cultura popular catalana va assimilar com a propi.

10.4.3. Tercer postulat. Els recursos narratius i la temàtica

De manera breu, recordem quines es consideren les principals característiques de la novel·la de fulletó francesa.

- Participació dels lectors. No sembla que el fulletó català arribés a entrar mai en l'àmbit del debat polític i no hem trobat tampoc constància d'una intervenció real dels lectors en l'argument dels fulletons, com no sigui que incloquem dins aquesta categoria la iniciativa de la revista *En Banyeta* de demanar anunciants per incloure publicitat al text del fulletó *La societat dels 5 o els crítics invisibles*. Creiem, per cert, que un estudi sobre el món de la publicitat al darrer quart del segle XIX s'hauria de fixar en aquesta iniciativa, realment avançada al seu temps: encara que en un primer moment ens pugui semblar xocant la idea d'incloure anuncis en un text narratiu, no deixa de ser exactament el mateix que fa la publicitat actual quan mostra ben visibles les etiquetes dels productes de consum que apareixen a les sèries de televisió o fa que els locutors que narren esdeveniments esportius a la ràdio intercalin falques publicitàries en el seu relat.
- Ambientació contemporània. Fora dels casos de les novel·les de capa i espasa, com *Les Trois mousquetaires*, els arguments dels fulletons

francesos i de les novel·les de gabinet de lectura estaven ambientats en la societat contemporània dels autors i lectors.

- Ambientació urbana. Ja hem vist com *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, va suposar la irrupció en la novel·la popular del paisatge urbà, alhora que les ambientacions rurals passen a ser molt secundàries.
- El realisme. El fulletó, al mateix temps que desenvolupa l'ambientació urbana i deixa de banda l'heroi romàntic, se separa de la temàtica fantàstica i sobrenatural. Els personatges trets de la realitat urbana supleixen els personatges fantàstics (el vampir, per exemple, es veu reemplaçat per l'usurer), i els elements marginals de la ciutat (els barris baixos) substitueixen els decorats propis de la novel·la gòtica.
- La consolació i la justícia. El fulletó francès és maniqueu, és ple de bons i de dolents, de víctimes innocents i de botxins despietats, i dona sovint protagonisme a personatges justiciers —sovint emmascarats— que lluiten per fer justícia social per la via de la consolació, premiant els justos i castigant els malvats, però sense cercar mai una solució política o dialèctica per als conflictes de fons. Aquest plantejament atorga també una gran importància a la figura de la víctima.
- L'anagnòrisi. És un recurs narratiu recurrent en la narrativa fulletonesca. Igual que la casualitat, l'anagnòrisi no té cap pretensió de versemblança i basa el seu efecte narratiu en la pressuposició que el lector coneix i admet de bon grat el tòpic. Recordem que el recurs era un mecanisme estudiat i controlat en la primera etapa de la narrativa fulletonesca, però que va acabar convertint-se, per abús, en una mena de caricatura de si mateix, en una evolució que va des de l'única anagnòrisi de *Les Mystères de Paris* i de *Le Comte de Monte-Cristo* fins a les vint-i-set que Umberto Eco identifica a *Le forgeron de la Cour-Dieu* de Ponson du Terrail (Eco 1995, 28).
- Les interpel·lacions al lector. Serveixen bàsicament per a ajudar el lector a fer memòria de fets i personatges, tenint en compte que difícilment podia fer un lectura seguida de les obres.

A la taula següent, analitzarem la presència o absència d'aquests recursos als fulletons catalans. Ara bé, per tal com la gran majoria dels fulletons estudiats no són ni de bon tros tan extensos com els francesos, hem optat per no tenir en compte la qüestió de les interpel·lacions al lector.

Cal fer també dos aclariments pel que fa a la distinció entre ambientació rural i urbana. En primer lloc, que ambientació urbana no és sinònim d'ambientació barcelonina. Hi ha fulletons ambientats en diferents ciutats catalanes (Manresa, Vic, Sabadell, etc.), i en tot moment els temes i els ambients són plenament urbans. També cal tenir present que hi ha relats que es mouen entre els dos ambients, per tal com la contraposició entre la vida rural i la urbana era un dels grans temes literaris de l'època. En aquests casos, hem optat per marcar les dues caselles, tot i que aquesta decisió no sempre ha estat òbvia. Per posar un exemple clar, *Julita*, de Martí Genís i Aguilar, és una novel·la l'acció de la qual es mou entre els hiverns de la protagonista a Barcelona i els estius a Camprodon. Ara bé, tal com indica Carme Arnau a la introducció de l'edició de la MOLC, aquesta divisió no és simètrica, ja que la ciutat és sempre un teló de fons desdibuixat, mentre que el camp és «presentat de manera minuciosa i es presenta sovint idealitzat, gairebé idíl·lic» (Arnau 1981, 10). Després de dubtar, hem optat per considerar l'obra tan rural com urbana, per tal com el contrapunt urbà és imprescindible per a donar tota la força discursiva a l'element rural. El mateix raonament l'apliquem a *El poble de l'Alzinar*, *La senyora Càndia*, *Sota un tarot i Vigatans i botiflers*. Aquest fet fa que la suma de la incidència de l'ambientació rural i la urbana no sigui 100, sinó més.

Taula 4. Temàtica i recursos dels fulletons per títol

TÍTOL	AMBIENTACIÓ		ÈPOCA DE L'AMBIENTACIÓ					Tema realista	Consolació i justícia	Anagnòrisi
	Urbana	Rural	Contemporània	Medieval o antiga	Guerra del Francès	Guerraes carlines	Altres			
<i>Benet Roure</i>										
<i>Cor i sang</i>										
<i>De Barcelona a Gràcia</i>										
<i>Del meu tros</i>										
<i>Delfina</i>										
<i>Desil·lusió</i>										
<i>El barber d'Almoster</i>										
<i>El beneit i la porquerola</i>										
<i>El Bruc</i>										
<i>El cavaller de Mont-negre</i>										
<i>El collaret de perles</i>										
<i>El cop de mà de Manresa</i>										
<i>El cotxer dels morts</i>										
<i>El fill d'en Nasi</i>										
<i>El guardabarrera</i>										
<i>El Jepet del Sastre</i>										
<i>El llibre de l'Andreuet</i>										
<i>El pas del bord</i>										
<i>El pessebre</i>										
<i>El poble de l'Alzinar</i>										
<i>El prec d'una mare</i>										
<i>El salt de la reina mora</i>										
<i>El Sant Crist de la Sang</i>										
<i>El senyor Ferret</i>										
<i>El tribut de sang</i>										
<i>El voluntari del 93</i>										
<i>Elisabeth de Mur</i>										
<i>Els colomins</i>										
<i>Els tres fills del rei</i>										
<i>Els tres tombs</i>										

TÍTOL	AMBIENTACIÓ		ÈPOCA DE L'AMBIENTACIÓ					Tema realista	Consolació i justícia	Anagnòrisi
	Urbana	Rural	Contemporània	Medieval o antiga	Guerra del Francès	Guerraes carlines	Altres			
<i>En Ton de la pipa</i>										
<i>Escenes barcelonines</i>										
<i>Fidelitat</i>										
<i>Gent de casa</i>										
<i>Història d'un petó</i>										
<i>Història d'un piano...</i>										
<i>Julita</i>										
<i>La bona gent</i>										
<i>La bufetada</i>										
<i>La calavera</i>										
<i>La creu de plata</i>										
<i>La fàbrica vella</i>										
<i>La filosa</i>										
<i>La família del Mas dels Salzers</i>										
<i>La festa dels ocells</i>										
<i>La flor de la vida</i>										
<i>La font de l'arç</i>										
<i>La germana de la caritat</i>										
<i>La mainadera</i>										
<i>La Maria</i>										
<i>La pubilleta de Gavà</i>										
<i>La reineta del Cadí</i>										
<i>La senyora Càndia</i>										
<i>La sirena de Sant Bertran</i>										
<i>La societat dels 5</i>										
<i>La tia Marieta</i>										
<i>L'acabament d'una novel·la</i>										
<i>L'agafada de mossèn Benet</i>										
<i>L'americano</i>										
<i>L'Auca de la Pepa</i>										

TÍTOL	AMBIENTACIÓ		ÈPOCA DE L'AMBIENTACIÓ					Tema realista	Consolació i justícia	Anagnòrisi	
	Urbana	Rural	Contemporània	Medieval o antiga	Guerra del Francès	Guerraes carlines	Altres				
<i>L'estudiant de la Garrotxa</i>											
<i>Les conseqüències</i>											
<i>Les joies de la Roser</i>											
<i>L'escala del vici</i>											
<i>L'hereu Subirà</i>											
<i>Llegendes del treball</i>											
<i>Ma última pesseta</i> ¹¹³											
<i>Mal d'hermosa</i>											
<i>Maria</i>											
<i>Marieta</i>											
<i>Memòries d'un soldat</i>											
<i>Presa d'un corsari</i>											
<i>Quadros en prosa</i>											
<i>Retalls d'una novel·la</i>											
<i>Sagetes d'or</i>											
<i>Sota un tarot</i>											
<i>Tomeu Boncor</i>											
<i>Tragèdies</i>											
<i>Un dia de pega</i>											
<i>Un romiatge</i>											
<i>Un voluntari d'Àfrica</i>											
<i>Una broma</i>											
<i>Una història misteriosa</i> ¹¹⁴											
<i>Una història vulgar</i>											
<i>Vigatans i botiflers</i>											
TOTALS	85	49	40	62	10	4	4	4	80	7	9
PERCENTATGES		57,6	47,1	72,9	11,8	4,7	4,7	4,7	94,1	8,2	10,6

¹¹³ Tot i que *Ma última pesseta* porta el subtítol «novel·la històrica», l'ambientació de l'únic lliurament que es va arribar a publicar és contemporània.

¹¹⁴ Encara que *Una història misteriosa* porta el subtítol «cas succeït al segle XVIII», l'ambientació podria ser perfectament del XIX.

- Ambientació urbana. La primera confirmació del postulat ens ve de l'espai de la narració: l'ambientació dels fulletons catalans és urbana en el 57,6% dels casos i rural en el 47,1%. Si anem a afinar més els percentatges, tenim una ambientació plenament urbana en el 52,9% dels casos, plenament rural en el 42,4% i parcialment rural i urbana en el 4,7%. És important destacar que entre aquests fulletons n'hi ha molts de costumistes, la qual cosa ens porta a afirmar que també el costumisme es trasllada majoritàriament de la ruralia a la ciutat, com veiem en l'obra de Joan Pons i Emili Vilanova, tenint en compte, a més, que, en el cas del primer, podem veure un intent de transcendir el costumisme urbà per anar cap a la novel·la realista, especialment a *L'auca de la Pepa*, publicada a *La Renaixensa*.
- Ambientació contemporània. Hem dividit l'època en què estan ambientats els fulletons en cinc franges: època contemporània (és a dir, segona meitat del segle XIX), època medieval o antiga (entenent com a medieval tant l'època històrica com l'època mítica de les rondalles), guerra del francès, guerres carlines i altres. Naturalment, les guerres carlines són contemporànies de molts dels fulletons, però trobem que constitueixen un escenari històric a banda. Pel que fa a l'apartat «altres», inclou el final del segle XVIII (*Presa d'un corsari*, de Joan Pons i Massaveu), la guerra de Successió (*Vigatans i botiflers*, de Maria de Bell-lloc), la Gran Guerra o guerra del Pirineu (*El voluntari del 93*, de Francesc Pelai Briz) i la guerra del Marroc (*Un voluntari d'Àfrica*, d'Antoni Careta i Vidal). Aquí novament els percentatges són clars: el 72,9% dels fulletons estudiats són de tema contemporani. Si considerem com a contemporànies les històries ambientades a les guerres carlines, aquest percentatge puja fins al 77,6%
- Realisme i fantasia. Aquí, els percentatges són encara més concloents: el 94,1% dels fulletons estudiats són de temàtica realista. Ara bé, de les cinc obres que hem qualificat de fantàstiques, només una, *El barber d'Almóster*, d'M. Palá, ho és de manera estricta, com un conte gòtic. De les altres, tres queden dins de l'àmbit de la rondalla més que no de la

literatura fantàstica, i la darrera, *Història d'un piano contada per ell mateix*, de Joaquim Riera i Bertran, és fantàstica pel que fa a la veu narradora, però no per tot allò que narra, que són més aviat escenes costumistes urbanes.

- Justícia i consolació. El tema apareix en diferents graus i de diferents maneres en set dels fulletons estudiats, és a dir, el 8,2%, només en un dels quals —*La societat dels Cinc*, d'autor anònim— surt la figura del justicier emmascarat. Considerem que el percentatge és prou significatiu per a afirmar que els fulletonistes catalans coneixen i fan servir aquest recurs narratiu —o potser en podríem dir motor narratiu— tan propi de la narrativa popular francesa.
- Anagnòrisi. El recurs per excel·lència del fulletó francès també és utilitzat pels autors catalans, i les retrobades prodigioses són presents en el 10,6% de les obres que hem analitzat.

Així doncs, a diferència del que hem trobat en el cas dels personatges arquetípics, veiem com les característiques temàtiques dels fulletons catalans reflecteixen majoritàriament les dels francesos (ambientació urbana contemporània, tema realista) i en coneixen i n'exploten els recursos més característics (consolació i justícia i anagnòrisi).

10.4.4. Quart postulat. La imatge de Barcelona

Postulàvem a l'inici dl treball que la literatura popular catalana, si es confirmava que havia estat majoritàriament de tema urbà i contemporani, havia de dur d'alguna manera a la creació d'una projecció mítica de la ciutat de Barcelona, tal com va succeir amb París. Ara que ha quedat demostrat que el fulletó català va tenir efectivament aquestes característiques temàtiques majoritàries, resta per veure si el mite, efectivament, va arribar a néixer.

El primer impuls podria ser creure que no va ser així, que en les obres ambientades a Barcelona, la ciutat només és un teló de fons —com ho era París en la narrativa de Ponson du Terrail—, sense arribar a convertir-se en

personatge, tot i que podem llegir entre línies els indicis de la transformació de la ciutat. Així, Enric Cassany (2010, 269) assenyala com els quadres de costums de Joan Pons i Massaveu comencen a fer aparèixer els nous espais barcelonins: el parc de la Ciutadella, els monuments, els suburbis proletaris. Sempre, però, com a escenari, no com a paisatge detallat. Molts dels fulletons que hem estudiat queden dins el marc del quadre de costums, i el quadre de costums, per definició, negligeix el paisatge en favor dels tipus i dels usos, a diferència de l'obra dels folkloristes, per als quals el paisatge és el rerefons necessari de les llegendes. Però això, d'altra banda, fa néixer un nou paisatge, que ja no és geogràfic i arquitectònic, sinó humà, i que acaba mitificant no la ciutat de Barcelona, sinó la vida urbana i menestrala.

Podríem buscar el naixement d'una Barcelona mítica en la novel·la culta, i sobretot en Narcís Oller. Quan Oller —i molt especialment, per al nostre gust, en *La febre d'or*— retrata la burgesia barcelonina, en descriu els espais i els paisatges i contribueix a crear el mite de la ciutat. Els personatges acosten el lector al Passeig de Gràcia, l'Hipòdrom, el Liceu... Narcís Oller contribueix a fer néixer el mite modern de Barcelona en el mateix sentit que Roger Caillois defensava el concepte per a París. Però paral·lelament, el costumisme, en gran mesura a través del fulletó, contribueix a poblar aquesta ciutat mítica de figures menestrals que no estan arrelades en una geografia concreta, sinó que les seves cases, obradors i tallers poden ser en qualsevol espai urbà de Catalunya.

10.5. Coda

L'alfabetització de la població de Catalunya, principalment a les zones urbanes, va generar un increment del públic lector no tan important com el que es va produir a França, però prou per a afavorir el naixement de la premsa popular i de la novel·la de fulletó i l'arribada al nostre país d'obres cabdals el fulletó francès en edicions de diferent preu i amb traduccions de qualitat.

Els fulletons catalans van ser sempre una mica de segon ordre: molt pocs van tenir l'extensió i la transcendència literària dels seus equivalents francesos, però la gran quantitat de publicacions periòdiques existents a la segona meitat del segle XIX va propiciar que veiessin la llum narracions seriadades de tota mena: paròdiques, satíriques, costumistes, realistes..., que van acabar conformant un teixit literari popular paral·lel al culte de la Renaixença, el Modernisme i el Noucentisme, però dependent: literatura culta i literatura popular no van ser esferes excloents, sinó molt més permeables del que s'acostuma a creure. La brillantor i l'esclat intel·lectual de la Renaixença ençà i dels seus autors han creat amb el temps una zona d'ombra on es mouen les publicacions populars, els continguts de les quals no han estat a casa nostra prou estudiats.

Volem acabar amb una consideració que podríem considerar moral.

La segona meitat del segle XIX va ser a Catalunya una època marcada per la tragèdia: les guerres carlines primer i la guerra del Marroc i la de Cuba després van suposar una sagnia per a les classes populars i un trencament del teixit social i polític. Cal afegir-hi les epidèmies de còlera, recurrents a les ciutats al llarg de tot el segle i amb una enorme mortaldat, a més de tota la inseguretat generada pels canvis socials de l'època, especialment amb l'ocàs de la menestralia artesana davant la indústria. En tot aquest marc, insítmic, tràgic, els catalans no van perdre les ganes de riure, les revistes humorístiques i d'entreteniment es van multiplicar i el fulletó tenia els seus seguidors i adeptes. No podem evitar de sentir simpatia i admiració per aquelles classes populars que, davant aquell panorama desolador, reien amb les caricatures de *La Esquella de la Torratxa* i amb els acudits estripats d'*En Banyeta* i llegien amb interès els quadres costumistes d'Emili Vilanova o les obres del més prolífic dels nostres fulletonistes: Antoni Careta i Vidal.

11. Bibliografia

- «120è aniversari del Col·legi de Metges de Tarragona». 2018. Col·legi Oficial de Metges de Tarragona. 2018. <https://comt.cat/index.php/actualitat-i-publicacions/noticies-del-comt/3788-120e-aniversari-del-col-legi-oficial-de-metges-de-tarragona>. Consulta: 20 febrer 2018.
- Ablali, Driss, Margareta Kastberg-Sjöblom, i Groupe de Recherches en Linguistique Informatique et Sémiotique. 2010. *Linguistique et littérature Cluny, 40 ans après*. Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Aimard, Gustave. 1861. *Balle-Franche*. París: C. Lahure.
- Alcolea, Fernando. s.d. «Biografías de pintores». <http://www.fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-B-Z/Jose-Cabrinetty-Guteras/>. Consulta: 17 juliol 2019.
- Altadill, Antonio. 1860. *Barcelona y sus misterios*. Barcelona: Librería Popular Económica i Imprenta Hispana de Vicente Castaños.
- . 2015. *Barcelona i els seus misteris*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Angenot, Marc. 1982. «La Littérature populaire française au dix-neuvième siècle». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee (CRCL)* 9 (3): 307-33.
- Arévalo Cortès, Just. 2002. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona: Curial.
- Arnau, Carme. 1981. «Martí Genís i Aguilar». Dins *Julita*. Barcelona: Edicions 62.
- Asociación Tebeosfera. s.d. «Eusebi Planas Franquesa». Tebeosfera, cultura gráfica. Consulta: 21 maig 2017
- «AULEX - Diccionario Español - Gitano español en línea». s.d. <http://aulex.org/es-rom/>. Consulta: 24 maig 2017.
- Ayén, Xavi. 2016. «Un Holmes i un Watson a la Barcelona dels 30». *La Vanguardia* (31 desembre 2016), p. 44.
- Aymes, Jean-René. 2000. «La imagen de Eugène Sue en España (primera mitad del siglo XIX)». Dins *Del Romanticismo al Realismo : Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, ed. de Luis F. Díaz Larios i Enrique Miralles. Alacant:

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bacardí, Montserrat, i Pilar Godayol. 2011. *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo.
- Baker, Mona. 1992. *In other words: a coursebook on translation*. Londres: Routledge.
- Balaguer, Víctor. 1876. *Trajedias*. Barcelona: Imprenta de La Renaixensa.
- Balzac, Honoré de. 1840. «Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts». *Revue Parisienne*, 47-98.
- . 1974. *Le Cousin Pons*. Paris: Garnier frères.
- . 1986. *Le Père Goriot*. París: J'ai lu.
- Benhamou, Noëlle. s.d. «Erckmann-Chatrion». <http://erckmann-chatrion.eu>. Consulta: 24 maig 2017.
- Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*. 1822. Paris: Pillet-Ainé.
- Bory, Jean-Louis. 1979. *Tout feu tout flamme*. París: Union Générale d'Éditions.
- Botrel, Jean-François. 2001. «Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales». Dins *Historia de la edición en España 1836-1936*, ed. de Jesús A. Martínez Martín, 135-67. Madrid: Marcial Pons.
- Brugada, Josep. 1983. «Joaquim Riera i Bertran, un gironí de "La Renaixença"». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 26: 459-76.
- Bruña Cuevas, Manuel. 2013. «Francisco Corona Bustamante: sus traducciones, diccionarios y demás obras (primera parte)». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, núm. 63.
- Caillois, Roger. 1988. *El mito y el hombre*. Mèxic DF: Fondo de Cultura Económica.
- Camós Cabeceran, Agustí. 1997. «La difusió de la teoria evolucionista de Lamarck en la revista La Abeja». *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* 49 (2): 67-84.
- Camps Arbós, Josep. 2011. «Carles Bosch de la Trinxeria i la novel·la: literatura, societat urbana i intenció moral». *Anuari Verdaguer*, núm. 19: 115-33.
- «Carlos de Arce, en el record». 2007. *El Butlletí (Butlletí de l'ACEC)*, núm. 68: 10.
- Casal-Valls, Laura. 2012. «Aproximació a la figura de la modista a final del segle

- XIX: de la producció anònima a l'etiqueta». *EMBLECAT, Revista de l'Associació Catalana d'Emblemàtica*, núm. 1 2012: 83-92.
- Casasús, Josep Maria. 1988. *El periodisme a Catalunya*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cassany, Enric. 2010. «Senyals de crisi: la narrativa urbana de la Restauració». *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 16: 265-73.
- Chaunu, Pierre. 1948. «Eugène Sue, témoin de son temps». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 3 (3): 302-3.
- Chupin, Ivan, Nicolas Hubé, i Nicolas Kaciaf. 2012. *Histoire politique et économique des médias en France*. París: La Découverte.
- Cim, Albert. 1920. *Récréations littéraires: curiosités et singularités, bévues et lapsus*. París: Hachette.
- Clébert, Jean-Paul. 1999. *La littérature a Paris*. París: Larousse.
- CNRS, i Université de Lorraine. 1994. «Le Trésor de la Langue Française Informatisé». 1994. <http://atilf.atilf.fr/>.
- Combeau, Yvan. 2001. *Histoire de Paris*. París: Presses Universitaires de France.
- Conde, Carmen. 1959. «Los misterios de Madrid». *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Montaner y Simón.
- Coolmicro. s.d. «Mémento bibliographique sommaire des aventures de Rocambole - Pierre Alexis Ponson du Terrail». Ebooks libres et gratuits. https://www.ebooksgratuits.com/html/rocambole_bibliographie.html.
Consulta: 10 maig 2018.
- Corminas, Juan. 1849. *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de escritores catalanes*. Burgos: Imprenta de Arnaiz.
- «Diccionari Biogràfic de Dones». s.d. Xarxa Vives d'Universitats Generalitat de Catalunya Consell de Mallorca. dbd.cat. Consulta: 20 maig 2019.
- Ducròs, Joan. s.d. «Antonio Altadill». Corpus Literari Ciutat de Barcelona. [http://www.xtec.cat/~jducros/Antonio Altadill.html](http://www.xtec.cat/~jducros/Antonio%20Altadill.html). Consulta: 21 maig 2017.
- Dumas, Alexandre. 1856. *La marquise de Brinvilliers, La comtesse de Saint-Géran, Jeanne de Naples, Vaninka*. París: Librairie Théatrale.
- Dumasy, Lise. 1999. *La Querelle du roman-feuilleton: littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: Ellug, Université

- Stendhal.
- Duran i Tort, Carola. 2009. «Algunes consideracions sobre les revistes literàries en el Sexenni Democràtic (1868-1875)». *Anuari Verdaguier*, núm. 17: 235-54.
- Durand, Pascal. s.d. «La "culture médiatique" au XIXe siècle: Essai de définition-périodisation».
- <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=b7035b92-ca09-4b27-9f78-175931b99410%40pdc-v-sessmgr01&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3D#AN=edsair.od.....1318..bf68f2a7126d712d644e8c60f9ff6af6&db=edsair>. Consulta: 9 març 2018.
- «Ebooks libres et gratuits». s.d. <https://www.ebooksgratuits.com/>. Consulta: 20 febrer 2017.
- Eco, Umberto. 1970. *Socialismo y consolación: reflexiones en torno a «Los misterios de París» de Eugène Sue*. Barcelona: Tusquets.
- . 1995. *El Superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen.
- El Periódico*. 2015. «El "best seller" de 1860 "Barcelona y sus misterios", ahora en catalán» (5 novembre 2015).
- Even-Zohar, Itamar. 1978. «The position of Translated Literature within the Literary Polysystem». Dins *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, ed. de James S. [et al.] Holmes, 117-27. Lovaina: Acco.
- Fernández Serrano, Gumersindo, i Enrique Ibáñez López. 2017. *Comercios históricos de Madrid*. Madrid: La Librería.
- Figueres, Josep M. 1989. *La premsa catalana: apreciació històrica*. Barcelona: Dalmau.
- . 1994. «La premsa diària en llengua catalana a finals del segle XIX». *Gazeta*, núm. 1: 33-51.
- Fontcuberta i Famadas, Judit. 2005. *Molière a Catalunya: la recepció del dramaturg al primer terç del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fundació Gin. s.d. «Eusebi Planas». Humoristan, museu digital de l'humor gràfic. <http://humoristan.org/ca/autores/eusebi-planas/>. Consulta: 21 maig 2017.

- Gallego, José Andrés. 1987. «Sobre el problema de la usura en la España de 1900». Dins *Homenaje a Justo García Morales. Miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, 693-704. Madrid: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, ANABAD.
- Geli, Carles. 2006. «Entre somriures i plors: apunts per a un context de la premsa catalana moderna (1890-1936)». *Trípodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.*, núm. 20.
- Ghanime, Albert. 2012. «Aben-Abulema (Joan Cortada) y el Diario de Barcelona (1838-1841)». *Obra Periodística - Hemeroteca digital de autores*, núm. 3.
- Gillet, Michel. 1983. «Machines de romans-feuilletons». *Romantisme* 13 (41): 79-90. <https://doi.org/10.3406/roman.1983.4656>.
- Girardin, Madame Émile de. 1843. *Lettres Parisiennes*. París: Charpentier, Libraire-Éditeur.
- Haro, Marie-Christine. 1986. «Un épisode de la querelle du roman populaire : la circulaire Billault de 1860». *Romantisme* 16 (53): 49-58. <https://doi.org/10.3406/roman.1986.4924>.
- Hatim, Basil, i Ian Mason. 1995. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hébrard, Jean. 1988. «La scolarisation des savoirs élémentaires à l'époque moderne». *Histoire de l'Éducation* 38 (1): 7-58.
- «Hemeroteca Digital». s.d. Biblioteca Nacional de España. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026899988&lang=en>. Consulta: 16 febrer 2019.
- Hernández, Pau Joan. 2005. «Rompeamos una lanza por Karl May». *Primeras Noticias. Revista de Literatura*, núm. 212: 47-50.
- House, Juliane. 1977. *A model for translation quality assessment*. Tübingen: TBL-Verlag Narr.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Instituto Rafael Lapesa. s.d. «Mapa de diccionarios». <http://www.frl.es/Paginas/Mapadiccionarios.aspx>. Consulta: 2 juny 2017.
- Jaspard, Maryse, i Michel Gillet. 1991. «Enfants abandonnés et romans-

- feuilletons. Fragments de lecture (France 1850-1914)». *Publications de l'École française de Rome* 140 (1): 679-701.
- «Journal des débats politiques et littéraires». 1842 (19 juny 1842).
- Jullien, Dominique. 2009. «Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton». *Littérature* 153 (1): 50-60.
<https://doi.org/10.3917/litt.153.0050>. Consulta: 23 abril 2018.
- Kálai, Sándor. 2012. «"Tout n'est que série, succession, suite et feuilleton ici-bas"». *CONTEXTES*, núm. 10 (abril): 1-12.
<https://doi.org/10.4000/contextes.4910>. Consulta: 9 març 2018.
- Kalifa, Dominique. 2013. «L'imaginaire des bas-fonds et les "mystères urbains"». *Autour de Vallès*, núm. 43: 35-46.
- La Vanguardia*. 2015. «El llibre de misteris de Barcelona publicat el 1860 ara en català» (5 novembre 2015) <https://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20151105/54438608441/novel-la-barcelona-misteris.html>
- Lafarga, Francisco, i Luis Pegenaute. 2009. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- Laporta, Jacint. 1885. *Memòries d'un soldat: primeres narracions*. Barcelona: Ateneu Barcelonès.
- Lazare, Félix, i Louis Lazare. 1855. *Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris*. París: F. Lazare.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Livois, René de. 1965. *Histoire de la presse française*. Lausanne: Spes.
- Llanas, Manuel. 2007. *Sis segles d'edició a Catalunya: una síntesi històrica*. Vic: Eumo.
- Llanas, Manuel. 2004. *L'Edició a Catalunya: el segle XIX*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- Llort, Lluís. 2015. «L'Allan Poe català». *El Punt Avui* (8 gener 2015): 30.
- Marco, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna: anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Martínez Martín, Jesús A. 2001. «La edición artesanal y la construcción del mercado». En *Historia de la edición en España 1836-1936*, 29-72. Madrid:

- Marcial Pons.
- Martínez Villergas, Juan. 1844. *Los misterios de Madrid: miscelánea de costumbres buenas y malas, con viñetas y láminas a pedir de boca*. Madrid: Manini y Compañía.
- Marx, Karl, i Friedrich Engels. 1981. *La Sagrada Familia, o crítica de la crítica crítica contra Bruno Bauer y consortes*. Madrid: Akal.
- Mestre i Noè, Francesc. 1927. *Temps, vida i obres del polígraf Jaume Tió i Noé*. Barcelona: Balmes.
- Millà, Àngel. 1956. *Libreros y bibliófilos barceloneses del siglo XIX: apuntes para su pequeña historia*. Barcelona: Gremio de Libreros de Barcelona.
- Miquel i Vergés, Josep Maria. 1937. *La premsa catalana del vuit-cents*. Barcelona: Barcino.
- Miró, Maria-Mercè. 1992. «En el centenari d'una novel·la genissiana: "La reineta del Cadí" (una lectura)». *Ausa* 15 (128): 105-10.
- Molas, Maria Rosa. 2010. «Llibre antic. Els formats». *Revista del Centre de Lectura de Reus* 2010 (0): 26-27.
- Mounin, Georges. 1963. *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Nadaud, Gustave. 1862. *Chansons*. París: Frédéric Henry.
- Nesci, Catherine. 2016. «De la littérature comme industrie : *Les Mystères de Paris* et le roman-feuilleton à l'époque romantique». *L'Homme et la Société* 200 (2): 99. <https://doi.org/10.3917/lhs.200.0099>. Consulta: 9 març 2018.
- Nettement, Alfred. 1845. *Études critiques sur le feuilleton roman. Série 1*. París: Lagny Frères.
- . 1854. *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet*. París: Jacques Lecoffre et Cie.
- . 1864. *Le roman contemporain. Ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*. París: Jacques Lecoffre.
- Nieto Márquez, Inés. 2013. «Col·leccions editorials a la Barcelona del Vuitcents: el cas de Joan Oliveres i Gavarró (1812-1891)». Universitat de Barcelona. Treball final de Màster
- O., P. del. 1894. «Los que se'n van. Juan Martínez Villergas». *La Esquella de la*

- Torratxa*, 18 maig 1894.
- Olivier-Martin, Yves. 1980. *Histoire du roman populaire en France: de 1840 à 1980*. París: Albin Michel.
- Ollé Romeu, Josep Maria. 1995. *Homes del catalanisme*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- Pagès Jordà, Vicenç. 2012. «Els amors impossibles de Josep Berga». *Revista de Girona*, núm. 175: 68-70.
- Peratorner, Amancio. 1864. *Museo Epigramático*. Barcelona: Librería Popular-Económica.
- Pérez-Reverte, Arturo. 1992. «Elegantes criminales». *El Semanal*, novembre 1992.
- . 2008. «El cómplice de Rocambole». *XL Semanal*, abril 2008.
- Pich i Mitjana, Josep. 2003. «Manuel de Lasarte Rodríguez-Cardoso (1830-1901) i els inicis de la premsa catalana de masses. D'El Telégrafo a El Diluvio». *Treballs de Comunicació*, núm. 18: 87-106.
- Pitarra, Serafí. 1895. *Lo collaret de perlas*. Barcelona: Francisco Badia.
- Pla, Xavier. 2009. «Ferran Canyameres, la creació de l'editorial Albor i la "fàbrica" Simenon». *Quaderns: Revista de Traducció*, núm. 16: 075-086.
- Ponson du Terrail, Pierre Alexis. 1862. *Luisa la Baccarat*. Barcelona: Librería Popular-Económica.
- . 1890. *Luisa la Bacará (hazañas de Rocambole). Novela original del Vizconde Ponzon de Terrail. Lujosa publicacion adornada con numerosos cromos esmeradamente ejecutados por distinguidos artistas*. Barcelona: Biblioteca Ilustrada de Espasa y Ca.
- . 1897. *La herencia misteriosa*. Barcelona: Maucci.
- . 2008. *L'héritage mystérieux*. Ebooks Libres et Gratuits.
- . 2009. *Rocambole - Le club des valets-de-coeur*. Ebooks Libres et Gratuits.
- Preston Dargan, E. 1915. «Balzac and Cooper: "Les Chouans"». *Modern Philology* 13 (4): 193-213.
- Queffélec, Lise. 1989. *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- Rimbaud, Patrick. 2000. *Il neigeait*. París: Grasset & Fasquelle.

- Real Academia Española. s.d. «Banco de datos CORDE. Corpus diacrónico del español.» <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>. Consulta: 29 octubre 2018.
- Ripoll, Xavier. s.d. «Historia del cine en Cataluña».
<http://www.xtec.cat/~xripoll/hcinec2.htm>. Consulta: 21 maig 2017.
- Rueda Laffond, José Carlos. 2001. «La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas». Dins *Historia de la edición en España 1836-1936*, 73-110. Madrid: Marcial Pons.
- Saminadayar-Perrin, Corinne (dir). 2013. «Les Mystères urbains au XIXe siècle : le roman de l'histoire sociale». *Autour de Vallès*, núm. 43.
- Sánchez García, Raquel. 2001. «Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos». Dins *Historia de la edición en España 1836-1936*, ed. de Jesús A. Martínez Martín, 111-34. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Schapochnik, Nelson. 2010. «Edição, recepção e mobilidade do romance Les mystères de Paris no Brasil oitocentista». *Varia Historia* 26 (44): 591-617. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752010000200013>. Consulta: 26 març 2018.
- Scott, Walter. 1827. *Ivanhoe: novela / escrita en ingles por Gualterio Scott; y traducida al castellano*. Nova York: Behr y Kahl.
- . 1883. *Ivanhoe / por Walter Scott; traducción de Juan Tomás y Salvany; con dibujos de Adrien Marie, Lix, Riou, Scott, etc.* Barcelona: C. Verdaguer.
- Souther, Paul. 1837. «Jeanne de Naples, drame en cinq actes». *Magasin Théâtral*, 1837.
- Sue, Eugène. s.d. *Los misterios de París*. Maucci.
- . 1843a. *Les Mystères de Paris*. Tolosa: Les Grands Romans Illustrés du Dimanche.
- . 1843b. *Los misterios de París*. Cadis: Imprenta El Comercio.
- . 1844a. *Les Mystères de Paris, par M. Eugène Sue. Nouvelle édition, revue par l'auteur [Lettre-préface de Th. Burette.]*. París: Charles Gosselin.
- . 1844b. *Los misterios de París*. Barcelona: Tomás Gorchs.
- . 1844c. *Los misterios de París / por Eugenio Sue; traducción de J. Tió y F.A. Solá*. Barcelona: Impr. de Juan Oliveres.

- . 1844d. *Los misterios de París traducido al castellano por Antonio Flores*. Madrid: Ignacio Boix.
- . 1845. *Los misterios de París revisados y corregidos por su autor*. Barcelona: Empresa del Barcelonés, Imprenta de Saurí, A. Gaspar i Berdaguer.
- . 1855. *Los misterios de París por Eugenio Sué; novísima traducción revisada y corregida; ilustrada con 90 grabados*. Madrid: Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, a cargo de D. G. Alhambra.
- . 1868a. *Los misterios de París*. Barcelona: Salvador Manero.
- . 1868b. *Los misterios de París / obra escrita en francés por Eugenio Sue y traducida por Juan Cortada*. Barcelona: Juan Pons.
- . 1957. *Los misterios de París; Eugène Sue; prefacio de Edmon Taloux; traducción de Eduardo Astells y Félix-Carlos Plá*. Barcelona: Albor.
- . 1969. *Los misterios de París*. Barcelona: Picazo.
- . 1985. *Los misterios de París*. Barcelona: Orbis.
- Sunyer, Magí. 2012. «Mites i símbols en temps del primer modernisme». Dins *Mitologia, simbologia i literatura*, ed. de Magí Sunyer i Montserrat Corretger, 47-68. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Tasso, Torcuato. 1829. *La Jerusalén Libertada*. Barcelona: Viuda é Hijos de Gorchs.
- Thérenty, Marie-Eve. 2016. «Los misterios urbanos en el mundo: circulación, transferencias, apropiaciones». *Secuencia*, núm. 97 (diciembre): 263. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1454>. Consulta: 23 abril 2018.
- Tiñena Amorós, Jordi. 1992. «La novel·la històrica catalana (1862-1882)». Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- Todd, Emmanuel. 2008. *Après la démocratie*. Paris: Gallimard.
- Torrent, Joan. 1937. «Premsa barcelonina vuitcentista (XVII) Any 1868». *Curiositats de Catalunya* II (83): 263-67.
- Torrent, Joan, i Rafael Tasis. 1966. *Història de la premsa catalana*. Barcelona: Bruguera.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive translation studies-- and beyond*. Filadèlfia: John Benjamins.

- Vaillant, Alain. 2013. «Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne». *Autour de Vallès*, núm. 43: 23-34.
- Valls, Fernando. 2007. «Carlos de Arce, reportero literario». *El País* (8 març 2007).
- Vapereau, Gustave. 1895. *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*. París: Hachette.
- Verdegal, Joan. 2011. *La pràctica de la traducció francès-català*. Vic: Eumo.
- Vérilhac, Yoan. 2013. «"Vie à découvert et opérations en grand": les mystères de province et Les Mystères de Paris». *Autour de Vallès*, núm. 43: 76-100.
- Villoria, Javier. 1999. «La novela decimonónica por entregas en traducción». *Livius*, núm. 14: 191-202.
- Vinay, J. P., i J. Darbelnet. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. París: Marcel Didier.

Annex. Il·lustracions



Figura 1. *Un Tros de Paper*. Almanac per l'Any 1871, p. 3

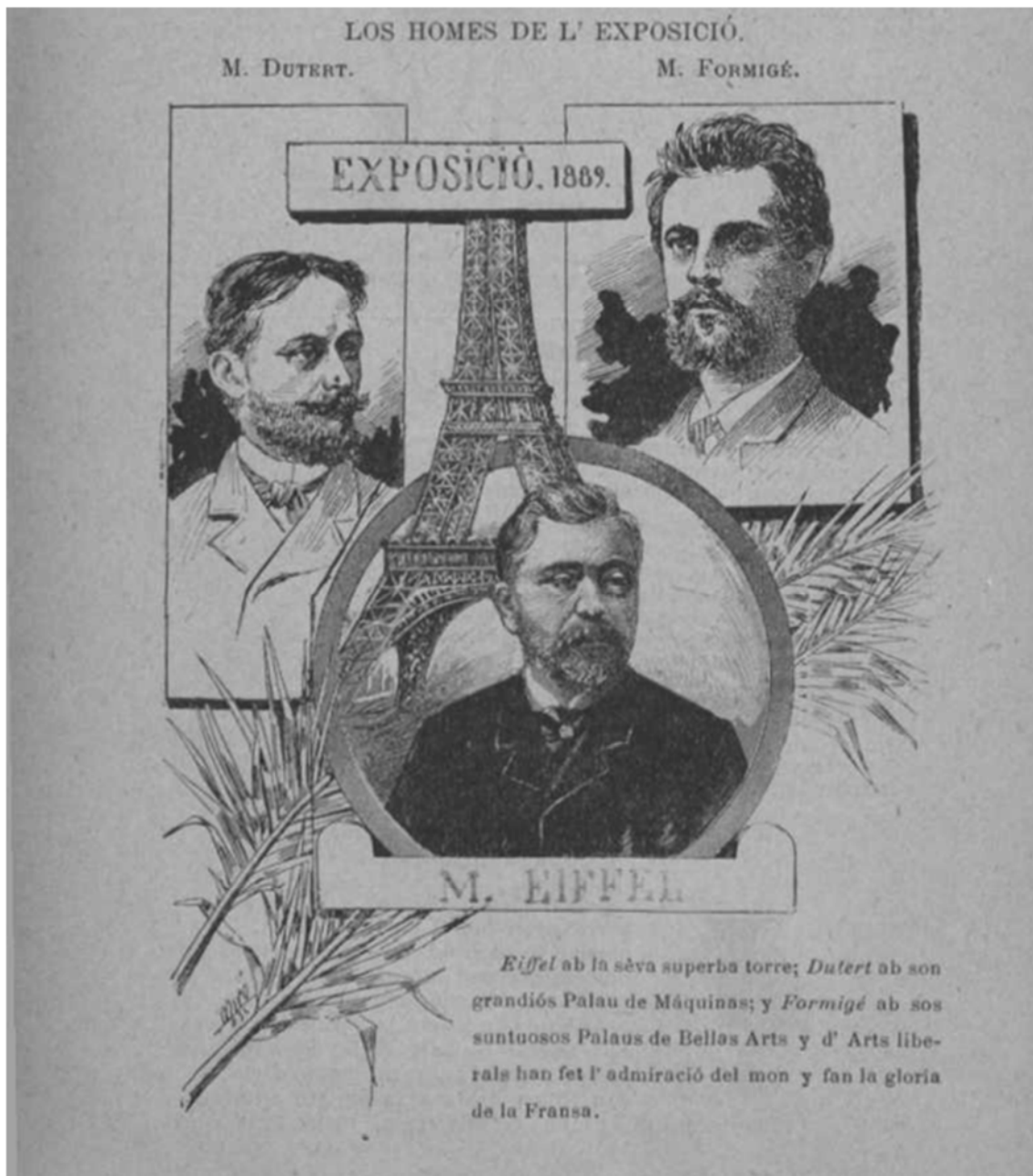


Figura 2. *Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 86

GENT DE PARIS. (Fullas de álbun per S. Rosstruyol).



Concurrent al *Chat noir*.



Una griseta.



Una portera.



Pianista de café concert.

Figura 3. *Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1892*, p. 168

NUM. 800

BARCELONA 11 DE MAYO DE 1894

ANY 16



LA ESQUELLA DE LA TORRATXA

PERIÒDICH SATÍRICH

MUMORÍSTICH, ILUSTRAT Y LITERARI

NOTARÍ AL NÚM. 221 ESQUELLATS SADA SEMANA

10 céntims cada número per tot Espanya

Números atrasats 20 céntims

ADMINISTRACIÓ Y REDACCIÓ

LIBRERIA ESPANYOLA, RAMBLA DEL MITJ, NÚM. 20
BARCELONA

PREU DE SUSCRIPCIÓ

Fora de Barcelona, cada trimestre: Espanya, 3 pessetas,
Cuba y Puerto-Rico, 4.—Estranger, 5

TIPOS DE LA TERRA



Un cassino de *trinzerayres*

Fot. A. S. (Xstart.)

Figura 4. *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 800, 11 de maig de 1894, portada.

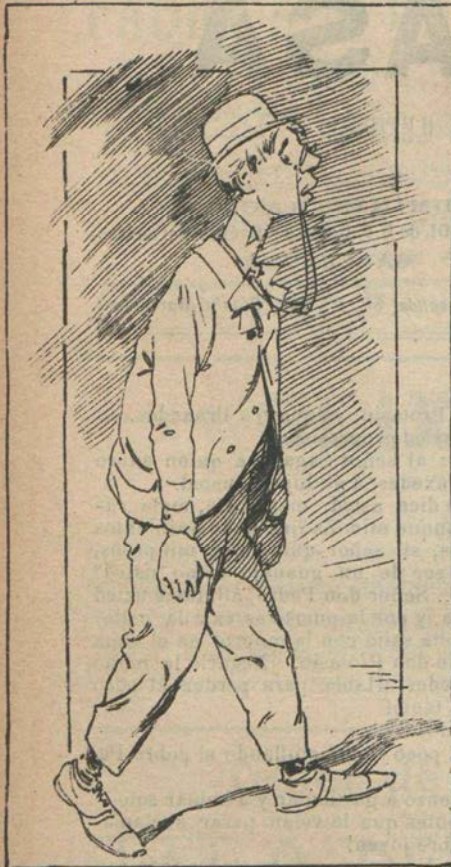


Figura 5. *Almanach de la Esquella de la Torratxa* per a l'any 1897, p. 31



Figura 6. *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1085, 27 d'octubre de 1899, p. 686

¿QUE HACEIS DE NOCHE EN LA CALLE?, por Cilla.



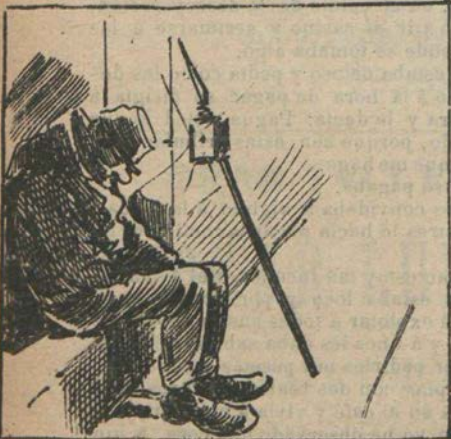
A las diez y media. Ir en pos de las más estúpidas y arriesgadas aventuras, tal como las soñó su loca fantasía.



Vigilar y librar al transeunte de todo mal encuentro.



Ver si se hace algo por casualidad.



Vigilar sin reposo para preservar vuestra morada de todo atentado.



Eso.



Pasear por falta de cosa mejor.

Figura 7. *La Guasa*, núm. 2, 19 de setembre de 1892, p. 4



En un cafeti dels barris baixos.

Figura 8. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1898*, p. 143

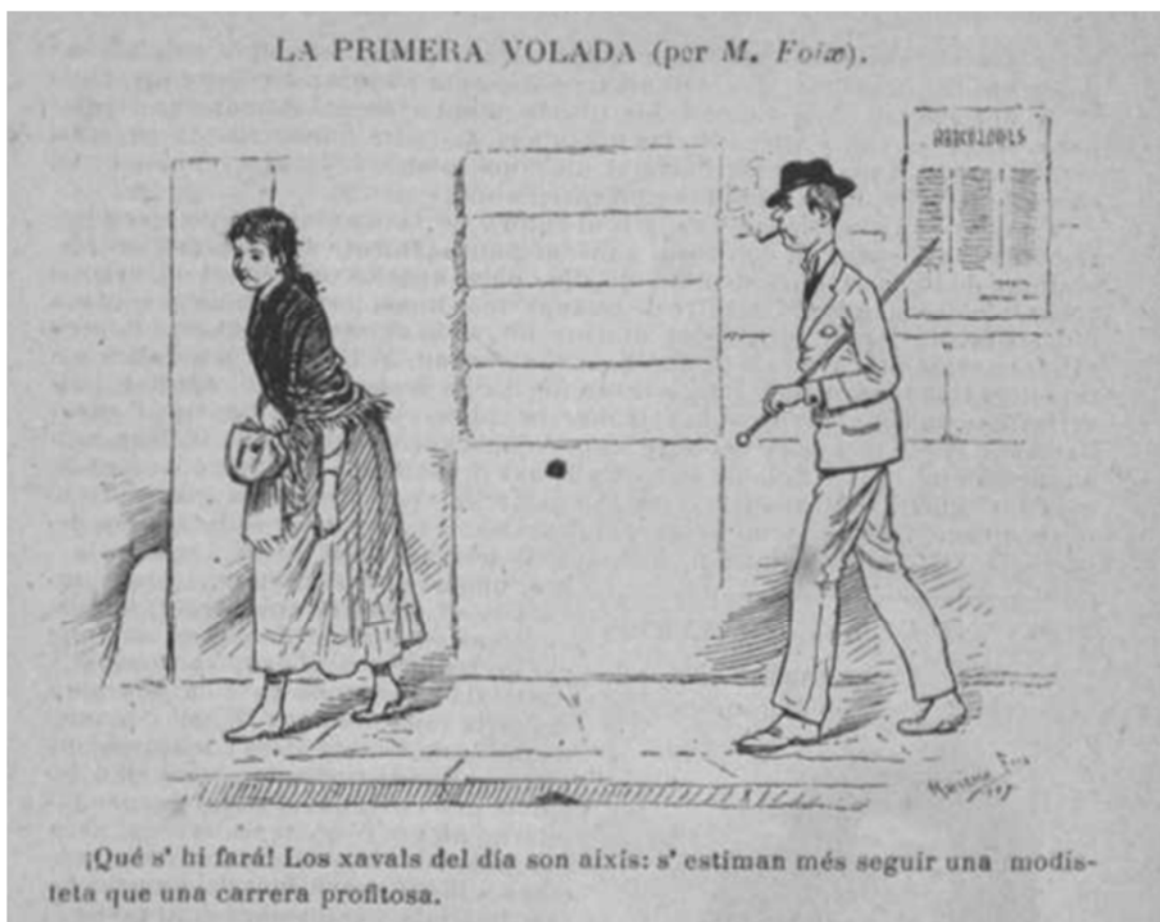


Figura 9. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1891*, p. 57



Figura 10. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1897*, p. 25

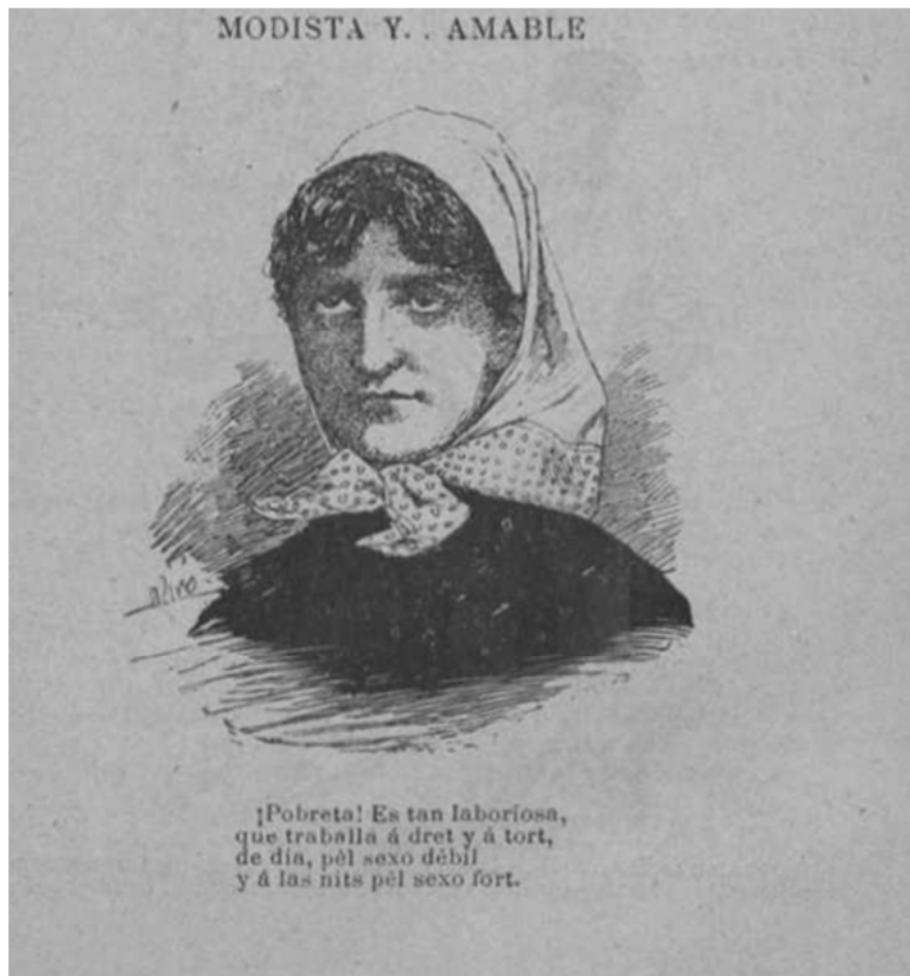


Figura 11. *Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1889*, p. 119



Figura 12. *L'Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1889*, p. 169

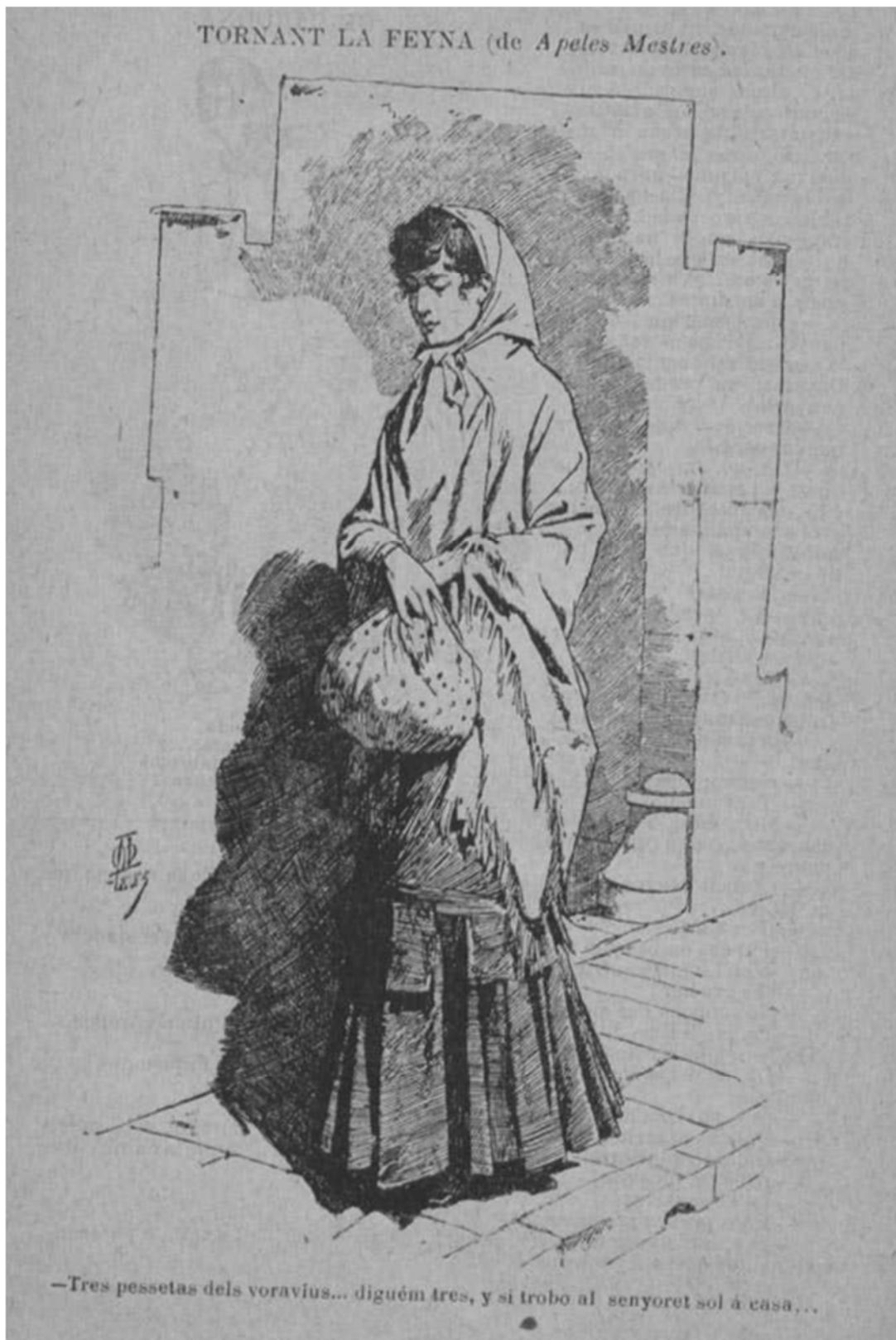


Figura 13. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 104



Figura 14. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1891*, p.188



Figura 15. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, p.30



Figura 16. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1891*, p. 163



Figura 17. *La Ilustració Catalana*, núm. 126, 15 de gener de 1885, vol. VI, p. 5



Figura 18. *La Ilustració Catalana*, núm. 133, 31 de gener de 1886, vol. VII, p. 120

PRENENT CAMBRERA.



— Quànt penaa donarme si 'l cuydo hò?
— Filla mèva, això dependrà del teu comportament.

Figura 19. *Almanach de la Esquilla de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 72



Figura 20. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 96



—¿Qué me cuentas Tomasa? ¿Conqué la del entresuelo?
¡Ya sospechaba yo! No sé nada, pero...



—Desengáñate Rita, que cuando el río suena, agua lleva. V el señorito del principal... Yo no sé nada, pero...



—Ay Pepa, más valía que la señora del segundo, se cuidara de lo que le importa y no de poner defectos a la del tercero. Yo no sé nada, pero...



—Ya te digo que sí, que lo he visto con estos ojos... Y no sé nada, pero...



—Pues, sí, Rosa, ¡si eso lo sabe toda la calle!... Es decir, yo no sé nada, pero...



—Pero, ¡que habladoras son esas chicas de servir! Gracias que a mí no me gusta meterme en nada de lo de la vecindad.

Figura 21. *El Gato Negro*, núm. 14, 16 d'abril de 1898, p. 15

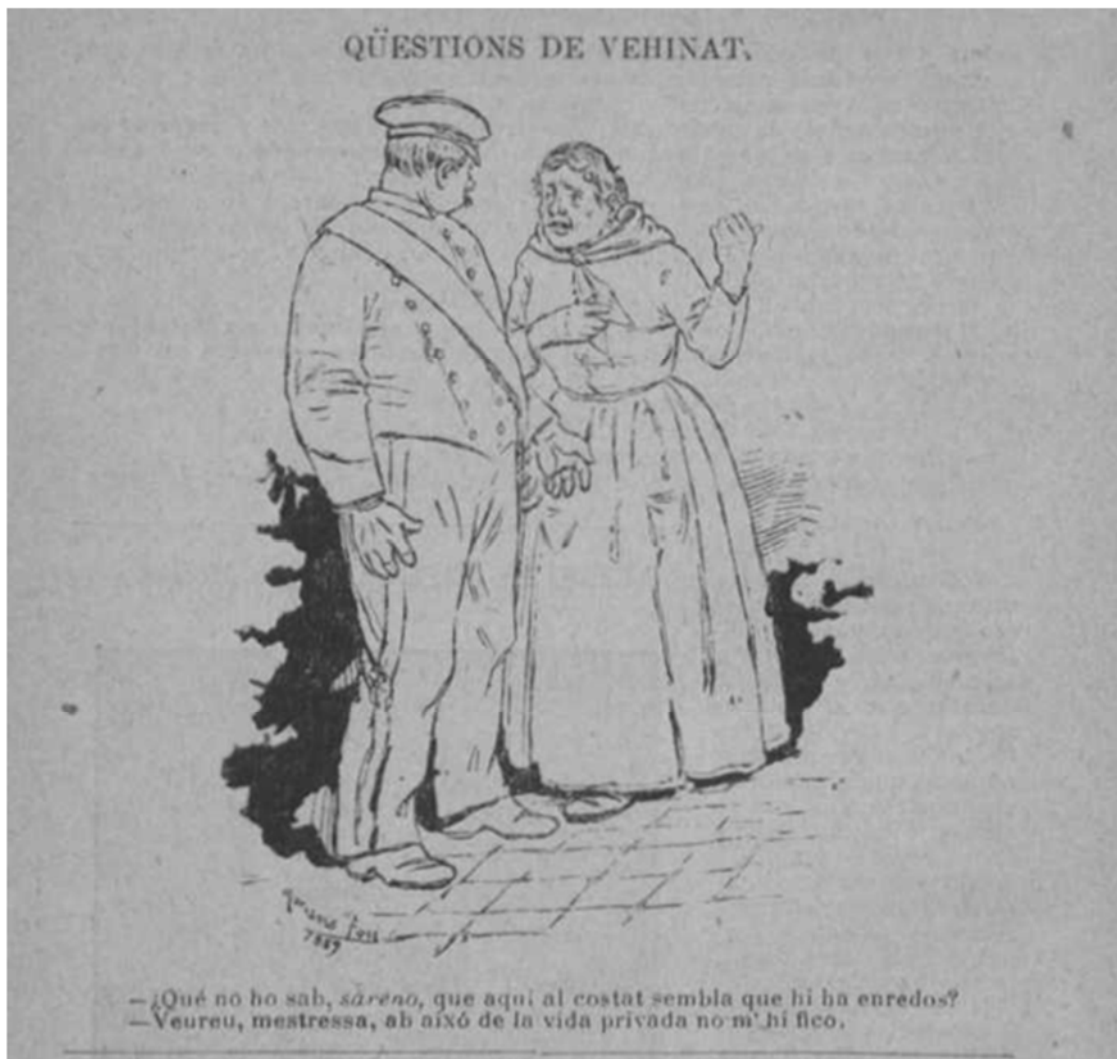


Figura 22. *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, p. 58



Figura 23. *Almanach de l'Esquella de la Torratxa per a l'any 1894*, p. 46



Figura 24. *Fin de Siglo*, núm. 3, 5 d'agost de 1891, p. 12